

O poder do riso:

Reflexões sobre o humor em uma etnografia Krahô

Ana Gabriela Morim de LIMA

Introdução: humor em perspectiva

Esse trabalho consiste numa reflexão inicial sobre o estatuto do humor entre os ameríndios, tema que pretendo desenvolver em minha dissertação de mestrado. Apresento algumas questões sobre as relações entre riso, poder e produtividade sócio-cosmológica, presentes na imagética da alteridade e do grotesco evocadas nas exegeses humorísticas nativas. Em torno delas articulam-se noções próprias aos modos de conhecimento indígenas, que são indissociáveis dos processos corporais, da vida sensorial e de uma estética da ação (Overing, 2006). Pergunto-me se o riso, aliado à faculdade mimética, não teria uma agência significativa e, talvez, pouco explorada, nas cosmopolíticas ameríndias.

A eficácia do humor parece estar na capacidade de dizer aquilo que não pode ser dito de outra maneira, transgredir fronteiras e assumir outras perspectivas diante do mundo (Lagrou, 2006). Meu interesse está principalmente no que os índios têm a dizer sobre o riso: do que e de quem eles riem? Em que situações se pode ou não rir? Quais as implicações do riso? De que tipos de riso estamos falando? E qual o lugar desses risos em cada contexto? Alerto que essas são indagações, cujas respostas ainda estão em aberto.

Realizo minha pesquisa entre os *Krahô*, etnia Timbira do tronco lingüístico Macro-Gê, habitante do cerrado brasileiro no estado do Tocantins. Pretendo focalizar a análise na performance dos *hoxwa*, “palhaços” cerimoniais que se apresentam no ritual do *Yótyopi*. Personificando a figura do *trickster*, personagem presente também nos mitos que contam as aventuras de *Pyt* (Sol) e *Pytwraré* (Lua), o *hoxwa* é o porta-voz do riso e das grandes transformações. Através da arte das brincadeiras e do domínio da retórica do humor, o *hoxwa* é capaz de transitar por diferentes universos, subverter regras, conectar mundos. A performance do *hoxwa*, tanto nos esquetes cômicos do *Yótyopi* quanto nas improvisações cotidianas, conecta questões centrais da etnologia sul-

americana: a escatologia ligada ao baixo corporal, o valor simbólico da afinidade, a luta de perspectivas que caracteriza essas cosmopolíticas, o tema da reciprocidade e o contato com os “brancos” (Viveiros de Castro, 2002).

De que maneira o hotxuá nos conduz a uma reflexão sobre a relação entre corporalidade, mimese, riso e alteridade, à luz das teorias indígenas? Como se dá a construção do corpo e da pessoa do *performer*? Pois assim como há diversos tipos de riso, existem os mais diferentes palhaços.

Minha hipótese inicial é que a mimese da alteridade é uma forma de adquirir poder sobre o outro, domesticado pelo riso (Taussig, 1993). Da mesma maneira, ao brincarem com as imagens do baixo corporal e imitarem alteridades risíveis, os hotxuás parecem afirmar a imprecisão de suas fronteiras corporais, enfatizando um corpo inacabado e em constante devir. Deslocando a problemática conceitual das *Mitológicas* de Lévi-Strauss para pensar o ritual dessa sociedade particular, percorro a idéia de que a sociologia indígena está nos corpos e nos fluxos de substâncias.

Por outro lado, os conceitos de “imitar” e “animar”, tal como aqui entendidos, nos remetem à liberação de potências essenciais à criação de sujeitos e objetos, à fertilidade das roças, da vida social e cósmica. O humor como modo de conhecimento está diretamente associado à produção da socialidade ameríndia, em que o “outro” aparece como princípio constitutivo do “eu” (Viveiros de Castro, 2002).

Contextualização e experiência: questões etnográficas

Os índios plantaram a roça e saíram para o mato. Ninguém ficou em casa. Passaram três meses fora da aldeia, comendo buriti, macaúba, bacaba, caçando. Mandaram um txikate. O governador lhe disse: ‘Agora você vai ver se nossos legumes já estão maduros’. Ele foi. Já era tarde, negócio de três horas da tarde. Já estava perto da aldeia. Batata, melancia, abóbora, inhame, estavam gritando. Viraram gente. ‘Quem está fazendo zoada aí na aldeia?’, pensou ele. As batatas estavam como puro índio, enfeitadas com pau de leite e urucu. As batatas roxas eram homens roxos. As cunhãs eram mulheres bonitas. Então ele ficou na casa, vendo [...] (Melatti, 1978, p. 193).

O mito continua com os legumes ensinando o *mehim*, como os krahô chamam a si próprios, a fazer a festa do *Perti* ou *Yótyopi*. Esse *mehim*, espécie de “mensageiro” e *waiaká* (pajé), era “*krāmpéj*” (“cabeça boa, pensamento leve”): ele via as plantas como gente e entendia a língua delas; viu, aprendeu e lembrou tudo. Ensinou aos outros que, desde então, fazem a festa todo ano.

Acompanhei este ritual duas vezes, nos anos de 2004 e 2006. A partir das

observações e entrevistas feitas em campo¹, das informações contidas no filme “Hotxua” (Sabatela; Cardia, 2009) e da leitura da etnografia de Melatti (1978), apresento algumas considerações do desenrolar do ritual, priorizando a apresentação dos *hoxwa* que é o interesse específico desta reflexão.

De acordo com Melatti, “*Perti*” significa “tora grande” e “*Yótyopi*” significa “tora de batata”. Também chamada “Festa da batata”, ocorre geralmente no mês de abril na passagem da estação chuvosa para a seca, quando as batatas-doce estão prontas para serem colhidas. É no *Perti* que as famílias dos “noivos” recém-casados e que ainda não tiveram filhos trocam o *paparuto*, comida ritual por excelência. O *padlé* (chefe de rito), antes da corrida com a tora de batata, também “verifica” as genitálias dos jovens para saber se estão prontos (ou já tiveram) relações sexuais. Uma das questões pertinentes à eficácia ritual parece ser a fertilidade, relacionada aos ciclos agrícola, sazonal e da pessoa.

O *hoxwa*, “palhaço” cerimonial, tem papel essencial nesse ritual. Na verdade, essa é a festa deles. São eles que cortam as toras - dormindo e comendo no mato até encontrarem a árvore certa - e que cedem as batatas para a festa. Numa conversa entre André Cunituk e Pascoal Hapor Krahô, os seguintes sentidos para a palavra “*hoxwa*” me foram apontados, entre os muitos sentidos que uma palavra pode abarcar. No sentido de Cunituk “*hô*” é folha e “*xwa*” amargo, “*hoxwa*” é folha ou fruta amarga, como “*cá xwa*”, sal. Hápor completa dizendo que “*hô*” é folha, mas é também pano amarrado de esconder dos outros, enquanto “*xwa*” pode ser banho; “*hoxwa*” seria assim pessoa nua. Por fim “*xwa*” significaria “de longe”.

A apresentação do grupo de *hoxwas* é um dos pontos altos do rito. Ela ocorre à noite, ao redor da fogueira. Eles se pintam com uma tinta branca, fazendo borrões e manchas pelo corpo, usando folhas na cabeça. Segundo Martins Zezinho Krahô, podem usar “caretas”, máscaras feitas de cabaça e pelos de animais colados que imitam grandes barbas. A pintura dos *hoxwas*, muito diferente dos padrões tradicionais em jenipapo e urucu, desfigura a aparência, deformando o corpo e dando a ele aspecto grotesco e risível. Já ouvi uma série de associações dessa pintura: branco seria a cor do *mekaro* (espírito, alma e duplo, ou ainda qualquer alusão à imagem – fotografia, cinema, etc.); as manchas da abóbora (que era o *hoxwa* no mito); as pintas da onça. De acordo com Getulio Krahô, cada mancha é um pedaço do corpo da batata, do milho e da mandioca

¹ Trabalho de campo feito em seis viagens a Reserva Indígena Krahô, num total de quatro meses e meio, entre abril de 2004 e março de 2009.

que entram e transformam o corpo do *hoxwa*. Ele me fez o seguinte questionamento: “Quando rala o milho, a massa não fica branca? Quando tira a casca da batata, não é branca? A mandioca, por dentro não é branco? Então... É o corpo deles que entra no corpo, que transforma o corpo. É como a pintura do *hoxwa*, aquelas manchinhas brancas, cada uma delas é uma coisa.” (transcrição trecho de entrevista: comunicação pessoal). Interessante notar que o milho e a batata-doce são os dois alimentos usados nos resguardo feito pelos parentes, em caso de nascimento e doença.

Todos param para assistir a apresentação do grupo de *hoxwas*, formado por homens, mulheres e crianças. O mais velho é geralmente quem comanda a brincadeira, e os outros o imitam: não há falas, apenas mímica e muito riso. Eles fingem caçar no mato, pescar e preparar comida. Brincam de serem animais como onça, macaco, grilo. Ironizam os brancos bebendo, dançando, tirando fotos, brigando e os pajés jogando feitiço um no outro. Fazem posições sexuais, fingem jogar fezes, urina e cuspir um no outro. Dançam num pé só, rolam no chão, procuram piolhos na cabeça um dos outros e nos próprios pelos pubianos. Imitam o jeito das plantas, seus galhos balançando ao vento. Brincam com o fogo, assustando os outros. Os esquetes cômicos ocorrem em direta interação com o público, que se abre completamente em risos e gargalhadas.

Não é qualquer pessoa que pode ser *hoxwa*, este é um papel ritual transmitido pelo nome. Mas apenas um nome de *hoxwa* não é determinante: é preciso o “*keti*” ou a “*tii*” (pessoa de quem se recebe o nome) inicie seu “*ipantu*” nas artes da brincadeira. Existe toda uma socialização, uma construção do corpo e da pessoa em torno do personagem, o que se relaciona a uma trajetória de vida particular.

Os *hoxwas* exercem certo poder sobre os outros. Eles dominam a arte da brincadeira não só no ritual, mas no dia a dia. São eles que contam histórias engraçadas, costumam fazer piadas irônicas, caçoam dos outros e intimidam pelo escracho. Até por isso são temido: não têm *paham* (“vergonha”) e faz os outros ficarem com *paham*. Para Pascoal Hapor Krahô, “*hoxwa é ihken, Ihken é boboca, boboca é besta, que não fala, é mudo, não tem juízo. Ihkenré, não presta: qualquer pessoa, coisa, comida que apodreceu. Hoxwa é mehken, que nem aleijado.*” (transcrição trecho entrevista: comunicação pessoal). Getulio Krahô também me contou em uma conversa que se você tem carne na sua casa, o *hoxwa* não sai de lá enquanto não comer tudo, e que ele gosta de pegar as mulheres da aldeia. Mas que ele não se importava, porque *hoxwa* tem respeito. Se fosse outro, continuou Getulio, ele não gostaria, mas que o *hoxwa* não estava roubando, só brincando.

Assisti ao Perti duas vezes, em contextos muito peculiares e com bastante em comum. Em abril de 2004, a atriz Letícia Sabatella e o diretor Gringo Cardia estavam entre os krahô produzindo um documentário sobre os *hoxwas*. Para as filmagens do ritual foi preciso que a produção do filme doasse muitos panos e miçanga, gado e mantimentos. A festa reuniu gente de várias aldeias, além das pessoas da cidade próxima, muitas que iam pela primeira vez, principalmente para “ver de perto aquela atriz da Globo”. Já no início de maio de 2006, a BBC de Londres e a Discovery Channel produziram uma série chamada “The last man standing”. Cada programa se passava numa tribo diferente do mundo, onde os seis participantes eram obrigados a “sobreviver” com os nativos e aprender o esporte local. Assim, acabaram nos krahô para aprender a corrida de tora, especialmente correr com o *perti*, a tora de batata, a mais pesada de todas.

A apresentação do hotxuá atualmente extrapola o contexto do ritual do Perti, assim como este extrapola seu próprio contexto. Aprác, por exemplo, personagem principal do filme de Sabatella e Cardia, já foi algumas vezes ao Rio de Janeiro se apresentar em rodas de palhaços e participar de mesas redondas. Os hotxuás já se apresentaram algumas vezes no Festival Multi-Étnico de São Jorge (chapada dos Veadeiros - GO) e nas Feiras de Sementes organizadas pela Embrapa.

Se pretendo, por um lado, fazer uma análise da mitologia e do ritual do *Yótyopi* a partir do campo de significação das categorias forjadas dentro de uma cosmologia ameríndia, por outro, para escrever uma etnografia é impossível desconsiderar o contexto em que presenciei o ritual. Contexto este que apresenta uma série de desafios à “tradução antropológica”, pois as fronteiras entre o “real” e a “ficção”, “a representação” e a “apresentação”, “o registro” e a “produção”, e mesmo entre sociedades “tradicionais” e “modernas”, parecem se embaralhar e diluir.

Nas vezes em que participei do Perti, o ritual ao mesmo tempo em que produz é produzido por essa rede híbrida, que conecta agências de atores diversos: índios e brancos, seres humanos e não humanos, espíritos da floresta e máquinas. Pontos de vista em confronto: sentidos negociados na interação, em torno de imagens refletidas e traduções recíprocas. Os efeitos produzidos por essas múltiplas perspectivas trazem uma reflexão essencial para a prática etnográfica: nenhuma dessas perspectivas oferece uma visão totalizante, mas sempre fractal. Pois a realidade sendo fragmentada implica que nossas perspectivas, que nunca estão acima da realidade, mas dentro dela, são sempre parciais (Strathern, 1991). E o etnógrafo nunca está fora do contexto que

pretende observar e analisar, mas imerso nessa “experiência compartilhada”. Não se trata mais de um sujeito que observa e representa seu objeto. Se eles são “outros” para nós, nós também somos “outros” para eles.

Reflexão teórica: relendo autores, revendo conceitos

Início minha busca pelos sentidos do riso, em suas implicações cognitivas e sensoriais, por um caminho já apontado por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*. Refiro-me à série mítica analisada em “O cru e o cozido” na sessão “O riso reprimido”, em que “toda uma série de mitos, que se referem ao riso e às suas conseqüências fatais, confirmam que a peripécia era plausível, e permitem vislumbrar seus desdobramentos” (Lévi-Strauss, 1964, p. 148).

É possível fazer algumas colocações a partir da leitura e dos comentários de Lévi-Strauss sobre esses mitos. Em primeiro lugar, o riso se apresenta como uma proibição que quando desrespeitada causa conseqüências graves, como a morte. Esses mitos tematizam claramente o perigo de rir do outro, ainda mais sendo esse “outro” um sogro-jaguar ou sogro-macaco, o morcego, o sapo vermelho, a grande larva ou sogra-jaguar, etc. O que me chamou atenção é o fato do riso ser geralmente provocado por uma alteridade risível.

Em segundo lugar, “A série mítica que acaba de ser considerada permite, portanto, estabelecer uma ligação entre o riso e diversas modalidades de abertura corporal. O riso é abertura, ele é causa de abertura” (Lévi-Strauss, 1964, p. 153). Todos os mitos tratam da dialética entre fechamento e abertura do corpo, que segundo Lévi-Strauss opera em dois níveis: dos orifícios superiores, ouvir demais, mastigar ruidosamente, rir ou gemer; e dos orifícios inferiores, evacuar sem digerir, *peidar*, urinar, menstruar. Enfatizam os limites e pontos de contato entre corpo(s) e mundo.

Minha idéia é perseguir esses caminhos indicados nas *Mitológicas*, que parecem convergir com a imagética humorística da performance dos *hoxwas*: a imitação cômica de figuras associadas à alteridade como onças, macacos, plantas, espíritos, brancos, etc.; e brincadeira jocosa em torno do “baixo corporal”.

I) “Corpo grotesco”: a fertilidade venenosa do baixo corporal

Em “O fétido odor da morte e os aromas da vida”, Joana Overing propõe uma “jornada pela etnopoética”, em que ela discorre sobre a imagética do sublime e do

grotesco presentes nas narrativas e cantos xamânicos Piaroa, assim como na socialidade cotidiana. O sublime se refere ao alto corporal e suas belas faculdades, e o grotesco às excreções corporais, como sangue, urina, fezes, cuspe, sêmen, etc.; que agenciam os processos de fertilidade ao mesmo tempo em que podem ser muito venenosos (Overing, 2006). Retenho-me aqui na imagética do grotesco.

Em narrativas que fazem uso do realismo grotesco, o efeito do pastelão, as figuras caricaturadas, a ironia, a paródia e o absurdo provocam risos entre os Piaroa, pois o público visualiza as trapalhadas, atos falhos, prepotência e ira dos deuses. Deuses que se tornam grotescos e monstruosos pelos excessos cometidos em relação ao poder produtivo, que envenenam a vida social. Nos cantos xamânicos, o realismo grotesco trabalha o conhecimento sobre os poderosos e venenosos processos corporais.

O conceito de realismo grotesco usado por Overing faz referência a Bakhtin, em sua análise da obra de Rabelais no contexto da cultura popular da Idade Média, onde o autor desenvolve toda uma filosofia do baixo corporal e revela os aspectos subversivos por trás do riso festivo. Um dos aspectos da imagética do grotesco abordado por Bakhtin, e que tem consonância com o material ameríndio, se refere às fronteiras corporais.

O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências (...) esse corpo aberto e incompleto não está nitidamente delimitado no mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. (Bakhtin, 1977, p. 23, 24).

Bakhtin põe ênfase na ambivalência do “rebaixamento corporal”: a degradação e a morte não têm somente caráter destrutivo e negativo, mas também positivo e regenerador. A morte é necessária à vida. Esse corpo individual, social e cósmico está imerso num “ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte e o crescimento são componentes dessa vida produtora” (Bakhtin, 1977, p. 22).

Mas entre os ameríndios a fertilidade é também venenosa. Segundo Overing, as excreções e fluídos são autofecundantes, pois entre os ameríndios assim como o sêmen, sangue, urina e cuspe também possuem poderes fertilizadores. Por outro lado, essas excreções também liberam a toxidade do corpo e podem oferecer perigo à saúde. “Todos os orifícios são férteis, todos estão perigosamente abertos ao mundo. No

realismo grotesco este estado de coisas é ridículo e hilariante, mas também criador e extremamente arriscado” (Overing, 2006, p. 44)

II) “Trickster”: o porta-voz do humor, o ator das transformações

É muito comum nas mitologias ameríndias a existência de um par de demiurgos, que apresentam um caráter dual e antagonico. Ao longo de toda América do Norte e Sul, eles podem aparecer de diversas formas, a mais difundida delas como sol e lua, que por sua vez, podem ser gêmeos, irmãos incestuosos, cônjuges, companheiros, etc.

Na maior parte dos casos, o sol aparece como o “demiurgo criador”, enquanto lua é o deceptor que subverte as regras impostas por sol, sendo o responsável por várias características do mundo devido às trapalhadas que causam grandes transformações e atingem a vida humana. “Por trás das aventuras burlescas, muitas vezes escatológicas, do companheiro desajeitado, deixam-se entrever proposições metafísicas” (Lévi-Strauss, 1962, p. 335).

Os mitos de *Ped* (sol) e *Pedleré* (lua) são dos mais ricos do repertório Timbira, sendo dois mitos muito interessantes para ilustrar a relação entre sol e lua nos Krahô: o mito de origem da morte (Carneiro da Cunha, 1978) e o do fogo destruidor (Lévi-Strauss, 1964). A origem da morte e a conflagração do mundo queimado são causadas pelas travessuras e trapalhadas da Lua.

Tornando-se ambos sujeitos a uma comum instabilidade, os astros só permanecerão distintos por seus modos próprios de ser instáveis. Cada um deles pode, certamente, significar qualquer coisa. Mas o sol com a condição de ser completamente um ou completamente outro, pai benfeitor ou monstro canibal. E a lua mantém sua relação primitiva de correlação e oposição com o sol com a condição de ser um e outro, demiurgo legislador e enganador, ou nem um, nem outro, moça virgem e estéril, personagem hermafrodita, homem impotente ou devasso (Lévi-Strauss, 1967, p. 176).

Entre os krahô sol e lua estariam ligados pela amizade formal estabelecida pela nomeação. O comportamento entre os amigos formais é de evitação, respeito, solidariedade, enfim, eles estabelecem uma “boa” distância entre si que não pode ser rompida. Em certos rituais de iniciação, como o *Pempkahok*, os amigos formais dos iniciados são associados aos estrangeiros. Um correlativo das relações de evitação são as “relações prazenteiras” com os pais do amigo. A noite de lua nova, interpretada como período de transição e emergência do caos, é o momento propício para falar mal, ironizar e injuriar os pais do amigo formal. A amizade formal é entendida como um

complexo que abrange esses dois tipos de relação, levando em consideração que distância e intimidade, etiqueta e jocosidade, respeito e ridicularização, devem ser pensados lado a lado (Carneiro da Cunha, 1978).

III) “Mimese”: implicações de “rir do outro” e de “tornar-se outro”

Elsje Lagrou, em “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa” (2006), propõe uma reflexão sobre o poder do humor grotesco, festivo e crítico na imaginação moral e cosmológica dos kaxinawa. Num diálogo com Overing, a autora coloca que a exegese nativa da imagética humorística pode ser lida como uma forma de conhecimento sobre o mundo e suas relações. O riso revela concepções sobre socialidade e tem também uma agência ritual: fazer rir ou se abrir ao riso, está ligado à habilidade de fazer vínculos sociais e agir no mundo (Lagrou, 2006).

Lagrou faz uma incursão pelas abordagens do humor no pensamento ocidental, constituinte da antropologia, pensando suas ressonâncias com toda a filosofia que fundamenta os discursos nativos. É bastante esclarecedora a articulação entre as idéias de Gregory Bateson sobre a linguagem icônica e a relação entre mimese e alteridade explorada por Michael Taussig. Idéias que nos aproximam das teorias perspectivistas amazônicas (Viveiros de Castro, 2002).

Segundo Lagrou,

Bateson propõe uma aproximação do jogo e da arte, alegando que ambos trabalhariam com um código comunicativo comum, o código icônico, diferente do código gramatical das línguas faladas. No código icônico (também atuante nos sonhos e nas mímicas), aquilo que será negado é primeiro encenado, e a negação, a temporalidade e o caráter hipotético da afirmação não são passíveis de serem mencionados. As possibilidades de relação são apenas apresentadas, presentificadas, e o caráter temporal e modal do tema apresentado precisam ser inferidos pelos envolvidos por meio do desenrolar da cena. Esse código tem como objeto de comunicação as próprias relações entre o sujeito e as outras pessoas, assim como entre o sujeito e o ambiente (Lagrou, 2006, p. 57).

Enquanto discurso icônico a mimese operante na apresentação dos *hoxwa* implica agência, intervenção e transformação. A representação adquire o poder sobre aquilo que é representado. Segundo Taussig, “The ability to mime and mime well, in other words, is the capacity to other” (Taussig, 1993, p. 19). A mimese aparece aqui como uma brincadeira que torna possível experimentar outras perspectivas sobre o mundo, uma forma de experimentar temporariamente o ponto de vista do “outro” e de

se apoderar dele.

As etnografias amazônicas nos apontam uma concepção muito presente em diversos contextos ameríndios: se “apoderar” do outro não significa aniquilá-lo, mas exercer um poder de agir sobre ele e incorporá-lo, domesticando seus poderes produtivos como estratégia de reprodução da vida social e cósmica. A questão é relacional: conhecer, até para capturar e seduzir, é estabelecer contato e criar relações. A mimese, de certa forma, cria imagens que, como diz Taussig, tocam e estabelecem contato. Mas se a performance do hoxwa pode ser entendidas como uma forma de assumir uma perspectiva outra, seria esta uma transformação ao mesmo tempo desejada e perigosa? De que tipo de agência(s) estamos falando? Quem são os sujeitos e quais perspectivas estão em interação e confronto?

Na imitação jocosa da alteridade, o corpo é o operador deste processo dialético entre eu e outro. No domínio de uma expressão corporal, de um modo comportamental e de uma linguagem específica, percebemos a construção da performance. Nas ontologias multinaturalistas amazônicas o corpo é a matriz da diferença. Mas se é o corpo que distingue os seres, ele também possui um poder transformacional. Concluo, de maneira ainda inconclusa, com alguns trechos transcritos do filme “Hotxua” (Letícia Sabatela; Gringo Córdia: 2009)

Esse hoxwa dizem que vem da abóbora. Como você vê, nós pintamos como a abóbora é pintada, assim nós pintamos. O hoxwa faz assim, se movimenta assim porque ele está imitando a flor da abóbora quando venta. Esse gesto que a gente faz é o vento balançando a flor. Que faz assim quando venta mais forte, como se estivesse correndo (00:45 min. – 00:45:55 min.).

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

Ana Gabriela Morim de Lima

Mestranda do PPGSA
 Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / UFRJ
morimdelima@yahoo.com.br

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: editora Universidade de Brasília, 1987, p. 1-50, p. 323-384.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.
- FAUSTO, Carlos. “Da inimizade. Forma e simbolismo da guerra indígena”. In: A. Novaes (org), *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 251-280, 1998.
- LAGROU, Elsje. “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa”. *Revista de Antropologia*, v. 49, n. 1, p.55-90, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A origem dos modos à mesa*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MELATTI, Julio Cezar. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Editora Ática, p.52-64, 1978.
- OVERING, Joanna. “O fétido odor da morte e os aromas da vida. Poética dos saberes e processo sensorial entre os Piaroa da Bacia do Orinoco”. In: *Revista de Antropologia*, v. 49, n. 1, p.19-54, 2006.
- STOLZE LIMA, Tânia. “O dois e seus múltiplos: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi”. In: *Mana*, v. 2, n. 2, p.21-47, 1996.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva*. Campinas: Unicamp, p.27-80, 2006 [1988].
- _____. *Partial Connections*. Lanham: AltaMira Press, p.xiii, p.xxvi, 1991.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: a particular history of the senses*. New York / London: Routledge, p.1-58, 1993.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, p.265-294, p.347-399, 2002.
- _____; DA MATTA, Roberto; SEEGER, Anthony. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In: Pacheco de Oliveira Filho, J. (org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, p.11-26, 1987.

Referências videográficas:

- HOTXUA. Direção: Letícia Sabatela e Gringo Córdia. Produção Pedra Corrida Produções, 2009 [2007], 70 minutos.

Recebido em 15/12/2008
 Aceito para publicação em 21/03/2009