sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i1p199-212

Críticas

Razão calcinada: Crítica de Teatro Amazonas, da companhia Azkona & Toloza

Calcined reason: Review of Teatro Amazonas, by the company Azkona & Toloza

Razón calcinada: Crítica de Teatro Amazonas, de la compañía Azkona & Toloza

Valmir Jesus dos Santos

Valmir Jesus dos Santos
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e bolsista Capes. Jornalista, crítico e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena.

Resumo

Espetáculo denuncia a promíscua e histórica cumplicidade de governos e da iniciativa privada com atividades extrativistas ilícitas, motores da crise ambiental na Amazônia, bioma que tem 60% de sua extensão no norte do Brasil. Chama a atenção por meio de procedimentos do documentário audiovisual, da técnica *verbatim* e das formas animadas que ganham dimensões sensoriais. Há uma lógica intrínseca em termos de dramaturgia expandida, como na confluência de volumes, luzes, sombras e objetos que pouco a pouco transformam o palco nu em uma instalação escultórica.

Palavras-chave: Teatro político; Dramaturgia; Encenação; Azkona & Toloza; *Teatro Amazonas.*

Abstract

The show denounces the promiscuous and historical compliance of governments and private initiative with illegal extractivist activities, drivers of the environmental crisis in the Amazon, a biome that has 60% of its extension in the north of Brazil. It is eye-catching by using audiovisual documentary procedures, *verbatim* technique, and animated forms that gain sensory dimensions. There is an intrinsic logic in terms of expanded dramaturgy, like the confluence of volumes, lights, shadows, and objects that little by little transform the stage into a sculptural installation.

Keywords: Political theater; Dramaturgy; Staging; Azkona & Toloza; *Teatro Amazonas.*

Resumen

El espectáculo denuncia la promiscua e histórica complicidad de los gobiernos y el sector privado con las actividades extractivas ilícitas, que impulsó la crisis ambiental en la Amazonía, bioma que abarca el 60% de su extensión en el norte de Brasil. Llama la atención sobre cómo los procedimientos documentales audiovisuales, la técnica *verbatim* y las formas animadas adquieren dimensiones sensoriales. Hay una lógica intrínseca en términos de dramaturgia expandida, como en la confluencia de volúmenes, luces, sombras y objetos que poco a poco convierten el escenario desnudo en una instalación escultórica.

Palabras clave: Teatro político; Dramaturgia; Puesta en escena; Azkona y Toloza; *Teatro Amazonas.*

O espetáculo *Teatro Amazonas* (2020) desnorteia, na acepção a um só tempo angustiante e metapoética, dada a sua capacidade de botar do avesso a gente brasileira que se pensava minimamente informada sobre o colapso ambiental em curso no alto do mapa do país. O cenário é pior sob todos os ângulos. A criação da coreógrafa catalã Laida Azkona Goñi e do videoartista chileno Txalo Toloza-Fernández evidencia mais de meio século de violências entranhadas no Brasil do genocídio de povos indígenas, da escravização da população negra, trazida à força do continente africano, e das atividades extrativistas ilícitas, motoras no desequilíbrio do bioma que tem 60% de sua extensão no norte do Brasil.

Tamanha ambição temática – expor a ciclotimia barbárie-civilização – requer correspondência formal à altura. E assim é. Na obra, a sintaxe de vozes e de imagens passa ao largo do exotismo que poderia advir da ótica estrangeira. Resulta criteriosa a apuração dos fatos que enuncia. Ecoa acurada a escuta de atores sociais como lideranças indígenas, quilombolas, ribeirinhos e ribeirinhas, bem como ativistas ambientais e pesquisadores praticantes de resistências incomensuráveis em regiões do Amazonas e do Pará – parte deles e delas assassinada.

As quatro apresentações aconteceram cerca de três meses após a execução do indigenista Bruno Araújo Pereira e do jornalista inglês Dom Phillips, em 5 de junho de 2022, no Vale do Javari (AM), fronteira com o Peru. O primeiro fora exonerado da Fundação Nacional do Índio (Funai), combatia a pesca e o garimpo ilegais e, recentemente, auxiliava o segundo na apuração de um livro focado em ameaças àqueles territórios.

Era impossível, portanto, experienciar *Teatro Amazonas* sem ser duplamente impactado pela repercussão do caso no noticiário recente e pela compilação de fatos que perfazem a linha evolutiva das alterações climáticas e da degradação ambiental. Uma tragédia brasileira e global aos poucos escrita ao longo de séculos.

Por sinal, sua premissa universalizante pede um aparte. Na abertura do fórum O Desafio Social da América Latina: Reformas, Direitos e Diálogo Social, ocorrido na capital chilena, em setembro de 2022, o ex-presidente uruguaio José “Pepe” Mujica proferiu um enternecido e crepuscular manifesto acerca do sentido da vida. Dizendo-se consciente de que pertence a um tempo que se vai, o estadista vaticinou, em videoconferência, do alto de seus 87 anos:

> Nunca, na existência da história do *sapiens* sobre a Terra, nunca soubemos mais claramente de onde vêm nossas mazelas, nossas limitações e, no entanto, as contemplamos, multiplicam-se, agravam-se. Temos no horizonte a perspectiva de um holocausto ecológico. (MUJICA, 2022, tradução nossa)

A sabedoria da liderança política vem a propósito de como a arte também troveja a seu modo. No mesmo setembro do equinócio da primavera no hemisfério sul, a passagem-relâmpago de *Teatro Amazonas* pelo litoral e pela capital paulista constituiu exposição do fracasso humano no que respeita ao sistemático descuido do planeta que habita.

Conforme se observa, a realidade é matéria-prima no "projeto documental no âmbito das artes vivas", de acordo com seus criadores (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa). Não sem razão, o trabalho de campo e o cruzamento com um manancial de informações, atos e omissões circunscreveram os dois primeiros anos do governo Jair Bolsonaro (2019-2022). Uma carta aberta assinada por caciques de três povos indígenas – Aruak, Baniwa e Apurinã –, tornada pública no segundo dia de mandato, informou que "Já fomos dizimados, tutelados e vítimas de política integracionista" (CARTA DOS POVOS, 2019). Diga-se, sob o jugo da colonização ou do Estado Nacional, seja em períodos democrático, seja ditatorial. E por isso continuam: "nós, lideranças indígenas, representantes legítimas, estamos prontos para o diálogo, mas também estamos preparados para nos defender" (CARTA DOS POVOS, 2019). Ao ler essa declaração, Azkona & Toloza, como se autodeclaram enquanto companhia, desembarcou em Manaus em dezembro de 2019, ao lado do historiador e colaborador Leo Gamboa Caneo.

Em atividade desde 2013, a companhia diz buscar acerca "das infinitas possibilidades da poesia, da antropologia visual, da *videocriação lo-fi* [contração de *low fidelity*, estética propositadamente mais caseira], da performance e do movimento" (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa). Em seu portfólio, informa ainda situar-se em uma geografia expandida, a meio caminho entre o Mar Mediterrâneo, os Pirineus e o deserto do Atacama. Suas obras costumam circular por festivais em diferentes continentes, sendo que as mais recentes promovem uma releitura da história oficial, a exemplo da "Trilogía Pacífico", que fala da barbárie colonial em áreas da América

Latina. Ela conforma “Extraños mares arden” (2014) acerca de uma mulher e dois homens que instalam um museu de arte contemporânea em área do inóspito deserto de Atacama; “Tierras del sud” (2018) sobre a expansão do Estado argentino na região da Patagônia e a submissão ao capital estrangeiro em detrimento de povos originários e, por fim, *Teatro Amazonas* (2020) mote desta crítica.

Logo no início da sessão, o público ouve Toloza dizer que o espetáculo é entendido como um dispositivo de pesquisa em si. Sabe-se que os processos investigativo e criativo impregnam-se, até por osmose, e no caso dessa plataforma cênica-audiovisual tais instâncias ficam mais aguçadas. O aspecto expositivo reflete certo grau de distanciamento no modo como a dupla distingue momentos da itinerância, aporta relatos e alinha fatos. A cadência no narrar chama a audiência a estados de vigília e pasmo numa jornada de cerca de 100 minutos.

A apresentação em análise teve lugar no Teatro Guarany, o mais antigo da cidade de Santos (SP), em setembro de 2022, no âmbito do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas. Erguido na região central, o edifício de fachada neoclássica foi inaugurado em 1882 (14 anos antes do Teatro Amazonas, de Manaus, aberto em 1896), sendo destruído por um incêndio que poupou apenas as paredes externas, em 1981. Após quase três décadas de abandono, o Guarany foi reconstruído pela prefeitura e reaberto em 2008, com 270 lugares[1].

De volta à montagem, em meio às múltiplas possibilidades de leitura – sob as lentes histórica, filosófica, antropológica etc. –, desperta atenção como recursos de imagens, falas, sonoridades, objetos e sensorialidades dançam em seus respectivos suportes em corpo, tela e tablado. Há uma lógica intrínseca em termos de dramaturgia expandida. Vide a projeção de vídeo documental, o uso da técnica *verbatim* na enunciação e o manejo de volumes, luzes, sombras e objetos. Esses três pontos são colocados em perspectiva neste olhar, bases de uma confluência que pouco a pouco transforma o palco nu em uma instalação escultórica.

1 *Cf*.: Portal Turismo Santos. Disponível em: https://bityli.com/6f2HJ. Acesso em: 6 jan. 2023.

Atos de filmar

A primeira coordenada a sublinhar é o pendor audiovisual, determinante à alma documentária do projeto, cuja irmanação ao universo do cinema é manifesta. A abertura se dá com imagens de *The laughing alligator* (1979), filme em que Juan Downey sumariza o convívio de sua família com o povo yanomami radicado na porção amazônica da Venezuela entre 1976 e 1977, articulando "o *modus operandi* da antropologia visual e certos procedimentos do cinema de vanguarda e experimental" (SCHEFER, 2016, p. 93).

Em certa medida, Toloza, que assistiu a esse filme pela primeira vez na adolescência, e isso o teria comovido, parece emular seu conterrâneo. Downey deixou o Chile para trabalhar nos Estados Unidos e, de lá, reunir condições para atravessar a região latino-americana e prospectar raízes dos povos da floresta e até de comunidades urbanas, invariavelmente projetando nesses mesmos lugares as imagens que registrava, num gesto de troca.

No caso da produção em foco, a devolutiva se dá ao performar o material recolhido e editá-lo à luz das artes da cena. Para situar essa permuta, é oportuno citar Bill Nichols, referência no estudo contemporâneo do documentário. Este identifica "seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observatório, reflexivo e performático" (NICHOLS, 2005, p. 135). A última das rubricas, conforme se deduz, é a que mais se aproxima à feitura de *Teatro Amazonas*, por mais que uma "afiliação frouxa" (NICHOLS, 2005, p. 135) permeie variações de como o cinema documental reflete a partir de conflitos contemporâneos tanto do prisma formal quanto político de suas imagens.

Na visão de Nichols, o documentário performático "tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade" (NICHOLS, 2005, p. 169). O empenho de criadores identificados com a performatividade da obra consistiria em responder à seguinte questão: "Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo?" (NICHOLS, 2005, p. 169). Logo, evidencia-se uma equação que leva em conta fenômenos abstratos e imateriais, assim como concretos e materiais, transbordando subjetividades e afetos captados por câmaras e microfones.

Seguindo essa trilha, espectadores brasileiros podem associar a criação aos primórdios do *Globo Repórter*, o programa jornalístico mais longevo da televisão nacional. Sua primeira edição semanal, em 1973, tratou do extermínio, pelas forças militares dos Estados Unidos, de dezenas de mulheres e crianças do povo indígena Sioux, em Dakota do Sul, ocorrido em 1890 e que ficou conhecido como o massacre de Wounded Knee (Joelho Ferido). Foi um acontecimento emblemático acerca do genocídio dos povos indígenas no país, consequência da extração ilegal de ouro – lá como cá, um poderoso ímã para armas e doenças.

Ainda sobre a dimensão fílmica, *Teatro Amazonas* costura sua dramaturgia à exibição de trechos do longa-metragem *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, rodado em 1979. A eles o duo sobrepõe, em voz *over*, passagens do diário de filmagem *A conquista do inútil* (2004), de autoria de Herzog, editado em sua língua mais de duas décadas depois da estreia da megalômana produção. O público é informado, resumidamente, acerca da ambição de Herzog de recriar, com realismo, a excêntrica e criminosa empreitada de um barão da borracha, descendente de irlandeses, cometida em 1891: fazer com que um barco a vapor, de dezenas de toneladas, atravesse parte não navegável da Floresta Amazônica, na região da tríplice fronteira Brasil, Peru e Colômbia, a fim de escoar o produto resultante da extração do látex das seringueiras. “E contra todas as probabilidades, ele consegue. Deixando para trás um enorme sulco na selva e uma grande poça de sangue indígena” (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa).

A excentricidade de Carlos Fermín Fitzcarrald López, ou “Fitzcarraldo”, como era chamado por indígenas, passava também pelo sonho de construir uma casa de ópera em Iquitos, solo peruano, à maneira da suntuosa arquitetura cênica europeia – ele era admirador do tenor italiano Enrico Caruso. Façanha, aliás, que Manaus cumpriu em 1896, inaugurando o Teatro Amazonas, fruto da oligarquia local em êxtase no auge do ciclo da borracha.

Localizado no centro histórico de Manaus, esse edifício secular também aparece no filme de Herzog, cuja direção foi premiada no Festival de Cannes de 1982. Como aquele empresário do fim do século XIX, o cineasta sobrevoou a selva durante meses em busca de dois rios separados por um estreito pedaço de terra que incluísse um morro no meio. Até encontrá-los.

> Agora, tudo o que ele precisa fazer é levar seu navio para lá, atravessar a selva com ele e deixá-lo no outro rio. E para isso, conta com a ajuda de 200 figurantes indígenas, alguns quantos trabalhadores florestais, Mick Jagger, Claudia Cardinale e Klaus Kinski. E contra todas as probabilidades ele consegue. Deixando para trás dezenas de sequências de momentos inesquecíveis, um sulco no meio da selva, vários feridos e alguns mortos. (AZKONA & TOLOSA, 2020, tradução nossa)

A alentada citação a *Fitzcarraldo* puxa o fio da memória revisitada no palco para mais dois breves perfis de cidades-empresas fundadas no oeste do Pará, entre as décadas de 1920 e 1940: Fordlândia, às margens do Rio Tapajós, e Belterra, distante 250 quilômetros da primeira. Ambas a reboque da Ford Motor Company, do empresário Henry Ford, que, sob generosos subsídios estadual e federal, viu na maior economia sul-americana a chance de explorar a matéria-prima do pneu, abastecer a indústria automobilística que florescia nos Estados Unidos e concorrer com países asiáticos que exportavam a borracha sintética para a Europa.

Em seguida, a dramaturgia emenda um excerto do chamado Discurso do Rio Amazonas, proferido em 1940 por Getúlio Vargas, que presidiu o Brasil em períodos ditatoriais e constitucionais. O político transmite um bem-acabado exemplo de subalternidade às intervenções estadunidenses na independência do país ou dos congêneres latino-americanos. Prega "a mais alta tarefa do homem civilizado: conquistar e dominar os vales das grandes torrentes equatoriais, transformando a sua força cega e a sua fertilidade extraordinária em energia disciplinada" (VARGAS, 1942, p. 261).

Nos dias que correm, o pensamento varguista soa ainda mais extrativista, integracionista e autoritário, tríade da tônica vigente em gestões da última ditadura civil-militar, de 1964 a 1985. "Ao homem moderno, está interdita a contemplação, o esforço sem finalidade. E a nós, povo jovem, impõe-se a enorme responsabilidade de civilizar e povoar milhões de quilômetros" (VARGAS, 1942, p. 262). Guardadas as proporções, isso equivale a "ir passando a boiada", na malfadada declaração do ex-ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, em reunião ministerial de 2020, como se não houvesse amanhã. Mau-caratismo explícito. O infinito delírio de grandeza do capitalismo. A perversão diante das florestas que têm suas entranhas calcinadas. Antes a borracha. Agora a carne, a soja, a madeira.

Atos de enunciar

O segundo quesito a ressaltar na abordagem diacrônica de *Teatro Amazonas* é o da enunciação. Como a realidade da língua e a realidade do discurso se interpõem. A mediá-las, a técnica *verbatim*

> essa inconfundível maneira de fazer teatro, que incorpora palavras e discursos exatos proferidos por pessoas reais que vivenciaram determinado acontecimento histórico, e as coloca no palco de forma aberta e declarada em relação ao público. (BIANCHI, 2020)

Artista baseado em São Paulo e adepto desse método de criação desde meados da década passada, Herbert Bianchi localiza a ascensão do *verbatim* na cena britânica do pós-Segunda Guerra Mundial, atribuindo, entre outras razões, ao advento do gravador portátil, com o uso da fita cassete. Isso possibilitou "aos documentaristas gravar entrevistas, pela primeira vez, com as pessoas em seus próprios ambientes, o que definitivamente ampliou as possibilidades dramáticas da técnica" (BIANCHI, 2020). Entre difundir informações confiáveis, levar suas fontes ao palco e ouvir criaturas imprescindíveis, "Talvez mais do que isso, seu maior mérito esteja em sua capacidade de produzir empatia nas plateias, colocando-as diante de situações que de outra forma elas não presenciariam" (BIANCHI, 2020).

Na entonação dos atuantes em *Teatro Amazonas*, a altura da voz, o ritmo e os acentos de frase são cirurgicamente modulados. Ora enunciam fora do campo da ação, com as personalidades entrevistadas visíveis na tela, ora expressam os dizeres retirados de documentos escritos. Ou apenas assumem a condição de narradores. Nessa triangulação, o estado de presença é mais conotado pelo texto falado do que associado a um corpo identificável. A mimese vocal suplanta a física – conquanto a voz também seja músculo.

Por vezes, o fluxo de assuntos escala a indignação. Nos anos 1940, houve a evangelização forçada pela missionária Sophie Müller, membra da Missão Novas Tribos, instituição detentora de frotas de avião e pistas de pouso clandestinas em terras amazônicas, inclusive cometendo abusos sobre povos não contactados, com apoio estadunidense. Em 1969, a publicação do *Informe Figueiredo* pela britânica *Sunday Times Magazine*, um dossiê elaborado pelo então Serviço de Proteção de Índios, com cerca de sete mil páginas, a propósito

de três décadas de violência continuada no Amazonas: barbárie, assassinatos em massa e tortura, violações e sequestros de mulheres e crianças, envenenamentos e epidemias intencionais, enfim, um emaranhado criminal formado por políticos, agentes públicos e catequizadores. Pouco depois do relatório vir a público, sua cópia única teria desaparecido, mas o jornalista Norman Lewis detalhou o genocídio em letras garrafais. O sobrenome Figueiredo é uma referência ao procurador federal Jáder de Figueiredo, presidente da comissão de inquérito administrativo que implicou 134 funcionários, nenhum deles condenado. O roteiro salta para 1988, quando ocorre a execução do sindicalista, líder seringueiro e ativista Chico Mendes, na porta de sua casa, em Xapuri, no Acre, a soldo da União Democrática Ruralista, a UDR, tudo contado na voz de sua esposa, Ilzamar Gadelha, (AZKONA & TOLOZA, 2020).

Ainda no que diz respeito à cobertura da imprensa acerca dos sinais patentes de mudanças no clima, a montagem pontua em seu mosaico o efeito de Sísifo das manchetes alarmantes. Lembra, a propósito, a foto de uma crescente fumaça durante incêndio na área da floresta próxima a Humaitá (AM), registrada em 17 de agosto de 2019, por Ueslei Marcelino, da agência de notícias *Reuters*. Correu o mundo a imagem de inequívoco apelo cinematográfico, "chamas de um espetáculo global" (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa) que, meses depois, acabou ilustrando como a covid-19 golpeou comunidades indígenas. Foi mais um capítulo a partir das queimadas intermitentes. "Dezenas de capas, dezenas de reportagens, em dezenas de meios internacionais durante meses para um único relato. O mesmo relato que temos contado durante séculos para explicar a Amazonas" (AZKONA & TOLOZA, 2020, tradução nossa).

Uma vez que no panorama brasileiro outros crimes socioambientais são coligidos em tramas políticas, jurídicas, legislativas e econômicas, inclusive após a inédita ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder, no início deste século, faltou apontar contradições das mesmas forças de centro-esquerda, notadamente na mais controversa obra do Programa de Aceleração do Crescimento, o PAC dos governos Lula-Dilma (2003-2014), pela empresa Norte Energia S.A.: a construção e operação da Usina Hidrelétrica Belo Monte se deu em Altamira, no Pará, à beira do Rio Xingu. Um "etnocídio" (BRUM, 2014) para os povos indígenas da região, urdido "num mundo em que tudo é possível" (BRUM, 2014), conforme a procuradora da República Thais Santi, que, junto aos pares do Ministério Público

Federal, o MPF, tentou evitar aquela que é considerada "uma catástrofe na concretude da vida humana e de um dos patrimônios estratégicos para o futuro do planeta, a Floresta Amazônica" (BRUM, 2014).

Atos de *transver*

Por fim, o terceiro ponto de sustentação de *Teatro Amazonas* concentra a força vital das formas animadas, aqui com a prevalência de jogo com objetos, luzes e sombras, confluindo o dizível e o visível para antagonizar processos de invisibilidade da crise climática e suas urgências. Enquanto a aparelhagem projeta feixes luminosos na tela, de maneira a suportar a exibição do conteúdo audiovisual, a dupla criadora faz com que uma dramaturgia paralela seja forjada no espaço cênico, resultando, gradualmente, naquilo que Ana Maria Amaral define como "vibrações espirituais no interior do espectador" (AMARAL, 1993, p. 20). Na reta final, Azkona descreve uma metamorfose que se dá em tons oníricos e delirantes. Na situação imaginada, o secular teatro-título encontra-se em ruínas e, súbito, é redivivo. A selva o penetra como a uma voragem. Troncos e raízes de árvores rompem paredes e o chão, além de plateia e palco. Dos mosaicos da cúpula irradiam cores. O abraço forte da selva é traduzido em musgos vermelhos, fungos, videiras. Tudo coroado pela presença de um jaguar, representado por uma silhueta recortada. Segundo os povos indígenas, o animal é o guardião da floresta. Antes que Laida Azkona y Txalo Toloza alcancem na linha de tempo o ano de 2020, quando a obra estreou, múltiplos relevos coabitam o tablado, sugerindo um artifício óptico: modos de ver e sentir multiformes, ou ainda "um teatro de alquimistas, místicos e poetas" (AMARAL, 1993, p. 305).

No ideário artístico de *Teatro Amazonas*, o trabalho de campo da companhia denota uma camada antropológica ao pisar o chão ribeirinho, navegar por águas daquela imensidão territorial. O contato com aspectos autóctones da luta antirracista – uma vez que lei federal pune "crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional", o que inclui indígenas (BRASIL, 1989) –, enfim, esse contato, como nas culturas material e imaterial, comunica nexos de abertura à alteridade, à linguagem do outro.

A exemplo de uma estudante e ativista tupi que relata a partir de quando amplificou, em si, a consciência de ser indígena, referenciar sua ancestralidade, ela que foi criada no espaço urbano. Ou de uma passagem em que Toloza lê uma carta escrita a bordo de um barco, conforme as imagens ilustram, e endereçada a seus familiares na Europa, contando sobre as sensações de tomar o tacacá, caldo típico do Pará, ou de atravessar o Rio Amazonas, entre Manaus e Santarém, mais de 30 horas numa embarcação lotada com cerca de 700 passageiros, a maioria deitada em redes.

Esse momento, aliás, representa uma das raras janelas de alívio para um desemaranhar de fragmentos factuais/fractais e argumentativos a respeito do drama da maior floresta equatorial do mundo. A montagem combativa deixa transparecer como a parceria na arte e na vida – o casal chegou a viajar com a filha criança – é um dado incontornável diante das sondagens e encontros.

Referências bibliográficas

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1993.

AZKONA & TOLOZA. **Teatro Amazonas**. Barcelona: Azkona & Toloza, 2020.

BRUM, E. Belo Monte: a anatomia de um etnocídio. **El País**, Madrid, 1 dez. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html. Acesso em: 2 dez. 2022.

BIANCHI, H. O método *verbatim*. **Blog da Temporal**, São Paulo, 10 abr. 2020. Disponível em: https://temporaleditora.com.br/blog/critica-teatral/o-metodo-verbatim. Acesso em: 10 dez. 2022.

BRASIL. **Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989**. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1989. Disponível em: https://bityli.com/OrbqP. Acesso em: 4 dez. 2022.

CARTA DOS POVOS Aruak, Baniwa e Apurinã ao presidente da República. **Combate Racismo Ambiental**, Manaus, 3 jan. 2019. Disponível em: https://bityli.com/YQIY8. Acesso em: 2 dez. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro, 28 out. 2021. Disponível em: https://bityli.com/lWsoKhgtC. Acesso em 28 nov. 2022.

MUJICA, J. No soy otra cosa que un anciano con consciencia de que se va, pertenezco a un tiempo que se va. **El País**, Madrid, 30 set. 2022. Disponível em: https://bit.ly/3gtlXsb. Acesso em: 28 nov. 2022.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PODER360. Salles sugere 'ir passando a boiada' para mudar regras durante a pandemia. **Poder360**, Brasília, DF, 22 abr. 2020. Disponível em: https://bityli.com/CwsAS. Acesso em: 10 dez. 2022.

SCHEFER, R. The laughing alligator, de Juan Downey: O desejo de ser 'comido por um Índio da Floresta Amazónica'. Notas sobre Cinema e Antropologia. *In*: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 6., 2016. Lisboa. **Encontro** […] Lisboa: Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, p. 92-104, 2016.

VARGAS, G. Discurso do Rio Amazonas. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 1940.

Ficha técnica

Projeto de Azkona & Toloza

Dramaturgia e encenação: Laida Azkona Goñi e Txalo Toloza-Fernández

Performers: Laida Azkona Goñi e Txalo Toloza-Fernández

Voz em *off*: Agnés Mateus e Tobias Temming

Assistente de direção: Raquel Cors

Pesquisa documental: Leonardo Gamboa

Desenho de produção: Elclimamola

Trilha sonora original e design de som: Rodrigo Rammsy

Conceito de som: Juan Cristóbal Saavedra

Projeto de iluminação: Ana Rovira

Técnico de iluminação em turnê: Conrado Parodi

Design audiovisual: MiPrimerDrop

Cenografia: Xesca Salvà e MiPrimerDrop

Estilismo: Sara Espinosa

Produção na Espanha: Helena Febrés

Produção delegada fora da Espanha: Théâtre Garonne – scène européenne

Tradução para o português: Lívia Diniz

Tradução para Tukano: João Paulo Lima Barreto

Relator: Pedro Granero

Ilustração: Jeisson Castillo

Fotografia: Tristán Pérez-Martín

Teatro Amazonas é um projeto produzido pela Azkona & Toloza, Festival Grec de Barcelona, Théâtre de la Ville – Paris/Festival d'automne à Paris, Théâtre Garonne – scène européenne, Marche Teatro/Inteatro Festival e Antic Teatre de Barcelona. Em colaboração com DNA Creación 2019, Azala Espazioa, El Graner – Mercat de les Flors, La Caldera, Teatro Gayarre, Nave, Centro de creación e In-nova Cultural promovido pela Fundación Bancaria Caja Navarra e a Obra Social "la Caixa".

Obra assistida em 17 de setembro de 2022, no Teatro Guarany, em Santos (SP).

Recebido em 06/02/2023
Aprovado em 09/02/2023
Publicado em 12/04/2023