



O CASAMENTO COMO LUGAR COMUM DE DRAMATURGIAS ENTRE *HÔXWA* E PALHAÇAS¹

EL MATRIMONIO COMO LUGAR COMÚN DE DRAMATURGIAS ENTRE *HÔXWA* Y PAYASAS

MARRIAGE AS A COMMON PLACE OF DRAMATURGIES BETWEEN *HÔXWA* AND CLOWNS

Maurício Caetano da Silva

Programa de Pós Graduação em Antropologia Social-UFSCar

mauricio-c-s@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-4791-9263

Resumo

Hôxwa é um grupo de pessoas da etnia indígena Krahô que compartilha um conjunto de nomes relacionados ao conhecimento recebido de seres não-humanos do *Yetjöpi*, conhecido como Festa da Batata. Os Krahô vivem no nordeste do estado do Tocantins e mantêm muitas relações, amistosas com aliados e tensas com setores contrários às causas indígenas, há muito tempo. Essas relações são com agentes dos mais variados setores da cultura, da arte e da política. Nesse artigo, buscando uma reflexão sobre o fluxo de referências cômicas interétnicas, apresento dois momentos em que *hôxwa* Krahô e palhaças interagem entre si. Considero essas interações como dramaturgias presentes na aldeia e no palco e identifico um ponto em comum entre elas para além do riso, o casamento. Esse trabalho foi realizado na área da Antropologia e sua escrita e leitura se tornam uma ferramenta do conhecimento indígena e um exercício de aproximação entre teatro e antropologia. Na primeira parte apresento alguns pontos importantes sobre o contexto dos *hôxwa* e alguns apontamentos breves sobre o sistema de troca de nomes entre os Krahô e os sistemas de classificação desse povo, assunto que merece grande atenção. Em seguida exponho alguns pontos sobre a realização do *Yetjöpi*. Na terceira parte há a transcrição da apresentação de um Cabaré Povo Parrir em que alguns *hôxwa* fizeram parte. Antes de concluirmos, transcrevo a dança dos *hôxwa* realizada na aldeia Manuel Alves, em 2018. Na última parte indico um fluxo de referências dramáticas entre os dois eventos e o matrimônio como tema comum entre eles.

Palavras-chave: Krahô; *Hôxwa*; *Hôxuá*; Palhaço.

¹ Esse artigo é parte da dissertação “*Hôxwa* e palhaças – o riso e o humor nas relações de alteridade Krahô” apresentada ao PPGAS/UFSCar para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social, em 2019. Essa pesquisa foi financiada pela CAPES e teve a orientação da Profa. Dra. Clarice Cohn, a quem eu agradeço muito.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Resumen

Hôxwa es un grupo de personas de la etnia indígena Krahô que comparten un conjunto de nombres relacionados con el conocimiento de la liberación de seres no humanos del Yetÿopi, conocido como el Partido de la Papa. Los Krahô viven en el noreste del estado de Tocantins y tienen muchas relaciones, amistosas con aliados y tensas con sectores contrarios a las causas indígenas, durante mucho tiempo. Estas relaciones son con agentes de los más variados sectores de la cultura, el arte y la política. En este artículo, buscando una reflexión sobre el flujo de referencias cómicas interétnicas, presento dos momentos en los que hôxwa Krahô y payasos interactúan entre sí. Considere estas interacciones como dramaturgias presentes en el pueblo y en el escenario e identifico un punto en común entre ellas además de la risa, el matrimonio. Este trabajo se desarrolló en el área de la Antropología y su escritura y lectura se convierte en una herramienta de conocimiento indígena y un ejercicio de acercamiento entre el teatro y la antropología. En la primera, presento algunos puntos importantes sobre el contexto de los Hôxwa y algunas breves notas sobre el sistema de intercambio de nombres entre los Krahô y los sistemas de clasificación de este pueblo, tema que merece una gran atención. A continuación, presento algunos puntos sobre la realización del Yetÿopi. En la tercera parte hay una transcripción de la presentación de un Cabaret Povo Parrir en el que participaron algunas hôxwa. Antes de concluir, transcribo la danza hôxwa realizada en el pueblo Manuel Alves, en 2018. En la última parte, un flujo de referencias dramáticas entre los dos hechos y el matrimonio como tema común entre ellos.

Palabras Clave: Krahô; Hôxwa; Hôxuá; Payaso.

Abstract

Hôxwa is a group of people of the Krahô indigenous ethnicity who share a set of names related to the knowledge of the liberation of non-human beings from the Yetÿopi, known as the Potato Festival. The Krahô live in the northeast of the state of Tocantins and have many relationships, friendly with allies and strained with sectors contrary to indigenous causes, for a long time. These relations are with agents from the most varied sectors of culture, art and politics. In this article, seeking a reflection on the flow of interethnic comic references, I present two moments in which hôxwa Krahô and clowns interact with each other. Consider these interactions as dramaturgies present in the village and on the stage, and I identify a common point between them apart from laughter, marriage. This work was carried out in the area of Anthropology and its writing and reading becomes a tool of indigenous knowledge and an exercise in bringing theater and anthropology closer together. In the first part, I present some important points about the context of the Hôxwa and some brief notes on the system of exchange of names between the Krahô and the classification systems of this people, a subject that deserves great attention. Next, I present some points about the realization of the Yetÿopi. In the third part there is a transcript of the presentation of a Cabaret Povo Parrir in which some hôxwa took part. Before we conclude, I transcribe the hôxwa dance performed in the village Manuel Alves, in 2018. In the last part, a flow of dramaturgical references between the two events and marriage as a common theme between them.

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hôxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Keyword: Krahô; *Hôxwa*; *Hôxuá*; Clown.

buscaremos apontar questões pertinentes sobre os discursos que assimilam a dança dos *hôxwa* às técnicas da palhaçaria.

APRESENTAÇÃO

Adiante apresento uma análise de dramaturgias (Barba, 1994) a partir da relação de alteridade entre indígenas Krahô e artistas não-indígenas. O que será exposto aqui tem como plano de fundo a pesquisa antropológica já finalizada sobre a troca de referências cômicas entre alguns *hôxwa* e palhaças (Silva, 2019).

Longe de querer esgotar as possíveis abordagens antropológicas sobre as comunidades indígenas e suas manifestações artístico-culturais, iniciaremos este artigo apresentando o contexto dos Krahô direcionando nossas atenções ao sistema onomástico característico das comunidades pertencentes à família linguística Jê, do tronco Macro Jê², para que seja compreensível a lógica do sistema de troca e reciprocidade entre famílias nucleares e residenciais que, junto do sistema mitológico, justificam e orientam a dança dos *hôxwa*.

Seguiremos a análise com alguns apontamentos sobre como podemos identificar na dança dos *hôxwa* técnicas de manutenção da alteridade que possibilitam aos Krahô manter contato com indígenas de outras etnias, pessoas não-indígenas, plantas e outros agentes.

Por fim, serão expostas dramaturgias da performance dos *hôxwa*, uma em um cabaré realizado na cidade de Campinas-SP em 2016 e outra, da dança dos *hôxwa* no ritual do *Yetÿopi* (Festa da Batata) realizado no ano de 2018 na aldeia Krahô Manuel Alves. Com isso

² Para maior compreensão sobre quais são os troncos e as famílias linguísticas indígenas no Brasil, ver: <https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>

SOBRE SISTEMAS E FESTA

Antes de nos debruçarmos sobre as dramaturgias, objetivo principal deste artigo, é necessário apresentar o contexto em que essas dramaturgias são criadas e a partir de quais referências elas se fizeram possíveis. Geralmente, quando falamos sobre os *hôxwa* krahô é levantada a questão se “eles são ou fazem igual aos palhaços”. Tencionando uma inversão nos discursos, a dança dos *hôxwa* e a sua assimilação à técnica da palhaçaria, aqui, será apresentada a partir das referências dos Krahô levando em consideração que, se é possível tal assimilação, ela não é viável porque os indígenas “fazem igual aos não-indígenas”, mas porque, antes disso, a dança dos *hôxwa* é marcada pelo humor graças ao fluxo de referências a partir de suas próprias vivências, que não se restringem ao contato com não-indígenas. Por isso, justifica-se a importância de nos atermos aos estudos antropológicos referentes ao povo Krahô para entender suas próprias referências culturais e os discursos sobre elas produzidas até o momento.

Krahô é o nome de uma etnia indígena que ocupa uma área de aproximadamente 303 mil hectares homologada como Terra Indígena em 1990, localizada no nordeste do estado do Tocantins, entre as cidades de Goiatins e Itacajá. Krahô é um etnônimo que pode ser traduzido por “pelo de paca”, porém os Krahô, assim com os Timbira orientais, se denominam *mehĩ*, onde /hĩ/ significa carne e /me/ é uma partícula coletivizadora, podendo ser traduzido como “com a mesma carne”. Por isso os Krahô referem-se a eles mesmos e indígenas de outras etnias como *mehĩ* e chamam não-indígenas de *kupen*, que traduzimos como estrangeiros (Lima 2015,



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Melatti, 1973). Isso já nos aponta a alteridade como um fator relevante e imprescindível para os Krahô, uma vez que linguisticamente, mas não só, eles assumem a diferenciação e o contato em suas relações com os Outros (AZANHA, 1984). A categoria de Outros é bastante utilizada na antropologia por ela ser capaz de englobar todos os seres, humanos e não humanos, quando queremos nos referir a uma multiplicidade de agentes com que o sujeito das ações observadas por nós se relaciona (Carneiro da Cunha, 1978 et. al.).

Parece que a similitude e a diferenciação são acionadas constantemente pelos Krahô, não apenas quando eles se relacionam com seus Outros, mas também entre eles próprios por meio de um sistema de metades que distingue pessoas a partir de suas genealogias (Melatti, 1973). Para não nos alongarmos, nos ateremos apenas à circulação de nomes entre os Krahô, ou seja, o sistema onomástico.

Para os Krahô há a distinção de cuidados entre os familiares consanguíneos e os afins. Os primeiros, sendo os genitores e irmãos sanguíneos da pessoa, são responsáveis por sua constituição e proteção biológica, isso inclui desde a fecundação, passando pela gestação, pelo couvade até os resguardos pós morte. Mas, também a constituição da pessoa Krahô depende de sua inserção na vida coletiva e em sua interação com as demais pessoas, por meio da transmissão de nomes e trocas de dádivas (Carneiro da Cunha, 1978; Ladeira, 1982; Lea, 2010, Melatti, 1973 et. al.). Esta lógica de transmissão é coerente ao sistema de sucessão Crow (patrilinear) quando a observamos entre homens, mas, quando observamos entre mulheres, a lógica segue o modelo Omaha (matrilinear) (Melatti, 1973; 120). Também é importante apontar que o sistema de parentesco Jê, em que os Krahô se encontram inseridos, não é puramente guiado pela descendência e nem pela aliança, mas por uma organização de

entidades autônomas que garantem o parentesco e as alianças. Estas tais entidades podem ser chamadas de Casas (Ladeira, 1982; Lea, 2012) ou seguimentos residenciais (Melatti, 1973), e seriam elas que assegurariam a perpetuação dos nomes que circulam entre nominadores e nominados junto de suas prerrogativas, de acordo com os sistemas de classificação. A pessoa recebe seu nome de alguém do mesmo sexo que o seu que tem algum grau genealógico com seu genitor do sexo oposto. Para os Krahô, os nominadores homens são chamados de *keti* e os seus nominados de *bantu*. No caso das mulheres, as nominadoras são chamadas de *tyi* e suas nominadas, também, de *bantu*.

Assim como outros papéis cerimoniais krahô, a determinação do *hóxwa* segue o sistema onomástico que prescreve que “os que produzem o corpo de Ego não lhe podem transmitir o nome e vice-versa” (Melatti, 1973, p. 17). Isso cria uma relação entre nominador e epônimo que orienta a transmissão de conhecimentos entre os Krahô e mantém o princípio da reciprocidade entre famílias e as metades duais que dividem a aldeia (Ladeira, 1982; Lea, 2012). A nomeação garante que, para além de nomes, direitos e deveres sejam entendidos como prerrogativas transmitidas. Quem possui um nome *hóxwa* cumpre algumas tarefas em determinados rituais (Carneiro da Cunha, 1978; Lea, 2012; Lima, 2010; Melatti, 1973) e o direito de ostentar sua posição privilegiada de dono do ritual *Yetjyopi*. A ação que garante aos *hóxwa* maior prestígio são os gestos que eles realizam em torno da fogueira em um determinado momento da noite do *Yetjyopi*. A ação deles, no entanto, não se limita a causar o riso nos outros enquanto dançam na fogueira. Outras tarefas, como a preparação da tora para a corrida, carregar as batatas durante o cortejo de arremesso das mesmas e cantar para as toras são de responsabilidade dos *hóxwa* e de seus familiares (Abreu, 2015; Lima, 2010, 2016; Silva, 2019).

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hóxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

A DANÇA E A PRERROGATIVA

O processo de aprendizagem ameríndio parece estar mais relacionado ao momento em que a pessoa se faz presente no cotidiano da aldeia, ou seja, em participar das atividades coletivas buscando a coesão sem objetivar acumular em si um conjunto de conhecimentos pré-qualificados como necessários para a pessoa (Cohn, 2000).

O *Yetjopi* é famoso por ser o momento em que os *hóxwa* dançam. Isso porque, seguindo o mito sobre como os Krahô aprenderam essa festa, os tubérculos foram surpreendidos por um homem no momento em que eles dançavam em torno de uma fogueira na roça. Ao descobrirem a presença deste homem, ensinaram a ele aqueles movimentos que faziam ao rodear a fogueira e mais algumas outras coisas, como atirar batatas em direção aos outros vegetais ali presentes. O homem, ao retornar para sua aldeia, teria ensinado a seus semelhantes o que havia aprendido com a Batata: seus gestos em torno da fogueira. Isso teria causado o riso entre os seus pares, pois aqueles movimentos, podemos deduzir, não condizia com os movimentos do corpo humano ao qual os krahô têm como parâmetro estético (Lima, 2010, 2016; Melatti, 1978; Silva, 2019). Desde então, as pessoas nominadas por este homem, que teve contato direto com os tubérculos, receberam junto do nome o conhecimento da Batata. A Batata não ensinou ao homem uma técnica agrícola, como havia feito a Estrela *Catxêkwij* (Lévi-Strauss, 2004), nem os ensinou a cozinhar como fez o Onça. A Batata o ensinou a se movimentar, um movimento característico do corpo-Batata constituído de ramos, folhas, raiz etc., que possui o conhecimento do corpo-batata em si manifesto em sua movimentação. E, então, o riso passa a ser uma intencionalidade antes de ser um resultado, ele é o reconhecimento dos limites do corpo humano, assim como do limite da cultura, da ética e da estética krahô (Barcelos Neto, 2008).

A Batata não ensinou apenas a dançar, também ensinou a cortar e correr com tora, algumas músicas e a arremessar batata em um cortejo. Todos esses são alguns dos momentos do ritual que, tendo a Batata como dona, tem a sua dança e sua interação com outros vegetais como elemento principal. E isso é o que agrega valor ao conhecimento dos *hóxwa* e o que garante o prestígio às pessoas dessa classe onomástica. Porém a posse de um dos nomes de *hóxwa* não é o suficiente para que a pessoa seja reconhecida como um *hóxwa* bom. Pelo menos, não na atualidade.

É necessário afirmar que há uma distinção hierárquica também entre os fazeres dos agentes que expandem a margem imposta pelo sistema onomástico. Hoje, podemos encontrar pessoas que são *hóxwa* mas que não receberam nenhum nome desta prerrogativa. Elas possuem poderes agentivos (Gell, 2005) enquanto dançam, sendo elas indígenas ou não-indígenas (Silva, 2019). São pertencentes a essa prerrogativa porque foram reconhecidas no cotidiano da aldeia como capazes de causar o riso intencionalmente a partir da movimentação de seus corpos assim como os “*hóxwa* de verdade” (*hóxwa impej*) fazem no momento do ritual. Esse é o caso de Ismael Ahprac, que hoje é um dos *hóxwa* mais conhecidos e que toma a frente do *Yetjopi* na aldeia Manoel Alves, que se tornou um dos *hóxwa* mais citados por indígenas e não-indígenas e que “produz” novos *hóxwa* ao nominar seus *bantu* (nominados). Ismael tem grande prestígio porque sua técnica corporal tem a mesma potência cômica dos *hóxwa* determinados pela onomástica. Ele preserva a seriedade de alguém que coordena um ritual e é capaz de manipular seu corpo a fim de que os outros riam.

O CONHECIMENTO CIRCULANDO NO CABARÉ

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hóxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Apresentado sucintamente algumas questões sobre a prerrogativa dos *hòxwa* e alguns de seus aspectos cosmológicos, seguiremos expondo como foi a dramaturgia de um cabaré onde *hòxwa* e palhaças(os) compartilharam o palco construindo uma narrativa sobre o matrimônio e o compartilhamento de conhecimentos.

A dramaturgia que nos debruçaremos é de uma apresentação do Cabaré do Povo Parrir, no ano de 2016, em algumas unidades do SESC-SP. O Povo Parrir é uma rede de agentes de origens, profissões e interesses heterogêneos, o que acaba lhe dando a característica de conjunto de pessoas não determinado pela continuidade das ações de seus membros, mas marcado pelo agrupamento esporádico de palhaças e palhaços e do contato delas(os) com comunidades indígenas e curiosos (Silva, 2018, 2019).

Nesse Cabaré foram apresentadas cinco cenas com temas variados, como a embriaguez, o romance, o momento de um palhaço urinar leite para que seu bichinho de estimação o beba, um número que intercalou os demais, tematizando o cuidado de três palhaças com o planeta Terra, e um número curinga, de algum palhaço ou palhaça convidada para a cada sessão. Coube aos *hòxwa* a abertura e fechamento do espetáculo, dançando “ao modo” do *Yetjopi*.

A divulgação desses cabarés apresentou uma narrativa parecida à do filme *Hotxuá* (Cardia e Sabatella, 2009), exaltando o encontro de palhaços e *hòxwa*, a comunhão construída pelo riso e a função pacificadora do mesmo.

A seguir descreverei brevemente como foi algumas das sessões do cabaré.

O espetáculo começa. Ismael Ahprac, um *hòxwa* da aldeia Manuel Alves, aparece no centro do palco ornamentado com pintura branca típica dos *hòxwa*, com colares e tocando uma cabaça enquanto os palhaços, as palhaças e um outro *hòxwa*, Mário, um jovem *bantu* de Ahprac, entram pela plateia e se posicionam no palco em fileira. Enquanto Ahprac toca a cabaça os demais reagem ao som tremendo seus corpos até que ele pega um maracá e toma a frente da fila de palhaços. Eles o seguem se mexendo de forma a parecer um sacolejar. Em seguida de Ahprac, o segundo da fila é Mário. Podemos perceber que enquanto Ahprac toca o maracá é Mário quem determina como será a movimentação do corpo que as(os) palhaças(os) devem imitar e quando Ahprac para de tocar é ele quem determina o que deve ser feito. Ahprac propõe movimentos corporais que parecem desconexos, como dar palmadas em sua própria bunda. Isso reverbera nas(os) palhaças(os) de forma exagerada, que batem um na bunda do outro. Ahprac avista algo no fundo da plateia e essa ação também é acompanhada pelos demais. O objeto de estranhamento é um outro indígena que vem do fundo da plateia. Este sobe no palco munido de um maracá, de cocar e pintura no rosto com motivos triangulares, diferente do habitual aos Krahô. Este é um mestre de canto Cariri Xocó, um povo que também tem relações estreitas com o Povo Parrir, que os espanta para as coxias ao tocar seu maracá. A apresentação segue para o próximo número.

O próximo número é de uma palhaça-galinha que choca seu ovo e cuida dele com muito cuidado. A graça desse número, para além do fato de uma palhaça estar vestida de galinha e mimetizar corpo e voz de ave, é sua conversa com a plateia sobre seus cuidados de mãe para com o seu filho-ovo. A palhaça-galinha altera seu humor, nervosa, aperta uma mamadeira que esguicha água nos espectadores e logo percebe que

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hòxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

duas pessoas estão prestes a roubar seu filho-ovo. São Ahprac e Mário que o capturam enquanto as(os) demais palhaças(os) entram em cena e jogam o filho-ovo um para o outro até Ahprac o deixa cair e se quebrar no chão. Todos saem correndo.

O número seguinte é o número que costura todos os demais: há um embrulho no centro do palco, é um bebê abandonado. Aparece uma palhaça disfarçada atrás de uma caixa de papelão, outra disfarçada em um saco de lixo e uma terceira, atrás de um espanador de pó. As três apanham o bebê, que futuramente se revelará ser o planeta Terra. Não é possível, enquanto espectador, saber se há alguma relação semântica entre esses dois primeiros números, se o embrulho deixado no centro do palco seria o filho-ovo da palhaça galinha, outrora raptado pelos indígenas, ou se era outro bebê, uma vez que pode ter sido tanto um acidente quanto algo já previsto na dramaturgia o momento em que Ahprac quebrou o filho-ovo. Ter certeza sobre isso, talvez, não seja tão relevante no momento, levando em consideração que o que aconteceu na apresentação torna-se mais significativo do que o que havia sido planejado. E o que se passou no palco foi o que pode ser absorvido pelos espectadores, que interpretaram à sua maneira de acordo com as condições apresentadas.

O cabaré segue sem que a cena da caixa no centro do palco seja desenvolvida, o que acontecerá só mais adiante. Na próxima cena uma palhaça se embriaga e, interagindo com um homem da plateia, o namora. Isso é seguido por uma coreografia das três palhaças que antes se escondiam, com um bebê-planeta. Após isso, o próximo número é de uma outra palhaça que procura e encontra alguém na plateia para se casar. A graça neste número estava na forma da escolha do noivo, que foi escolhido através de um jogo de sorte completamente enviesado pela palhaça. Talvez, propositalmente, na sessão realizada

na cidade de Santos, o noivo acabou sendo o homem mais velho em detrimento dos outros dois candidatos mais novos. Outro ponto chave desse número nessa apresentação foi, depois da escolha do noivo, os outros dois pretendentes se abraçarem propondo uma junção homoafetiva, o que foi desfeito pela palhaça que logo propôs que um deles fosse o padre que fará o voto de casamento e o outro, um fotógrafo.

Depois dos votos de casamento começou uma festa com todos os demais integrantes do cabaré no palco. Esse é um momento importante a ser observado, pois é servido às palhaças(os), *hôxwa* e plateia uma bebida preparada por um dos palhaços, enquanto todos dançam a música “Palco” de Gilberto Gil, palhaças(os) e *hôxwa* à sua maneira, até que um dos palhaços propõe um brinde, que transcrevo na íntegra:

“Um minuto, um minuto, um minuto, um minuto, um minuto, por gentileza. Gostaria de aproveitar esse momento de celebração do amor, dos matrimônios e aproveitar o ensejo para fazer um brinde. Um brinde à família universal que são os Humanos sobre a Terra. Senhoras e senhores, todos os convidados para esse momento maravilhoso, eu gostaria de celebrar, juntamente com o matrimônio, a consciência de que todos nós somos da mesma família e é por isso que estamos aqui celebrando o casamento de mais um primo e uma prima junto, tá? Então, um viva à nossa família: HEEY. [Todos gritam HEEY] E eu gostaria de lembrar que hoje estamos reunindo uma parte da família, a parte mais boba da família, a parte mais tonta, a parte mais inadequada da família de todos nós. E dentre vocês que estão, aí [em direção à plateia], no nosso maravilhoso e sagrado encontro desse local, deve ter também alguns tontos. Quem é bobo levanta a mão? [A plateia e os demais palhaços reagem] Olha lá, gente, é muito bom se reconhecer por si próprio. Muito bom. Muito obrigado. Que vocês se reconheçam porque dentre todas as culturas, todos os povos, independente da geografia, do local que se encontre, existe o palhaço. E hoje estamos celebrando neste casamento um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hôxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta. Uma salva de palma aos nossos *hôxwa*! [A plateia e os demais reagem] Que a alegria esteja sempre pulsando nos corações de todos os valentes, aqueles que acreditam que a graça e o humor é uma verdadeira arma para se viver melhor. Saúde!”

Ao fim desse discurso uma palhaça pergunta ao palhaço que preparou a bebida qual foi a sua receita. Ele revela que a receita secreta de família é “sucueca”, bebida feita do molho de uma cueca de seu pai. Todos no palco reagem e a palhaça que estava curiosa com a receita se enraivece e começa a passar mal, o que se ameniza quando um rapaz da plateia “um homem alto, forte, barbudo, regatinha” – como anuncia o palhaço insinuando interesse sexual no rapaz – a socorre. O número segue com o homem massageando a palhaça e a segurando enquanto o palhaço tira de sua boca fitas coloridas, como nos shows de mágica. Desesperado ele anuncia ter tirado suas cordas vocais. O número acaba com ela correndo atrás dele e o rapaz, voltando para a plateia.

O cabaré continua com o número da palhaça Lily Curcio com trajes e comportamento interiorano. Ele traz, com afeto, um bichinho em suas mãos. Então ele pega uma tigela, a põe no chão, abre o zíper de sua calça e retira seu pênis de tamanho descomunal, abre uma caixa de leite, deposita a bebida em uma bolsa dentro de sua calça e urina na tigela o leite, para que seu bichinho o beba. A apresentação continua com uma coreografia das três palhaças e o bebê-planeta. O tema dessa coreografia é a parada cardíaca do bebê-planeta. Enquanto elas procuram fazer o procedimento médico adequado para mantê-lo vivo, sempre, alguma delas o deixa cair, agravando ainda mais a saúde do bebê-planeta. Elas conseguem salvá-lo e, em comemoração, o jogam para o alto, passando da mão de uma para a outra, para a plateia e para os demais

palhaços que começam a entrar no palco. Quando o bebê-planeta chega às mãos da palhaça galinha, ela o entrega a Mário, o *hôxwa* mais jovem. Há o que cenicamente é chamado de suspensão na energia cênica e um clima de expectativa é gerado. Esse momento sugere que a quebra do filho-ovo, no começo do cabaré, tenha sido um acidente e que a dramaturgia da apresentação tenha sido sobre um filho capturado por indígenas, o filho se revela o planeta Terra, que é encontrado e cuidado por três palhaças-guardiãs-heroínas a muitos custos e que, no final, teria retornado a sua genitora que, reconhecendo a legitimidade dos raptos, o entrega nas mãos destes o bebê-planeta. Porém, essa é apenas uma leitura possível do que foi apresentado. No fim, todos voltam a formar uma fila indiana com Ahprac a encabeçando, que segue até a parte externa, isso no SESC Santos, onde há uma fogueira acesa e todos e todas dançam ao som do maracá de Ahprac. A apresentação se encerra com Ahprac, Mário e o cantador Cariri Xocó agradecendo e dizendo suas etnias.

O cabaré na cidade de Campinas não teve uma dramaturgia tão diferente da apresentada em Santos. Porém, algumas diferenças são relevantes.

A primeira diferença é que o espaço cênico dessa sessão não foi uma sala de teatro fechada, foi um teatro de arena. A unidade do SESC Campinas possui um teatro italiano, um teatro de arena e um galpão onde é possível montar estruturas para apresentações de linguagens variadas. A escolha por fazer o cabaré no teatro de arena foi para que pudessem acender a fogueira no palco sem que precisassem ir até a rua, como aconteceu na unidade da cidade de Santos. Outra diferença foi Ahprac ter usado, dessa vez, um microfone *headset*, o que possibilitou que ele se comunicasse com público usando a fala. Nenhum dos outros integrantes usou um

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hôxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



microfone *headset* das outras vezes. Os únicos que tinham microfone eram dois palhaços que cantavam e tocavam em determinados momentos, um deles anunciava o casamento exposto há pouco. Do restante, os demais integrantes, quando fizeram uso da voz, o fizeram sem a utilização de microfones.

Tanto no ritual do *Yetjöpi* quanto nas sessões dos cabarés os *hõxwa* performam de forma mimética, sem fazer uso da oralidade. Ahprac não fez piadas verbalizadas, como os demais integrantes do cabaré, mas ele pôde pronunciar alguns discursos e explicar com suas palavras o que estava fazendo ali.

A terceira diferença foi a ausência de um terceiro indígena, de outra etnia, na apresentação. Nessa sessão os únicos indígenas eram Ahprac e Mário. Com essa ausência Ahprac foi quem conduziu a todo momento a fila de palhaços(os), como faz o tocador de maracá durante o momento do ritual do *Yetjöpi*, à frente dos demais, chacoalhando o instrumento e seguido por um *hõxwa* que determina a movimentação dos demais. Este posto foi tomado novamente por Mário. Ahprac os espantava, todos corriam para a coxia. Eles retornavam, seguiam o maracá de Ahprac, que os espantava e todos corriam para a coxia. Isso se repetiu três vezes.

Outra diferença foi a presença de Ricardo Puccetti, substituindo o número da galinha-palhaça apresentado no SESC Santos. O número apresentado pelo palhaço de Puccetti, de nome Teotônio, foi uma interação entre ele, Ahprac e Mário, de forma parecida ao que foi registrado no filme *Hotxué* (2009). Como essa interação foi baseada no improviso, como apontou Puccetti em comunicação oral na ocasião da exibição do filme *Hotxué* no SESC São Carlos, em 2015, os acontecimentos dependeram das condições dadas. Na aldeia elas se deram, na maior parte do que podemos apreender do filme,

graças aos objetos que estavam dentro da mala de Teotônio, que foram usados de maneira criativa tanto por Ahprac quanto pelo palhaço. Já no cabaré apresentado em Campinas eram apenas os três no centro do palco. Isso os obrigou a interagirem com seus respectivos corpos, como eu transcrevo a seguir:

Depois da última vez em que todos voltaram para a coxia, retornaram apenas Mário e Teotônio, este último seguindo e imitando a forma de andar do primeiro, erguendo os joelhos exageradamente e postando a coluna para frente. Depois empinando a bunda e estufando o peito, o que Teotônio parecer ter tido dificuldade de acompanhar, se contorcendo para conseguir se manter na postura. Enquanto isso, Ahprac tocava o maracá e sua movimentação não afetava a interação dos outros dois, que andavam em círculos até o momento em que Teotônio fez uma dancinha, como se debochasse, para Mário, que foi até ele e lhe chutou por debaixo das pernas. Teotônio revidou batendo na bunda de Mário. Este emburrando-se foi até Teotônio e o pegou pela gravata, este último pegou o colar de Mário e ambos caminharam pelo palco. O tom do jogo entre ambos mudou, se antes era de rivalidade, começaram a encenar um passeio de namorados. Enquanto Mário segurava com uma mão a gravata de Teotônio, com a outra segurava a sua bunda. A reação de Teotônio, então, foi segurar o pênis de Mário, que reagiu se esquivando. Ahprac e Teotônio se encontraram no centro do palco, o primeiro se aproximou do outro encostando suas barrigas e começaram a dançar juntos como um casal. Ahprac fez referência ao sapato de Teotônio, que não entendeu a proposta e o jogo mudou. Teotônio manteve-se com um braço abraçado a Ahprac e, com o outro braço, com Mário, e os três começaram a andar juntos exageradamente. Ahprac rapidamente fez menção aos sapatos de Teotônio e este, pareceu, não soube o que

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hõxwa* e palhaços. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



fazer. Os três foram para a coxia e o cabaré seguiu com a mesma dramaturgia dos demais.

No SESC Santos a contrarregragem ficou sob a responsabilidade de um rapaz da produção que não estava caracterizado de palhaço e que, também, não interferia no desenvolvimento da apresentação. Já no SESC Campinas foi Teotônio o responsável em recolher e colocar os objetos cênicos dos números no palco, sempre de forma cômica. Em alguns desses momentos ele surgiu acompanhado dos *hõxwa*. Mário atrás dele segurando a sua cintura. A caminhada de ambos sugeriu ora um trem e noutra, uma enrabada. A tarefa era recolher jornais que estavam no chão. Teotônio percebeu a situação, olhou para Mário, que o olhou, e ambos pareceram começar uma negociação utilizando apenas movimentos de cabeça. Teotônio estrategicamente se virou abraçando a cintura de Mário e nele fez cócegas. Eles se separaram. Teotônio, sem utilizar-se da fala e nem das mãos, mas, sim, da língua, mandou Mário pegar os jornais. Ambos enrolaram e Teotônio decidiu agachar-se para pegá-los. Mário rapidamente o enrabou. Teotônio se assustou. Eles observaram uma criança que estava próxima a eles, pegaram os jornais e uma taça deixada pela palhaça que se embriagara e saíram.

O protagonismo de Mário nesse cabaré é marcante. Em seguida da interação entre ele e Teotônio, Mário retornou ao palco para brincar com os palhaços-músicos. Enquanto eles tentavam tocar e cantar uma música, Mário apontava uma flecha ao cantor, o que causou espanto em seu alvo. Mário chegou perto do palhaço-cantor e o cutucou com sua flecha, nas nádegas. O seu alvo reagiu pegando em seu pênis. Ele se distanciou e ofereceu seu arco e sua flecha e quando o palhaço-cantor tentava pegar os artefatos Mário os retirava de seu alcance, até o momento em que o palhaço-cantor avançou e

apertou os seus mamilos. Foi assim que ele conseguiu tirar a arma de Mário, que retornou para a coxia e o espetáculo seguiu sem alterações dramáticas muito relevantes.

Durante uma conversa a idealizadora dos cabarés me apontou uma dificuldade superada durante essa temporada de apresentações, em 2016, adicionando mais uma diferença entre as comicidades dos *hõxwa* e da palhaçaria. Segundo ela, nas primeiras apresentações foi percebida uma certa dificuldade, e até mesmo incômodo, vindo dos *hõxwa* em relação a como se dava a estrutura dramática das apresentações. Essas sendo estruturadas por uma sequência de cenas determinada de maneira a construir uma narrativa que era fixa, mesmo permitindo a existência de improvisos e interferências externas (como o caso da menina durante a cena em que Mário enrabou Teotônio), contrastava com a forma dos *hõxwa* se apresentarem em torno da fogueira durante o *Yetjõpi*. Ela disse sobre a inquietação de Ahprac diante da necessidade de regular o tempo de apresentação e da dramaturgia, mesmo que contando com improvisos, sobre ela ser fechada e cada palhaço e palhaça ter seus números separados, o silêncio necessário nas coxias, a existência de coxias e o respeito máximo à proposta dramática. Tudo isso é externo à performance indígena. Os *hõxwa* possuem uma dramaturgia construída durante a interação que acontece no ato performático, ou seja, durante o encontro do tocador do maracá com o primeiro da fila, os demais *hõxwa* e o espectadores. O que delimita essa dramaturgia é a intenção de celebrar o conhecimento adquirido da batata mítica e o riso dos espectadores. Enquanto o conhecimento é o que deve ser exposto como apresentação é o riso que dita o tempo, a frequência e a qualidade do que é apresentado (Lima, 2010; Silva, 2019). Isso é muito diferente da estética proposta nas

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hõxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



apresentações cênicas, pautadas no tempo, espaço e qualidade como quesitos construídos em momentos anteriores às apresentações, como estamos acostumados (Abreu, 2015).

Transpassando isso para a linguagem sobre forma e conteúdo, o riso seria o primeiro e o conhecimento, o segundo. Essa afirmação pode caber tanto para os indígenas quando para nós, porém com ressalvas. Pensando na estética cômica indígena, não há improviso. Seria um tanto equivocado dizer que a performance dos *hõxwa* tem a forma de um improviso porque, em primeiro lugar, improviso pressupõe que haja um espaço a ser preenchido em meio a uma dramaturgia, como se ele fosse um preenchimento de um espaço vazio que existe apenas pela permissividade daqueles que determinaram o que deve ou não compor a dramaturgia e, assim, o improviso é tudo, menos o que fora planejado. Na performance dos *hõxwa*, pelo menos como pude perceber até agora, não há dramaturgia. O que há é uma permissividade em manipular o corpo de maneira mimética à forma da Batata e dos outros tubérculos míticos se movimentarem, assim como a forma de agir contrastante à etiqueta do cotidiano da aldeia Krahô. O que deve acontecer em torno da fogueira fica, assim, a cargo do *hõxwa* que encabeça a fileira, dependendo mais de suas intencionalidades e capacidades do que de acordos prévios. Por isso, se não há uma dramaturgia, como a entendemos, não é possível dizer que a performance dos *hõxwa* é um improviso. E deduzo que, Ahprac tendo estranhado a dramaturgia como o fio condutor das apresentações dos cabarés, ele não teria identificado os momentos de improviso como algo suficientemente próximo de sua performance no *Yetjöpi*.

Isso fez com que a dramaturgia sofresse algumas alterações no sentido de que algumas entradas e saídas entre os números

possibilitassem maior “improvisação”, principalmente por parte dos *hõxwa*. Por isso, muito provavelmente, pudemos perceber um maior protagonismo de Mário na apresentação em Campinas, diferente da de Santos. A solução dramaturgica para a demanda dos indígenas, pelo o que podemos perceber nos registros, foi a função da contrarregagem deixar de ser feita por um contrarregista e ficar sob responsabilidade dos próprios palhaços e *hõxwa*. Isso nos diz muito sobre a porosidade da dramaturgia palhacesca, porém não só isso. Ahprac ter começado a usar um *headset* também nos aponta para a tolerância à mudança e à manipulação de técnicas heterogêneas em favor do melhor desempenho das palhaços, dos palhaços e dos *hõxwa*. E essa permissividade e porosidade possibilita que, já se constituindo um espaço híbrido e com fronteiras indeterminadas, ele se utilize da fala em sua apresentação.

Voltemos ao discurso, aquele que celebra “o matrimônio das partes mais inadequadas da família... um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta”. Aos indígenas coube a posição de convidados, externos ao ambiente em questão, as maravilhas (Leite Jr, 2006), que reconhecendo a condição de pessoa de seus anfitriões urbanos e lhes propondo a amistosidade, os presentearam com o conhecimento da sabedoria. E diante da dúvida sobre o que seria essa sabedoria, podemos deduzir que seja a comicidade que, no limite, foi aprendida com os tubérculos. Deduzo que o distanciamento entre os palhaços, pessoalizados no orador do discurso, e os *hõxwa* nesse momento se duplica e se intensifica. Torna-se o distanciamento entre os palhaços profissionais urbanos e os tubérculos míticos da roça Krahô, mediado pelos *hõxwa*.

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hõxwa* e palhaços. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

O CONHECIMENTO CIRCULANDO NO RITUAL

A seguir será exposta a dramaturgia da dança dos *hôxwa* durante o *Yetjöpi* que aconteceu na aldeia Manuel Alves, em 2018. Esse ritual foi marcado pela presença da caravana do Povo Parrir, que chegou a participar do ritual dançando junto dos *hôxwa*³.

Os *hôxwa* e as palhaças saíram da casa de Ahprac enfileirados tendo ele como guia, foram ao pátio e retornaram três vezes. Na primeira vez, Ahprac encabeçou a fila que o seguia, ornamentado com suas pinturas corporais, arcos, flechas, um maço de fios de madeira de buriti e do nariz de cabaça vermelho. Atrás dele vieram sete *hôxwa*, dois jovens e quatro crianças, pareados com as palhaças do Povo Parrir. Os dois jovens traziam consigo artefatos de caça e estavam ornamentados com chapéus e pintura como Ahprac, porém sem o nariz de cabaça. As crianças não carregavam nada além de ramos de folhas. Algumas palhaças carregavam cestarias e esteiras, e todas carregavam folhas, como as crianças. As palhaças estavam ornamentadas com pinturas corporais características das metades *katameye* e *wakemeye*, diferente dos *hôxwa*.

A postura de algumas, ao carregar os ramos a frente do peito externo, poderia remeter à forma como noivas seguram seus buquês aos entrarem na cerimônia matrimonial cristã. Quando Ahprac chegou na frente do *icrer* (tocador de maracá), que parara de tocar e cantar, fez a seguinte reverência: estendeu o ramo de madeira, o apontou na altura da cabeça do *icrer* e com ele percorreu todo o seu corpo verticalmente até seus pés e, depois, retornando à sua cabeça. Feito isso, se virou e seguiu até a metade do caminho radial que leva até a sua

casa. Todos que o seguiam retornaram junto com ele.

A segunda ida dos *hôxwa* e das palhaças ao centro da aldeia foi feita com todos em formação de fila única, com Ahprac à frente, que não estava mais vestindo o nariz vermelho feito de cabaça. Depois de Ahprac vieram os três homens jovens adultos, as palhaças segurando um ramo de folhas e, por último, as crianças segurando ramos.

Não é possível saber se houve algum acordo entre eles, ou até mesmo uma ordem de Ahprac que determinassem que a fileira seguisse o seguinte arranjo: mestre, homens mais velhos, mulheres/*kupen*, crianças. Porém, mesmo não sendo possível afirmar a intencionalidade da sequência que os corpos foram dispostos, podemos identificar uma hierarquia que se revela no conhecimento, onde os mais velhos se mostram os detentores do conhecimento a ser adquirido pelos mais novos através da experiência com e diante do coletivo, onde a legitimidade de ser um conhecedor acompanha a experiência de vida pautada no tempo e na exposição. Mas outra questão surge: o espaço ocupado pelas visitantes. Elas estariam ali entre os adultos homens e as crianças por serem mulheres e, com isso, ser aquelas que manipulam os conhecimentos entre a vida infantil e a vida adulta na aldeia ou por estarem ocupando o espaço de *kupen*, visitantes com quem se troca por intermédio do compartilhamento?

Enquanto a fila adentrava no pátio, o *icrer* se aproximou da fogueira e, ao chegarem próximos da fogueira, todos começaram a fazer uma coreografia determinada pelo compasso do maracá tocado pelo *icrer* e começaram a seguir a movimentação do seu corpo:

Um passo adiante para a esquerda seguido do pé direito marcando um contratempo e dando outro passo para a

³ Sobre o engajamento do Povo Parrir e suas implicações políticas, ver Silva (2019).



direita avançando, sempre ao ritmo do maracá. Essa movimentação promovia um balançar lateral dos corpos. Assim iniciaram um deslocamento que contornava a fogueira no sentido anti-horário. Aos poucos o balanço lateral dos corpos promovido pela marcação do tempo para ambos os lados foi substituído pelo avanço e marcação do tempo determinados apenas por um dos pés de forma ligeira, que, depois, teve o ritmo diminuído. A quem observava não era possível perceber se era o maracá que determinava o pulsar da movimentação ou se era o compasso dos pés que levava a mão do *icrer* a diminuir a frequência do chacoalhar do instrumento.

Ao parar o deslocamento, o *icrer* se agachou até se sentar no chão de costas para a fogueira com uma de suas mãos apoiada em sua lombar como se ao fazer isso lhe surgisse um desconforto nessa região. Todos os demais da fila o imitavam imediatamente. Quando sentou no chão, o *icrer* deixou de chacoalhar seu maracá e estendeu sua mão livre para o lado externo da aldeia como quem aponta a extensão espacial de algo distante. Depois de alguns segundos ele virou seu corpo, ainda sentado, de frente para a fogueira, chacoalhando suas mãos em direção ao fogo e com os joelhos dobrados. Ele se levantou rapidamente e continuou a contornar a fogueira se deslocando lateralmente e acelerando o ritmo, virando de costas para o fogo e forçando a fila a ir na direção contrária. Se antes ela se locomovia no sentido anti-horário, agora ela estava no sentido horário. Isso forçou quem o seguia a mostrar-se desnordeado, uma vez que o mestre passou a estar atrás e as crianças na frente da fila. Por alguns segundos todos variavam os sentidos de seus corpos até o *icrer* voltar a direcionar o deslocamento em torno da fogueira no sentido anti-horário com pulos em um pé só, que rapidamente se transformaram na caminhada marcada com um pé a frente de forma ritmada, como no

início. O chacoalhar dos corpos, como resultado do compasso, era feito de forma exagerada e com um certo frenesi pelas palhaças, que têm como costume marcado em seus corpos a técnica da palhaçaria em ampliar de maneira desmedida seus movimentos. Tal exagero levou a queda do *kupenxe* (tecido que as mulheres Krahô usam na cintura) de uma delas, revelando o que ela vestia por debaixo: uma ceroula colorida e indiscreta. Rapidamente a palhaça apanhou seu pano do chão e o vestiu enquanto quem a sucedia se prontificou a tentar tampar sua roupa íntima com o ramo de folhas que tinha nas mãos. Quem as via, ria. Concomitantemente, o *icrer* levou seus seguidores a desacelerarem o ritmo do deslocamento e, após apontar novamente para fora do pátio, chacoalhou seu maracá com mais intensidade enquanto também acelerava seu caminhar até parar abruptamente e indicar o fim daquela dança. E Ahprac conduziu os demais à casa de onde saíram. Nota-se que não fora Ahprac, como *hóxwa*, que determinou os movimentos dessa dança, mas, sim, o tocador de maracá.

Enquanto a fila saía do centro do pátio e voltava, a luz do sol dava lugar à penumbra da noite impossibilitando que fosse possível fazer registros de vídeo e fotografia sem *flash*. Isso afetou a precisão da descrição do terceiro momento em que Ahprac conduziu os *hóxwa* e as palhaças à fogueira.

Ao ir pela terceira vez ao centro do pátio, Ahprac estava novamente com o nariz vermelho feito de cabaça, com um cesto cheio das madeiras que tinha juntado enquanto as palhaças se apresentavam sozinhas no pátio, um arco e uma flecha. Os demais também entraram com cestarias, esteiras e artefatos, como durante a primeira entrada. O que diferenciou as entradas é que dessa vez eles já não estavam enfileirados compondo casais. Ahprac conduziu a fileira para que todos que o seguiam ficassem sentados em volta da

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hóxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

fogueira. O *icrer* deixara de tocar o seu maracá e se manteve agachado perto da fogueira.

Ahprac fez, então, uma sequência de ações que nos remetiam a uma representação da ida à roça ou à caça. Após todos se sentarem, Ahprac se levantou e foi em direção das pessoas que os assistiam. As crianças que estavam em seu caminho correram tentando sair de seu alcance. À sua frente estava uma *kupen* que Ahprac cumprimentou com um beijo no rosto cheio de maneirismo. Os risos da fuga das crianças se confundiram com o riso dos adultos diante da ação de Ahprac que, enquanto se dirigia para perto da fogueira, mimetizou o ato de uma caça. Ele apontou sua flecha em muitas direções e “fez que” tinha acertado seu alvo: um pedaço de madeira largo e disforme que naquele momento pareceu propositadamente lapidado para parecer um pedaço de um animal. Assim foram justificadas as madeiras que Ahprac havia juntado momentos antes. Poderíamos dizer que elas eram os adereços cênicos de sua performance. Ahprac levou a sua caça aos *hóxwa* e palhaças, que o assistiam enquanto representavam a espera do caçador, fez uma mimese de morder a carne e a deu na mão da pessoa ao seu lado, que repetiu a sua ação até chegar na última criança da fila. Após todos comerem a caça, Ahprac deitou a palhaça que estava próxima de si e simulou um beijo seguido de sexo, o que foi repetido pelos demais. O número de homens e mulheres na fileira era desproporcional e uma das palhaças se deitou com duas das crianças. Este foi o momento de maior alvoroço por parte dos que observavam a cena, que se manifestaram rindo com maior intensidade comparado aos outros momentos e se aproximaram mais dos *hóxwa* e das palhaças. Entre risos e provocações a fogueira se manteve acesa no centro do pátio e a maioria das pessoas ia se dispersando, outras dirigiam cumprimentos a Ahprac, as crianças corriam para acompanhar

as palhaças se desfazerem de seus ornamentos.

CONCLUSÃO

Foram apresentadas aqui duas dramaturgias onde estiveram presentes os mesmos agentes, alguns *hóxwa* e palhaças do Povo Parrir em contextos diferentes. Por questões de limitação da linguagem utilizamos o termo dramaturgia para descrever o momento de interação entre *hóxwa* e palhaças por considerar que ele é capaz de ser apropriado quando o que nos interessa é a forma com que as ações são desencadeadas com o fim de manter a comunicação (Barba, 1994; Bateson, 2006; Maus, 1974). Utilizamos também o termo dança porque é como muitas vezes os Krahô se referem em português aos movimentos corporais feitos pelos *hóxwa*. Como a movimentação dos *hóxwa* segue um padrão de deslocamentos dos corpos em relação ao tempo e pelo espaço podemos chamá-la de dança e assumir que ela tem uma coreografia (Lepeck, 2013). Os trabalhos de Keapler (1978) também nos ajudam a pensar a movimentação dos corpos em sociedades não-ocidentais sob a identificação de coreografias e, assim, como danças. Na língua Krahô o movimento do corpo é chamado de *itó*.

É preciso resguardar as particularidades de cada contexto que determinaram as dramaturgias expostas aqui, mas, também, é possível apontar o ponto em comum entre elas, que é a recorrência do casamento. Também é preciso dizer que enquanto o cabaré foi construído coletivamente por quem participava dele de acordo com as noções cênicas de artistas ocidentais, a performance ritual na aldeia se fez a partir do contato entre os sistemas mitológicos e onomásticas mais as formas narrativas aprendidas no cabaré, sendo orientado exclusivamente por Ahprac.

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hóxwa* e palhaças. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Se pudemos identificar que o cabaré foi construído por oito números, dois deles foram protagonizados por palhaços encontrando seus pares amorosos na plateia, um terceiro número sugerindo um xaveco de um palhaço direcionado a um homem da plateia e este último sendo o responsável por “relaxar” uma palhaça que passava mal. Em um desses números, no único em que o matrimônio é consumado, há um discurso onde é exaltada a união entre aqueles que são reconhecidos como primos junto do fato desta celebração ser sobre a consciência de todos partilharem da existência humana sobre a Terra e em um local sagrado, o palco, no caso, na presença da parte mais inadequada da família. E, o mais importante, o matrimônio comemorado, antes de tudo, se revela “um encontro de nós, palhaços da cidade, com essas maravilhas que vieram nos presentear com a sabedoria, os palhaços da floresta”. Antes de tudo é preciso frisar que o matrimônio encenado foi a representação de uma união heterossexual entre uma palhaça e um homem da plateia. Ali, os indígenas apenas comemoravam a união partilhando de um ritual cristão em um palco italiano.

A frase citada acima nos é rica pelo fato de deflagrar muito do imaginário popular sobre os povos indígenas e, mais especificamente, o lugar reservado aos *hõxwa* no interior deste imaginário. Nela é reconhecida a condição de que o espaço urbano e a floresta fazem parte de um mesmo planeta, a Terra, e que isto é o suficiente para que indígenas e não-indígenas sejam classificados como humanos. Porém, nos é sabido que no mundo ameríndio a condição social de pessoa se destaca da condição natural humana e que isso depende de uma sucessão de técnicas de afinização e consanguinização manipuladas a todo o momento da vida. Enquanto a condição humana, em sua concepção ocidental, garantiria uma simetria entre todas as pessoas, já que compartilham de uma mesma

natureza, a condição de pessoa indígena pressupõe relações assimétricas que, no limite, se resumem na relação de predação (Viveiros de Castro, 2002). Logo, no discurso que declara igualdade entre o mundo indígena e não-indígena, a particularidade da condição de existência da pessoa indígena na terra se torna dissolvida em favor do ideário de equilíbrio. Precisamos ter em mente que a fala destacada aqui foi proclamada por um artista que estava ocupando a posição de palhaço e articulando os conhecimentos a partir de suas experiências e aprendizagens, se aproximando mais do discurso do senso comum e menos do discurso antropológico, para um público heterogêneo. E, por isso, respeitando-o, destaco seu embasamento no discurso do senso comum que afirma que indígenas e não-indígenas são iguais e que é possível tratar seus modos de produção de vida e conhecimento como semelhantes. Porém, o discurso não exalta apenas a similitude dos presentes diante de suas condições de habitantes da Terra; mais importante do que isso, a fala põe em jogo a condição de “tolos”, “bobos”, “inadequados”, “palhaços”, “maravilhas” e “valentes” (Leite Jr., 2006) daqueles que estavam em cima do palco. Ou seja, no interior da humanidade, o que se destaca pela condição do menos civilizado é a distinção dos espaços apropriados de acordo com as adequações dos corpos neles presentes e a deflagração de uma assimetria no interior da condição humana.

A questão espacial no julgo da condição humana é algo a ser pontuado, pois ela não marca apenas aqueles que dividem a mesma natureza como também distingue os espaços habitados de acordo com o conhecimento que acompanha esta condição. Quanto mais próximo espacialmente mais fácil é de que haja o reconhecimento da humanidade e, assim, a similitude com o avaliador. Assim o foi durante o surgimento das ciências, que consideravam os povos aos quais tomava

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hõxwa* e palhaços. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



como objeto de estudo como selvagens, aqueles que vivem na selva, com outra cultura (mas não outra civilização). Sobre isso é importante lembrar também que a figura do palhaço até o século XX se associou ao corpo inadequado para uma sociedade que se constituiu a partir dos pensamentos burgueses e cristãos de civilidade, dado

importante a ser levado em consideração quando afirmamos equivocadamente que *hóxwa* são palhaços.

Recebido em: agosto/2020

Aprovado em: dezembro/2020

Publicado em: março/2020

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Carolina (2015). *Hotxuá à luz da etnocologia: a prática cômica krahô*. Dissertação (Mestrado). 158f. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia - UFBA.
- AZANHA, Gilberto (1984). *A Forma Timbira: Estrutura e Resistência*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 81f. FFLCH, USP, São Paulo.
- BARBA, Eugenio (1994). *Canoa de papel*. São Paulo: Perspectiva.
- BARBA, Eugenio (1995). *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Editora da Unicamp.
- BARCELOS NETO, Aristóteles (2008). *Apapaatai: Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Editora USP/FAPEESP.
- BATESON, Gregory (2006). *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.
- CARDIA, Gringo; SABATELLA, Letícia; Pedra Corrida Produções (2009). *Hotxuá*. [Filme-vídeo]. Tocantins, Petrobrás. 1 DVD HDCAM, 70 min. color. som.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (1978). *Os mortos e os outros*. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó. São Paulo: Editora Hucitec.
- COHN, Cohn (2000). *A criança indígena. A concepção xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de Mestrado. 187f. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo.
- GELL, Alfred (2005). *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. *Concinnitas*, ano 6, v. 8 (1). p. 41-63.
- KEAPPLER, Adrienne (1978). *Dance in Anthropological Perspective*. *Annual Review of Anthropology*, v. 7, s/n, p. 31-49.

SILVA, Maurício Caetano da. O casamento como lugar comum de dramaturgias entre *hóxwa* e palhaços. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 219-235, 2020.

Organização de Dossiê: Prof. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



- LADEIRA, Maria Elisa (1982). *A troca de Nomes e a Troca de Cônjugues, uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira*. Dissertação (Mestrado). 205f. FFLCH, USP, São Paulo.
- LEA, Vanessa (2012). *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp e Fapesp.
- LEITE JR, Jorge (2006). *Das maravilhas e prodígios sexuais*. São Paulo. Annablume.
- LEPECK, André (2013). *Planos de composição: dança, política e movimento*. Em: A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance. Raposo et AL. Florianópolis: editora UFSC, p. 109 – 120.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2004). *Mitológicas I - O cru e o cozido*. Rio de Janeiro.: Cosac e Naify.
- LIMA, Ana Gabriela Morim de (2010). *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. Dissertação (Mestrado). 196f. IFCS-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LIMA, Ana Gabriela Morim de (2016). *Brotou batata para mim. Cultivo, Gênero e Ritual entre os Krahô (TO, Brasil)*. Tese (Doutorado). 428f. IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro.
- MAUSS, Marcel. As técnicas *corporais*. Em: Sociologia e Antropologia. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP.
- MELATTI, Júlio Cesar (1973). O sistema de parentesco dos índios crao. *Série Antropológica, s/v, s/n, s/p*. Disponível em: <<http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-parentescocrao.pdf>>. Acessado em: 29 de setembro de 2015.
- MELATTI, Júlio Cesar (1978). *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Editora Ática.
- SILVA, Maurício Caetano (2018). Técnica corporal a relação de alteridade entre os Krahô e seus outros. *Anais do 42º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu-MG, volume e número únicos, s/v, s/n, s/p*. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt26-12>>. Acessado em: 25 de janeiro de 2021.
- SILVA, Maurício Caetano (2019). *Hôxwa e palhaças – o riso e o humor nas relações de alteridade Krahô*. Dissertação (Mestrado). 200f. DCSO, UFSCar, São Carlos. São Paulo.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify.