

“A Abóbora é Hôxwa”:
Amjikin Jàt Jõ Pi (Festa da Batata)

Ana Carolina Fialho de Abreu*

-
- Ana Carolina Abreu é palhaça, pesquisadora e professora. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com Cotutela em Antropologia na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (UNMSM), Peru. Professora Substituta no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Resumo |

Este trabalho é uma descrição do *amjikin* (festa, ritual) *Jât Jô Pi*, na qual o *Hôxwa* é protagonista, através do meu olhar de palhaça e pesquisadora em diálogo com os *mebi* (Krahô), principalmente com a voz do líder dos *hóxwas* o ancião e meu *inxu* Ismael Ahprac Krahô e de Luciano Caprã Krahô. A revisão da literatura dá destaque ao antropólogo Júlio Cesar Melatti e a antropóloga Ana Maria Gabriela Morim, quem eu tive o prazer de conhecer na pesquisa de campo. Trata-se de abordar a importância em se conhecer os diversos modos de existir, de “atuar”, de vivenciar a comicidade através de diferentes valores intrínsecos a prática cômica na cultura Krahô, ampliando assim, nossos modelos estéticos, poéticos e éticos. Por fim, revela-se urgente a presença de culturas que estão sempre ausentes. Este artigo problematiza esta ausência trazendo atores sociais, protagonistas de suas próprias histórias que foram e continuam sendo em nosso país, negados, escravizados, massacrados e subjugados.

Palavras-chave: Comicidade; *Hôxwa*; *Amjikin*; Krahô.

Introdução

No Brasil, encontra-se no estado do Tocantins o povo indígena Krahô¹, cujo território está localizado próximo às cidades de Itacajá e Goiatins, entre os rios Manoel Alves Pequeno e Vermelho, no nordeste do estado. Conhecido por rir muito, o povo Krahô tem entre suas tarefas cotidianas o plantio, a colheita e o riso. Eles consideram que a alegria é um elemento base de sua sociedade, e os *hôxwas*, para cumprir essa tarefa, usam a força do riso, da doçura e do escárnio. No exercício de suas funções, instauram o avesso, falam o que os outros calam, ensinam o certo ao agir de forma errada, desmistificam o erro, fortalecem a autoestima e unem o grupo através da alegria, do abraço e da conversa, garantindo a sobrevivência de sua cultura milenar.

Para o líder dos *hôxwas* e morador da aldeia Manoel Alves Pequeno, Ismael Ahprac Krahô, quando a batata-doce se prepara para nascer, ela autoriza a abóbora a fazer a festa: “[...] então a abóbora diz que é *Hôxwa*, a abóbora é *Hôxwa* porque você vê, tem abóbora branca, tem aquela abóbora rajada, essas cor aí [...] o *Hôxwa* saiu da fruta” (in ABREU, 2015, p. 149). Também conforme Getúlio Cruacraj, ancião e líder Krahô da aldeia Manoel Alves Pequeno, “[...] 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, sua imitação” (LIMA, 2010, p. 165-166).

Um dos momentos mais significativos em que aparecem os *hôxwas* é no *amjikin Jåt Jõ Pi*, também conhecido como Festa da Batata. O termo é constituído pelos elementos: *jåt* (batata-doce), *jõ* (elemento de ligação) e *pi* (que significa madeira ou árvore), ou seja, “tronco ou tora da batata-doce”. Segundo Pedro Peño, antigo chefe indígena muito

¹ Atualmente, a população Krahô é de cerca de 3 mil pessoas, vivendo em 28 aldeias. O termo Krahô é reconhecidamente uma nomenclatura externa do grupo, que se autodenomina *mehi*, cuja tradução feita pelos próprios indígenas para o português é “nós mesmos” ou “nossa carne”. Dessa forma, antagonizam-se com os *cupên*, nome utilizado para identificar os “não indígenas”.

respeitado pelos Krahô, já falecido, para toda e qualquer festa se aplica o termo *amjikin*, que significa “alegria”, e esta palavra “pode ser usada em frases tais como *i mã amjikin* (eu estou alegre)” (in MELATTI, 1978, p. 14). Em outros termos, o que chamamos de rito os Krahô consideram como *amjikin* (festa=alegria=rito).

O *amjikin Jât Jõ Pi*, que ocorre normalmente no mês de maio, período que marca a colheita da batata-doce, é o único momento do ano em que todos os *hõxwas* da aldeia pintam-se, reúnem-se no centro do *kà* (pátio) e apresentam suas “esquetes” cômicas. Neste artigo, farei uma breve descrição deste ritual, através do meu olhar de artista, palhaça e professora de teatro, em diálogo com o anteriormente citado, o *hõxwa* Ismael Ahprac Krahô² (2015), com o indígena Luciano Caprân Krahô (2012), com o antropólogo Julio Cezar Melatti (1978) e com a antropóloga Ana Gabriela Morim (2010), que eu tive o prazer de conhecer nas terras Krahô. O objetivo deste artigo é produzir a presença de uma cultura que está sempre ausente. Problematiza-se essa ausência e busca-se trazer a voz e os corpos de atores sociais, autores de suas próprias histórias que foram e continuam sendo negados, escravizados, massacrados e subjugados³. Assim, estabelecem-se, neste trabalho, zonas

² Minha aproximação e vivência com o *hõxwa* Ismael Ahprac Krahô se iniciou na 7ª Aldeia Multiétnica, Chapada dos Veadeiros, Goiás (julho de 2013), na qual pude observar a “interferência” do *hõxwa* no ritual de Iniciação das crianças Krahô, chamado *Pemp’kahààc*; na 9ª Feira Krahô de Sementes Tradicionais na aldeia Krahô, Tocantins (outubro de 2013); no 1º Encontro Internacional de Palhaço(a)s de Cataguases: Comicidade Ritual — em Cataguases, Minas Gerais (dezembro de 2013) —, atividade que fez parte do meu mestrado, produzida por mim, Ismael Ahprac Krahô e Andrés Del Bosque, com a participação de palhaços e palhaças de todo o Brasil, em especial Demian Reis, Rodrigo Robleño e Thiago Araújo; e pela observação e participação no dia a dia, nos preparativos e no ritual *Jât Jõ Pi*, em maio de 2014 e julho de 2015, na aldeia Krahô Manoel Alves Pequeno.

³ Tradicionais caçadores, coletores e agricultores itinerantes, os Krahô passam por um longo processo de transição para um estilo de vida fixo e gregário, iniciado no 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, sendo obrigados a migrar constantemente rumo ao interior. Trata-

de contato e conflito entre os diversos modos de existir, de “atuar”, de vivenciar a comicidade através dos diferentes valores intrínsecos à prática cômica em diferentes culturas, ampliando assim nossos modelos estéticos e éticos.

Neste ponto, ressalto a minha escolha em não chamar o *Hôxwa* de palhaço, nem ao menos de palhaço sagrado ou bufão ritual, como se palhaço fosse à palavra que generalizasse todas as categorias de práticas da comicidade. Refiro-me a ele da forma que é chamado pelo seu povo, ou seja, *Hôxwa*. Trata-se de não tomar exclusivamente as referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências. A palavra palhaço, segundo Bolognesi (na minha banca de defesa do mestrado), não tem mais de 600 anos; a cultura Krahô, antes da chegada dos colonizadores, é imensurável, de tão grande e multifacetada. Segundo historiadores, como Pedro Paulo Funari e Ana Piñon (2011, p. 16) esta presença data, ao menos, de 12 mil anos atrás. Portanto, chamar o *Hôxwa* de palhaço é forçar uma nomenclatura, é querer dominar o que se estuda, visto que nominar significa também dominar.

Em alguns momentos, utilizo o termo “cômico ritual”, que acredito ser uma forma menos “colonizadora” e mais abrangente para estabelecer uma comunicação com você, leitor. Ressalto que existem semelhanças entre o *Hôxwa* e o palhaço ocidental, mas deve-se ter cuidado para não substantivar o que é adjetivo. O *Hôxwa* não é bobo da corte, embora apresente semelhanças com aquilo que o bobo da corte fazia; não é sátiro, embora faça muita coisa que os sátiros faziam; não é palhaço, embora faça muita coisa que os palhaços fazem. A formação do palhaço ocidental tem um fator fundamental que não faz parte do *Hôxwa*, que é o comércio, uma política vinculada a uma sociedade forjada no seio de uma cultura capitalista, classista, cristã, cuja comercialização é a base para sua sustentação econômica.

se de uma história de luta longa e dramática, como a história das comunidades indígenas brasileiras do período da colonização até os dias atuais.

No caso do *Hôxwa*, pelo contrário, o que se pode observar é a sua presença na comunidade, não por um exercício de profissão, mas sim por uma função social, como sinaliza Ricardo Puccetti: o *hôxwa* “[...] não é um personagem, mas uma função social que alguns escolhidos têm o privilégio de possuir [...]” (FERRACINI, 2006, p. 158). Essa função é passada pelo nome, que, segundo o indigenista Fernando Schiavini (2006, p. 11), é o maior legado que os Krahô possuem: “[...] 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 ela exerce na sociedade”. Essa pessoa passa também a pertencer a uma das metades *Catàmjê* (Inverno) / *Wacmejê* (Verão) e a ter os mesmos amigos formais do seu *ketj* (padrinho) ou *tyj* (madrinha). Ela aprende imitando, acompanhando seu *ketj* ou *tyj* no dia a dia de maneira informal e no ritual de maneira formal, ou seja, o rito é o momento central da transmissão do conhecimento. No momento em que eu perguntei ao Ismael Ahprac como ele havia se tornado *hôxwa*, ele me respondeu:

Então, como foi que eu aprendi isso aí, é porque o meu tio era um *hôxwa*, né, e ele botou esse nome também de que a gente me chama Ahprac, então, eu me chamo esse nome, porque ele é *hôxwa* e é meu e botou pro mode deu fazer isso e ele brincava também no *hôxwa*, aí eu ficava olhando porque, assim, eu era pequeno, [...] aí eu fui, quando eu tava, ele botou eu pra mode brincar mais ele, [...] pra quando ele morrer, ele vai morrer, então é eu que vou fazer essa brincadeira que ele tava fazendo e me ensinando também pra mim. [...] Agora é outra coisa, eu já tenho neto meu que eu já dei o nome, no caso é o grande, né [...] então aí eu tô ensinando também pra ele e ele tá aprendendo também pro mode ele brincar, então eu fez a mesma coisa que meu tio fez comigo né, é isso que tá vindo agora, isso é toda vida agora, membro *hôxwa* é isso aí. (in ABREU, 2015, p. 151).

Assim, concluo que o corpo é o canal máximo de expressão do *Hôxwa*, das suas emoções, da sua lógica (ilógica) e da sua graça. Ele 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, ou seja, cada *hôxwa* imprime no seu corpo a brincadeira e imprime à brincadeira suas próprias características.

Amjikin Krahô: A Festa da Batata — Jât Jõ Pi

Cheguei na aldeia Manoel Alves Pequeno cerca de dez dias antes do *amjikin Jât Jõ Pi* do ano de 2015, quando já estavam acontecendo os preparativos para a festa, como o corte e a preparação das toras para a corrida que inauguraria o rito. Só podiam cortar as toras, bem como as preparar, os *hôxwas* e os *hoxwuarés* (criança *hôxwa*) da aldeia.

No dia 1^o de maio, estive presente em meio à mata junto ao divertido grupo de *hôxwas* e *hoxwuarés*. Eram eles: Ismael Ahprac, Juarez, Roberto Carlos, Mário (ver Figura 1), Hugo, Paulo e o *craré* (criança) *hôxwa* também chamado Ahprac (ver Figura 2). Todos, muito habilidosos, revezavam o trabalho árduo de retirar a casca da madeira e em seguida esculpir todo tronco até obterem duas toras iguais para o ritual. Elas deviam possuir o mesmo tamanho, largura e cavidade nas suas extremidades, com a mesma profundidade e diâmetro. O *craré* Ahprac auxiliou principalmente na atividade de recolher as cascas das árvores e enterrá-las. No horário do almoço, nos dias combinados de trabalho, as mães de vários *hôxwas* se revezavam, e cozinhavam bem como levavam a comida preparada na mata para o grupo.

Fig 01. *Hôxwa* Mário medindo a tora *Jât Jõ Pi*. Mário é neto do *hôxwa* Ismael Ahprac e filho do *hôxwa* Paulo, casado com Carmelita Cupên, filha de Ismael Ahprac



Fonte: Arquivo da autora. Data: 01/05/2014.

Fig 02. *Hoxwuaré* Ahprac.



Durante esses dias, chegavam parentes vindos de outras aldeias para participar da festa, entre eles dois importantes *padrés* (cantadores e grande conhecedores dos ritos). Um deles era o senhor Olegário Tejapôc, chefe indígena da aldeia Pé de Coco, falecido neste ano (2017). Nos dias que antecederam o ritual, Ismael Ahprac liderou várias caçadas; lamentavelmente, o grupo sempre retornava sem nada. A carne fazia parte dos preparativos do ritual e seria usada na preparação do *paparuto* (comida preparada principalmente nos rituais). Felizmente, o prefeito de Itacajá, depois de muita insistência dos Krahô, doou um boi para a realização da festa. Também foi necessária a compra das batatas-doces que seriam usadas no ritual, que se somaram às batatas colhidas nas roças que não eram suficientes para a festa. Segundo 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. Com a intensificação do contato e a implementação dos programas governamentais, espécies e variedades ou

são substituídas por outras consideradas como mais vantajosas economicamente, ou compradas nos mercados na cidade ou com produtores da região.

Continuando, os Krahô carregaram as duas toras de batata para o rio. Conforme Luciano Caprã (2012, p. 26-27), os partidos do Verão e do Inverno colocam as toras no rio para ficarem pesadas, e elas são retiradas após três dias. Nesse intervalo de dias, chegou o boi na aldeia. Ismael Ahprac ajudou a supervisionar a divisão das partes do boi, que foi feita pelos líderes dos partidos para entregá-las a todos os moradores da aldeia, e em maior quantidade às duas famílias que ficariam responsáveis por preparar os *paparutos*. Eles seriam trocados no ritual entre essas famílias escolhidas, pois elas iriam oficializar um casamento que estaria próximo de acontecer entre seus membros. No momento certo do rito, partes de cada *paparuto* seriam também distribuídas aos presentes na festa.

Assim, no dia 6 de maio de 2014, pela madrugada, iniciou-se o rito *Jât Jõ Pi*. Eram três da manhã quando o *padré* iniciou os cânticos com seu *cuhtoj* (maracá), que, segundo Luciano Caprã, é feito somente pelos homens que cantam com ele. Trata-se de um instrumento sagrado usado para marcar os tempos do compasso das diversas canções e para ajudar na comunicação com os ancestrais. Era noite de Lua crescente, as mulheres cantavam dispostas numa fila única, ombro a ombro, voltadas para o nascente, como é de costume. Nos cânticos na madrugada, as mulheres usavam, além do *cupentxê* (tecido amarrado na cintura), outro pano que perpassa costas e peito para proteger do frio. Os homens “dançavam” atrás do *padré*, voltados para o poente, espalhados pelo *kà* (centro do pátio). O *padré* sempre se posicionava um pouco à frente dos homens e cantava com as mulheres e de frente para elas, olhando-as. Em algumas canções, ele entoava, e elas respondiam; noutras, ambos cantavam juntos. Às mulheres cabiam alguns movimentos, ainda que permanecessem a todo tempo em fila, no mesmo lugar. Seus braços moviam-se, em alguns cânticos, dos ombros para a cintura, com os cotovelos levemente dobrados.

Neste ponto, ressalto a vivacidade, a agilidade e a energia do corpo-espírito do *padré*, um ancião que deveria estar próximo dos seus 70 anos. Sua voz era aveludada, forte e, aos poucos, diante das horas cantadas sem cessar, ia ficando rouca. 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 a frente, via-se o dia; para trás, a noite. Outros desenhos compunham essa pintura: galões de água e de café que os homens traziam para as mulheres, chinelos nos pés que ajudavam a proteger do frio, crianças nos colos, lanternas e o brilho e o som dos foguetes que invadiam o céu.

O Sol revelava não somente o dia mas também a imagem dos homens presentes, exceto, obviamente, a imagem de Ismael Ahprac. Ele já havia sido visto e ouvido desde a madrugada por todo(a)s, nos poucos intervalos dados pelo *padré* e também durante os cânticos, “interferindo” no ritual, passando entre as mulheres, incentivando-as, alegrando-as, fazendo suas piadas e brincadeiras. Segundo Ismael Ahprac, “o *hôxwa* faz isso porque ele tem o direito”, e as mulheres reagiam, elas riam, animavam-se, e algumas respondiam, fazendo com que todos rissem ainda mais. Eu perguntei à minha *tyj* o que Ismael Ahprac estava dizendo (naquele momento, como em muitos outros, eu estava ao lado dela, aprendendo a cantar na fila), e ela me respondeu que ele estava fazendo piadas sobre as mulheres que não sabiam a letra da música e sobre aquelas que não foram ao pátio cantar. Segundo ele, as que ficaram em casa não foram porque as mães delas não as mandaram, como se as mulheres ainda fossem crianças cujas mães tivessem que acordá-las para cantar. Nota-se que não saber a letra das músicas e não ir ao pátio cantar são atitudes vistas com “maus olhos”. Dessa forma, para reafirmar as normas sociais, o *Hôxwa* as traz 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 com jenipapo e urucum para o próximo momento do ritual. No ano seguinte (2015), Ismael Ahprac fez uma ação nesse momento do ritual, que não aconteceu em 2014: ele reuniu os *hôxwas* que passaram entrando nas casas, inclusive na casa do *pahí* (atual chefe da aldeia), fazendo grande arruaça e brincadeiras para acordar e chamar aqueles que ainda não haviam acordado, pois era chegada a hora do *Jàt Jõ Pi*. Dando sequência, na casa de Ismael Ahprac, sua filha Carmelita Cupên pintava os homens com urucum nas pernas (do joelho para baixo, exceto o pé) e nos braços (do cotovelo até o punho). O que os diferenciava era a forma como as mulheres os pintavam com o jenipapo, já que muitos usavam as pinturas características de suas metades: os *Wacmejê* com listras verticais, e os *Catàmjê* com listras horizontais. Outros Krahô também usavam pinturas distintas, como fazia Maria Rosa Amxôkwyj em seu esposo Ismael Ahprac (ver Figuras 3 e 4). Observei também que a filha de Ismael Ahprac o pintou com urucum no sulco que os Krahô fazem entre os cabelos, ao redor da cabeça, a meia altura da testa, menos atrás, onde o interrompem. Ele também construiu, com palha, seu *hókheikhiek*, um “diadema” que tem na parte correspondente à testa duas pontas em forma de V, e o *iõkrétxe* no pescoço, cujo pendente, também de palha, cai pelo dorso.

Nota-se, pelas figuras, que este foi um momento de descontração. Ismael Ahprac, como sempre, fazendo todos rirem, e ele, claro, não se segurava diante das suas próprias brincadeiras e gargalhava também. Nesta hora, sua esposa o mandava (rindo) ficar quieto, para que ele parasse de balançar e ela pudesse terminar de pintá-lo.

Fig 03. *Hôxwa* Ismael Ahprac se preparando para a corrida de tora da batata.
Ao lado de Ismael Ahprac, está sua esposa Maria Rosa Amxôkwyj e sua neta.



Fig 04 - Ismael Ahprac e Amxôkwyj.
Fonte: Arquivo da autora. Data: 06/05/2014.

Sáimos por um caminho radial na direção das toras. Ismael Ahprac tinha duas batatas-doces nas mãos e falava algo com muita seriedade em Krahô. Eu não sabia o significado das palavras, mas tentava ler o seu corpo. Próximo a uns 50 metros das toras de batata, estava um dos *padres*, que, conforme Luciano Caprã (2014, p. 29), “coloca a perna em cima da tora de batata e canta bastante”. Ele só parou de cantar no momento em que um integrante de cada metade foi testar em seu ombro a tora de batata, e foram precisos cinco Krahô para erguer cada uma delas. Em seguida, as toras foram colocadas no chão, distantes mais ou menos um metro. Os Krahô passaram um tempo as observando em silêncio, até que dois *mehi* se olharam e juntos rolaram-nas uma ao encontro da outra. Nesse momento, o *hôxwa* Roberto Carlos colocou um galho dentro da cavidade de cada tora. Logo depois, Raquel, a *pahí*

(cacique) mulher, começou a reforçar o urucum da pintura do *padré*, além de amarrar o *xy* (instrumento musical e ornamento) nas panturrilhas dele.

Em seguida, o *padré* voltou a cantar para as toras, dando voltas ao redor delas, momento que foi de muita emoção. Ele batia com força o pé direito onde estava o *xy*, num compasso lento. Seu cântico era sussurrado, mais parecia uma conversa emocionada entre ele e as toras. Em alguns momentos, ele parecia chorar. 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. Noutra momento, ele estendeu seus braços por cima delas e, ao retorná-los para si, manteve suas mãos em seu peito. No final do segundo giro, Ismael Ahprac, que é *catàmjê*, e outro *mehi*, pertencente à metade oposta, começaram a falar em voz alta indicações sobre a corrida e sobre aquele momento do rito bem como mensagens de entusiasmo para os corredores de suas respectivas metades.

Antes de se iniciar a corrida, um menino, com colares de miçanga no pescoço, atirou uma batata-doce em cada um dos dois Krahô que se posicionaram na frente das toras (cada um pertencente a uma das metades). Logo em seguida, o *padré* iniciou um cântico animado e todos começaram a se posicionar. Um menino e uma menina tomaram os pequenos galhos que estavam dentro das cavidades e começaram a correr. Na sequência, os homens deram início à corrida com a tora de batata. As mulheres, embora não conduzissem toras nessa corrida, acompanharam os corredores até chegarem ao pátio da aldeia, junto às crianças e todos os convidados *cupên* e *mehi* que estavam presentes. Quem deu a partida entre os *Catàmjê* foi o *hóxwa* Paulo, que saiu na frente, inclusive, neste ano. Os vencedores da corrida foram os *Catàmjê*.

Assim que as toras chegaram ao pátio, dois *paparutos* foram trocados entre duas casas. Essa troca indicava que o casamento entre os jovens das determinadas famílias era de fato reconhecido pelos seus

parentes. O restante da aldeia ficou em silêncio observando, e de longe se ouvia o *padré* entoando um cântico sozinho no centro do *kà*.

Na sequência, conforme Luciano Caprã, “os parentes vão se molhar com água da garrafa, e o cantador para de cantar” (2012, p. 30). Tratava-se de uma caminhada séria, de passos rápidos ao redor da aldeia, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. O grupo era liderado por Ismael Ahprac, junto a outros três jovens Krahô, um deles seu neto *hòxwa* Mario. As parentas maternas os acompanhavam, carregando cabaças cheias de água com as quais molhavam os cantores, num ato que, segundo Melatti (1978), simboliza a “solidariedade familiar” entre os consanguíneos. Para Lima (2010, p. 136), os indivíduos que caminham nesse momento do ritual possuem nomes pessoais que lhes permitem estar ali, e cada um pertence a um grupo ritual específico, sendo eles: *Porihkrê*, *Jêjê* e *Pycaicô*. As músicas cantadas, segundo o relato de Raimundo Zezinho Krahô para Lima, são três: *Cuntum jarihô* (música da capivara barba branca, que fica embaixo da árvore *pycajcô*), *Porikré* (música do peixe *Cutáp*, de cara pintada) e *Jêjê* (música da lembrança do tempo passado, dos bisavôs que já morreram).

O grupo era observado pelos Krahô ao longo do caminho. No final da caminhada, os partidos se dividiram no meio do *kà*. Como explica Luciano Caprã, um dos partidos vai para a estrada, que fica na direção reta ao pátio, e o outro partido se dirige para o outro lado: “um partido grita bem alto, depois o outro partido grita mais alto ainda” (2012, p. 31). Cada metade, nesse momento, possuía em torno de 40 homens e um jovem líder que seguia à frente de cada partido. Entraram primeiro os *Catàmjês*; dos *Wacmejês*, ouviam-se apenas gritos agudos que imitavam as aves. A liderança era gestual e vocal, feita com o corpo e com gorjeios, na seguinte sequência: o líder andava, o grupo andava; ele parava, todos paravam; ele gritava, todos batiam os pés no chão. O andar era feito com os joelhos levemente dobrados, braços soltos ao longo do corpo e olhar fixo para a frente. Quando cessavam os gritos do líder *Catàmjê*, seguidos do som das batidas dos pés no chão de todo o grupo, ouvíamos ao longe a

resposta dos *Wacmejês*. Os grupos se aproximaram e ficaram um de frente para o outro, parados, no limite entre o fim do caminho radial e a entrada do pátio. Os líderes se olharam em silêncio e, por um impulso sincrônico dos corpos, entraram juntos no meio do pátio circular da aldeia.

Um integrante de cada partido foi ao centro e eles simularam uma “luta”, na qual um Krahô pegou nos braços do outro e ambos tentaram empurrar o seu oponente para o outro lado. Quando retornaram aos seus grupos, os líderes incentivaram os demais a provocar seus “oponentes”, até que uns avançaram na direção dos outros, trocando de lado. Nessa passagem, eles se esbarravam, provocavam, brincavam um com o outro, e o clima de tensão fora substituído pelo deboche e pela graça. Alguns gritavam: — *Sai, sai, sai!* Os Krahô que assistiam a essa troca de lados também trocaram de lugar, seguindo um dos partidos, e até os *cupên* presentes se movimentaram.

Em seguida, todos voltaram a se reunir no centro do *kà*, os Krahô se misturaram, os corpos relaxaram e o *padré* iniciou sua fala. Ismael Ahprac falou em seguida, por cerca de cinco minutos. Não posso afirmar que ele se limitou a dizer o que iria acontecer; a certeza que tenho é a de que ouvi várias vezes a palavra *hôxwa*. Minha *tjy* sussurrou para mim: “*Paxen, hôxwa que ele vai mostrar*”. Esse momento terminou com as falas do *hôxwa* Roberto Carlos, de Secundo, um ancião muito importante para a aldeia, de um dos fundadores da aldeia Manoel Alves que infelizmente também faleceu neste ano (2017) e, por último, de Ismael Ahprac novamente.

Após sua fala final, Ismael Ahprac conduziu todos os presentes, de mãos dadas com sua pequenina neta, Juciléia Wetrêr, até a casa da menina *wyhty*. A casa da menina *wyhty* é um ponto de reunião, de chegada das corridas de tora e se identifica com o *kà*: “[...] é como que a presença do centro da aldeia na sua periferia” (MELATTI, 1978, 306). *Wyhty* é a moça ou o moço associado por excelência, e escolhê-los é considerado como prestar uma homenagem. Para Matilde Caxêkwyj

Krahô (2014, p. 159), “[...] enquanto durar o *wyhty*, a pessoa escolhida não pode namorar até ficar adulta. A mãe dessa pessoa não pode falar mal de ninguém [...]. A casa vira uma pensão e qualquer *mehi* ou *cupên* pode ficar lá [...]”. Interessante informar que a esposa de Ismael Ahprac, Maria Rosa Amxôkwyj, foi, quando pequena, uma menina *wyhty*.

Voltando à festa, convém notar que eram dez horas da manhã e os Krahô estavam desde as 3 da madrugada realizando o ritual, ininterruptamente. Neste percurso (do centro do *kà* até a casa da menina *wyhti*), os homens emitiam um som alto em sequência aleatória, um seguido do outro, em tempos diversos. Após chegarem à casa da menina *wyhty*, esse som tomou outras proporções, agora num crescente e em “coro”. Na casa da menina *wyhty*, as mulheres parentes dela haviam preparado café com biscoitos para todos. Com alegria e animação, os Krahô iam comendo, bebendo e mantendo os sons descritos acima, sem cessar. Notei que todos os *hôxwas* tinham batatas-doces nas mãos. Num repente, iniciou-se uma caminhada, casa por casa, e dois rapazes *mehi* apareceram com um pedaço de madeira roliço, segurado ombro a ombro. Eles usavam-no como um varal para pendurar os *cupentxês* das mulheres que eram pegos nas casas. A casa era “invadida” pelo grupo que se formou. Brincalhões, os Krahô seguiram a caminhada. Além do pano das mulheres, eles pegavam frutas, biscoitos, café, tudo que viam pela frente. A maioria das mulheres encontrava-se preparando o almoço, e, mesmo ouvindo ao longe o som emitido pelo grupo, muitas eram surpreendidas e se divertiam com o ocorrido. Alguns Krahô capturavam alimentos que elas não queriam que fossem pegos, o que resultava num momento muito divertido, da mulher correndo atrás do rapaz, dos outros rapazes tentando esconder a comida que ia passando de mão em mão, de boca em boca. O “mastro” de madeira, que ficava cada vez mais pesado, era revezado pelos integrantes do grupo, que ainda improvisava com os que passavam.

Ao findar o percurso, os homens seguiram com os *cupentxês* até o rio, e ali se revezaram e lavaram todas as peças. Recolheram-nas e

colocaram-nas para secar na casa da menina *wyhty*. As mulheres da aldeia, para terem suas peças de volta, as trocavam por um prato de comida, que era dado a um dos homens que havia participado desse momento do ritual. Além disso, minha *inxé*, Maria Rosa Amxôkwyj, 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 divertiram com esta troca de papéis (os homens lavando as roupas) e com a forma pela qual as roupas eram pegas. Esse momento do ritual não se repetiu no ano seguinte, nem foi registrado em nenhuma das Festas da Batata assistidas por Melatti. Ele o descreve e o insere no seu livro como um rito à parte, no capítulo em que trata dos ritos que acentuam as relações entre consanguíneos e entre afins, ou seja, ritos que “[...] não parecem ter sua realização subordinada a nenhum outro acontecimento, podendo ser efetuados todas as vezes que os habitantes de uma aldeia o desejarem [...]” (MELATTI, 1978, p. 129). Assim, ao que parece, os Krahô escolheram realizar este ritual, chamado *Me?yen*, durante a realização do *Jàt Jõ Pi* em 2015, o que para mim foi um grande presente.

Dando sequência, o rito *Jàt Jõ Pi* foi retomado às 18 horas e 30 minutos. Antes, porém, Maria Rosa Amxôkwyj já havia reforçado a pintura de seu marido, Ismael Ahprac. Ele se dirigiu com seu *càhà* (bolsa feita de folha de buriti) pendurado em sua testa e cheio de batatas-doces até a casa da menina *wyhty*. Ao chegarmos a casa, o *padré* já estava cantando com seu *cuhtoj*, acompanhado da filha de Ismael, Maria Helena Pokwyj, minha *tyj*. Iniciaram uma caminhada pelo caminho circular da aldeia. Os *padrés* e o *hôxwa* Paulo, aprendiz das canções da Festa da Batata, seguiam à frente; ao lado deles, duas mulheres cantoras, Maria Helena Pokwyj e uma senhora. O menino que mais cedo havia atirado as batatas no começo da corrida de toras vinha atrás dessa primeira linha de pessoas, acompanhado por seu *ketj*, que lhe explicava tudo o que deveria fazer. Ali também se colocaram os *hôxwas* Ismael Ahprac e Roberto Carlos, ambos com seus *càhà* cheios de batatas-doces. Próximos ao menino, estavam a Raquel (*pahí* mulher), alguns jovens que, de certo, possuíam nomes pessoais que os colocavam naquelas posições

(acompanhados por seus nominadores) e, ao fundo, a comunidade da aldeia, que se ia unindo ao “cortejo” para acompanhá-lo.

A “comitiva” passava e parava diante de cada casa. Nesse momento, o *hóxwa* Roberto Carlos tirava as batatas de seu cesto e as entregava ao menino citado anteriormente, para que as atirasse sobre quem quisesse brincar. Segundo Luciano Caprã (2012, p. 33), a pessoa que quiser brincar fica na frente do jogador de batata, que vai jogando a batata até o acertar, para então sair da brincadeira e ir para o pátio, onde a brincadeira termina, como observou Melatti em 1987:

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

Em 2014, em sua maioria, eram crianças que se dispunham na frente do cortejo. Já em 2015, muitos adultos e convidados *cupên* também se colocaram nessa posição. Marquinhos, um jovem Krahô muito entusiasmado, presente em todos os momentos, sempre imitando o *padré*, foi o primeiro a se expor em 2014 à frente do cortejo; o menino atirou-lhe então várias batatas. Quando Marquinhos não conseguia escapar e era atingido, ouviam-se os gritos: “U!U!U!U!U!”. Logo em seguida, a brincadeira continuava.

Pode-se observar outro detalhe (que foi, para mim, inesquecível): as batatas que caíam no chão eram disputadas, pegadas e guardadas pelas dezenas de crianças que ficavam atrás da pessoa exposta na brincadeira, pois elas seriam levadas para serem cozidas e comidas em casa. A disputa causava um “empurra-empurra”, e, muitas vezes, os menorzinhos em meio ao caos conseguiam escapular por entre os maiores com uma batata na mão. Muitas crianças não conseguiam carregar todas as batatas que tinham conseguido pegar, deixando-as cair no chão ou tropeçando nelas — as quedas eram engraçadas e inevitáveis. Outras, ao pegarem uma,

deixavam cair a que seguravam no chão, e logo aparecia uma criança para lhes tomar a que haviam perdido. Este momento da perda de um(a) e da satisfação do(a) outro(a) era motivo de muitas risadas. Um *craré* bem miúdo, que passou por essa situação, não desistiu da sua batata e saiu correndo atrás do menino maior que a havia tomado. Vendo que não tinha condição de disputar por causa do seu tamanho, ele ficou de “butuca”, esperando o momento de distração do maior, até conseguir recuperar a sua batata. Para cada lado que olhávamos, víamos muitas destas “microcenar” cômicas efêmeras.

Para o gozo de todos, Ismael Ahprac, nesse momento do ritual, apareceu vestido com uma máscara de macaco que ele havia comprado na Rua 25 de Março, numa viagem que fez a São Paulo em dezembro de 2013, a convite de Letícia Sabatella. Além da máscara, tinha um pano amarrado nas costas e um saco grande ao ombro. Ninguém percebeu quando Ismael Ahprac se retirou do ritual para se “fantasiar”. Ao surgir num repente de dentro de uma das casas, ele se deslocou na direção das crianças. Viam-se crianças correndo para todo lado; algumas choravam, escondiam-se, procuravam seus pais; outras riam e acompanhavam Ismael Ahprac. O coro continuava, cantando e rindo ao mesmo tempo. Em certa hora, Ismael Ahprac se escondeu dentro de outra casa para se trocar, e o “cortejo” continuou até terminar a volta ao redor das casas e se dirigir, por fim, ao centro do *kà*. Em 2015, porém, esse momento “espetacular” não aconteceu. Vê-se que o *hòxwa* tem a liberdade de improvisar e, a cada ano, criar diferentes intervenções a qualquer momento e em qualquer lugar.

Continuando, no centro do pátio, no findar do “cortejo”, Ismael Ahprac discursou novamente durante algum tempo em Krahô. Depois, seguiu para sua casa. Ao chegarmos lá, do lado de fora já havia muitas crianças e muitos *hòxwas* e *hoxwuarés*. Em cima de um papelão, Ismael Ahprac dispôs vários potinhos de maquiagem colorida que ele havia ganhado de Demian Reis (o palhaço baiano que me apresentou a Ismael Ahprac), além de perucas, uma sapatilha dourada, outra branca e peluda,

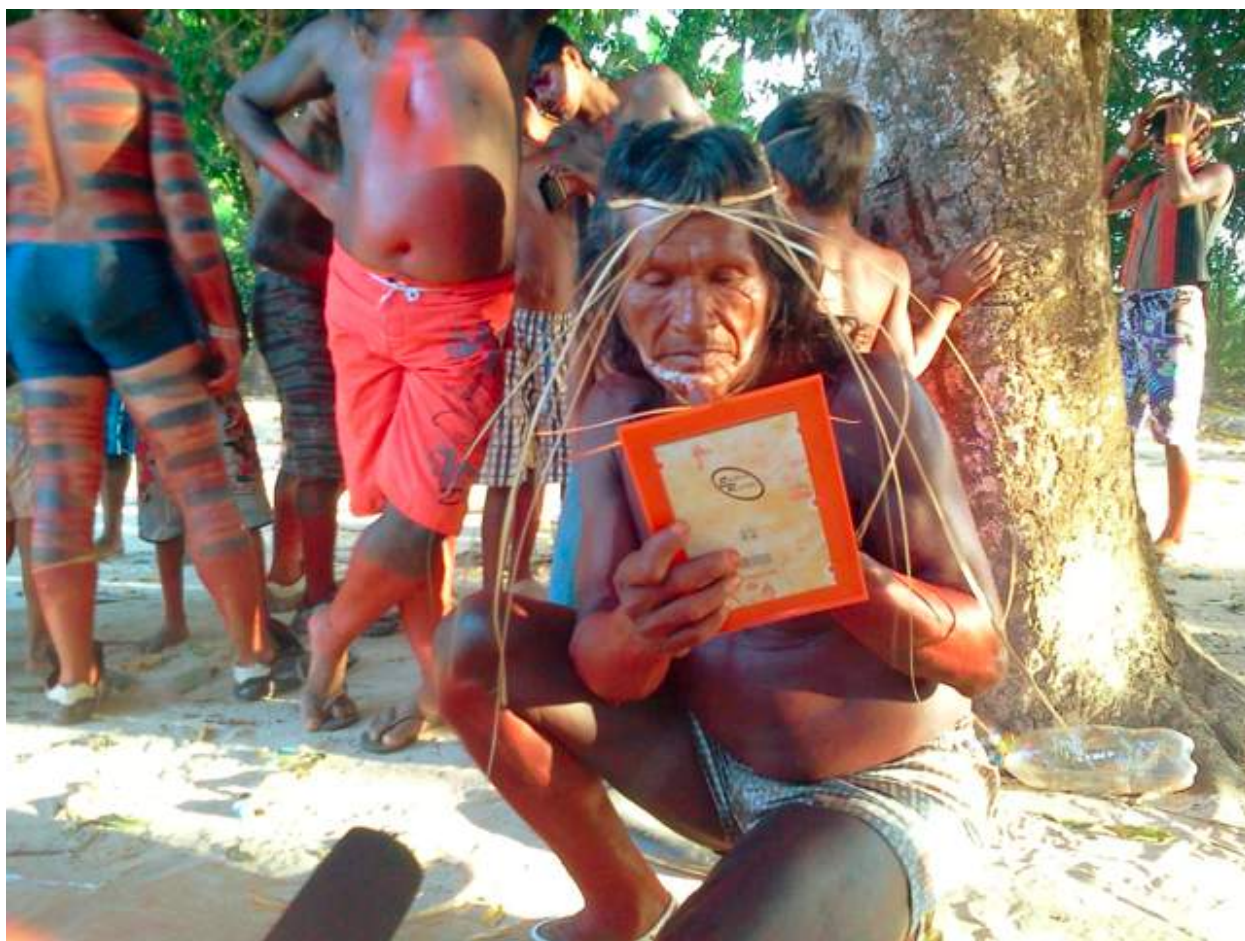
um chapéu e um colete de *cowboy*, entre outras fantasias que ele tinha comprado nas lojas da Rua 25 de Março, como a máscara de macaco já citada.

Ismael Ahprac vestiu uma cueca samba-canção que uma aluna minha havia mandado de presente junto às miçangas e tecidos. Quando ele viu a samba-canção, disse: “*Essa é boa pra hõxwa*”. Logo pensei que poderia ter sido um erro levar para a aldeia um adereço que não fazia parte do costume Krahô. Tanto na descrição de Melatti (1978) quanto no filme de Letícia Sabatella (2004), neste momento do ritual, os *hõxwas* não usavam esses adereços nem essas maquiagens *cupên* citadas anteriormente. Portanto, nota-se que, nos últimos anos, muitos foram os palhaços que visitaram a aldeia bem como levaram Ismael Ahprac para festivais; sendo assim, tanto experiências foram trocadas quanto figurinos e maquiagens presenteados. Aqui, os *hõxwas* brincam de experimentar novos adereços mantendo a sequência do ritual e a espiritualidade que o envolve.

Ao refletir sobre esse aspecto, afirmo que a ideia de sociedades “congeladas no tempo” é parte de uma perspectiva etnocêntrica. Por exemplo, nós vivemos como viviam os brasileiros de 150 anos atrás? Vestimo-nos como se vestiam nossos avôs e avós? Segundo Maria Regina Celestino de Almeida (2013), considerar as culturas e os grupos indígenas como produtos históricos, dinâmicos e flexíveis que continuamente se constroem através das complexas relações sociais entre grupos e indivíduos em contextos históricos definidos permite repensar a trajetória de inúmeros povos que, por muito tempo, foram considerados misturados e extintos. Segundo Bolognesi (2017), no convívio interativo e premidos pela sobrevivência e resistência, os Krahô não escapam aos “encantos” da industrialização massiva, que os transforma em instigadores do riso. Isso diz respeito ao tema da liberdade de ação dos *hõxwas*, que, no ano seguinte, utilizaram e transformaram outros presentes dados por outros *cupên* nesse mesmo momento do ritual.

Continuando, Ismael Ahprac foi o último a se pintar. Todos estavam prontos, observando e esperando o grande mestre *hôxwa*, e foi emocionante vê-lo fazer sua pintura com tanto esmero (ver Figura 5). Outro detalhe que me parece importante é que Lima (2010) observou que, antigamente, as pinturas, bem como a preparação dos *hôxwas*, eram feitas sigilosamente por eles na casa da menina *wyhty* e à noite. Hoje em dia, esse momento é compartilhado, acontece no fim da tarde e tem grande participação dos Krahô e visitantes *cupên* que estão assistindo. Segundo Ismael Ahprac, os *hôxwas* se pintam como a abóbora é pintada. Por isso, as “bolas” brancas, que representam as sementes da abóbora e os seus traços característicos (ver Figura 6).

Fig 05. O *hôxwa* Ismael Ahprac se preparando para entrar no *kà* com todos os *hôxwas*.



Fonte: Arquivo da autora. Data: 06/05/2014

Fig 06. Ismael Ahprac se pintando como a abóbora.



Arquivo da autora. Data: 06/05/2014.

Este momento de preparação para entrar no *kà* merece um pouco mais de atenção, por sua riqueza de detalhes e graça. O “aquecimento” dos *hôxwas* foi uma festa — foram muito engraçadas as improvisações e as brincadeiras que os *hôxwas* e *hoxwuarés* fizeram ao se maquiarem e ao experimentarem os acessórios disponibilizados por Ismael Ahprac, 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 pôs-se a fazer voz de mulher, pegou um celular e começou a improvisar descontraído em português: “*Alô meu amor, tu ta 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 Ahprac, 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 Ahprac andou por entre as pessoas e parou ao lado do meu amigo, o palhaço *cupên* Thiago Araújo, e a improvisação dos dois fez todos rirem!

Estavam todos prontos; todos aguardavam a retomada do ritual em crescente excitação, crianças, mulheres, homens e idoso (a)s esperavam curiosos pela chegada dos *hôxwas*. Iniciou-se a cantoria no pátio, conforme Luciano Caprãn Krahô (2012, p. 34): “o chamador do *hôxwa* vai chamar os *hôxwas*, que vêm para o pátio, para apresentarem a brincadeira e, em seguida, os *hôwxa* vêm novamente para brincar no pátio, perto da fogueira, e terminam a brincadeira”. Assim, era chegado o momento de retomar e finalizar o rito. Antes disso, os *hôxwas* se reuniram para tirar uma foto (ver Figura 7).

Fig 07. *Hôxwas e Hoxwuarés.*



Arquivo da autora. Data: 06/05/2014.

Hôxwas e *hoxwuarés* entraram em fila, sob a liderança de Ismael Ahprac, pelo caminho radial que ligava a casa ao *kà*, imitando-o. Na primeira entrada, Ismael Ahprac seguiu sozinho enquanto os outros ficaram à sua espera. No meio do *kà*, havia uma fogueira, na qual se encontraram, frente a frente, Ismael Ahprac e o *padré*. O *hôxwa* levantou o braço direito em direção ao céu e, com ele esticado, desceu lentamente pelo corpo do *padré*, sem tocá-lo, passando pela cabeça, tronco, até chegar ao chão. No final dessa “reverência”, o *padré* agitou seu maracá em ritmo rápido, seguido por gritos agudos dos Krahô presentes.

No caminho de ida e volta até o grupo de *hôxwas*, Ismael Ahprac 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 — o corpo inclinado, as mãos trêmulas e os passos curtos.

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

Enquanto Ismael Ahprac combinava algo com os *hôxwas*, entre a fogueira principal e uma fogueira menor, disposta à esquerda do pátio, uma fila de meninos, os mesmos que tinham papéis específicos no “cortejo” da batata, seguia andando lentamente para a frente e para trás. Perpendicular a essa fila, havia outra, imóvel, composta pelo *padré*, pelo *hôxwa* Paulo e pela cantora Maria Helena Pokwyj. A fila de meninos e a cantoria paravam quando os *hôxwas* entravam no pátio. Os *hoxwuarés* vinham também atrás de Ismael Ahprac, e eram os últimos da fila,

imitando e improvisando com os maiores. A cada volta que davam em torno da fogueira, Ismael Ahprac, imitando a abóbora, inventava alguma ação, algum mote que guiava cada “microcena”, e “nessa reiteração, o comportamento se renova, criando variadas nuances e diferenças estilísticas em que se imprime a marca pessoal de cada *hôxwa* (LIMA, 2013, p. 14)”.

Na primeira entrada, Ismael Ahprac olhou para a produtora da Aldeia Multiétnica, a *cupên* Simone Moura, esposa do indigenista Fernando Schiavini, também presente no ritual, 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 como se estivesse mostrando alguma coisa. Depois finalizaram dando infinitos “tchau” para a “plateia”. O “público” se despedia do grupo gritando: *U!U!U!U!* Na sequência se passou o que observou Melatti em 1978:

Os *hôxwas* ainda voltaram quatro ou cinco vezes à praça, fazendo graças, [...]. Entre os gestos feitos pelos *hôxwas* em torno da fogueira, contam-se os seguintes: dançar 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 nas cabeças uns dos outros, procurar piolhos nos próprios pelos pubianos, entre outros (MELATTI, 1978, p. 191).

Na segunda vez que voltaram, dentre as quatro vezes que apareceram, Ismael Ahprac manteve-se parodiando um ancião, mas, desta vez, ele vinha caminhando de lado, cruzando as pernas exageradamente — essa posição deixava o grupo de frente para as pessoas pelas quais passava. Os *hoxwuarés*, com suas pernas pequeninas, não conseguiam fazer tal movimento. Eles tentavam e ora tropeçavam, ora caíam, causando riso entre todos. Noutro repente, mudando o ritmo da caminhada, Ismael Ahprac passou a dar pequenos saltos com a perna direita, seguidos da esquerda que 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 *hoxwuarés* que, ao olhar para Ismael Ahprac, atrapalhavam-se e esqueciam o *hôxwa* que estava à sua frente, trombando uns no outros, causando quedas e mais risos.

Nesta mesma entrada, ou seja, na segunda volta que deram ao redor da fogueira, Ismael Ahprac, no ritmo do *cuhtoj*, começou a girar para um lado e para o outro até cair no chão de pernas para o ar, seguido por todos os *hôxwas*, num efeito dominó. Fomos surpreendidos nesse momento por um efeito especial. Thiago Araújo, que também participava desse momento porque havia ganhado nome na aldeia do *hôxwa* Paulo, havia levado bexigas de soprar. No intervalo entre a primeira e a segunda entrada, Ismael Ahprac pediu a ele que enchesse uma bola para cada *hôxwa*, e a eles que cada um a escondesse em seu corpo, e assim fizeram. Contudo, segundo Thiago, Ismael Ahprac não disse mais nada, ou seja, apenas Ismael Ahprac sabia o que ele iria fazer com as bolas naquele momento. Quando ele caiu de pernas para o ar estourando a bola escondida, todos o imitaram e todas as bolas estouraram. Assim, naquele efeito dominó, a cada queda era um estouro de bola, e a cada estouro uma enxurrada de risos. Thiago acabou ficando por último, e alguns *hôxwas* 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 Ahprac se recompôs e jogou um papelão por cima de Thiago, que permaneceu no chão. Cada *hôxwa* e *hoxwuaré* se levantou e fez o mesmo, jogando sobre ele tudo o que tinha nas mãos — garrafas pet, sacola, papelão — e, por fim, despediram-se. Todos riram e Thiago, aos poucos, levantou-se em meio ao monte de coisas, pegou tudo e saiu imitando o andar de Ismael Ahprac. Caía nesse momento uma chuva de risos.

Em todas as entradas, esse mesmo jogo se repetia. Ismael Ahprac 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 *hòxwas* não falam, e as "cenas" são baseadas apenas na mimese corporal. Contrastando com a ausência de fala dos *hòxwas*, 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 de voz do público, ausente nos *hòxwas*, que nos chama a atenção para a importância da percepção imaginativa".

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

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

Como dito na introdução do artigo, segundo Ismael Ahprac, os movimentos que os *hòxwas* fazem vêm da abóbora, eles se movimentam assim porque estão imitando a flor da abóbora. Os movimentos dos braços e do corpo imitam os galhos da abóbora que balançam ao vento. Para Lima, cada volta que ele dá ao redor da fogueira, num ritmo acelerado ou em passos mais lentos, é o jeito de uma planta diferente. Ressalta a antropóloga que a imitação dos *hòxwas* 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 *hòxwas* brincam com a humanidade que as anima. A brincadeira também provoca medo: "[...] interessante perceber que a comicidade do

personagem está ligada ao seu poder de assombração, seu aspecto grotesco e misterioso” (LIMA, 2013, p. 15).

O final do ritual se deu pelas mãos do *padré*, que entoou uma última canção, acompanhado pela cantora Maria Helena Pokwyj e pela fila de meninos. Os *cupên* presentes puxaram uma salva de palmas, no que foram seguidos pelos *mehi*. Era chegado o fim do ritual.

Considerações finais

Concluo este artigo com uma última descrição, a partir da experiência na aldeia, sobre a rotina social de Ismael Ahprac. As pessoas próximas me disseram que, a cada dia, ele inventava algo diferente para alegrar as pessoas e uma “pegadinha” para fazer com alguém. Desta vez, eu fui a escolhida de Ismael Ahprac para tal feito. No dia em que eu cheguei na aldeia, antes de dormir, Ismael Ahprac me perguntou se, no dia seguinte, eu iria querer café doce ou sem açúcar, já que o dele era separado com uma pitadinha de sal e um pouquinho de pimenta malagueta, que ele acabara de me mostrar no quintal. Em seguida, fomos dormir.

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

Por fim, era noite, e toda a família de Ismael Ahprac e seus convidados da aldeia Mangabeiras estavam sentados em roda ao lado de

sua casa. Conversávamos, ríamos e Cahhi, filho de Ismael Ahprac, ensinava-nos, a mim e ao Thiago, a canção da Lua e do Sol em Krahô. Todos riam muito por causa da nossa pronúncia errada e das tentativas que fazíamos de acertar a letra, até que Ismael Ahprac se levantou e falou que iria fazer um “cafezim”. Ao longe, ele gritou para todos ouvirem: *“Paxen, o café tá pronto! Já temperei! Coloquei sal (Ismael Ahprac veio de longe e colocou o saco de sal no centro da roda), coloquei pimenta (Ismael Ahprac voltou da cozinha com um pouco de pimenta), coloquei uma pitada de Sazon (Ismael Ahprac voltou com o Sazon)”*.

Nessa hora, nem preciso dizer que todos já estavam dando gargalhadas. Quando eu entendi que esta história do café era uma brincadeira e que todos sabiam o que Ismael Ahprac estava fazendo comigo, não acreditei e ri ainda mais. Quanto mais as pessoas riam, mais Ismael Ahprac trazia para o centro da roda coisas improváveis de se colocar num café. A cada vinda, mais risos, e todos esperavam ansiosos, querendo saber qual era o próximo ingrediente ilógico e exagerado que ele iria trazer. Por fim, Ismael Ahprac me aparece com uma garrafa de óleo, olha para mim, faz uma pausa, olha para os outros, ri, segura o riso, olha novamente para mim e diz: *“E no finalzim, Paxen também coloca uma gotinha de óleo, fica bom!”*. E todos riram muito!.

Para finalizar, ressalto que a ideia de descrição neste trabalho não é a de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar o pensamento Krahô, mas sim a de levar esse pensamento a sério e utilizá-lo para descolonizar nosso corpo e pensamento, tirar suas consequências, verificar o que este modo de viver e “atuar” no mundo pode produzir sobre o nosso modo de viver e atuar no mundo. Pergunto-me, diante da realidade atual dos povos indígenas do nosso país, da atual luta social dos povos indígenas do Tocantins, da luta diária Krahô, como tornar a pesquisa uma possibilidade de pensamento/ação rebelde? Como subverter a realidade dos palhaços e *clowns* da nossa sociedade ocidental, que, como afirma Bolognesi (2017), distancia-se deste universo mítico, espiritual, ético e político do *hôwxa*?

Para Bolognesi (2017, p. 9), os assuntos abordados pelos palhaços na atualidade alojam-se no ambiente laico e exploram as mazelas do dia a dia, permeadas de nuances contraditórias alojadas em contextos históricos amplificados: “[...] esses assuntos são apresentados como esquetes que se inserem em espetáculos de variedades. Eles não acontecem no cotidiano da vida social, mas apenas em momentos, veículos e situações especificamente voltadas para essa finalidade” (BOLOGNESI, 2017, p. 19). Em outras palavras, o riso é aceitável quando organizado em forma de espetáculo. Essa corrente, segundo o pesquisador, está em processo de ascensão. Nela, o enquadramento do cômico e do riso aos ditames do comércio encaminha o trabalho dos profissionais ao abandono da razão última do riso: o contraste com o poder, com o Estado, com as religiões, com o sagrado, com a moral e com as ideologias.

Torna-se urgente, portanto, pensar a “desclownolização” da ideia proposta pelo bufão e professor doutor Andrés del Bosque, meu mestre e parceiro de caminhada neste universo cômico ritual, mítico e visceral que atravessa nossas vidas-arte-pesquisas. Tive o prazer de conhecer Andrés em 2010 no importante encontro de palhaços e palhaças Anjos do Picadeiro, realizado pelos queridos e queridas do Teatro de Anônimo. Participar da oficina de Andrés e ler seu manuscrito acerca dos “palhaços sagrados” e “bufões rituais” foi um grande divisor de águas. Assim, realizamos em dezembro de 2013, em Cataguases, minha cidade natal, no estado de Minas Gerais, o 1º Encontro Internacional de Palhaço (a)s de Cataguases com o tema “Comicidade Ritual”, que contou com a presença do *hôxwa* Ismael Ahprac, Demian Reis (ver Figura 8) e com a ajuda do Anjos do Picadeiro. Essa atividade fez parte da minha pesquisa de mestrado.

Fig 08. Seminário de Comicidade no 1º Encontro Internacional de Palhaço(a)s de Cataguases: Comicidade Ritual. Da esquerda para a direita: Demian Reis, Ana Carolina Abreu, Andrés Del Bosque e Ismael Ahprac Krahô.



Arquivo da autora. Data: 11/12/2013.

Como afirma Andrés, a ideia de “desclownolização” não encerra uma oposição para nos dividir. Trata-se de buscar, como eu ressalto na introdução deste artigo, o conhecimento cômico ritual, as pontes que unem através do riso, as culturas diversas que possuem uma origem eufórica de mundo, visto que reduzir os mistérios dos cômicos rituais em nossa prática cômica ocidental faz com que se perca a curiosidade e o assombro, sendo justamente a surpresa, como afirma Del Bosque, que nos instiga a investigar e conhecer.

Por fim, “desclownolizar” e descolonizar são necessidades profundas, que implicam um processo que pode ser concebido não somente através do pensamento ou do discurso mas também da prática. Trata-se, enfim, de desestabilizar o “chão terraplanado do colonizador que se permite mover sem permissão e nunca tropeçar” (LEPECKI, 2003,

p. 8), para que se dance, jogue-se, ria-se, cante e lute o problema do equilíbrio nada firme ou liso da história. Assim, agradeço imensamente ao povo *mehi* e especialmente ao Ismael Ahprac Krahô a oportunidade de conhecer, aprender, trocar, brincar e transitar juntos entre a cidade e a aldeia nesses últimos 5 anos, os mais especiais da minha vida enquanto artista, palhaça, pesquisadora e, acima de tudo, ser humano emocionada com a abertura e o carinho desse povo que luta diariamente por seus direitos, por uma vida digna e pelo respeito a sua diversidade.

Referências

- ABREU, Ana Carolina Fialho. **Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô**. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>. Acesso em 19 dez. 2018.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços e outros cômicos: do sagrado ao profano e ao banal**. São Paulo, 2017. Manuscrito inédito.
- CELESTINO, Maria Regina. Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. In: BITTENCOURT, C.; BERGAMASCHI, M. (Org). **Dossiê: Ensino de História Indígena**. Amazonas: Editora da UFAM, 2013. p. 21-41.
- DEL BOSQUE, Andrés. **El payaso en la academia**. Entrevista concedida a Laura Corcuera e José Henríquez, Espanha: *Primer Acto/ Cuadernos de Investigación Teatral*, [11 de dezembro, 2009].
- DEL BOSQUE, Andrés. **El payaso sagrado en la academia III**. Espanha, 2008. Manuscrito inédito
- FERRACINI, Renato. **Corpos em Fuga, Corpos em Artes**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2006.
- FUNARI, Pedro Paulo; PINÓN, Ana. **A temática indígena na escola: subsídios para os professores**. São Paulo, Contexto, 2011.
- KRAHÔ, Luciano Caprân. Jàt Jô Pi. In: ALBUQUERQUE, F. (org). **Arte e Cultura do Povo Krahô- Me Ipê Krahô Catêjê Te Amj Ton Xà**. Palmas: Pontes Editoras, 2012. p. 23-35.

KRAHÔ, Matilde Caxêkwýj. História de Wyhtý. In: ALBUQUERQUE, F. (Org.). **História Krahô- Me pa inquêtjê kôt haren xà**. Palmas: Pontes Editoras, 2014.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto-Revista do Centro Coreográfico do Rio**, Rio de Janeiro, n. 2, jul. 2003.

LIMA, Ana Gabriela Morim. Howxa: uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimônias Krahô. **Nada**: revista sobre tecnologia, pensamento, arte e ciência, Portugal, n. 17, 2013.

LIMA, Ana Gabriela Morim. **Hoxwa**: imagens do corpo, do riso e do outro: uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô. 2010. 218 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.uft.edu.br/neai//file/diss_ana_gabriela.pdf. Acesso em: 20 dez. 2018.

MELATTI, Júlio César. **Ritos de uma Tribo Timbira**. São Paulo: Ática, 1978.

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

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.

Abstract |

This article is a depiction through my clown and researcher's gaze, of the *amjikin* (celebration, ritual), *Jât Jô Pi* where *hóxwa* is the main character, dialoguing with the *mebi* (Krahô), specifically with the leading voice of the *hóxwas*, the elder and my own *inxu*, Ismael Ahprac Krahô and Luciano Caprã Krahô. The chosen literature, highlights the anthropologists Júlio Cesar Melatti and Ana Maria Gabriela Morim, whom I had the pleasure to meet in my field research. It is intended to cover the importance of knowing the different ways of existing, of "acting", of experiencing comedy through different intrinsic values of the comic practice of the Krahô culture, thus broadening our aesthetic, poetic and ethical models. Finally, discussing the utterly important presence of cultures that are always absent. This article problematizes this absence by bringing social actors, protagonists of their own stories that have been and still are denied, enslaved, massacred and subjugated in our country.

Keywords: Comedy; *Hóxwa*; *Amjikin*; Krahô.