

A PRERROGATIVA ESPETACULAR DO HÔXWA KRAHÔ⁸⁴

Maurício Caetano da Silva⁸⁵

Resumo: Os indígenas da etnia krahô dizem possuir uma prerrogativa ritual correspondente ao palhaço ocidental. Muitas formas de provocar o riso são encontradas em muitas sociedades e em contextos distintos. A brincadeira realizada pelos *hôxwa*⁸⁶ krahô durante o ritual do *Jatyopi*, conhecido como Festa da Batata, é uma prática de manipulação de signos e referências compartilhadas entre os krahô que, com o contato interétnico, expande nossa compreensão sobre suas crenças e regimes morais. A seguir, propomos um apontamento da dimensão espetacular da brincadeira do *hôxwa* e da possibilidade de sua realização em contextos distintos do momento ritual. Para tanto, além do material levantado junto aos krahô, em trabalho de campo, utilizaremos a bibliografia antropológica e o filme *Hotxuá* como base para as observações levantadas neste artigo.

Entre prerrogativa e espetáculo

Krahô é um povo indígena que vive na região do cerrado brasileiro, próximo ao rio Tocantins, entre os municípios de Itacajá e Goiatins. Hoje eles vivem distribuídos em 24 aldeias com uma população de, aproximadamente, 3000 pessoas. Os Krahô são falantes da língua Timbira e fazem parte do tronco linguístico Jê, da família Macro-Jê. Dentro dos sistemas de organização social Krahô há um conjunto de prerrogativas rituais que possibilita que esta etnia mantenha a sua cultura e perpetuem seus conhecimentos tradicionais. Uma destas prerrogativas é o *hôxwa*, assimilado à figura do palhaço, que em meio ao ritual da Festa da Batata (*Yetyopi*) realiza uma performance jocosa baseada em mimeses e alteridades, respaldado pelo sistema cosmológico e pela busca e manutenção do contato interétnico.

A prerrogativa ritual krahô do *Hôxwa* é transmitida pela circulação de nomes entre o nominador (*keti/tyj*) e seus nominados (*bantu*) (LADEIRA, 1982; LEA, 2012; LIMA, 2010; MELATTI, 1970et. al.). Ser *hôxwa* significa possuir um nome que lhe garanta o direito de brincar com os limites da alteridade e moral krahô (LIMA, 2010; ABREU, 2015) em determinados momentos rituais. A relevância desta prerrogativa cômica é justificada pela cosmologia krahô, que apresenta mitos onde o *hôxwa* aparece como aquele que teve contato com pessoas outras, seres vegetais que o ensinaram o ritual do *Jatyopi*, ou a mitos com personagens *trickster* que garantem a

⁸⁴ Este artigo é fruto da iniciação científica orientada pela profa. dra. Clarice Cohn.

⁸⁵ Graduando em Ciências Sociais pela UFSCar. Bolsista CAPES 2014/2015. E-mail: mauricio-c-s@hotmail.com

⁸⁶ A grafia dos substantivos em língua krahô segue o modelo de LIMA (2010).



harmonia entre a ordem e o descontrolado (CARNEIRO DA CUNHA, 1979; LIMA, 2012; MELATTI, 1970 e 2001 et. al.).

A brincadeira realizada pelo *hôxwa* é uma ação baseada na comunicação a partir da mimese corporal do ethos (ABRAU, 2015; BATESON, 2006; LIMA, 2010; FERRACCINI, 1998; REIS, 2010) de mulheres, homossexuais, animais e plantas, que expõe os limites do sistema moral krahô, suas sexualidades, suas práticas alimentares, os limites entre humano e não humano e a inversão das hierarquias, em um tom transgressor e, ao mesmo tempo, conservador – principal característica da linguagem humorística (ALBERTI, 1999; CLASTRES, 1990; MONOIS, 2003).

A prerrogativa do *hôxwa* mostra-se fascinante por sua riqueza de detalhes nas condições de sua prática por conta de sua transversalidade na cultura em que se faz presente, sendo sedutora tanto aos krahô quanto aos kupen⁸⁷. Há alguns anos a brincadeira do *hôxwa* vem inserindo a produção ritual krahô em novos contextos de realização graças às forças de interesses dos kupen, desde aqueles que buscam formas exóticas de representações até agentes da política institucional. Estes novos contextos são de natureza heterogênea mas possuem em comum o caráter de espetacularização da prática do *hôxwa*, que ultrapassa, mas não constrange, os limites da cultura krahô (LIMA, 2010). Um exemplo disto é o filme-documentário *Hotxuá* (SABATELLA, 2009), que o apresentaremos em uma brevíssima análise filmic tendo como objetivo o seu enquadramento e a flexibilidade que ele apresenta para a compreensão do que é a prerrogativa do *hôxwa*.

O objetivo central deste documentário é apresentar ao grande público o fazer cômico do *hôxwa* e a sua relevância para o povo krahô. Isto pode ser observado logo na introdução do filme, quando depois de cenas da brincadeira de quatro *hôxwa*, intercaladas por cenas de crianças e mulheres rindo enquanto veem algo engraçado, aparece um letreiro com a seguinte mensagem:

“Existe no Tocantins, preservando a maior área contínua de cerrado do Brasil, um povo conhecido por rir muito: os krahô. O responsável por esta alegria é o sacerdote do riso” (Sabatella, 2012; 26 seg)

A cena seguinte é Ismael *Ahprac*, um krahô, brincando com a câmera, dentro de um palheiro. E logo vem, em um outro letreiro, o nome do filme: *Hotxuá*. Em seguida, volta para

⁸⁷ Os krahô se denominam mehin e se referem às pessoas não indígenas como kupen. Outros indígenas também podem ser chamados de mehin.

Ismael *Ahprac* fazendo compras de tecidos na cidade de Itacajá, que fica à 7km de sua aldeia, Manuel Alves. As próximas cenas são do retorno de *Ahprac* à aldeia em cima da caçamba de um caminhão, como é a principal forma de mobilidade dos krahô, depois de barco e, já chegando perto da aldeia, *Ahprac* segue a pé. Tudo isto com cortes para paisagens do cerrado.

A sequência de cenas descrita acima é acompanhada de uma cantoria, uma voz masculina dizendo as qualidades do *hôxwa*, e outra feminina, dizendo sua capacidade de alegrar e espantar o mal humor, em *off*. Deste discurso em *off* concluímos que nos próximos minutos saberemos mais sobre quem acumula as qualidades de aliviar estresses, ter os melhores conhecimentos de plantio, ser livre do sentimento de inveja e não ser invejado, sempre se sobressair e ser “dono da alegria do povo”.

O filme segue mostrando a interação dos *hôxwa* com a sua comunidade em momentos variados, como a chegada de um *prikàk*(carne de gado), durante o banho no rio, o momento de empenação de uma menina *witti*⁸⁸, na brincadeira com crianças no palheiro, na brincadeira entre *hôxwa* em volta da fogueira (com e sem o cantor) e um momento de brincadeira entre Ismael e Teotônio⁸⁹. Todas estas cenas não foram contextualizadas de maneira a deixar claro para o espectador do que se tratam, criando um caleidoscópio simplista da cultura krahô. Algumas narrativas de mitos e explicações sobre a divisão política em metades, a situação socioambiental nacional e a demarcação de terras indígenas são apresentadas por sujeitos não identificados e de maneira superficial. Se há alguém que se destaca dentre tantas imagens exuberantes do cerrado, de narrativas míticas, ritos, corridas e risos, é Ismael *Ahprac*. Este está presente em quase todas as cenas em que aparece *hôxwa* brincando, estando de fora apenas em duas destas.

É importante dizer que não é o caso de Ismael ser o único que recebe uma tarja com o seu nome. Durante todo este documentário ninguém recebe tarjas de identificação. Porém, nos créditos finais os personagens principais do filme são apresentados de acordo com a seguinte classificação: “mestre de hotxuá”, “mestre de cerimônias”, “hotxuákrahô – palhaços sagrados”, “krokokinrer – cantores krahô” e “hokrepoj – cantoras krahô”.

Com isto, podemos concluir que o enquadramento do filme (Azevedo, 2004; Vanoye, 1994) não visa apenas o bom humor dos krahô e sua forma de vida, mas aponta aquele que é o responsável pela sustentação da alegria e do riso, Ismael *Ahprac*, o **mestre** dos “palhaços

⁸⁸ A grafia dos substantivos em língua krahô segue o modelo de LIMA (2010) Para maiores esclarecimento ver Melatti (1970).

⁸⁹ Nome do palhaço do ator Ricardo Pucetti, convidado pela produção do filme para fazer parte de algumas cenas.

sagrados” krahô. Contudo, este não pode ser considerado um filme antropológico, porém, Hotxuá mostra-se como uma forma de observar a “performance” do *hôxwa*, sua técnica corporal e a sua estética.

Sem a pretensão de apontar acertos e escorregões conceituais apresentados na obra de Sabatella (2009), sugerimos observar a manipulação do contexto ritual, que muda a partir da produção do filme.

O momento de gravação do filme foi presenciado e registrado por Lima (2010; 124): em 2004 houve uma grande festa de *hôxwa* na aldeia Manuel Alves por causa da gravação do filme e todas as aldeias foram convidadas. A prática de convidar outras aldeias para festas internas já conhecida, mas este convite foi direcionado, principalmente, aos *hôxwa*, que teriam seus fretes e alimentações pagos pela equipe produtora do filme. A estreia do filme, em 2012, na cidade do Rio de Janeiro, teve a presença garantida de alguns *hôxwa*, que brincaram em palcos de teatro e praças públicas experimentando outras formas de realização de seus fazeres cômicos e tendo contato com palhaços cariocas.

“Os ritos trazem à cena uma dimensão artística irredutível, fundamentada na sinestesia sensorial que deixa os corpos em ‘estado de euforia” (LIMA, 2010; 122)

O que Lima (idem) considera “dimensão artística” pode ser o motivo de o *hôxwa* ser a prerrogativa ritual krahô escolhida, pela produção do filme de Sabatella (2009), para servir de vitrine da riqueza das práticas cerimoniais desta etnia. Porém o caráter artístico da brincadeira do *hôxwa*, aqui, não é apenas para exaltar a criatividade daqueles que possuem esta prerrogativa ou porque foi tema principal de um documentário. É preciso considerar tal brincadeira a partir de uma abordagem que propõe identificar a agencia dos sujeitos envolvidos como projeções de interações humanas e da sociabilidade em que elas estão envolvidas (GELL, 2008; LAGROU, 2007;). Seria uma ferramenta para encontrar na brincadeira do *hôxwa* um processo de materialização de uma forma krahô de viver e enxergar o mundo (GEERTZ, 1997) de acordo com a produção de uma “realidade-ficção” (BATESON, 2006) que se utiliza de linguagens identificadas na cultura ocidental como dança, música, drama, ornamentação etc. Considerando a mitologia e os sistemas rituais krahô, esta brincadeira enquanto “performance” (DAWSEY, 2011; MÜLLER, 2005; SHECHNER, 2011 et al) torna-se ferramenta para a análise das significações da ação humanakrahô.



Deslocando um pouco o debate sobre o conceito de corpo dentro da antropologia ameríndia (DAMATTA, VIVEIROS DE CASTRO E SEEGER, 1979), o corpo em ação performática não pode ser pensado apenas como receptáculo de prerrogativas e vias de circulação de substâncias, é necessário pensar o corpo como ferramenta de expressão das pessoas (LÉVI-STRAUSS, 1974) que se constituem a partir de suas prerrogativas e substâncias (LEA, 2012). O *hôxwa* nos serve, neste caso, de exemplo de como a análise da técnica corporal pode contribuir não apenas para a nossa compreensão sobre a transmissão de conhecimentos e seus princípios de eficácia (MAUSS, 1974), mas também sobre a capacidade dos corpos brincantes dos *hôxwa* estarem em uma “relação unidirecional” entre aquele que brinca e seus espectadores (LAGROU, 2007), que esperam dele uma ação cômica.

Sem entrarmos no mérito da “performance” do *hôxwa* ser ou não arte, podemos fazer alguns apontamentos sobre como o fazer ritual desta prerrogativa pode ser transposto para outros espaços e contextos, sem deixar de ter suas particularidades, como é o caso do documentário de Sabatella.

O fazer cômico do *hôxwa*, independente de seu contexto, depende da relação entre ele, o cantador e daqueles que o observam (LIMA, 2010; MELATTI, 1970; HOWARD, 1993 etc). O riso destes últimos é o que garante a repetição e perpetuação desta prática, pois quanto mais risos o *hôxwa* causar, maior é a sua legitimidade perante o seu povo e mais sucesso terá o *Jatyopi* (LIMA, 2010). Tem que ser um “*hôxwa* que brinca mesmo, que não tem vergonha”⁹⁰.

A brincadeira do *hôxwa* dentro ou fora do *Jatyopi*, nas telas de cinema, nos teatros ou nas praças cariocas, realiza-se com sucesso graças ao seu caráter espetacular. Adjetivar algo como espetacular é garantir que a prática é realizada com o intuito de ser contemplada. Antes de ser sinônimo de algo grandioso ou um entretenimento, para os gregos, espetacular era aquilo que falava aos olhos, passível de admiração (DUMAS, 2010). O corpo põe-se em estado de espetáculo numa relação de jogo estético que acontece entre ele o observador durante a sua exposição (BIÃO, 2009). Isto ajuda-nos a considerar que o fazer espetacular do *hôxwa* não depende apenas de suas prerrogativas e de suas obrigações perante a comunidade, mas da relação que ele cria com os seus observadores a partir do que o seu corpo faz (LAGROU, 2007). Se este fazer for interessante aos observadores a relação será garantida, caso contrário, não haverá mais

⁹⁰ As sentenças entre aspas e sem referência são falas retiradas de entrevistas realizadas em campo, na aldeia Pedra Branca, em outubro de 2015.

brincadeira. Isto permite que os *hôxw* brinquem em contextos distintos mesmo fora do sistema ritual de seu povo, pois, de sua prática espera-se que cause o riso e a alegria.

A identificação de uma técnica corporal pode ser realizada de muitas formas. A descrição dos processos rituais, como sugere Turner (1974), e os estudos da performance de Schechner (2012) nos servem de ferramentas para a análise das técnicas corporais, porém, não focando no corpo e sim nas tensões existentes nos momentos de restauração dos comportamentos. Resumidamente, a ação corporal para os estudos da performance se faz presente como uma ferramenta inerte a serviço da cultura em que está submergida. Sem desconsiderar a relevância das contribuições da teoria da performance, pensar antropologicamente sobre “dramaturgia corporal” (REIS, 2010) torna-se mais eficaz para a análise das regularidades e variedades de ações das pessoas em seus contextos culturais. Tomando de empréstimo o conceito de dramaturgia dos estudos cenológicos⁹¹, o entendemos como a “construção de ações” (IDEM, ibidem; 22), ou seja, a técnica corporal, a sequência de ações que um corpo realiza para a comunicação, o corpo enquanto agente propositor no processo ritual que pode ser observado analiticamente a partir da dramaturgia dos seus movimentos e seus resíduos, a sua regência que muda a cada movimento pela sua relação direta com o tempo, o espaço e o observador em que ele entra em contato. É a análise do conhecimento produzido pela ação sem a suspensão causada por um discurso (CAMARGO, 2006).

Assim, com o auxílio da etnocenologia, podemos nos debruçar sobre o compartilhamento da experiência e da expressão sensoriais junto dos padrões estéticos em qualquer contexto. A análise dos “comportamentos humanos espetaculares organizados” (BIÃO, 2009), objeto de estudo da etnocenologia, além de buscar os discursos dos diversos grupos sobre suas vidas coletivas e suas técnicas corporais, os classificam em (a) espetáculos substantivos, aqueles que foram pensados, criados e produzidos para o entretenimento de um público, como o ballet e o teatro; (b) espetáculos adjetivos, que seriam as formas sociais de representação com padrões ritmados e compartilhados, como é o *Jatyopie*; (c) espetáculos adverbiais, eventos de rotina que dependem do observador para se tornar espetacular, como quando observamos a maestria de alguém fazendo a baliza de um carro (IDEM, ibidem).

⁹¹ Os estudos cenológicos são aqueles preocupados em situar, estrutural e coordenadamente, os treinamentos, os modos de apresentação, a fricção e a recepção dos fenômenos, a discussão de valores estéticos, éticos e políticos e a intencionalidade da variação dos estados de consciência que dizem respeito à cena (BIÃO, 2009).

Em uma leitura transdisciplinar do fazer cômico do *hôxwa*, poderemos classificá-lo como uma prática espetacular ora adjetiva, quando inserida em seu contexto, e ora, substantiva, quando seus praticantes a realizam com a intenção de saciar a curiosidade e levar seus observadores ao gozo. Isto faz da análise desta prerrogativa uma investigação difícil de ser levada à exaustão, pois analisar o *hôxwa* dentro do ritual já requer uma observação de outros sistemas krahô, como as suas mitologias, suas divisões políticas e sua cosmologia. Pensar a brincadeira do *hôxwa* como um espetáculo substantivo mostra-se uma análise que deve levar em consideração a relação que os krahô tem com os kupen e a apropriação de conhecimentos/técnicas que estão no fluxo do contato interétnico (CARNEIRO DA CUNHA, 2009).

Considerando etnocêntrica a tendência dos estudos da performance de denominar todas as práticas corporais em que se debruça de “performances”, a etnocologia garante aos agentes destas práticas a autonominação das mesmas. No caso, os *hôxwakrahô*, como dizem, brincam ou fazem *hôxwa*. Isto serve de explicação para não considerarmos que Lima (2010), Reis (2010), Abreu(2015) e outros mais pesquisadores do *hôxwa* tenham usado o termo brincadeira de forma arbitrária apenas para aproximar a prerrogativa krahô à ideia de peraltice e ao palhaço. Também é importante frisar que entre os krahô, além dos *hôxwa*, outras figuras cômicas fazem parte da cosmologia e cotidiano da aldeia, como é o caso dos *mehken*, que são pessoas divertidas e brincalhonas que adoram enganar, tirar sarro e bulinar com os outros. Porém, estes não são detentores de uma prerrogativa específica que garanta a sua prática humorística, são apenas pessoas espirituosas e que se aproveitam das relações jocosas em que estão inseridas (CARNEIRO DA CUNHA, 1979). Todo *hôxwa* é um *mehken*, mas nem todo *mehken* é um *hôxwa* (LIMA, 2009).

A prerrogativa daquele que brinca no ritual *Jatyopipode* ser simplificada da seguinte maneira: “*Hôxwa* é um *mehken*, igual ao palhaço de vocês [brancos], que têm no circo”, como apontado por seu OscarPonhùkrat, krahô mestre de maracá. O contato com a comunidade brasileira e as formas de entretenimento encontradas na cidade já fazem parte da diversão dentro das aldeias krahô. Só no mês de agosto de 2015, os moradores de Pedra Branca foram a três forrós realizados em aldeias vizinhas. Os mais velhos, que tiveram a oportunidade de viajar pelo país e as pessoas que foram ao Rio de Janeiro na pré-estreia do filme de Sabatella (2009), tiveram contato com palhaços, circos e carnavais. Estas experiências serviram de referências à prática cômica em suas brincadeiras, assim como cenas de filmes de ação e séries televisivas, como Chaves, também compõe a dramaturgia do *hôxwa*. É comum que, parabrincar, alguns *hôxwa*

produzam máscaras de papelão com olhos, boca e nariz, chamadas de caretas. Quando questionados sobre as caretas, diziam: “é igual a de vocês quando tem carnaval”. E quando perguntados da possibilidade de fazerem uma: “porque você não nos traz da cidade? Porque, aí, a gente brinca com coisas diferentes. A gente gosta de aprender como vocês brincam do mesmo jeito que você gosta de saber da nossa cultura” – me disse ManducaHämpã, um *hôxwa*.

O povo krahô, por seu histórico de contato com os kupen e o constante fluxo de trocas que mantêm com órgãos públicos, ONG's, comerciantes, curiosos, antropólogos e cineastas, absorvem uma multiplicidade de referências e as transformam em possibilidades heterogêneas de aplicabilidade dentro e fora dos rituais, sabendo, também, aproveita-las para cativar a atenção dos *kupene* aumentar o fluxo de dádivas (miçangas, panos, gados, panelas, máscaras, músicas e brincadeiras) para a aldeia (CARNEIRO DA CUNHA, 2007; GORDON, 2006).

Por fim, os krahô encontram na figura do palhaço um correspondente direto da prática do *hôxwagraças* ao contato interétnico. Resta-nos a questão: o adjetivo “sagrado” muitas vezes associado ao palhaço krahô aparece em um contexto de exotização da brincadeira *hôxwa*, como uma estratégia de marketing para agregar a ele uma marca diferenciadora? Diante da busca de uma “estética primitiva” os fluxos de referências tornam-se um empecilho para a objetificação da cultura ameríndia e impossibilita que a prática nativa tenha um caráter exótico e se limite à retórica da perda de identidade, do conflito entre o tradicional *vesuso* moderno (COHN, 2006; GORDON, 2006; LIMA, 2010). A mudança de contexto da brincadeira indígena do *hôxwao* coloca em condições de realização e exposição distintas do momento ritual, tornando-o, aos olhos dos novos espectadores, mais uma demonstração artística e o que lhe garante singularidade é a sua origem ritual krahô.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, A. C. F. *Hotxué à luz da etnocenologia: a prática cômica krahô*. 2015. 158f. Dissertação (Mestrado). Escola de Teatro – UFBA. Salvador. <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>>. Acesso em: setembro de 2015
- ALBERTI, V. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2006
- BIÃO, A. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A, 2009.



- _____. *A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo*. Cátedra de Artes. N° 10, 2011.
- BIÃO, A.; GREINER, C. (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo:Hucitec, 1978.
- _____. *De amigos formais e pessoa; de companheiros, espelhos e identidades*. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 31-39. 1979.
- _____. *“Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. In: Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- COHN, CLARICE. *Relações de Diferença no Brasil Central. Os Mebengokré e seus Outros*. Tese de doutorado. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP. São Paulo. 2006.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac &Naify. 2003 [1974].
- DAWSEY, John C. *Schechner, teatro e antropologia*. Rev. Cadernos de Campo. São Paulo, n. 20, p. 207-211, 2011.
- DUMAS, A. G. *Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade*. Anais VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010.
- _____. *Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>
- FERRACINI, R. *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP. Campinas, São Paulo. 1998.
- GEERTZ, C. *A Arte como Sistema Cultural*. In: O Saber Local: novos ensaios em Antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, A. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. In: Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8. 2001. 174-191.
- _____. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. Concinnitas, ano 6, v. 8 (1), p. 41-63, 2005
- GOLDMAN, M. *A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé*. Revista Religião e Sociedade, 12 (1): 22-55, 1985.
- _____. *Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa*. Revista de Antropologia, São Paulo: Departamento de Antropologia/ USP, vol. 39, n. 1, p. 83-110, 1996.
- GORDON, C. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo. Ed. Unesp, Rio de Janeiro, 2006.
- HOWARD, C. *Pawana: a farsa dos visitantes entre os Waiwai da Amazônia*. In: : Amazônia: etnologia e história indígena. São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo - USP/FAPESP, p. 229-264. 1993.
- LADEIRA, M. E. *A troca de Nomes e a Troca de Cônjugues, uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1982.
- LADEIRA, M. E. *A troca de Nomes e a Troca de Cônjugues, uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira*. Dissertação de Mestrado. 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.



- _____. *Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio*. Revista ILHA - Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-113.
- LEA, Vanessa R. *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp e Fapesp. 2012.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In: Mauss, M. Sociologia e antropologia. São Paulo: EDUSP/EPU, 1974.
- LIMA, Ana Gabriela Morim. *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Dissertação (Mestrado). 196f. Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *O poder do riso: Reflexões sobre o humor em uma etnografia Krahô*. Revista R@u. v. 1, n. 1, p 187-197. 2009.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP/EPU, 1974.
- MELATTI, J. C. *Diálogos Jê: A pesquisa Krahô e o Projeto Harvard-Museu Nacional*. Mana vol.8 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2002.
- _____. *O Sistema Social Craô*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. 1970.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, Unesp, 2003
- REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. Tese (Doutorado). 312 f. Escola de Teatro – UFBA. 2010.
- SABATELLA, L, CARDIA, G; Pedra Corrida Produções. *Hotxuá*. [Filme-vídeo]. Tocantins, Petrobrás, 2009. 1 DVD HDCAM, 70 min. color. som.
- SCHECHNER, R. *A rua é o palco. Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012, p. 155-198.
- SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. In: Boletim do Museu Nacional. Número 32. Rio de Janeiro: 1979.
- SEEGER, A. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro. Campos. 1980.
- TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974 [1969].
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití*. Dissertação de Mestrado, Ppgas/Museu Nacional – Ufrj, 1977.
- _____. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Ed. Cosac Naify. Pp. 347-399. 1996 [2002].