

★ ACOPLAMENTO E COPRESENÇA XAMÂNICA NA VOZ RAPSÓDICA DA PEÇA-POEMA AZIRA'I

André Gardel

Natural de Canoas, RS, André Gardel vive desde a infância no Rio de Janeiro. É autor de 14 livros de diferentes gêneros. Além de escritor, é professor associado IV de Letras e Artes Cênicas na UNIRIO, cantor e compositor de música popular, com 4 CDs, um EP e 10 *singles* lançados. Podemos destacar, em sua obra, o ensaio premiado *O encontro entre Bandeira e Sinhô* (1996); a dramaturgia de *Almas selvagens* (2015), o romance *A viagem de Ulisses pelo rio Amazonas* (2021) e o livro de poesias *Fios invisíveis* (2024).

Resumo: Este artigo insere o espetáculo *Azira'I* dentro do circuito sócio-estético-político contemporâneo que põe em xeque os espaços neutralizantes reservados às artes étnicas e periféricas pela cultura oficial; afirmando, por sua vez, a decolonização do cânone ocidental e do imaginário. Dentro dessa perspectiva, defende a hipótese de que, por ter como tema central o acerto de contas da pessoa-performer-atriz-personagem com sua mãe xamã, fluxos cosmopolíticos do xamanismo sul-americano invadem e reconfiguram a forma rapsódico-caleidoscópica da escrita vocal contadora de histórias memorialística. Escrita vocal essa que se estrutura no livre trânsito expressivo entre as culturas ocidentais e extraocidentais.

Palavras-chave: xamanismo; decolonização; sujeito rapsódico.

COUPLING AND SHAMANIC CO-PRESENCE IN THE RHAPSODIC VOICE OF THE PLAY-POEM AZIRA'I

Abstract: This article places the theatrical show *Azira'I* within the contemporary socio-aesthetic-political circuit that challenges the neutralizing spaces reserved for ethnic and peripheral arts by official culture, affirming, in turn, the decolonization of the Western Canon and the imaginary. From this perspective, it defends the hypothesis that, because its central theme is the settling of scores between the person-performer-actress-character and her shaman mother, cosmopolitical flows of South American shamanism invade and reconfigure the rhapsodic-kaleidoscopic form of memorialistic storytelling vocal writing. This vocal writing is structured in the free expressive transit between Western and non-Western cultures.

Keywords: shamanism; decolonization; rhapsodic subject.

Espirais da produção contemporânea

O espetáculo solo de Zahy Tentehar, *Azira'I – um musical de memórias*, sobre o qual nos debruçaremos neste artigo, abre, em sentido geral, possibilidades de reflexões sobre as espirais que a produção artística brasileira contemporânea vem desenhando, ao se posicionar no livre trânsito entre concepções e paradigmas de vida/mundo ocidentais e extraocidentais. Mais especificamente, a peça nos interessa, também, por trazer à boca de cena vozes, imagens, sons, acoplamentos, copresenças oriundas da relação memorialístico-ritual que a pessoa-performer-atriz-personagem Zahy estabelece com a mãe, a xamã “Azira'I, a primeira mulher pajé da reserva indígena de Cana Brava, no Maranhão.”¹ Isso por que esta leitura se insere dentro de princípios teóricos-críticos que delineiam, de modo dinâmico e metamórfico, uma *Poética pajé*², que se propõe a ser uma (des) construção na qual se reorganizam elementos multidisciplinares da literatura, da performance e da antropologia multiespécies.

Se a Tragédia, primeiro produto estético do teatro ocidental, lançava a sombra universalizante do *belo animal*³ esculpido pela consciência ficcional dos artífices da representação sobre o mítico, o religioso e o arcaico, pois o “*logos* derrotou o *mythos* na preferência dos pensadores gregos” e, mais tarde, a partir do “judeu-cristianismo, mito é todo mito que não consta do repertório de mitos da Bíblia” (Risério, 1993, p.36), acabou por gerar, também, ao longo dos séculos, entre outros fatores pelo desaparecimento do coro, as várias formas de drama que constituem o imaginário e o cotidiano das sociedades ocidentais. O princípio épico, por sua vez, que gerará *a posteriori* criações experimentais modernas, emerge na produção medieval das Paixões, Milagres, Moralidades, Autos Sacramentais, sob a lógica cristã de que a visão superior, de cima de Deus é simultânea e não sucessiva como a dos homens, o que propicia a autonomia e descontinui-

dade das cenas. A libertação do discurso estético das funções extra-artísticas, nos períodos romântico e sincrético, leva à busca do próprio específico de cada expressividade e ciência, esvaziando a multidimensionalidade do saber, sobrevivente nas correntes místicas que costeiam a modernidade. Logo a seguir, instaura-se a tradição de ruptura das vanguardas, os diversos caminhos da performance, a radicalidade conceitual da pesquisa dos gestos, usos e suportes de linguagens, as desconstruções pós-modernas e pós-estruturais.

Toda essa trajetória hegemônica das artes e da cultura ocidentais, feita de crises, reciclagens, reacionamentos, projeções, começa a ser minada em suas bases quando um fluxo sócio-estético-político – organizado, inicialmente, a partir dos Estudos Culturais – de povos, cidadãos, marginais e excluídos do espaço neutralizante reservado a eles pelo Estado, pela Academia, pela cultura oficial, iniciam um movimento de exigência de reinvenção e reavaliação do cânone, do imaginário, das políticas públicas, afirmando, em reação, etnias, territórios, regimes estéticos, modos (cosmo) políticos de ação. Com isso, “sai de cena o pacto cordial da mestiçagem, a unificação nacional, a representação dos outros, a concessão de lugar aos outros, a invenção unilateral e elitista da imagem dos outros.” (Cesarino, 2024, p.23/4). E emergem perspectivas construtivas de posições artísticas e existenciais pós-autônomas, expandidas (Krauss, 1979), inespecíficas (Garramuño, 2014), para além/aquém da arte, possibilitando estéticas de emergência (Laddaga, 2012), que inserem a produção artística no comunitário, na concretude prática da vida.

Rosyane Trotta se empenha em esboçar um do que pode vir a ser um “Novo Teatro Brasileiro”, a partir de sua vertente periférica:

Ele parte da cena periférica, das estéticas marginais, e chega às salas do centro, engaja atores de televisão, alcança a produção de mercado, com pluralidade estética, geográfica e econômica. Talvez seja possível afirmar que é, no século XXI, o mais definido marco

histórico do nosso teatro, por seu caráter inaugural. Não se limita mais a um grupo solitário, como foi o Teatro Experimental do Negro (1944-1961) ou a Companhia dos Comuns (2001). São muitos, são diversos, são rizomatosos, não sendo possível estabelecer uma origem, uma vez que se apresentam como um irreversível processo histórico que engloba diversos setores e atividades de produção e de gestão sociais, sobretudo a comunicação, a arte, a justiça e a educação (Trotta, 2024, p.230).

Nossa *Poética pajé* dialoga com toda essa movimentação que, direta ou indiretamente, faz tremer o edifício cultural do Ocidente, deslizando por suas fraturas e contradições, exigindo inclusão e respeito, alargamento estético, imaginário, democrático, cidadão. No entanto, propõe, talvez, um passo com andadura diferente, no qual haja uma consolidação dos saberes extra-ocidentais e periféricos, de modo a estabelecer uma multipolaridade interagente de universos e mundos, nações e pessoas, humanas e não humanas, ontologias e epistemologias, sendo a Ocidental apenas mais uma a agir e a trocar perspectivas e visões. Sob esse viés, não faz o menor sentido insistir em manter “a tarefa crítica e especulativa do xamanismo” no espaço estreito “que os modernos reservaram aos outros, a saber, o do imaginário supersticioso e das crenças animistas”, “no horizonte mítico pré-filosófico”, “o horizonte do inconsciente, da circularidade e da repetição supostamente característica das tradições orais.” (Cesarino, 2024, p.28). Ao contrário, o momento é de potencializar “outras matrizes do pensamento tais como as indígenas, que seguem outros critérios de verdade, de autoria, de invenção” (Cesarino, 2024, p.27). Especificamente na área teatral brasileira, em que “o Teatro foy a prymeyra lynguagem artýstyca a colonyzar e gerar a unyfycação que hoje é conhecyda como Brasyl”, via autos do “Padre José de Anchyeta”, faz-se urgente a missão contemporânea de “de(s)colonyzar e de(s)catequizar. Teatro: lugar de onde se vê. Eles nunca nos vyram.” (Nyn, 2024, p.40).

A pedagogia dos japins

Els Lagrou enfatiza que “não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza.” (Lagrou, 2009, p.11). E sugere que somente o multifacetado poder cognitivo da arte conceitual, assim como o *design*, ao “suplantar as ‘artes puras’ ou ‘belas artes’”, nos dão, no Ocidente, “um quadro similar ao das sociedades indígenas.” (Lagrou, 2009, p.14). Como exemplo, os artefatos e grafismos que “são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados.” Pois são “objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através de artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo.” (Lagrou, 2009, p.13).

Estamos diante de uma produção que não representa mimeticamente a realidade ou a sociedade, nem simboliza para além dela mesma, nem se prende a critérios extraordinários e sublimes de beleza, nem, tampouco, é produzida por um gênio pós-iluminista independente, que paira acima da coletividade, já que esta oprimiria a sua livre criação individual demiúrgica. O que importa aqui, ao contrário, é a agência e a eficácia – Lagrou, nesse momento, abre diálogo com Alfred Gell, de *Arte e agência* (2018) – “da forma, das imagens, dos objetos”, que ajudam “a fabricar o mundo no qual vivemos”, agindo “à sua maneira”, surtindo “efeitos” (Lagrou, 2009, p.31). Trata-se de uma produção instrumental e reflexiva, semioticamente indicial, presa ao eixo da contiguidade metonímica, na relação de síntese estabelecida com os modos de operação dos modelos, que podem ser ancestrais, seres sobrenaturais ou não humanos. Lagrou dá o exemplo do uso do “*tipiti*, prensa de mandioca”, entre os Wayana, povo *karib* do Amapá, que

é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra. Ela não possui cabeça nem rabo, no entanto,

para não se tornar o ser independente que devora humanos. (...) O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem (Lagrou, 2009, p.37).

Se há uma imitação aqui, nada tem a ver com os conceitos de *imitatio* latina ou *mimesis* grega, que, segundo a tradição clássica, seria a imitação das ações dos homens ou do ato criativo da natureza. Estamos, na verdade, em face de um drama cósmico animista, no qual alteridades naturais ou sobrenaturais, ancestrais, espirituais, são presentificadas paradigmaticamente na ação cotidiana, que, desse modo, incorpora dobras do tempo-espaço, superpõe e tensiona planos de experiências visíveis e invisíveis, na complexidade de “intencionalidades diversas postas em relação através do artefato” (Lagrou, 2009, p.34).

As ideias ocidentais de representação, ficção e imitação tornam-se mais distantes e problemáticas ainda, entre os povos das terras baixas da América do Sul, se levarmos em conta a crença na incorporação contaminante de *outridades* – compreendida não de modo mimético-representacional, mas na perspectiva de “um devir-pássaro a partir do qual a aquisição de conhecimento e a adoção de um outro ponto de vista se torna possível” – em situações de expressões estéticas em que haja “rituais de apresentação por meio dos quais a imitação (e também o saque e a cópia) é o dispositivo central na relação entre humanos e outras multiplicidades” de seres extraocidentais (Cesarino, 2024, p.27).

Aparecida Vilaça nos mostra que entre os ‘Wari’, povo txapakura do sudoeste da Amazônia, a dualidade humano/animal, predador/presa, é parte constituinte central da personalidade dessa etnia, havendo, com isso, sempre no ar a possibilidade real de metamorfose e trânsito entre essas instâncias ontológicas. A natureza instável do ser, o potencial de transformação implicado nessa concepção expandida de humanidade exclui, de antemão, devido aos inúmeros riscos físicos e

metafísicos subjacentes, qualquer insinuação de mimo ou ilusão mimética representacional. Pois, a perspectiva da alteridade animal (chamada *kara-wa*), seu modo de ser que constitui a pessoa Wari, mantém-se sempre latente, sendo eclipsada pela fabricação de corpos, podendo retornar quando as relações cotidianas de parentesco, por diversos motivos, começam a falhar.

A forma mais eficaz de evitar a metamorfose na Amazônia é a assimilação contínua de corpos humanos dentro da esfera das relações de parentesco, especialmente por meio da comensalidade, da fala, da proximidade física e de outras interações cotidianas. Consequentemente, esse universo mais amplo de subjetividades forma o pano de fundo para a produção de parentesco por meio da fabricação de corpos, significando que a humanidade é concebida para ser produzida a partir de outros. (Vilaça, 2011, p.9).⁴

O processo de fabricação do modo próprio de vida dos Kaxinawa, povo pano do Acre, passa por uma estética cuja maneira de imitar é produtiva e não representacional. E mais, ao contrário do artista *maudit* ocidental, a vida em sociedade é “um conhecimento considerado condição para qualquer outra habilidade.” O modelo a ser imitado/emulado é o pássaro japim, por suas “capacidades de tecelão e cantor”, pelo “hábito e conhecimento de viver em comunidade” e por ser “aquele que imita o maior número de cantos de outros pássaros e animais.” Não há, na aldeia, exatamente especialistas, mas, sim, mestres, pois todos realizam as atividades específicas reservadas para seus gêneros; no entanto, os que se destacam, são chamados de donas/donos dos japins, lideranças rituais que organizam os trabalhos coletivos. Os homens absorvem a habilidade “mimética musical” do pássaro para tornar “possível a caça: ao imitar o canto dos animais, o caçador os chama para perto de si, os seduz para poder capturá-los.” Os cantos – que são, em si, a presentificação ontofânica das entidades donas das atividades produtivas diversas da comunida-

de – executados pelas mulheres em performance ritual, “ajudam-nas a aprender a tecer com desenhos” (Lagrou, 2009, p.18).

Forma-fluxo xamânica

Há, contudo, uma diferenciação de funções entre o domínio técnico do mestre na produção de objetos, com poder cognoscente bem definido, emergente de um tipo especial de pedagogia, e a perspectiva xamânica, que traz a expressividade da forma:

Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, a habilidade, a perfeição formal e a disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. (...) Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis (Lagrou, 2009, p.22).

É importante frisar que, apesar de não haver vínculos com o ideário de uma criatividade individual ocidental, sendo profundamente relacional e produtiva, as ações do pajé nas operações em que cumpre funções de receptor, tradutor, transmissor são, inevitavelmente, dotadas de peculiaridades e características estilísticas. Cada uma dessas passagens exige domínios de códigos diversos, escolhas, seleções, movimentações de energias transductoras de aliança ou inimizade, performatividades canto-dançadas, apropriações mágico-rituais de palavras, imagens, sons. Afora isso, o trânsito do vivo-morto xamã, por meio de

seu duplo anímico-imanente, em sua viagem extrospectiva pelos vários espaços do plano de experiência invisível – a fim de vivenciar relações acopladas com os donos de animais, plantas, entidades, ancestrais, mortos, espíritos em geral –, é cheio de riscos e desafios de naturezas diversas, o que impõe o uso de habilidades próprias de um inventivo diplomata cósmico (Castro, 2015).

Já em relação à atenção do *kumu*⁵ voltada, principalmente, para a expressividade da forma e não para a dificuldade técnica, como Lagrou sublinha acima, uma perspectiva diferente de abordar a questão é trazida por Peter Gow. O antropólogo inglês, detendo-se sobre o povo Piro, da Amazônia peruana, indica que “a experiência alucinatoria” real controlada pela música – ela mesma um espírito invisível, que vê e se manifesta aos humanos por meio da canção –, “característica mais importante do xamanismo”, “constantemente informa e é informada pelas demais artes visuais, como o *yonchi*.”⁶ Nessa interação entre fixidez e metamorfose, padrão e transformação,

(...) o *yonchi* busca estabilizar as transformações ao conferir aos objetos as belas superfícies dos animais recobertos de padrões, o uso xamanístico de alucinógenos faz com que seres humanos comuns exerquem, de modo a conseguirem penetrar no mundo das transformações. Essas formas de arte visual dialogam umas com as outras, reiterando constantemente o significado do visual no mundo piro (Gow, 1999, p.313).

Leda Martins, ao se debruçar sobre as qualidades de pajé de seu amigo Paulinho Maxakali – “portador de imagens, mestre dos cantares, floresta de saberes, condutor de cura, guerreiro da voz” (Martins, 2021, p.141) –, sublinha a *visão de morcego* do xamã que, ao acordar no sonho, na vigília onírica, recebe as flechas dos olhares dos espíritos-imagens, acoplando em seu corpo superdividido (Castro, 2006) “múltiplos outros e distintos seres que se movem em nosso entorno.” O morcego tem

sonar, ouve-vê, com uma visão mínima que o leva a apreender o imperceptível, a expandir e mesclar os sentidos, sinestesticamente. E os pajés, no momento de execução de suas *performagias*⁷, “produzem, pela potência numinosa de seu cantar, os nomes-numes que presentificam as visões”, temporalidades não lineares, “múltiplas e adjuntas, que se tocam, se avizinham e se afetam mutuamente.” O tempo, com isso, torna-se espiralar, há “envergaduras e dobras do tempo” (Martins, 2021, p.146), e os espíritos ancestrais são tratados com distintos graus de parentesco, como, por exemplo, pai, irmão, mãe, filha.

Leda cunha o termo “oralitura”, a fim de definir uma “escritura vocal” que é um “complexo de imagens e de acústicas”, em que o corpo-vocal do *bricoleur* cósmico xamã é o suporte, “no âmbito do qual a memória é um labor” constante contra o esquecimento e “a ameaça de desaparecimento.” (Martins, 2021, p.150).

Nas performances da oralitura, nos cantos e imagens Maxakali, por outro lado, os cânticos performam e compõem a memória do futuro, pois canta-se e dança-se não apenas para lembrar os ancestrais, mas para ser pelos ancestrais lembrados. O olhar e a voz dos ancestres, como aparição e vocalização, asseguram a existência dos vivos. Segundo essa *sophya*, a memória do ancestral garante a produção da própria memória. Portanto, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. (...) Essa lembrança, resvalada também pelo esquecimento, refaz, pelas dobras espiraladas do corpo e da imagem-canto, os tempos curvos da memória e da história e imprime nos seres a permanência desejada. (Martins, 2021, p.151).

De facão na mão e headset na cabeça

O espetáculo solo da *artista* Zahy Tentehar, *Azira'I – um musical de memórias*, apesar de suas feições nitidamente multidisciplinares e intercódigos, parece querer guardar, no subtítulo, um enquadra-

mento de gênero que diz mais de um desejo de apropriação das mídias ocidentais do que propriamente se situar na prateleira de mercado do produto *musical*, o que, no entanto, também está em jogo. A proposta política de combater o epistemicídio, a marginalização étnico-existencial, as discriminações e paternalismos de todas as ordens, na luta por territórios culturais e imaginários, é o fundo no qual se destaca a figura do espetáculo na tradicional-burguesa sala de teatro. Sob viés autoficcional sem, contudo, perder de vista as reentrâncias não ficcionais do mito e de suas raízes indígenas, o solo da artista-comunicadora (e vice-versa) desliza por um gradiente de tensões e intensidades entre a identidade e a alteridade, a talk-show-woman e a contadora de histórias ancestral, a cantora pop-popular e a herança musical-espiritual xamânica, a visão ocidental e a extraocidental.

O espetáculo se abre com apenas luz e som, como se uma cosmogonia xamânica, produtora de espíritos e etiologias, emergisse no palco milenar, reinstaurando alguma potência ritual perdida ao longo de suas metamorfoses profanas ocidentais. Aos poucos, enquanto as cortinas se movimentam, sob luzes âmbar, uma fala percussiva se faz notar e vamos percebendo que os sons emitidos são, na verdade, significantes flutuantes de alguma língua desconhecida. Quando uma linguagem formalizada se configura, discriminamos o *Ze'eng eté*, língua originária do povo de Zahy. Uma das mais de duzentos e setenta línguas indígenas que sobreviveram ao holocausto da invasão europeia, colocando-nos, a nós espectadores, frente a frente com nossa ignorância e insensibilidade em relação ao Brasil profundo da floresta. Desconforto intencional e didático que se escancara, mais adiante, na cena de aula de *Ze'eng eté*, na qual Zahy se traveste de professora para ensinar sua língua nativa para a plateia. E aproveita para ironizar a nossa falta de conhecimento geral sobre a língua portuguesa: “essa outra língua que eu tive que aprender pra me comunicar com vocês, alguém sabe o que significa?” (Tentehar & Rios, 2023, p.6).

A pessoa-atriz-performer-personagem surge, então, com um facão em uma das mãos, usando um microfone *headset*, roupas entre o moletom informal e a indumentária cênica, com pintura facial e descalça. Uma aparição oriunda de mundos invisíveis (aqui a acepção do adjetivo é tanto xamânica quanto sociopolítica) a ser decifrada pela plateia. Os sons linguísticos logo cedem lugar a gritos – mimético-ontofônicos –, que evocam os donos de animais para participarem da festa-espetáculo; depois, uma música tribal percussiva gravada domina o ambiente. Zahy dança interagindo com o facão até que há um *blackout*, somente quatro luzes âmbar por detrás das cortinas se mantêm, dando a sensação de espaço onírico. Uma meia-luz se acende, Zahy senta-se no canto do palco, prende os cabelos, veste meia e tênis e pára para ouvir, atenta, uma gravação de sua mãe, ex-Pajé Suprema dos Tentehar, cantando. Levanta-se, volta-se para a boca de cena e, no instante em que pensamos que nos confortaremos com uma fala em português, faz uma apresentação em Ze'eng eté. A seguir, inicia, *in medias res*, a narrativa das ações memorialísticas de seu pai caçador, agora sim, na *língua pátria*.

Mas antes de nos determos sobre as características dessa *oralitura* tecida por um sujeito rapsódico indígena, vamos tentar seguir algumas pistas que a entrada em cena de Zahy, ao se relacionar de modo tenso com o artefato agentivo e eficaz facão, indica. Para além das múltiplas camadas de significação ligadas ao trabalho campesino e rural, ao possível uso expandido de arma branca e de um dos objetos simbólicos das trocas, nos primórdios do saque e do colonialismo europeu, de quinquilharias mercantis por matéria-prima valiosa, o facão condensa e fabrica mundos e relações. Deslizando pelo eixo de contiguidade indicial, o objeto mágico-pragmático é recuperado pela sua capacidade efetiva na vida e no mundo e porque sintetiza um modelo recente, porém, já com força metafísica ancestral: a atitude indignada e contida de Tuyra Kaiapó, em 1989, fazendo um discurso, com facão à mão, e o encostando de modo enfático e cuidadoso no ros-

to e pescoço do então presidente da Eletronorte e posterior presidente da Eletrobrás, José Antônio Muniz Lopes. Reação ritualístico-concreta da matriarca indígena à criação arbitrária, impositiva – dentre outros monumentos erguidos em desrespeito e abuso aos territórios dos povos originários –, da hidrelétrica de Belo Monte. O objeto-sujeito facão, assim, traz o espírito-auxiliar de Tuyra para habitar, em acolamento xamânico, o corpo de Zahy ao longo das cenas da peça-poema.

Peça-poema rapsódica

As experiências que Zahy Tentehar vivenciou junto ao núcleo inicial de *performers artistas* da *Arte Indígena Contemporânea* (AIC), como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, na montagem do espetáculo caleidoscópico-coletivo indígena *Antes do tempo existir* – sob produção e participação de Andreia Duarte de Figueiredo⁸ –, foram, em certos aspectos, importantes para a configuração posterior de *Azira 'I*. Além da “intenção de transpor biografias para a cena”, os artistas envolvidos na montagem de *Antes do tempo existir* apresentavam “em suas trajetórias um ir e vir entre a vida indígena e a não indígena”, estabelecendo “conexões entre ancestralidade e o pensamento ativista, ecológico, anticolonial”, elementos composicionais presentes, direta ou indiretamente, no espetáculo de Zahy. No que diz respeito ao aspecto estrutural, Zahy Tentehar e Duda Rios incorporaram a liberdade de movimentação tempo-espacial e intercódigos. No entanto, em *Azira 'I*, a voz solo rapsódica transita por um acontecimento ritual de presentificação ancestral do que é narrado-cantado-dançado-falado, próprio aos contadores de histórias milenares, com paradas, aqui e ali, pelo talk show, pelo universo da canção popular, pelo pop-brega, pelo programa de auditório.

Ao pensar o corpo como “material relacional constitutivo da própria obra, visto como dispositivo psicofísico que inclui, obviamente, o aparato vocal” (Bonfitto, 2013, p.23), Matteo Bonfitto as-

severa que tanto o trabalho do ator quanto o do performer emergem das relações entre identidade e alteridade, num largo e movimentado espectro entre o Eu e o Outro. E é nesse circuito entre pessoa-ator-performer-personagem que se insere o “habilidoso contador de histórias”, com diferentes perfis e funções em variadas culturas e civilizações.⁹ Nesse contexto, dados da tradição oral são preservados, transmitidos, reciclados e presentificados por vozes-corpos-indiciais, já que o contador de histórias “preserva a capacidade de transformação e empatia psicofísica do ator e, ao mesmo tempo, se livra das armadilhas geradas pela personificação naturalista, celebrando sua própria individualidade.” (Bonfitto, 2013, p.95). Por outro viés, dentro de uma perspectiva animista de compreensão do “fazer teatral”, como o desenvolvido pelo *Coletivo Nhandereguá de Teatro*, os atuantes são vistos como “guardas das almas/palavras”. (Nyn, 2024, p.36).

O sujeito rapsódico acoplado na pessoa-performer Zahy Tentahar é o operador das linhas narrativo-imagético-musicais entrelaçadas na tessitura dos diversos enquadramentos da peça-poema *Azira I*. Agente do material que se constrói e des-constrói durante o desenrolar da trama, em meta-teatralidade “mais ou menos à vista”, é “um sujeito político que não cessa de realizar a ‘exegese da fábula’ e comentar os fatos e acontecimentos”, a fim de expor “o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade.” (Sarrzac, 2012, p.83). Sujeito que “costura ou ajusta cânticos”, gerador das características da rapsódia, que são a

recusa do belo animal aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (Sarrzac, 2021, pp. 152/ 153).

Em *Azira I*, no entanto, há um fluxo extrospectivo cosmopolítico (Castro, 2015) xamânico no seio das formas rapsódicas, que emerge, pouco a pouco, do centro do mosaico dos múltiplos recortes e trânsitos tempo-espaciais contados pela pessoa-performer-atriz-personagem. O ápice dessa movimentação se dá na experiência de acoplamento com a mãe, que resulta em uma das cenas mais potentes do espetáculo, quando Zahy veste as roupas da xamã e canta junto da gravação eletrônica da voz da matriarca da família, numa interação de copresença extrospectiva. Os poderes metamórficos da roupa, que mantêm, magicamente, as potências dos seres aos quais pertencem nas mitologias ameríndias, ganham contornos, no quarto volume das *Mitológicas*, de Lévi-Strauss, *O homem nu*, de trânsito da natureza para a cultura, mais comum no mito do desaninhador de pássaros nos povos do Noroeste da América do que nas “versões sul-americanas”, e que “consiste na passagem da categoria de *cru* para a de *nu*, e associa a cultura menos à origem da culinária do que à do vestuário.” (Lévi-Strauss, 2014, p.350). Vestir as roupas da mãe, com isso, é corporificar – com auxílio do canto ancestral xamânico –, reacender/reviver em si toda a cultura e história de seu povo e de sua família.

Acerto de contas xamânico

Zahy Tentahar é guardiã de palavras e cantos e contos de sua família, da cultura de seu povo, de sua própria vida, acionando a memória contra o esquecimento e a ameaça de silenciamento, por meio de posturas dialógicas e interativas com o contemporâneo ocidental e a tradição mais intrinsecamente indígena, cujo parâmetro e acerto de contas se dá na relação espiritual com sua mãe xamã. A cena de nomeação e iniciação de Zahy com os Maíras – espíritos-auxiliares com os quais os xamãs se relacionam e adquirem saber/poder por meio da música/visão-tato –, traz um primeiro toque de violência na relação com a mãe que, em meio a cânticos de lamento entoados, ouvidos pela menina então

com cinco anos, a coloca para fora de casa e tranca a porta. A cadela de estimação da família encontra a criança na mata, em plena conversa com a lua, com os Maíras, que lhe dão o nome de lua, Zahy.

A mãe-majé é descrita com humor, carinho e ternura em diferentes momentos, aparece em sonhos dando conselhos para a filha, que afirma, ainda, que a matriarca era uma pessoa muito admirada e respeitada por suas curas. Contudo, era possuída de um estado de “perturbação” que ela própria não sabia curar, pois, “precisava do escuro pra enxergar dentro dela. Mas na cidade os alienígenas têm uma mania de botar luz em tudo.” (Tentehar & Rios, 2023, p.9). Zahy conta-nos que os Maíras resolvem cegar, paulatinamente, sua mãe. Logo a seguir, presenteia-nos com a belíssima versão de uma pérola da canção popular, *Assum preto*, cantada em *Zé'eng eté*. Demarcando claramente que o gosto pela música veio da mãe, mas que o seu gosto é diferente do dela – “Minhas bandas favoritas são: Caetano Veloso, Calcinha Preta, Lady Gaga, Natiruts e José Miguel Wisnik” (Tentehar & Rios, 2023, p.8) –, Zahy explicita que

Na minha civilização, o pajé passa o seu dom pra o filho mais velho ou para o mais novo. Minha mãe era uma pajé suprema: ou seja, ela curava usando três ferramentas com tecnologia de ponta: as plantas; as mãos; e o canto. Eu era a filha mais nova (caçula) da minha mãe. E o que ganhei dela foi o canto, que chamamos de lamento. (Tentehar & Rios, 2023, p.10).

A matriarca é também contadora de histórias, pois, como em muitas outras etnias, o xamã exerce essa função – como exemplos, a anciã Airé Ikpeng, parteira, cantora, conhecedora da tradição que nos dá uma aula de *performagia* no filme *O último Kuarup Branco*¹⁰, de Bhig Villas-Boas, ou o xamã arekuna Akúli, ao lado de seu aprendiz de xamã taurepang Mayuluaípu, arquifamosos por transmitirem ao etnólogo Koch Grünberg as histórias de Makunaima que vão inspirar a feitura do clássico modernista de Mário de Andrade –, e isso também

Zahy puxou da majé. A pessoa-performer nos conta a série de maus-tratos que sofreu da mãe durante a infância e parte da adolescência devido à supracitada “perturbação”, em voz direta, sem volteios: “Tiro a minha roupa e me ajoelho nua no chão. Minha mãe me bate mais. A cada marca, ela vai se dando conta da sua perturbação”. (Tentehar & Rios, 2023, p.11). Entretanto, quem sofre é a matriarca, exausta, chorando escondida pelo gesto radical. Se pensarmos na sociabilidade que humaniza, apontada por Vilaça acima, podemos intuir que a mãe temia que a civilização branca – a família está vivendo à margem da cidade, a filha se inserindo no mundo ocidental, os Maíras deixando de conversar com a mãe – trouxesse problemas nas relações familiares. Zahy formula a questão poeticamente: “Era muita gente saindo do interior pra viver na margem da cidade. Essa margem não era boa, não. Boa mesmo era a margem do rio.” (Tentehar & Rios, 2023, p.7).

Para fechar um espetáculo cheio de vivacidade, (des) construção e inteligência, Zahy, celebrando a força da mulher indígena, nos conta que “Mamãe tinha uma voz única. Além de ser a única mulher pajé de nossa gente, era a única mulher que cantava junto com os cantadores.” (Tentehar & Rios, 2023, p.12); e termina escrevendo uma carta endereçada à matriarca, já que “minha mãe morreu antes que eu pudesse dizer algumas coisas pra ela. Então eu vou dizer agora. Aqui, no teatro.” Gesto metateatral no qual explica, na escrita vocal da carta, que sentiu perturbação semelhante à que a mãe sentia com ela, ao lidar com o silêncio de seu filho; contudo, quando vem “essa perturbação, eu canto. Aí sinto a senhora perto de mim e me acalmo.” (Tentehar & Rios, 2023, p.13). O que nos indica que, ainda que modificada pelo processo relacional de copresença, a mãe-majé permanecerá acoplada dentro da contadora de histórias-atriz, espírito-auxiliar que a vai potencializar na aventura extrema de manter interações e devorar a civilização dominada pelo “*Grande capital do branco bravo*.” (Gardel, 2021, p.66).

Referências

- BARRETO, J. P. L. *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) em 2021.
- BONFITTO, M. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- CASTRO, E. V. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CASTRO, E. V. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*. São Paulo, n.14/15, p. 319-338, 2006.
- CESARINO, P. N. Descolonização e dissenso no teatro brasileiro. In: *Políticas da Cena Contemporânea: comunidades e Contextos*. Fernandes, Sílvia & Da Costa, José (orgs.). São Paulo: Hucitec, 2024.
- FIGUEIREDO, A. D. Antes do tempo existir. In: *Políticas da Cena Contemporânea: comunidades e Contextos*. Fernandes, Sílvia & Da Costa, José (orgs.). São Paulo: Hucitec, 2024.
- GARDEL, A. *A viagem de Ulisses pelo rio Amazonas*. RJ: Editora 7Letras, 2021.
- GARDEL, A. Poética pajé. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GELL, A. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. Trad.: Jamille Pinheiro Dias. Col.: Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GOW, P. A geometria do corpo. In: NOVAES, A. (Org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).
- LADDAGA, R. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução: Magda Lopes. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O homem nu (Mitológicas v.4)*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NYN, J. O teatro como contracolonização Tupy-Guarany Nhandewa. In: *Políticas da Cena Contemporânea: comunidades e Contextos*. Fernandes, Sílvia & Da Costa, José (orgs.). São Paulo: Hucitec, 2024.
- RISÉRIO, A. Palavras canibais. In: *Textos e Tribos: poética extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SARRAZAC, J.P. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- TENTEHAR, Z. & RIOS, D. *Azira 'I – um musical de memórias*. Texto do espetáculo cedido pelos autores. 2023.
- TROTTA, R. A cena colombiana e o novo teatro brasileiro. In: *Políticas da Cena Contemporânea: comunidades e Contextos*. Fernandes, S. & Da C., José (orgs.). São Paulo: Hucitec, 2024.
- VILAÇA, A. Dividuality in Amazonia: God, the devil and the constitution of personhood in Wari' Christianity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, nº17, pp. 243-262. London: Royal Anthropological Institute, 2011.

Notas

- 1 Informação colhida no *Programa do espetáculo*, 2023, p.9.
- 2 “A elaboração de uma *Poética pajé* visa colocar em interação proposições estético-políticas extra-ocidentais e ocidentais. Quer, especificamente, retirar a filosofia prática xamânica do fundo do cenário da floresta e levá-la para a boca de cena de uma figuração plurinacional brasileira, gerando sentidos por meio de *copresenças* interétnicas, interartísticas, intertextuais. Para tal, delinea noções-experimentais a partir da complexa concepção do plano onírico-relacional-virtual vivenciado pelo pajé, a fim de fazer uma revisão de alguns autores e obras cênico-performativas e literárias modernas; investigando ressonâncias dessa concepção nas letras, artes, vozes indígenas contemporâneas.” (Gardel, 2024, p.2).
- 3 “Para Aristóteles, em conformidade com seus princípios filosóficos e, particularmente, com sua teoria da mimese, o autor trágico é acima de tudo um ‘artífice da fábula’. Isso significa que sua preocupação principal é agenciar entre si as ações que compõem a peça. ‘Agenciá-las’ de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace – através da perpécia e (eventualmente) reconhecimento – do conflito e permita a *catarse*. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um ‘belo animal’, ‘nem muito grande nem muito pequeno’ e ‘bem proporcionado em todas as suas partes’, constitui provavelmente a pedra angular da *Poética*.” (Sarrazac, 2012, p.80).
- 4 “The most effective form of avoiding metamorphosis in Amazonia is the continuous assimilation of human bodies within the sphere of kinship relations, especially through commensality, speech, physical proximity and other day-to-day interactions. Consequently, this wider universe of subjectivities forms the background to the production of kin through the fabrication of bodies, meaning that humanity is conceived to be produced out of others.” Tradução nossa.
- 5 Nome dado pelos Tukano a um tipo de xamanismo que mais se aproxima ao que estamos aqui definindo; os outros são Yai, Baya, Especialistas mulheres. (Barreto, 2021).
- 6 “(...) *yonchi* é qualquer padrão que exiba alto contraste e repetição regular, bem como certa complexidade interna. Assim, as peles das cobras e das onças têm padrões, enquanto a plumagem das araras, apesar de seus contrastes de cor, não tem.” (Gow, 1999, p.302).
- 7 Expressão cunhada pelo antropólogo e poeta Antonio Risério, a fim de configurar de modo poético-conceitual as ações performativas dos pajés arawetés. (Risério, 1993).
- 8 “É diretora artística da Outra Margem, onde realiza diferentes curadorias e produções, como a mostra artística TePI – Teatro e os povos indígenas no formato presencial e plataforma digital”. (Figueiredo, 2024, p.41).
- 9 Aedos e rapsodos na Grécia arcaica; os griots e griottes africanos; os menestréis medievais; os cantos/contos/danças narrando as viagens dos xamãs pelos planos de experiência invisíveis do real; entre tantos outros.
- 10 <https://www.youtube.com/watch?v=pJSqzOGzDeI> – acessado em 22/09/24.

Recebido 1/10/2024

Aprovado 9/06/2025