

Entre a continuidade e o vestígio: Zahy Tentehar, Siba Puri e regimes de presença nas artes indígenas contemporâneas

Between Continuity and Trace: Zahy Tentehar, Siba Puri, and Regimes of Presence in Contemporary Indigenous Arts

Felipe Moratori¹

Universidade Federal de Juiz de Fora

Francione Oliveira Carvalho²

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

O artigo investiga as transformações nas artes indígenas contemporâneas no Brasil, partindo do problema dos limites da noção de “regimes de visibilidade” para compreender a inserção dessas produções no campo artístico. Como objetivo, propõe-se ampliar essa noção para “regimes de presença”, a fim de analisar como diferentes trajetórias históricas indígenas produzem formas distintas de reconhecimento e atuação estética. O referencial teórico articula estudos sobre arte indígena, crítica decolonial e teoria da performance, mobilizando discussões sobre memória, identidade, corpo e linguagem, além de questionar critérios ocidentais de legitimação artística. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, interpretativa e comparativa, baseada na análise de obras e de seus contextos de circulação e recepção, com foco no espetáculo *Azira’i* e na produção musical de Siba Puri. Os resultados evidenciam que essas produções deslocam concepções tradicionais de arte ao integrar memória, ancestralidade e criação como dimensões indissociáveis. No primeiro caso, sobressai a continuidade cultural como elemento estruturante da presença cênica; no segundo, destaca-se a reconstrução de pertencimentos a partir de memórias fragmentadas. Conclui-se que as artes indígenas contemporâneas atuam como práticas de elaboração histórica e simbólica, produzindo novos modos de existência e contribuindo para a reformulação das categorias analíticas do campo artístico.

Palavras-chave: Artes indígenas contemporâneas; *Azira’i*; Siba Puri.

Abstract

The article examines transformations in contemporary Indigenous arts in Brazil, starting from the problem of the limits of the notion of “regimes of visibility” in understanding the insertion of these productions into the artistic field. Its objective is to expand this notion toward “regimes of presence,” in order to analyze how different Indigenous historical trajectories produce distinct forms of recognition and aesthetic agency. The theoretical framework brings together studies on Indigenous art, decolonial critique, and performance theory, engaging discussions on memory, identity, body, and language, while also questioning Western criteria of artistic legitimation. Methodologically, the study is qualitative, interpretive, and comparative, based on the analysis of artworks and their contexts of circulation and reception, focusing on the performance *Azira’i* and the musical production of Siba Puri. The results show that these productions challenge traditional conceptions of art by integrating memory, ancestry, and creation as inseparable dimensions. In the first case, cultural continuity emerges as a structuring element of scenic presence; in the second, the reconstruction of belonging from fragmented memories is emphasized. The article concludes that contemporary Indigenous arts operate as practices of

¹ Doutorando em educação, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto e licenciado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, é ator, dramaturgo, diretor e professor de teatro. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-7135-3774>. E-mail: felipemoratori.teatro@gmail.com.

² Professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFJF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7511-5708>. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com.

historical and symbolic elaboration, producing new modes of existence and contributing to the reconfiguration of analytical categories within the artistic field.

Keywords: *Contemporary Indigenous Arts; Azira'i; Siba Puri.*

Para começar a conversa

Nas artes indígenas contemporâneas no Brasil, diversas obras vêm rompendo formas históricas de invisibilização ao afirmar presenças antes reduzidas ao folclore, ao passado ou ao desaparecimento. Por muito tempo, produções indígenas foram vistas apenas pelo olhar externo, como objetos exóticos, tradicionais ou etnográficos, e não como arte legitimada. No entanto, nas últimas décadas, esse cenário vem sendo transformado pela atuação de artistas indígenas que passam a ocupar espaços institucionais e a produzir suas próprias narrativas, deslocando o lugar de fala e afirmando sua condição de sujeitos da arte (Jesus, 2022).

Ilana S. Goldstein (2022) afirma que a ascensão da arte indígena contemporânea não se limita à presença em museus, galerias, bienais, cinemas e palcos: ela também questiona os critérios que definem o que é arte. Ao ocupar espaços ainda marcados por lógicas coloniais, artistas indígenas tensionam modos de curadoria, exposição e recepção, exigindo novas formas de compreensão. Suas obras, ligadas a cosmologias, saberes e práticas situadas, desafiam a noção ocidental de arte como objeto autônomo, universal e totalmente acessível.

Além disso, como afirma Daiane Marques (2021), os novos regimes de visibilidade também se constroem fora das instituições tradicionais, especialmente com o uso de mídias digitais e redes sociais, que permitem maior autonomia na circulação das obras e no fortalecimento de redes entre artistas e comunidades. Nesse sentido, a visibilidade deixa de depender exclusivamente da validação institucional e passa a ser também produzida pelos próprios sujeitos indígenas. Ao mesmo tempo, essa arte assume um papel político fundamental, ao denunciar processos de apagamento, violência e expropriação, enquanto afirma identidades, memórias e modos de existência (Fundação Heinrich Böll Brasil, 2025).

Nesse contexto, destacam-se o espetáculo *Azira'i* (2024), concebido e interpretado por Zahy Tentehar, e a produção musical de Siba Puri, que, em linguagens distintas, afirmam a arte como espaço de memória viva, pertencimento e novas formas de reconhecimento público.

Se a noção de “regimes de visibilidade” ajuda a compreender as condições históricas de aparição pública das artes indígenas, neste artigo propõe-se ampliá-la em direção à ideia de “regimes de presença”, referindo-se às condições históricas pelas quais coletividades indígenas passam a ser legíveis, reconhecíveis e atuantes no espaço público e artístico. Em perspectiva comparativa, interessa observar como continuidades historicamente mais visíveis, no caso Tenetehara, e processos de apagamento seguidos de retomada, no caso Puri, engendram formas distintas de presença estética no presente.

No caso de *Azira’i*, sua relevância estética e simbólica foi reconhecida no teatro brasileiro. Ao vencer o Prêmio Shell de Teatro de Melhor Atriz, Zahy Tentehar tornou-se a primeira artista indígena a conquistar a categoria, marco que revela tanto a força da obra quanto a histórica sub-representação indígena no setor. Mais que um reconhecimento individual, a premiação indica a crescente presença de artistas indígenas em espaços institucionais antes dominados por epistemologias não indígenas. Entretanto, reduzir *Azira’i* ao valor de sua representatividade seria insuficiente. O espetáculo adquire densidade própria ao articular, em linguagem cênica rigorosa, autobiografia, memória ancestral, musicalidade, performatividade e elaboração crítica da história colonial brasileira.

O espetáculo dialoga com o teatro contemporâneo ao se inserir em uma cena marcada pela valorização de experiências autobiográficas, pela presença de artistas que reivindicam seus lugares de fala e pela articulação entre estética e política. Ao construir sua dramaturgia a partir da figura materna *Azira’i* e entrelaçar memória pessoal, ancestralidade e história coletiva, a obra aproxima-se de uma tendência recorrente no teatro contemporâneo brasileiro tal como sinaliza Sílvia Fernandes (2010): a diluição das fronteiras entre o íntimo e o público, entre o relato individual e os processos históricos mais amplos. Além disso, o espetáculo se alinha a práticas cênicas que tensionam os modelos tradicionais de representação, incorporando elementos como performatividade, musicalidade e narrativas não lineares. Para Lehmann (2007) esse tipo de construção rompe com formas dramáticas convencionais e dialoga com uma cena que busca outras maneiras de contar histórias, frequentemente atravessadas por perspectivas decoloniais e críticas à herança colonial brasileira.

Outro aspecto relevante é a centralidade da memória — não apenas como lembrança individual, mas como memória encarnada, coletiva e ancestral. Essa abordagem é característica de muitos trabalhos contemporâneos que entendem o corpo em cena como arquivo vivo, capaz de produzir conhecimento e questionar versões oficiais da história (Taylor, 2013). Por fim, ao recusar a separação entre experiência privada e dimensão histórica, o espetáculo também se conecta a uma produção teatral que entende a cena como espaço de elaboração crítica do presente, em que questões identitárias, políticas e culturais são investigadas a partir de vivências concretas. Dessa forma, a obra não apenas dialoga com o teatro brasileiro contemporâneo, mas também contribui para sua renovação, ao afirmar outras epistemologias e modos de criação.

Já na trajetória de Siba Puri, cantora, compositora e percussionista, a presença artística emerge por outra via. Seu trabalho musical, identificado pela própria artista como “Dub Originário” ou “Reggae Originário”, articula sonoridades urbanas contemporâneas a matrizes afroindígenas brasileiras e a memórias familiares vinculadas à ancestralidade Puri. Em vez de reproduzir uma tradição fixada no passado, sua obra reinscreve o pertencimento indígena em circuitos contemporâneos de circulação sonora, performance e criação. Na sua trajetória observa-se uma inserção singular na produção artística contemporânea por meio da música como espaço de elaboração estética e política. Sua obra desloca a noção de tradição como algo fixo tal como aponta Hall (2003), aproximando-se de perspectivas que compreendem a identidade cultural como construção dinâmica, continuamente reelaborada no presente.

Nesse contexto, a memória não se apresenta como herança estável, mas como campo de ativação e reconstrução, mobilizado no fazer artístico. A performance musical, nesse sentido, opera como prática que reinscreve saberes e experiências, mesmo quando atravessados por processos históricos de apagamento, configurando o que Taylor (2013) entende como repertório incorporado. Tal movimento dialoga com reflexões de Ailton Krenak (2020), ao enfatizar a potência das cosmologias indígenas como formas de pensar o presente e projetar futuros possíveis.

Tomadas em conjunto, essas duas experiências permitem complexificar a noção de arte indígena contemporânea. Se em *Azira’i* comparecem continuidades publicamente legíveis, tais quais a língua em uso, a ancestralidade nomeada e a

memória familiar corporificada em cena, no trabalho de Siba Puri ganha relevo uma presença constituída também por retomada, recomposição e reinscrição pública de heranças parcialmente silenciadas. Não se trata de opor modelos nem de hierarquizar formas de pertencimento, mas de reconhecer que diferentes condições históricas produzem diferentes regimes de presença artística. Como lembra Ailton Krenak (2020), a modernidade ocidental consolidou separações rígidas entre humanidade e natureza, progresso e ancestralidade, centro e margem. As obras aqui analisadas confrontam essa lógica ao afirmar a presença indígena como linguagem contemporânea, invenção estética e pensamento vivo.

Partindo dessas questões, este artigo propõe examinar *Azira'i* e a produção musical de Siba Puri como acontecimentos estéticos e epistemológicos. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota abordagem qualitativa, interpretativa e comparativa, centrada na análise de materiais artísticos e documentais relativos aos objetos investigados. Em *Azira'i*, consideram-se o espetáculo, a experiência situada de fruição, materiais de divulgação e o livro *Azira'i: um musical de memórias*. No caso de Siba Puri, analisam-se canções autorais, letras, entrevistas, materiais institucionais e registros de circulação pública. A seleção do corpus orientou-se por sua relevância para explicitar modos de autoapresentação, reconhecimento público e elaboração estética. O procedimento comparativo não busca equivaler obras ou trajetórias distintas, mas colocá-las em relação para evidenciar contrastes entre continuidades publicamente legíveis e processos de apagamento seguidos de retomada. Entende-se por recepção pública o conjunto de mediações críticas, institucionais e comunicacionais que tornam essas produções socialmente inteligíveis. Trata-se, por fim, de uma análise situada e não exaustiva, sem pretensão de representar a pluralidade das artes indígenas contemporâneas no Brasil.

Povos indígenas no Brasil contemporâneo: presença, disputa, retomada e criação

Durante muito tempo, discursos estatais, escolares e midiáticos representaram os povos indígenas no Brasil como destinados ao desaparecimento ou presos ao passado, negando sua contemporaneidade. Nas últimas décadas, porém, esse enquadramento vem sendo tensionado pelo crescimento da autoidentificação

indígena, maior acesso à universidade, fortalecimento de movimentos políticos e maior presença de intelectuais, artistas e comunicadores indígenas, inclusive nas redes digitais. Como destaca Ailton Krenak (2020), afirmar a presença indígena contemporânea também exige questionar critérios hegemônicos de progresso e civilização.

Essa presença renovadamente visível não se dá em cenário pacificado. Ao contrário, a contemporaneidade indígena brasileira é marcada por disputas intensas em torno de terra, memória, representação e autodeterminação. Debates jurídicos sobre demarcação territorial, conflitos ambientais, violência contra lideranças, pressões econômicas sobre territórios tradicionais e tentativas recorrentes de restringir direitos constitucionais revelam que a colonialidade não pertence apenas ao passado. Ela se atualiza em novas formas administrativas, econômicas e discursivas. Falar de contemporaneidade indígena, portanto, não significa celebrar inclusão linear, mas reconhecer um campo de forças contraditório no qual resistência, invenção e violência coexistem.

Nesse cenário, as retomadas assumem papel decisivo. Elas dizem respeito tanto à reocupação territorial e reorganização comunitária quanto à rearticulação de vínculos históricos fragilizados por séculos de expropriação, dispersão e silenciamento. Retomar pode significar voltar à terra, recuperar nomes, reabrir arquivos, reconstruir genealogias, reativar memórias familiares e produzir novas formas públicas de pertencimento. Assim como “resistência”, o conceito de “retomada” é uma metáfora empregada por vários povos indígenas considerados extintos pela violência colonial. São metáforas que trabalham com a ambiguidade do que “existe e não-existe”, o que nasceu de novo, sob nova forma, sem nunca ter desaparecido por completo, apesar de invisível (Ferreira, 2023). A retomada, assim, para além do campo jurídico ou fundiário, atravessa também linguagem, sensibilidade e criação.

No âmbito cultural, observa-se uma inflexão igualmente decisiva: povos indígenas têm ocupado de maneira crescente os espaços de autoria. Se em grande parte da história nacional o indígena apareceu como personagem construído por olhares externos — no romantismo literário, no folclore escolar, no cinema ou em representações exotizantes —, o presente assiste à expansão de obras em que artistas indígenas elaboram seus próprios modos de narrar, performar, cantar, filmar, escrever e imaginar. Literatura, cinema, música, artes visuais, performance e teatro

tornam-se lugares de disputa simbólica e produção de mundo. Não se trata apenas de inclusão em instituições preexistentes, mas da entrada de outras epistemologias sensíveis que interrogam os próprios critérios de legitimação artística.

Convém, contudo, evitar qualquer generalização homogênea. A expressão “povos indígenas” reúne centenas de povos, línguas, histórias e situações sociopolíticas profundamente distintas. Há coletividades com continuidades territoriais mais consolidadas e outras em processo de retomada; povos com línguas amplamente vivas e outros em esforços de revitalização; experiências rurais, urbanas e translocais; trajetórias marcadas por diferentes graus de violência, miscigenação compulsória e invisibilização.

É nesse horizonte que os casos aqui analisados se inscrevem como particularmente relevantes.

Procedimentos cênicos de *Azira’i*: uma análise situada a partir da experiência de assistir ao espetáculo

Assistir a *Azira’i* permite compreender com maior nitidez que sua força, para além do tema que mobiliza, reside no modo como organiza a experiência do espectador em tempo real. Antes de qualquer leitura conceitual sobre representatividade, autobiografia ou memória ancestral, o que se impõe é a consistência de uma presença cênica capaz de alterar o regime de atenção da sala. Como nos elucida Patrice Pavis (2013), se uma nova escritura exige um método novo para sua encenação, inversamente, as pesquisas da encenação suscitam novas maneiras de escrever. Nesse sentido, o espetáculo de Zahy foca na atriz (Imagem 1 e 2) para instaurar sua escritura e encenação e não depende de aparato grandioso para produzir densidade; ao contrário, opera a partir de economia formal, precisão de endereçamento e mobilidade expressiva.

A estrutura do solo se apresenta menos como narrativa linear e mais como travessia memorial. Não se percebe uma progressão dramática convencional baseada em conflito crescente e resolução final, mas um percurso em espiral no qual lembranças, relatos, cantos, invocações e comentários se articulam por associações afetivas e históricas. Essa forma é decisiva já que a memória, ali, não comparece como arquivo ordenado e retrospectivo, e sim como matéria viva que retorna em

camadas, desloca tempos e reorganiza o presente. Como espectador, a sensação predominante não é a de acompanhar “uma história contada do começo ao fim”, mas a de ser conduzido por zonas sucessivas de lembrança e presença.

Imagem 1 e 2 – Espetáculo *Azira'i*



Fonte: Imagens de divulgação, 2024.

A palavra ocupa lugar central, mas nunca isolada. O uso alternado do português e do *Ze'eng eté* produz efeitos que vão além da comunicação semântica imediata. Em cena, a língua indígena jamais surge como ornamento identitário ou como ilustração folclórica; ela modifica a escuta. Quando a atriz passa de uma língua a outra, altera-se o ritmo, a musicalidade e o modo de recepção da plateia. Mesmo quando o sentido literal não é plenamente compreendido por todos, a enunciação permanece carregada de direção, afeto e intenção. O espectador é levado a perceber que entender não se reduz a traduzir palavra por palavra. Há uma dimensão sensível da linguagem que antecede a decodificação e que o espetáculo explora com inteligência.

Esse procedimento adquire especial força nos momentos de endereçamento direto ao público. Quando Zahy se aproxima da plateia, sustenta o olhar ou convida à escuta de sua língua, a relação cênica se desloca. A sala deixa de ocupar apenas a posição confortável de observadora externa de uma memória alheia. Forma-se outra configuração tendo em vista que somos implicados num exercício de atenção, aprendizagem e reconhecimento. O bilinguismo, nesse contexto, não separa quem sabe de quem não sabe; ele redistribui as posições habituais de centralidade linguística.

A figura da mãe estrutura o espetáculo de maneira profunda. *Azira'i* poderia aparecer apenas como personagem evocada em relatos biográficos, mas é a

presença matricial que organiza os sentidos da cena. A mãe surge associada ao canto, à cura, à dureza, à transmissão e à ambivalência dos vínculos familiares. O que se destaca, para quem assiste, é que o espetáculo evita qualquer idealização simplificadora. Não se trata de monumento hagiográfico nem de retrato sentimentalizado. A mãe é apresentada em sua complexidade, como fonte de saber e também de marcas; lugar de herança e de conflito; referência espiritual e figura concreta, atravessada por tensões humanas. Essa escolha dramaturgica dá espessura à obra, pois impede que ancestralidade seja convertida em abstração pura.

A atuação de Zahy sustenta essa complexidade por meio de mudanças rápidas e precisas de registro. Há momentos em que predomina a narração direta; em outros, a incorporação de vozes e gestos; em outros ainda, o canto ou a evocação. O interesse do trabalho está justamente na fluidez com que essas passagens acontecem. Silvia Fernandes (2010) nos ajuda a entender que formas híbridas do texto teatral contemporâneo são marcadas pela necessidade de distinguir a expressão de assuntos que os modelos históricos não conseguem conter. Nesse sentido, o espetáculo de Zahy suscita formas próprias de composição para além de modelos históricos convencionais e é marcado, entre outras instâncias, pelo atravessamento de formas indígenas de olhar o mundo. Em *Azira'i*, não se percebe uma fronteira rígida entre contar, reviver, comentar ou convocar. Uma mesma sequência pode começar como relato, tornar-se cena, desdobrar-se em canto e retornar à fala frontal. Essa mobilidade impede a monotonia formal e faz com que o espetáculo permaneça em estado de invenção.

A música exerce função decisiva nessa engrenagem. Em vez de operar como fundo emocional, ela parece instaurar outra camada temporal da cena. Quando o canto emerge, a percepção da duração se modifica, pois, algo desacelera, suspende-se ou se adensa. A música, para além de acompanhar a memória, é um modo de memória. Nos momentos cantados, o espetáculo parece menos representar acontecimentos passados e mais atualizá-los como presença compartilhada. O efeito para o espectador é de passagem já que saímos do registro informativo da narrativa para uma experiência sensorial e relacional mais intensa.

Também o corpo da atriz participa dessa lógica de atualização. A presença física em *Azira'i* não se resume a energia performática ou virtuosismo técnico, embora ambos possam estar ali. O corpo comparece como superfície na qual tempos distintos

se encontram. Há algo de muito particular na maneira como gesto, deslocamento, pausa e voz fazem coexistir presente e herança. Por isso, a noção de “corpo-arquivo” revela-se pertinente, não porque o corpo contenha passivamente um passado guardado, mas porque nele a memória se ativa, se transforma e se oferece ao encontro.

Do ponto de vista da recepção, um aspecto marcante é a oscilação entre intimidade e dimensão coletiva. Em vários momentos, a cena parece extremamente pessoal, quase doméstica, como se o público fosse admitido em lembranças privadas. Em seguida, porém, o horizonte se amplia e aquilo que parecia restrito à biografia revela implicações históricas maiores: processos de acultramento, persistência indígena, violência colonial, transmissão cultural. Essa alternância impede tanto o fechamento individualista quanto a abstração panfletária. O singular e o coletivo se iluminam mutuamente.

Ao final, o que permanece não é apenas a narrativa de uma filha sobre sua mãe, nem apenas a celebração de uma identidade indígena em cena. O que permanece é a experiência de ter participado de um trabalho que reorganiza categorias usuais da recepção teatral. Em *Azira’i*, presença é espessura histórica, testemunho é enunciação situada de uma memória coletiva, música é tecnologia de transmissão, língua é mundo em ato. E autoria não aparece como gesto isolado de um sujeito soberano, mas como criação singular atravessada por vínculos, heranças e continuidades vivas.

Procedimentos musicais e regimes de presença na obra de Siba Puri: uma análise situada a partir da recepção de sua música

A recepção da obra de Siba Puri (Imagem 3) permite perceber que sua força não reside apenas na afirmação explícita de um pertencimento indígena, mas na forma como esse pertencimento é produzido artisticamente em trânsito entre memória familiar, linguagem musical contemporânea e circulação pública ampliada. Em materiais institucionais e entrevistas, a artista aparece de modo recorrente como cantora, compositora, percussionista, produtora, diretora musical e arte-educadora, associada à criação do que ela mesma nomeia como “Dub Originário”, linguagem que articula reggae, dub, rap, trap, música eletrônica e matrizes afroindígenas brasileiras

como maracatu, caboclinho, coco, maculelê e cavalo-marinho. Essa recorrência é relevante porque mostra que a recepção de sua obra já se organiza em torno de uma chave específica: a de uma criação híbrida, afirmativamente contemporânea, que reinscreve ancestralidade em linguagem atual.

Imagem 3 – Siba Puri



Fonte: Imagem de divulgação, 2025.

Outro elemento decisivo dessa recepção é a centralidade da memória familiar. Siba Puri relaciona diretamente seu trabalho à influência da avó, mulher Puri em São José de Ubá (RJ), que criava canções de roda sobre a força encantada da terra e das estrelas, bem como aos ensinamentos do avô originário da Paraíba. Em entrevista, a artista também afirma que a decisão de abordar a luta indígena a levou a mergulhar na própria história familiar, descobrindo ali o sangue Puri e, ao mesmo tempo, o processo de apagamento histórico ocorrido em muitas famílias brasileiras. Isso faz com que sua obra não apareça, na recepção pública, como expressão espontânea de uma identidade já pacificada, mas como resgate diário e elaboração contínua de ancestralidade. A música inscreve-se, assim, como espaço de retomada sensível e pesquisa de si.

No plano vocal, sua performance tende a escapar tanto do virtuosismo ornamental quanto da neutralidade interpretativa. A voz frequentemente comparece como fala ritmada, canto afirmativo, convocação coletiva e enunciação situada. Há momentos em que predomina a nitidez textual da mensagem; em outros, o timbre, a repetição, a inflexão e a pulsação tornam-se centrais. Essa oscilação entre dizer e

fazer soar produz uma escuta em que palavra e corpo não se separam. A voz informa, mas também convoca, tensiona e territorializa o espaço acústico.

Integrante do EP *Descaravele* (2024), a canção “Chegou a Hora” explicita, já em seus versos iniciais, uma elaboração singular da temporalidade: “Temos pouco tempo perdido / e muito tempo pra amar”. A formulação desloca a lógica melancólica frequentemente associada ao tempo perdido e recusa a centralidade da falta como horizonte afetivo. Em vez de fixar-se na perda, a voz da artista reorganiza a experiência temporal a partir da potência do tempo ainda disponível. O futuro não comparece como ameaça, fatalidade ou espera passiva, mas como campo de ação ética, vínculo e transformação. Trata-se de gesto especialmente significativo quando relacionado aos debates sobre presença indígena contemporânea, uma vez que recusa o enquadramento colonial que tende a situar povos indígenas no passado, como sobrevivência residual ou memória encerrada. Na sequência, a canção articula essa temporalidade afirmativa a uma pedagogia do cuidado: “Espero que tu esteja bem e que aprenda a lutar” e “Segure firme, fique bem”. A luta, aqui, não é figurada como violência abstrata nem como mero antagonismo, mas como prática inseparável de sustentação subjetiva, proteção mútua e perseverança coletiva. Desfazem-se, assim, dicotomias recorrentes entre amor e resistência, afeto e enfrentamento, espiritualidade e política. Em “Chegou a Hora”, cuidar também é lutar, e lutar também implica preservar a vida.

Na canção “Notícia nos Jornais”, Siba Puri tensiona diretamente os regimes tradicionais de visibilidade e mediação pública ao confrontar a dependência de narrativas externas sobre a existência indígena. Nos versos iniciais — “Fica sempre a esperar / esperar notícia nos jornais” — a composição critica a postura passiva de quem só reconhece a presença indígena quando ela é filtrada pelos meios de comunicação hegemônicos. A notícia, nesse sentido, aparece como dispositivo de autorização: só existe socialmente aquilo que vira manchete. Em seguida, a canção articula saber ancestral e crítica epistemológica ao afirmar que “a floresta nos dá esse remédio”, lembrando ao não indígena que ele também é “corpo da terra”. A terra deixa de ser recurso externo e reaparece como condição comum de existência. Outro eixo decisivo da composição é a afirmação de presença institucional e política: “Pelos corredores do congresso nacional / vejo um cacique deputado federal... / vejo também mulheres como Célia Xakriabá”. A presença indígena não surge como vestígio

folclórico, mas como atuação concreta nos espaços centrais do Estado. Ao nomear ainda o movimento Wayrakuna e afirmar que “nosso estudo nossa arma / a caneta nossa borduna”, a música reconfigura instrumentos de luta contemporânea, aproximando formação intelectual, escrita e tradição guerreira. Assim, *Notícia nos Jornais* transforma a canção em espaço de disputa narrativa, no qual mídia, política, espiritualidade e ação coletiva são reposicionados a partir de uma voz indígena que já não pede reconhecimento: ela o enuncia e o exerce.

Se, em *Azira'i*, a figura materna organiza a dramaturgia cênica como eixo de transmissão, na obra de Siba Puri esse princípio de transmissão comparece de forma menos dramatúrgica e mais sonora. A ancestralidade se apresenta por meio de timbres, ritmos, letras e escolhas de composição que constroem diálogos entre territórios e temporalidades. A recepção institucional insiste justamente nesse ponto ao afirmar que a artista “une a arte ancestral Puri aos elementos da cultura pernambucana e jamaicana”, produzindo elo entre “territórios e memórias”. Essa formulação, embora promocional, é analiticamente útil já que ela sugere que o procedimento central de Siba Puri não é reconstituir uma origem estável, mas colocar diferentes camadas de herança em convivência estética.

Também chama atenção, na fortuna crítica disponível, a recorrência de termos ligados a espiritualidade, luta e territorialidade. Em entrevista concedida à *Revista O Grito!*, em 2019, ainda com o nome de Siba Carvalho, a artista afirma que a arte é arma de força e associa seu trabalho à reivindicação, à retomada de território e à exaltação de legados, ao mesmo tempo em que aproxima ancestralidade indígena, feminismo e orgulho LGBTQIA+. Em reportagem publicada pela *Revista AzMina*, em 2025, Siba Puri relata que, enquanto atuava em grupos de rap e reggae, sentia falta da luta indígena nas composições. Após escrever uma letra sem acolhida pelos vocalistas, afirma ter sonhado com seus ancestrais, que lhe disseram: “você precisa cantar a nossa luta”, experiência que impulsionou sua decisão de gravar e desenvolver trabalho autoral próprio (Sousa, 2025). Ainda que seja preciso tratar com cautela o vocabulário mais jornalístico, esses materiais permitem afirmar que a recepção pública de Siba Puri já reconhece em sua obra uma combinação entre elaboração espiritual, afirmação política e invenção musical.

A presença pública da artista em circuitos diversos reforça essa posição. Seu trabalho foi divulgado por instituições como a Fábrica de Cultura, pela TV Cultura e

pela TV Brasil; aparece associado ao Museu das Culturas Indígenas, à WOMEX em Portugal e a eventos internacionais; e foi apresentado como parte do fortalecimento da música indígena contemporânea no Brasil e no mundo. Independentemente de eventual variação promocional entre as fontes, há um dado consistente: Siba Puri não ocupa apenas nichos locais, mas circula em espaços que produzem legitimação cultural ampliada. Isso é importante para a análise porque mostra que sua obra funciona como intervenção efetiva no campo das artes indígenas contemporâneas, para além de manifestação de pertencimento.

Do ponto de vista da recepção crítica, o que emerge é uma obra em que memória, ancestralidade e criação não aparecem em relação nostálgica com o passado. Ao contrário, a ancestralidade Puri opera como motor para uma linguagem afirmativamente presente, urbana e experimental. Em vez de restaurar uma origem supostamente intacta, Siba Puri compõe a partir de fraturas, cruzamentos e reativações. Sua música parece operar justamente como prática artística que produz legibilidade pública para vínculos historicamente apagados. Nesse sentido, sua pertinência para o debate sobre artes indígenas contemporâneas é decisiva quando materializa uma forma de presença em que retomada, memória familiar e invenção estética se constituem mutuamente.

Entre a continuidade visível e a opacidade: Tenetehara, Puri e os regimes históricos de presença indígena na arte contemporânea brasileira

Entre os múltiplos povos indígenas que compõem o Brasil contemporâneo, os casos Tenetehara e Puri mostram-se particularmente relevantes para esta reflexão não por representarem totalidades exemplares, mas por evidenciarem condições históricas distintas de persistência e legibilidade pública. Ao aproximá-los, não se busca equivaler trajetórias incomparáveis nem reduzir a diversidade indígena brasileira a dois modelos. O que interessa é observar como diferentes experiências históricas (uma marcada por continuidades socialmente reconhecíveis, outra por fortes processos de apagamento classificatório e rearticulação contemporânea) podem corresponder a diferentes regimes de presença artística no presente.

No caso Tenetehara, a autodenominação refere-se, de modo amplo, aos grupos hoje mais conhecidos como Guajajara e Tembé, historicamente relacionados

e vinculados ao tronco linguístico Tupí, família Tupí-Guaraní (Galvão; Wagley, 1961). Sua trajetória foi atravessada por séculos de contato colonial, missões religiosas, guerras, deslocamentos forçados, epidemias e pressões econômicas. Ainda assim, a persistência Tenetehara não se resume à sobrevivência biológica já que ela se expressa na manutenção e recriação de vínculos coletivos, formas organizativas, territorialidades e práticas linguísticas. Continuidade, aqui, não significa ausência de violência, mas capacidade histórica de permanecer e reorganizar-se apesar dela.

No plano territorial, comunidades Tenetehara mantêm presença reconhecida em diferentes terras indígenas, especialmente no Maranhão e, no caso Tembé, também no Pará. O território, nesse contexto, excede a condição de espaço físico. Ele constitui base de parentesco, memória coletiva, transmissão intergeracional, manejo ambiental e produção de mundo, como destaca Sara Alonso Arroyo (1996). De modo análogo, a vitalidade da língua Tenetehara em suas variantes associadas a Guajajara e Tembé não pode ser reduzida a instrumento comunicativo. Trata-se de uma forma viva de organizar relações, temporalidades, classificações do ambiente e modos de sensibilidade.

É precisamente nesse horizonte que *Azira'i* adquire espessura ampliada. O espetáculo de Zahy Tentehar emerge de uma experiência histórica na qual língua, memória familiar, pertencimento coletivo e ancestralidade permanecem publicamente legíveis. Quando a obra mobiliza o bilinguismo, o canto herdado, a centralidade da figura materna e a presença corporal da intérprete, ela converte continuidades históricas em matéria estética contemporânea. A cena torna sensível uma historicidade viva.

O caso Puri remete a outra configuração histórica. Os Puri são um povo de língua Macro-Jê que ocupam grande parte da região Sudeste desde o período pré-colonial. De forma geral, os Puri ocupavam terras que hoje fazem parte dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Foram declarados “extintos” pelos órgãos oficiais de Estado, assim como os demais aldeamentos e povos indígenas do Sudeste (Ferreira, 2023). Nesse sentido, ao longo do século XIX e parte do XX, tornou-se recorrente sua inscrição em narrativas oficiais de desaparecimento. Diferentemente do que ocorreu em contextos como o Tenetehara, não se consolidou no imaginário nacional uma imagem pública contínua de povo com língua circulante e territorialidade socialmente reconhecida. Os Puri hoje não têm

necessariamente um território certo para exigir demarcação e nem uma única identidade, possuindo uma formação social interétnica, mantendo vínculos variados com memórias, práticas e referências ancestralizadas, expressos de modos heterogêneos, podendo manter certa coesão de reconhecimento interno de identidade (Barbosa, 2005).

Entretanto, essa opacidade histórica não equivale à inexistência. Permaneceram descendências, memórias familiares, topônimos, registros documentais, vínculos territoriais difusos e, mais recentemente, movimentos de retomada identitária e cultural. Trata-se de um processo delicado e complexo de autoreconhecimento indígena, organizando demandas históricas e lutas por direitos (Ramos, 2017). O caso Puri evidencia que a violência colonial atuou também sobre os critérios de reconhecimento já que certos povos foram tornados menos legíveis publicamente, ainda que não tenham deixado de existir.

É nesse quadro que a produção musical de Siba Puri se torna particularmente significativa. Sua obra não emerge de uma continuidade publicamente estabilizada nos mesmos termos do caso Tenetehara, mas de processos de reinscrição contemporânea do pertencimento articulados à memória familiar, à ancestralidade evocada e à invenção estética. Ao mobilizar linguagens como o chamado “Dub Originário” ou “Reggae Originário”, combinando sonoridades urbanas contemporâneas a matrizes afroindígenas brasileiras, a criação de Siba Puri participa da produção pública de uma presença identitária ancestral, transformando heranças parcialmente silenciadas em linguagem contemporânea no presente.

Se em *Azira'i* a presença artística se organiza fortemente pela corporificação cênica de continuidades vivas do povo Tenetehara como língua em uso, memória materna e ancestralidade nomeada, na obra de Siba Puri ela se constitui também por circulação sonora, hibridismo estético, memória intergeracional e retomada sensível de vínculos historicamente apagados. Em ambos os casos, a arte opera menos como espelho de identidades fixas e mais como prática de atualização histórica.

Tal aproximação é decisiva para evitar hierarquias implícitas. Povos cujas continuidades permanecem mais visíveis não são “mais indígenas” do que povos marcados por rupturas profundas e rearticulações recentes. Reconhecer isso permite deslocar a pergunta sobre autenticidade para outra, mais fecunda: como diferentes

histórias coloniais solicitam diferentes formas de presença nas artes indígenas contemporâneas?

Tomadas em conjunto, Zahy Tentehar e Siba Puri indicam que continuidade visível e vestígio não constituem polos excludentes. São modos históricos diversos de persistência que, ao encontrarem a criação artística, emergem como regimes singulares de presença. Em vez de confirmar imagens fixas do indígena no passado, suas obras afirmam a contemporaneidade indígena como campo plural de invenção estética, memória ativa e produção de mundo.

Considerações finais

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo permitem compreender que as artes indígenas contemporâneas no Brasil não apenas ampliam a presença de artistas indígenas nos circuitos culturais, mas deslocam de maneira decisiva os próprios modos de percepção, escuta e legitimação dessas produções. Ao examinar, de forma situada, o espetáculo *Azira'i* e a obra musical de Siba Puri, tornou-se possível evidenciar que a questão central não reside apenas na visibilidade, mas na transformação das condições pelas quais algo se torna visível, audível e inteligível no campo artístico.

Nesse sentido, as experiências analisadas demonstram que a arte indígena contemporânea opera como prática ativa de elaboração histórica, na qual memória, ancestralidade e criação não se organizam como dimensões separadas, mas como campos interdependentes. Tanto na cena quanto na música, o que se observa é a recusa de modelos fixos de identidade e a afirmação de processos em curso, marcados por continuidade, retomada, recomposição e invenção. Essa dinâmica exige abordagens críticas capazes de lidar com formas de produção de sentido que não se enquadram plenamente nos paradigmas ocidentais.

A aproximação entre trajetórias distintas, como as de Zahy Tentehar e Siba Puri, permite ainda complexificar o debate ao evidenciar que diferentes histórias de contato, violência e persistência produzem diferentes regimes de presença artística. Em vez de buscar definições homogêneas de “arte indígena”, o que emerge é um campo plural, no qual coexistem formas diversas de relação com a memória, a linguagem, o território e a ancestralidade. Essa pluralidade não fragmenta o campo; ao contrário, amplia sua potência crítica e estética.

Por fim, pode-se afirmar que as produções aqui discutidas não apenas ocupam espaços já existentes, mas contribuem para reconfigurá-los. Ao introduzirem outras epistemologias sensíveis, outras temporalidades e outras formas de relação entre arte e vida, essas obras participam da construção de um horizonte no qual a contemporaneidade indígena se afirma como presença ativa, inventiva e incontornável. Assim, mais do que ampliar repertórios, elas propõem uma revisão das próprias categorias por meio das quais o campo artístico tem historicamente se organizado.

Referências

- ALONSO, Sara Arroyo. Os Tembé de Guamá: processo de construção da cultura e identidade Tembé. 1996. Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- BARBOSA, Willer Araujo. Cultura Puri e educação popular no município de Araponga, Minas Gerais: duzentos anos de solidão em defesa da vida e do meio ambiente. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERREIRA, Andrey Cordeiro (org.). **Atlas etno-histórico da ressurgência Puri: resistências e transformações indígenas no Rio de Janeiro**. Brasília, DF: Editora O Lampião, 2023.
- FLORO, Paulo. *Papo com Siba Carvalho, atração do No Ar: “a arte é nossa arma e estamos aqui para lutar”*. Revista O Grito!, 17 set. 2019. Disponível em: <https://revistaogrito.com/papo-com-siba-carvalho-atracao-do-no-ar-a-arte-e-nossa-arma-e-estamos-aqui-para-lutar>. Acesso em: 29 abr. 2026.
- FUNDAÇÃO HEINRICH BÖLL BRASIL. **Arte indígena contemporânea: o que isso nos diz?** 2025. Disponível em: <https://br.boell.org/pt-br/2025/11/05/arte-indigena-contemporanea-o-que-isso-nos-diz>. Acesso em: 29 abr. 2026.
- GALVÃO, Eduardo; WAGLEY, Charles. **Os índios Tenetehara: uma cultura em transição**. Rio de Janeiro: MEC, 1961. 237 p. (Vida Brasileira).

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Obras de artistas indígenas requerem novas formas de curadoria. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 314, 2022. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/obras-de-artistas-indigenas-requerem-novas-formas-de-curadoria/>. Acesso em: 29 abr. 2026.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JESUS, Naine Terena de. **Arte indígena no Brasil: midiatização, apagamentos e ritos de passagem**. 1. ed. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, Educação e Cultura, 2022. [Livro digital]. 26 p. Acesso em: 28 abr. 2026.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAPA DA CULTURA. *Siba Puri*. Disponível em: <https://mapa.cultura.gov.br/agente/5798075/siba.puri>. Acesso em: 29 abr. 2026.

MARQUES, Daiane. As artes indígenas brasileiras e a antropologia da arte. **Culturadoria**, 2021. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/arte-indigena/>. Acesso em: 29 abr. 2026.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RAMOS, Melissa Ferreira. Re-existência e ressurgência indígena: diáspora e transformações do povo Puri. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2017.

SOUSA, Natália. *Vozes ancestrais: cantoras indígenas que você precisa conhecer*. Revista AzMina, 21 jan. 2025. Atualizado em: 16 jun. 2025. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/vozes-ancestrais-quem-sao-as-artistas-indigenas-que-tem-quebrado-paradigmas/> Acesso em: 29 abr. 2026.

TAVARES, Pedro. *Originários, atuais e futuros*. **Revista Piauí**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://piaui.uol.com.br/materia/originarios-atuais-e-futuros/>. Acesso em: 29 abr. 2026.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TENTEHAR, Zahy; RIOS, Duda. **Azira'i: um musical de memórias**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).