

> OS KRAHÔ, OS TUBÉRCULOS, OS HÔXWA E ARTISTAS. SOBRE ALGUMAS DAS RELAÇÕES NA FESTA DA BATATA

MAURÍCIO CAETANO da SILVA

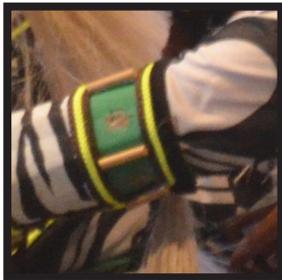
> Universidade Federal de São Carlos

Resumo>

Adiante nos debruçaremos sobre a Festa da Batata dos Krahô, que na língua desta etnia recebe o nome de Yetjöpi. Tal ritual faz referência ao conhecimento adquirido pelos Krahô graças ao contato que um deles tivera com a Batata e outros tubérculos no tempo mítico. Hoje esta festa possui uma série de atos que constroem o ritual como um todo condizente com o modo de produção do conhecimento krahô. Um desses atos é a dança dos hôxwa em torno da fogueira em um determinado momento da festa. Serão os hôxwa o ponto nodal deste artigo, que busca fazer alguns apontamentos sobre a relação de alteridade proporcionado pelo apelo estético que sua dança produz. Por fim, nos é desafiador pensar sobre os desdobramentos deste apelo, uma vez que tal dança também se tornou uma manifestação reconhecida como artística por artistas e apresentadas no contexto do espetáculo, não se limitando à festa ritual realizada no interior da aldeia.

Palavras-chave>

Antropologia da arte. Hôxwa Krahô. Festa da Batata



> OS *KRAHÔ*, OS TUBÉRCULOS, OS *HÔXWA* E ARTISTAS. SOBRE ALGUMAS DAS RELAÇÕES NA FESTA DA BATATA

MAURÍCIO CAETANO da SILVA

> mauricio-c-s@hotmail.com

Mestrando em Antropologia Social pela Universidade Federal
de São Carlos

Introdução

No presente artigo procuro apontar as relações presentes no momento do *Yetjyopi*, conhecido também como Festa da Batata, realizado pelos *Krahô* anualmente durante a passagem do tempo chuvoso para o seco¹. No momento, proponho nos atentarmos para os diversos agentes presentes na realização desta festa, sendo eles humanos indígenas e não-indígenas, tubérculos e seres míticos, onde se deflagra um processo de manutenção do contato interétnico e a atualização da alteridade *krahô*. Longe de explanar sobre todo o conjunto de prerrogativas, resguardos e sistema mítico que orientam a Festa da Batata, proponho expor que, atualmente, é a partir de interesses cênico e estético de não-indígenas que este momento da vida ritual *krahô* se reestrutura para garantir que mais agentes e conhecimentos possam agregar-se à prática indígena de ritualizar mitos, sendo isso passível de muitos conflitos, prejuízos e lucros para a manutenção da imagem indígena à vista de não-indígenas. Para isso, seguirei apresentando a Festa da Batata de acordo com a forma registrada por etnografias sobre os *Krahô* (ABREU, 2015; LIMA, 2010; MELATTI, 1970; REIS, 2010), junto de outros trabalhos, que contribuem para que lancemos mão da compreensão sobre a produção de humor dos *hóxwa* e os respaldos estruturais que fazem esta prerrogativa ser central na Festa da Batata. Em seguida, me valho do sistema mítico *krahô* para compreender tal ritual como um exemplo de conhecimento adquirido de agentes não-krahô, mais especificamente a Batata Doce e outros tubérculos caros aos *Krahô*, e que foram adquiridas com o ser mítico Estrela *Catxékwyj*. Na terceira sessão, eu trato de apresentar os agentes não-indígenas que se fazem presentes na Festa da Batata a partir da concepção de analogia entre a prática dos *hóxwa* causarem o riso em torno da fogueira no ritual aqui referenciado e a tradição cômica do palhaço. As capacidades corporais, neste caso, se mostram relevantes e reveladoras, pois é a mimese corporal e a captura das afecções do outro que parece afirmar tal analogia.

1 Durante os últimos dois anos não houve a Festa da Batata na aldeia Pedra Branca por motivo de luto. A festa foi organizada em 2016 na aldeia Santa Cruz por um *hóxwa* da aldeia Manuel Alves, momento no qual a caravana do Povo Parrir esteve presente. No mesmo ano houve a festa em Manuel Alves com os seus residentes e convidados de outras aldeias, mas quem a organizou não foi a mesma pessoa que na Santa Cruz. Segundo informações é difícil a realização desta festa nas demais aldeias *Krahô* por seus tamanhos reduzidos. Este é um dado a ser conferido futuramente.

Porém, antes de tudo, se faz necessário informar que os *Krahô* são um povo indígena pertencente à família linguística Jê, situado no chamado Brasil Central e muito referenciado na bibliografia antropológica por suas classes de metades (AZANHA, 1984), por seu sistema de circulação de nomes (LEA, 2012; MELATTI, 1970), pela sociabilidade baseada em instituições, como os seguimentos residenciais (COELHO DE SOUZA, 2002) e a amizade formal (CARNEIRO DA CUNHA, 1978), entre outras características que hoje identificamos como próprias deste tronco linguístico graças ao debate sobre o método da comparação controlada dos povos ameríndios proposto pelo *Harvard Central Brazil Project* (MAYBURY-LEWIS, 1979). Os *hoxwa* serão o elemento da cultura *krahô* sobre o qual me debruço, porque eles formam uma classe de pessoas que detêm uma prerrogativa cerimonial de prestígio: elas podem dançar em torno da fogueira no ritual *Yetjopi*, a Festa da Batata, fazendo movimentos que causam o riso em quem as observa. Esta classe de pessoas é formada a partir de prescrições onomásticas de acordo com a cosmologia *krahô* e, nos últimos anos, vem recebendo a atenção de artistas (palhaças e palhaços)² interessados em aprender sobre a produção de humor indígena e a estabelecer uma troca de experiências cênicas. É importante adiantar que no ano de 2015 uma caravana de artistas, instigados pelo filme “Hotxué” (CARDIA E SABATELLA, 2009), foi visitar a aldeia *Krahô* Manuel Alves e a partir desse primeiro contato criaram uma “rede”³ de artistas chamada “Povo Parrir”. Este é o contexto que será apresentado aqui.

A festa ritual pela onomástica, pelo mito e pelo corpo

No sistema ritual *Krahô* há uma classe de pessoas chamadas de *hoxwa*, as quais são responsáveis por realizar mimeses dos comportamentos de agentes externos à cultura *Krahô*. Tais mimeses deflagram um forte caráter cômico muito apreciado por indígenas e não-indígenas, o que faz com que tal performance seja reconhecida, tanto por eles quanto por não-indígenas, como análoga à representação teatral cômica do palhaço.

Assim como outros papéis cerimoniais *Krahô*, a determinação do *hoxwa* segue o sistema onomástico que prescreve que “os que produzem o corpo de Ego não lhe podem transmitir o nome e vice-versa” (MELATTI, 1973, p.17), criando uma relação entre nominador e epônimo (LADEIRA, 1982; LEA, 2012) que tem como princípio a reciprocidade entre as partes envolvidas diretamente e a comunidade como um todo. Para além dos nomes, direitos e deveres são entendidos como prerrogativas transmitidas no processo de nomeação. Quem possui o nome de *hoxwa* tem o dever de cumprir algumas tarefas em determinados rituais

2 O grupo de artistas ao qual me refiro neste projeto é majoritariamente feminino. Essa informação, que exponho antecipadamente, me leva à escolha de fazer referência aos palhaços e às palhaças pela forma genérica de “artistas”, como um todo.

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

(CARNEIRO DA CUNHA, 1978; LEA, 2012; LIMA, 2010; MELATTI, 1970) e o direito de ostentar sua posição privilegiada de “sacerdote do riso” (CARDIA & SABATELLA, 2009). A ação que garante aos *hoxwa* maior prestígio são os gestos que eles realizam em torno da fogueira em um determinado momento numa das noites do ritual da Festa da Batata. A ação deles, no entanto, não se limita a causar o riso dos outros enquanto dançam na fogueira, outras funções lhes são garantidas no interior do próprio *Yetjopi*, como a preparação da tora para a corrida, carregar as batatas durante o cortejo de arremesso das mesmas e mais outras funções rituais.

A prerrogativa do *hoxwa* é explicada pela seguinte narrativa mitológica: quando as sementes dos legumes falavam, os homens da aldeia foram caçar e, no retorno, mandaram um mensageiro ir conferir a situação das roças. Este acabou se deparando com o Milho, com a Mandioca, com o Inhame, o Croá, a Cana, o Mamão, o Amendoim, o *Carampá*, a Abóbora e a Batata fazendo uma cantoria. O mensageiro os encontrou brincando, mas chegou atrasado e não viu a corrida de tora e nem o *paparuto*⁴ sendo feito. A Batata lhe ensinou todo o ritual e a partir de então ele se tornou um *hoxwa* e o responsável por repassar aos *Krahô* o que aprendera com o tubérculo (LIMA, 2010, p. 105; MELATTI, 1978, p. 193).

Esse mito explica o porquê dos *hoxwa* representarem, no ritual, comportamentos inversos aos sancionados socialmente, pois eles os aprenderam com seres não-*krahô*. Os movimentos que os *hoxwa* fazem em torno da fogueira durante o *Yetjopi* são: dançar em um pé só, levantar as pernas para cima, procurar algo dentro da fogueira, comer piolhos, mexer nos pelos pubianos, bolinar mulheres, “enrubar” homens, dançar forró “arrochado”, imitar bêbados, animais, não-indígenas e plantas (LIMA, 2010; MELATTI 1970; REIS, 2010).

Podemos dizer que a brincadeira dos *hoxwa* é uma mimese (DELEUZE, 1985) que revela a dimensão do outro e expõe a humanidade (agência) deste outro, não apenas demonstrando este transformando-se em *Krahô*, mas também, um *Krahô* transformando-se em outro. Este seria o caráter espetacular (DUMAS, 2010) da performance do *hoxwa*: a experiência dialética da metamorfose.

Assim, a dança do papel cerimonial *hoxwa* ocupa uma posição liminar ambígua, uma vez que remete a personagens míticos, tal como o *trickster* (BASSO, 1985; LÉVI-STRAUSS, 2004; TAUSSIG, 1993), considerado o tipo de ser mitológico ao mesmo tempo anti-estrutural e estruturante, que contra-institui o elemento regulador de sociabilidade, produz movimento e abre as relações no sentido exógeno (LIMA, 2010). A jocosidade subverteria a ordem social, assim como ao mesmo tempo a instauraria com relações de alteridade. A imitação do outro e a exposição de sua figura distorcida, caricata e exagerada agrega um tom humorístico à brincadeira dos *hoxwa* e apresenta aos seus espectadores uma realidade forjada compreendida e aceita apenas durante a sua realização, um pouco parecido com os contextos expostos

⁴ Alimento a base de mandioca que é moqueado e servido, preferencialmente, em momentos cerimoniais.

por Bateson (2006), no caso do *naven*, e por Howard (1993), no caso do *parwana*. Porém, também é preciso levar em consideração que a presença do *trickster* nas narrativas míticas é um elemento que está em oposição complementar à ordem, à beleza e à eficácia presentes na natureza, sendo ele um elemento importante para a manutenção desses aspectos tão relevantes às práticas cotidianas indígenas⁵.

Levando isso em consideração, é através da imitação do comportamento do outro que o corpo do *hoxwa* se transforma e é deslocado para capturar a agência do diferente (LIMA, 2010), pois é durante a dança em torno da fogueira no *Yetjopi* que o corpo se destaca de seus semelhantes e expõe a permeabilidade da fronteira da cultura *Krahô*, da concepção de moralidade dessa etnia, e lembra a todos que naquele momento os *Krahô* podem rir dos *hoxwa*, e não o punir pelas ações citadas acima. Sua dança representa os limites do estranho e do antissocial para os *Krahô*. Podemos resumir a mimese como fez Lima (2010, p. 172): o princípio da expressividade corporal do *hoxwa*, a “apreensão dos hábitos e comportamentos, capacidades e afetos”, uma linguagem cênica e ritual realizada de forma não-verbal. Por isso é importante, então, investigar a realização da mimese, sendo ela o aspecto técnico, no sentido inaugurado por Mauss (1974), acionado pelos *hoxwa* durante a sua dança quando este diz que o corpo é o primeiro instrumento técnico.

Da festa mítica e da festa ritual

Como apontado acima, o *Yetjopi* é uma festa ritual que os *Krahô* aprenderam durante o contato com um antepassado mítico, quando este se relacionara com os tubérculos que lhe ensinaram o que os *Krahô* deveriam saber. No primeiro volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss (2004) faz uma análise dos mitos tomando como ponto de partida o mito bororo de aquisição do fogo e surgimento da chuva. Tal empreitada desvela a escolha do nome deste volume, “O cru e o cozido”, pois todos os mitos analisados naquele momento tratariam da aquisição do alimento, da sua distribuição e da sua produção, tendo como pano de fundo a relação entre Natureza e Cultura, uma vez que no mundo ameríndio seria através do fogo que plantas e animais são transformados em alimentos e seria por meio da chuva que as plantas se desenvolveriam ou apodreceria, dependendo da quantidade de água recebida, ou, até mesmo sendo a água algo que anularia a ação de cozimento, ou queima, do fogo. Nele está registrado e analisado o mito de origem das plantas cultivadas (*Ibidem, idem*, p. 199), e suas variações, onde a Estrela *Catxékwyj*, sendo esposa de um *krahô*, por motivos que diferem de acordo com as versões deste mito, ensina os homens a plantarem tubérculos para que eles possam comê-los.

O conhecimento surgido então inaugura uma série de práticas, no próprio tempo mítico, que constituiriam o que identificamos como a cultura *krahô*. E seria este um dos mitos que nos são relevantes para a compreensão da Festa da Batata, uma vez que, seguindo um

5 Ver o mito do Sol e do Lua em Melatti (2001).

pensamento lógico, mesmo que sincrônico, foi graças à Estrela *Catxêkwyj* que os *Krahô* teriam aprendido a cultivar tubérculos ao ponto destes realizarem uma festa na roça enquanto os homens se ocupavam com a caça⁶.

As relações multiespecíficas presentes nos mitos ameríndios nos revelam a noção de que a cultura para os povos indígenas pode ser compartilhada independente da natureza dos corpos presentes nas relações (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), embora seja em torno dos corpos que se valha a existência da cultura. Ao deflagrar os tubérculos realizando uma festa ritual, manifestando assim sua cultura, coube ao homem que as surpreendeu observá-los e aprender com eles o que, até então, não era praticado por ignorância dos *Krahô*. No momento não temos conhecimento sobre o que era festejado pelos tubérculos, as versões deste mito até então registradas apenas apontam que a festa tinha enquanto sua dona a Batata e que o que fora agregado à cultura *krahô* foi a forma de movimentar-se em torno da fogueira. Isso não aparece como uma ação que objetivava causar o riso, tanto que, pelo o que as versões do mito nos apresentam, os tubérculos que assistiam à dança não riam dela, a única reação apontada pelas narrativas seria a do homem – que teve sua reação mais próxima do espanto e do medo, do que do riso⁷. Ao que tudo indica, apenas quando este homem foi ensinar aos seus semelhantes a dança que aprendera foi que o riso e a espetacularidade tornaram-se elementos desta festa. Isso nos leva a considerar que os próprios *Krahô* agregaram a essa prática estes elementos, marcando seu tom jocoso e determinante dos limites da alteridade para além da predação⁸.

A Festa da Batata, assim como outros rituais *krahô*, é uma cerimônia constituída de muitos momentos determinados pelo regime de metades, pela onomástica, pelas narrativas míticas⁹ e pela visita de pessoas não-*krahô*. A dança dos *hôxwa* é apenas um momento desta festa, mas que, graças à produção do filme “Hotxué” (CARDIA & SABATELLA, 2009), tomou a forma do momento mais atrativo e significativo deste ritual para não-indígenas, uma vez que o documentário vem instigando a curiosidade destes em conhecer e aprender a forma pela qual os *Krahô* causam o riso.

No entanto, a produção ritual dos *Krahô* garante que elementos exógenos a sua cultura sejam incorporados às suas práticas. Mesmo havendo um determinado fluxo de visitantes, produtos industrializados e acessórios cênicos em algumas aldeias durante a Festa da Batata, o conjunto de ações que configuram este ritual se fazem presentes: a troca de *paparuto* entre

6 Sobre o cultivo, a divisão sexual do trabalho e a vida cerimonial *Krahô* é importante ver Lima (2016).

7 Para um trabalho futuro será pertinente buscar a relação entre o riso e o espanto, tanto no ato performático quanto nas narrativas míticas, como por exemplo, diante das versões do mito do roubo do fogo.

8 Aponto aqui a predação como um tipo de relação muito relevante para as sociedades ameríndias baseada na captura não apenas de animais não-humanos, mas também de pessoas e suas capacidades, afecções e intencionalidades, ou seja, conhecimentos. Este é um tema caro para a “antropologia brasileira”, que considera que a predação seja uma relação de natureza social onde se efetive processos que garantem a subjetividade de seres não-humanos e a objetivação dos humanos. Para maiores informações sobre a abrangência deste assunto, ver Viveiros de Castro (2002), Fausto (2002) e Vilaça (2008).

9 Para se ter uma ideia dos demais momentos possíveis da Festa da Batata, ver Melatti (1973, pp. 222-225).

famílias de jovens noivos ou casados que ainda não tenham filhos, a corrida de tora, o cortejo de arremesso de batata, as cantorias, entre outros.

A noção de “construção cultural”, articulada por Tassinari (2003) ao se debruçar sobre as festas *karipuna*, nos serve de apoio ao considerar que as festas podem ser a formação e demarcação de fronteiras étnicas segundo princípios e padrões de sociabilidade e elaboração simbólica de referências nem sempre consonantes e simétricas, porém, são um conjunto coeso de um todo que deflagra a cultura sob a qual se faz presente. Isso nos força a pensar na cultura *krahô* como algo flexível e com fronteiras permeáveis, uma vez que elementos *krahô* são absorvidos por artistas e espectadores e os elementos que estes levam até a aldeia se tornam motivos e adornos para a dança dos *hôxwa*¹⁰. E, assim, o ritual aprendido com a Batata concretiza-se ao afirmar a identidade daqueles que um dia receberam o conhecimento do plantio e do cozimento de seres míticos, possibilitando que os *Krahô* cultivassem suas hortas e sua cultura em um constante fluxo de troca de conhecimentos e práticas (LIMA, 2016). Restamos saber lidar com os efeitos que a curiosidade e o olhar espetacularizante sobre os *hôxwa* podem ter sobre a vida dos *Krahô*, tanto no interior das aldeias quanto nas relações políticas e econômicas entre elas.

A partir disso a Festa da Batata faz-se uma realização ritualística que deflagra o todo da cultura *krahô* articulando partes do seu sistema de crenças e práticas, sendo tais partes elementos algumas vezes exógenos que, ao invés de deslegitimar a identidade *krahô*, a reforça a partir da garantia da alteridade. Este caso é muito próximo da Festa do Mel *tenetehara* apresentado por Lévi-Strauss (2005) no segundo volume das *Mitológicas*. Essa festa explica a origem mítica da aquisição do conhecimento *tenetehara* sobre o mel a partir do contato com os jaguares. Esses seriam “antes, os ‘donos da festa do mel’, iniciadores de um modo de cultura (ligado à caça ao excedente), o que não contradiz, mas confirma o papel do jaguar como o dono de um outro modo de cultura – o fogo culinário” (*Ibidem, idem*, p. 35), mas que mesmo sendo outra cultura contribui para a prática *tenetehara* de colheita e consumo de mel, também celebrado ritualmente e legitimado pelo mito.

Um corpo da festa ritual ao palco

Um amplo debate sobre o conceito de cultura ainda se faz pertinente à antropologia, porém não nos debruçaremos sobre ele neste momento. Mais cabível do que nos alongarmos tentando dar conta desse debate será apontar que a cultura *krahô* se mostra algo em constante movimento de troca. Isso se faz tanto pelo sistema dual de metades ao qual eles dividem suas aldeias, regulam seus sistemas político, ritual, classificatório e de parentesco quanto em suas relações com seus outros (plantas, animais, mortos, indígenas de outras etnias e não-indíge-

¹⁰ Isso não é o mesmo que desconsiderar o esforço dos *Krahô* em manterem suas instituições bem delimitadas. E considerar que a afirmação de tais instituições é uma forma hermética de “interpretação da cultura” *krahô*, como diria Geertz (1978), é um risco que despreza o sistema dual desse povo.

nas), seja no momento ritual ou em qualquer outro espaço que proporcione o contato. A dança dos *hôxwa* dá luz a esse fato e garante ao ritual da Festa da Batata um espaço de celebração e garantia da alteridade.

Isso é possível graças às fronteiras da cultura *krahô* serem marcadas nos momentos de assimilação, tornando os elementos externos similares aos elementos internos (mas nunca iguais ou os mesmos). A marca da diferenciação entre os elementos acaba sendo declarada e afirmada no próprio discurso em que se reconhece que há o de fora e o de dentro, o Outro e o Eu. Por isso a analogia feita entre a dança dos *hôxwa* no ritual e as apresentações de palhaços nos palcos torna-se fundamentada no reconhecimento da capacidade do Outro-palhaço em causar o riso assim como o Eu-*hôxwa*, mas a partir de princípios históricos, conjunturais¹¹ e até estéticos distintos, sempre lembrando que é importante levarmos em consideração a impossibilidade de atingir uma simetria perfeita nas relações, sendo necessário considerar os desequilíbrios presentes nelas¹².

A partir disso, um conjunto de práticas e leixos passam a ser compartilhados e articulados. Isso acontece na esfera do próprio discurso *krahô*, quando estes indígenas nos apontam a performance dos *hôxwa* utilizando um leixo próprio da prática cênica ocidental sem a intenção de equiparar as figuras, mas, antes, para marcar as semelhanças e seus limites. Isso acontece quando os *Krahô* dizem “*hôxwa* é como quando os palhaços dos circos de vocês dançam e representam coisa engraçada” (*sic*) e “é igual mas palhaço fala muito e *hôxwa*, não. A gente faz tudo sem palavra” (*sic*).

Em tal caso o uso do termo “representação” no contexto dos *hôxwa* é legítimo uma vez que o entendemos como o conjunto de ações físicas e vocais ligadas entre si com a intenção de que o espectador identifique o que deve ser comunicado, assim como também é cabível dizermos em dança mimética dos *hôxwa*, não a reprodução exata, mas a captura e reprodução da afecção de “um corpo físico vivo” (FERRACINI, 1998, p. 200), seus movimentos e capacidades de manipulação do tempo e do espaço (LEPECKI, 2011) que chama a atenção do espectador e que não depende, em nenhum contexto, do uso da oralidade. Ou seja: uma estratégia de alianças, construção de conhecimentos e subjetivações de outros que depende da sedução estética (HOWARD, 1993; LAGROU, 2007). Não por acaso encontramos uma concordância entre Lima e Ferracini sobre o que venha a ser mimese. Enquanto a antropóloga a apresenta como a manipulação de um corpo que faz referência a um vegetal mítico, Ferracini, enquanto ator, justifica a legitimidade da mimese como a técnica cênica alternativa à interpretação realista¹³.

11 Saber quais os “motivos” que levam o Eu-palhaço a reconhecer-se com o Outro-*hôxwa*, considerando que ambos têm a capacidade de causar o riso a partir de princípios conjunturais e históricos distintos, é uma tarefa para um trabalho posterior.

12 Ver Strathern (2014) e Latour (1994).

13 Outros autores relevantes ao debate antropológico se debruçaram sobre a mimese, como Deleuze (2006) e Taussing (1993). Aqui me detenho a referenciar apenas Lima e Ferracini por considerar que suas

O *Yetjopi*, assim, se torna para nós uma festa onde é possível deflagrar uma série de dinâmicas que são inerentes à cultura *krahô* ao mesmo tempo em que garante a expansão de seus conhecimentos e a inserção de novos elementos. Isso não é apenas por causa da possibilidade de analisar a Festa da Batata a partir de uma perspectiva transdisciplinar, lançando mão dos estudos antropológicos e cênicos, mas pela própria dinâmica que a dança dos *hoxwa* produz quando ela mesma agrega novos agentes, novos artefatos e investimentos na cultura deste povo, fazendo do *Yetjopi* uma festa celebrada por indígenas, e algumas vezes com não-indígenas, sob o escopo da produção de humor e circulação de riquezas, já que, me arrisco ao generalizar, todas as relações de nominação indígena são intrínsecas às relações de parentesco que ditam a “economia política de pessoas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 415).

A capacidade de causar o riso em quem observa, então, para os *hoxwa*, depende da capacidade de agregar ao seu corpo trejeitos de corpos-outros, com ritmos, espacialidades e intenções distintas das reconhecidas como constituintes da cultura *krahô*. Rir de um *hoxwa* dançando, no limite, se torna rir de quem não é *krahô*, de quem não divide com eles o todo de sua cultura. E seria neste limite, porém com muitas ressalvas quanto aos contextos, que poderíamos dizer que *hoxwa* e palhaços são análogos, pois a história do palhaço ocidental nos mostra que esta figura revela os limites da etiqueta e do *ethos* burguês europeu (BOLOGNESI, 2003), ou seja, a figura hegemônica que serve para lembrar/expor os outros-risíveis.

Aponto isso porque um grupo de palhaças e palhaços realizou visitas à aldeia *Krahô* Manuel Alves Pequeno, localizada entre as cidades de Goiatins e Itacajá, no Tocantins. A primeira visita aconteceu no ano de 2015 e fora organizada por uma pesquisadora junto de uma atriz. Esta viu na possibilidade do encontro com o *hoxwa* uma experienciar singular, tanto no âmbito de sua vida pessoal quanto artística. Uma outra característica dessa caravana de artistas é que parte dos mesmos já era integrante da associação internacional Palhaços em Rebeldia¹⁴, que busca conciliar a palhaçaria à princípios éticos fazendo apresentações em zonas de conflito pelo mundo, como a Palestina. Já neste primeiro contato, os *hoxwa* da aldeia Manuel Alves, assim como os seus demais habitantes, reconheceram os artistas como aqueles que poderiam dançar em torno da fogueira no *Yetjopi* que estava para acontecer. Entre seguir a orientação dos antropólogos presentes, de não interferirem no ritual, e aceitar o convite dos próprios *hoxwa*, de dançarem junto deles ornamentados de nariz vermelho, sapatões e roupas extravagantes, os artistas optaram em dançar com os *hoxwa* como palhaços¹⁵ – ação própria de um *trikster*. Ainda sendo cedo para traçar os efeitos desse momento na vida ritual dos *Krahô*,

contribuições sobre o tema nos ajudam a expor nossa conclusão de forma sucinta de acordo com o espaço aqui disponível. Os utilizo também para expor o quanto as áreas de atuação distintas desses dois estudiosos podem contribuir uma com a outra. Me mantendo restrito à bibliografia antropológica talvez me passasse despercebido que pesquisadores da cena também podem nos ser valiosos.

14 A Associação Palhaços em Rebeldia foi criada em 2004, na Galícia. Podemos ter uma base de sua atuação com a seguinte matéria, intitulada “Palhaçaria neles – Voluntários aprontam circo social em regiões de conflito”, disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/bravo/palhaçaria-neles>>. Acessada em: 14/04/2018.

15 Informação obtida por comunicação oral.

me limito a apontar que, na Festa da Batata realizada na mesma aldeia em 2018, a caravana do Povo Parrir teve um momento exclusivo para apresentar um *sketch* durante o ritual. Esse momento foi seguido pela dança dos *hôxwa*. Esta dança também foi composta pela apresentação de uma história nos modos dramaturgicos lineares, contando a ida de um conjunto de indígenas à roça, onde caçaram, se alimentaram e fizeram sexo, muito distinto das movimentações abstratas que a mimese dos tubérculos proporcionam. A representação do sexo foi o momento em que mais levou os observadores ao riso, creio que, mais pela situação sexual exposta a todos do que pela construção da narrativa. Nesta dança haviam seis *hôxwa* homens, sendo que três deles eram crianças e todos nominados pelo mesmo nominador¹⁶, e quatro mulheres, todas da caravana do Povo Parrir, que no momento já não estavam mais caracterizadas como palhaças, mas ornamentadas de acordo com os modos indígenas das mulheres se vestirem. Tirando elas só mais uma mulher, esta indígena, participava da dança na condição de cantora que acompanha o tocador de maracá. Com isso, artistas e *hôxwa* foram postos em um espaço classificatório fluido, não sendo eles gente, plantas, indígenas ou não-indígenas, todos estavam sendo aqueles risíveis. Mas, todos riam das mesmas coisas?

A partir disso identifico um intercâmbio intenso e assimétrico de conhecimentos, práticas e acessórios entre os *Krahô* e artistas¹⁷, assim como, também, um trânsito de pessoas entre aldeias e metrópoles, um fluxo de referências cômicas e possíveis “rearranjos” da estrutura dos ritos *krahô*. Alguns *hôxwa* têm vindo aos estados do Sudeste, principalmente São Paulo, para se apresentarem em teatros, circos e festivais junto dos artistas que foram à aldeia, demonstrando algum interesse em intensificar esse trânsito e aproveitando-se dos espaços urbanos de entretenimento para a manutenção e conservação das demandas indígenas. Não podemos deixar de apontar, porém, que estes fatos encontram ressonância no discurso do Povo Parrir: promover uma arte em sintonia com princípios éticos em favor de comunidades tradicionais e a garantia de paz em territórios de conflito¹⁸. Porém o número de indígenas que vão às apresentações em teatros não se equipara aos visitantes não-indígenas na aldeia e nem dá conta da complexidade e extensão da prerrogativa do *hôxwa*. Também destacamos que este movimento acaba causando, entre os *Krahô*, tensões internas sobre legitimidade, chefia, distribuição de re-

16 Isso nos coloca em questão sobre o que a bibliografia e minhas visitas a campo, onde pude perceber que há um grande número de pessoas que possuem nome de *hôxwa*, apontam, uma vez que, de acordo com a prerrogativa, a dança seria realizada por pessoas possuidoras de um conjunto de nomes diferentes, mas da mesma classe.

17 É importante destacar que a produção do filme “Hôtxwa” (CARDIA & SABATELLA, 2009) promoveu a visita do artista Ricardo Puccetti, palhaço, à aldeia Manuel Alves Pequeno, onde encenou a chegada de um palhaço na aldeia interagindo com Ismael *Ahprac*, um *krahô* que não tem nome de *hôxwa* mas que é um *hôxwa*. Falaremos sobre isso mais a diante. O importante é que um aluno de Ricardo, o artista Damian Reis, depois disso realizou sua pesquisa de pós-doutorado em Artes Cênicas pela UFBA sobre o seu contato com Ismael *Ahprac*. A artista Ana Carolina Abreu defendeu sua dissertação de mestrado (2015) sobre seu contato com *Ahprac* e a produção de apresentações do mesmo em festivais circenses pelo Brasil. Tudo isso para apontarmos que a caravana do Povo Parrir não foi a primeira a pisar em terras *krahô* em busca do *hôxwa* e que, mesmo antes da criação do Cabaré Povo Parrir, o *hôxwa* já fazia apresentações em festivais circenses, graças ao documentário.

18 As edições do Cabaré Povo Parrir, ocorridas entre os anos de 2016 e 2017, foram realizadas com o povo *Kariri Xocó*. Isso aconteceu pelo convite de um antropólogo ao Povo Parrir. A situação de conflito em que este povo se encontra é um outro mote da atuação destes artistas nos últimos dois anos.

curso e prestígio, como foi possível observar durante a pesquisa de campo realizada na aldeia Pedra Branca, em 2015.

Por isso, questiono como a alteridade *krahô* se revela em corpos (miméticos) que dançam e como estes corpos são considerados propícios para a dança no momento da Festa da Batata. Encontrar um caminho para essa proposta é um convite para entender como o contato interétnico se realiza de múltiplas formas. Podemos pensar, a partir dessa proposta, sobre a circulação de bens materiais e visitantes nas aldeias *Krahô*, sobre a circulação de conhecimentos, sobre os possíveis conflitos e disputas por legitimidade e acesso à recursos financeiros, sobre a criação de associações, grupos e redes de pessoas nas aldeias *Krahô*, sobre questões de gênero, sobre as estratégias de manutenção de relações de aliança e inimizade, assim como à atualização da estrutura social *krahô*, tão marcada pela bibliografia antropológica, frente à inserção de agentes que flexibilizam suas prescrições, e muitas outras questões antropológicas que podem surgir; tudo isso a partir do momento em que a Festa da Batata recebeu uma valorização diferenciada graças à produção do filme “Hotxúá” (CARDIA & SABATELLA, 2009).

Conclusão

Durante a troca que ocorre entre *hoxwa* e palhaços, seja no momento da Festa da Batata ou no contexto do espetáculo, riquezas materiais e imateriais são manipuladas com o único objetivo: garantir que o espectador ria, ou que a ele seja apresentada uma situação que escape dos limites e do controle da racionalidade – como é a função do *trickster*. Não são apenas acessórios (máscaras, roupas, instrumentos, etc.) que circulam neste momento de alteridade, mas, também, um lexo e uma memória. Aos próprios *Krahô* os termos “representar” e “dançar” não dizem respeito apenas às práticas artísticas ocidentais, eles afirmam que tais verbos também cabem às suas práticas rituais e reconhecem que o quê diferencia um palhaço de um *hoxwa* é o contexto de sua busca em causar o riso. Porém não posso deixar de considerar que esse é um exemplo do uso de um lexo externo à língua *krahô* (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), assim como neste trabalho em português optei por usar a palavra *sketch* ao me referir à cena das palhaças no meio do ritual.

Por fim, todo o contato com não-indígenas aqui exposto não ocorreu apenas depois da visita da caravana do Povo Parrir, teria sua origem na época em que circos circulavam pelo interior do estado do Tocantins e eram acessíveis aos *Krahô* quando se instalavam nas cidades de Itacajá e Goiatins. Assim, “mimetizar”, “representar”, “dançar”, “ser palhaço” e “ser *hoxwa*” são termos de empréstimo articulados por indígenas e não-indígenas a partir do caráter exógeno da cultura *krahô*, que agrega aos seus conhecimentos aqueles já adquiridos em outros tempos¹⁹, como nos faz perceber a Festa da Batata.

19 Montardo e Schneider (2012) atentam-se para as situações onde a utilização de termos como “apresentação” e “representação” das performances podem ser usadas quando realizadas fora do contexto ritual. Aqui, no caso, faz-se referência ao tempo mítico, à atualidade do ritual e às apresentações que acontecem fora da aldeia, fora da agenda ritual dos *krahô*.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. C. F. *Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica krahô*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>>. Acesso em: setembro de 2015.

AZANHA, G. *A Forma Timbira: Estrutura e Resistência*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1984.

BASSO, E. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

BATESON, G. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: EDUSP, 2006.

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CARDIA, G. & SABATELLA, L. *Hotxuá*. [Filme-vídeo]. Pedra Corrida Produções. Tocantins, Petrópolis. 1 DVD HDCAM, 70 min. color. som. 2009.

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.

_____. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

COELHO DE SOUZA, M. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/Museu Nacional-UFRJ. 2002.

DELEUZE, G. *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006

DUMAS, A. G. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. 2010.

FAUSTO, C. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. In: *Revista Mana*. Vol. 8, n. 2. Rio de Janeiro. Outubro. 2002.

FERRACINI, R. *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes. UNICAMP. Campinas, 1998.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HOWARD, C. Pawana: a farsa dos visitantes entre os Waiwai da Amazônia. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. & CARNEIRO DA CUNHA, M. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: USP/FAPESP, 1993.

LADEIRA, M. E. *A troca de Nomes e a Troca de Cônjugues, uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1982.

LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. In: *Ilha*. Revista de Antropologia. v. 13, n. 1, jan./jun. (2011)

2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Do mel às cinzas: Mitológicas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, A. G. M.. *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro, PP-GSA-IFCS / UFRJ, 2010.

_____. “*Brotou batata para mim*”: cultivo, gênero e ritual entre os krahô (TO, Brasil). Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro, PP-GSA-IFCS / UFRJ, 2016.

MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAYBURY-LEWIS, D. (ed.) *Dialectical Societies. The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1979.

MELATTI, J. C. O sistema social crao. In: *Série Antropológica*. 1970. Disponível em: <<http://www.juliomelatti.pro.br/tese/teseindice.pdf>>. Acessado em: 29/03/2018.

_____. O sistema de parentesco dos índios crao. In: *Série Antropológica*. 1973. Disponível em: <<http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-parentescocrao.pdf>>. Acessado em: 29/09/2015.

_____. *Ritos de uma tribo timbira*. São Paulo: Ática, 1978

_____. *Sol e Lua*. Em: *Mitologia Indígena*. 2001. Disponível em: <www.juliomelatti.pro.br/mitos/m04solua.pdf>. Acessado em: 14/05/2015.

MONTARDO, D. & SCHNEIDER, H. Uma etnografia do festival cultural das Tribos indígenas do Alto Tio Negro/AM (Festribal). In: *Ilha*. Revista de antropologia. v. 13, n. 2, jul./dez. (2011) 2012.

REIS, D. M. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, 2010.

STRATHERN, M. *A relação: acerca da complexidade e da escala*. Em: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TASSINARI, A. M. I. *No bom da festa: o processo de construção cultural das famílias karipuna do Amapá*. São Paulo: EDUSP. 2003.

TAUSSIG, M. *Mimesis and Alterity. A particular history of the Senses*. New York and London: Routledge, 1993.

VILAÇA, A. Conversão, predação e perspectiva. In: *Revista Mana*. Vol.14, n. 1. Rio de Janeiro. Abril. 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismos e culturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

