



AZIRA'I
UM ENFRENTAMENTO
AMOROSO e ARMADO
MARCONDES GOMES LIMA

AZIRA'I, UM MUSICAL DE MEMÓRIAS

CONCEPÇÃO: Denise Stutz, Duda Rios, Zahy Tentehar

TEXTO: Zahy Tentehar, Duda Rios

DIREÇÃO: Denise Stutz, Duda Rios **DIREÇÃO DE ARTE:** Batman Zavareze

CENOGRAFIA: Mariana Villas-Bôas **FIGURINOS:** Carol Lobato

ILUMINAÇÃO: Ana Luzia Molinari de Simioni

TRILHA SONORA ORIGINAL: Elísio Freitas

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA:

Andréa Alves, Leila Maria Moreno

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Rio de Janeiro, 12 de outubro de 2023

MARCONDES GOMES LIMA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Na volta de Portugal para o Brasil encontrei um cenário de terra arrasada, em início de reconstrução. Após duas calamidades que fustigaram o país – o desgoverno bolsonarista e a pandemia Covid19 –, ver o retorno do Festival Recife do Teatro Nacional, em novembro de 2023, surtiu efeito de bálsamo. A sensação de renascimento cresceu ainda mais quando assisti a *Azira'i*, integrante da programação do evento. Trata-se de um solo, híbrido, concebido por Denise Stutz, Duda Rios e performado pela multiartista Zahy Tentehar. Ativista da causa indígena brasileira e do povo Tentehar, é atriz, roteirista, diretora, desenvolvendo projetos que se colocam no campo interartístico, passeando no meio audiovisual, das artes visuais e artes da cena. Nesta obra, ela segue a linha das autoficcionalizações, propondo um passeio memorialista, resgatando vivências com sua mãe. A matriarca, que dá nome ao espetáculo, foi a primeira mulher a ocupar o espaço reservado aos Pajés Supremos do seu povo. Uma curandeira, conselheira e líder espiritual, da reserva indígena de Cana Brava, no estado do Maranhão – uma função destinada apenas a pessoas com extraordinário domínio sobre conhecimentos medicinais e sabedoria espiritual elevada.

Partindo de um norte dramaturgico onde impera a subjetividade, Zahy vai expandindo as ramificações de suas memórias e termina revelando situações do doloroso processo de aculturação ao qual ela e seu povo foram submetidos. Como explicam os autores, na introdução do texto escrito: “Ao mesmo tempo em que Zahy é a filha escolhida por sua mãe para herdar os dons de pajelança e comunicação com os encantados, é também nela que *Azira'i* descarrega as frustrações de existir num ambiente colonial e opressor” (Rios/Tentehar, 2023: 1). Ambas transcendem o drama familiar vivido, pondo em prática saberes ancestrais. É invocando os Maíras^[1] e cantando lamentos, em comunhão com eles, que superam o contraditório da vida.

Mesmo as cenas de violência, sejam domésticas ou sociais, são revividas sem laivo algum de vitimismo. Não é dado espaço para julgamentos morais, e sim para o respeito, para a poesia e o humor. Em dado momento, a atriz canta:

De onde venho se ri do riso
E da própria desgraça
O tempo de lá é o tempo do rio
Não é o tempo que voa
É o tempo que passa (Rios/Tentehar, 2023: 7).

Um rio caudaloso, oscilante entre o manso e o revolto, envolve o espectador desde a primeira aparição da performer. É exatamente mergulhando entre aquilo que é dito e o que não é dito que podemos nos reconhecer na cena e nos comover. Tudo aparentemente muito simples: uma história é contada ao público. Mas, como repete a atriz em diferentes ocasiões, não é a sua história e sim aquela dos povos originários do Brasil. É uma parte da nossa história que se descortina ali. Também a história dos demasiadamente humanos.

A singeleza da narrativa, abordando um tema universal – a relação por vezes abusiva entre mãe e filha –, apresentada em tom confessional, contrasta com a grandiosidade e complexidade da experiência a ser vivida multissensorialmente através da música, dos movimentos coreográficos, das imagens fixas e em movimento, dos idiomas, das palavras compreensíveis e das ininteligíveis. Zahy confirma que ter um filho autista não verbal, assim como uma mãe e um pai que

← [1] Neste contexto, os Maíras são considerados como ancestrais mitológicos ou seres que possuem um conhecimento profundo das leis naturais e espirituais. São respeitados e reverenciados como guias espirituais que ajudam a moldar as tradições, os rituais e a cosmologia de povos indígenas do Brasil.

se uniram na cegueira com o avançar da idade e desígnio dos Maíras, está entre os motivos de sua preferência por uma elaboração dramática que vai para além das palavras. O texto sonoro, composto por trilha original, cânticos ancestrais, imitação de pássaros e animais silvestres, dá conta disso. Na sua civilização, o pajé passa o seu dom para o filho mais velho ou para o mais novo. Como Pajé Suprema, sua mãe curava usando “três ferramentas com tecnologia de ponta: as plantas, as mãos e o canto”. Sendo a filha mais nova, ela ganhou o dom de curar e encantar cantando e é assim que encara sua função na cena. A cosmovisão e cosmopercepção indígena definem as escolhas poéticas e a experiência estética proposta. O artista visual Jaider Esbell diz que a arte do seu povo “pega muito pelos olhos, pelo afeto e também pela falta de uma memória que o indivíduo acaba descobrindo que tem” (Esbell, 2021). E assim se dá com esta obra.

A cenografia, minimalista e funcional, foi pensada como uma instalação. Como afirma o diretor de arte do espetáculo, “tudo ali é tela” (Zavareze, 2023). O corpo, o chão e o fundo, a iluminação e as sonoridades, plenos e brutalmente prontos para a instauração de paisagens e sugestão de estados diversos. A atriz está e não está só em cena. No espaço vazio do tablado figuram poucos objetos e elementos cenográficos. Uma banal cadeira com rodas, dessas de escritório, produz um interessante jogo com a cinética e a proxêmica na cena: permitindo o flutuar do corpo de um lado para o outro ou o aproximar-se do público como num *travelling* cinematográfico. O fundo, de fios claros e grossos de algodão, que formam o ecrã onde são projetadas imagens, me remeteu aos penetráveis propostos por Hélio Oiticica (1937-1980), sugerindo uma experiência tátil indireta, capaz de chegar à pele dos espectadores. Ele cumpre ali dupla função, passando da funcionalidade à construção metafórica, tornando mágicas as aparições e desaparecimentos da performer. Também opera como uma espécie de portal



entre mundos, espaço-temporalidade aberto às confluências entre passado, presente e futuro; liminaridade entre dimensões físicas e metafísicas, como um véu a separar o mundo real dos presentes e a supra-realidade dos Maíras.

Azira'i proporcionou a Zahy Tentehar ser a primeira indígena a ganhar o Prêmio Shell^[2] de melhor atriz, em março de 2024. Uma premiação que tem múltiplas dimensões de importância. Uma delas é contribuir para o acender de holofotes sobre a miríade de nações autóctones que integram o rico tecido da chamada cultura brasileira. Outra diz respeito ao reconhecimento do seu trabalho árduo, que foge ao convencional, que rompe com estereótipos sobre o ser indígena e também sobre o ser nordestino. Duda Rios, um dos diretores, diz que junto com seus parceiros de criação abraçaram o desafio de compor uma “narrativa nordestina” (ele pernambucano, ela maranhense) que foge do imaginário do Nordeste como região seca, um sertão mítico e marcado pelo cangaço, ou da atmosfera paradisíaca e festiva de seu extenso litoral. *Azira'i* apresenta uma geografia posta no cruzamento entre mundos, indo além daquela física, regional e humana.

Retomando o mote da premiação referida anteriormente, é importante destacar que, nos últimos tempos, observa-se no Brasil a presença crescente de artistas indígenas no campo das artes visuais, da música, da moda, do teatro, da dança e do audiovisual. O acervo cultural dos povos originários vai sendo colocado num lugar de reconhecimento e visibilidade, que demorou séculos para acontecer. Nos domínios das artes visuais, esse é um fenômeno recente. Segundo o crítico de arte e curador Moacir dos Anjos, essa emergência

[2] Criado em 1989, o Prêmio Shell de Teatro é uma das mais prestigiadas premiações no Brasil. Ele destaca e incentiva profissionais que contribuem significativamente para o teatro feito no país.



AZIRA'I, [F] MARCELO RODOLFO.

e reconhecimento começou a dar passos mais largos no início da segunda década do século XXI: “Mas tomando maior densidade somente a partir de 2016, 2017, quando alguns artistas indígenas começam a ganhar prêmios importantes... e a serem incluídos em mostras de arte contemporânea em museus e galerias brasileiras” (Anjos, 2024). Ele também destaca a forte presença indígena na 60.^a edição da Bienal de Veneza, que abriu suas portas em abril e as fechará em novembro de 2024. Figuram entre os nomes-chave desse processo Aislan Pankararu, Andre Taniki Yanomami, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Glicéria Tupinambá, Jaider Esbell (1979-2021), Joseca Mokahehi, Olinda Tupinambá, Uýra Sodoma, Ziel Karapotó, para ficar em apenas uma dezena. Muitos deles atuando em terreiros artísticos interartes abertos à performatividade e à teatralidade.

Ao receber a mais que merecida premiação, Zahy discursa emocionada:

O teatro não chegou aqui. Quando o Brasil foi invadido, o teatro já existia aqui... Os povos indígenas já estavam aqui. O povo indígena (...) é o povo mais teatral que eu conheço. Eu não aprendi teatro na escola. Eu aprendi a fazer teatro com meus ancestrais, com os nossos ritos, com os nossos cantos (Tentehar, 2024).

O que a artista diz encontra eco no pensamento do curador e crítico de teatro Kil Abreu. No universo indígena, aquilo que chamamos teatro não existe institucionalmente. Mas os cerimoniais rituais, as pajelanças, as ações e situações associadas à leitura e ao relacionamento com a natureza, em sua maioria, são carregados de teatralidade. O que é definido como representação e performance ali não se aparta da vida ordinária. Para ele: “Todas as traduções aproximadas do que seria um Teatro indígena ou ancestral já é um deslocamento, uma captura” (Abreu, 2024). Com muita consciência sobre aquilo que fazem, Zahy e seus pares operam essa “captura” com maestria. Arrisco dizer que promovem e articulam não apenas deslocamentos, mas uma invasão muito bem-vinda. Como dizem Silva e Peixoto (2022: 1):

Pensar e discutir linguagens artísticas atreladas às pautas e aos marcadores identitários, como é o caso das questões étnico-raciais, fazem parte de uma agenda política e pedagógica de promoção de uma justiça sociocognitiva, atrelada à compreensão de que não há epistemologias e nem estéticas neutras, e as que reclamam sê-la são, na verdade, hegemonias.

Na cena brasileira, desde os anos de 1940, constata-se a presença de um teatro assumidamente denominado negro, ou uma “performance

negra”, em campo expandido, como bem definem Silva e Peixoto. O Teatro Experimental do Negro (TEN) é um marco histórico nesse sentido. Criado em 1944, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos principais ativistas negros no Brasil do século XX, o TEN foi um projeto artístico que defendia o protagonismo negro em cena. Tinha como objetivo promover a inclusão e a valorização dos negros no cenário artístico e cultural do país, garantindo espaço e visibilidade a intelectuais, atores e atrizes, dramaturgos e temáticas negras. Mesmo antes, entre 1926 e 1927, a Companhia Negra de Revista havia assinalado o início desse movimento identitário no eixo Rio/São Paulo. Mas existe um “Teatro Indígena”, em molde semelhante? Na direção de um teatro afeito a convenções cênicas secularizadas, Abreu (2024) diz saber da existência de grupos de teatro em aldeias do Pará. Tais coletivos representam a ancestralidade, numa perspectiva didática e pedagógica. Mas entram na causa também artistas solo e grupos, com ou sem participação indígena nos elencos, que pesquisam e criam seguindo o mesmo veio da ancestralidade. Abreu dá destaque à Cia. Livre, em São Paulo, às contribuições da encenadora e estudiosa Maria Thais, de Andreia Duarte e de João Nÿn.

Certamente que *Azira'i* não se constitui como marco do aparecimento de um gênero teatral, mas, no mínimo, está acontecendo nele a ocupação justa daquilo que passou a ser comumente chamado lugar de fala. Essa presença autóctone, essa poética com suas peculiaridades, por tanto tempo silenciada e varrida até mesmo das margens dos feudos artísticos, vem ganhando fôlego cada vez maior. Me parece um aceno fundamental se quisermos traçar e dar visibilidade a um atual panorama do teatro brasileiro. Uma chave conceitual e epistêmica para alavancar questionamentos e debates importantíssimos e inadiáveis.



No agora, esse levantar de onda ganha ainda mais sentido. Temos visto espetáculos como *Antígona na Amazônia* (parceria entre o Movimento dos Sem Terra brasileiro e o NTGent, que é dirigido pelo suíço Milo Rau) e a *Re-Medeia* (que dirigi, com elenco multiétnico, e teve estreia em Alcobaça, Portugal, em outubro de 2023). Procurando, certamente acharemos ainda mais representantes dessa vaga que vai na direção e além daquilo que chamam decolonialidade. Nos trabalhos citados, o mínimo que podemos ver, como denominador comum, é o protagonismo cênico de indivíduos e de línguas pertencentes a povos originários. Um indicativo cultural e identitário que atinge e questiona o conceito de “civilizacional” como ainda está posto. Ocorrência sintomática e reveladora a dar-se exatamente no reflorescer de um país em que tanta coisa foi recentemente des-matada, que assistiu, sem quase nenhum laivo de vergonha, ao recrudescimento de um genocídio indígena que atravessa mais de meio milênio.

Em *Azira'i* se alternam o português e a língua *Ze'eng Eté*. A certa altura, em tom a um só tempo divertido e professoral, Zahy arrasta uma cadeira em direção ao público e, no seu idioma, ensina a platéia a dizer “A Mulher senta na cadeira”. Em seguida, o público também lhe faz coro entoando a canção *Pànàn Pepo*. Cortante, como o facão que empunha na abertura do espetáculo, ela elucida: “*Ze'eng Eté* significa ‘fala verdadeira’. Agora, eu tenho uma curiosidade: essa outra língua que eu tive que aprender pra me comunicar com vocês, alguém sabe o que significa?”. O público não responde e ela agradece. O enigma etimológico escancara um vão no domínio das línguas pátrias. Confessa a atriz que, com essa cena, quer que o público se perceba como falante da sua língua, capaz de enunciar e entender em “fala verdadeira”. E o faz com alegria e amorosidade, bem diferente da forma como aprendeu a língua portuguesa na escola. Aproveita para explicar como também operaram antropofagicamente o idioma oficial brasileiro:

O nome em alienígena da minha mãe era Alzira. O nome registrado no cartório. Mas aí a gente, que não é besta nem nada, arranjamos um jeito de indigeneizar o nome dela. Tiramos o L que fica entre o A e o Z e empurramos o A pra perto do Z e o L foi aqui pro final, pra depois do A, arrancamos a perna do L que virou l e a perna que a gente arrancou veio pra cima ficando entre o A e o l. A gente chama ele de *ka'i ruaiwer*, o rabo de macaco, que ajuda a separar o som das vogais. A'l. O nome que era alienígena virou indígena: Azira'i (Rios/Tentehar, 2023: 11).

Realmente, estamos em um tempo em que nacos de indigestos Bispos Pero Fernando Sardinha^[3] não devem ser mais devorados. Agora, entre os prazeres estéticos está o degustar doce da língua do outro, temperando-a com o forte sabor identitário autóctone.

No que poderia ser o fim do espetáculo, a atriz lê uma carta escrita para sua mãe que começa assim: “Azira'i, acredita que estou no palco fazendo uma peça com a senhora?”. E é verdade: a mãe se faz presente em voz gravada e com a qual a performer faz um dueto, cantando juntas em *Ze'eng Eté*. Fala do seu filho, que tem o nome que a mãe sugeriu – *Kwarahy*, o sol, parceiro de *Zahy*, a lua. Conta que ele herdou o silêncio das duas, e confessa que em certa situação viu surgir nela a mesma “perturbação” que acometia a mãe, tornando-a violenta. Mas ela não perpetua a herança abusiva, não reedita as agressões maternas. E completa:

Me dei conta daquela sua perturbação em mim e chorei. Sempre que percebo essa perturbação, eu canto. Aí sinto a senhora perto de

[3] Faço referência ao trágico incidente em que o Bispo Sardinha teria sido devorado, em 1556, por índios caetés, no Brasil. A veracidade dos fatos, apesar de contestada, serviu como justificativa para que portugueses dessem início a uma guerra que durou cinco anos e resultou na morte de estimados 80 mil indígenas.

mim e me acalmo. Quando canto, Kwa Kwa dança de um jeitinho que é só dele. Ele agita os braços, balança a cabeça de um lado para o outro e começa a pular sem parar. Como quem quisesse voar com os pássaros. Já ele vai sair voando. Igual a essa peça. Para mim, essa peça voa. Para mim, essa peça é infinita... (Rios/Tentehar, 2023: 13).

O discurso cénico, defendido com brio pelo casal de encenadores e por toda a equipe de criação, pode ser mesmo sintetizado na imagem inicial do espetáculo, a que já aludi. Um enfrentamento amoroso e armado, promovido por mulheres indígenas. Essas mulheres e esses criadores “não fogem à luta” e nem “temem quem te adora a própria morte”, como proclama o hino nacional alienígena brasileiro. Mas o hino delas é outro. Bem pode ser a Canção da Lua e transcrita para o *Ze'eng Eté*:

Tem gosto de Lua na minha boca
Cratera de Lua no colo da mão
Tem brilho de Lua na água dos olhos
Tem Lua rondando minha inspiração
Tem Lua crescente deitando em minha rede
Tem Lua minguando minha solidão
Tem nome de Lua soando no tempo
Cadência de Lua na respiração
Tem Lua espelhada lá no meu futuro
Miragem de Lua no vento do chão
Lua Nova escondida no ventre da Lua
Lua Cheia erguida em meu coração
(Rios/Tentehar, 2023: 4).

Evoé Zahy! Evoé Azira'i!

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Kil (2024), depoimento cedido ao autor, através de mensagens trocadas pelo Messenger a 17 de janeiro de 2024.

ANJOS, Moacir dos (2024), depoimento cedido ao autor, através de mensagens trocadas pelo Messenger a 07 de março de 2024.

ESBELL, Jaides (2021), in Carolina Oliveira / Raquel Setz, “Jaider Esbell: arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo”, *Brasil de Fato*. Consultado a: 05/04/2024, disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo>.

RIOS, Eduardo / Zahy Tentehar (2023), *Azira'i*. Criação dramaturgical fornecida pelos autores e ainda não publicada.

SILVA, R. de L. / J. D. Peixoto (2022), “Negro teatro, negra performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12 (4). <https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01>.

TENTEHAR, Zahy (2024), in 34º Prêmio Shell de Teatro | 2024, vídeo com discurso de Zahy Tentehar. Consultado a: 04/04/2024, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edX1HaoTknk&t=4249s>.

ZAVAREZE, Batman (2023), depoimento em vídeo. Consultado a: 06/04/2024, disponível em: https://www.instagram.com/reel/CzMp7NPpkg-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.

