

CORPAS-CONTRA-AMNÉSIA: PERFORMANDO O MEMORICÍDIO KARIRI PARA DENUNCIAR A CONTINUIDADE DE UM POVO

Barbara Leite Matias(Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG/PPG-ARTES)¹

RESUMO

A percepção e denúncia ao projeto sistêmico de amnésia contra a memória do Povo Kariri é experiência intrínseca nas produções de performances que venho desenvolvendo no cenário Caririense. Nesta escritura, discuto sobre a percepção dos discursos/denúncia presente na Trilogia da terra: Uru'ku, Ruína e Radynhauri² INDIGENOUS criações performativas autorais, levando-se em conta o etnocídio, o feminicídio e o memoricídio (a violência em excluir a memória e continuidade desse povo) aplicado aos povos Kariri do Siará. Considero tais escritos um ato político de urgências à reflexão do apagamento e revitalização indígena.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Feminina dramaturgia; memoricídio; Kariri.

ABSTRACT

The perception and denunciation of the systemic amnesia project against the memory of the Kariri people is an intrinsic experience in the productions of performances that I have been developing in the Caririense scenario. In this scripture, I discuss the perception analyzing, the Trilogy of the earth: Uru'ku: Ruína and Radynhauri INDIGENOUS, performative creations, taking into account the ethnocide, femicide and memoricide (the violence in excluding the memory and continuity of this people) applied to the Kariri peoples of Siará. I consider such writings a political act of urgency for the reflection of indigenous payment and silencing.

KEYWORDS

Performance, Female, dramaturgy, memoricide, Kariri.

Povo Kariri do Siará – entre o estilhaçamento e o reflorestamento da memória.

A memória é sempre coletiva, pois mesmo partindo de um indivíduo, este está inserido num contexto familiar, social, nacional (MOREIRA, 2012, p. 9).

¹Artista Múltipla. Doutorado em Artes da Cena. (CAPES). **Corpas-contra-amnésia**: Performando o memoricídio Kariri para denunciar a continuidade de um povo. Título provisório da minha tese de doutorado, com orientação da Professora Doutora Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça). Contato: barbara.leitematias@gmail.com

²Significa “Cemitério” na língua Dzubukuá Kipeá da Nação Kariri.

O fato de que a memória ser coletiva deixa rastros, as violências coloniais não conseguem apagar a raiz de um povo, por completo. Cresci numa família que sabia de sua origem nativa, apresentando-se se como um povo “caboco”³. Na medida em que fiquei adulta, fui entendendo a origem do silenciamento e lutando contra essa violência etnocida⁴. Escrevo da Comunidade do Mareco⁵ (Aldeia Marrecas) da cidade de Lavras da Mangabeira, interior do Ceará, onde estamos em revitalização indígena.

Segundo Ana Lúcia Tófoli, “O movimento político de retomada indígena que surge no nordeste do Brasil, é um grito contra as consequências ainda viva da colonização, que surge como um movimento de revitalização de um povo. (TÓFOLI, 2010, p.38)”. A *retomada/retorno* é um conceito que na ação significa “caminho de volta para casa”. É uma prática comum de pessoas que carregam a ancestralidade indígena, está Em-retomada significa revitalizar sua etnia com seu povo.

E esse movimento já ocorreu em vários lugares da América Latina. No Brasil, povos Potyguara, Krenank, Xucuru-Kariri, Maxakali e tantos outros tiveram que revitalizar por conta do apagamento histórico que essas nações sofreram/sofrem⁶ desde 1500. Desde o final dos anos noventa, a retomada tem se fortalecido no Kariri do Siará (Cariri do Ceará), tanto na luta de voltar à sua terra por conta da migração, exploração e escravização, como de manter seu território longe de outras armadilhas da escravização atual, a fim de romper o silenciamento e o grito pela demarcação dessa “[...] terra transformada em território que denota uma relação não econômica, torna-se parte constituinte do ser social do grupo, um dos elementos centrais da sua própria identidade” (SOUZA, 1996, p. 92).

Assim, partindo deste lugar – o Território Cariri, CE – nos entendemos como sujeitos/comunidades em retomadas porque nossa luta é coletiva e nossa criação e modos de nos articularmos no mundo diz respeito a uma ancestralidade (desse território), indígena Kariri. No entanto, essa etnia, como tantas outras, foi dada como inexistente pelo sistema, por isso, há tantas distinções a tais como: pardos, bugres, amarelos, caboclos, sertanejos, vaqueiros, ribeirinhos, caiçaras e jecas. No estudo da

³ Caboclo/Caboco no nordeste do Brasil é conhecido como o descendente de indígena. Devido à colonização o nativo passa a ser chamado de caboco/caboclo.

⁴Extermínio da cultura e memória de um povo. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/genocidio-etnocidio.htm> Acessado em 20 de julho de 2021.

⁵<https://www.instagram.com/museudasmarracas/>. Acesso em: 01. Out.2021.

⁶ Escrevo no passado e presente para alertar sobre o racismo que os povos nativos vivem dentro do seu próprio território.

História Geral, pouco se menciona a verdadeira questão indígena de AbyaYala⁷ e dos povos que reafirmam suas etnias, segundo João Oliveira:

A afirmação de que o surgimento de uma nova sociedade indígena não é apenas o ato de outorga de território, de ‘etnificação’ puramente administrativa, de submissões, mandatos políticos e imposições culturais, é também aquele da comunhão de sentidos e valores, do batismo de cada um de seus membros, da obediência a uma autoridade simultaneamente religiosa e política. Só a elaboração de utopias (religiosas/morais/políticas) permite a superação da contradição entre os objetivos históricos e o sentimento de lealdade às origens, transformando a identidade étnica em uma prática social efetiva, culminada pelo processo de territorialização. (OLIVEIRA, 1998, p. 2).

Em alguns recortes antropológicos e históricos específicos sobre a nação indígena Kariri do Ceará, na maioria das vezes, apresentam-na enquanto uma gênese dos primeiros habitantes dessa terra, ressaltando sua inexistência. Para Alfredo Almeida as “histórias nacionais que valorizavam os índios extintos como antepassados bravos e valorosos, desconsiderando a existência dos seus contemporâneos presentes nas comunidades indígenas”. (2008. p. 192). Esse tipo de argumento evidencia e alimenta o etnocídio as etnia/povo. Por isso, demarco por meio da pesquisa nas artes da cena que os povos indígenas continuam vivos, se rearticulando no mundo e não congelado no século XVI.

O território Cariri carrega o nome da sua nação. Povo esse que não permitiu que os costumes dos seus ancestrais fossem mitigados, excluídos por completo. Logo, esse apagamento não foi inteiramente realizado. Deixou brechas para questionar e principalmente nos perceber. Kariri é o nome de uma nação que pertence a alguns territórios, dentre eles a localização sul do Ceará. O pesquisador Farias Filho afirma que, “(...) no dizer de Porto Seguro, significa tristonho, calado e silencioso”. (2007, p. 6). O que leva esses povos a receberem esse significado do nome, pode ser uma posição contrária ao modo como eles agiam:

Os indígenas que viviam aqui, como em outras importantes regiões nordestinas, eram de bravura incedível e a significação de seu nome quer dizer ser covarde, apelido que lhe fora dado, não passa de mentira indigna de registro... mestiço do Cariri, pela sua afoiteza em lutas individuais, de cacete ou de facas, com o nó na camisa, ou nos movimentos épicos da guerra da independência, dos embates contra a natureza hostil, é autêntico herói nacional (FARIAS FILHO, 2007, p. 9).

⁷AbyaYala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento”. Com a colonização passa a ser chamada de “América Latina”.

O comportamento bravo e silencioso também é uma tática de sobrevivência, foram diversos enfrentamentos e guerras (bandeirantes, coronéis, a guerra dos Bárbaros, dos cacetes). Não há aldeias na região Cariri do estado do Ceará com suas terras demarcadas por órgãos federais, há comunidades conhecidas como sertanejas/rurais em que se articulam no mundo pela ótica ainda viva Kariri, tanto no alimento, na espiritualidade, nos artefatos, tendo em sua cosmovisão a sabedoria da natureza. “Nenhuma convenção pode salvaguardar uma prática sem salvaguardar uma forma de vida” (ALMEIDA, 2008, p. 87). Nesse sentido, pensar as artes da cena feita por Kariri enquanto um modo de reavivar e relembrar nosso existir é um dever ético com a arte contemporânea. “Como agregar o imaterial à materialidade do corpo? Ou, como fazer o corpo visível transmitir o indizível?” (HERCOLES, 2005, p.78).

Proponho a ideia de memoricídio enquanto uma denúncia ao projeto de morte da existência cultural e espiritual de um povo e do corpo físico (femicídio), ao se levar em consideração, que sou nascida nessa região, assim como minhas antecessoras nasceram e se criaram no Cariri do Ceará. O femenicídio é a composição de um projeto de apagamento anterior(memoricídio/etnocídio), de violência colonial ao território que representa a memória desses corpos. Essa colonialidade de gênero - ainda está perpetuando na sociedade contemporânea, a filósofa argentina Maria Lugones (2014) percebeu que há uma espécie de dicotomia central da modernidade, a distinção dicotômica hierárquica entre humano e não humano; os colonizadores entendiam/determinaram que os nativos eram/são⁸ seres sem alma, logo, para eles foram/são corpo que deveriam/devem ser escravizados:

Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (LUGONES, 2014, p. 936)

Autoras como a argentina MaríaLugones produziu escritos para denunciar o sistema patriarcal, heteronormativo, capitalista preenchidos de binômios hierárquicos homem/mulher, bom e ruim. Como relata a autora, as mulheres indígenas nativas desse

⁸ Escrevi no passado e presente para lembrar sobre o racismo que nós povos indígenas ainda enfrentamos em nosso próprio território.

território e as pretas sequestrada de África, eram tidas (pelo colonizador) como seres pecaminosas (sem alma), não humanas. Ao entender essa ótica dentro da minha formação enquanto sujeita racializada, compreendo a necessidade política e cultural de denunciar o alto índice de feminicídio.

O território carrega em seu histórico vários enfrentamentos na defesa da vida dos povos originários. Acredito que ser Kariri é entender sensorialmente o corpo interligado ao território, através do pertencimento étnico, cultura, espiritual e na luta pela continuidade dos povos da terra.

Trilogia da terra: Uru'ku, Ruína e Radynhari INDIGENOUS – Reflorestamento por obras femininas.

A mente é um terrytório. O YMAGYNÁRIO é a terra. (SILVA. 2020, p.6)

Escolho a linguagem da performance para refletir sobre questões urgentes no que diz respeito aos povos Kariri. Penso a linguagem da performance como um campo de pulsão e fertilidade de discursos, sobretudo, por meio do corpo. Nesse sentido, Diana Taylor, afirma, “como uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma lente metodológica” (TAYLOR, 2012, p.31). Fazer arte pela lente da performance levando em conta a ancestralidade indígena requer pontuar aqui neste documento que os povos da terra⁹ sempre manifestaram por meio de rituais seus desejos. Esses modos/linguagens artísticas adentram ao Brasil catalogados como teatro, dança, música, performance. No entanto, os povos originários sempre se manifestaram de modo “teatral/teatralidade” (CABALLERO, 2016), a noção da performance como uma manifestação política me interessa, “um vocabulário no qual possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana” . (KILOMBA, 2019, p.21).

Chamo de Trilogia da terra: *Uru'ku*(2019), *Ruína* (2020) e *Radynhari INDIGENOUS* (2021) as performances que realizei mais recentemente. Busco denunciar por meio delas o memoricídio e feminicídio que está interligado a história ancestral de vida de mulheres originárias, “sem ceder a perplexidade diante do presente nem a amnésia, insisto na potência da arte em tensionar a memória e reinventar o real”. (BEIGUELMAN, 2019, p.11).

⁹Povos originário/nativos de um lugar.

Essas obras argumentam sobre narrativas a memória violentada e a ideia de preservar e replantar/reflorestar no território da mente, do imaginário do/com o espectador. É urgente compreender que a violência colonial também ocorre na mente da sociedade (sujeito) brasileira – “Para ymagynar, é preciso desaprender”. (SILVA, 2020, p.4). A cosmovisão indígena na maioria das vezes não é tratada nas instituições de ensino e quando aparecem em obras artísticas muitas das vezes de forma perjorativa e normalmente terceirizadas, se criaram/criam estereótipos sobre nosso existir. A arte feita por artistas originários é uma forma de reivindicação, firmar a existência do Povo e também, um exercício para os espectadores de reparação histórica, diante do apagamento sobre as etnias indígenas em Brasil.



Figura1. Performance URU'KU, dezembro de 2019, fotografia de Jamal.



Figura 2. Performance Ruína, fevereiro de 2020, fotografia de Luz Barbara.



Figura 3. PerformanceRadynhari INDIGENOUS¹⁰, Julho de 2021, fotografia de Patrick Raynaud.

Tudo começa pelo interesse em expor nossas narrativas, em recontar nosso modo de viver. As obras estão recheadas de intenções performativas, “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 2008, p. 113). São performatividades que acontecem desde o corpo de nós artistas indígenas, ao como estamos vestidos, quais ruas e avenidas escolhemos atravessar durante o ato: “Uma força física e uma força de influência. Uma força de influência e uma força de espírito”. (MANTERO, 1998, p.33).

O encontro dos transeuntes com o acontecimento artístico instaura reflexões sobre territorialidade, pertencimento étnico e memória, a obra/meu corpo pulsa quando a - faço, enquanto vivo a ação. Tomo emprestadas as palavras de Lúcia Romano (2013) “a luta de todas as mulheres se dá no corpo e é pelo corpo e em favor dele que a luta deve acontecer” (ROMANO, p.106).

Na performance *Uru'ku*¹¹ retorno ao curral de gado, espaço em que, por meio da colonização, transformou o nativo em vaqueiro, eu retorno a esse espaço e falo da

¹⁰ Nessa apresentação convidei mais dois parentes para estarem comigo: Joedson Kariri e Lian Gaia.

¹¹<https://www.youtube.com/watch?v=-toyAI36AIM> Registro da vídeo-performance URU' KU.

necessidade de subverter esse dados na realidade do nordestino, antes desse homem ser vaqueiro, ele é sabedor de como caminhar na mata e isso é tecnologia ancestral indígena, o foco não era “pegar” o boi para o mandante (coronel) e sim, construir veredas na mata e encantar o bicho. Nesse sentido, a arte torna-se um caminho de cura, ao demonstrar tática de sobrevivência do nativo, em meio a violência colonial, parafraseando o artista Denilson do povo Baniwa, a dificuldade do brasileiro ceder a escuta, torna mais um empecilho na recepção das nossas ações:

O Brasil é muito tardio e também não se entende como colônia. A maior ficção colonizadora que a gente tem é que o Brasil foi independente ou é independente. Copiamos muito o estilo de vida de outros lugares porque não nos aceitamos brasileiros, ao contrário de outros lugares na América Latina. Na Bolívia, Equador, Chile, você vê que existe um sentimento no qual as pessoas se consideram filhos daquele território. (BANIWA, 2020, p.02)

Demonstrar nossa ótica para o brasileiro é um exercício cotidiano que requer esforço. Em *Radynhari INDIGENOUS*, vestida de terra, retorno às catedrais com galhos da árvore pau Brasil, a fim de lembrar sobre atos de genocídio no Brasil aos povos nativos, os mais velhos dizem que “a baixo” de cada catedral existia uma aldeamento de nativos que foi coberto por concreto.

E por fim, *Ruína* – uma obra em que “vendo” terra de diversas cores, em cada saquinho, dentro de cada pacote contém frases sobre a realidade violenta que enfrentamos nesse país. Vejo as obras como atos de formação política e de afeto, entre sujeitos e o espaço urbano, no encontro com o público reflorestamos lacunas na formação cidadã, do Cariri Cearense (Cidade de Crato onde mais fiz as performances), como diz Michel de Certeau “organizam o dispositivo social e cultural segundo o qual o espaço urbano se torna não somente o objeto de um conhecimento, mas o lugar de um reconhecimento” (CERTEAU, 1997, p.45). As pessoas se percebem nas ações, por isso, observam, emocionam, criticam, vão embora e as vezes ficam para saber mais.

Discurso feminino ancestral nas obras

Crato, onde resido, é a segunda cidade do Ceará com maior número de violência contra mulher, perdendo apenas para a capital Fortaleza. Nos últimos três anos, segundo pesquisas jornalísticas¹², o Ceará está colocado como um dos estados brasileiros com

¹²<https://www.badalo.com.br/cariri/alta-no-numero-de-homicidios-no-ceara-em-2020-no-crajuubar-crato-tem-o-maior-percentual/>
<https://www.badalo.com.br/featured/crato-e-juazeiro-superam-media-nacional-de-mortes-violentas-intencionais/>

maior número de mulheres mortas por violência, perdendo apenas para São Paulo. Coloco em ato performativo meu corpo, físico: estatura mediana, magra, cabelos negros, uma mulher de aparência cabocla como a representação dos corpos de todas as mulheres do Cariri do Ceará, “mas de extrema valentia criativa quando toma seu corpo como zona de confronto de violentas forças sociais”. (TAYLOR, 2012, p.134).



Figura Figura 4 Performance URU'KU, janeiro de 2020, fotografia de Jamal.



Figura 5. PerformanceRadynhari INDIGENOUS , Julho de 2021, fotografia de Patrick Raynaud.



Figura 7. Performance Radynhari INDIGENOUS , Julho de 2021, fotografia de Patrick Raynaud

Para me referir às performances que realizo, penso na ideia de dramaturgia expandida para tratar do discurso/narrativa presente nas obras, levo em conta o texto, figurino, luz e etc. e no corpo (memória de origem, experiência) da artista em ação. Parafraseando a artista e professora Eleonora Fabião (2009), as dramaturgias de uma

obra se compõem na relação das artistas e seu olhar sobre o contexto histórico e com os elementos da encenação/performance - os elementos cênicos são intenções argumentativas, assim, como a memória do corpo/memória do osso, por isso, por exemplo, a narrativa vivencia alteração constante por meio do ato relacional, é um texto visível e invisível – e têm o corpo como suporte e base dessas dramaturgiaS. O corpo é narrativa dramatúrgica. Para Fabião (2009, p. 238), “o corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar... O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que ‘corpo’ não é”.

A consciência de falar de si e das mulheres nativas do sertão nordestino por meio das artes da cena, por muito tempo foram privadas de direitos políticos. A trilogia da terra é uma obra para movimentar/lembrar-se das memórias femininas desse lugar por meio das referidas ações artísticas. Há uma luta legítima de anos das mulheres (artistas ou não), para se apresentarem como protagonistas do seu imaginário, assinando e narrando sua territorialização, através da criação, sem o aval do patriarcado, como historicamente aconteceu, inclusive no contexto das artes do ocidente:

Uma figura feminina representa o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver o seu próprio pólo feminino e em se relacionar com as mulheres” (VonFranz, 1995, p. 12/13).

No Ceará, assim como em tantos lugares do país, infelizmente o feminino e a terra continuam sendo mortos fisicamente e simbolicamente. Agir para diminuir e alertar são o propósito das minhas criações artísticas. Nesse sentido, a percepção sobre o feminino nas minhas obras também está em consonância com os estudos do feminismo interseccional e feminismo comunitário, pois, ressaltam vozes femininas de um lugar específico, que carrega um histórico de ausência e violência ao corpo e ao território.

Através da performance, o corpo feminino se converte em um sujeito transgressor dos papéis que lhe são atribuídos. Em um lugar de diferenças, em que aceita o outro e assume e expressa sua posição e suas vivências dentro de um contexto social e histórico determinado, mas apontando para a possibilidade e realização de espaços imaginários multidimensionais. (LUNA, 2010, p. 7).

Sou uma artista criadora pertencente a essa realidade de luta e resistência, sou uma *corpa* de ancestralidade indígena e protesta por meio das linguagens artísticas a

vivacidade da minha etnia. “Ler nosso próprio mundo por meio da nossa cosmovisão” (SMITH, 2018, p.16). Dessa forma, torna-se perceptível que as obras levantam críticas sobre lugares diversos, lugar de opressão no discurso da obra e na experiência de quem executa.

Recontar memória

A trilogia da terra produz acionamentos e percepções sobre a relação de afeto com o território nativo, fortalecendo através da compreensão do contexto de apagamento étnico e por outro lado, sobre as retomadas/revitalizações ancestrais indígenas.

Diante disso, há uma hipótese de que essas obras trazem aspectos da arte contemporânea indígena feminina nordestina, na perspectiva da etnia Kariri, assim, resalto: A fricção presente em uma arte desenvolvida por meio da indissociabilidade entre vida e ficção, como registro da história da arte da contemporânea, por meio do estudo sobre narrativa de artista/presença em obras de mulheres de ancestralidade indígena Kariri, construindo a partir da denúncia ao etnocídio, racismo e sistema patriarcal.

O Artivismo (Artista ativista) indígena¹³ tem demonstrado seu potente protagonismo na reivindicação social e na interlocução entre as políticas públicas, a população e a cultura. As ações que esses grupos de artistas nativos têm desenvolvido propõem repensarmos as linguagens através das dimensões poéticas que eles vêm reflorestando no cenário cultural, levando-se em conta, a aceitação do corpo e experiência/vivências pessoais/biográficas espetacularizadas como vias de assunção de poder, expressão e tensão.

Projetamos em atenção com a problemática das nossas comunidades e culturas, são atos de simbolizações e corporificações de memórias em continuidade e testemunhos de situações de traumas e violência, do resgate de constituição de identidades que quase foram dizimadas, ao final, uma construção de subjetividades políticas, algo interligado com a narrativa do artista em cena. Uma arte em que a experiência não está terceirizada. Portanto, sem tema, sobre o mundo coletivo da sujeita.

¹³<https://sesc.com.br/portal/site/convida/content/cardinaleoindigenaeacidadegrande?tema=artes%20c%C3%AAnicas&css=artescenicas>
<https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

Nessas intervenções artísticas e sociais, nossas *corpas* indígenas, *corpas* excluídas do direito de existir, ao se colocar em ação tornaram-se um espaço e atos, sobretudo político. Somos atravessadas pela experiência real/ficcional da crítica ao colonialismo, concordo com a pesquisadora Linda Smith, “reivindicar nossa voz nesse contexto, trata-se também de reafirmar, reconectar e reorganizar os modos de conhecer que foram submersos, escondidos ou soterrados”. (SMITH, 2018, p.88). São *corpas* que passam pela experiência do racismo e desabrigadas dentro do próprio território. Olhar para nossa arte requer perceber esse ato de resistência e [re]existência. Estamos vivas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terras tradicionalmente ocupadas:** terras de quilombo, terras indígenas, babaçuais livres, castanhais do povo, faxinais e fundos de pasto. 2. ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2008.

ARTE! Brasileiros. **A Arte não se desliga da vida** - entrevista com Denilson Baniwa por Jamyle Disponível Rkain. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>
Acesso em: 27 de Agosto de 2021.

BEIGUELMAN, Giselle; MIRANDA, Danilo Santos de. **Memória da amnésia:** políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares.** Uberlândia: Edufu, 2011.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano. 2. Morar, cozinhar.** São Paulo: Vozes, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, PPG Artes Cênicas da ECA/USP, 2009, pp.235-246.

FARIAS FILHO, Waldemar Arraes de. **Crato:** evolução urbana e arquitetura 1740-1960. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

HERCOLES, Rosa Maria. **Forma de comunicação no corpo:** novas cartas sobre a dança. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora. Cobogó, 2019.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, set-dez. 2014.

LUNA, Violeta. Género, performance, e identidade. **Divisadero: gender and sexuality in LatinAmerica**. Issue 11. Spring, 2010, p.6-7.

MANTERO, Vera; GIL, José. **A riqueza de espírito, movimento intenso**. In Intensificação; performances contemporânea portuguesa. Portugal; Litho& Print, 1998.

MATIAS, B. L. Trilogia afeminada. **Revista Folha de Rosto**, v. 7, n. 1, p. 118-133, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufca.edu.br/ojs/index.php/folhaderosto/article/view/679/524> Acessado em 01 de agosto de 2021.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **História e Memória**: algumas observações. 2012. [s/d] Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **Uma etnologia dos "índios misturados"?** Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. V. 4, n. 1, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100003 Acesso em: 16 julho. 2021.

PALLOTINNI, R. (1989). **Dramaturgia** – A construção do personagem. São Paulo, SP: Editora Ática.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROMANO, Lúcia. Performance feminista e performatividade de gênero. In: **Revista Rebento**, Revista de artes do espetáculo. nº 4. 2013, pp. 104-113.

SILVA, João Paulo Querinoda. **Tybyra**: Uma tragédia indígena brasileira. São Paulo, SP, Selo Doburro, 2020.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Curitiba, Ed: UFPR, 2018.

SOUZA, Jorge Bruno Sales. **Fazendo a diferença**: um estudo da etnicidade entre os Kaimbé de Massacará. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal da Bahia, 1996. Disponível em: <http://www.pineb.ffch.ufba.br/downloads/12487262381996%20SOUZA,%20Bruno%20-%20Etnicidade%20entre%20os%20Kaimbe%20de%20> Acesso em: 10 de julho de 2021.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

TÓFOLI, Ana Lúcia Farah de. **As Retomadas de Terras na Dinâmica Territorial do Povo Indígena Tapeba**: mobilização étnica e apropriação espacial / por Ana Lúcia Farah de Tófoli. 2010. Disponível em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1243> Acessado em 28 de Julho de 2021.

VON FRANZ, Marie Louise. **O Feminino nos Contos de Fadas**. Petrópolis: Vozes, 1995.