

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Barbara Leite Matias

**AVERMELHADA, CORPA-GUERRA CORPA-CURA:
resistência indígena Kariri nas artes da cena**

Belo Horizonte
2024

Barbara Leite Matias

**AVERMELHADA, CORPA-GUERRA CORPA-CURA:
resistência indígena Kariri nas artes da cena**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena.

Orientadora: Prof^a Dr^a Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça).

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
M433a
2024

Matias, Barbara Leite, 1993-
Avermelhada, corpa-guerra corpa-cura [recurso eletrônico] :
resistência indígena Kariri nas artes da cena / Barbara Leite Matias. –
2024.

1 recurso online.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Mulheres artistas – Teses. 3.
Índios Tapuia – Teses. 4. Nativos – Teses. 5. Feminismo e arte – Teses.
6. Indígenas da América do Sul – Brasil – Mulheres – Teses. 7. Artes
cênicas – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **BARBARA LEITE MATIAS** - Número de Registro **2020697674**.

Título: **"AVERMELHADA, CORPA-GUERRA CORPA-CURA: resistência indígena Kariri nas artes da cena"**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Dodi Tavares Borges Leal – Titular – UFSB

Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Lígia Marina de Almeida – Titular – York University (Toronto/Canadá)

Profa. Dra. Cecília Maria de Araújo Ferreira – Titular – Universidade Regional do Cariri

Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonça**, Professora do Magistério Superior, em 22/02/2024, às 10:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Marina de Almeida**, Usuária Externa, em 23/02/2024, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosvita Kolb Bernardes**, Servidor(a), em 23/02/2024, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cecília Maria de Araújo Ferreira**, Usuária Externa, em 26/02/2024, às 15:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dodi Tavares Borges Leal**, Usuária Externa, em 04/03/2024, às 18:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelica Oliveira Adverse**, Subcoordenador(a), em 12/03/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3047188** e o código CRC **2536C506**.

Dedico essa pesquisa as mulheres, as crianças e as pessoas que carregam terra debaixo das unhas como amuleto de sorte e pertencimento ancestral indígena. Dedico a quem se atreve a continuar plantando sementes de arte.

YNATEKIÉ¹

Aos encantados que cuidam de onde coloco os pés, as mãos e a cabeça. Do meu silêncio e do meu barulho. Do momento de entrar e de saber sair. São eles que me lembram que sou imensa feito as formigas, onças, serpentes e o rio.

A minha mãe por insitir nos meus estudos

A minha família por acreditar em mim e participar com empenho e curiosidade dos meus trabalhos

Aos movimentos indígena e feminista que acolhem o meu espírito aguerrido.

A Bya Braga que acredita em mim. Eu sinto pelas suas ações e isso é uma declaração de amor.

A Luz Barbara e Ana Floresta pelo elo ancestral que resolvemos alimentar como atitude de saúde contra a colonização.

A bancada avermelhada: Dodi Leal sua caboclona derrubadeira de muros com sorriso de flecha.

A Juma, misteriosa e vaidosa feito uma cachoeira. Cecília gratidão pela coragem de olhar outros mundos, tua vontade de fazer acontecer é o teu brilho. Rosvita você é feito borboleta, é no entre poesia e luta que a vida se transforma. Truduá, parenta formiga tua beleza dança voraz com as invenções que te habita e se expande no mundo e Zuleide teu brilho e gosto pela educação é contagiante.

Aos Funcionários do programa de Pós-graduação em artes da UFMG, em especial a Natália que desburocratizou demandas que poderiam me traumatizar, devido a distância, minha realidade estrutural e pandemia da covid-19.

A CAPES, através dessa bolsa pude me dedicar a pesquisa com intensidade. Tive a oportunidade de morar em um espaço favorável ao estudo com alimentação saudável e compras de livros. Estudei o doutorado com dignidade por causa desta bolsa.

Infinitos agradecimentos a nossa Dubo-heri (mestra) Idiane Crudzá da etnia Kariri-Xocó, por assumir a responsabilidade ancestral da revitalização da língua Dzubukuá-kariri-kipea. Idiane, Ynatekié amé cribuné².

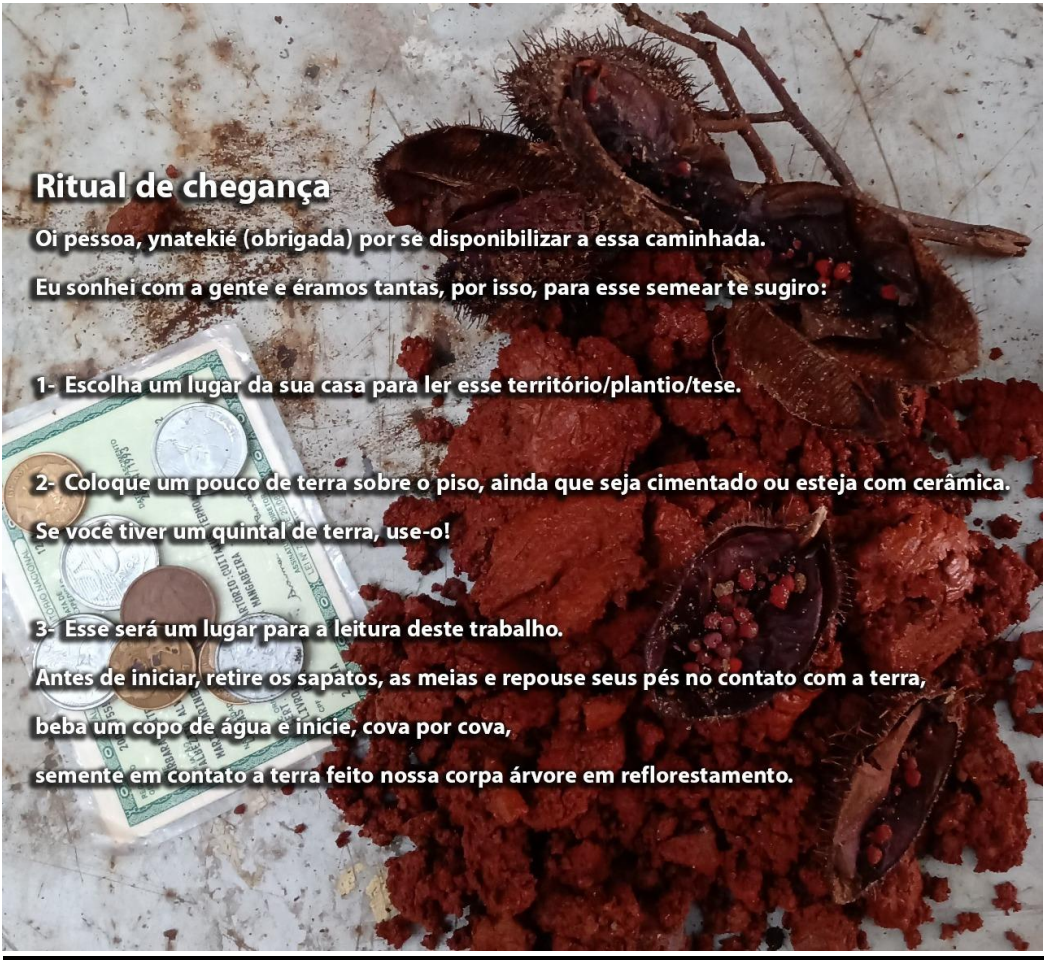
Ynatekyé a parenta Rebeca que escutou todos os desabafos na construção de cada semente colocada nessa terra (tese) e me ajudou a organizar, partindo do lugar mais sensível. A escuta.

¹ Palavra de origem indígena pertencente a língua Dzubukuá-kariri-kipea da Nação Kariri. Equivalente à “Minha força honra a sua existência”.

² Gratidão por tudo.

Aos parentes que fazem a Coletiva Flecha Lançada Arte: Ana, Joedson, João, Miscilania, Rebecca, Suelen, Idiane, Manoel, Raynara, Mamas Kariri, Luis e Zabelê.

As minhas amigas, amigues e amigos que emanam energias de saúde para que eu continue.



Ritual de chegada

Oi pessoa, ynatekié (obrigada) por se disponibilizar a essa caminhada.

Eu sonhei com a gente e éramos tantas, por isso, para esse semear te sugiro:

1- Escolha um lugar da sua casa para ler esse território/plantio/tese.

2- Coloque um pouco de terra sobre o piso, ainda que seja cimentado ou esteja com cerâmica.

Se você tiver um quintal de terra, use-o!

3- Esse será um lugar para a leitura deste trabalho.

Antes de iniciar, retire os sapatos, as meias e repouse seus pés no contato com a terra,

beba um copo de água e inicie, cova por cova,

semente em contato a terra feito nossa corpa árvore em reflorestamento.

PERETÓ RETSÉ³

Idsoho hany wro wanhitte yemaddhy thokrodse neneonhe wi natteku tedzitte dinattelia dseho buhe wanhobuye Kariri, dadiwam mono krabu wanhitte anro dinattelia, nehemuitte tedziddhi ho-padzutteku loboeku, dadiman'hem bo wanhittea datsette inedsobboette malidza-ba dseho imoihitte mo Bradzi. Idsoho tite mo iwo benhe po dehem (mepele dibohoa inenette-ba) ihette dehem, nhin'ho iwotte Youtube idzette Avermelhada Kariri (Buheku Kariri) modde dittholi unnatte dimmeli mo nattewo nhin'hoku yadse dinattelia Ana Floresta Luz Barbara-ba, mepele mo ihette wanhitte dehem. Kiddhia tite ihette mo wimoeddha Dattotte (unnatte), bo witanedike wanhubadsam: mo witane biheku unnatte, wroki idsohotte yadse thu, hinedsobboe malidza Dseho Imoihitte mo Bradzi, mo ithoidzette mo Dseho Kariri mo Anrabuye Marrecas, mo Lavras da Mangabeira, Ceará, modde hihatte, modde iwam hiammui doihiki. Imeppelea witanedikeku umanranku unnate-ba mo malidza tidzeddhi ibenhebbuitte bo dzuwroki idsohotte, dadittha inattekrette mono iwowanho wanhitte toddiku, waruadzo mo ubbithobuyea dinattelia Ana Floresta (Histórias que Penha conta, Crato, Ceará), Luz Bárbara (Margarida, PB-SP), iddeho nattea yadse Thobuidze (2017), Witanedike inatte radda (2011 - 2023) Witanedikette inatte tedziku (2018 - 2022). Doro inattebuyewi wanhitte bunette dipeddholi natte itonrran thoraddaku wanhiku mono muimuitte kotto ibenhette inenette, enewi do moddeba modde idsoho do dinattelia kiedse muiddhi/nan'he netto-ba, medenhetho wrottu mo malidza dseho imoihitte mo widdo bo benhe wolidzeku, iddhotte ubbithobuyea, natte-ba, witte buiho wanhitte mo wro tite-ba. Mo wimoeddhaku ilambuiku unnatte, doro benhe yadse mo iwo immoeku waruaku-ba, mo natte moihiu inattette no dseho imoihitte, hittho-ba dsehowaplu inhin'hotte hinha mo batti 2020 (batti modde do yadse mo dikeddelitte) Waplu Buku Dse Natte. Doro ittho wro iddhettea mo nattewo nhin'hoku/nattewo wanhiku neneloboe mono anhiyekiette buonheidze wanho/kanadsikie dseho imoihitte (itthotte no Dseho Imoihitte) ikrodse innette iloboekiette mo ittua dinattelia todditte banran dseho imoihitte dsehoddi-ba.

Immette-pemmuutte: Dseho Imoihitte; Ubbitte; Natte; Tidzeddhi Loboeku; Nattewo Nhin'hoku.

³ Na língua Dzubukuá-kariri-kipea da Nação Kariri equivale a “Seja floresta, sobre resumo, realidade de um mundo, proposição, endereço da mata”. Pois ao invés de cadeia, penso a linguagem artística como ecologia, trouxe o mesmo para “Resumo.

Todo aprendizado da língua se dá de forma oral, através das gerações (tronco-velho), fortalecido no espaço swbatkerá localizado na aldeia Kariri-Xocó, Porto Real do Colégio, Alagoas, por Idiane Crudzá. Para mais informação, acesse: https://www.instagram.com/swbatkera_karirixoco/ Acesso em: 15 de dezembro de 2023.

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de identificar e analisar as ações performativas de mulheres artistas indígenas do Povo Kariri, tendo como base os estudos das obras dessas artistas, as teorias do feminismo anti-patriarcal e comunitário, passando pelos estudos de gênero e o contexto da luta dos povos indígenas no Brasil. A tese acontece do modo audiovisual (entrevista e vídeo) e escrita, foi criado um canal do YouTube intitulado *Avermelhada Kariri* onde estão expostos episódios que discutem os processos criativos meus e das artistas Ana Floresta e Luz Barbara abordadas também na escrita dessa investigação. A tese escrita está dividida em cinco Ciclos (capítulos), por três partes: nos dois primeiros capítulos parto da minha história de vida, contextualizo a luta dos Povos indígenas do Brasil, especificamente do Povo Kariri da Aldeia Marrecas, em Lavras da Mangabeira Ceará onde nasci e pertenço até os dias atuais. O terceiro e quarto capítulo tratam sobre a luta feminista rastreados a partir de minha história de vida, trazendo a agricultura como metodologia da pesquisa cênica, e reflete sobre os espetáculos das artistas Ana Floresta (Histórias que Penha conta, Crato, Ceará) Luz Bárbara (Margarida, PB-SP) e as minhas obras Cardinal (2017), Trilogia de performance da terra (2011 – 2023) e Trilogia de performance afeminada (2018- 2022). Para tanto foi desenvolvida uma pesquisa de campo que envolveu um trabalho cartográfico investigativo como levantamento de registros em áudio e vídeo, visita a espaços em que essas artistas têm relação afetiva/política e de memória, documentação histórica sobre a luta dos povos originários sobretudo pela narrativa oral, acompanhamento de espetáculos e performances e ações pertinentes a investigação dessa tese. No quinto e último capítulo, narro de forma crítica e reflexiva, sobre a arte contemporânea feita por indígenas e apresento o grupo que fundei em 2020 (ano que entrei no doutorado) Coletiva Flecha Lançada Arte. Esses encontros de processos criativos/procedimentos investigativos apresentam um panorama de como a resignificação honesta da cultura/cotidiano de povos indígenas (apresentado por Povos Indígenas) podem ser lidos e reelaborados nas práticas dos artistas da cena de origem indígena e não - Indígena.

Palavras-chave: Povos indígenas; teatro performativo; atuação performativa; feminismo comunitário; processos criativos.

ABSTRACT

This research aims to identify and analyze the performative actions of indigenous women artists from the Kariri people, based on the study of these artists' works, theories of anti-patriarchal and community feminism, gender studies and the context of the struggle of indigenous peoples in Brazil. The thesis is audiovisual (interview and video) and written. A YouTube channel called *Avermelhada Kariri* has been created to show episodes discussing the creative processes of myself and the artists Ana Floresta and Luz Barbara, who are also discussed in the writing of this thesis. The thesis is divided into five cycles (chapters), in three parts: in the first two chapters I begin from my life story, contextualizing the struggle of Brazil's indigenous peoples, specifically the Kariri people of Aldeia das Marrecas community, in Lavras da Mangabeira, Ceará, where I was born and still belong. The third and fourth chapters deal with the feminist struggle traced through my life story, using agriculture as a methodology for performative arts research and reflecting on the shows of the artists Ana Floresta (*Histórias que Penha conta*, Crato, Ceará) Luz Bárbara (*Margarida*, PB-SP) and my works *Cardinal* (2017), *Trilogia de performance da terra* (2011 - 2023) and *Trilogia de performance afeminada* (2018 - 2022). To this end, I have conducted field research that included investigative cartographic work, such as collecting audio and video recordings, visiting spaces where these artists have an affective/political and memorial relationship, historical documentation of the struggle of indigenous peoples, especially through oral narratives, accompanying shows and performances and actions relevant to the investigation of this thesis. In the fifth and final chapter, I give a critical and reflective account of contemporary art made by indigenous people and introduce the group I founded in 2020 (the year I started my PhD), *Coletiva Flecha Lançada Arte*. These encounters of creative processes / investigative procedures present an overview of how the honest re-signification of indigenous culture / everyday life (presented by indigenous people) can be read and re-elaborated in the practices of artists of indigenous and non-indigenous backgrounds.

KEYWORDS: Indigenous peoples; theatre; performance; community feminism; creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Registro da ex-presidente Dilma Rousseff (PT)	14
Figura 2 - Registro do mapa da Nação Kariri.....	20
Figura 3 A/B - Registro de Barbara Matias no encontro dos Povos Indígena do Ceará.	35
Figura 4 - Tuíra ameaça com um facão o então presidente da Eletronorte, José Antonio Muniz Lop.....	42
Figura 5 - Galdino Pataxó HãHãHãe e Kariri sapuiá, cartaz reivindicando o seu assassinato brutal.....	43
Figura 6 A/B - Ailton Krenak, Performance Índio cidadão, realizado no congresso brasileiro	43
Figura 7 - Tereza Kariri. Assembleia Indígena do Ceará em 1996.	44
Figura 8 A/B - Acampamento terra livre.....	44
Figura 9 A/B/C - Acampamento terra livre.	45
Figura 10 - Ritual Pankararu, Pernambuco.	45
Figura 11 A/B - II Marcha das Mulheres Indígenas, setembro de 2021.	46
Figura 12 A/B/C/D- Acampamento terra livre, abril 2022.....	46
Figura 13 A/B/C/D/E - Acampamento terra livre	47
Figura 14 - Acampamento terra livre, abril 2022.	48
Figura 15 - Acampamento terra livre, abril 2022	48
Figura 16 - Diário de bordo do espetáculo Cardinal	59
Figura 17 - Registro de <i>Cardinal</i>	60
Figura 18 - Registro de Luz Barbara	65
Figura 19 - Registro de Luz Barbara	66
Figura 20 - Registro da performance Corpo Território - Cabeça Bicho” com Lian Gaia e Barbara Matias.	67
Figura 21 - Registro da performance “Corpo Território - Cabeça Bicho”. Na imagem, Barbara Matias.	68
Figura 22 - Registro da performance Corpo Território - Cabeça Bicho” na imagem Barbara Matias.	69
Figura 23 A/B - Mata em mim se não eu morro. Registro de Luz Barbara	82
Figura 24 - Os 10 mandamentos indígenas, autoria da Liderança Tereza Kariri.	86
Figura 25 - Banho de alfavaca, alecrim do mato e jurema.	91
Figura 26 - Imagem da performance Influxo, Frente de Mulheres do Cariri.	102

Figura 27 - Imagem do arquivo pessoal da autora.....	109
Figura 28 - Registro do espetáculo Cardinal, setembro de 2018.....	112
Figura 29 - Registro do espetáculo Ané das Pedras, setembro de 2022.....	114
Figura 30 - Registro do curta- metragem Desterro, direção de Barbara Matias, Maio de 2023.	116
Figura 31 - Registro do espetáculo Margarida pra você lembrar de mim, direção de Luz Barbara, Julho de 2023.....	119
Figura 32 - Vestida para segredar com a Terra, Barbara Matias.....	140
Figura 33 - Da terra, Barbara Matias.....	144
Figura 34 - Registro de <i>URUKUM</i> de Barbara Matias.....	147
Figura 35 - Registro de <i>URUKUM</i> de Barbara Matias.....	148
Figura 36 - Registro da Performance <i>Radynhari INDIGENOUS</i> , Julho de 2021.	149
Figura 37 - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021.....	149
Figura 38 A/B - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021.	153
Figura 39 A/B - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021	153
Figura 40 - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021.....	153
Figura 41 A/B - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021.	154
Figura 42 - Registro da Performance <i>Ané das Pedras</i> , dezembro de 2021.....	155
Figura 43 - Registro da Performance <i>URU'KU</i> , janeiro de 2020.....	159
Figura 44 - Registro Performance <i>Radynhari INDIGENOUS</i> , Julho de 2021.....	160
Figura 45 - Registro Performance <i>Radynhari INDIGENOUS</i> , Julho de 2021.....	161
Figura 46 - Registro Performance Líquida , Julho de 2019.....	165
Figura 47 - Registro Performance Líquida , Julho de 2019.....	166
Figura 48 - Registro Performance Líquida , Julho de 2019.....	166
Figura 49 - Registro Performance Carcaça , Janeiro de 2020.	168
Figura 50 - Registro Performance Carcaça , Janeiro de 2020.	168
Figura 51 - Registro Performance Influxo, 2018.....	171
Figura 52 - Registro Performance Influxo, 2018.....	172
Figura 53 A/B - Registro Performance Influxo, março de 2023	173
Figura 54 - Registro Performance Influxo , março de 2023.....	174
Figura 55 - Integrantes da Coletiva Flecha Lançada Arte. (João do Crato, Miscilane, Barbara, Rebeca, Joedson e Suelen).....	181
Figura 56 - Barbara Matias no espetáculo “Ané das Pedras” da Coletiva Flecha Lançada Arte na Pinacoteca do Ceará, maio de 2023.....	184

Figura 57 - Barbara Matias e Joedson Kariri no espetáculo “Ané das Pedras” da Coletiva Flecha Lançada Arte na Pinacoteca do Ceará, maio de 2023.	184
Figura 58 A/B - Foto-performance de Barbara Matias “A onça vai ao congresso, São Paulo, Julho de 2023.....	185
Figura 59 - Foto-performance de Barbara Matias “ YNATEKIÉ”, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, Junho de 2020.	185
Figura 60 A/B - Foto-performance de Barbara Matias “ YNATEKIÉ”, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, Junho de 2020	186
Figura 61 - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme ainda em edição, direção de Lian Gaia), 2021	186
Figura 62 - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme ainda em edição, direção de Lian Gaia), 2021.	187
Figura 63 A/B - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme, ainda em edição de direção de Lian Gaia), 2021.....	187

SUMÁRIO

1 CICLA PRIMEIRA: APRESENTAÇÃO.....	14
1.1 De qual corpo estamos falando.....	34
1.1.1 Retomada histórica	36
1.1.2 Retomada ancestral.....	38
1.1.3 Retomada no território do imaginário/das artes.	40
2 CICLA LANÇADA	50
2.1 De que performã estamos falando?.....	51
2.1.1 Qual atuação para um teatro performativo avermelhado?	61
2.1.2 A criação e o fortalecimento de uma poética cênica avermelhada.....	75
2.1.3 Uma atriz que escreve sobre si, com o corpo inteiro – recontando memórias.	78
3 CICLA ORIGINÁRIA – PENSAR A PESQUISA COMO UMA ROÇA QUE TEM O PROPÓSITO DE NUTRIR ATÉ AS QUE AINDA NÃO NASCERAM.	87
3.1 Tratar a terra – o preparo do corpo pelo sonho	89
3.1.1 Quem pariu Kariri foi um peixe, foi o pé de jurema ou quem sabe uma jibóia.	94
3.1.2 Comunidade: Flecha das kunhãs contra políticas de branqueamento	97
3.1.3 Ruína, nascedouro, ventania migratória – corpos avermelhadas nas artes da cena.	102
3.1.4 Cardinal - avermelhado alembrou que minha corpa é um arquivo-vivo da colonização.	105
4 CICLA DA CAATINGA: AVERMELHADAS DA TERRA KARIRI.	116
4.1 Caatinga: A sertaneja é feita água.....	117
4.1.1 Luz Barbara: Eu sou esse ser estilhaçado e me faço brotar com MargaridaS.	125
4.1.2 Ana Floresta – Vou para a cena na força da Chapada do Araripe.....	129
4.1.3 Floresta ANA Kariri Chapada Araripe: Herança ancestral.	132
4.1.4 Barbara Matias – nosso corpo é cheio de raízes e elas se encontram como as das árvores. Nossas raízes caminham.	135
4.1.5 Trilogia da Terra: Falam de arte enquanto estamos germinando as sementes.	143
4.1.7 Trilogia Afeminada - Desencurrular.....	162

5 CICLA DO FUTURO QUE CAMINHA PARA O PASSADO: COLETIVA FLECHA LANÇADA ARTE	180
6 CICLA DA COLHEITA: REFLEXÕES FINAIS DE UM AGORA EM CONEXÃO COM OUTROS TEMPOS.....	191
REFERÊNCIAS	201
ANEXO 1.....	215
Transcrição de Áudio/Vivência com Barbara Matias e Luz Barbara, sobre teatro indígena, corpos ancestrais Kariri. Data da gravação:12 de dezembro de 2021. Local: Cascata do Crato,Ceará	215
ANEXO 2.....	235
Transcrição de Áudio/Masterclass com Barbara Matias e Cristina Moura. 14 de fevereiro de 2022.....	235
ANEXO 3.....	242
Transcrição de Áudio/Vivência: Refletindo sobre a ativação da presença cênica em Cardinal -Data de gravação: 21 de janeiro de 2022.Local: Quintal da casa de Barbara Matias, Crato – Ceará.....	242

1 CICLA PRIMEIRA: APRESENTAÇÃO.

“Eu espero não agredir com a minha manifestação o protocolo dessa casa”.
(KRENAK,1987)⁴.

Figura 1 - Registro da ex-presidente Dilma Rousseff (PT)



Fonte: Sem indicação de autoria. Retirada do site do Jornal MS Noticia, 2015.

Essa é Dilma⁵, Dilminha, Dilmão. Todo mundo lembra dela, quantas vezes essa mulher foi zoada pelos homenzinhos, zoação em toda forma e horário, lembro de um amigo imitando o caminhado dela, um antigo professor de ensino médio da escola que estive como professora de Arte colou a imagem dela no tanque de seu carro, de pernas abertas, claro! Metendo a gasolina lá dentro, como gesto de invasão. Depois, outra figura debochando da forma como ela falava e maissss, dizia em alto e bom tom ‘faz a Dilma’. Fazer - a – Dilma, naquela época, não tinha haver com a potência dela, era uma forma de zoá-la, de dizer que ela não organizava o pensamento como todas as Dilmas, inclusive, eu que escutava aquilo. Quem era Dilma? A primeira presidenta mulher desse País que recebeu o nome de uma árvore bem importante, mas, que também esquecida, chicoteada como todas as Dilmas. Uma árvore que eles transformaram num símbolo patriarcal. Fomos/Somos colocadas a fora a qualquer custo. Tenho a impressão, a partir de Dilma, que sair de onde nos empurra é um ato de afeto consigo. Deixem os gulosos se engolirem, se bastarem, virem á tona por si. As Dilmas estão cansadas dos empurrãozinhos psicofísicos. Normalmente mulheres fortes estão sempre sendo empurradas a qualquer custo, olhe ao redor. Demais né?

⁴ Discurso Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte - 1987. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE&t=9s>. Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁵ Disponível em <https://www.instagram.com/p/B9bfz-YhEhD/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 27 de julho de 2022.

Tem horas que "Dilma" não tem jeito. Não é covardia é um retorno a si. É silêncio urgente olhar pra si e deixar os gulosos se engolirem feito fastfood. Sair da bolha e se reconstruir não é covardia num país batizado pela colonização e um continente homenageado pelo autor desse roteiro fictício usurpador – América Latina de Américo Vespúcio.

Viva as Dilmas que estão renascendo todo dia, mesmo quando empurradas à cova. Essa imagem é de um vídeo do tal atual presidente da república, o título era "Dilma bandida". Viva as bandidas! Melhor ser bandida Dilma que homenzinho. Nada contra os homens, mas, homenzinhos nos matam de todas as formas, amém, bênção país pau da árvore - mãe - Brasil. (MATIAS, 2020).

O que esse texto tem a ver com memória indígena e artes da cena? Em final de 2014 migrei de ônibus para Uberlândia – MG, para entrar num Curso de Mestrado e em início de 2020 retorno ao mesmo estado brasileiro agora para realizar esta pesquisa de doutoramento. Nestas duas ocasiões o símbolo feminino por meio da Dilma Vana Rousseff que foi presidenta deste país de 2014 até sofrer Impeachment em agosto de 2016 quando foi empurrada da função legítima de presidenta. Em 2020 a força perversa da misoginia, patriarcado, machismo continuava se impondo contra as Dilmas. Migrar da ficção⁶ Nordeste para esta Região Sudeste me fez entender que meu corpo também fricciona a higienização desses espaços. Parafraseando Durval Muniz “o olhar estereotipado do outro sobre o nordestino é fruto e invenção de um projeto colonialista/coronelista potencializado até os dias atuais, (ALBUQUERQUE; JÚNIOR, p.27, 2011), projetando assim xenofobismo e racismo ambiental sobre esse território, cuja população é majoritariamente de ascendência de Povos indígena e de Africa. O corpo indígena deste lugar recebe repressões por sua identidade e por essa visão sobre a região. Por outro lado, este corpo originário perturba as narrativas fictícias da ideia de brasileiro – o que se espera de um indígena no atual século e o que se espera do nordestino.

E o que se espera da indígena, artista, mulher localizada no interior de um estado do nordeste do Brasil?

Pois bem, em 2011 subo a ladeira de São Pedro de Caririaçu (região Cariri do Ceará) e chego a Juazeiro do Norte no mesmo estado a fim de estudar Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri –URCA, instituição de ensino superior e formação que carrega o nome da Nação Kariri. A cada semestre tentava elaborar na minha corpa⁷ as articulações da experiência de uma pessoa, nascida e crescida na terra, se plantando no “concreto” (no contexto urbano) como fazedora de Arte.

⁶ Disponível em <https://youtu.be/ildN6lyXDNE> Acesso em: 22 de julho de 2022.

⁷ Inspirada na artista, professora e pesquisadora Dodi Leal que reencanta o teatro por teatrA também escolho assim como outras chamar de corpa sempre que me referir ao feminino.

Se eu forçar um pouco mais a memória, lembro-me da primeira vez em que fui (fomos) expulsa assim como tantas Dilmás. Quando tinha seis anos, final dos anos noventa, minha comunidade recebeu a notícia de despejo. Naquele tempo no Mareco⁸ (Aldeia Marrecas, Lavras da Mangabeira, CE⁹), éramos mais de trezentas famílias, éramos várias comunidades culturalmente indígenas se identificando como “Cabôco” (mais à frente me debruçarei sobre esse conceito). O Estado, na época, mandou fazer um açude¹⁰ sobre nosso território. Esse açude saciaria a cidade, mas esse mesmo açude afogou a mãe serpente que mora no rio, afogou o rio, as árvores centenárias, o pé de manga que eu acabara de plantar após comer aquele fruto, a minha casa, a casa dos meus primos, a escola, as marrecas, e tantas outras vidas se tornaram memória inundada.

Dentre as consequências desse episódio estive o elevado índice de gravidez na adolescência, pois os homens/trabalhadores que a empreiteira contratou, corpos que operaram as serras elétricas na derrubada das árvores, as retroescavadeiras na desestruturação do rio, se tornaram os pais d@s filh@s das minhas primas, meninas de 13 a 16 anos – e a maioria dessas crianças cresceu sem o contato paternal. Nesse sentido, podemos entender o estupro paralelo ao corpo da natureza e as corpos mulheres de útero – a continuidade de uma invasão que começa no corpo de tudo que soa feminino:

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. Desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E que ele acabe discretamente, no nível das partículas, na intimidade catastrófica deste mundo destituído de mundo, este mundo que até a própria terra rejeita. (MOMBAÇA, 2019, p. 98)

Diante dessa fala-manifesto da forte Jota Mombaça, também conhecida como Monstra Errátik e Mc K-trina, enquanto artista da cena me pergunto: Como elaborar, enquanto recurso de presença cênica, as experiências traumáticas?

⁸ Mareco é o apelido da comunidade, o nome originário é Marreca. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JQLrVV8W_Po Acesso em: 22 de julho de 2022.

⁹ Disponível em <https://www.google.com/maps/place/Museu-Vivo+das+Marrecas+Kariri/@-6.910872,-39.1162777,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x7a3c784980e5ad5:0x4c11ff449b5f10ab!8m2!3d-6.910872!4d-39.114089> Acesso em: 22 de julho de 2022.

¹⁰ Disponível em <http://lavrasnamidia.blogspot.com/2013/03/acude-do-rosario-que-abastece-lavras-da.html> Acesso em: 26 de julho de 2022.

Devido a migração para os centros urbanos, os troncos velhos que são nossos ancestrais desenvolveram uma série de sintomas respiratórios, zumbidos no ouvido, dores no corpo (coluna e pernas) que desencadearam um alto índice de depressão e crise do pânico, segundo o Conselho de Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas¹¹ sintomas como esses aparecem com mais frequências em populações desterritorializadas. Meu avô Raimundo Duquinha Leite (nasceu em 1940 e faleceu em 2010), dentre tantas tecnologias ancestrais, sabia onde embaixo da terra tinha água, e assim, a partir de suas previsões lunares produziam-se cacimbões¹². Diante do referido despejo, ele foi morar na cidade de Aurora, CE, e todos os dias pedia para voltar para casa, até que suas filhas se organizaram e compraram um sítio. Ainda assim, meu avô continuou pedindo para voltar para casa. Na verdade, o desejo dele era retornar ao território – voltar para sua casa era impossível, pois estava coberta pelo imenso Açude do Rosário¹³ de Quitaiús, Lavras da Mangabeira, Ceará.

As doenças psíquicas, até hoje, são a principal herança desta desterritorialização, das migrações das famílias para os centros urbanos, e para os altos (de frente do açude) – que é onde foi refeita a Comunidade do Mareco (Aldeia Marrecas), onde residi até os dezessete anos. Somos 15 famílias resistindo em frente a essas águas.

Somente a partir de 2010 começamos a compreender o quanto aquela experiência foi um ato de racismo ambiental, etnocídio, ecocídio e memoricídio. Somos a continuidade de uma gente cheia de história, que foi sucateada e que aprende a cada instante a se reinventar nas ruínas. Carregamos o “fardo da raça, de sua neurose fóbica, suas fantasmagorias e assombros, “[...] um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes”. (MBEMBE, 2018, p. 27). A organização higienizada do país Brasil provoca esses sintomas reais e ao mesmo tempo tenta escondê-los. Assim foi/vem/sendo feito com os Povos Originários deste território e outros que foram expropriados dos seus territórios nativos como o Povo Preto, Povo Cigano, Povo Amarelo.

Quando uma artista carrega a experiência de ter sido invadida, a violência vaza diante de sua arte, ela vaza na pesquisa acadêmica, ela se performa nas metodologias. “Cada corpo

¹¹ Disponível em <https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/MatrizesConsolidacao/comum/37488.html>
Acesso em: 23 de junho de 2021.

¹² É um poço profundo, cimentado que dá acesso a água para o consumo e também recepciona água da chuva.

¹³ <https://www.facebook.com/lavrasce/videos/a%C3%A7ude-do-ros%C3%A1rio-no-distrito-de-quitai%C3%BAs-munic%C3%ADpio-de-lavras-da-mangabeira-ce-co/810352506117612/>

carrega consigo uma história, uma trajetória, uma diversidade, então cada corpo propõe o seu caminho de atuação”. (PRETTE; BRAGA p.3, 2020). Ao desenvolver as obras performativas citadas neste trabalho percebi que me defrontei com essas dores ancestrais, ao mesmo tempo esse processo se apresentou como bússola de partilha e de retorno, indicando o caminho de acesso e cura em coletivo. Como dizem as palavras do encantado parente¹⁴ Jaider Esbell (2020):

Tudo em nós é arte, é natureza. É a ampliação da nossa luta, do nosso movimento de resistência. A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. Ela leva nossas demandas a gente que nunca saberia da nossa existência por outros caminhos. A arte motiva e faz com que mais pessoas reivindiquem seus lugares na trajetória histórica do país. Além de trazer a nossa luta, nossa política de resistência, ela também resgata algo maior que o sofrimento e a morte, que é a nossa riqueza tecnológica. Nossos conhecimentos são tecnologias poderosíssimas. A língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos, nosso modo de transitar no universo desde sempre enquanto culturas completas. (ESBELL, 2020, *online*).

— O que é Arte?

Se perguntaram as comadres. Teatro para questionar teatro? Que pira. O que é? Segredos que não sei, quem souber me diga... Arte para questionar arte? Arte. Não existe o que é e sim o que não é. O que não é? Sabemos, falamos poucos, às vezes carcaças ajudam a falar. Arte. Quem? Legítima a ação? Quais os critérios? Quem diz e de onde vem? Europa não é Arte. Arte somos nós, a terra. Europa? Essa palavra nos engole. Se um dia eu descobrir o que é arte não vou contar pra ninguém. Minha vizinha escutou e disse:

— é macumba.

Perguntei:

— A senhora já fez? Já viu?

— Respondeu: Não

— Também não, completei.

Descobrir arte é a morte. (MATIAS¹⁵, 2022).

Cara espectadora, espectadore e espectador: aqui nesse teatro de palavra, cada letra é um artista, cheio de experiência, como todo corpo que pulsa, está vivo. Proponho lhe chamar de vez em quando pra ficar mais perto do que essa corpa quer, como presença que diz por si. Para essa apresentação, algumas frases deste texto inicial estão em **vermelho** pra retratar a violência feita a essas existências pelo fato de serem lidas como afeminadas, outras na cor **lilás**, essa cor representa fortemente no mundo inteiro a liberdade e união das afeminadas pela própria sobrevivência a partir do movimento político das mulheres. É uma referência de outro continente, mas a luta atravessa oceanos e confirmo que enquanto escrevo isso, uma como eu, talvez você, sua mãe, sua vizinha, a que está na rua, no plantio alimentando a mãe terra ou no prédio recheado de câmeras, sim, **UMA AFEMINADA ESTÁ SENDO MORTA. (Peço**

¹⁴ Tratamos como parente as pessoas de relação sanguínea, os indígenas de outras etnias e os aliados da nossa luta.

¹⁵ Parte do manifesto da performance de minha autoria, Carcaça. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cIEXBA3F3ns> Acesso em: 27 de Agosto de 2022.

silêncio: por 3 minutos). Outra foi calada nessa mesma rua porque estava falando alguma obviedade. Seguimos? Como seguir sem cegueira é o que esta tese propõe, cegueira que atravessa a existência de afeminadas artistas da cena, que são indígenas do Povo Kariri.

Quando escrevo a palavra afeminada é em homenagem a Patrícia. Na infância, antes da desterritorialização do meu Povo, cresci com Junior, caboclo, olhos verdes, pele bronzeada pelo sol cearense, que rezava nas crianças com folha de pião-roxo¹⁶. Lembro que na minha casa tinha uma escova de cabelo e íamos para o riacho e ficávamos por horas fazendo penteado nos nossos cabelos. Na quinta série fomos estudar no distrito de Quitaiús e lá os meninos chamavam o nosso Junior de *afeminada*. Dois anos depois, ele foi embora para Mato Grosso do Sul, que segundo as últimas estatísticas é um dos estados que atualmente mais tira vida de originários em Brasil¹⁷. Outro dia recebi uma ligação – o choro se misturou com risos, reconheci sua gargalhada.

— Estou linda Barbinha, afeminada feito um rio.

Qualquer perspectiva de feminino parte da natureza. Patrícia assim se leu e não me interessa conferir se o rio tem útero, me interessa a acolhida. No rio nadam peixes grandes, piabas, eu, você, tem planta, e se o patriarcado/capitalista não poluir essa água ela continuará alimentando vários corpos. Inclusive, a água é bem afeminada.

Em todo nordeste tem território Kariri¹⁸. Os Kariri viveram/vivem em estado de movência em toda Abya yala¹⁹, nem sempre esse trânsito foi orgânico, é quando tornou -se diáspora em seu próprio continente, em prol da sobrevivência.

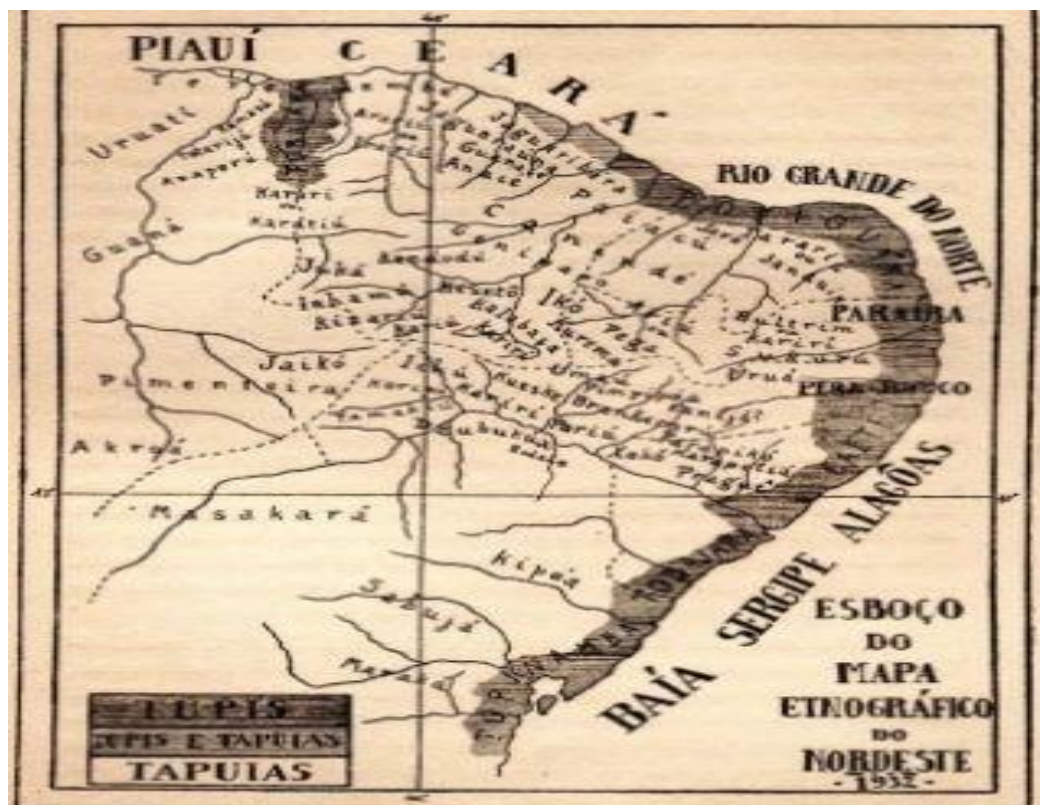
¹⁶ Seu nome científico é *Jatropha gossypifolia* é uma oleaginosa com potencial para produção de biocombustível, tendo também destaque por suas propriedades medicinais e espiritual principalmente para os Povos originários do Nordeste e Norte.

¹⁷ Disponível em <https://journals.openedition.org/confins/30108> Acesso em: 20 de abril de 2022.

¹⁸ O mapa está na página 303 do artigo "Kariris" de Th. Pompeu Sobrinho, publicado na Revista de Filologia e de História - Archivo de Estudos sobre Philologia, História, Ethnografia, Folclore e Crítica Literária. Tomo II - Fascículos III - IV Ano 1934 - Números 7 e 8 da Collecção. Disponível em <https://www.estantevirtual.com.br/tienicolai/arquivo-de-estudos-de-philologia-e-historia-revista-de-philologia-e-de-historia-t-2-fasciculos-iii-iv-1872041891> Acesso em: 27 de julho de 2022.

¹⁹ América Latina. Uso como recurso ancestral o nome nativo Aby Ayala. Indico esse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=k0GD2dr3edQ> Acessado em 05 de abril de 2024.

Figura 2 - Registro do mapa da Nação Kariri.



Fonte: Sem indicação de autoria. Retirada do site da Confederação dos Kariri, 2022.²⁰

Nasci em 26 de abril de 1993, *minha mãe é mais velha que meu pai onze anos*, ambos nasceram e se criaram na zona rural da região Cariri Centro Sul Cearense, nordeste do Brasil. Se conheceram na festa da padroeira do distrito de Quitaíus, cidade de Lavras da Mangabeira. Quitaíus era chamada de Garíus, depois Barro Vermelho, disse meu avô. Minha vó escutava enquanto torrava milho no fogão de lenha pra fazer fubá:

— *Que história, véio, isso era invenção de que tinha ‘índio’ por aqui.*

Silêncio. Leitora, leitor e leitor estou pedindo para te recompor comigo como uma respiração. Nesse momento o que posso te dizer, somente, é que o estado do Ceará (assim como todo o país) teve sua memória indígena violentada. Essa minha avó, de sobrenome **“JESUS”**, continua cultivando a cultura indígena na alimentação, nos *rezo* debaixo das árvores, nos rituais no rio, na fogueira, come com a mão para o alimento não perder o sabor e não senta em cadeira

²⁰ Disponível em <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/confederacao-dos-cariris/> Acesso em: 27 de julho de 2022.

para não dismantelar sua coluna, assim como fazem as serpentes... Enquanto essa tese se formata as pessoas que assim acreditam na sua ancestralidade continuam se ajuntando. E essa pesquisa é uma flecha de retomada e revitalização originária nas artes da presença.

Ajuntamento. Eu tinha sete anos quando escutei esse diálogo dos meus parentes. Meus pais se conheceram, se apaixonaram, eles são casados há trinta e poucos anos. Mainha morre

de culpa por ter casado grávida, e **não se**

fala nisso lá em

casa. • Eu gosto de saber sobre esse risco **para**

tentar me curar

com ela da

~~culpa~~ que não é nossa. ●

E até hoje Maria Marinez e José Albezito dormem de

rede, os dois na mesma rede, a desculpa é o calor do ano inteiro, a verdade é que acho transgressora essa ideia de não se enquadrar enquanto descansa, de equilibrar as existências num só tecido: “*A minha rede só suporta o peso do nosso amor*”²¹. Escrevi esse poema para eles em dois mil e treze. Também escrevo poemas, mas meu pai é alcoólatra, assim como meus avôs, meus tios, primos e boa parte dos homens do Nordeste. A cachaça invadiu nossa

existência como fuga e solução. **Minha vó**

sabe o ~~gosto~~ de

²¹ Poesia de minha autoria disponível no <https://www.instagram.com/podeserumapoema/>

uma tapa com cheiro de álcool.

Quando nasci, minha mãe estava sozinha. Meus outros irmãos nasceram todos de parteira, somos cinco filhos; três meninas e dois meninos. *Eu sou a terceira assim como minha mãe que é a terceira da casa, como minhas duas avós.* (ops, cara espectadora sempre terá um número ímpar na encruzilhada da minha história). Quando minha mãe entrou em trabalho de parto, o dia estava amanhecendo. Eu estava com fome de nascer como o sol. Meu pai, que também é raizeiro, liderança indígena, contador de história e pisciano, pegou a bicicleta e foi atrás de uma das cinco parteiras que tinha naquele povoado, mas todas estavam ocupadas. *Dona Vicência, a mais velha,* estava velando o neto. Meu pai empurrava a bicicleta vermelha no ritmo da parteira Vicência de joelhos amarrado num tecido branco esverdeado com folhas de mastruz²², ela faz esse ritual até hoje pra poder caminhar com seu peso sobre seus joelhos. Chegando em casa, *eu*

²² É uma planta medicinal utilizado no tratamento do sistema imunológico e na cicatrização, para mais informação consulte <https://www.tuasaude.com/mastruz/> Acesso em: 30 de março de 2022.

já tinha nascido, como o sol.

Vicência

cortou meu

umbigo e

minha mãe

disse: vai se

chamar “Bárbara”, como mamãe.

Cresci no Sítio Mareco (Aldeia Marrecas) assim como meus ancestrais, que narravam que há bastante tempo todos éramos Marrecas²³ e depois algumas Marrecas quiseram

experimental ser gente e assim nós nascemos. As

Marrecas

²³ Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CME24Z8hZ11/> Acesso em: 30 de março de 2022.

andam em

bando, caminham sobre as águas e avoam, elas vivem em

constante migração da região Cariri do Ceará para o Maranhão – precisamente a cidade de

Pedreiras. Assim, é nossa cosmovisão — somos

filhas das

Marrecas.

Vivi nesse lugar de terras avermelhadas por dezessete anos, até sair de casa para estudar teatro em Juazeiro do Norte, CE, terceira cidade mais movimentada do Ceará que faz parte do

eixo *CraJuBar* da região Cariri: Crato, Juazeiro e Barbalha. Crajubar²⁴ é a região do Ceará que mais assassina afeminadas, perdendo apenas para a capital Fortaleza, a qual perde para São Paulo que é tida como a mais violenta para mulheres no Brasil.

Até os meus quinze anos não tive acesso à energia elétrica e muito menos acesso à internet ou aparelho celular. Estudei até a quarta série no sítio e, na escola, tínhamos horta e respeitávamos a merendeira assim como o professor. Quando fui estudar em Quitaiús (distrito que tinha energia elétrica), tomei um susto, a maioria dos alunos da minha idade não respeitavam os funcionários nem a estrutura da escola. Sempre fiz teatro na escola. Na comunidade as peças tinham a ver com a natureza, foram experiências mediada por professores que não tinham formação em arte. Num segundo momento da vida retorno à comunidade com oficinas teatrais através da disciplina de Estágio Supervisionado em Teatro durante a Licenciatura em Teatro e continuo desenvolvendo com os parentes trabalhos vinculados ao território²⁵, o que denota que teatro é ato que, para existir de fato, basta ter gente, e que mesmo sem a referência da Xuxa²⁶ construíamos outros imaginários lúdicos teatrais do universo infantil. A partir da quinta série muitas coisas mudaram, veio minha primeira menstruação, vieram os primeiros amores, continuei fazendo teatro.

— *O que vai ser quando crescer?* Perguntava a professora no primeiro dia de aula de cada ano.

— Atriz, respondia.

Todas riam, mesmo os que faziam teatro comigo. E eu ria em seguida para ser aceita. Depois entendi o significado do riso para o teatro na perspectiva crítica, precisamente nos estudos da comédia²⁷. Dizem até hoje que sou engraçada. Também sei ser intensa, são tantas encruzilhadas dentro da gente! Silêncio. (Ops, caro espectador toda vez que pedi silêncio foi

²⁴ Disponível em <https://www.sspds.ce.gov.br/estatisticas-2/> Acesso em: 30 de março de 2022.

²⁵ Coletiva Flecha Lançada Arte, Museu-Vivo das Marrecas Kariri e Artesanato das Mamas Kariri são grupáldades da referida comunidade.

²⁶Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Xuxa>: Maria da Graça Xuxa Meneghel (Santa Rosa, 27 de março de 1963), mais conhecida como Xuxa, é uma atriz, apresentadora, cantora, empresária, filãntropa e ex-modelo brasileira. Uma das apresentadoras mais conhecidas da década de 1990, Xuxa construiu o maior empreendimento do entretenimento infanto-juvenil ibero-americano. Chegou a apresentar programas de televisão no Brasil, Argentina, Espanha e Estados Unidos simultaneamente, alcançando cerca de 100 milhões de telespectadores diariamente. Acessado em 23 de janeiro de 2024.

²⁷ Disponível em: <https://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/O-riso-ensaios-sobre-a-significa%C3%A7%C3%A3o-da-comicidade2.pdf> Riso.Ensaio sobre a significação da comicidade. Acesso em: 30 de março de 2022.

para que escutássemos o barulho de dentro). O meu hoje parece a turma da quinta série em plena sexta feira, tendo aula de Arte com a professora de Geografia.

Em dois mil e dezesseis criei um monólogo chamado *Cardinal* que ainda continua ativo nas apresentações e que retrata e reflete o lugar da comercialização do feminino, essa corpa que carrega as dores, força e complexidade do solo nordestino. Por ser uma mulher criada na zona rural, no interior do Ceará, essa questão começa a aparecer nas minhas ações artísticas. Então, em 2018 estava apresentando o monólogo citado acima na cidade de Acopiara, CE, e após a apresentação, como em quase todas, *mulheres e alguns homens conversam comigo, desabafam, contam segredos sobre violência e abuso que sofreram*. Nessa noite, um rapaz que chorava muito me relatou que *seu irmão na noite anterior havia assassinado à facadas a companheira que não conseguia engravidar*, e que a cena em *Cardinal* estava assim, como a realidade expondo pra ele esse problema social.

Retorno ao hotel e chegando lá, ao acessar a internet vejo a divulgação do *assassinato da professora Silvani, na principal Praça (da Sé) da cidade de Crato*. Essa moça recebeu três tiros do seu ex-companheiro, às dezenove horas da noite, enquanto ocorria uma missa no local. Ela havia pedido medida protetiva²⁸ (Art. 22 da Lei 11.340/2006), era mãe e observava o filho brincando no parquinho. Foi morta na frente do filho, a missa continuou, o assassino fugiu, depois se entregou, depois foi solto. Na semana seguinte, também no Crato, *outra moça foi assassinada às dezessete e trinta em frente à prefeitura*. Outra, grávida, recebeu algumas facadas na semana seguinte na cidade vizinha de Juazeiro do Norte. Foi socorrida e continua viva (até quando?). *Uma indígena Kaiowá de 11 anos morreu após sofrer estupro coletivo e depois foi jogada de um penhasco de cerca de 20 metros*, localizado na pedreira da aldeia Bororó, no município de Dourados (MS), a 230 km de Campo Grande²⁹.

Em 2017, em Fortaleza, CE, *Dandara Kettley foi espancada até a morte por doze homens* que, achando pouca a situação, filmaram essa catástrofe. Em um dos vídeos, algumas pessoas que estão assistindo esse crime em tempo real, insistem para que os *erminosos continuem*. Ainda na capital, na mesma semana, *uma senhora foi morta por proteger a filha do tal companheiro*. Uma criança de menos de três meses foi morta na minha cidade de origem (Lavras da Mangabeira) porque nasceu menina.

Tenho apresentado *Cardinal* em casas e teatros, bem como construído performances de curso e de rua (*Trilogia Afeminada e da Terra*) sobre essas questões que tanto me provocam.

²⁸ Para mais informações: <https://www.aurum.com.br/blog/medidas-protetivas/> Acessado em 05 de abril de 2024.

²⁹ Disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/10/indigena-de-11-anos-sofre-estupro-coletivo-e-e-atirada-de-penhasco-em-ms.htm> Acesso em: 30 de março de 2022.

Nunca foi fácil saber que estão tirando nossas vidas. “Recriar a partir da colonialidade e fugir do caminho que nos empurra para a morte”. (Mombaça & Mattiuzzi, 2019, p. 25), estou criando dos escombros, inventando por meio da escuta ancestral cicatrizantes para os meus ferimentos, afinal, o corpo é o suporte/território de agora e milenar.

Me revi, olhei para minha mãe, para minhas avós, irmãs, primas, amigas e percebi que é desse lugar que devo me colocar. Eu só falo porque não há fuga, não desafoga já faz uns séculos. Penso que “as mortes dessa história vêm a mim não para contar desgraças alheias. Vêm a mim, e tão vivamente, porque são a minha própria desgraça.” (Watanabe, 2000, p.63). Assim compreendendo nossas dores, através das artes também acessamos as táticas de sobrevivência dessas mulheres. Eu me vejo em todas essas corpos e criando com elas, talvez, seja uma forma de produzir justiça. Ainda estamos em guerra e nela também produzimos investigações artísticas e científicas:

Nós estamos sendo invadidos agora... Nós estamos em guerra. Não sei por que você está me olhando com essa cara tão simpática, eu e você estamos em guerra, o seu mundo e o meu mundo estão em guerra, os nossos mundos estão todos em guerra. A falsificação ideológica que sugere que temos paz é para a gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum, é guerra em todos os lugares o tempo todo. (KRENAK).³⁰

“Avermelhada corpa guerra corpa cura: Resistência indígena Kariri nas artes da cena”, essa Tese está dividida em 5 capítulos escritos e uma série documentário de 27 episódios disponível no YouTube³¹, os quais partilharei os links ao longo dessa pesquisa e nas referências. Foi oportuno o uso do recurso cinematográfico porque estamos conversando sobre a ritualidade pessoal/ancestral das artistas no desenvolvimento de cada trabalho. E toda a materialidade vídeo-gráfica está disponível no canal do *YouTube* intitulado: *Avermelhada Kariri*, o qual criei para esse plantio³², para que fique enquanto retorno para a sociedade.

³⁰ Guerras do Brasil. Doc episódio1 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VeMISgnVDZ4&t=21s> Acesso em: 17 de junho de 2022.

³¹ Disponível em <https://studio.youtube.com/channel/UCRVzZCeyaW7RJOJk8X3OO4A/videos/upload?filter=%5B%5D&sort=%7B%22columnType%22%3A%22date%22%2C%22sortOrder%22%3A%22DESCENDING%22%7D> acessado em 04 de abril de 2024.

³² Disponível em <https://studio.youtube.com/channel/UCRVzZCeyaW7RJOJk8X3OO4A/videos/upload?filter=%5B%5D&sort=%7B%22columnType%22%3A%22date%22%2C%22sortOrder%22%3A%22DESCENDING%22%7D> Acesso em: Março de 2022.

Experimento também ao longo da tese o uso de algumas **palavras nas cores vermelha para elucidar a dor ou a cura do avermelhado urucum**, preto negrito **para chamar atenção e lilás para elucidar as subversões diante das violências**. Algumas palavras e/ou letra estão tachadas - ~~esse risco é um ato performativo de protestar contra o discurso do que está escrito~~, outras, estão com TAMANHO MAIORES assim como algumas fotografias para que as pessoas leiam devagar. São interferências dramatúrgicas e performativas para fortalecer a intenção dos discursos aqui tratados. Outro recurso que proponho são rituais performáticos ao longo da escrita, os quais vou sugerindo que as pessoas que estão lendo experimentem vivenciar em seus corpos.

Escolho pontos (sumário) para focar nas artistas e suas obras, mas cada item não se fecha na história de Ana, Luz ou em minhas práticas. Ao longo da pesquisa as experiências se encontram e também outras artistas indígenas indiretamente alimentam a investigação que me propus durante esses quatro anos, como por exemplo a narrativa de Idiane Cruzá através do espetáculo *Ané das Pedras*, que faz comigo. No primeiro capítulo faço uma apresentação partindo da minha história para o contexto histórico de luta indígena – exemplificando por meio da luta política das retomadas das terras e do direito de vivenciar a espiritualidade e de se fazer presente com dignidade no campo das artes.

No segundo capítulo reflito sobre atuação no teatro e na performance e apresento o conceito de performã da professora, pesquisadora e orientadora dessa tese Bya Braga. Penso a pesquisa nas artes da cena na escuta com a autora, e continuo tratando do campo/terreiro dessa arte avermelhada, afeminada e indígena. No terceiro capítulo eu aprofundo mais as cosmologias indígenas refletindo os sonhos e outros atos como metodologia da pesquisa prática de uma atriz e performer, dou ênfase também ao feminismo antipatriarcal e comunitário partindo de autoras indígenas tais como Adriana Guzmán³³, Aline Kayapó³⁴ e Barbara Flores³⁵ (movimento Wayrakunas), apresento pensadoras importantes para o movimento feminista comunitário

³³ Adriana Guzmán é membro da Comunidade Anti-Patriarcal Feminismo da Bolívia. É uma educadora popular e autora de inúmeras reflexões políticas. Disponível em <https://vermelho.org.br/2021/11/16/vozes-feministas-em-defesa-dos-territorios-e-na-resistencia-ao-fascismo/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

³⁴ Aline Ngrenhtabare Lopes Kayapó, pertencente ao povo indígena Mebengokré e descendente do povo Aymara- Peru, mãe do. Yupanki Bepriabat.

³⁵ Bárbara Nascimento Flores - Indígena Borum-Kren (remanescentes Botocudos do Uaimií/MG), nasceu na primavera, na Cordilheira do Espinhaço, as montanhas sagradas de Minas Gerais.

como Gloria Anzaldúa³⁶, Lorena Cabnal³⁷ e Julieta Paredes³⁸, cito a Frente de Mulheres do Cariri³⁹ e a Articulação das Mulheres Indígenas do Ceará (AMICE⁴⁰) através de falas de cacicas indígenas do Ceará, como por exemplo, Luiza Canuto. Diante dessa reflexão do movimento feminista, partilho sobre o espetáculo *Cardinal*⁴¹ (2016) o qual fui atriz e dramaturga como um disparador da consciência da importância dessa luta, e como a minha história de vida, a comunidade e a arte que eu faço vem apresentando essas tecnologias de criação.

No quarto capítulo partilho as nossas experiências artísticas. Luz com o espetáculo *Margarida, pra você lembrar de mim*⁴² Ana com *Histórias que Penha conta*, os rastros e todo o plantio dessas obras, assim, como das minhas trilogias *Afeminadas* e da *Terra*. Luz Barbara, que é indígena Kariri da Paraíba, não-binária, não se considera mulher e nem homem, nasceu com útero e seu processo de transição de gênero está acontecendo concomitante ao desenvolvimento dessa pesquisa, estamos juntas descobrindo um caminho possível para apresentar suas memórias através de um doutoramento. Elu solicitou que eu utilizasse a linguagem masculina sempre que me referir à sua pessoa (individualmente) e feminina quando referir a ela junto às demais referências. O mesmo afirma que assim sente contemplado.⁴³ É

³⁶ Gloria Evangelina Anzaldúa foi professora, escritora, ativista queer e uma chicana lésbica. Nascida no Vale do Rio Grande no Texas, na fronteira com o México – Estados Unidos, onde uma linha divisória cortou o espaço sagrado da ancestralidade asteca, Anzaldúa foi a filha mais velha de Urbano e Amália Anzaldúa. De origem pobre e campesina e autodeclarada chicana, lésbica e ativista política, Anzaldúa experiencia desde muito cedo as tensões que envolvem seu corpo, sua sexualidade e seu local de origem. Para mais informação, acesse: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/gloria-anzaldua/> Disponível em 25 de novembro de 2023.

³⁷ Lorena Cabnal é cofundadora do movimento feminista comunitário-territorial na Guatemala e da Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitário.

³⁸ Julieta Paredes Carvajal é uma poeta, cantautora, escritora, grafiteira e militante feminista decolonial aymara boliviana. Iniciou em 1992 o Mujeres Creando, a partir ativismo feminista comunitário. Para mais informação, acesse: <https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

³⁹ Disponível em <https://www.instagram.com/frentedemulheresdocariri/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴⁰ Disponível em https://www.instagram.com/amice_mulheresindigenas.ce/ Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴¹ Sobre o espetáculo: <https://www.instagram.com/teatro.cardinal/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴² Perfil disponível sobre o espetáculo <https://www.instagram.com/margaridapravoce/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴³ O processo de transição de gênero de Luz tem se fortalecido concomitante ao desenvolvimento dessa pesquisa, estamos juntas descobrindo um caminho saudável para apresentar suas memórias.

artista da cena e cineasta, autor e “atroz”⁴⁴ da obra *Margarida* (2019 início da pesquisa e estreado em 2023), inspirado na liderança camponesa da Paraíba, Margarida Maria Alves, que foi assassinada por defender os direitos das trabalhadoras e trabalhadores da terra, sendo uma das bases conceituais desse estudo. Ana Floresta é indígena Kariri do Ceará, mulher-cis, atriz, cantadeira⁴⁵ e liderança da Comunidade Kariri Chico Gomes, Crato-CE. Autora, diretora e atriz da peça de teatro *Histórias que Penha conta* (2018), inspirado nas raizeiras, mezinheiras e parteiras da sua comunidade, especialmente sua mãe – Dona Pena, avivando e reelaborando a memória delas através dos recursos das artes da cena. Apresento os estudos dos processos criativos de minha autoria (Barbara Matias⁴⁶) a partir das performances: *Trilogia Afeminada (Influxo, Líquida e Carça)* - 2017 e *Trilogia de Performance da Terra (Uru'ku, Ané das Pedras e Radynhari INDIGENOUS)* - 2019, que são obras que discutem a violência ao território e ao feminino, o acionamento da cura às nossas corpos e reflorestamento do território.

E finalizo no quinto capítulo apresentando a Coletiva Flecha Lançada Arte como um território da continuidade dessa poética avermelhada, que de fato, a pesquisa do doutorado me possibilitou acreditar não somente nos meus trabalhos, mas me encorajou a continuar. Na Coletiva Flecha todos os integrantes são pessoas indígenas, e nesse mesmo capítulo aproveito para sinalizar nomes de outros artistas indígenas. Menciono também ao decorrer de toda a escrita o pensamento dos artistas indígenas sobre arte contemporânea tais como Uyra Sodoma⁴⁷, Daiara Tukano⁴⁸, Denilson Baniwa⁴⁹, Jaider Esbell⁵⁰, Juma Pariri⁵¹, Zahy Tentehar Guajajara,⁵² João Nyn⁵³. Guerrilhar pela pesquisa no campo acadêmico tem sido um desafio

⁴⁴ Para Luz Barbara “atroz” é aquele que se mostra para o público em estado de guerrilha na rua e no palco, o atuante de mil faces, o que é gente, bicho, árvore e transcende à ideia de gênero humano.

⁴⁵ Cantadeira é um termo muito utilizado na tradição popular do Cariri por Mestres e Mestras, é o mesmo que o profissional que cantar música de sua autoria ou dos seus ancestrais.

⁴⁶ Meu nome artístico.

⁴⁷ Um pouco sobre a artista: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm-Mu5Ps8Pw> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴⁸ Um pouco sobre a artista: <https://www.daiaratukano.com/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁴⁹ Um pouco sobre o artista: <https://www.instagram.com/denilsonbaniwa/> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁵⁰ Um pouco sobre o artista: https://www.instagram.com/jaider_esbell/ Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁵¹ Um pouco sobre a artista: <https://www.youtube.com/watch?v=G3N27KBXble> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁵² Um pouco sobre a artista: <https://linkr.bio/zahytentehar> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

⁵³ Um pouco sobre o artista: <https://linktr.ee/juaonyn> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

complexo, mas também um caminho ao encontro das nossas aliadas, para juntas arquear flechas, observar, escutar, movimentar-se e atacar (contra-atacar) feito os bichos. Também aprender a deixar que as sementes da maraca sonorizem o mundo e assim equilibrar-se, distribuir a potência da palavra diante da cura que é o silêncio. Expandir corpo-natureza enquanto uma provocação de investigação dentro da universidade pública brasileira: Esta tese se propôs a uma pesquisa reflexiva -prática que desenvolveu uma possibilidade de estudo sobre presença cênica no teatro e na performance. Teve como mote, através da metodologia da pesquisa performativa, refletir sobre como o conhecimento e experiência sobre as tecnologias ancestrais indígenas do (meu) Povo Kariri tem sido experimentado nas minhas práticas artísticas. Tanto no discurso das obras, como no treinamento/procedimentos antes, durante e após a ação. A presente pesquisa também utilizou-se do caráter descritivo, documental e de abordagem qualitativa, com uso de base bibliográfica de fontes primárias e secundárias. Essas táticas metodológicas concentradas numa investigação pela perspectiva da presença cênica das Indígenas – mulheres (Cis e não binarie) – artistas (atriz/atroz e performer) e autoras dos processos criativos.

Nessa caminhada pude escrever sobre as artes da cena pela perspectiva indígena e catalogar caminhos de pesquisa emaranhados ao nosso modo de vida, justificando enquanto referência primeira o acultramento dessas indígenas artistas, narrado por nós e em ação nas obras de teatro e performance de nossa autoria. Tomo emprestadas as palavras do parente Casé⁵⁴ Angatu Xucuru Tupinambá (2022): “é necessário uma decolonialidade radicalmente profunda contra a preguiça epistemológica”.

É um desafio e responsabilidade ancestral, e também didática de ensino-aprendizagem enraizar as falas/experiências das artistas Kariri como referência nos estudos das artes da cena na relação horizontal com conceitos e fundamentos teóricos sistematizados nas artes cênicas (Teatro e Performance) e de outros campos, tais como antropologia, história da identidade e memória. Apresento uma reflexão e interpretação crítica para compreender o papel e a importância dos rastros e dos registros na prática de pessoas étnicas que estão criando na relação com sua experiência tantos os alicerces (físicos) quanto o que se diz (narrativa/discurso) e partilha das obras.

Observando a relativa escassez de produção bibliográfica sobre procedimento de presença cênica no teatro e performance a partir do acultramento indígena, pretendo com essa pesquisa, expandir os espaços de prática e reflexão sobre atuação, através da nossa abordagem,

⁵⁴Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YEuYCFtRQ&t=6289s> Acesso em: maio de 2022.

além de propor uma ampliação dos debates em torno dos temas da colonialidade/anti-colonialidade, teatro/contra-teatro, performance/performatividade e teatralidade pelo viés da ancestralidade indígena Kariri. Acredito assim contribuir para a consolidação das práticas de artistas da cena como campo prático de acionamento de “presença cênica” na/para a cena, teorias de investigação, ou como um polo de diálogo dentro das teorias do teatro e performance, colaborando, conseqüentemente, para os estudos das artes da cena contemporânea.

1.1 De qual corpo estamos falando

O “Decreto de Extinção⁵⁵” como ficou conhecido o relatório do presidente da província do Ceará, José Bento da Cunha Figueiredo Júnior (1833-1885), apresentado na Assembleia Legislativa em 9 de outubro de 1863 é um marco Historiográfico cearense. Com ele era oficializada a extinção dos “índios” no Ceará. (ANTUNES, p.26. 2012).

Uma corpa ciente da sua identidade originária dentro do próprio continente, que nasce na invisibilidade decretada pelo Estado, que a torna sem direito à memória, teima em conversar através das artes da cena sobre presença cênica, sobre estar vivo além da pulsão da respiração e diante do público no ato artístico. Nesse projeto de tese evoco os *xamãs*⁵⁶ do teatro que são referência na nossa formação, os encantados da mata que são os vínculos ancestral com a espiritualidade e nossos troncos velhos para conversar sobre essa missão de ser atuadora, essa sujeita que narra através de um corpo atravessado por essas vozes do meu Povo e dos não-indígenas. Meu corpo carrega as marcas de dois mundos, e é sobre a percepção desse atravessamento presente em mim que busco elaborar modos de fazer teatro e performance.

Ailton Krenak nos diz “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos”. (2019, p.14). Pensar esse vínculo de memória ancestral

⁵⁵ BPGMP. Núcleo de Microfi Imagens. Relatórios dos Presidentes da Província do Ceará. Rolo 2 (1858 a 1864). Relatório do presidente José Bento da C. F. Júnior, à Assembleia Legislativa Provincial. 1863. Este relatório foi apresentado em Assembleia Provincial pelo presidente da província José Bento da Cunha Figueiredo Júnior naquele ano. Segundo a análise da antropóloga Isabelle B. P. Silva (2009) este relatório foi considerado pela historiografia tradicional como uma declaração oficial do governo de extinção dos índios na província, e acabou ganhando peso de decreto de lei, porém a autora não encontrou, de fato, nenhuma legislação (decreto ou lei provincial) que confirme tal ação para aquele ano. Sobre o valor simbólico de lei que este relatório acabou agregando comentaremos mais tarde. Segundo o censo de 1890, o Ceará era província brasileira onde a população indígena era a mais numerosa com o total de 721.686 recenseados. Na contemporaneidade, segundo os dados apresentados por Pacheco de Oliveira (2011), o Ceará assume a terceira posição, ficando atrás da Bahia, em primeiro lugar, e Pernambuco, em segundo.

⁵⁶ Xamã refere-se a um ser que carrega a escuta dos encantados, que conversa entre esse mundo e o dos espíritos.

como o alicerce na formação da atriz e performer é o exercício que está vinculado à minha formação enquanto artista da cena e ativista das causas indígenas e que venho catalogando neste projeto de tese de doutoramento.

Figura 3 A/B - Registro de Barbara Matias no encontro dos Povos Indígena do Ceará.



Fonte: Fotografia de Luz Barbara. Cedida pelo autor para esta pesquisa, *sem data*.

Foi nos tirado o direito legítimo, mas não conseguiram excluir a nossa herança ancestral, e vamos para a cena com essa herança presente na memória do osso. A imagem acima foi do ano 2021 no encontro dos povos indígenas do Ceará, na cidade de Cratêus para lutar contra o projeto de lei 490⁵⁷ que foi sancionado pela bancada ruralista junto à base do governo na câmara. Esse tipo de projeto escancara a realidade com que os políticos brasileiros tratam os Povos Originários. “As vozes dos índios como sujeitos atuantes na realidade, que nunca aceitaram com passividade a lógica repressora da escravidão, dos aldeamentos, das leis que expropriavam suas terras e do discurso ideológico que apagavam suas identidades”. (ANTUNES, 2012, p.10).

O Decreto de Extinção cearense de 1863 tem o mesmo intuito que esse projeto atual de lei PL 490 que pretende beneficiar os chefes do agronegócio e do garimpo, promovendo uma política de extinção e restrição dos direitos dos povos originários, como por exemplo: A proibição de que terras indígenas demarcadas previamente sejam ampliadas; a exigência de comprovação de posse das terras demarcadas (como? se a noção de posse de propriedade

⁵⁷ Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=345311> Acesso em: 05 de abril de 2022.

privada legitimada por um papel já se trata de um raciocínio colonial?); assim também como o polêmico “marco temporal” que informa que só poderão ser consideradas terras indígenas aquelas que já estavam em posse desses povos a partir de 1988, revelando uma investida brutal de apagamento histórico, uma vez que esses povos não começaram a existir a partir da data inicial da constituição brasileira, na verdade, estavam aqui muito antes de pisar nessa terra o primeiro colono. Conversar com as artes da cena, sobre presença cênica a partir de corpos que são constantemente invisibilizados é complexo, árduo e necessário sobretudo porque a identidade do teatro brasileiro não deve, ou não devia desconsiderar a narrativa do originário e da construção histórica, estética e ética do país.

Trazer à tona a narrativa histórica do país para pensar as subjetividades das artes indígenas contemporâneas fricciona uma lógica embranquecida, higienista de formação que excluiu a terra/território. Olho então para o teatro pela memória do Povo Kariri do Cariri cearense, um povo que não podia performar sua ancestralidade, ou a censura sobre a memória.

Por isso, as revitalizações são atos legítimos e de resistência. Trazer o pertencimento étnico, o direito a memória para as artes da cena é também um ato de cura mediante o apagamento que enfrentamos cotidianamente. O teatro é uma arte coletiva e a luta dos Povos da Terra é movida por “processo coletivo, feito com muita determinação e respeitando a verdadeira história e cultura do povo, em nome de gerações que deram a vida para manterem vivos seus nomes, suas línguas e territórios”. (GUAJAJARA, 2020, p. 59). Diante do projeto de apagamento desenvolvemos táticas e estratégias de resistências, dentre elas, as retomadas.

1.1.1 - Retomada histórica

“Toda memória apagada é um lapso temporal. Toda ruína é uma lembrança colonizada”.⁵⁸

Temos a compreensão da memória dos nossos ancestrais: repletas de ancestralidade, resistindo ao aculturamento até os dias atuais, vinculada ao território através da oralidade e das narrativas transmitidas por avós e tataravós. Essa memória é arquivo vivo no nosso corpo. Exercitamos o olho por essas lentes e nos vemos. “Assim como as flores dirigem sua coroa para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história”. (BENJAMIN, 1996, p. 223-224). Convoco Benjamin com seus

⁵⁸ Disponível em <https://www.instagram.com/p/B3KPqQ9nDFZ/?igshid=MDJmNzVkMjY=> Acesso em: 16 de abril de 2022.

pensamentos humorados e metafóricos sobre a importância e urgência para revisitarmos essa História, que na maioria das vezes é invisibilizada pelas grandes mídias que são responsáveis por construir o imaginário coletivo do brasileiro, pensando as artes como contra- argumento ou outra percepção para além dos cânones “euro-americanos”, como digo na vídeo-performance ‘urur’ku⁵⁹: *É preciso escutar o povo de pés que sabem acariciar a terra... Eles sabem que a terra é a própria mãe... Eu não estou olhando para minhas memórias, eu estou vivendo-as.*

Observando como se articulam no mundo, grupos de pessoas se unem para fortalecer a identidade, assim, Povos revitalizam/retomam sua identidade diante de um país que produz morte física, espiritual e cultural dos sujeitos étnicos e racializados.

As retomadas firmam a ancestralidade, na busca do resgate da etnia, da língua, ocupação do território ancestral/originário e fortalecimento das cosmovisões que são repassadas pelos troncos velhos (avós, pais e o ensinamento da natureza). No filme documentário e ficção *Corpo Memória Submersa*, o qual atuei e roteirizei juntamente com Gisele Petty, enquanto Maria Marinês (minha mãe) coloca as cinzas ao redor da casa, pergunto o que significa aquele ritual, e ela responde:

— Significa que é cinza benta... Que vem da fogueira de São João. Significa paz, que vem da fogueira de São João. Tranquilidade... ... livra a gente de ficar doente... isso já vem das minhas bisavós, tataravós e agora fica para os bisnetos... neto, bisneto, tataraneto. (Minuto 4:22)⁶⁰.

O que passa a ser chamado de São João é o período de festejar a colheita do milho, feijão, amendoim e outros alimentos, é o ano novo da Nação Kariri, que apesar de um marco associado às religiões cristãs, os mais velhos nunca perderam de vista uma série de rituais e significados entranhados nessa tradição/festejo.

A retomada é também uma luta para que trabalhos como esses possam acontecer nas universidades públicas e privadas, é uma luta contra-colonial, contra os estereótipos em que somos colocados como perfis retrógrados e representados principalmente nas escolas de forma caricatural, são imagens que produzem a licença para a continuidade da violência às populações originárias, como nos diz o pensador indígena Gersem Baniwa sobre os dois estereótipos em que o sistema racista e etnocida nos apresenta:

A primeira diz respeito à antiga visão romântica sobre os índios, presente desde a chegada dos primeiros europeus ao Brasil. É a visão que concebe o índio como ligado

⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-toyAI36AIM> Acesso em: 28 de abril de 2022.

⁶⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vY4QoLcVSQg> Acesso em: 16 de abril de 2022.

à natureza, protetor das florestas, ingênuo, pouco capaz ou incapaz de compreender o mundo branco com suas regras e valores. O índio viveria numa sociedade contrária à sociedade moderna. [...] A segunda perspectiva é sustentada pela visão do índio cruel, bárbaro, canibal, animal selvagem, preguiçoso, traiçoeiro e tantos outros adjetivos de denominações negativos. (BANIWA, 2006, p.35).

Sendo que os Povos indígenas são plurais, cada etnia tem sua história, seu costume: “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa só, sem parar, e é isso que este povo se torna... Elas podem despedaçar a dignidade de um povo”. (MBEMBE, 2018, p.10; 15). Estamos vivos em contato com o mundo, em movimento e é urgente que as nossas narrativas parem de serem

~~ficcionalizadas~~

de modo **irresponsável.**

1.1.2 - Retomada ancestral

A retomada ancestral/espiritual não é diferente da histórica, ambas estão interligadas, e esse encontro de luta é coletivo e fortalecido pelo caminho da encantaria. No Nordeste saudamos a Jurema sagrada que é a religião de matriz indígena do Nordeste do Brasil. A jurema é o nosso canal espiritual de conexão com o sagrado, pois “o índio, ‘mesmo católico’ não deixou de acreditar em seus deuses, de cultuar os espíritos da floresta ou de reverenciar seus ancestrais” (SILVA, 2005, p. 26). Consideramos a Jurema como nossa mãe e protetora, por sabermos que a espiritualidade está interligada a natureza e essa natureza não está descolada do nosso corpo. Essa compreensão do sagrado está nas árvores, no canto do pássaro e em mim. No poema “Eu não tenho minha aldeia”, de Eliane Potiguara, ela nos diz:

Eu não tenho minha aldeia. Minha aldeia é minha casa espiritual, deixada pelos meus pais e avós. A maior herança indígena. Essa casa espiritual é onde vivo desde tenra idade, ela me ensinou os verdadeiros valores da espiritualidade, do amor, da solidariedade e do verdadeiro significado da tolerância. Mas eu não tenho minha aldeia. E a sociedade intolerante me cobra algo físico que não tenho, não porque queira, mas porque minha família foi tirada sem dó nem piedade. Eu não tenho minha aldeia mas tenho essa casa iluminada deixada como herança, pelas mulheres guerreiras, verdadeiras mulheres indígenas, sem medo que não calaram a voz. Eu não tenho minha aldeia, mas tenho fogo interno da ancestralidade que queima, que não me deixa mentir, que mostra o caminho porque a força interior é mais forte que a fortaleza dos preconceitos. Ah! Já tenho minha aldeia minha aldeia é meu coração ardente, é a casa dos meus antepassados e do topo dela eu vejo o mundo com o olhar mais solidário que nunca, onde eu possa jorrar milhares de luzes que brotarão mentes despossuídas de racismo e preconceito. (POTIGUARA, 2019, p.151).

Muitos indígenas estão em contexto urbano ou longe do seu Povo, e no Poema Eliana nos atenta sobre a casa espiritual “estar no peito”, estar na força e na sua conexão com os encantados. A conexão com essa espiritualidade também acontece através dos alimentos e outros rituais: “Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (KRENAK, 2019, p. 6).

Utilizo o fumo plantado pelos parentes Kariri-Xocó e benzido pela mais velha Idiane Crudzá para me concentrar e assim fazer arte, entrar em cena. No episódio 3 *Reflexão sobre acionamento de presença cênica a partir do espetáculo Cardinal*⁶¹ que produzi para esta pesquisa afirmo:

Quando eu termino de apresentar o *Cardinal*, eu preciso de fumo caseiro (fumo plantado e utilizado no cachimbo) como um acesso ao relaxamento (...). O fumo é um lugar de memória, meu avô e minha família foram plantadores de fumo e eu não fiz parte desta prática, mas isso está impregnado em meu osso, em minha memória. E isso me interessa enquanto artista, pesquisadora-professora. Pensar como esse elemento, o fumo, e tantos outros são propulsores de técnica, como são tecnologias para estar presente nas artes cênicas e é por aí uma possibilidade de caminho para a gente pensar as poéticas de atuação pensadas, construídas por artistas indígenas em Abyayala. (MATIAS, 2022, *online*).

Olhar para as práticas originárias e conversar no campo da atriz e performer enquanto exercício ético e estético é imprescindível e fortalece as compreensões sobre catalogação, metodologias e sistematização de modos de atuar fortalecido pelos Povos da terra.

⁶¹ Entrevista completa no Anexo desta pesquisa.

1.1.3. Retomada no território do imaginário/das artes.

“Só descoloniza quem planta floresta”. Daiara Tukano⁶²

Reflorestar é o exercício de assumirmos o palco consciente da madeira que foi utilizada na feitura e recontarmos nossas narrativas, nesse sentido, plantando imaginários, cultivando as raízes ainda vivas das árvores que foram/são decapitadas cotidianamente devido o projeto de colonização e plantando sementes de futuro. Cabalero nos diz sobre a necessidade de olharmos para a “natureza híbrida do artístico, na transgressão de definições, e na necessidade de outros olhares conceituais para pensar os fenômenos cênicos atuais”. (CABALLERO, 2011, p.18).

A arte indígena contemporânea é nossa verdade e grito contra os projetos de ecocídio e antropoceno. É manifesto ao mundo, “é o teatro no modelo de multiplicidade, onde paradoxalmente o comum é a vontade de construção de micropolíticas e, no plano específico da arte, de micropoéticas” (DUBATTI, 2011, p.74). É sobretudo a demarcação do território físico em que habitamos e também das nossas mentes.

Estamos, e não é de agora, em todas as linguagens artísticas manifestando nossa memória e cultura. A arte não dissocia da vida, ela está na manifestação dos nossos rituais espirituais e de luta pela nossa existência. Nas manifestações de lutas, especificamente em Brasília nos diversos acampamentos que organizamos em busca de leis e direitos, artistas, lideranças e militantes são ativistas⁶³ nos manifestos por produzirmos narrativas imagéticas para defendermos nosso existir. Concordo com Dubatti (2011, p. 74) quando narra sobre o teatro argentino na pós-ditadura e associo também suas palavras a arte feita por indígenas, pois temos;

(...) discursos e práticas artísticas à margem dos grandes discursos de representação, frente tanto ao capitalismo hegemônico quanto à subjetividade de direita (que continua desde a ditadura) e às macropolíticas partidárias. O teatro se configura assim como o espaço de fundação de territórios de subjetividade alternativa, espaços de resistência, resiliência e transformação, sustentados no desejo e na possibilidade permanente de mudança. (DUBATTI, 2011, p. 74)

⁶² Disponível em https://www.instagram.com/tv/Ccd3tZjlWZD/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em: 18 de abril de 2022.

⁶³ União de arte e ativismo.

Penso as artes da cena como um veículo de “alembramento” e reparação das violências coloniais por meio do que o teatro causou aos meus ancestrais, “doutrinar de dia às mulheres, de noite aos homens, havendo um alcaide, que os obriga a entrar na igreja” (ANCHIETA, 1984, p. 194). As artes não devem ignorar essa origem e para isso acho necessário pensar sobre a memória do atuante/performer/ator, o corpo de quem narra enquanto semente-autor e provocador de reflexão das suas dores e curas, pois nossas dores escapam e transbordam da linha da ficção, assim como o artista Denilson Baniwa⁶⁴ (2022), acredito também que:

O meu trabalho é a procura por um direito de resposta e redução de danos (...). Os povos indígenas do Brasil têm um direito de resposta que nunca foi dado, histórico, e eu quero cumprir uma parte desse direito de resposta, e eu enquanto resultado do processo colonial. Não consigo voltar quinhentos anos atrás e afundar os navios, só se tivesse um delay aqui, mas consigo entender infeccionado pela colonização como posso reduzir os danos dessa colonização, então temos que cuidar dessas feridas coloniais. (BANIWA, 2022, *online*)

Outro dia, enquanto tomava chá de cabelo de milho – uma receita que minha vó, também de nome Barbara, fazia em todos os dias ao acordar, e que, segundo a mesma, é bom para curar infecções que venha a danificar o útero – estava pesquisando sobre a etnogênese da palavra CURA e me deparei com a palavra CURARE, que faz parte da cultura medicinal do Povo Tukuna, Maku, os Omáguas, os Kachúyana do Amapá e os Yanoama de Roraima. Curares pertence à família da Loganeáceas e Menispermáceas. É um composto de várias plantas nativas da América Latina conhecido como veneno de flecha porque é usado na ponta durante a pesca e caça. Esse composto provoca um relaxamento muscular, cicatrização e seu efeito atinge primeiramente a acetilcolina que é a parte do cérebro responsável pela regulação da memória, do sonho, da lembrança, do arquivo que guardamos. Talvez, a arte feita por indígenas esteja convocando os não-indígenas a esse (des)regularmento da narrativa reta e branca feito açúcar que estou/estamos acostumados, uma arte que morde feito serpente (para se defender) e que seu veneno pode ser letal mas também é cura.

Quando tomamos consciência, e também quando se abre espaço e políticas públicas de acesso para esses corpos indígenas narrarem e serem escutados, acontece o efeito coletivo diante da memória estilhaçada e das tecnologias desse arquivo fragmentado que também contém cura. Escolho trazer minhas obras e de mais duas indígenas artistas para que possamos construir/partilhar com responsabilidade a partir da memória e violência ao feminino em sua expansão, questões que aparecem em nossos trabalhos. Segue abaixo imagens atuais de décadas

⁶⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg Acesso em: 28 de julho de 2022.

atrás (disponíveis na internet⁶⁵) das ações públicas de indígenas ativistas. Para mais informações acesse o canal da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil- APIB⁶⁶. Como nos ensina Didi-Huberman (2015, p. 16), “Diante de uma imagem por mais antiga que seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]”:

Figura 4 - Tuíra ameaça com um facão o então presidente da Eletronorte, José Antonio Muniz Lop.



Fonte: Protássio Nêne, Estadão Conteúdo, 1989.

⁶⁵ Imagens públicas de manifestações indígenas no Brasil, disponível em https://www.google.com/search?q=imagens+de+movimento+indigena+brasil&tbm=isch&ved=2ahUKEwi6pbj b9Jv5AhUcrpUCHTwtACwQ2cCegQIABAA&oeq=imagens+de+movimento+indigena+brasil&gs_lcp=CgNpb WcQA1AAWABgsAVoAHAAeACAAeADiAHgA5IBAzQtMZgBAKoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scient=i mg&ei=8aziYvroNpzc1sQPvNqA4AI&bih=592&biw=1366&rlz=1C1CHZN_pt-BRBR984BR985 Acesso em: 28 de julho de 2022.

⁶⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/c/APIBOFICIAL> Acesso em: 28 de julho de 2022.

Figura 5 - Galdino Pataxó HãHãHãe e Kariri sapuiá, cartaz reivindicando o seu assassinato brutal.⁶⁷



Fonte: Sem indicação de autoria, sem data.

Figura 6 A/B - Ailton Krenak, Performance Índio cidadão, realizado no congresso brasileiro



Fonte: Sem indicação de autoria, 1987.

⁶⁷ Disponível em <https://www.uol.com.br/eco/amp-stories/cartaz-com-foto-e-nome-de-galdino-dizendo-a-luta-continua/> <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-galdino-pataxo/> Acesso em:: 28 de julho de 2022.

Figura 7 - Tereza Kariri. Assembleia Indígena do Ceará em 1996.



Fonte: Sem indicação de autoria, 1996.

Figura 8 A/B - Acampamento terra livre



Fonte: Sem indicação de autoria, 2020.

Figura 9 A/B/C - Acampamento terra livre.



Fonte: Sem indicação de autoria, 2021.

Figura 10 - Ritual Pankararu, Pernambuco.



Fonte: Sem indicação de autoria, 2010.

Figura 11 A/B - II Marcha das Mulheres Indígenas, setembro de 2021.



Fonte: Sem indicação de autoria, 2021.

Figura 12 A/B/C/D- Acampamento terra livre, abril 2022.



Fonte: Sem indicação de autoria, 2022.

Figura 13 A/B/C/D/E - Acampamento terra livre



Fonte: Sem indicação de autoria, 2021.

Figura 14 - Acampamento terra livre, abril 2022.



Fonte: Imagem de Patrick Raynaud, 2022.

Figura 15 - Acampamento terra livre, abril 2022



Fonte: Imagem de Patrick Raynaud, 2022.

As imagens acima são reflexos das nossas cosmovisões e cosmopolíticas e produzem discursos que buscamos contra o projeto de morte sobre nossos povos. São imagens de momentos específicos, que representam vários tempos - passado, futuro e presente. Esse anacronismo é um modo de operar sobre nossos dias nessa terra, independente da sua ancestralidade porque somos os protetores desta terra. Estamos na política, na saúde, nas exatas, nascemos na terra e no concreto, transitamos entre aldeia e contexto urbano e não deixamos que apaguem nossa memória territorial, pois “ao pensarmos esses momentos históricos, podemos analisá-los como constituintes do Agora”. (BENJAMIN, 2012, p. 20). A nossa principal luta é pela demarcação das terras e preservação e continuidade da natureza e quando fazemos arte estamos avivando nossos anseios. Não há separação entre a natureza e nossa respiração. E cada vez mais buscamos ocupar os lugares institucionalizados para que a nossa experiência não seja mais terceirizada.

2 CICLA LANÇADA

Meu corpo
avermelhado é
testemunha de
uma história

em contínua emergência.

2.1 De que performã estamos falando?

“o que é uma atriz? Uma atriz é a sujeita que enquanto está vaza fogo por todos os orifícios”⁶⁸.

A artista da cena doa suas palavras, memória e seu território-corpo no fazer. A ideia de *performã* nasce como um exercício metodológico a partir dos estudos da artista, professora, pesquisadora e também orientadora desta tese, Bya Braga⁶⁹, que cria esse conceito em diálogo com o também professor e pesquisador Brad Haseman⁷⁰. Tal proposta é “guiada-pela-prática que nasce do universo das artes, compreendendo as emergências do fazer artístico que muitas vezes não eram abraçadas pelos outros segmentos metodológicos.” (PRETTE; BRAGA, p.3, 2020). Um caminho para tratarmos no campo acadêmico artístico sobre a arte que estamos elaborando, de forma coerente e com consistência investigativa, como se fazem em outras áreas, nesse caso, a partir da nossa realidade. “Encaramos, portanto, a pesquisa performativa como uma metodologia que potencializa as artes performáticas, pois sua proposta de estudo se utiliza

⁶⁸ Poesia de minha autoria.

⁶⁹ Conferir o texto de Bya Braga no qual ela apresenta a ideia de *performã*: “Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de Ô, bença!” em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/5369/5161>. Acesso em: 26 de julho de 2022.

⁷⁰ Vinculado à *Queensland University of Technology* – Austrália, é autor do Manifesto Pela Pesquisa Performativa (2015).

do próprio fazer artístico como base para a escrita dos processos criativos e seus resultados”. (PRETTE; BRAGA, 2020, p.3).

Esta tese não tem o intuito de contabilizar ou qualificar uma proposta. A pesquisa em arte da cena, em desenvolvimento, passa pela reflexão sobre narrativas, ou perspectivas de olhares sobre atuação, nesse sentido a sua base não é o resultado, mas a curiosidade/investigação sobre a experiência posta.

A produção artística que estamos desenvolvendo, por si, já a consideramos como prática de pesquisa. Sua composição é organizada através do pensamento dos fazedores, das técnicas, experiências, questões, reflexões. Somos “pesquisadores guiados-pela-prática que constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática surge (...). Começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático.” (HASEMAN, 2015, p. 44). Nesse sentido, a *pesquisadora performã* é como o ecossistema que se retroalimenta. Nessa metodologia a prática é o guia da existência e consistência da investigação “ela é o trabalho em si, o meio de estudo (FERNANDES, 2013), ainda mais quando se trata de pesquisa das áreas das artes do corpo, em que a história de vida do artista e ele próprio costuram narrativas neste processo de tese.

Entendemos, porém, que quanto mais uma escrita, fruto de uma pesquisa performativa, conseguir captar e passar o maior número de informações, percepções e afetos do processo artístico desenvolvido na investigação, mais consolidado tende a se tornar o fazer artístico fruto desta investigação no âmbito de uma pesquisa acadêmica. (PRETTE; BRAGA, p.6, 2020).

Uma elaboração de estudo em que a experiência não está terceirizada. Sou indígena, mulher e artista, estou envolvida com essa questão pelo sangue, memória, território, afeto, política, pedagogia, poética, estética, e científico, afetiva e profissionalmente. Nesse sentido, a metodologia da pesquisa performativa tende, assim, a fortalecer essa tese que está inserida nas artes da cena, numa Universidade Pública em Pindorama (Brasil), Abya Ayla (América do Sul).

Lembro-me do primeiro curso de teatro profissional que fiz aos dezessete anos através do SESC⁷¹ – Brasil na cidade de Juazeiro do Norte, 2010. Até então, eu fazia teatro na comunidade do Mareco (Aldeia Marrecas, onde residi até esse período) e na escola. O ritual do curso profissional pediu que meus pés estivessem sem rastro de terra, que minha roupa não tivesse cor, que meu suor fosse discreto e sem cheiro. Além dessas questões, uma me deixou completamente intrigada: “Aqui vocês são uma folha em branco, esqueçam a vida de vocês lá

⁷¹ O Serviço Social do Comércio é uma instituição brasileira privada.

fora”, disse o professor com uma voz reta e um corpo levemente tensionado na região do peito, talvez ele nem percebesse que carrega essa tensão.

Retornei à comunidade, fui nadar com minhas primas, pescar, remar canoa, bem como provocar outras vozes e fingir ser outras pessoas. Isso durava pouco tempo e logo caíamos na gargalhada. Mas, aquele fingimento me pegou de outra maneira, me levou a começar a esconder a minha história, a higienizar meu corpo originário do território, das emoções, a anular a minha cultura, presença e identidade. Adentrei a Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri- URCA⁷², Juazeiro do Norte, CE em abril de 2011 e cada vez fazia mais cursos técnicos para atuar de verdade, ensaio para perder o sotaque, etc. Fale mais lento, fale mais rápido, alto, você caminha rápido e está levando isso para a cena. Não se leve para a cena: há o que é você,

e o que é da personagem. **EU**

PENSAVA;

PARA SER

⁷² Atualmente o Campus do Centro de Artes fica localizado na cidade de Crato,CE.

ATRIZ TENHO QUE ME-~~ANULAR.~~

Aos poucos fui compreendendo que aqueles direcionamentos são tradições de um teatro específico. D.E.P.A.R.T.A.M.E.N.T.A.D.O. Algumas técnicas passaram a habitar meu corpo, como o ritmo considerado certo do movimento das mãos em harmonia com a voz, explodir com a emoção no final da cena para parecer mais verídico. Fui entendendo uma coreografia codificada que funcionou e funciona, mas que muitas vezes se acontece robotizada. Essa pesquisa NÃO é sobre a negação de estudos voltados para a linguagem das artes da cena, essa investigação é sobre a possibilidade de escutar corpos racializados de ancestralidade indígena compondo seus repertórios, seus modos de instalar-se no ato, seja da performance ou do teatro.⁷³

Não podemos esquecer que quando falamos sobre atuação em teatro, logo vem à tona indicações de cursos que sugerem métodos específicos a partir de pesquisas de coletivos e artistas do palco. Assim também se pensa em programas de performances, sobre a organização

⁷³ Mais à frente, comentarei também sobre minha experiência de Estágio Docente durante meu percurso de doutoramento, na qual pude compreender, aprender e também experimentar caminhos alternativos da docência em teatro, com a supervisão da Profª Bya Braga na disciplina Oficina de Improvisação I, que ministra e aborda conteúdos da cena gestual e mascaramentos, incluindo aspectos culturais e descoloniais.

da estrutura do ato e acionamento da presença do atuante. Para a artista e professora Eleonora Fabião (FABIÃO, 2013, p. 6) o fazedor de performance é o responsável por:

Performances em composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. (FABIÃO, 2013, p. 6).

Pensar essa arte que convida a friccionar, desestruturar os códigos, ou, inventá-los. Uma arte que se observa e que não terceiriza a fala sobre. Bem, antes de pensar sobre como o corpo responde ao que vão chamar de linguagem artística, me desloco a trazer para a conversa o corpo de quem está em cena, qual história esse corpo carrega? Qual é a memória da sua musculatura óssea? Qual sua memória? Quais fugas para não se anular por completo? A atriz e performer Zahy Guajajara argumenta que “embora oprimida por uma sociedade capital poderosa e determinante, não estamos fatalmente definidos por seus desígnios, escrevemos e atuamos em nossas vidas⁷⁴.” (GUAJAJARA, 2021, p.1).

Escolho também 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 terra 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, 2011). A noção da performance como uma manifestação política me interessa, “um vocabulário no qual possamos todas/xs/os nos encontrar, na condição humana”. (KILOMBA, 2019, p.21). Então escolho pensar o contexto histórico do teatro e da performance levando-se em conta a narrativa indígena de Pindorama (Brasil).

Sobre a implantação do teatro no Brasil, no século XVI, trazido pelos jesuítas, e dentro de uma concepção de teatro literário europeu, enquanto indígena e artista, historicamente sabemos que está dado a codificação desse ato enquanto linguagem artística pela companhia do

⁷⁴ Disponível em <https://www.n-1edicoes.org/sou-uma-peca-de-teatro/>? Acesso em: 22 de novembro de 2021.

Padre Jesuíta aqui nessas terras. Por outro lado, como no dito popular “se pegou é porque era no mínimo familiar”. Se teatro é o ato de fazer e ver, estaria intrínseco que meus ancestrais também foram artistas! Ouso pensar assim. Então, em entrevista para esse estudo, pergunto (entrevista completa Anexo deste estudo):

Barbara Matias: O que é, pra você, teatro, o que é performance e o que é ser um artista da cena?

Luz Bárbara: pra mim, é minha possibilidade de existir em cura, no meio da civilização. Eu sou uma cobra que vê os lugares da civilização e vai encontrando os seus buracos, pra perfurar a civilização e existir. Então, ser artista é essa possibilidade.

Barbara Matias: o que chamam de artista, é saber ser serpente.

É válido ressaltar que antes da colonização os habitantes desse território dominavam mais de mil e quinhentas línguas faladas, e éramos mais de mil povos. Atualmente catalogado segundo o IBGE de 2010, somos mais de trezentos e cinco povos e duzentos e setenta e quatro línguas originárias. Essa diminuição é fruto do etnocídio, memoricídio e genocídio da população indígena. Então, se o teatro chega para silenciar, encarcerar e adestrar essa população, como pensar as artes da cena a partir desse corpo que de alguma forma carrega cicatrizes desse lugar, que muitas vezes é apresentado somente do ponto de vista lúdico?

É um movimento urgente e de reparação política e social refletir sobre essa lacuna dos indígenas nas artes cênicas na formação da história do teatro/arte brasileiro. A linguagem do Teatro toma esse palco/território - em nome de deus cristão pelos padres Jesuítas através da Companhia de Jesus a fim de catequizar, “humanizar” essa população nativa. “A guerra não foi pior do que o teatro” (WERÁ, 2011, p.03). Penso que para tratar das artes da presença é necessário compreender seu objetivo de inserção neste continente e a subversão dos artistas indígenas. Nesse sentido, a raiz do teatro não é distante do modo de vida dos Povos indígenas – são existências Coletivas e plurais. Talvez por isso, eles (Colonos) usaram taticamente essa linguagem como arma da colonização, elementos do teatro como a máscara/mascaramento, movimento do corpo em circularidade, representações de história, a relação com a iluminação pois a luz do sol e o anoitecer para cada ritual estão intrínsecos em nossos modos de vida mesmo antes do Século XV. Nós Povos originários somos de cultura ritualística, vinculada ao tempo da natureza; lua, sol, chuva, árvore, pássaro, alimentação, a nossa presença nos atos cotidianos é acionada pela força da encantaria (Natureza). O banho do rio, por exemplo, nos provoca meditações e contatos com os ancestrais, nos responde perguntas, apresentam caminhos – nas palavras de Ileana Diéguez (2016) somos da “ritualidade, manifestações e teatralidade”. É manifestação em expansão que aciona o contato com a memória e te coloca em estado de

presença, esses atos/composições cotidianas narram nossos modos de vida. Se o teatro chegou como uma arma meus antepassados que resistiram dobraram a mira para a testa do caçador, estou aqui, depois de cinco séculos pedagogicamente construindo caminhos para pensarmos numa arte mais que descolonial, descatequizada e desmascarada diante da sua origem como linguagem em Abya Yala.

Invoco os leitores a pensar a teatralidade como provocação ao teatro enquanto linguagem, sobretudo ao pensar o corpo que atuam, o que sente esse corpo antes, durante e após o ato. A ideia aqui é conversar sobre a manifestação do ato (cena/ação artística) que logo mais chega nesse território de forma catalogada como teatro, e num segundo momento performance. Para João Nyn (2021):

(...) Através de documentos e escrytos, até do próprio Padre José de Anchyeta, temos o dado hystórico de que o Teatro foy a 1º lynguagem artýstyca a colonyzar e gerar a unyfycação que hoje é conhecyda como Brasyl. (...) É possývel utylyzar o Teatro como ferramenta anty etnocýda e anty genocyda, o ynverso do que hystórycamente ele fez nessas terras? (NYN, 2021, p.09).

Nas artes da cena também é necessário “escovar a história a contrapelo”, como diria Walter Benjamin. Uma das entrevistas desenvolvidas para essa pesquisa foi com a artista Kariri da Paraíba Luz Barbara, que se considera tybyra e não-binarie. Tybyra foi o primeiro parente, do povo Tupinambá, documentado vítima de LGBTQIA+ FOBIA neste território, “Tybyra, no momento de ser preso, grita sobre a importância de seu nome, pois é o nome que carregava tantos outros como ele, e que vieram antes dele” (NYM, 2020, p. 50). Tybyra se encantou e tornou-se para nós um posicionamento contra-colonial originário sobre gênero e sexualidade em Abya Yala (América Latina).

Luz, artista, que autorizou ser tratado no feminine, afirma: “Migrei para São Paulo e aquela imensa cidade me perguntou: Quem é você? Olhei para dentro e sinto que meu corpo carrega cicatrizes de migração nordestina, meu corpo que até então escondia a própria ancestralidade, mas foi no palco que tive coragem de me firmar como indígena da Nação Kariri”. Nesse sentido a fala de Luz está em consonância com tantos artistas brasileiros, ao pensar as criações como caminhos de volta, de reflexão sobre o território/corpo. O pesquisador indígena do Povo Tapuia Kaká Werá entrevistou⁷⁵ o diretor brasileiro José Celso Martinez (Zé Celso) que em suas palavras refletiu que o teatro que estamos fazendo (atualmente) em Brasil

⁷⁵ Disponível em <http://www.moinaproducoes.com.br/noticias/?author=1> Acesso em: 25 de novembro de 2021.

de nada serve à população se não servir para de(s)colonizar e de(s)catequizar esse território que carrega uma violência na sua estrutura memorial.

Teatro: lugar de onde se vê: Eles nunca nos vyram. A gente dá aula de vysão, seja nos Torés, nos Mborais, na dança dos xondaros ou outros rytuays cyrculares, nos organyzamos onde todos se vêem, onde todos são vystos. (NYN, 2021, p.09).

A citação a cima é uma provocação no exercício de perturbar as certezas, de pensarmos o movimento do corpo no ato, em fruição com a compreensão sobre a história do território, a necessidade de abrir o pé ao pisar em cena para caminhar firme, mas também de saber de onde vem a madeira que foi erguida no palco em que estamos apresentando, ou porque a avenida em que estou performando recebe o nome de um coronel. Penso que é urgente observar, conversar e contra-colonizar diante desse “coma” histórico, e nessa compreensão, nós artistas da cena expandirmos nosso modo de estar “vivo” na ação. Dentro da ficção enquanto linguagem é preciso (des)ficcionalizar o sistema. A atriz Fernanda Montenegro lembra que no início de sua carreira, nas peças, era obrigada a falar com o sotaque português de Portugal - “luto para ser a brasileira que sou(...) e é sempre a partir da minha cidade e deste meu país que eu olho o mundo” (MONTENEGRO, 2019, p.29). Montenegro alerta sobre narrar ao mundo seu lugar de origem, até hoje na televisão brasileira os sotaques nordestinos são imitados de forma depreciativa e a maioria das obras, especialmente novelas, exigem que todos os atores estejam uníssomos com os sotaques do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, independente do seu estado de origem.

De acordo com o ator e professor Renato Ferracini, a consciência torna-se um elemento incorporado ao acionamento de presença.

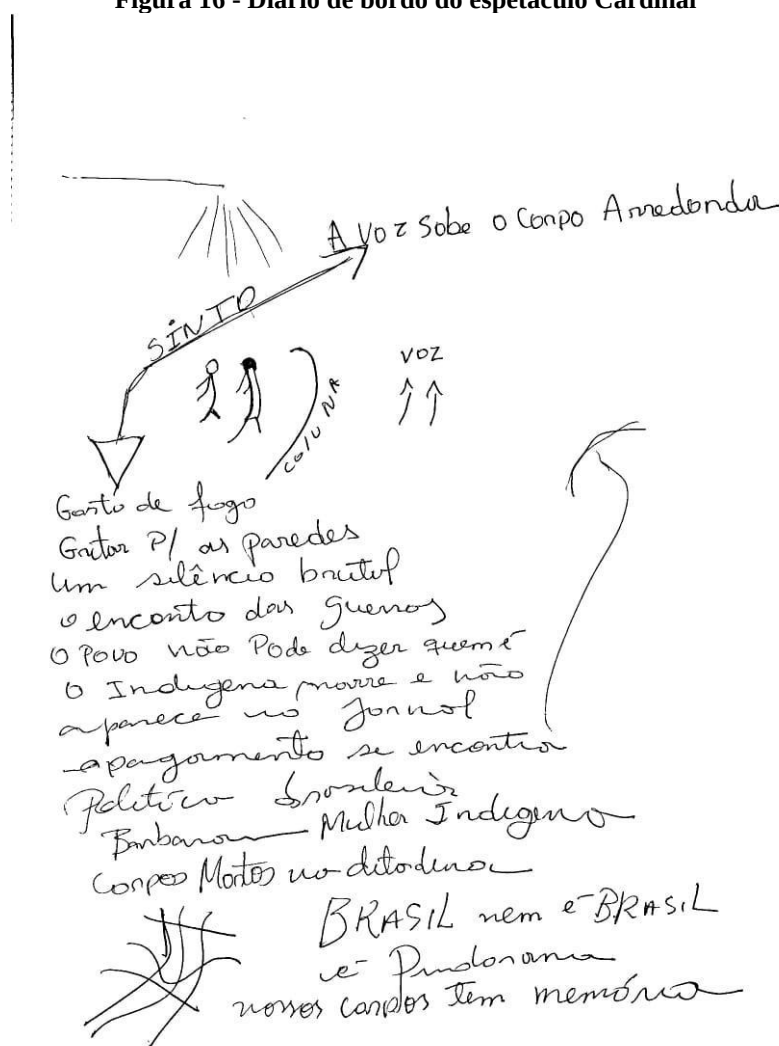
Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica – está focado em suas próprias microp percepções e microarticulações (...) A consciência transborda para o corpo e o corpo plastifica a consciência, ambos, um só... O corpo da consciência é literalmente um corpo integrado – corpo subjetil – que gera pensamento... O corpo que pensa e, portanto, cria. (FERRACINI, 2013, p.99).

Pretendo pensar o lugar/origem do artista como um disparador vivo nele e enriquecido de potência. Para isso tomo emprestado a pergunta gestada por Bya Braga (2006, p. 78): “Porque estudamos o processo de criação?”. Olhei para minhas obras, como numa costura, observei minhas mãos, o tecido, como a linha foi costurada no avesso e a parte que aparece no externo, de onde vem as suas materialidades e o porquê das escolhas. Bya continua, “A primeira [resposta] é o valor da arte teatral como um fenômeno que transcende o objeto artístico. Isso significa que a arte adquire maior amplitude como experiência humana, como práxis, relacionando-se com um maior número de elementos e expondo-os para o público.” (2006, p.

78). Assim, a narrativa do artista é um eterno esboço, nessa compreensão da sua história mas também na busca.

Entro em cena, pauso na primeira cena de *Cardinal* – uma cena que na estrutura da encenação tem aberturas para ganhar novas tonalidades vocais a até de movimento a cada sessão, porém apresentada tantas vezes – e me pergunto o que eu sinto enquanto faço, porque minha voz fica estridente no trecho: “2018 e 1964 o que esses anos tem em comum? Não, não, a capsula verde não, eu prefiro as gotas cor de diamante”, e minha coluna arredonda. Reflito sobre as escolhas técnicas para além das determinações catalogadas, sobre o que sinto, desenho essa sensação e sempre chego à minha memória. Essa cena em *Cardinal* está tratando dos excessos de remédio para os corpos se comportarem. Eu, Barbara, não tenho hábito de ingerir medicamento, ainda assim, na cena construo esse corpo em intersecção entre o que se diz e o que se é. “Potência virtual e de fluxo”. (FERRACINI, 2013, p.99).

Figura 16 - Diário de bordo do espetáculo *Cardinal*



Fonte: Desenho de Barbara Matias. Arquivos pessoais da artista, 2017.

Figura 17 - Registro de *Cardinal*



Fonte: Imagem de Jaqueline Rodrigues. Arquivos pessoais da artista, 2018.

2.1.1 Qual atuação para um teatro performativo avermelhado?

“Se a Política não quer papo com a gente, nosso caminho é pela Arte”. (SODOMA, ESBELL)⁷⁶.

Dizem que esse é o século da arte indígena no Brasil. É um anacronismo se pensarmos que Povos originários sempre estiveram nesse território. Jaider Esbell sugeriu que “O termo ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA é um dos lugares centrais e estratégicos para se perceber no mundo, perceber o mundo, os mundos, as imundícies e as maravilhas do talvez”. (ESBELL, 2019, s/p). Ao mesmo tempo uma alerta sobre outras formas coloniais que continuam violentando nosso existir no referido centenário. Se a arte indígena está enérgica, os povos indígenas precisam estar vivos e com suas terras demarcadas. A luta pela demarcação das terras indígenas tem como premissa a garantia aos Povos étnicos do direito ao território ancestral originário⁷⁷, é um projeto contra a exploração dos recursos naturais.

A garantia desses direitos atualmente compete à Fundação Nacional dos Povos Indígenas – FUNAI, que segue as normativas do Estatuto do Índio, aprovado em 1973, cujo reconhecimento formal passou a obedecer a um procedimento administrativo, previsto no artigo 19 da Constituição Federal de 1988. Dentre as garantias legais está a homologação e demarcação das terras, porém no Brasil⁷⁸ apenas catorze delas estão com os seus processos devidamente oficializados. No Ceará⁷⁹ apenas o Córrego João Pereira, em Itarema e a Reserva Indígena Taba dos Anacé, em Caucaia, tiveram seus processos concluídos. Os territórios habitados por comunidades indígenas são as áreas ambientais no país menos danificadas por desmatamentos, queimadas, usinas, garimpo, plantação de soja, criação desenfreada de gados, construtoras de imóveis, açudes, barragens e tantas outras maneiras de inserção de uma modernidade que não escuta a realidade da natureza, levando assim a violência ambiental.

⁷⁶ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CY7HT6yrt-e/> Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

⁷⁷ Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Demarca%C3%A7%C3%B5es> Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

⁷⁸ Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/demarcacao-terras-indigenas-no-brasil.htm> Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

⁷⁹ Disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/ce-96-dos-territorios-indigenas-nao-tem-demarcacao-consolidada-1.2990325> Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

Somos

~~frutos~~ de

um país

indígena

**que quase
foi tomado,
por
completo.**

Ao pensar corpo enquanto território, nós indígenas artistas fazemos um convite à reflexão por meio da arte sobre essa extensão de violência - alegamos que a memória é nossa herança de luta e reivindicação, pois “como se pode ver, a primeira coisa que se ataca numa guerra é a memória coletiva” (BAEZ, 2010, p.300). De alguma forma a arte indígena é uma

afronta no Brasil porque ascende os projetos de armazenamento de narrativas que foram apagadas. Como diria o artista Gustavo Caboco,⁸⁰ os brasileiros carregam “um coma⁸¹ colonial”, e perfurar esse coma tem sido um exercício cotidiano.

Sobre os distúrbios da memória coletiva da América Latina o grupo de intelectuais do projeto modernidade/colonialidade discute a noção de colonialidade (do poder, do ser e do saber), fornecendo elementos analíticos que contribuem para pensar como esta persiste e se reatualiza em contextos latino-americano e caribenhos. A respeito disso, nos diz Aníbal Quijano (2009):

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2019, p.84).

Para Quijano (2009) o colonialismo seria a dominação e exploração dos espaços de controle das autoridades políticas, do trabalho do Povo, dos recursos dessa produção, estando presente na subjetividade do mundo. Já a colonialidade, para o autor é uma máquina que vem operando desde os últimos quinhentos anos. Ao observar a história, ainda que no campo das artes, do sensível, do lugar da ficção, é necessário compreender que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo, como ele de fato foi” (BENJAMIN, 2012, p. 11), significa observar por outros enquadramentos numa ótica de que não há outra maneira de espalhar a nossa história, sem reflorestar nossa ancestralidade, expondo as violências, mas também vivendo as curas através dos rituais e tecnologias de sobrevivência repassadas pelos troncos velhos.

“Eu tô passando barro sagrado no meu corpo, a argila, o ferro das pedras que fica sagrado no meu corpo. E esse contato com a argila, com o barro, é de cura. Eu tô falando de vibrar em coisas que dói mexer. Aquilo que dói, você lidar com isso, pra mim isso é cura, de não deixar isso parado, escondido, velado”. (Luz Barbara, entrevista completa no anexo deste estudo).

⁸⁰ Disponível em: <http://caboco.tv/eutribo/> Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

⁸¹ Coma é a ausência de resposta em que o paciente não pode ser despertado e em que os olhos do paciente permanecem fechados.

Figura 18 - Registro de Luz Barbara



Fonte: Luz Barbara. Arquivos pessoais do artista cedido a pesquisa, 2021.

Figura 19 - Registro de Luz Barbara



Fonte: Luz Barbara. Arquivos pessoais do artista cedido a pesquisa, 2021.

Penso violência e cura não como opostos mas como uma pele danificada em que através do tempo cicatriza sem perder o registro, essas duas palavras estão em constante evidência no meu trabalho e agora busco refletir e partilhar na Universidade pela ótica das cosmovisões Kariri – observando e escrevendo sobre como os rastros ancestrais que guiam a identidade artística e esse discernimento sensorial é erguido a partir da escuta aos troncos velhos, das lutas políticas e espirituais e de conversa e acolhimento com artistas que estão em reflorestamento

diante dos ferimentos. Trago agora, a obra “Corpo Território - Cabeça Bicho” que estreei com a parenta Lian Gaia Kariri durante a II Marcha Das Mulheres Indígenas, 2021.⁸²

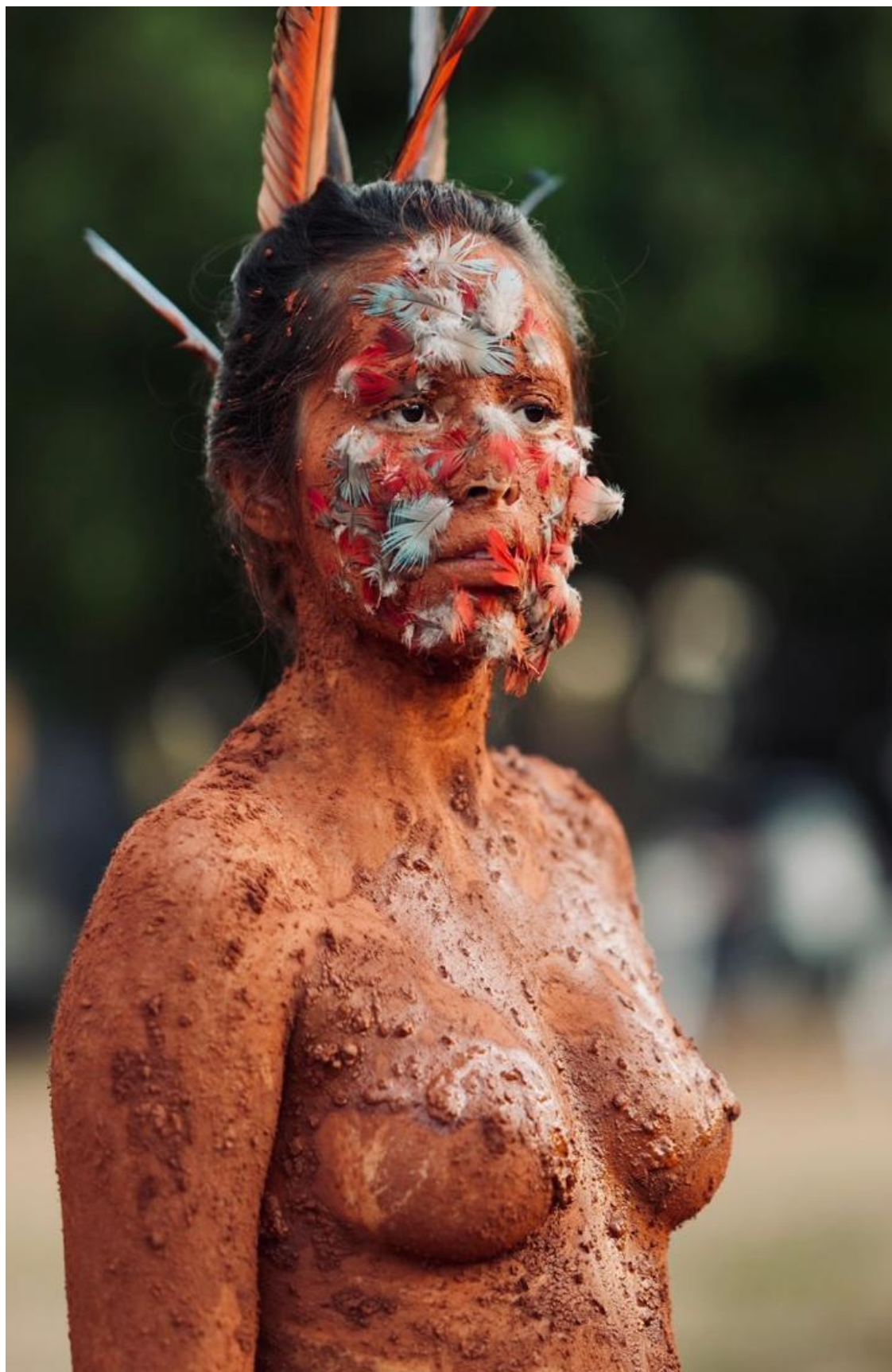
Figura 20 - Registro da performance Corpo Território - Cabeça Bicho” com Lian Gaia e Barbara Matias.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud, setembro de 2021.

⁸² Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2021/09/mulheres-indigenas-se-mobilizam-em-defesa-de-seus-corpos-territorios-e-direitos-originais/> <https://site.tucumbrasil.com/corpo-territorio-cabeca-de-bicho/>
Acesso em: 03 de fevereiro de 20220.

Figura 21 - Registro da performance “Corpo Território - Cabeça Bicho”. Na imagem, Barbara Matias.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud, setembro de 2021.

Figura 22 - Registro da performance Corpo Território - Cabeça Bicho” na imagem Barbara Matias.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud, setembro de 2021.

A artista Lian Gaia sonhou com a imagem de uma pessoa com a cabeça de um bicho e o corpo cheio de terra. Na semana anterior eu havia me mudado de residência e no quintal da casa nova tinha um buraco com penas de carcará. Quando nos encontramos na tensão de Brasília trocamos sobre nossos sonhos e experiências, sobre quantas opressões/racismo o corpo indígena recebe ao se expressar com cocar, grafismos. E se for feminino sofre com a vulgarização diante da nossa liberdade. Assim, metodologicamente começamos a desenhar o *Programa*⁸³ dessa obra. Optamos por usar a terra avermelhada daquele território, pedimos licença, escavamos, molhamos com água e com a ajuda de alguns parentes fomos colocando sobre o corpo. Senti uma temperatura de aconchego. Estávamos no Estado do Brasil onde se assinam documentos que determinam o futuro desse país, (inclusive, estávamos ali também lutando pelo julgamento do Recurso Extraordinário 1.017.365⁸⁴, relacionado ao caso da Terra Indígena Ibirama Laklanõ, do povo Xokleng) onde corpos andam engravatados e ninguém estranha culturalmente aquele modo de se vestir, no entanto, o grafismo exposto no corpo é criminalizado ou folclorizado. As disparidades que brotam porque o projeto colonial exige a monocultura e nega a pluralidade. “A monocultura da terra, cuja imposição do Um antagoniza com o princípio da floresta, necessariamente múltiplo” (NÚÑEZ, 2021). Nesse sentido, quando expressamos nossas identidades autóctones, logo nos depreciam.

Nesse sentido, ao pensar a estrutura que ergue o processo criativo de uma artista viva, o processo tende a ganhar novas camadas diante dos seus ciclos e experiências, “na natureza híbrida do artístico, na transgressão de definições, e na necessidade de outros olhares conceituais para pensar os fenômenos cênicos atuais” (CABALLERO, 2011, p.18).

Quando

⁸³ Tomo emprestado esse conceito da professora Eleonora Fabião.

⁸⁴ Disponível em <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheres-indigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nosso-direito-vida/> Acesso em: 04 de fevereiro de 2022.

escolhemos

falar de nós é

uma forma

ética de

reorganizar-se

política e

ritualmente

pela arte, e

plantar

ascensão de

vida sobre experiências que carregam o silenciamento.

É a

voz da mulher indígena alertando sobre a violência contra a natureza e provocando aberturas com o público para compreender que corpo é natureza. Forjar na arte contemporânea uma proposta poética que conecta território e corpo é

Procurar circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido a obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objeto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. (LOUPPE, 2012, p. 27).

Compreendo como LOUPPE que na medida em que construímos essa poética olhamos diretamente para questões sociais tais como saúde pública, saneamento, alimentação básica,

desmatamento, e a intersecção entre o genocídio indígena e a morte da floresta. Assim, estamos também em estado de **transformação** e afeto constante, um transformar em que se escolhe experimentar a vida na linguagem da arte/teatro mas também na construção de “um contrateatro como manutenção e fortalecimento da cultura, dos corpos”⁸⁵. (NYN, p.2, 2020).

Nós povos indígenas tomamos as artes como uma boca para gritar ao mundo do não-indígena sobre quem somos, o que estamos enfrentando, nossas táticas artesanais de sobrevivência e como juntos podemos partilhar esse planeta. Concordo com DIDI-HUBERMAN (2015, p. 25) quando nos diz que “é particularmente impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao próprio presente”. Na conversa com Luz Barbara (2021)⁸⁶ lembro do intenso etnocídio no nordeste e particularmente no Ceará:

Barbara Matias: “Tem documentos que diziam que no Ceará não tinha Povos originários, que não era mais pra se auto identificar indígena, isso foi criminalizado, se você se auto identificasse Kariri você seria preso imediatamente. Então, nossos corpos carregam esses registros, por isso, quando os bichos entoam é tão emocionante pra gente. E ao mesmo tempo a gente tá falando da nossa forma de se colocar no mundo que é através da linguagem artística, e isso que vão chamar de linguagem artística, que nossos povos sempre foram muito teatrais, nossos povos são dos rituais e nos rituais cantamos, dançamos e falamos com o invisível”.

A arte indígena não está aprisionada num passado estereotipado pelo olhar do projeto de *branquitude colonial*. “Branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial injusta e racismo” (SILVA, 2011). Estamos também reproduzindo esse *projeto-branco* porque somos frutos de um país colonizado. “A branquitude se constrói” (SILVA, 2011) e essas “doenças sociais” estão introjetadas na formação coletiva, porém, por conta da nossa herança ancestral étnica temos a oportunidade contra-capitalista de seguir os rastros das mais velhas. Pois, como afirma Derrida (2012, p. 129) “há rastro assim que há experiência”, as quais são narradas através das gerações. Esses rastros não estão nas grandes mídias e tampouco estiveram nos livros em que lemos na formação educacional. Inclusive, até recentemente não era obrigatório a efetividade das Leis 6.001/73 e 11.645/2008 que asseguram o estudo da cultura indígena e afro-brasileira. Pelo contrário, o arquivo de estudo formativo nos excluiu, ou folclorizou.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/o-teatro-como-contracolonyzacao-tupy-guarany-nhandewa?> Acesso em: 22 de novembro de 2021.

⁸⁶ Entrevista em Anexo nesta pesquisa e Disponível no https://www.youtube.com/watch?v=OZ2H2Z_zI3k Acesso em: 28 de julho de 2022.

2.1.2 A criação e o fortalecimento de uma poética cênica *avermelhada*.

A experiência/arte espiritual e política do indígena artista em Abya Yala (América Latina) compreende o território como uma ruína fértil, como a planta que nasce no asfalto. Subverte o projeto colonial de teatro e as intenções que reverberaram como arma de guerra contra o nativo, por isso, estamos na trincheira ao lado de quem resiste para viver, fazendo um teatro para narrar que estamos vivos diante do apagamento no próprio território. Somos uma arte/teatro que não “obedece” a regra por natureza, se é que me entendem.

Marcia, em sua poesia, disse: “posso ser quem tu és, sem perder quem eu sou” (KAMBEBA, 2018, p. 27). Ou seja, uma arte inserida/viva e em movimento no mundo atual. Essa rede resistente é uma herança-viva dos ancestrais, vendo a arte como um tributo a narrar-se no mundo, por meio do movimento dito artístico. Se nós povos indígenas somos plurais, a arte indígena é uma arte múltipla. O modo dos Baniwas de fazer performance e teatro é diferente dos Kariris, ainda que sejamos todos étnicos.

Penso que meu corpo é um encontro, uma encruzilhada avermelhada, na medida em que sou uma artista que transita entre o concreto e a terra – contexto urbano e sítio (aldeia). Concordo com PRETTE (2020, p. 03) quando nos diz que “todo processo de criação é um processo vivo e cheio de surpresas, renovando-se continuamente”. Olho para essas migrações e compreendo uma renovação na criação, a potência da memória dos meus violentada e em cura, se fazendo e se esclarecendo pela arte, afinal, “os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Essa ausência de vestígio é um marco nos processos de genocídio”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78).

Por isso, somos uma arte preocupada em testemunhar/escutar e consequentemente refazer uma história de fragmento e silenciamento posto na história geral, disposto a se erguer contra a narrativa de poder. Trazemos a escuta enquanto um dispositivo presente no corpo, e nossos artefatos como testemunha viva dos sobreviventes. Os troncos-velhos (nossos antepassados) já faziam essa Regeneração. Germinação. Transgressão. Arte. Se existem linhas artísticas, a arte indígena estará vinculada a ecologia, a vida que é do homem e da natureza se retroalimentando. Ailton Krenak narrando sobre sua comunidade, localizada no estado de Minas Gerais, disse que “nesse mundo tinha onça, muita onça. Onça pintada, onça preta, onça

parda. Diante de uma onça o homem tem que se por no seu lugar”. Então, pergunto a arte deseja caminhar com as onças numa relação contra antropoceno, contra o ecocídio⁸⁷?

Artistas indígenas tem buscado as cosmovisões de suas comunidades/povos. Lembrar que no território tinha onça é também um dever da arte. “Por isso, nos chamaram de Bárbaros levantados... Bravos, indomáveis, negros da terra e nos escravizaram, nos tornaram a mão de obra de suas fazendas de bois, de seus engenhos, nos tornaram trabalhadores rurais, camponeses SEM TERRA⁸⁸”. Trecho da fala de Luz Barbara no projeto “Margarida, pra você lembrar de mim” mencionando as sequelas da Confederação Cariri que foi um levante indígena duramente reprimido que teve início no final do século XVII e durou até, pelo menos, a segunda década do século XVIII. Nós janduí, paiacus, caripus, icós, caratiús e cariris (e tantos outros) fomos nominados de Bárbaros pelos colonizadores⁸⁹, que eram os chefes dos Terços de Camarão e de Henrique Dias, chamados, respectivamente, Capitão-mor dos índios e Governador do Terço de Henrique Dias.

Nós povos indígenas sobrevivemos às diversas manifestações de genocídio. Os Kariris carregam arquivado no seu corpo o mais longínquo massacre do sertão e invisibilidade nos estudos de guerra. Essa poética avermelhada é nosso sangue adubando o território, é o vermelho do urucum, é o sangue da menstruação, das violências e mercantilização do feminino, é nossa cor de pele. É a cor interna do pau Brasil. É a resistência e a cura. É contradição e potência como no samba enredo⁹⁰ campeão do desfile da mangueira de 2019 alerta: “Brasil tua cara é de Kariri... O sangue do Brasil é derramado... Brasil, meu nego, deixa eu te contar a história que a história não conta”.

A arte indígena é uma luta comprometida, como nos ensina o samba da Mangueira, é assentar-se e escutar por outras bocas a história de um país, antes de se chamar BRASIL e suas ficções após esse batismo cristão. Nesse sentido, a colonização e neocolonização se reverbera nas violências de escravização dos povos indígenas e pretos e através de regimes que injustamente se atualizam até os dias atuais, dentre eles: A exploração ao corpo feminino através do trabalho e da violência sexual, moral e psíquica; a violência à floresta através do

⁸⁷ Disponível em <https://www.facebook.com/triptransformadores/videos/a-hist%C3%B3ria-de-ailton-krenak-por-jesu%C3%ADa-barbosa/851193702195697/> Acesso em: 10 de maio de 2022.

⁸⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pW9MgyM2z_Q Acesso em: 10 de maio de 2022.

⁸⁹ Disponível em Cf. Documentos Históricos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, v. 10, p. 263-267.

⁹⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3FwX1T_XE0 <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE> Acesso em: 10 de maio de 2022.

garimpo, madeireiras, hidrelétricas, rodovias, pistas de pouso, etc. Isso são atos de intromissão num modo de vida (outro) através da liberdade que o projeto de branquitude exerce.

Essas inserções a fim de alimentar o projeto capitalista e patriarcal na medida em que está encubado/envasilhado de poder e de desejo de vender a mãe terra, reverberam na ausência de estudos sobre indígenas e suas artes - uma vez que essa população está ausente de fala. Uma vez empobrecidos, são obrigados a migrar dos seus territórios e se espalharem, resultando em perda de contato, falecimento das línguas, dando brecha para invalidarem ou naturalizarem nossos costumes, seja dando autoria a outro Povo, seja jamais nos mencionando. A bebida chimarrão, por exemplo, que é da cultura dos Quechuas, Aimaras e Guaranis tem sua origem excluída diante da história geral. Por isso, de vez em quando ou quase sempre é necessário duvidar das epistemologias que tentam amansar nosso corpo/pensamento, e desatar as artes que foram feitas com nossos próprios cordões usados para nos enforçar. É urgente reaprender através dos troncos velhos sobre a memória deste país, como a metáfora de “fechar os livros e abrir os olhos para a vida”. (TAMAYO, 1979, p. 34).

Abrir os olhos é o exercício de resistência, porque esse modo (branco) que tem operado reverbera também no desmantelamento da natureza, no assoreamento dos rios, na diminuição drástica da biodiversidade, na poluição ambiental e tantos outros ecocídios, genocídios e etnocídios. O espírito da arte-étnica é contra-colonial, avessa às mortes simbólicas e físicas do “humano” e demais bichos. E a luta pela demarcação de terra é uma possibilidade de exercermos autonomia sobre nossas vidas, de viver, mas que injustamente não é/não foi/não têm prioridade dos governantes, afinal:

Uma política que garantisse e respeitasse os povos indígenas como unidades sociopolíticas e culturais distintas deveria ser prioridade como respeito histórico. Nunca se realizou, na prática, uma política voltada aos interesses e projetos econômicos de autossustentação propostos pelos indígenas, baseados em sua biodiversidade, com segurança para a saúde, a educação, a agricultura e os direitos humanos, levando em consideração sua cultura diferenciada. (POTIGUARA, 2019, p. 43-44).

Importante compreendermos que essa fruição vermelha é uma perspectiva de operar memória indígena na arte, uma possibilidade que se atravessa pela luta política, espiritual e artesanal. A arte feita por indígenas não é um modelo único, nem uma forma que saciará estereótipo, é uma experiência que dança com outras, sem perder sua personalidade porque está agarrado à memória, enraizado ao território. Uma cena que visita a universidade e está disposta

a conversar com Brecht⁹¹, Spolin⁹² assim como carrega autoria de lideranças indígenas, como Krenak, Tereza Kariri, Cacica Pequena, Teka Potiguara e tantas outras. Uma arte que pode até conversar com a memória “Euroamericana”, desde que a gente parta do nosso lugar e o outro esteja disposto a reflorestar a escuta em coletivo.

2.1.3 – Uma atriz que escreve sobre si, com o corpo inteiro – recontando memórias.

A memória é sempre coletiva, pois “mesmo partindo de um indivíduo, este está inserido num contexto familiar, social e nacional” (MOREIRA, 2012, p. 9). O fato de 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 indígena, apresentando-se se como “cabôcos”⁹³. Na medida em que fiquei adulta, fui entendendo a origem do silenciamento e lutando contra essa violência etnocida:

O etnocídio é um ato de eliminação que pode ser acompanhado de um genocídio parcial ou total em busca de pureza ideológica; é certamente uma maneira de impedir que se mantenha uma tradição de linguagem, arte e religião; é como a história demonstrou, uma proposta patológica que pode danificar por simples exclusão(...). Do etnocídio só restam ruínas e ressentimentos prolongados. (BAEZ, 2010, p.307-308).

Escrevo da Comunidade do Mareco (Aldeia Marrecas) na cidade de Lavras da Mangabeira, interior do Ceará, onde estamos em revitalização étnica Kariri. Segundo Ana Lúcia Tófoli “o movimento político de retomada indígena que surge no nordeste do Brasil, é um grito contra as consequências ainda vivas da colonização, que surge como um movimento de revitalização de um Povo” (TÓFOLI, 2010, p.38). A retomada/retorno é um conceito que na

⁹¹ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti-aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época. Disponível em https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/. Acessado em 23 de janeiro de 2024.

⁹² Viola Spolin é autora de inúmeros textos para improvisação, e sua primeira obra foi o livro improvisação para o teatro. Entre 1939 e 1941, Spolin trabalhou como diretora dramática para a seção de Chicago do projeto do trabalho de administração progressiva recreativa, e a partir daí, sentiu necessidade em criar um método que atendesse com mais facilidade aquele trabalho e que pudesse cruzar as barreiras étnicas e culturais na sua aplicação.

Em 1946 Spolin fundou a Companhia dos Jovens Atores em Hollywood, onde crianças a partir de seis anos foram treinadas pelo seu método jogos teatrais, que ainda estava em desenvolvimento. Essa companhia fechou em 1955, pois Spolin voltou para Chicago para dirigir o Clube Teatral de Dramaturgos, passando a conduzir também ensaios de jogos com o Teatro da Bussola, que foi a primeira companhia de teatro improvisacional. O Teatro de Bussola se torna uma das principais companhias de teatro da América do Norte. Em um pequeno teatro próximo a Universidade de Chicago, no verão de 1955, surge uma nova forma de comédia chamada teatro improvisacional. Disponível em <https://almadalma.com.br/viola-spolin> Acessado em 23 de janeiro de 2024.

⁹³ Cabôco/coboclo no nordeste são os descendentes de indígenas, aqueles que sabem de sua raiz indígena mas que buscam, digamos assim – ser branco. Por outro lado, no estado do Rio Grande do Norte tem um Povo que resignificou esse termo, dando esse nome a sua etnia.

ação significa “caminho de volta para casa”. É uma prática comum de pessoas que carregam a ancestralidade indígena, estar em-retomada significa revitalizar sua etnia com seu Povo.

E esse movimento já ocorreu em vários lugares da América do Sul. No Brasil, povos Potyguara, Krenak, Xucuru-Kariri, Maxakali e tantos outros tiveram que revitalizar por conta do apagamento histórico que essas nações sofreram/sofrem desde 1500. Desde o final dos anos noventa mulheres cearenses como Tereza Kariri, Idiane Crudzá, Rosa Kariri, Andréia Kariri, Vanda Kariri, Maria Marinez, Simone Isu-Kariri e tantas outras assumem esse reflorestamento. Somos um povo matriarcal – o vento sopra e essas mulheres tem escutado e conduzido as lutas. A retomada tem se fortalecido no Kariri do Siará (Cariri do Ceará) também por meio da luta para voltar à (nossa) terra, não saímos do nosso território por causa da nossa movencia orgânica, essa migração/diáspora indígena é fruto da expulsão covarde do estrangeiro para/com o nativo, pois por conta dessa migração (ainda que dentro do mesmo continente), exploração e escravização fomos dispersados e/ou alienados de nossos territórios de origem. Aliada à demanda por esse retorno há também que manter-nos 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 cearense – 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 das ancestralidades presentes aqui, no caso indígena Kariri. No entanto, essa etnia, como tantas outras, foi dada como inexistente pelo sistema, por isso, há tantas distinções como: pardos, bugres, caboclos, sertanejos, vaqueiros, ribeirinhos, caiçaras e jecas. No estudo da História Geral, pouco se menciona a verdadeira questão indígena de Abya Yala 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 ou categorizando atualmente como “pardos”, desvinculando a identidade étnica deste território. Para Alfredo Almeida as “histórias nacionais 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 das etnias/povo. Por isso, demarco por meio da pesquisa nas artes da cena que os povos indígenas continuam vivos, se rearticulando no mundo e não congelados no século XVI.

Dessa forma, para negar essas identidades, as substituíram por várias outras em distintas categorias raciais, que foram inventadas para mascarar a presença indígena e a sobrevivência dessas pessoas diante dos esforços da colonização. O entendimento de que se podia deixar de ser índio ao assimilar a cultura dominante, passando pelos processos do etnocídio, alimentou estados de transição de “índio” até uma pessoa civilizada, brasileira, cristã. Umas mais comuns a uma ou outra região, mas todas com o mesmo objetivo: propagar uma noção fantasiosa acerca das identidades indígenas (GUAJAJARA, 2020, p. 30).

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 inextinguível 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).

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 na região Cariri do estado do Ceará aldeias com suas terras demarcadas por órgãos federais, há comunidades conhecidas como sertanejas/rurais 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 Kariris enquanto um modo de reavivar e relembrar nosso existir é um dever ético com a arte contemporânea tanto de alembramento como também uma forma de organizar nossas

dores e partilhar nossas táticas de cicatrização. “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 a partir das leituras da pesquisadora Giselle Balguelman e do historiador Venezuelano Fernando Baez, pensando, a partir das artes da cena em que o corpo é uma das principais bases da materialidade da obra. Essa violência à memória é fruto de um projeto micro e macro de morte da existência cultural e espiritual de um Povo (depredação e incêndio às casas de rezo, exclusão de estudo sobre a espiritualidade indígena nas escolas não-indígenas), e do corpo físico (feminicídio).

O feminicídio 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 se 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/são 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)

Lugones produziu escritos para denunciar o sistema patriarcal, heteronormativo e capitalista, recheados de binômios hierárquicos homem/mulher, bom e ruim. Como relata a autora, as mulheres indígenas nativas desse território e as pretas sequestradas de África, eram tidas (pelo colonizador) como pecaminosas (sem alma), não humanas, e, sendo não-humanos segundo a cosmovisão cristã podemos compreender como esses corpos/mulheres originárias de África e de Abya Yala viviam em estado de natureza. A natureza é bicho, mistério, é selvagem e cíclica. Nas palavras da artista Luz Barbara sobre sua obra Margarida:

Margarida, diferente das outras mulheres, dos outros seres paraibanos, entendidos como mulher, como eu também sou entendido como mulher, ela não se preocupou em ocupar esse lugar mulher, não se percebia como mulher, não se percebia como pessoa pobre, e principalmente não percebia a terra como mercadoria. Essa privatização da terra ela não entendia muito. As vezes ela fala: “Deus deixou a terra pros seus filhos, por que hoje ela tá na mão de poucos? Por que a gente não tem direito de viver, minha

gente, só de sobreviver?”. E eu comecei a entender que isso era ancestral. (Entrevista completa disponível no Anexo desta pesquisa).

Figura 23 A/B - Mata em mim se não eu morro. Registro de Luz Barbara



Fonte: Arquivos pessoais do artista cedido a pesquisa, 2020.

“E aí, tem outro ser encantado que eu me conecto que é o ser Milho (Mairú), cabeça de milho, saia de palha de milho... eu acho que tem aí uma polaridade entre a morte e o milho. Polaridades⁹⁴.” Ao entender a minha cosmovisão, “ao compreender essa ótica também carregada de traumas” (KILOMBA, 2019) 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, me percebo no mundo como mulher entendendo todo o arcabouço que a sociedade impõe sobre essa possibilidade de existência e narro na busca de contra-atacar diante das imposições coloniais “e seu acúmulo de eventos violentos” (KILOMBA, 2019, p. 215), me entendendo mulher, mas subvertendo a lógica binária assim como a lógica da morte diante da nossa percepção de transformação e não de fim.

As mortes aqui denunciadas são as que acontecem autorizadas pelo “homem”, através do sistema patriarcal que retira a liberdade de existência, sobretudo de

⁹⁴Entrevista em Anexo nesta pesquisa e Disponível no https://www.youtube.com/watch?v=OZ2H2Z_zI3k
Acesso em: 28 de julho de 2022.

corpos que soam femininos,

como tento dialogar

diretamente através do espetáculo *Cardinal* em que me debruçarei nos próximos capítulos. Ainda assim, na nossa estrutura étnica acreditamos no encantamento e transformação, sem perder de vistas as denúncias e os gritos pela reparação. Hoje sou uma artista, pesquisadora, mas amanhã posso ser um pé de cajarana, uma formiga. Por isso, faço arte para lembrar/alertar mas faço muito mais para EU esquecer⁹⁵.

SUGESTÃO:

1. Peço a você que está lendo, retire sapatos, meias dos pés. Faça silêncio por alguns minutos.
2. Coloque a cabeça em algum lugar que você enxergue o céu. Grite.
3. Agora, pensa numa pessoa da sua família que sempre teve necessidade de plantar, seja coentro no quintal, milho ou bananeiras. Pode ser outro alimento.
4. Escreva uma carta para essa pessoa.

⁹⁵ Disponível em https://www.instagram.com/p/CeBeCqarWh6/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em: 05 de junho de 2022.

5. Hoje à noite durma pensando nela e amanhã se quiser convide-a para um chá, café ou de repente uma ligação e conte sobre isso. Sobre o que sonhou, o que sentiu. O que sente.
6. Tome um copo de água e vá em algum lugar na sua casa que tenha terra, tire os anéis dos dedos, peça licença, em seguida acaricie sua mão sobre a terra e passe levemente sobre a região do seu corpo que fica entre os seios e o início da parte inferior da mandíbula. Deixe a terra descansar em estado de afeto com o território – seu corpo.
7. Agora retorne ao computador e assista aos registros da performance “Líquida” da *Trilogia Afeminada* e o vídeo-doc- performático que produzi sobre essa tríade: Líquida obra completa <https://www.youtube.com/watch?v=asdO8tzJgn4>
8. Reflexão sobre a *Trilogia Afeminada* – Uma conversa com Luz Barbara <https://www.youtube.com/watch?v=PgdIdubXV0I>

A *Trilogia Afeminada* assim como a *Trilogia da Terra* são tríades de performances que é sempre uma conversa sobre uma corpa-território. Nesse sentido, produzindo brechas, metáforas, sementes de coletivizar, acionamentos e percepções acerca da relação de afeto com o território nativo em que se vive, fortalecendo uma contra-narrativa ao apagamento étnico e por outro lado (se) ascendendo em comunidade por meio dessas feitura sobre as retomadas/revitalizações ancestrais indígenas.

Diante disso, há uma indagação de que essas obras tragam 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 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 Ativismo (Artista ativista) indígena 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. Atos de resgate e constituição de identidades que quase foram

dizimadas, e por fim, uma construção de subjetividades políticas, algo interligado com a narrativa do artista em cena. Uma arte em que a experiência não está terceirizada. Portanto, não é o tema, é sobre o mundo coletivo da sujeita.

Nessas intervenções artísticas e sociais, nossas corpos indígenas, corpos excluídas do direito de existir, ao se colocar em ação tornaram-se espaço e atos, sobretudo políticos. O palco se expande e a obra carrega significados outros porque carrega ativações e mediações que estão interligadas ao mundo da natureza, porque esse corpo é convocado a proteger a natureza, então a expansão está nos rastros desse corpo-arquivo-vivo da colonização. Um corpo-documento-vivo. Para Fanon (2020, p. 264) “uma das coisas mais difíceis, tanto para uma pessoa quanto para um país, é manter sempre presentes diante dos olhos os três elementos do tempo: passado, presente e futuro”.

Somos atravessadas pela experiência real/ficcional da crítica ao colonialismo. Concordo com a pesquisadora indígena 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 corpos que passam pela experiência do racismo desabrigadas dentro do próprio território. Olhar para nossa arte requer perceber esse ato de resistência e [re]existência. Estamos vivas.

Dessa forma, torna-se perceptível que as obras levantam críticas sobre lugares diversos. Um artista indígena enfrenta a desvalorização do mercado da cultura e enfrenta o descaso com sua base de existência que é a luta pelo território e avivamento das etnias. O corpo indígena está marcado para não mais existir diante da sociedade capitalista hegemônica, pois ameaçamos o progresso do sistema, estamos imersos na proteção da natureza, e como diz a cantora Brisa Flow “a treta é sobre território⁹⁶”.

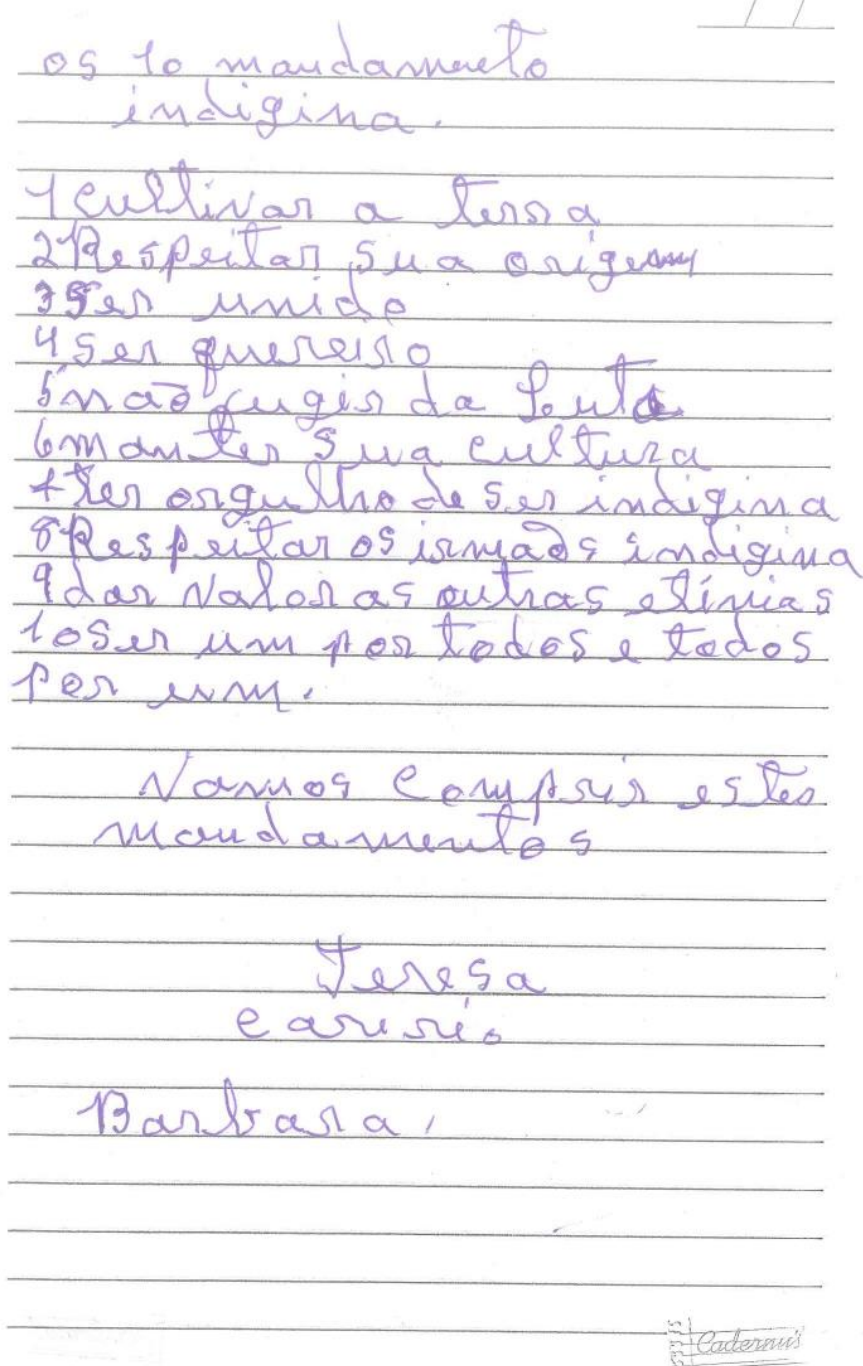
Até a próxima cicla, agradeço aos intelectuais da mata e ao nosso ajuntamento. Semana passada falei com Dona Tereza Kariri⁹⁷ sobre esse momento de Qualificação, foi Tereza quem revitalizou as aldeias da região Cariri do Ceará e de outros Povos, considerada matriarca de Povo Kariri, defendia a ideia de 'não fugir da luta'. Tereza Kariri dominava a cura com ervas e escrevia poesias. Na ocasião, ela alembrou dos dez mandamentos que me deu de presente e

⁹⁶ Disponível em <https://www.instagram.com/explore/tags/atreta%C3%A9sobreterrit%C3%B3rio/> Acesso em: 11 de junho de 2022.

⁹⁷ Disponível para mais informação o canal do youtube de Dona Tereza Kariri https://www.youtube.com/channel/UCbnvEr0stL_n6tT-rf7Mbcw Acesso em: 28 de julho de 2022.

sugeri a partilha aqui para que vocês sintam-se chamadas a reflorestar essas sementes⁹⁸.
Ynatekié.

Figura 24 - Os 10 mandamentos indígenas, autoria da Liderança Tereza Kariri.



Fonte: arquivo da autora, sem data.

⁹⁸ Tereza faleceu em outubro de 2023 – nessa matéria sua neta Jamile reflete um pouco sobre sua história: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/11/mortes-matriarca-de-povo-indigena-defendia-a-ideia-de-nao-fugir-da-luta.shtml> Acesso em: 25 de novembro de 2023.

3 CICLA ORIGINÁRIA – PENSAR A PESQUISA COMO UMA ROÇA QUE TEM O PROPÓSITO DE NUTRIR ATÉ AS QUE AINDA NÃO NASCERAM.

“o culto aos ancestrais mantém a circularidade da vida” (PAREDES, 2020, p.76. Tradução minha).

Na aldeia Marrecas, Lavras da Mangabeira-Ceará, quando escolhe uma parte da terra para plantar, antes desse momento, há um diálogo contínuo com a preservação das sementes. Nem toda semente consegue ser replantada, é preciso cuidado para mantê-las vivas, meus pais guardam em vidros de refrigerante com cinzas abençoadas da fogueira de São João, no momento certo, elas brotam e assim aprendo sobre resistência – a nação Kariri como tantas outras, foram dadas como essas sementes, quase sem vida e no contato com a terra, é possível brotar. Cada família de semente tem um modo de preservação, algumas ficam envasilhadas e armazenadas debaixo da terra, sem contato com o sol. Outras precisam de vento, então, de vez em quando são expostas em tapetes de palha e depois retornadas ao recipiente, até que aparece o inverno e elas viram brotos. A vida precisa se acariciar em terra vívida. As sementes são guardadas por séculos, são heranças deixadas pelos mais velhos, é uma missão mantê-las vivas para nos alimentar e para os que vem:

A revolução é forte, seu caminho é lento e seu fim é o mesmo que de uma árvore. Doar-se, seja em forma de sombra ou frutos e lutar contra as serras elétricas que decapitam corpos enraizados. Peço licença aos que caminham comigo e me fazem me colocar de pé, mover e escutar o silêncio. Essa multidão corre no meu sangue e na forma como planto meus pensamentos/corpo no mundo – são intelectuais da mata, visíveis e invisíveis. (MATIAS, 2022, p. 2)

Para fazer a roça é preciso fazer *aceiro* e *coivaras*. *Aceiro* é uma tecnologia indígena em que fazemos uma espécie de estrada entre a roça brocada e a roça que não será utilizada no plantio e essa técnica permite não passar o fogo entre os territórios. Já a *coivara*, é uma técnica de origem indígena de Abya Yala e também encontrada em territórios Quilombolas de povos vindos de África. É importante entender que *coivara* **não** é o mesmo que *queimada*, apesar da inserção do fogo em ambas técnicas, a modernização da agricultura (monocultura) a tem deturpado, e muitos fazendeiros tem provocado queimadas, o que configura crime ambiental⁹⁹, prejudicando o solo, para em seguida plantar capim, soja e inserir gados.

Meu avô Zezito Matias me contou que na infância seu pai quando fazia roça não derrubava as árvores, queimava os gravetos e plantava naquele solo, no ano seguinte plantava

⁹⁹ Disponível em <https://agro20.com.br/coivara/> Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

algumas sementes que são boas para revitalização do solo, por exemplo, milho, amendoim, fava. Esse tipo de prática regenerativa traz melhorias para a qualidade do solo, “restaure e mantêm sua fertilidade, além de conservar e, inclusive, aumentar a biodiversidade dos ecossistemas, trazendo mais resiliência ambiental e econômica aos sistemas produtivos.”¹⁰⁰

Assim, vejo o *aceiro* e *coivara* como uma metodologia que dialoga com a arte indígena contemporânea, onde entregamos muito das nossas vidas, mas nem tudo pode ser utilizado/revelado. Esse território da arte indígena contemporânea contém segredo, e nas artes do corpo onde não há um suporte externo é preciso ativarmos os aceiros, pois a “Arte Indígena Contemporânea é uma armadilha para pegar bons curiosos. Não é um quadro, flecha ou cerâmica; é um feitiço para falar de um assunto sério que é a urgência ecológica” (ESBELL¹⁰¹, 2020). Fazemos arapuca para flechar arapuca, temos magia no nosso sangue, a nossa cultura é contínua e o tempo inteiro o feitiço é lançado. O meu corpo atravessa mundos, o meu corpo no palco está compromissado a um modo de trabalhar que não desvincula da vida. Eu escutei muitas histórias das minhas avós e tive um período de 15 anos sem relação com a televisão, o que me faz perceber que o meu imaginário carrega camadas outras, na construção estética, espiritual e em como faço o que é chamado de teatro, performance e escrita. Nesse sentido, o *aceiro* tem a “finalidade de prevenir a passagem do fogo para área de vegetação, evitando-se assim queimadas ou incêndios¹⁰²”. É a proteção. A “coivara” é o limite, é até onde ousar fazer com cuidado para não comprometer a saúde física, psíquica e espiritual. Imersão, suor, sala de ensaio, improvisação. É urgente nós artistas da cena, exercitarmos o discernimento nos processos criativos, antes que a *coivara*, se torne *queimada*. Do contrário, a roça não nasce, o corpo não fertiliza.

Tenho pensado nas garantias, nas percas e nos possíveis acordos entre o mundo dos encantados e esse mundo das artes que estou atravessada. Depois da minha qualificação eu precisei sonhar por oito meses sobre essa roça, em nenhum dia deixei de pensar nesse trabalho, mas ele ficou como uma semente visivelmente intacta, precisou de um tempo para renascer. Toda semente tem um olho e as vezes quando a pele humana toca, pode matar, sufocar, agredir;

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.agrivalle.com.br/marcos-fava/as-vantagens-da-agricultura-regenerativa-e-como-coloca-la-em-pratica/> Acesso em 20 de janeiro de 2023.

¹⁰¹ Disponível em <https://www.artequaecontece.com.br/34a-bienal-de-sao-paulo-tem-discussoes-sobre-as-relacoes-e-sobre-a-opacidade/> Acesso em: 01 de janeiro de 2023.

¹⁰² Disponível em <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/18031879/aceiros-evitam-propagacao-de-fogo-em-pastagens#:~:text=Aceiros%20s%C3%A3o%20faixas%20ao%20longo,se%20assim%20queimadas%20ou%20inc%C3%AAndios.> Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

por outro lado, essa mão tem também o poder de acarinhar, *dengar*, reflorestar. Tem um ditado dos mais velhos que dizem, não basta você saber qual a erva que serve para curar a dor, é preciso saber como colher a folha, fazer o chá, quantas sementes usar, e mais que isso, qual a disponibilidade de fé no acontecimento da cura. Por isso, as metodologias das indígenas artes do corpo é se colocar em imersão num rio e levar no estado corpóreo esse rio para o palco. É preciso saber erguer a coluna ao caminhar no palco, mas apostamos no desafio de caminhar sem calçado na terra, abrindo os dedos e acessando a coluna, na relação com o infinito. Pergunto, seu corpo consegue “onçar”, “jiboiar”, “peixar”, “passarinhar” “arvorar” “formigar” no concreto, mantendo o odor da floresta?

Pensem sobre fazer uma roça, o tempo do cultivo de semente para nutrir, aceiros, coivaras, brocas e como manter o cheiro de bicho nas artes da presença. É uma metodologia cotidiana, partilhada pelo recurso da oralidade, mas confesso que não posso contar tudo. Assista indígenas nas artes, assim se planta na roça, porque as sementes não vão deixar de nascer e elas nutrem o corpo. É perigoso nutrir no Brasil. **Acredito numa revolução artística que se dá através das sementes que estão descansando e das mãos que as fazem nascer. Por uma arte que brota em território aguerrido.**

3.1 Tratar a terra – o preparo do corpo pelo sonho

Aqui está proposta uma pesquisa de doutorado para refletir a cena feita por Kariris. O que vem antes de estar em ação artística (diante do público) e o que essas *corpas* fazem após a apresentação está vinculado a compreensão de um corpo-território que faz brotar experiências e revelar sementes guardadas, por isso, insisto na compreensão da terra que habitamos (nosso corpo) e da condição que se encontra essa terra (como se encontra seu corpo?). Nas artes da presença essa questão deveria ser premissa: Como me sinto nesse território geográfico? Quais Povos Indígenas, Quilombolas habitam essa região? Eles vêm assistir? Eles trabalham no teatro? Qual o cheiro dessa cidade, desse teatro, das pessoas desse lugar? A floresta ao lado está protegida da especulação imobiliária, garimpo? Como está meu corpo para começar um trabalho de “corpo”? E não digo somente do corpo físico, do ator que tem alongamento, que canta “afinado”, estou falando de “se” atentar a “si”, um corpo em percepção sensorial consigo e com o entorno. Nas aulas de corpo me disseram para entrar no foco de luz – recorte iluminado, mas não lembraram sobre demarcação de terra num país negligenciado – território demarcado pelo refletor devia também demarcar nossa sensibilidade/consciência histórica. Não é somente uma cobrança aos professores, é a possibilidade de reflorestar as formas do ensino de arte no

Brasil, é um grito de “justiça epistêmica¹⁰³” para pensarmos o ensino de arte, a formação da atuadora e performer vinculada a vida.

Nas aulas de corpo, de interpretação não estudamos sobre o histórico de onde vem cada memória. Há uma rejeição em compreender que “a ferida do presente ainda é a ferida do passado” (KILOMBA, 2019, p 158) e essa ferida é viva no corpo e os demais aparelhos de poder sabem, como por exemplo, nas universidades quando a maioria dos professores são corpos não-indígenas.

Uma vez, num festival de arte local, prestes a apresentar *Carcaça* (performance de minha autoria) descobri que o meu cachê era (bastante) inferior ao da artista da capital. A produtora, que não tinha conhecimento que eu sabia dessa informação, me perguntou: “Você está bem? Podemos começar?”. Respondi “estou com raiva e já comecei”. A revolta não somente por conta da desigualdade salarial, mas de toda a artimanha colonial e racista que tem nesse tipo de operação - entre o local e o externo. Confesso que a raiva me move, me faz escrever poesia, me faz fazer algo novo durante um ato performático. Naquela ocasião parei no meio da performance, retirei a máscara de *Carcaça* e disse “nesse festival artista de fora leva os bois e as merdas os da casa limpam. O coronelismo no Cariri segue, e como meu cachê é menor, não vou finalizar o percurso inteiro”. Voltei ao espaço de apoio, peguei minhas coisas e fui para um forró cuidar do meu corpo (risos). E sei que aquela ação faz com que a minha fama de raivosa suba, afinal, quem constrói a mulher indígena, negra, cigana, trans, travesti, raivosa é o pensamento colonial da branquitude. “Os agenciamentos racializantes produzidos pela dificuldade que pessoas não brancas têm de responsabilizar-se” (TATE, 2018, p.190). Os orifícios da minha narina estão sempre soprando fogo invisível em forma de respiração para o projeto de branquitude. Utilizo como tática de sobrevivência ancestral um sorriso no rosto e a flecha arqueada, o que eles não sabem, é que eu me benzo no mato antes de pegar o meu ouro de volta. A terra está revoltada, ecoo a voz da parenta Kae, na letra Filha da Terra: "na sua força não mora só dor, você é sobrevivente. Fênix"¹⁰⁴.

¹⁰³ “Justiça epistêmica” é um conceito nomeado pela professora Dodi Leal e que será utilizado como um eixo (2024) da revista Urdimento da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

¹⁰⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OkGHzdAflBs> Acesso em: 24 de janeiro de 2023.

Figura 25 - Banho de alfavaca, alecrim do mato e jurema.



Fonte: arquivo da autora, sem data.

Convido você que está lendo esse trabalho para exercitar um movimento de proteção, comece lavando as mãos, retire todo e qualquer hidratante das mãos, em seguida cheire suas mãos, seus dedos, observe o desenho delas, observe as linhas da sua mão. Pense nos territórios que você já habitou, se neles se sentiu pertencente ou só cumpriu datas. Acaricie suas mãos com sua língua, dê três beliscões na parte interna e externa da mãos, e experimente caminhar tocando as mãos no chão até um ambiente da casa que você consiga enxergar o céu. Agora retire a blusa, se usar top/sutiã retire também e dance, conforme o vento e a sua terra/pele.

Quando **sentir que criou algo artístico**
entre você e o invisível, volte para o computador

e se quiser continue sem blusa. Esse é um preparo para sonhar e se proteger numa determinada criação. Agora, assista o episódio 12: 1 Preparação para me vestir do que foi morte dos meus.

CARCAÇA <https://www.youtube.com/watch?v=rtvgttgsp2M>

A proteção é o acesso para continuar e ela precisa ocorrer o tempo inteiro, na mata e no contexto urbano, assim como o treinamento para acontecer o sonho. A gente precisa abrir espaço para sonhar enquanto um ato político de cuidado com o corpo, aprender a fazer silêncio, saber a quem contar do pensamento. E é sonhando que nós artistas da cena sabemos dos processos criativos, tomamos indícios a serem experimentados nas salas de ensaio. Eu esfrego ervas da caatinga (jurema, aroeira e juazeiro) na pele antes de fazer Carcaça porque durante o processo criativo eu visitei muitos currais de gado, muita terra sangrada e injustiçada.

No processo de *Cardinal* e *Ané das Pedras* é o fumo, e em *Carcaça* são as ervas que me preparam. O caminho que indicou esses métodos de trabalho vem através da escuta dos sonhos, e sonhar não é capitalizado, é um ato que qualquer pessoa em qualquer lugar do planeta experimenta. A questão é, o que você faz com o sonho? Na coletiva Flecha Lançada Arte, onde esses trabalhos de minha autoria estão localizados, atualmente estamos criando um processo e a gente inicia cada ensaio com a pergunta: Qual sonho ou visão alguém sente de partilhar¹⁰⁵? Esse é o motor introdutório de um ensaio e é uma escolha porque acreditamos que se a gente não (se) escutar, como vamos saber por qual estrada caminhar, em que ritmo caminhar, com quem temos que caminhar? A gente sonha dormindo e acordado, o espírito é silêncio e se manifesta em forma de sopro, da sensação que o vento causa na pele, do que escutamos. Quando dormimos a nossa matéria toma descanso, mas nosso espírito segue trabalhando. Então é preciso prepararmos a matéria para fazer a leitura do que o espírito está vivendo. E querendo indicar. E para traduzir é preciso tempo para sentir o corpo, para se escutar, para acessar a tecnologia espiritual do seu território-corpo.

Enquanto um corpo nascido e crescido no contexto de roça confesso que tenho dificuldade de sobreviver no contexto urbano porque o capitalismo o tempo inteiro invalida os ensinamentos que aprendi na comunidade sobre lidar com a força espiritual que vive em mim e na relação com o cosmo. “A civilização não leva o sonho a sério” (KRENAK¹⁰⁶, 2022). O sonho é um desses ensinamentos, saberes, aprendizado dos Povos Originários. E no mundo das artes, de datas de editais, de competição entre os meus (inclusive indígenas) tem muito barulho, quase não há silêncio para escutar. Se o capitalismo vem antes do desejo de fazer, então, não há vínculo, e a espiritualidade é o canal do sonho. Exercito a escuta de uma arte que tem raiva, mas é pelo sonho que entendo que essa raiva não pode ser mais um gozo de quem me violenta.

Contra-atacar, subverter na guerra. Eu tento continuar sonhando em coletivo, com os meus. Nesse sentido ao perceber sinais de dores ancestrais escolho trata-las em cena. São as vozes dos meus/comigo, caminhando, correndo, avoando, rastejando, nadando. Sonhar com a função de um pouco de reparação diante da violência que fizeram com **As Minhas** e sonhar também com o riso delas, sem norma, sem enquadramento, se deliciando, catando jatobá, pequi, macaúba na mata¹⁰⁷, migrando entre os territórios de pés descalços. O habito de caminhar de

¹⁰⁵ Disponível em <https://teiadospovos.org/pedagogia-da-reconquista-retomada-do-territorio-da-ancestralidade-do-sonho-do-sentido/> Acesso em: 24 de Janeiro de 2023.

¹⁰⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7VDJGI-49UY> Acesso em: 24 de janeiro de 2023.

¹⁰⁷ São frutas encontrados facilmente no meu território (região Cariri cearense).

pé descalço na terra faz um ator ter consciência do joelho, da coluna e do olhar, uma caminhada firme e pisada segura como quem dança coco¹⁰⁸. Penso nelAs (e nem eram elas, no sentido da satisfação social, talvez, corpos em “dengo”, em teatralidade, em estado de brincar, de festejo) no banho de rio jogando água no rosto uma da outra, na cachoeira, no mar, ao sol, debaixo da chuva e inventando algo (era teatro e não era chamado de teatro). A outra dAs MinhAs assiste, ri, repete o riso experimentando outras velocidades, tonalidades e ritmos da gargalhada que torna-se cênica. Já entrou no jogo, inventa outro gesto, repete, conta outra oralidade, corporalidade, mexe os quadris, imita um bicho, se faz de bicho: onça, guaxinim, jumento. Vem a emoção mais íntima. Chora. Bebe a lágrima que escorre dos olhos, fala chorando, canta para a caboclinha da mata¹⁰⁹ e segue infinitamente fazendo o que hoje aprendi a chamar artes da presença. Sonhar como um ato de resistência:

A resistência não é um conceito abstrato é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente na práxis de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também de ações coletivas de dionicidade cidadã onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controlar das máquinas do poder. (CABALLERO, 2011. p. 166).

Mas diferente das culturas indígenas localizadas também na região que passa a ser nomeada como ocidente, o sonho não é uma prática da cultura ocidental, pertence aos rituais tradicionais de Abyayala, o sujeito pode está localizado/situado/habitando nesta geografia e não

ser autor/continuador de uma determinada cultura, nesse caso, **sonhar como decreto cotidiano para continuar fazendo uma existência potável**. O sonho sendo inclusive a palavra indicada

para se referir a algo que se pode obter - das mais exigentes a coisas mais simples como conseguir fazer todas as refeições, passar num edital, circular no Programa Palco Giratório,

¹⁰⁸ O COCO é dança, música e poesia, é uma manifestação cultural popular de origem afro-indígenas, cuja prática muito forte é encontrada em diversas localidades do Nordeste brasileiro. Disponível em <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/49445#:~:text=Resumo-,O%20COCO%20%C3%A9%20dan%C3%A7a%20m%C3%BAlica%20e%20poesia%2C%20%C3%A9%20uma%20manifesta%C3%A7%C3%A3o,diversas%20localidades%20do%20Nordeste%20brasileiro>. Acessado em 27 de janeiro de 2024.

¹⁰⁹ Referência espiritual dos Povos Indígenas do Nordeste.

quando na verdade muito do que se “sonha” deveria ser visto enquanto direitos sociais. Vamos sonhar coisas mais explosivas, como o que fazer com a raiva. “O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista” (LE PARC *apud* FERREIRA, 2006, p. 26).

Ritual plantio n 2. Hoje, três horas antes de dormir tente silenciar, não fale com ninguém, não escute música, não assista televisão, não veja rede social alguma. Saia de sua casa, retire os sapatos, sente-se debaixo de uma árvore e não faça fotografia, depois, volte para casa por um caminho que não costuma fazer, tome um banho e durma pelado (caso não tenha esse habito). Ao acordar crie um gesto diante do que sonhou, filme e encaminhe para alguém que você sente saudade.

3.1.1 *Quem pariu Kariri foi um peixe, foi o pé de jurema ou quem sabe uma jibóia.*

São tantas as cosmovisões do Povo Kariri. Na minha comunidade tem as Marrecas que contei sua narrativa na apresentação dessa pesquisa, mas tem também a grande mãe que é a Jibóia-Maara que continua segurando uma imensa pedra para que no inverno a água não invada o Crato e afogue todas as cidades da região do Cariri Cearense¹¹⁰, mas tem também a serpente que era transparente no formato de um rio e vivia nas águas do Riacho do Rosário, o qual costumávamos banhar – hoje esse rio foi afogado pelo açude do Rosário de Quitáius (o qual cobriu minha comunidade, também citado nos capítulos anteriores). Tem a serpente filha do pé de jurema com um peixe que mora numa maloca de pedra no boqueirão¹¹¹ de Lavras da Mangabeira e tantas outras fontes de nascimento, vinculadas a natureza, desde que o mundo é mundo. Então, enquanto pessoa indígena, pensar as artes da presença, levando em conta os traumas do corpo-território, já que o feminino e a luta feminista me atravessam enquanto investigadora, é uma tentativa de operar e sistematizar em conexão com a floresta.

Não se trata de levantar ou defender uma linha de feminismo indígena, a pesquisa é sobre pensar dispositivos para atuar no teatro e na performance, através das pesquisas das indígenas mulheres Kariri. Como a invasão ao corpo e território das mulheres é a partida e fluxo continuo dessa investigação, pois não pretendo chegar em um ponto resultante, tão pouco romantizar o cotidiano das populações indígenas, uma vez que somos uma população que é fruto dessa formação adoecida pela hierarquização, de uma educação intoxicada pelo o

¹¹⁰ Disponível em <https://www.central3.com.br/150-nossa-ancestralidade-kariri-com-raquel-arraes/> Acesso em: 04 de fevereiro de 2023.

¹¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AUL7ny7LUQ8> Acesso em: 04 de fevereiro de 2023.

elemento ainda (vivo) da colonização; converso por meio da ótica do feminismo comunitário sobre esse sistema de exploração que continua invadindo/envenenando nossa cultura; o patriarcalismo, neoliberalismo, capitalista, coronelismo;

(...) para as mulheres indígenas terem o mínimo de tranquilidade precisamos mergulhar na força das nossas ancestrais, mergulhar na memória das nossas avós contra o sistema colonial e racista. Mergulhar na comunidade e a comunidade se faz todos os dias e é com a natureza. Nós mulheres indígenas não queremos igualdade nem diferença. Nós lutamos por Comunidade. (GUZMÁN, 2022)¹¹².

Essa não é uma síntese que agrada a todos que constroem o feminismo e também não é a visão de todas as indígenas mulheres, mas é uma possibilidade de nos unirmos, diante dos feminicídios e misoginia que invadem nossos territórios (aldeias) e demais lugares para os quais migramos. Penso que a raiz dessas violências é um projeto maior que invadiu nossas cabeças, no esquema da conhecida “heteronormatividade” (BUTLER, 2012), dominação/masculinidade valorosa e sua honra perante a moral, afinal, “gênero é antes de tudo uma construção sociocultural.” (OYĖWŪMÍ, 2014, p. 2). O pênis, no corpo do homem cis (em sua maioria não-racializado) e de preferência de classe de valor econômico satisfatório, em Abya Yala¹¹³ com a chegada das caravelas ganhou enormes e variadas dimensões de poder e vem explorando até os dias atuais, tanto a nível de intimidade aos corpos-territórios, como a nível público no congresso brasileiro assinando e liberando o garimpo, especulação imobiliária, ou as armas, por exemplo.

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial, capitalista e heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio às pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir/resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas ‘pela situação’. Deve incluir ‘aprender’ sobre povos. Além disso, o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. (LUGONES, 2014, p. 940).

A ficção e a realidade da ideia de poder do masculino sobre o que soa feminino/afeminada violenta, e essa violência vem ocorrendo também com a floresta. Nesse

¹¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hPjvY6tUPWs&t=2240s> Acesso em: 04 de fevereiro de 2023.

¹¹³ Abya Yala é o nome dado ao continente americano pelo povo Kuna do Panamá e da Colômbia antes da chegada de Cristóvão Colombo e dos europeus. Significaria literalmente “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. Os povos originários usam esse nome como uma reivindicação política, discursiva e descolonizadora.

sentido Krenak (2022, p.36) argumenta que “no tal *capitaloceno* que estamos experimentando não restará nenhum lugar da Terra que não seja como o corpo desse rio, assolado pela lama. Ela alcançará todos os recantos do planeta, assim como os polímeros e os microplásticos alcançam a barriga de cada peixe no oceano”. Por isso, os nossos rios, lagoas, mares, cachoeiras que ainda existem estão poluídos. Por isso, não basta ser mulher e assumir lugares de poder, é sobre a compreensão de mundo, a formação educacional vinculada a memória. “Futuro é ancestral, porque já estava aqui” (KRENAK, 2022, p.11), é necessário o movimento sensível nas operações, em como ministramos aula, em como conduzimos processos criativos, o que e para que escrevemos, abrir a escuta para viver tentando driblar, fugir do projeto de branquitude. Como? Talvez fortalecendo comunidades. As sementes deixadas pelas mais velhas é uma bússola. Sigo as parentas:

Um movimento único que surge dos povos originários da América Latina e Caribe, criando uma corrente de pensamento que produzirá práticas políticas em toda América Latina. O feminismo comunitário é o pensamento de ação, que se constrói em um processo de 24 anos atrás na Bolívia. Usamos tanto o feminismo comunitário quanto o feminismo comunitário indistintamente, é porque não somos feminismo adjetivo ou sobrenome, a comunidade é a proposta e a comunidade também somos nós. Ao mesmo tempo, é um instrumento para resgatar nossas conceituações das garras do colonialismo acadêmico, da superficialidade e do oportunismo das modas e, fundamentalmente, para reivindicar a construção de um movimento baseado na confiança política, na produção e na criação teórica e ética em nossas ações. Ou seja, somos feministas comunitárias porque vivemos em comunidade rural, podemos viver ou não, mas não é isso que nos define, o que nos define é a proposta comunitária que temos e a nossa proposta de sociedade, que é a comunidade de comunidades. (ADRIANA GUZMÁN; JULIETA PAREDES, 2014, p. 59-60)¹¹⁴.

O feminismo comunitário se apresenta como um lembrete para os demais feminismos das especificidades das vivências de mulheres indígenas, bem como suas contribuições aos movimentos de resistência de mulheres contra as históricas expressões do patriarcado. Constrói sua práxis não baseado nas epistemologias eurocentradas, mas nas experiências e teorizações de mulheres que carregam consigo as memórias dos esforços de resistência de suas ancestrais. O ocidente costuma contar o tempo através de sua própria existência, e narrar a história

¹¹⁴ El feminismo comunitario es un pensamiento acción, que se construye en un proceso de hace 24 años en Bolivia. Usamos indistintamente, feminismo comunitario como también feminismo comunitario, es porque no estamos adjetivando ni apellidando al feminismo, la comunidad es la propuesta y la comunidad somos también nosotras. A la vez es un instrumento para recuperar nuestras conceptualizaciones de las garras del colonialismo académico, de la superficialidad y el oportunismo de las modas e y fundamentalmente para convocar a la construcción de un movimiento con base en la confianza política, en la producción y creación teórica y la ética en nuestras acciones. O sea que somos feministas comunitarias porque vivemos en una comunidad rural, puede ser que vivamos o no, pero eso no es lo que nos define, lo que nos define es la propuesta de comunidad que tenemos y nuestra propuesta de sociedad que es la comunidad de comunidades (ADRIANA GUZMÁN & JULIETA PAREDES, 2014, p. 59-60).

mediante sua própria referência, e nesse sentido o feminismo comunitário não se coloca enquanto legado do feminismo sufragista europeu.

É uma proposta autorreferenciada, fomentada e nutrida pela luta das mulheres destes territórios, na particularidade de suas demandas, levando em conta as cosmologias dos povos que tem habitado Abya Yala, e trazendo um olhar de gênero a partir de uma perspectiva indígena.

Diante dessa afirmação, encontro no feminismo comunitário acolhimento de todas as espécies vinculado a minha história de vida:

Podemos dizer então que o feminismo comunitário é uma proposta revolucionária de um movimento e pensamento social que surge não na academia, mas nas ruas, nas organizações de mulheres indígenas, nos espaços urbanos e nas comunidades indígenas e que convoca não apenas as mulheres da Bolívia, mas todas as pessoas a provocar uma mudança social no mundo através de nossas práticas comunitárias em nossas comunidades e organização de libertação. O feminismo comunitário consistirá na abertura de espaços de igualdade de lutas e pensamento das mulheres no mundo inteiro, em falarmos a mesma linguagem aprendendo umas com as outras, trata-se da autonomia e descolonização de nossos corpos, conhecimentos e culturas, um espaço para falarmos de nossas realidades e utopias no espaço/tempo aqui e agora, pautado em uma proposta de bem viver. O bem viver é uma filosofia em construção, e universal, que parte da cosmologia e do modo de vida ameríndio, mas que está presente nas mais diversas culturas. (ACOSTA, 2016, p. 14).

Um movimento político contra o patriarcado que se implica com a demarcação das terras originárias, uma percepção de criação de artes da presença implicada a comunidade. Concorro com Acosta quando nos lembra que as memórias orais sobre o bem viver também estão vinculadas a visão ancestral. O feminismo comunitário ao mesmo tempo que é uma luta atual, digamos assim, também ocorre levando-se em conta o cotidiano e acordo interno de cada sociedade – sem perder de vista o sonho de reflorestar vida em comunidade e nutrir-se da terra. O feminismo comunitário está com flechas erguidas ao sistema patriarcal tanto quanto ao capitalismo predatório.

3.1.2 - Comunidade: Flecha das kunhãs¹¹⁵ contra políticas de branqueamento

"somos mais das nossas avós do que as novidades que vemos na internet... Quem são essas mulheres? onde estão? Pés descalços, coluna firme, subindo a ladeira com a lata de água na cabeça"...¹¹⁶

¹¹⁵ Kunhã é uma palavra de origem tupi-guarani para se referir ao que foi traduzido como “mulher”. Acredito ser importante considerar “falhas” de tradução ao se falar em sexo biológico ou gênero, de forma que seja apagada a complexidade e territorialidade das relações de gênero de cada povo.

¹¹⁶ Mãe Cajarana é um Curta-metragem de minha autoria (2019). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZT9a5LwCgqk> Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

A comunidade das kunhãs avermelhadas e afeminadas é um decreto invisível de acolhimento, tendo como imagem propulsora¹¹⁷: a pintura do fruto sagrado urucum sobre o mapa-corpa e as marcas do sangue perfurando a pele diante das violências cotidianas. Inclusive, enquanto escrevo essa tese, matam de todas as formas o que soa afeminado no Brasil. Há um espalhamento das mortes por meio do físico, psíquico, territorial, memorial e epistêmico, constantemente. Por isso, **O QUE CHAMAM DE TESE EU CHAMO DE GRITO, DE ROÇA, DE RETOMADA DE TERRA, DE ESQUEMA PARA DIZER. De possibilidade de negociação dos meus ancestrais através de mim. DE FLECHA LANÇADA...** Trago as palavras da Jota Mombaça¹¹⁸ “das ex-colônias portuguesas o Brasil é aquele que não fez a performance da descolonização, não performou a colonização”. (2021). Nesse país se finge que não existe indígenas, mas no mês de abril usam da nossa imagem para enfeitar crianças e centros educacionais, por exemplo. A colonização desse país violenta as mulheres nativas por várias armas, e busca apagar a nossa memória, invalidar ou folclorizar nossa cultura dentro do nosso território. Para definir colonialidade, cito abaixo uma definição:

A colonialidade, sendo parte do projeto civilizatório da modernidade, pode ser entendida como um padrão ou uma matriz colonial de poder que, com base na naturalização de determinadas hierarquias (territoriais, raciais, epistêmicas, culturais e de gênero), produz subalternidade e oblitera conhecimentos, experiências e formas de vida daqueles/as que são explorados/as e dominados/as. Esse movimento colonizador, por sua vez, possibilita a reprodução e a manutenção das relações de dominação ao longo do tempo nas diversas esferas da vida social. (TONIAL; GARCIA; MAHEIRIE, 2017, p.18).

É urgente entender que a colonização não ficou no passado, está presente no cotidiano. Mesmo consciente da guerra de morte e caminhando com uma revolta que pulsa no olhar, ainda assim, somos picados pelo projeto político de branqueamento, nas palavras de SCHUCMAN (1996) “a branquitude é uma racialidade construída sócio historicamente como uma ficção de superioridade, que produz e legitima a violência racial contra grupos sociais não-brancos e beneficia os brancos dando a eles privilégios materiais e simbólicos”.

Meu corpo ao pisar na operação colonial é uma afronta. Entre a sobrevivência e o risco de ser cooptada por esse sistema que não desliga. Na escola, fui a criança indígena apontada

¹¹⁷ FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. **Processos de encenação como espaço de formação de poéticas docentes teatrais**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Maurilio Andrade Rocha.

¹¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DSJR-Jg5xbo> Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

como a piolhenta, com roupa suja de terra. Na graduação eu era a matuta, sem lei, esfomeada, espontânea, e no doutorado soa uma fraude que eu seja uma Kariri na Belas Artes¹¹⁹. A nossa existência é um infinito mistério, uma falha incalculável, uma fronteira que se desloca minuciosamente em explosão, uma força que dança desgovernada, é um texto numa língua cortada, mas que ecoa tão alto que emociona ainda que o cérebro não descreva. É uma coisa que mesmo diante de tanta brutalização continuamos a criar e a fortalecer os fios de um movimento que luta pela respiração coletiva e pluralidade de vidas contra o genocídio.

Parafraseando Suzana Sacavino, no enfoque das feministas comunitárias, a colônia não é mais que um dos instrumentos do patriarcado, como o são a escravidão, o liberalismo e o neoliberalismo. O sistema de morte que se chama patriarcado não é somente a opressão das mulheres nas mãos dos homens; isso seria uma visão muito simples, nas suas palavras;

O patriarcado, para as feministas comunitárias, é o sistema de todas as opressões que oprimem a todo ser que vive no planeta e, por isso, a toda a humanidade (homens, mulheres e pessoas intersexuais) e à natureza, historicamente construído sobre o corpo sexualizado das mulheres. Para as feministas comunitárias, o patriarcado precede à colonização, ou seja, algumas formas dele já estavam presentes nas culturas originárias. Um aspecto original do movimento é a unificação do enfoque e das lutas na defesa da terra e do corpo, já que concebem ambos espaços territoriais como lugar para a realização da vida em plenitude. (SACAVINO, 2016, p. 100).

Na concepção de Susana Sacavino (2016), apresenta-se um interesse na luta das mulheres pela consciência social, e também foca desnaturalizar a invisibilidade ou a subalternidade. Nesse sentido, essa linha não é universal, é voltado sobretudo para as mulheres indígenas e quilombolas. A cultura indígena, por se constituir em um espaço de trocas e compartilhamentos simbólicos-afetivos, e de continuidade através da narrativa oral, memória-viva e se consolidar em relação a um contexto político específico, cultural e social, destaca as especificidades dos indivíduos que a compõem. É com insistência que buscamos preservar e abrir novos horizontes para elementos culturais históricos que possibilitem aos sujeitos reconhecerem-se pertencentes à história de seu território. Surge aqui a necessidade de uma ótica decolonial como a de Aníbal Quijano (2022, p. 4), que compreende a existência de uma colonialidade do poder, a descrevendo como “um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder”. Partindo dessa perspectiva, se faz necessário pensar nas identidades individuais e coletivas que compõem o que é ser uma mulher nativa e a sua ligação com o território.

¹¹⁹ Fazendo menção a Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG. Disponível em <https://www.eba.ufmg.br/> Acessado em 27 de janeiro de 2024.

Aníbal Quijano fez uma análise do sistema de poder capitalista do mundo em termos da colonialidade do poder e da modernidade – ambos unidos para a potencialidade do poder. A reflexão do autor sugere uma visão contextual sobre a união da racialização e da exploração capitalista como estrutura empregada na colonização das Américas. Ao debater sobre a colonialidade de gênero, observo que a análise de Quijano se apodera somente do poderoso sistema capitalista global e da recepção de gênero, em que enquadra apenas a ideia da sexualidade das mulheres, deixando ausente a catequização sobre o projeto colonial que nomeiam essas pessoas de mulheres.

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização. (LUGONES, 2014, p. 939).

Ao reunir uma visão que valoriza e entende as insurgências das comunidades indígenas em contextos rurais e urbanos, podemos compreender a necessidade do rompimento de uma ideia colonial distorcida e limitada da categoria indígena. No caso das mulheres, essas ideias acionam cenários de estupro e escravidão: amansadas através de mordidas de cachorro, pegas no laço e presas no tronco no meio do curral. Infelizmente, são memórias reais, o problema é que na formação educacional do brasileiro isso é narrado pela família tradicional brasileira com orgulho, descontextualizando a violência. Insistir neste imaginário é ignorar o apagamento histórico e simbólico da importância das indígenas na história de luta e empoderamento das mulheres em Abya Yala e no Brasil.

A avó da sua mãe também foi sequestrada? Normalmente esse relato tão comum a tantos brasileiros, são narrados em nome da civilização, da higienização e da romantização da miscigenação. Essas mulheres tiveram seus úteros como casa para filhos frutos da violência, da ausência de afeto, e muitas vezes do nascimento e crescimento distantes da cultura indígena. A cultura do estupro no Brasil é antiga, teve um período que essa cultura foi legitimada:

O alvará régio de 4 de abril de 1755, que induzia o “casamento” de portugueses com mulheres indígenas retirando qualquer acusação e infâmia contra o português além de lhe conceder terras por este “feito”. Ao mesmo tempo, registros da época contam como esses casamentos eram contraídos, com violentas caçadas a mulheres indígenas, gerando a expressão popular de ter a “avó pega no laço”. Essa cultura do estupro existe até hoje em todo Brasil. (GUAJAJARA, 2020, p.33-34).

A determinação e separações de classe, gênero, e hierarquia racial, após vários séculos de expansão colonial europeia, se expressa em diversas formas de dominação, implantadas pelo

colonialismo moderno. São agências organizadoras para manter essas mulheres em uma posição subalterna, como por exemplo “os interesses religiosos que, ao longo da história do Brasil, vêm confundindo a cosmovisão indígena com ideologias e fundamentos alheios à realidade tradicional. Importar culturas dominantes também é uma forma de racismo” (POTIGUARA, 2019, p.43). O feminismo comunitário de Abya Yala tem se encarregado dessas opressões, buscando uma perspectiva descolonizadora, ações que provoquem reais impactos para a desarticulação do patriarcado, lutando para enfraquecê-lo. Ainda que haja a leitura de uma sociedade democrática, a violência estrutural existe e se aplica em diferentes contextos, e as comunidades indígenas não são isentas desse processo, em que muitas vezes as próprias instituições governamentais contribuem para o enfraquecimento desse território. Na escrita de Eliane Potiguara, em “Metade Cara, Metade Máscara” (2019):

As invasões trouxeram também distúrbios como loucura, o alcoolismo, o suicídio, a violência interpessoal, afetando consideravelmente a autoestima dos seres humanos indígenas. Podemos perceber claramente que todos esses sintomas são causados pelo racismo subliminar do poderio do Estado e pelas reações discriminatórias subliminares da sociedade brasileira (...)

É nesse sentido que as narrativas das comunidades/mulheres indígenas se transformam em história de vida, promovendo significados às suas condições presentes ligadas ao território. Ao assentar-se como continuidade de sua memória e de seu povo dentro de uma cosmopolítica em que as mulheres reiteram o corpo-território como categoria de luta que contemporiza a existência dos Povos, isso torna-se um elemento fundamental uma vez que as práticas e saberes formulados por essas Kunhãs/afeminadas/avermelhadas possuem uma concepção de bem-estar conectada aos seus territórios que as torna coletivas e partilhadas.

[...] para nós, como feministas comunitárias, algo que é muito importante é que não pode ser realizada qualquer teoria política ou feminista enquanto as expressões dos corpos de mulheres não estiverem ligadas a um ser e este é um lugar único, a terra. Nenhuma proposta feminista será politicamente sustentável se não ligar a emancipação dos corpos da emancipação da natureza. (LORENA CABNAL, 2015, s.p).

Toda essa reflexão apontada pelo movimento de feminismo comunitário denuncia não somente a questão de gênero, mas levanta sobretudo a questão da exploração e estupro em expansão de corpo-território em continuidade, reivindicando politicamente o fortalecimento de um movimento conectado com a ancestralidade e as urgências dos tempos de agora. Deixo como sugestão a escuta da canção: voz e letra da parenta Kaê Guajajara (2022): <https://www.youtube.com/watch?v=sssJSpQY7fU>

3.1.3 Ruína, nascedouro, ventania migratória – corpos avermelhados nas artes da cena.

“O corpo da mulher indígena é uma extensão do território¹²⁰”. (Aline Kayapó, 2022)

Aline Lopes Kayapó é uma das idealizadoras do movimento plurinacional Wayrakuna, que é uma das frentes de luta de mulheres indígenas de Abya Yala, cuja tradução é filhas do vento. O elemento vento visto como uma cosmovisão que atravessa espaços visíveis e invisíveis, velocidades diversas. As mulheres ventania buscam dialogar e expor a luta das originárias. Existem vários movimentos vinculados à luta das mulheres originárias, como a AMICE por exemplo -Articulação das Mulheres Indígenas do Ceará¹²¹, esses movimentos surgem em meio aos protestos e retomadas de territórios, da necessidade das mulheres em contexto de aldeia e urbano enfrentarem a violências dentro e fora do território e também da falta de acesso às políticas públicas por parte do seu Povo.

Figura 26 - Imagem da performance Influxo, Frente de Mulheres do Cariri.



Fonte: arquivo da autora, 2023.

¹²⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NdL5Dm_f5II&t=847s Acesso em: 25 de novembro de 2023.

¹²¹ Disponível em <https://mulheresindigenasce.wixsite.com/amice?fbclid=IwAR1Quc0qG2zbZUjUVpHg02et9nllFdlvSoFtgsPsRS1IS-i4Cqmf-zXdXQ> Acesso em: 16-03-2023.

Em 07 de agosto de 2017 a parenta Diana Pitaguary vítima de violência doméstica, foi assassinada pelo “companheiro”, num expressivo exemplo de violência nos territórios. Desde então a luta se intensificou, foi criada a lei Diana Pitaguary 17041¹²², DE 10 DE OUTUBRO DE 2019, e as escolas indígenas do Ceará durante uma semana fazem atividades de conscientização acerca das consequências do machismo, misoginia e fobia aos LGBTQIA+. Essa cultura opressora causa danos drásticos aos corpos das parentas e reverberam no ecossistema. A violência para os povos indígenas é um projeto de desarticulação da vida, sendo que a mulher está ligada a luta do território. Apresento a voz de uma liderança do Povo Tabajara, Luiza Canuto¹²³, (2022):

Eu passei por muitos momentos de perseguição em Monsenhor Tabosa, CE, teve um episódio em que fui detida no gabinete do prefeito, os policiais batendo as algemas no meu ouvido porque solicitei trabalho de emergência por conta da seca. Por conta da fome nós ocupamos a prefeitura, saqueamos armazéns de alimentos para salvar a vida do povo e por conta dessa minha atuação fui presa... Eu sou a primeira liderança do meu povo, a minha função é fazer articulação, mobilizar e trabalhar para unir as pessoas, uma boa relação entre nós e os não-indígena... Na questão da espiritualidade também temos vivo essa força que vem da mãe terra, eu carrego comigo um sentimento de fazer tudo pela mãe terra, por conta dessa força espiritual da mãe natureza é que estou de pé, com essa cura que vem da terra, da força espiritual. Eu só me curo com a mãe natureza, eu tenho o desafio comigo de trabalhar o respeito e cuidado com a Mãe porque é a nossa vida, meu melhor desafio como indígena e mulher feminista que sou, é superar o racismo com a questão de gênero numa sociedade machista, eu tenho isso como minha maior bandeira, é esse o fortalecimento para a luta coletiva pensando no bem viver de todas e todos.

Luiza Canuto como tantas outras mulheres de ancestralidade indígena (ou outras) acreditam que a colonização provoca as violências de gênero, e veem a articulação e ajuntamento das mulheres em luta como uma estratégia de fortalecimento do território e da vida de toda a comunidade. Existe uma frase muito utilizada pelo movimento indígena que diz: “As mulheres indígenas são como rios, crescem quando se unem¹²⁴”. A maioria das comunidades tradicionais são lideradas por mulheres, e elas são as primeiras a perceber a urgência de pedagogicamente trabalhar essas espinhosas questões sociais que levam à violência e à morte das mulheres e meninas, e prejudicam as crianças em geral e inclusive os homens (que perdem

¹²² Disponível em <https://leisestaduais.com.br/ce/lei-ordinaria-n-17041-2019-ceara-cria-a-semana-diana-pitaguary-nas-escolas-indigenas-do-estado-do-ceara> Acesso em: 16 de março de 2023.

¹²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fFwGXXVQUx-E> Acesso em: 16 de março de 2023.

¹²⁴ Disponível em <https://mulheresindigenasce.wixsite.com/amice?fbclid=IwAR1Quc0qG2zbZUjUVpHg02et9nllFdlvtvSoFtgsPsRS1IS-i4Cqmf-zXdXQ> Acesso em: 10 de abril de 2023.

as mães, avós, irmãs, primas, companheiras). Nas palavras¹²⁵ da parenta Majur¹²⁶ Harachell Traytowu que é a primeira mulher trans a ser escolhida cacica numa aldeia indígena no Brasil (a partir da colonização):

Eu nunca tive essa ideia, essa vontade de liderar a comunidade. Só que eu sempre tive que acompanhar mais esse movimento com minha mãe de buscar as coisas fora da aldeia. Então, eu já estava preparada... Eles (parentes) achavam que eu tinha mais facilidade para lidar com os brancos e também para a organização da comunidade e para buscar coisas para a aldeia. Por isso, escolheram a mim.

Como Majur aponta, seu aprendizado foi com base na observação das mais velhas. Uma vez que a escolha do cacicado é coletiva, entendemos a luta feminina levando em conta todas as vozes comunitárias, materiais e imateriais. Como sabemos o movimento Wayrakunas vincula-se à ideia de ventania, indicando que podemos pensar os elementos da natureza tanto como vida a ser cuidada e apreciada, mas também como sujeitos de uma provocação ou bandeira pela sobrevivência. Nós caminhamos atentas às vozes desses ancestrais. Nem toda mulher indígena se afirma feminista, mas todas as lutas que travamos contém sementes de emancipação para nós mulheres, em movimentos interseccionados com a natureza e a espiritualidade.

É comum que os levantes/retomadas/revitalizações de comunidades autodeclaradas indígenas surjam através das lutas das mulheres, rompendo com o silenciamento histórico. No Brasil, muitos de nós escutamos que nossa avó foi “pega no laço” ou “pega no dente de cachorro” – que significava ser caçada com a ajuda de cães e laçada à exemplo de como se fazia com os animais que se pretendia capturar e domar, tendo como resultado a vitória do colonizador sobre a fêmea e o território. Falar de corpo indígena é apresentar as marcas de outras vidas na memória física, psíquica, espiritual, patrimonial e moral. Por isso, **qualquer violência que acontece no meu corpo, é a continuidade da dor e tormenta das minhas avós.**

AÇÃO PERFORMATICA. Gostaria de solicitar a você que está lendo esse plantio, onde estiver, busque uma beterraba (porte médio, se quiser descasque, coma (crua) devagar, observe a sua mastigação, enquanto se fortalece escute ou leia o trecho a seguir, que é parte de uma conversa no episódio 2, entre eu e Luz Barbara. A beterraba é uma hortaliça (originária da Europa), ela tem raízes, tem tonalidade avermelhada e é também utilizada na performance

¹²⁵ Disponível em <https://sul21.com.br/noticias/geral/2023/01/so-temos-que-ter-oportunidade-diz-trans-chefe-de-aldeia-indigena/> Acesso em: 10 de abril de 2023.

¹²⁶ Cacica na aldeia Apido Paro faz parte de um conjunto com outras aldeias na Terra Indígena Boe -Bororo, Tadarimana – MT.

Influxo (de minha autoria). Desejo o encontro com esse fruto de memória nativa de outro continente, que tem raízes, que sangra e que deixa marcas na pele, mas seu maior efeito ocorre no cérebro e no coração: https://studio.youtube.com/video/OZ2H2Z_zI3k/edit

Luz Barbara: E aí, eu encontrei nela uma possibilidade de legitimar minha revolta contra esses papéis sociais. Então, minha poética foi muito construída por isso.

Barbara Matias: Uma poética da revolta, né?

Luz Bárbara: Uma poética da revolta diante do corpo. Diante de como o corpo é colocado, é percebido no mundo, dos lugares possíveis para esse corpo... Margarida me dá esse presente que é a possibilidade ainda de sair desse lugar de mulher. É uma grande libertação, quando eu olho pra mim e falo: “eu não preciso ser mulher”. Isso é algo criado sobre meu corpo, que esse corpo é vítima, que esse corpo é um corpo que tem que ter medo, porque ele possivelmente vai ser violentado, inclusive, já foi, e há uma permissão social pra isso... Então, meu corpo, ele foi construído, primeiro por esse lugar de violência, de uma corpa, e a partir de Margarida, ele transgride esse lugar mulher e esse lugar da violência, e fala: “chega”... e diz: “ei, tu tem tu pra falar de quem é tu é, tu tem que partir da morte, tu tem que partir do etnocídio, do genocídio, da impossibilidade de ser. Mas eu vou te dar uma possibilidade também de poder sair da morte para a vida. Tu também é milho, tu também é pedra, tu também é água, tu também é serpente, tu é água e terra, tu é réptil. Tu transitas entre esses lugares, tu é filha de jurema, tu é filha de um peixe. Teus antepassados são peixes, tão na lagoa encantada. E olha pra lagoa, olha pra essas águas, pergunta a elas quem são seus ancestrais”. Então, acho que minha poética tem a ver com esse corpo que fez essa trajetória de vida.

Barbara Matias: É. Na medida em que você vai tratando das violências, você vai também acionando tecnologias de cura, de outros trabalhos, quando eu faço *Líquida*, com a cabaça, que foi do meu avô, que depois meu pai usou também na roça. Quando partilho água com as pessoas, eu tô partilhando modos de viver, de se articular no mundo do meu povo, mas ao mesmo tempo, eu estou usando, por esse canal da arte, um encontro de cura, de escuta. Sem dúvida faz sentido pra quem tá aqui, pra quem tá vivendo isso, e vai costurando, né?

Luz Bárbara: Aí é preciso ter coragem, pra chegar na cura. Abrir a ferida, pegar esse sangue, o urucum, reconhecer essa morte, e sair dela pra vida.

Barbara Matias: Sim. E é vários instantes de morte, vida, morte, vida, morte, vida... porque, quando eu faço *Líquida*, acesso muitas memórias.

Agora que você terminou de ler e se alimentar, mande uma mensagem para uma mulher que você admira e fale o quanto ela te encoraja. Por fim, faça uma foto dos seus dentes avermelhados e mostre ou envie para uma pessoa que se identifica como homem cis. Só isso, fim da performance.

3.1.4 *Cardinal-vermelhado alembrou que minha corpa é um arquivo-vivo da colonização.*

Eu sou filha do silenciamento secular e de um turbilhão de gritos encrustados na minha musculatura, que caminham e conversam comigo dormindo e acordada. Oi Brasil, fica

decretado que nesse território há mais de 305 etnias e estou disposta a avermelhar a pesquisa em artes da cena com urucum e com a minha (nossa) memória sangrenta do líquido que circula no nosso corpo, mas esse avermelhado também é a tonalidade da dor da extração do ouro, fósseis, mata incendiada e da inserção da monocultura nessa terra.

Eu sou sertaneja, plantadora de milho. Quando a galinha não comia, rezava para chover e esse milharal nascia na teima. Eu sou um perigo, gosto de semear na Caatinga e não tenho nenhum problema em lembrar que para os importantes brasileiros só fomos considerados gente (cidadãos) em 1988 (na Constituinte). Numa poesia¹²⁷ de minha autoria escrevi, “se for para eu ser humana, que eu não perca meu faro de bicho”. Acredito nas palavras de (Cf. VEYNE, 1982, p. 51-85) quando afirma que o nosso corpo “é tratado como um lugar que, no tempo e no espaço, está consciente do cotidiano vivido, bem como da própria cosmovisão constituída na trama”.

Ritual da lente, por favor não aumente a letra: O corpo em fermento tem lembranças e urgências de outras vidas e é muito difícil enxergar quando a lente está desfocada.

O corpo em ferimento tem

¹²⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CMfEnLVhoJj/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 10 de abril de 2023.

lembranças e
urgências de
outras vidas e é
muito difícil
enxergar

quando a lente
está
desfocada...

Figura 27 - Imagem do arquivo pessoal da autora



Fonte: arquivo da autora, 2022.

Por isso, **É PRECISO** (constantemente) **REENCANTAR O CORPO**. Autores como Mia Couto, Silvia Federicci e tantos outros tem falado sobre práticas de reencantamento. Nós Povos

indígenas articulamos a vivência com autenticidade entre espiritualidade e matéria. Eu sou uma artista que sobrevive via editais, concursos e outras possibilidades abertas pelo capitalismo que quase me fazem distanciar de uma conexão real com as encantarias. Meu corpo e a linguagem que trabalho são coisas sagradas e em retroalimentação, não só porque sou artista, mas porque o que faço, o que me alimenta, me compõe no mundo. A cultura do meu povo me alerta sobre o sentido coletivo. É como a metáfora de uma teia que tem sentidos diversos, mas estão interligados, como a natureza que se transforma, constantemente. Então penso na importância das práticas (treinamentos) me apoiarem no costurar com essa força que é divina, espiritual, está no invisível e em mim.

No espetáculo *Cardinal*, eu estava eufórica. Buscava uma forma de me concentrar, de equilibrar minha energia quando estava em cena, era sempre uma ânsia. Certo dia, fui na roça com uma pessoa da minha família afim de colher caju e no caminho enquanto eu buscava conversar, a pessoa manteve o silêncio. Na hora que fomos pegar os frutos ela enfim falou, mas foi justamente pedindo que eu silenciasse pois ali era a casa das abelhas. No caminho de volta para casa não havia mais interesse da minha parte em conversar. Ao chegar nos pusemos a retirar a castanha do caju, ação que essa pessoa me convidou a fazer na posição de cócoras. Obedeci.

Retornei à cidade naquela tarde para apresentar *Cardinal*. Durante a apresentação tive a sensação que os meus pés estavam interligados com a terra e meus fios de cabelo com o céu. Todos os meus poros pareciam estar em conexão com a plateia, me trazendo à consciência de que aquela sensação era fruto do trabalho na terra vivenciado naquela manhã conduzido intuitivamente por uma agricultora. Observei, vivenciei e após a apresentação entendi como um sinal para transmutar esse cotidiano para as artes cênicas. Me veio como uma herança e assim, sempre antes de fazer esse trabalho caminho em silêncio na terra, fico de cócoras por alguns minutos e evoco o cheiro do caju na casa das abelhas. Partilho com vocês essa experimentação, faça-a no dia que será a primeira noite de lua cheia.

Ritual – Silêncio

- 1 - Pense numa pessoa.
- 2 - Pense em si.
- 3 - Convide essa pessoa para fazer uma caminhada (de preferência na mata), no horário em que o sol está nascendo. Obs: Não levem telefone, apenas um lanche e uma água.
- 4 - Façam a caminhada com o estomago vazio (Beba água antes de iniciar) e em silêncio. (Se possível com os pés descalço).

5 - Ao final, tomem água. Se abracem. Fique de cócoras por pelos menos 7 minutos.

6 - Agora, se sentirem necessidade falem e se alimentem.

Insisto em acreditar que nosso corpo produz e mobiliza qualidade e estados de saúde. Penso que quando estou completamente plena fazendo algo que quero fazer, estou com saúde. Para mim essa plenitude acontece juntamente com a imersão ao território, suas dores, mistérios e reencantamentos, por meio da responsabilidade e pertencimento. Entendo a importância de caminhar na mata, de se alimentar com frutos sagrados como disparadores e bases de um corpo em expansão com o mundo, e vejo esse estado enquanto qualidade cênica para as linguagens do corpo. Em *Cardinal* compreendi muitas dores, conversei diretamente com mães que tiveram suas filhas vítimas de feminicídio, acessei experiências traumáticas e também percebi questões culturais enraizadas que me fizeram acender e alertar. Carrego uma dor, um calafrio no osso que é de uma vida passada, mas que não larga essa existência e sei que não é possível largar, pois não houve reparação as mortes das minhas ancestrais. Mas eu não sou elas, sou parte delas e tenho inventado e ficcionalizado outros mundos, em cura diante do ferimento e conectada às heranças de tecnologia de sobrevivência também deixadas por elas. Em relação ao ferimento aberto, a pesquisadora Ileana DIEGUÉZ (CABALLERO, 2011, p. 104 e 124), no livro *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*, traz contribuições fundamentais para o debate. Segundo ela:

Nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política. O "trauma", sequela da ditadura, não é somente uma ferida mnêmica pessoal, é uma ferida social no presente. Nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica (...) os recursos implementados nas suas denúncias desautomatizaram as formas tradicionais de protesto, contribuindo para a gênese de um "estranhamento" que poetizou o discurso político, dando valor estético ao gesto político. Considerar a dimensão estética daquelas performances cidadãos não significa reduzi-los a molduras estéticas nem minimizar sua condição primeira de gestos éticos. (CABALLERO, 2011, p. 104 e 124).

Figura 28 - Registro do espetáculo *Cardinal*, setembro de 2018



Fonte: Fotografia de Jaqueline Rodrigues cedida a esta pesquisa, 2018.

A proposta de fazer uma reflexão que relacione a memória indígena e arte da cena tem como premissa apostar em documentar e levar em conta nesse arquivo, vozes não lidas (invisibilizadas) e a força da encantaria através da cabeça dos meus dedos que digitam e semeiam essa roça. Não defino reencantamento com base em um autor ou corrente específica. Eu vejo nas práticas dos mais velhos atos de reencantar, de alegrar a alma mesmo em dias de luta e luto. Às vezes é fazer um toré, um alimento, um enfrentamento público (marcha coletiva), às vezes, é ficar em silêncio. Diante da correria dessa sociedade, quase esquecemos de alimentar o “cordão” que nos conecta aos ancestrais. É um movimento físico, é uma dança, é um caminhar, é um gesto potencializado pela expansão da natureza. É escuta. Venho na contracorrente de experimentar esses rituais/exercícios/práticas que fazem parte da minha criação, mas cataloga-las nas criações artísticas e inclusive com outros artistas através da Coletiva Flecha Lançada Arte¹²⁸(Pretendo falar um pouco mais no último capítulo).

Nesse sentido, quando estou em cena em *Líquida*, quando faço o gesto de oferecer água a uma pessoa, meus dedos e a água comunicam antes mesmo da palavra que poderá sair da

¹²⁸ Disponível em <https://www.instagram.com/coletivaflechalancadaarte/> Acesso em: 16 de maio de 2023.

minha boca. Meu corpo está em força de partilha com os registros de uma outra vida e com a compreensão desse registro como treinamento de artista da cena. Por isso meu corpo vibra, treme, arrepia, inflama e essa estrutura não é só física, ela atravessa o campo macro social, espiritual e estético – o arcabouço de artista da cena não finda no externo, para mim, como um dever político ancestral ele se comunica, principalmente, com o que ainda não nomeamos.

Penso no corpo como um arquivo, uma flecha com a memória da raiva e com vontade de trazer alimentos. Esse corpo tem senso de comunidade e passa a intercambiar esse saber na vivência do artista como repertório do saber corporal. É uma luta para estar-no-mundo com saúde (consciência em dimensões outras), em compreensão da consciência das práticas corpóreas que fazem reflorestamento e constituem essa corpa comunitária interconectada com a expansão cósmica. Alguém que está lendo essa pesquisa, que está visitando essa roça, caso sinta falta de citações de algum pesquisador da área do corpo conhecido no mercado das artes teatrais, eu entendo a sua saudade, confesso que ela me aparece e quase me faz duvidar dessa aposta nas raízes da terra. Não estou negando a luta de senhor algum, mas é porque a justiça que se faz necessária é plantar na terra. Insisto nisso como um mar revoltoso vivendo o seu tempo em conexão com o encontro de várias águas. Estou de pés descalça, com o pé na terra. Aposto nesta flecha.

Ritual do mapeamento.

- 1 - Observe essa imagem a baixo.
- 2 - Pense nos caminhos que você fez, nas travessias.
- 3 - Agradeça aos seus pela sabedoria de negociar e voltar para casa sem desconectar do invisível.
- 4 - Fale para si (em voz alta): o que você não aceita que invalidem mais da sua vida?
- 5 - Massageie com as mãos seus pés.
- 6 - Agora, massageie os pés com uma pedra de gelo. Em seguida, pressione por alguns segundos uma pedra de gelo (a baixo, parte interna do pé) no centro.

Figura 29 - Registro do espetáculo Ané das Pedras, setembro de 2022.



Fonte: Fotografia de INDJA cedida a esta pesquisa, 2022.

O corpo é um repositório de inúmeras informações, filtra constantemente experiências do cotidiano que se evidenciam por meios dos nossos trejeitos corporais, gestos e energia. São informações arquivadas e vívidas, que diante de uma memória ferida, mas em escuta coletiva, conseguem se revitalizar ou reinventar com sabedoria, mediadas pelas cosmologias, nesse caso, de Abya Yala. Esse corpo é um documento e no caso do artista da cena, está em partilha com o mundo, conforme nos diz José Gil (1980):

A cultura das sociedades primitivas, por oposição à maior parte das sociedades históricas, visa a tornar possível a vida do corpo: é uma cultura para o corpo. Tudo nela contribui para o equilíbrio que salvaguarda a singularidade de cada corpo, a sua

potência, a sua capacidade para se decodificar e para se recodificar. (GIL, 1980, p. 54).

O nosso ouro é a forma de levar/fazer e continuar a vida, ensinada pela ação dos mais velhos. Esse saber está acumulado no corpo. Por isso um corpo-flecha, um corpo-documento, um corpo entendido como dispositivo alçado e um corpo singular e coletivo, enraizado com outras vidas. Essa identidade é constantemente potencializada através do pertencimento, da insistência em não acabar e na abertura para TRANSMUTAR-SE. Por isso, não é justo citar autores que pensam apenas o corpo do homem ou do indivíduo, pois para nós indígenas o trabalho de consciência corporal se dá com outros seres. Repito: é preciso fazer silêncio na casa das abelhas.

Esse tipo de aposta (anticolonial) vai contra a produção individualizada-nervosa-capitalista onde **O** mercado da arte não tem fé na criação coletiva. Assim como o mar que tem sua própria natureza e não há como exigir que se agite ou acalme, que produza o desejo do outro ou se adestre, nosso corpo tem seu próprio ritmo e rebeldia. Por isso, é preciso “decifrar o corpo performático e permitir atravessar essas pontes e recontar a história. A apropriação da linguagem do corpo produz novos valores de uso para as performances que, deste modo, deslocam, deformam e subvertem os códigos da arte”. (LOPES, 2010, p.143).

O mar dança em conexão com a lua e a lua só aparece à noite. O nosso corpo precisa se escutar – viver a natureza das águas que o habitam e só assim o artista da cena não será adestrado, saberá experimentar e executar o movimento, o gesto, o tom de voz com consciência e liberdade em expansão.

4 CICLA DA CAATINGA: AVERMELHADAS DA TERRA KARIRI.

Em um ensaio ao jornal Intercept, a escritora e poeta Audre Lorde¹²⁹ disse, “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?”. Se debruçar numa pesquisa acadêmica e artística sobre a vida e a morte do feminino ancestral, é uma forma de coletivizar e gritar o que foi silenciado. As memórias – da Caatinga afeminada do chamado nordeste do Brasil – são rastros e fagulhas em contra-ataque ao sistema de finalidade, e a pesquisa é um dos tantos canais de ecoar. Entendi, assim como Lorde que “meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você”.

Figura 30 - Registro do curta- metragem Desterro, direção de Barbara Matias, Maio de 2023.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

¹²⁹ Disponível em <https://www.intercept.com.br/2019/11/27/audre-lorde-ensaio-irma-outsider/> Acesso em: 17 de maio de 2023.

Uma corpa originária que insiste em estar viva por si só é um ato político de desobediência e provocador de estéticas aguerridas através do seu fazer na arte. “É a prática da desobediência e da rebeldia... é precisamente nas tensões do risco que encontramos nossas possibilidades corpóreas e nossa *raison d'être*” (razão de ser)”. (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p.446.), pois desejo continuar criando em coletivo sobre nós, alinhado as nossas heranças ancestrais e estabelecendo rupturas na ficção construída através do outro sobre nós.

4.1 Caatinga: A sertaneja é feita água.

O disparo da profecia do beato Antônio Conselheiro de que “**o sertão vai virar mar**”¹³⁰., proferida em 1833 e detalhada na obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha demonstra o enraizamento das cosmovisões dos primeiros habitantes deste sertão, que até os dias de agora carregam uma relação forte com tudo que emerge através das águas. O sertão do Cariri Cearense é protegido pela chapada do Araripe, sua biodiversidade natural, e guarda áreas preservadas para estudo paleontológico, geológico e cultural, protegidas pelo Geopark Araripe, que tem interesse essencial na memória natural dessa terra. A principal atividade econômica desenvolvida pela região é a agricultura, a criação de animais para abate (peixes, galinhas, porcos, vacas, ovelhas, cabras), e doces como rapadura - por conta do solo propício ao plantio da cana de açúcar. Também há forte fabricação de artesanato em porcelana, barro, couro animal, tecido, produção de cordéis, xilogravura e o comércio religioso em detrimento das imagens dos milagres de Padim Ciço¹³¹ e Beata Maria do Araujo¹³², principais referências do catolicismo popular local. Os habitantes costumam sofrer até hoje com as frequentes estiagens, uma vez que a agricultura, principal a fonte de renda e subsistência das famílias, está ligada diretamente ao índice pluviométrico da região, que oscila a cada ano. Outras atividades econômicas como a produção e colheita da castanha de caju, milho, batata doce, feijão, fava, pinha e pequi variam de acordo com o inverno de cada ano.

¹³⁰ Disponível em <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/coluna/o-sertao-vai-virar-mar-finalmente/> Acesso em: 17 de maio de 2023.

¹³¹ Disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/saiba-quem-foi-padre-cicero-romao-batista-o-padim-cico-1.3269585> Acessado em 27 de janeiro de 2024.

¹³² Disponível em <https://g1.globo.com/ce/ceara/cariri/noticia/2023/05/24/no-aniversario-da-beata-maria-de-araujo-devotos-e-estudiosos-pedem-mais-protagonismo-dela-nos-milagres-atribuidos-a-padre-cicero.ghtml> Acessado em 27 de janeiro de 2024.

A consciência de falar de si e das mulheres do sertão é uma questão urgente, como nos ensina María Galindo¹³³ “não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”. Um dos caminhos é fortalecer movimentos pró-vida das mulheres e territórios, somente em 1980 o movimento feminista brasileiro começou a colocar em destaque a questão da violência contra a mulher. Foi quando começaram a surgir os primeiros Centros de Defesa da Mulher. Primeiro em São Paulo, seguidamente Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais. Hoje eles existem em uma parcela dos municípios brasileiros, até 2015 foram contabilizados pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada) 214 centros especializados, em 191 cidades, sendo a maioria localizados nas regiões Sudeste e Nordeste, conforme o trecho abaixo, da Agência Brasil¹³⁴, publicado em 2015:

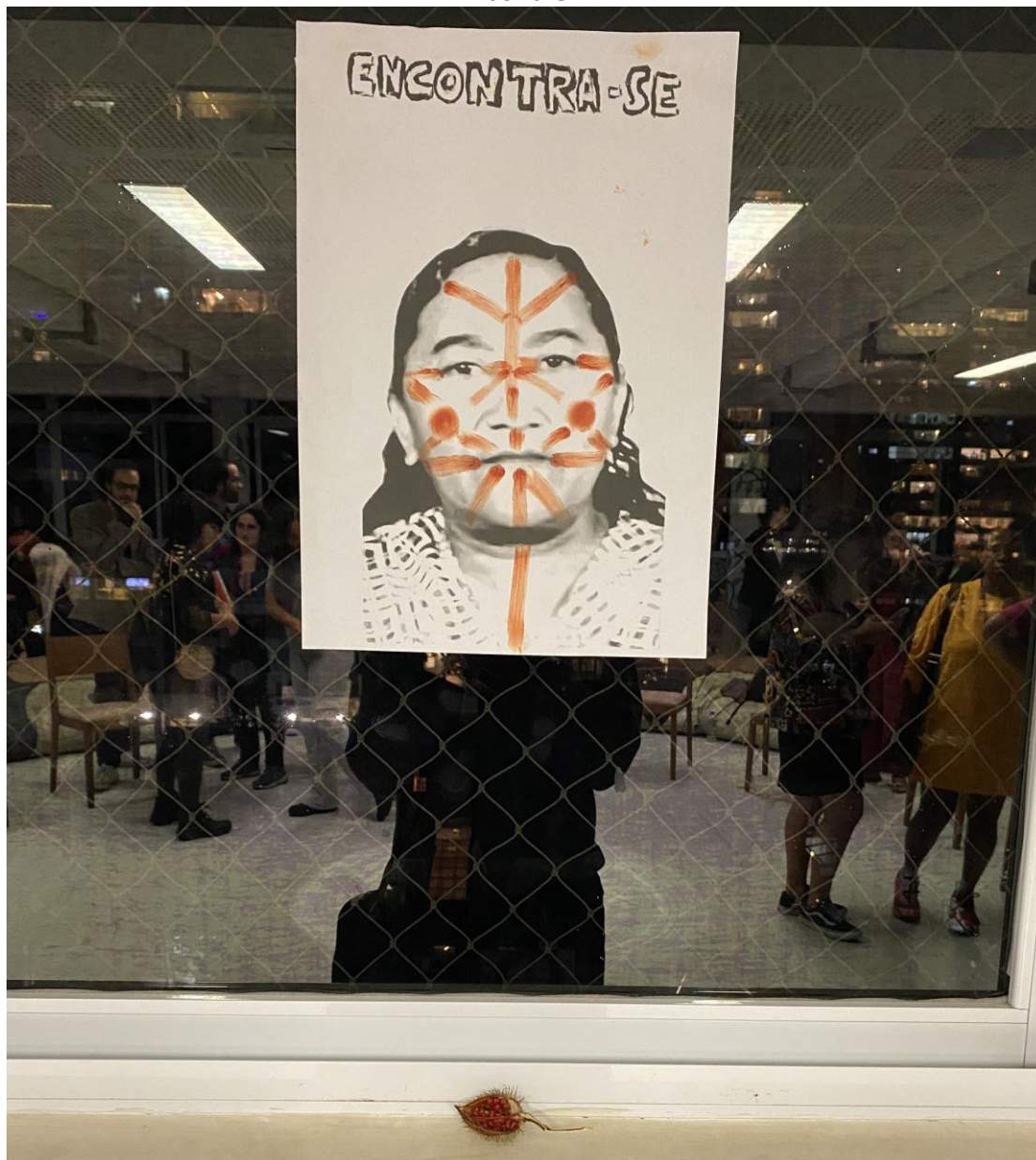
Segundo o levantamento, o país tem 77 casas de abrigo em 70 municípios e 214 centros especializados da mulher em 191 cidades, sendo a maioria localizados nas regiões Sudeste e Nordeste. O estudo apontou que existem 470 delegacias especializadas de Atendimento à Mulher e núcleos de atendimento em delegacias comuns, com maior concentração no Sudeste e no Sul. As instituições do sistema de Justiça especializadas no atendimento e processamento das ações das mulheres em situação de violência estão presentes em cerca de 1% dos municípios brasileiros.

No Ceará, assim como em tantos lugares do país, infelizmente o feminino continua sendo morto fisicamente e simbolicamente. Agir para diminuir e alertar é o propósito vinculado às criações artísticas estudadas nessa tese. A violência se dá de forma física, moral, psicológica e patrimonial, por isso, pode acontecer no lar, numa empresa, nas redes sociais, na praça ou pelo esquecimento das vozes femininas sobre a memória violada do seu lugar, como apontado em *Cardinal*. Nesse sentido, a percepção sobre o feminino também está em consonância com os estudos do feminismo interseccional, pois ressaltam vozes femininas de um lugar específico, que carregam um histórico de ausência e violência ao corpo e a terra.

¹³³ “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”. ASALTAR LA MESA: María Galindo, No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización, Bolivia, Mujeres Creando, 2013.

¹³⁴ Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-03/rede-de-atendimento-mulher-ainda-e-desafio-para-combate-violencia> Acesso em: 17 de maio de 2023.

Figura 31 - Registro do espetáculo Margarida pra você lembrar de mim, direção de Luz Barbara, Julho de 2023



Fonte: Fotografia de Renato Izepp cedida a esta pesquisa, 2023.

As jovens artistas criadoras pertencem a uma realidade econômica singular, no caso, a classe baixa brasileira, e suas criações se relacionam com vozes que são consideradas dissidentes. A liderança Margarida Maria, investigada por Luz Barbara, por exemplo, é um corpo que carrega o apagamento da ancestralidade indígena e através de uma peça de teatro, feita por um artista indígena é possível que Margarida Maria renasça, de alguma forma, no palco com Luz Barbara. Na imagem acima, Luz pinta de urucum o rosto de Margarida numa fotografia, ascendendo e coletivizando um corpo originário vítima da patriarcalização. Dessa forma, torna-se perceptível que as obras levantam críticas sobre lugares diversos, lugares de

apagamento histórico de corpos dissidentes e opressão na experiência de suas fazedoras, pontuados durante o ato cênico. Nas palavras de (COLLINS, 1998, p.201), o conceito de intersseccionalidade é intrínseco à reflexão sobre os desafios que um determinado grupo enfrentou em seu passado, e cuja a repetição das hierarquias dificultam a partilha de suas narrativas no presente, como é o caso da de Margarida.

O conceito de intersseccionalidade, permite dar visibilidade as múltiplas formas de ser mulher, sem cair no simplismo de um princípio universal, mas, contudo, deixar que as relações de poder envolvidas nas diversas formas de opressão transformem-se em um mero objeto de disputa discursiva.

Os processos criativos em questão provocam por meios dos seus rastros percepções não somente nos modos de atuação, mas também apresentam elementos sobre violências históricas, retomada ancestral, indígenas enquanto sujeitos políticos na relação com a comunidade, e as realidades femininas ficcionalizadas por elas. Parafraseando Gagnebin, é possível entender que os rastros desenvolvem diálogos que denotam, compõem e retroalimentam o processo criativo:

Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, às vezes ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente, sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a intenção de transmissão ou de significação, o decifrador do rastro também é marcado por essa não intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos distantes do que se pode parecer à primeira vista, devem decifrar o rastro não só em sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar, o processo, muitas vezes, violento, de sua produção involuntária. (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

Nesse sentido, a partir do processo criativo e da pesquisa do espetáculo sobre Margarida é perceptível a noção de reparação da história de violência do país sobre esses corpos. Não é que o teatro/arte vai fazer justiça pela morte dessas pessoas, mas as artistas de origem semelhante à dessas figuras históricas, ao discutir seu apagamento acabam por promover um reencontro em vida. “O trabalho tem vida própria porque ele é de todos nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia. (CANONGIA, 2010, p.146) Nesse sentido, temos também a catalogação de modos de criar vinculados à história de vida dessas indígenas artistas, como uma espécie de “desmontagem” de obra e vida, conforme nos apresenta a pesquisadora Ileana Diéguez Caballerro (2014):

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. (DIÉGUEZ, 2014, p.8).

Nos processos criativos, ao invés de uma imagem que segue a outra ou uma cena que sucede a outra, há uma escrita da vivência que ressalta constantemente, muitas vezes mostrando rastros, memórias e lembranças do seu criador. Assim, no que diz respeito ao estudo das dramaturgias das obras em questão, será possível abrir espaço para a fala de muitas mulheres, o que evidenciará a interação entre o ficcional e o real. Como nos diz Cecília Salles (2011, p. 45), “São fios condutores relacionados à produção de uma obra específica... atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista,” por isso, as dramaturgias (por exemplo) é para além do texto literário, propriamente exposto. É um retorno sensorial da vivência. Viva. Abaixo¹³⁵, trecho da dramaturgia de Cardinal:

Ofélia mora aqui mesmo no Crato, morre de medo de ser mãe, mas adora uma boa trepada¹³⁶, para ela uma coisa não tem necessariamente haver com a outra. Há dias decidiu que quer uma bicicleta, dessas de cestinha para andar nas ruas do Crato... Ofélia gostaria de ter sido o terceiro filho da família, por ser a menina da casa ela carrega as toneladas que todas as meninas nasceram delegadas... Ofélia menina que não quer carregar as toneladas seculares que o corpo da fêmea carregou. Carregarás. Carregai-vós. Carregam.

Cardinal é uma obra que acontecem em casas, apartamentos e em teatros, mesmo estreado em 2017, tem se reconfigurado a cada apresentação, infelizmente, evidenciando novos nomes de vítimas de feminicídio. Essa dramaturgia se amplia, por estar projetada para além de um processo do relato, dando abertura para as discussões em torno do pensamento dramaturgico elaborado por mulheres que deslizam em territórios movediços ao pensar sobre reflexões

interligadas com o gênero. **O Cariri** **encantado** -

¹³⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JJ2PfsaNST0> Acesso em: 17 de maio de 2023.

¹³⁶ Referindo-se ao ato sexual, com consentimento.

~~projeto~~

~~romantizado~~

pela

~~colonização~~

também ~~mata~~

qualquer broto de vida que soe afeminada.

A possibilidade de

apontar os rastros dessa dramaturgia é uma forma de discutir a fricção que se estabeleceu na minha experiência como indígena-mulher ao colocar o feminino como corpo e discurso cênico. Faço minhas as palavras de Glória (ANZALDÚA, 2005, p.707-709) “Estou disposta a compartilhar, a se tornar vulnerável às formas estrangeiras de ver e de pensar. Abro mão de todas as noções de segurança, do familiar. Desconstrói, constrói. Torna-se uma nahual, capaz de se transformar em uma árvore, em um coioote, em uma outra pessoa”.

A memória do indígena, apesar de nativo do lugar, é sempre catalogada pelo outro. Crescemos escutando dos nossos familiares detalhes ou profundas cosmovisões sobre nossa origem, mas na História validada na formação escolar nossas vozes não foram escutadas. Por

isso, o caráter bibliográfico e documental em *Cardinal*¹³⁷ é perceptível. Os discursos dramáticos em expansão feitos por artistas mulheres da cena denunciam as opressões e um levante feminista. Em *Cardinal*, quando me posiciono de frente a uma tv, que ao ser ligada mostra apenas uma tela chovendo, pretendo criar um contraste ao corpo televisivo programado pela norma histórica-social, em oposição a imagem singela colorida feminina. “Eu sou Helena sem Tróia, Léia sem Hansolo, eu sou Mulher-Maravilha sem Superman e quando quero sou mulher-sem-ser-maravilha. Eu sou Julieta denunciando Romeu antes do pozinho branco, eu sou Electra sem fogão e Medéia fazendo um aborto seguro em um hospital público. Eu sou mulher nascida com falo desenvolvido entre as pernas...Mulher. Eu sou a escolha de ser ou não mãe sendo mulher. Eu sou uma fêmea que junto com as demais fêmeas gritam: Ele não, Ele nunca, Ele não nos representa. Eu sou um corpo que pensa e tem direito de escolher. Eu sou”.

A utilização desses nomes impregnados na nossa consciência para desprogramar é uma tática epistemológica, a fim de produzir rupturas na dita bolha que fomos acostumados a acatar como única opção (monocultura). Esses rastros sobre a pesquisa citados, tornam-se documentos e são de extrema relevância, sobretudo quando se trata de estudo de processo de criação. No caso de *Cardinal*, utilizo desses nomes clássicos, digamos assim, como contraponto para trazer informações sobre mulheres que (também) sofreram violência e como suas histórias se tornaram as autoescrituras do espetáculo. Então a *Ofélia* da dramaturgia clássica, nesse caso, vem para o interior do Ceará, é indígena do Povo Kariri e usa sapatos all star. Dessa forma, “será possível uma compreensão dos objetos que necessitam de uma leitura histórica e sociocultural” (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009, p.4). Este tipo de vivência demonstra a experiência do diálogo “entre os processos criativos e os processos históricos”, que são memórias e também o contexto que tem característica movediça porque a fazedora da obra além de estar viva, fala de si e das suas.

Os documentos utilizados no processo criativo da dramaturgia de *Cardinal* foram cartas doadas por mulheres que guardam escritas suas experiências individuais, imagens de bisavós e avós, além de jornais, artigos, filmes e objetos que retratam especificidades do feminino ancestral cariri, que de alguma forma na obra *Cardinal* se condensa nessa perspectiva artística. O diário de bordo utilizado no processo desde o primeiro encontro até os dias atuais, que guarda os depoimentos do público e da artista, é outro documento/relato importante para pensar uma obra em continuidade. Nossas mais velhas foram silenciadas mas não morreram caladas, tudo

¹³⁷ Disponível nas referências o link da dramaturgia.

o que faço é a vibração da voz e o suor dessas mulheres que existiram antes de mim. Em um dos seus inúmeros poemas, a parenta Eliane Potiguara, pergunta: “Quem são vocês acham que podem violentar a filha da terra. Quem são vocês?”. (2019, p. 33).

4.1.1 Luz *Barbara*: *Eu sou esse ser estilhaçado e me faço brotar com MargaridaS.*

“A maior doença que existe é a fome... A solução para isso, é a terra”. (Margarida Maria Alves¹³⁸).

“Minha dimensão ancestral, sem eu nem saber, minha comunicação ancestral se abriu ali, naquele túmulo, e eu falei com Margarida. Eu fui ouvido por ela. E tudo mudou, a partir dali. Tudo mudou na minha experiência”. (Luz Barbara¹³⁹, 2021).

Ritual de ativar memória em migração:

1. Antes de dormir, escreva numa folha o nome das pessoas que trabalham com você e das mulheres do Campo que te alimentam (pode ser você, caso seja uma pessoa que planta, suas avós ou alguém que você ainda não conhece, mas que te alimenta).
2. Coloque essa folha de preferência num espaço que não tenha telhado, acenda uma vela e coloque algumas sementes (ex:milhos, feijão, girassol e etc) ao lado.
3. Ao acordar, recolha a folha com os nomes e guarde-a junto com os seus documentos.
4. Pegue as sementes do rezo nas suas mãos e saia de casa, caminhe em silêncio com pessoas visíveis por meia hora e em diálogo com a liderança Margarida Maria pense nas pessoas que te dão coragem para não desistir da sua luta.
5. Debaixo de uma árvore ou planta (pode ser numa praça), enterre seus medos junto com essas sementes.
6. Volte para casa, tire o calçado, feche os olhos por alguns minutos e peça coragem ao Grande Espírito (o grande espírito abençoa também o não-indígena com coração de plantador) para não morrer com preguiça de si e da sua luta.
7. Escolha uma das pessoas que você escreveu na folha, convide-a para um encontro e cozinhe para ela.
8. Se quiser fale sobre Margarida, coragem e sobre vocês.

¹³⁸ Disponível em <http://www.enfoc.org.br/videos/detail/62> Acesso em: 23 de maio de 2023.

¹³⁹ Disponível em <https://youtu.be/dnng1aSB7wc>. (Anexo desta pesquisa). Acesso em: 23 de maio de 2023.

Luz Barbara é uma pessoa que está sempre conectada a Margarida Maria, migrou da Paraíba para São Paulo para viver das artes da cena e do audiovisual. Muitos saem de sua terra e levam um santo, um álbum de família - Luz levou a voz de Margarida e lá na grande São Paulo se conectou a coragem dela para permanecer e para voltar sempre que necessário. Em suas palavras, afirma¹⁴⁰: “Margarida é minha mais velha... É esse ser que para mim, é um encantado, é uma entidade que começou a me chamar: Ei, vem cá, tu precisa saber quem tu é, e eu vou te mostrar quem você é. Se preocupe não, eu vou te mostrar quem tu é, de onde tu veio, qual é o seu pisar há muitas gerações”. Por isso, eu costumo brincar que Luz tem um grupo artístico e nele está Margarida, juntas fazem teatro, performance, cinema, poesia e tantas plantações que se fortalecem na força dessa encantada, por meio da arte.

Margarida Maria Alves, nasceu em 1933 no sítio Jacu, cidade de Alagoa Grande -PB, Filha de um homem indígena e uma mulher negra. Margarida foi camponesa e liderança dos trabalhadores rurais do estado da Paraíba, foi também presidente do Sindicato Rural de Alagoa Grande. Em 12 de agosto de 1983 ela foi brutalmente assassinada. Um crime bárbaro patrocinado por latifundiários e fazendeiros coronelistas, que a tornou um símbolo da história e luta pela agricultura comunitária e reforma agrária. Em uma das suas falas emblemáticas, ela disse: “É melhor morrer na luta do que morrer de fome”. (Margarida Maria Alves, 1983).

Por vinte e três anos, ela liderou o Sindicato de Alagoa Grande e fomentou outros sindicatos de trabalhadores rurais, esclarecendo para a população a importância de formalizar o trabalho (carteira de trabalho assinada) e de lutar por salário digno e de garantia contínua. Essa mulher originária e camponesa do sertão, exerceu o catolicismo¹⁴¹ durante sua história de vida e em paralelo, convidou e fortaleceu outras mulheres, num período de extremo silenciamento para com o Feminino, sobretudo, para com corpos dissidentes. Na entrevista cedida a essa pesquisa, Luz coloca que “Margarida, diferente das outras mulheres, dos outros seres paraibanos, entendidos como mulher, como eu também sou entendido como mulher, ela não se preocupou em ocupar esse lugar mulher, não se percebia como mulher, não se percebia como pessoa pobre, e principalmente não percebia a terra como mercadoria. Essa privatização da terra ela não

¹⁴⁰ Disponível em <https://youtu.be/dnng1aSB7wc>. (Anexo desta pesquisa). Acesso em: 24 de maio de 2023.

¹⁴¹ Catolicismo popular, que está mais enraizado nas culturas indígenas e quilombolas. Para mais informação, indico [https://www.redalyc.org/journal/1931/193165650029/html/#:~:text=Em%20Juazeiro%20do%20Norte%2C%20o,ind%C3%ADgenas\)%20%C3%A0%20interposi%C3%A7%C3%A3o%20religiosa%20cat%C3%B3lica](https://www.redalyc.org/journal/1931/193165650029/html/#:~:text=Em%20Juazeiro%20do%20Norte%2C%20o,ind%C3%ADgenas)%20%C3%A0%20interposi%C3%A7%C3%A3o%20religiosa%20cat%C3%B3lica). Acessado em 27 de janeiro de 2024.

entendia muito.” Margarida lembrou as mulheres camponesas da continuidade da luta pela terra, herança de sua memória indígena e de não ter medo, enfrentando todo patriarcalismo que alimenta o machismo, misoginia e capitalismo incrustados na sociedade.

Percebo que o encontro de Luz com Margarida, é um exercício de fortalecimento, inclusive ancestral, são poucos os documentos que apresentam essa liderança como uma pessoa indígena. Luz Barbara também nascido na Paraíba reflete sobre o manto das igrejas evangélicas (Luz foi criado na doutrina evangélica) e (Margarida foi criada na doutrina católica). Sobre essas comunidades autóctones:

Luz Bárbara¹⁴²: A princípio, o que eu tinha era um magnetismo com Margarida, era algo diferente, eu sabia que ela ia me dizer algo sobre minha vida, sobre minha existência, e aquela casa (referindo-se ao museu que foi a casa de Margarida) não me disse nada, meio que eu já sabia de tudo, já tinha lido toda aquela história. Aí, eu saí da casa de Margarida pensando: poxa, Margarida, será que eu ainda vou ficar com essa dúvida existencial? Porque eu achei que tu ia me falar alguma coisa, e não é nada que eu vinha ver aqui. Aí fui caminhando, parei na praça central de Alagoa Grande, vi aquela igreja católica, lembrei que Margarida era católica. Hoje eu digo – e aí, eu espero muito que meus parentes desse território designado como Nordeste me entendam - que não tem nada mais indígena do que ser católico. Quem é o povo que foi catequizado?

Concordo com Luz e ousar acrescentar, não tem como pensar no teatro sem pensar nos corpos indígenas. Fomos nós os primeiros castrados pelo teatro e somos nós os primeiros a subverter essa linguagem. Quando convidei Luz para plantar comigo nesta roça, ele me sugeriu que conversássemos na Cascata (Cachoeira do Crato), e assim aconteceu essa conversa, ao som dos pássaros, rodeadas de pedras. Faço entrevistas gravadas e filmadas, pois me interessa a possibilidade de fortalecer a troca, e nessa, especialmente, entendi ainda mais esse desejo quando vi Luz tocar o próprio corpo, entre o estômago e o umbigo e dizer que ao falar de Margarida, essa região corpórea fica ativa e seus pés em cena são pés de quem planta milho, sempre abertos e fincados com a terra.

Esse encontro entre Luz e Margarida provocou neli a possibilidade de re-visitar sua memória, de transformar seu fazer artístico e fortalecer uma aliança viva, de não deixar que suas vozes sejam silenciadas. Luz nasce em Margarida, como um corpo que atravessa a ideia de gênero: “Não sou homem nem mulher. Sou o Rio sangrando”. Poesia¹⁴³ de minha autoria

¹⁴² Disponível em <https://youtu.be/dnng1aSB7wc>. (Anexo desta pesquisa). Acesso em: 24 de maio de 2023.

¹⁴³ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CVEZdf4F-Nh/> Acesso em: 24 de maio de 2023.

que fiz para Luz após uma conversa sobre ser uma pessoa não-binária¹⁴⁴. “Porque eu me percebia nisso, nessa inadequação ao que é entendido como mulher, e aí Margarida foi me dando força, foi me dando legitimidade para me afirmar nesse lugar não-mulher, nesse lugar não-proletariado. Eu trabalhei e dei trabalho desde criança”.

Esse encontro de amor entre parentas, onde uma está encantada e a outra fazendo arte nesse território, é um significado de amor em reconhecimento, fartura e proteção. Um pacto cujo dever é fortalecer essas existências¹⁴⁵: “Quem é esse povo, qual é a cara desse povo, qual é o saber desse povo? É o povo que fala com a mata antes de entrar, que deixa um fumo pra cabocla, pra caipora. É um povo que acredita em outras coisas”.

Nas artes da cena, autores como Jorge Dubatti dialogam acerca da potência dos encontros, refletindo que “o teatro é um acontecimento territorial” (DUBATTI, 2016, p.101), um mapa que atravessa as cercas determinadas pelo homem e rompe a normalidade para NÃO seguirmos referenciais distantes da nossa memória de afeto e reflorestamento. Luz Barbara¹⁴⁶ também aponta o estranhamento ao tratar e referenciar essa encantada do interior da Paraíba nos Centros de formação artística de São Paulo: “poxa, Margarida, por que é que tu tá me perturbando? Babi, era uma perturbação esse vínculo. E eu ficava meio constrangido pra falar disso no meio do teatro, todo mundo lá, com a pesquisa bonitinha, com referências, porque citou não sei quem, os artistas não sei que lá.” Essa perturbação era a necessidade de dialogar com a sua realidade, pois “o teatro está feito de mundo, e o mundo está feito de teatro”. (DUBATTI, 2016, p.100). E as pessoas carregam vários mundos e se conectam, Margarida assim como Luz buscam dismantelar a norma, desfazendo-se do olhar homogeneizador da colonialidade sobre nosso existir. Me fortalece as palavras Maria Soledade¹⁴⁷, militante do MSTR e amiga de Margarida:

Eles pensavam que matavam Margarida e a história estava acabada, que as outras mulheres iam se assombrar, ninguém ia mais falar e eles iam pintar e bordar e fazer o que quisessem. Só que ele se enganaram, do sangue de Margarida brotou milhares e milhares de margaridas, não somente na Paraíba, mas em todo esse Brasil afora. O exemplo disso é a marcha das margaridas que acontece em Brasília anualmente.

¹⁴⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CVEZdf4F-Nh/> Acesso em: 24 de maio de 2023.

¹⁴⁵ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CVEZdf4F-Nh/> Acesso em: 24 de maio de 2023.

¹⁴⁶ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CVEZdf4F-Nh/> Acesso em: 24 de maio de 2023.

¹⁴⁷ Disponível em <http://www.enfoc.org.br/videos/detail/62> Acesso em: 23 de maio de 2023.

Margarida Maria plantou por meio da sua trajetória um projeto político-social e pedagógico de continuidade para outras gerações, sobretudo, por meio da conscientização social e do afeto - essas práticas foram catalogadas através de diversos estudos históricos e simbólicos sobre sua atuação política no campo da educação e aprendizado popular. Onde também atravessa e fortalece uma leitura vívida sobre a existência de uma corpa indígena - mulher – sertaneja. “(Ela) tornou consciente o meu lugar de revolta, meu lugar de opressão no mundo e na contramão da dor, meu lugar de querer criar, estar vivo. E aí, eu contei isso para Margarida numa carta, chorei muito, e foi a primeira vez que conversei com alguém encantado”. (Luz Barbara¹⁴⁸, 2021). Finalizo, pedindo licença a Margarida e Luz e dizendo que em dias em que a coragem desapareça dos seus pés, em que você estiver insegura em partilhar suas obras com o público, escreva uma carta para Margarida Maria Alves.

4.1.2 Ana Floresta – Vou para a cena na força da Chapada¹⁴⁹ do Araripe.

Através da Urucongo¹⁵⁰ a gente fala (para todo mundo) da terra o ano inteiro. (Ana Floresta¹⁵¹).

A obra teatral “Histórias que Penha conta (2018)” tem a realização e produção do Grupo Urucongo de Artes, que é um Coletivo artístico da Aldeia Chico Gomes, Crato- Ceará na qual Ana nasceu e vive até o presente momento. Ana Floresta dirigiu sua mãe em cena por dois anos, e atualmente, assume a atuação por conta da condição de saúde da sua ancestral. Foi a primeira vez que Dona Penha foi para a Cena de teatro, num trabalho que aborda as propriedades medicinais das plantas nativas dessa região, em confluência com sua memória, por isso, “Histórias¹⁵² que Penha conta”:

Eu dirigia minha mãe em cena, antes dela ficar debilitada. O trabalho dela era ser atriz e colher as ervas para o chá que servíamos na peça e atuar sobre si. Hoje em dia eu a substituo em cena no “Histórias que Penha conta”. Repito o ritual: Tomo o chá de capim santo antes de entrar em cena, do pé que minha mãe plantou, para ativar a minha

¹⁴⁸ Disponível em <https://youtu.be/dnng1aSB7wc>. (Anexo desta pesquisa). Acesso em: 23 de maio de 2023.

¹⁴⁹ A chapada do Araripe é um acidente geográfico e sítio paleontológico localizado na divisa dos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí, no Brasil. A chapada abrange a floresta nacional, uma área de proteção ambiental e um geoparque.

¹⁵⁰ Para conhecer melhor o grupo, disponível em <https://www.instagram.com/urucongoav/>. Acesso em: 29 de maio de 2023.

¹⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3vySjTfWcpg>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

¹⁵² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Z1O_Uq26BWk. Acesso em: 25 de maio de 2023.

memória... É uma sabedoria que minha ancestral mais contemporânea, que é minha mãe está me deixando - beber chá antes de entrar em cena.

Durante a Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri- URCA, Ana sentiu a necessidade de falar da medicina indígena da sua comunidade que fica no sopé da Chapada do Araripe. A Chapada é considerada a ancestral que encoraja, protege e guia a Nação Kariri. Refletindo sobre esse desejo, nesse paralelo entre universidade e Aldeia, ela toma a iniciativa de apostar nas histórias da sua mãe e de tê-la no palco. Em uma entrevista ao canal “Arte vida Urucongo¹⁵³”, Dona Penha reflete sobre o convite com entusiasmo: “Será que eu vou saber falar? E ela (Ana) disse, vai sim! Aí recebi o desafio, pensei: sabe que vai dar certo? Tem tudo a ver com a minha vida e com o meu cotidiano. Então, eu falei: Eu faço!”.

Dona Penha faz parte do Grupo de Mezinheiras, mulheres que produzem remédio caseiro através das folhas das plantas e raízes, e ao longo de sua vida tratou de muitos corpos adoecidos da aldeia ou da cidade que iam em busca da cura. Ela também foi presidenta da Associação de Moradores de Chico Gomes, e segundo Ana, sempre acompanhou as apresentações artísticas do Grupo Urucongo.

Ao longo dessa investigação, tenho pensado sobre viver em guerra, estar ferida e estar plantando afeto num solo envenenado, porém possível de revitalizar. Vejo na obra em questão essa reflexão de forma ampliada. Durante todo o trabalho é feito um chá e servido aos espectadores, o cheiro de capim cidreira invade o espaço. A entrevista ocorreu no terreiro da casa de Ana, local em que ela escolheu para falar da sua jornada como atriz e em especial do “Histórias que Penha conta”. Enquanto ocorria a filmagem, fomos constantemente visitadas pelas pessoas da Comunidade e pelos animais. Conversamos por horas, debaixo de uma árvore, ao lado, em um cômodo da casa, transformado em um quarto hospitalar, com toda a aparelhagem necessária, sua mãe (Dona Penha) se encontra deitada, enferma, sem voz e respirando com dificuldade.

Alguns parentes adentram ao quarto, dão bom dia a Dona Penha que responde com um leve movimento do dedo indicador da mão direita. Durante a conversa com Ana Floresta, me senti emocionada em vários momentos¹⁵⁴, e refleti com ela:

você é uma atriz que tem uma qualidade de quem planta o seu próprio alimento, de quem colhe sementes para fazer artesanato, de quem sabe as histórias do seu lugar e luta por isso. Eu acho muito importante pensar o trabalho da atriz, da performer

¹⁵³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=R_ErTNb9UI4 Acesso em 29 de maio de 2023.

¹⁵⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3vySjTfWcpg> Acesso em: 25 de maio de 2023.

levando em conta a memória, identidade e compreensão de onde você veio e como se encontra. O que você faz no seu dia a dia, como planta as ervas, como torna a sua alimentação sustentável e política, do banho nas Levadas¹⁵⁵. Como isso tudo está inserido e registado no seu corpo, como isso vai para o trabalho contigo e te dá potência e qualidade de presença quando você está em cena. É o fruto da experiência de uma vida inteira, que está salva no arquivo vivo, que é a tua corpa.

Ana é indígena do Povo Kariri, mulher, mãe, artista¹⁵⁶ e professora de teatro. A sua comunidade fica vizinha ao contexto urbano, o que torna muito comum o trajeto para atividades na cidade, mas como um dever ancestral ela faz questão de permanecer no território. “Quando¹⁵⁷ nossos parentes foram sequestrados de onde hoje é conhecido como a praça da Sé (Crato), eles vieram para cá.” Ana fica em silêncio, depois continua: “Babi¹⁵⁸, nós estamos num lugar rico pela água, pelo solo, pela natureza. Se a gente se perder na história, perdemos isso tudo - essa terra que os nossos mais velhos cuidaram a vida inteira... É isso que os filhos dos fazendeiros querem, que a gente saia para eles venderem”. Ficamos em silêncio (novamente) por alguns segundos. Como vocês poderão assistir no episódio no canal do youtube desta pesquisa, Ana apontou para partes mais internas da Chapada do Araripe, como quem conhece até o avesso do lugar sagrado, em que ela e os seus dizem pertencer. Em suas palavras, Ana¹⁵⁹ coloca: “ameaçaram a gente, disseram que se a gente for até o pé da chapada, onde vivemos a vida inteira, eles atiram. Então, ficamos espremidos, de um lado um parque de vaquejada, do outro, fazendas. E pior, ninguém sabe de onde vieram esses ricões”. A professora e pesquisadora, nordestina Michela Calaça, observa nessas invasões as garras violentas do sistema patriarcal. Segundo ela:

A realidade camponesa também é vivenciada a partir da influência dos sistemas patriarcal, racista e capitalista, sendo essa realidade vivenciada pelas mulheres de diversas formas, desde a impossibilidade de sair de sua casa ou da unidade de produção, seja tendo seu conhecimento negado, perdendo o direito à terra, por uma tradição que privilegia os homens na herança das poucas terras camponesas. Se essa camponesa é uma mulher indígena, ela e suas parentas tiveram e ainda têm seus territórios e modos de vida violados, seus parentes e elas mesmas mortas em nome de um “progresso” que mata e destrói. (CALAÇA, 2021, p. 102).

¹⁵⁵ Levada é a designação dada a um canal de irrigação ou aqueduto ladeado por um percurso pedestre, comum nas ilha e chapadas.

¹⁵⁶ No ano de 2022, Ana Floresta passa a fazer parte da Coletiva Flecha Lançada Arte, grupo idealizado pela autora da referida pesquisa. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivaflechalancadaarte/> Acesso em: 15 de dezembro de 2023.

¹⁵⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eKggONgOJEg> Acessado em 25 de maio de Maio.

¹⁵⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eKggONgOJEg> Acessado em 25 de maio de Maio.

¹⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eKggONgOJEg> Acessado em 25 de maio de Maio.

Na região apontada por Ana, no episódio 20 intitulado “O corpo desapropriado nas artes da cena”, é possível visualizar as imensas casas de alvenaria, parques de vaquejada e se tiver a infeliz oportunidade de visitar fisicamente é possível presenciar o estoque da água, irrigada através de inúmeros canos para os casarões dessas famílias, os canos que invadem todo o território revelam tamanho roubo e egoísmo frente as outras vidas que economicamente não conseguem bancar as tecnologias milionárias para garantir o acesso àquele bem Coletivo. Perguntei para Ana como eles resistem frente à forte especulação imobiliária, de que maneira a comunidade confronta a permanente invasão. Ao que ela respondeu: “a gente está fazendo um trabalho de formiga, de resistência e compreensão do que é Comunidade porque senão literalmente seremos esmagados. E como fazemos isso? Com arte. Fazemos isso com os nossos trabalhos artísticos - culturais, que é a nossa única arma hoje. São as armas que temos”. Os fazendeiros tem inúmeros tipos de armas de fogo, mas não dançam coco, eles têm carro e casas imensas, mas como Ana¹⁶⁰ canta em cena, eles não “conversam com as formigas...(não) são formados em árvores na universidade do chá, e não sabem dar a mão às plantas.” Finalizo dizendo que aprendi que às vezes a maior resistência é ficar. Ficar no território que é seu por direito e fazer dele uma roça de milho e um terreiro de coco. Tem arma de fogo apontada do lado dos invasores em nossa direção, mas na terra de Ana tem movimentos constantes do pé na terra para que nem se quer o som de morticídio seja protagonista em terras de urucongós.

4.1.3 Floresta **ANA** Kariri Chapada Araripe: Herança ancestral.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. (KOPENAWA, 2010, p. 66).

Com as palavras do Xamã Davi Kopenawa Yanomami, te convido a semear. A você que se encontra conhecendo essa terra, digo que despejaram todo tipo de veneno sobre ela, derramaram nosso sangue, pisaram em cima com botas feitas com borracha da árvore que chamaram de Pau Brasil, usurparam a sabedoria da árvore e (quase) instalaram (por completo) a colonização árdua sobre nossas corpos. Não tem como dimensionar a dor. Como afirma a professora Denise (FERREIRA DA SILVA, 2019), essa dívida “é impagável”. E acrescento, **n**ós os sobreviventes, ainda que com a memória em escombros, somos inevitáveis e o que mais sabemos é que o projeto da branquitude é perverso e aplica armadilha de morte o tempo inteiro,

¹⁶⁰ Disponível em <https://youtu.be/NdKjxt32mnA> Acesso em: 29 de maio de 2023.

por isso, é preciso atenção com cada possibilidade de troca. Como nos ensina a mais velha Teka¹⁶¹ Potyguara: “quem gosta de nós é nós mesmos”. Sabemos pisar com respeito no território, então, quero te convidar ao ritual da performance de uma vida inteira:

1. Escolha um mês para iniciar, poder ser abril (já que comemoram o dia dos Povos Indígenas), pode ser no mês do seu aniversário, da sua cidade ou da sua mãe. Compre um tecido branco do tamanho de uma folha A4 ou um pouco maior, um pincel para tecido na cor vermelha e um pé de capim cidreira.

2. Ao chegar em casa, coloque esse tecido com o pincel sobre sua mesa de trabalho/estudo.

3. Com carinho plante o pé de capim cidreira ou se estiver no vaso coloque numa região da casa/apartamento que pegue um pouco de sol.

4. Por um ano você irá buscar conhecer o nome das etnias do Brasil, escrever nesse tecido o nome delas e quando estiver registrando faça um chá de capim cidreira.

5. Chegando ao mês que iniciou o processo. Agora, você irá passar essa performance para um recém-nascido ou a pessoa mais jovem que você conhece, explique aos pais ou responsável todo o processo e quando ela finalizar, peça para passar para outro colega.

6. Se quiser pode repetir por mais anos. Agora, na segunda parte pode escolher uma criança ou idoso, fique à vontade para escolher outra erva também.

Essa é a performance de uma vida inteira, “é a possibilidade de você continuar contando essa história e a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim”. (KRENAK, 2019, p.26). Fica decretado não esquecer dessa história, e lembre-se com ou sem nome de etnia (pois a colonização apagou algumas, outras conseguiram burlá-los, outras estão ascendendo), não importa, lembre-se: estamos vivos, somos a continuidade.

RE.FLOR.ES

¹⁶¹ Disponível em

https://www.instagram.com/p/CZKIWY4vK2j/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA=
 Acesso em: 29 de maio de 2023.

TA.M-ENTE.

Ana, compreende que “estamos¹⁶² assinando e são várias assinaturas desse registro, essa força provém desse território (referindo-se ao Cariri cearense), dos nossos ancestrais, das nossas memórias, desses Povos que estão tentando sobreviver.” Abaixo, um trecho do nosso diálogo¹⁶³, peço que leiam em voz alta:

Barbara Matias: Ana, para uma atriz indígena, seu campo energético é a terra?

Ana Floresta: Depois a gente vai entender que tem essa força o tempo todo e nosso terreiro é o nosso espaço cênico, só não era dado esse nome e referenciado esse conhecimento.

Barbara Matias: Têm alguma prática que você fez desde a infância, que você acredita que ajuda no seu trabalho de atriz, seja um alimento, um banho de cachoeira ou de Rio. Tem uma prática específica?

Ana Floresta: Olha, sempre foi feito tudo isso mas de forma intuitiva. Eu não entendia que os rituais que a gente faz como atriz também está dentro de casa e que tem a ver com os nossos ancestrais. Na infância e adolescência eu estava sempre no rio e nas levadas.

Barbara Matias: Tem uma coisa que tu sempre fez, e que te ajuda quando tu vai fazer temporada ou apresentar em algum festival?

Ana Floresta: Quando tem uma apresentação ao acordar já penso no espetáculo, meu corpo minha mente está tudo voltado para essa atividade da noite e eu só me alimento após a apresentação. O frio na barriga acontece sempre. As minhas mãos e lábios tremem, as vezes o olhar perde a direção, são as partes do meu corpo que denunciam o nervosismo e a força do trabalho.

Barbara Matias: De onde vem essa força?

Ana Floresta: Da Chapada do Araripe... A cultura indígena é muito forte, uma potência que de fato está enraizada. A gente não entende determinadas coisas, mas sabemos que é dessa força, da terra, dessa música que está no universo que eles cantaram outrora e a gente se conecta. Isso é potência e pode ser um elemento principalmente na nossa área. Pois é nosso chão de terra, a energia que a gente fala tanto, a tal da energia do ator, seu campo energético.

Barbara Matias: Parece que é nascido na terra.

¹⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3vySjTfWcpg> Acesso em: 25 de maio de 2023

¹⁶³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3vySjTfWcpg> Acesso em: 25 de maio de 2023

Ana Floresta: Sim (batendo o pé no chão na pisada do coco). Infinito.

Fim. “ponto¹⁶⁴ final para quem?”

4.1.4 Barbara Matias – nosso corpo é cheio de raízes e elas se encontram como as das árvores. Nossas raízes caminham.

“Quando¹⁶⁵ vamos fazer *Ané das Pedras* em algum festival, a maior dificuldade para um produtor é encontrar na cidade uma árvore sem concreto debaixo. O que revela que estamos cada vez mais descuidados e desconectados da mãe natureza”.

O espetáculo “Ané das pedras” revelou essa realidade de descampamento da floresta, fruto da especulação imobiliária que é um dos símbolos do projeto colonizador que desde 1500 vem transformando a roça em contexto urbano, a fim de projetar a ideia de civilização na população. Infelizmente é um projeto contínuo que a classe política e empresarial brasileira segue fortalecendo. Ailton aponta que existe uma resolução das “forças coloniais que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros” (KRENAK, 2019, p. 41). Prova disso, foi a aprovação do Projeto de Lei 490, que ficou conhecido como tese do marco temporal, em 30 de maio de 2023 que representa o genocídio legislado pela maioria do congresso brasileiro. Por esse entendimento, que é defendido pela bancada dos ruralistas, “uma¹⁶⁶ terra indígena só poderia ser demarcada se for comprovado que os indígenas estavam sobre a terra requerida na data da promulgação da Constituição, ou seja, no dia 5 de outubro de 1988. Quem estivesse fora da área nesta data ou chegasse depois deste dia, não teria direito a pedir sua demarcação”.

Sem contar que se exigem provas da estadia permanente no território durante esse período, ignorando processos bastante comuns de migração sazonal a depender da estação e condições climáticas. É mais uma forma de continuarem se apropriando do território para fazer dinheiro desenfreado a ponto de findar com o ecossistema. O que Krenak vai chamar de um “tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar. Não tolera tanto prazer,

¹⁶⁴ Essa frase, esteve exposta sobre o rosto do eis presidente Jair Bolsonaro, durante performance da parenta Uyra Sadoma, em Innsbruck, Astria (Agosto de 2021), ela protesta contra o descaso político(na época) com os mais de 600 mil pessoas mortas pela covid no Brasil- Disponível em <https://www.instagram.com/p/CS2a6ymL6Jk/> Acesso em: 29 de maio de 2023.

¹⁶⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xy1lkHZqNC0> Acesso em: 31 de maio de 2023.

¹⁶⁶ Disponível em <https://www.estadao.com.br/politica/o-que-e-marco-temporal-terras-indigenas-pl-490-nprp/#:~:text=Trata%2Dse%20de%20uma%20linha,5%20de%20outubro%20de%201988.> Acesso em: 31 de maio de 2023.

tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos”. (KRENAK, 2019, p.26).

Quando
matam a
floresta
decretam o fim
do mundo.

Se houvesse um projeto de

consciência educacional sobre a natureza, acredito que a maioria da população se revoltaria contra essas “PLS de morte”, pelo menos entenderia que trata-se do fim de todo e qualquer

sujeito. Independente de classe, etnia, ou cor a conta chega na respiração de todos, e nós pessoas vinculadas à terra/território fazemos essa luta de proteção desde sempre. No entanto na hora de assinar os papéis não somos consultados, diante da legislação brasileira o ecossistema fica à mercê dos interesses de ruralistas.

Cresci na luta pelo direito à terra. Com a construção do açude do rosário de Quitaíus, citado no primeiro ciclo desta pesquisa, aprendi desde cedo a diferenciar a política genocida da política pela existência das várias vidas. O rio, as árvores e os bichos estão em confluência com a gente, cada qual com a sua especificidade, mas fortalecendo o existir coletivo. Minha família me deu recursos de saúde psicofísica e espiritual. Desde cedo aprendi a plantar e enquanto planto meus dedos abraçam a terra, me transportando a um tempo-espço onde acontecem ao mesmo tempo uma escuta de si e a compreensão da responsabilidade comunitária. Não importa para onde eu migre, essa herança está nas minhas ações - elas adentram a uma sala de ensaio, elas emergem na minha interpretação de texto, estão na escolha minuciosa sobre qual obra artística eu cuidadosamente coloco no mundo. Neste mundo.

Os espaços institucionais que desejam combater a colonialidade (ainda que oriundos do projeto colonial), precisam urgentemente abrir-se à escuta dos corpos dissidentes, que devem ser responsabilmente visibilizados e sobretudo representados por si próprios, neste caso, indígenas. É importante nomear o odor colonial infiltrado nesses prédios (corpos), e que atinge a todos e mudar as metodologias de trabalho e seleção, a fim de evitar que nos tornemos apenas token ¹⁶⁷, inclusão simbólica que consiste em fazer concessões superficiais a grupos minoritários”.

De modo geral, as Instituições têm o hábito de lucrar com a nossa ciência sem nomear nossos corpos. Não se trata de positivar cosmologias indígenas em detrimento das demais, mas questionar posturas hegemônicas que insistem em nossa adequação a tempos e modos distintos daqueles que mobilizam nossa existência e processos criativos. Por exemplo, a estreia de uma obra minha ocorre em diálogo com a fase da lua, seja ela nova ou crescente, depende do que desejamos fortalecer. Quando chega o convite, nem sempre as Instituições compreendem a minha data de aceite em diálogo com a lua. Esclareço para a produção sobre uma agenda guiada pela cosmopolítica que me habita e só assim serei capaz de equilibrar a energia necessária. Essa “energia é a força que está por trás do espírito e, portanto, a base da espiritualidade do corpo. Usada de forma consciente, ela se transforma numa fonte de poder.” (LOWEN, 1990, p. 27).

¹⁶⁷ Disponível em <https://www.politize.com.br/tokenismo/> Acesso em: 31 de maio de 2023.

Ainda que trabalhando em Instituições, somos guiados pela ancestralidade. Por outro lado, quando adentramos esses espaços, se houver responsabilidade, estaremos presenciando possibilidades de reparação histórica. A dívida do enriquecimento da colonialidade sobre nossa existência nunca será regularizada. NÃO ESQUECER, afinal, que invasão de propriedade, roubo, sequestro e estupro seguido de milhares mortes sobre nossas corpas-territórios não tem perdão de nenhum Deus.

A branquitude

está fichada

para sempre.

Pensando

assim, tomo emprestado a escrita do parente, pesquisador e professor quilombola Nego Bispo:

Como sabemos, esses povos tinham várias autodenominações. Os colonizadores, aos generalizarem apenas como “índios”, estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses Povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar. (SANTOS, 2015, p. 20).

Parafraseando Nego Bispo, nossas ações de natureza autóctones têm enraizamento numa educação anti-colonial mediada pela sabedoria da escuta coletiva, desromantizada e provocadora de saberes, numa escolha de produção de cura. Não significa que as práticas da

colonialidade não aconteçam em nossos territórios, afinal, continuamos sobre/vivendo com os produtores de genocídio, que de vez em quando perfuram nossa imagin/ação. Esse mundo que cria raças, que diferencia quem pode e quem não tem direito, se desmantela diante das práticas anti-colonial e contra-colonial, as quais tem interesse em romper com projetos de desigualdade. Em seu livro “Colonização, Quilombos: modos e significações” (2015), Nego Bispo escreve sobre a contracolônização:

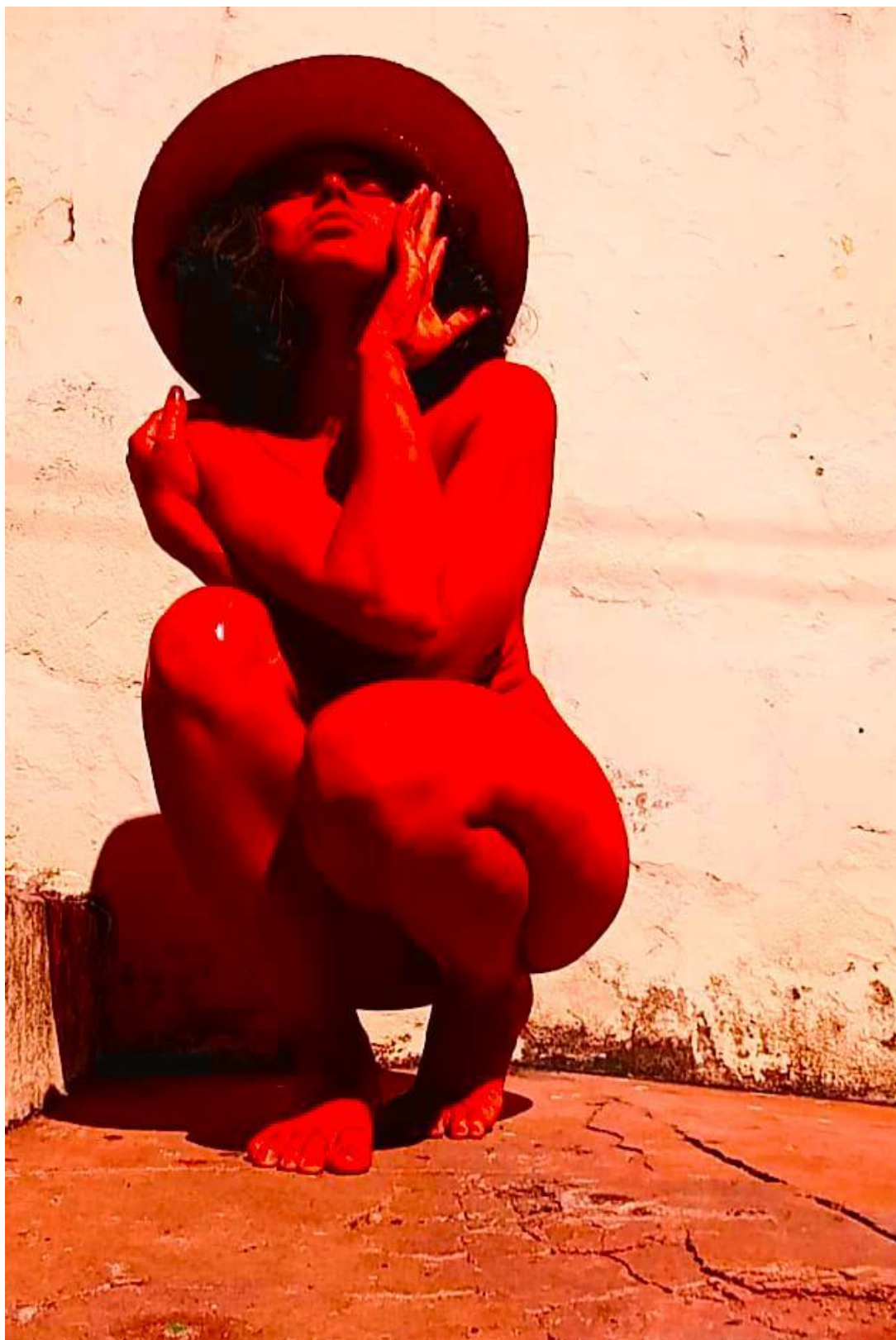
Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra-colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (SANTOS, 2015, p.47).

Esses Povos que foram/são diretamente atingidos pela colonização são os que lutam pelo bem viver. Estar em sociedade deveria ser um exercício espiritual-estético-ético-político de olhar devagar para cada vida - para o corpo de cada pessoa, de cada planta, de cada bicho com a complexidade e importância de sua urgência. Esse existir é produtor de canais contracoloniais e anti-coloniais, o qual geram a potência de estar vivo e assim estando, estaremos presentes e conectados com o cosmos. Abaixo, convido você para demorar-se no registro de uma prática de rezo que costumo fazer em dias de notícias cruéis, como no dia da votação do PL 490. Acariciei meu corpo na terra do quintal da minha casa, fiquei em silêncio por duas horas deitada sobre a terra, com o umbigo colado na terra, observando minha respiração, depois tomei banho e fiquei dez minutos no sol do meio dia, pedindo em silêncio sabedoria no meu pensar.

É importante esclarecer que esses rituais são dispositivos tecnológicos acionados com o propósito de cuidar do corpo (espiritual, físico, territorial e psíquico) para lidar com as notícias emergentes, nesse caso, a que estava para chegar no final do dia com a aprovação do referido PL. Nesse mesmo dia, ainda desnuda e usando chapéu de palha, liguei a câmara do celular e deixei que ela capturasse a minha conversa intelectual com a terra, e ofereci mandioca, batata doce, água, sementes de pau Brasil e de urucum. “Hoje, 30 de maio de 2023, dez e 45 da manhã, me preparo para conversar com os ancestrais.... num dia de dor e tormenta, num dia que nós e os nossos visíveis e invisíveis, choram, gritam apelam pela proteção da mãe terra “¹⁶⁸: <https://youtu.be/nDQKBTW7u64>

¹⁶⁸ Disponível no canal do youtube desta pesquisa, Acesso em: 01 de maio de 2023.

Figura 32 - Vestida para segredar com a Terra, Barbara Matias



Fonte: Arquivo pessoal da artista, 2023.

Essa engenharia contra-colonial e anti-colonial é a aposta na consciência política e no dever espiritual do artista da cena enquanto tecnologia da formação desse profissional. Fortificado pelo cotidiano das comunidades (nesse caso) indígenas (do Povo Kariri/Marrecas), no episódio 14, intitulado “3. Alimento e proteção pós Carcaça¹⁶⁹” depois de comer manga e cajarana, grito: “Vou voltar”. Adentro as águas e depois faço o seguinte juramento: “E assim se faz corpo para a cena, corpa de atriz, de performer. Assim se faz corpa poética avermelhada.” Mergulho, pego terra no fundo da água, passo no meu rosto e me retiro.

Por entender a arte como um ritual atravessado com o nosso cotidiano. Torna -se agenciadora das atmosferas imaterial e material, cruzando o território intelectual e espiritual. Potencializando a nossa arqueologia da memória, através de práticas consideradas simples, como por exemplo: beber chá ainda que resida no apartamento mais alto da cidade, ou mais engradado, dormir pelada e quando estiver em casa se oportunizar a apreciar todas as horas do dia também despida, lutar pela mãe terra frente as políticas de extermínio, plantar milho na roça, fazer comida para uma idosa, doar, cuidar dos pássaros da rua, tocar um maracá, oferecer água a uma pessoa em situação de rua, banhos de rio, cachoeira, mar, dançar com uma mulher trans/travesti em um espaço público, oferecer um almoço a uma pessoa trans, deixar que uma pessoa indígena que necessite de um teto resida na sua casa sem pagar aluguel, ficar em silêncio por horas, visitar um orfanato, adotar uma criança preta, adotar duas ou três crianças, doar seus sapatos, contar para uma criança a verdadeira história desse país, se despedir de magoas antigas, não ter medo em dias de guerrilhar, carregar a memória ainda que seu peso seja uma tonelada, escutar uma história de amor de uma mais velha, votar em uma candidata indígena, conhecer um recém-nascido, cuidar de um gato, hidratar a pele com urucum e ficar se amostrando para o sol, passar um dia sem tocar em nenhuma máquina, se embrenhar na mata sozinha ou com a pessoa que você está apaixonada, inventar de se apaixonar, gritar para o infinito, cantar para os mortos, deitar numa rede e se balançar, observar os riscos da palma da sua mão, observar uma árvore dançando, saber de onde vem a avó da sua avó e fazer alguma coisa com isso, prestar atenção no fuxico do vento, contar quantas árvores tem na sua rua e plantar mais uma, ou duas ou três, conversar com a lua, visitar uma aldeia indígena e oferecer apoio, massagear os pés da sua mãe, dormir com pião roxo na croa (topo da cabeça) enrolado em um tecido, escrever uma poesia para sua melhor amiga, pentear com os dedos o cabelo da sua tia considerada abusada, urinar de cócoras, contar de um sonho a um desconhecido, escutar de um desconhecido sobre suas invenções, dar colo a sua insignificância, dormir diante de uma

¹⁶⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wv4dg3IyghQ> Acesso em: 01 de maio de 2023.

novidade, se reencantar em dias medrosos, passar um dia sem olhar para o relógio, observar uma fogueira, fazer uma fogueira no dia do seu aniversário, contar somente estrelas. Entender de onde vem essas práticas e inventar mais flechas de saúde. Essas estratégias existem porque existem pessoas, desde muito tempo, lutando pela sobrevivência da mãe terra:

Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. (KRENAK, 2019, p.36).

É preciso lembrar que a saúde do corpo de qualquer sujeito se dá concomitantemente aos cuidados com o planeta. Ailton Krenak tem alertado com muita veemência, pedindo essa compreensão aos brasileiros. Todo e qualquer tipo de linguagem ou existência que tem interesse em continuar se reinventando, deveria honestamente “só” escutar as práticas originárias e se deixar, por uma vez na vida, ser guiada por elas. Como pessoa indígena que inventa e desiste constantemente de ser trabalhadora no ~~mercado~~ da arte, constranjo os estereótipos deles sobre nossas narrativas - me meto no cinema, causo sendo doutora, estudo francês, mas antes falo com muito orgulho aos quatro ventos Dzubukuá Kariri Kipeá, assisto teatro, dança, faço figurino, se for necessário opero som e luz de um teatro. Vou ao terreiro pedir os cuidados da Jurema sagrada, escuto a mata e anuncio ao mundo. Para nós a ciência e o desenvolvimento tecnológico estão se escutando. Diante de uma criação (como desta tese) filmo e proponho o que faço como um “procedimento” para outros artistas, assim como o desenho nas cavernas deixado como rastros dos meus ancestrais, mapeando seus trajetos para que nós pudéssemos seguir. São ações ritualísticas que fui ensinada intuitivamente no cotidiano da minha família e podem enriquecer o que vão chamar de teatro, dança, performance e etc.

Em ambos, a ação e a expressão corporal tomam a cena, o “meio torna-se a mensagem”, sendo, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado de dança e canto (respiração e movimento), cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado, bem como com a incorporação de personagens míticos no ritual cosmogônico. (MÜLLER, 2010, p.14).

A arte da cena plantada por indígena para acontecer no considerado cenário artístico, terá/vem expondo dores, emergência e festa por meio (numa tentativa) do nosso modo anticolonial de existir. Jaider Esbell (2018) foi vital na sua fala, quando coloca que “fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, re-significamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um

mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças”. Essa indígena arte fora do tal ~~mercado~~ continua existindo mas para brotar em Instituições é preciso reelaborar uma estrutura que desacostume o corpo do traje social, que cuide mais da terra e se preocupe menos com a conta bancária, que aprenda a fazer feitiço fortalecendo o solo/corpo, cante para chover, cuide da voz não somente afinando as cordas vocais mas também do que sai da boca e do que vive na sua cabeça e se infiltra nos seus órgãos, e plante de acordo com a lua e colhendo no tempo dela e não esquecer de partilhar, sobretudo com os desconhecidos. Desconfie e dance com essa desconfiança.

Nas próximas páginas falarei da Trilogia da Terra e Trilogia Afeminada, que são obras meio teatro, meio performance, meio audiovisual, meio poesia e meio bicho, meio gente que venho desenvolvendo. Eu não tenho uma data precisa sobre qual trilogia nasceu primeiro, é importante frisar que essas trilogias já são quinteto, sexteto, já receberam outras obras mas aqui estamos mergulhando precisamente nas afeminadas: “Influxo, Carcaça e Líquida” e as Terras: “Ané das Pedras, Rolo e Radynhari INDIGENOUS”. Lembro que uma vez enviei para um festival três dessas obras e antes de sair o resultado o produtor me ligou propondo uma negociação, o que achei curioso é que a curadoria construiu todo um pensamento codificado entre os três trabalhos e até nomearam de trilogia. Tá aí, gostei, vou chamar de trilogia afeminada, depois olhei para outras três obras minhas e apelidei de trilogia da terra. Daqui a uns dias olho para outras roças e chamarei de cardume, casa da minha mãe (porque lá tem sempre muita gente), habitate, - lá terão peças de teatro, performance, roteiro de cinema, foto-performance, oficina de presença cênica, de escrita e tantas coisas, penso que as artes indígenas já nascem híbridas, poliglota, infeccionada, entroncamento, rio, mar, cachoeira, ninho, borboleta, andarilha, mangue, lagoa, chão, céu estrelado. Ecologia.

4.1.5 Trilogia da Terra: Falam de arte enquanto estamos germinando as sementes.

“A gente é igual filho de banana: morre um e nasce outro.” (ALARCON, 2013, p. 38).

Figura 33 - Da terra, Barbara Matias.



Fonte: Fotografia de Adenilda Leite cedida a esta pesquisa, dezembro de 2018

A imagem acima é de um dia comum na comunidade, na casa da minha avó Barbara, em que eu observava meu tio Doca cortar cana para suas duas vacas. A sua precisão na função tinha o interesse em proteger seus dedos. Assentado no chão com a coluna curvada, enquanto cumpria o ofício contava alguma história que não me recordo agora mas lembro bem das *gaitadas*¹⁷⁰ da minha avó. Quando ele deu uma pausa no serviço, peguei os dois instrumentos e fiquei inventando imagens com a roçadeira e o facão que são instrumentos presentes no meu

¹⁷⁰ No Ceará, gaitada é a risada livre e em auto volume.

cotidiano. Minha prima Ana Adenilda vendo aquilo, começou a fotografar, depois mostrou para a vó e o resto dos parentes que estavam presentes. Quando criança eu e minha irmã mais nova Ninha¹⁷¹ acordávamos cedo para assistir ao caminhar das nuvens. Lembro que eu ficava narrando aquele filme de câmera lenta para ela, e as vezes antecipava a ação: “você vai ver aquela ali (apontando com o dedo para o céu) vai virar um elefante” e não é que a nuvem se transmutava na imagem de um bicho imenso. As vezes meus primos desenhavam com graveto no terreiro, e aquela obra pode ficar exposta por uma tarde inteira até as galinhas passarem por cima, ou uma moto, carro ou a chuva afetar aquela intervenção. Nos dias de São João (23 e 24 de junho), fico escondida vendo meu pai preparando a fogueira enquanto assobia, ele enterra uma garrafa com água em baixo da terra onde será erguida a fogueira, oferece também cuspe e fumo para a chama que será acendida no início da noite e sei que seus pedidos se tratam de trazer sinais sobre o inverno.

No outro dia, minha mãe com uma pá cata as cinzas e as despeja nos arredores da casa como faziam seus antepassados. São rituais, profecias, macumbas, feitiços, e assim vamos apresentando ao mundo várias sementes do nosso viver ancestral indígena. O que as comunidades mais fazem é inventar mundos. Essas artes – teatralidade expandida, não necessariamente serão enviadas para um festival ou edital como preconiza a formação guiada pelo capitalismo Euroamericano. O parente Ailton (Krenak¹⁷² *apud* Bienal de São Paulo, 2019, p.182) faz apontamentos sobre a relação do indígena com a criação e a relação do brasileiro com essa arte:

A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas, de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente.

Para fortalecer esse diálogo, apresento as palavras do Artista do Povo Macuxi Jaider (ESBELL, 2018):

O sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprias. A arte indígena contemporânea seria essa força-poder de atração, ou mesmo atração. Vivemos com a arte indígena contemporânea um real encontro com o Brasil do momento em relação.

¹⁷¹ Silvilene Matias, desde sempre a chamo carinhosamente de Ninha.

¹⁷² Disponível em https://issuu.com/bienal/docs/32bsp_reader_web Acesso em: 02 de maio de 2023.

Chamo de Trilogia da terra: *Ané das Pedras* (2011), *Uru'ku*¹⁷³ (2019) e *Radynhari INDIGENOUS* (2021). Nela busco denunciar e ampliar informações que foram ocultadas, por meio delas enfrento a especulação imobiliária e apresento documentos e áudios que comprovam o roubo do território; pontuo a contínua violência ao corpo das afeminadas e ao território e as compreensões e lutas dessas mulheres contra o sistema de morte; trato do memoricídio indígena Kariri e fortaleço as ações de luta pela revitalização desta memória. Insisto em expor o sangue que escorre há anos e as folhas que cicatrizam os ferimentos, faço isso na tentativa de não “ceder a perplexidade diante do presente nem à amnésia (passado), insisto na potência da arte em tensionar a memória e reinventar o real”. (BEIGUELMAN, 2019, p.11), como um dever político, co-criando uma arte através da escuta dos meus mais velhos.

Essas obras argumentam sobre narrativas de memórias violentadas bem como ideias sobre preservação e reflorestamento no território da mente, do imaginário do espectador. É urgente compreender que a violência colonial também ocorre na mente da sociedade brasileira – **“Para ymagynar, é preciso desaprender”**. (SILVA, 2020, p.4). Só desaprende vinculando pedagogicamente o sensorial, abrindo a escuta a outros mundos, recuperando a ausente e negligencia verdadeira história desse país, partindo dos Povos Indígenas e Quilombolas. O ato de desaprender para João Nyn (SILVA) é o mesmo que desconstruir para aprender algo que foi invisibilizado, pois podemos tratar a pedagogia como mencionada acima no sentido posto por DIDI-HUBERMAN: “Pedagogia? A arte de ensinar a ver abismos ali onde estão lugares comuns” (2017, p.157). Acionar o ângulo do ato de desaprender não para apagar a narrativa hegemônica, mas para cultivar no mundo outras sementes, assim, como no toré onde nos vemos e onde somos múltiplos.

A cosmovisão indígena na maioria das vezes não é tratada nas instituições de ensino e quando aparecem em obras artísticas de autoria não-indígena é, na maioria das vezes, de forma pejorativa. Inventaram e seguem criando estereótipos sobre nosso existir e isso constitui o arquivo dos habitantes deste território, afinal, “a história é o que transforma os documentos em monumentos” (FOUCAULT, 2004, p. 8). Quais monumentos compõem nossos imaginários nas produções das artes da presença e quais nos observam nas praças públicas? Nesse sentido, a arte feita por artistas originários é uma forma de reivindicação da existência de seu Povo e também um exercício para os espectadores sobre reparação histórica, diante do apagamento das etnias indígenas no Brasil. O que causa ver um corpo originário em cena, atuando e produzindo plantios/imagens?

¹⁷³ Uru”ku é uma vídeo performance. Agora em 2023 estreamos “Rolo” que adentra a trilogia da terra.

Figura 34 - Registro de *URUKUM* de Barbara Matias



Fonte: Arquivos pessoais da artista, 2019.

Figura 35 - Registro de *URUKUM* de Barbara Matias



Fonte: Arquivos pessoais da artista, 2019.

Figura 36 - Registro da Performance *Radynhari* INDIGENOUS, Julho de 2021.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedido para esta pesquisa, 2021.

Figura 37 - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021.



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a esta pesquisa, 2021.

Tudo começa pelo interesse em expor nossas narrativas, em recontar nosso modo de viver através das linguagens artísticas, porém encontramos desafios em quebrar a narrativa da monocultura brasileira sobre nossa memória. Em entrevista ao Sesc Brasil¹⁷⁴ a liderança indígena Ailton Krenak, acompanhado da parenta Paula González Seguel (Indígena Mapuche do Chile) sob mediação de Andreia Duarte, elabora sobre teatralidade e Povos indígenas. Para ele, os artistas indígenas no Brasil ainda estão um pouco intimidados com a ideia de abrir um discurso sobre teatro e Povos Indígenas porque persiste na história do Brasil uma ideia de que os Povos Originários não tem a possibilidade de trânsito nesse mundo que está sendo referido como Arte. Afinal, a arte “tem alma” e para os invasores os nativos são seres brutos, desprovidos do “belo”. Nesse sentido o lugar da arte era um lugar delimitado para a cultura colonial: apenas os brancos teriam arte.

Essa ideia colonialista persistiu até outro dia e muito provavelmente vai ter gente que vai estranhar dizendo: teatro e Povos indígenas, que incongruência é essa? Krenak prossegue dizendo que nos últimos trinta anos, desde que o Brasil saiu de um longo período de ditadura e experimentou alguma democracia, digamos assim, formal, da gente poder se mover, criar experiência de intercâmbio, nós temos feito intervenções, por exemplo, no campo do audiovisual. Aqui no Brasil estamos atravessando longos períodos de negação de direitos, de violência aberta contra os Povos nativos e da negação que podemos também compartilhar uma visão sobre arte, cultura, literatura, cinema. Demarcar palcos e telas é também a experiência de expandir esses horizontes que a linguagem do teatro e performance proporciona, é mais um campo de luta que nós acessamos em aliança e colaboração com amplos seguimentos da cultura não-indígena no Brasil.

A arte como linguagem não é oriunda dos Povos Originários, porém, somos Povos de rituais, de acariciar em repetição o pé na terra, de contar história experimentando as intenções vocal e emocional, de desenhar sobre a pele, pedra e outros suportes mais atualizados. Então, penso que toda vez que o indígena sobe no palco ele está contra-colonizando essa linguagem porque intrinsecamente estamos subvertendo o seu propósito ao entrar nesse país, que foi nos castrar.

As obras, de Trilogia da Terra 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, até como estamos vestidos, quais ruas e avenidas escolhemos atravessar durante o ato: “Uma força física

¹⁷⁴ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=PybTBf3DnE> Acessado 2m 06 de junho de 2022.

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 pulsa assim como 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, 2013, p.106).

Sugestão: Ler o parágrafo abaixo em voz alta.

Na performance *Uru'ku* retorno ao curral de gado, espaço que, por meio da colonização, transformou o nativo em vaqueiro. Retorno a esse espaço e falo da necessidade de subverter esses dados na realidade do nordestino. Antes desse homem ser vaqueiro, ele é sabedor de como caminhar na mata e isso é tecnologia ancestral indígena. Quando ele se torna vaqueiro do coronel, o Estado está escravizando esse corpo. Por isso, quando escuto meu avô Zezito Matias Kariri, entendo que o foco não era “pegar” o boi para o mandante (coronel) e sim, construir veredas na mata e encantar o bicho. ENCANTAR. ENCANTARIA. TRANSFORMAR A DOR EM arte. TRANSMUTAÇÃO química. MOBILIZAR energia. Energia VITAL DA natureza. Nesse sentido, a arte torna-se um caminho de cura, ao demonstrar a tática de sobrevivência do nativo, em meio a violência colonial. Parafraseando o artista Denilson do povo Baniwa, a dificuldade do brasileiro de ceder à escuta se converte num empecilho à 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).

Sugestão: Assistir a obra disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-toyAI36AlM> Fale em voz alta alguma frase da obra que ficou no seu pensamento, em seguida retornar a leitura.

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 embaixo de cada catedral existia um aldeamento de originários que foi coberto por

concreto, os católicos rezam em cima dos cemitérios. “Os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra é *anarquivar* para requebrar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38, grifo do autor).

E por fim, *Ané das Pedras* – uma obra que surge em final de 2020 (período pandêmico da covid 2019). Nesse trabalho entrego pedras de diversas cores e tamanho as pessoas e convido-as para plantar essas pedras. Caminhamos até uma árvore, cavo um buraco e depois de intencionar um desejo cada sujeito que se encontra no ato coloca sua pedra naquela cova. Às vezes me perguntam quem sou eu, enquanto convido as pessoas a partilhar o segredo com as pedras e tão pouco sei responder. Mas tenho pensado enquanto artista da cena sobre o que sinto, como chega a sensação, como minha voz fica, como meu corpo gesticula.

“a gente faz aula de voz, trabalho de dicção e tudo, mas na hora que eu vou entregar a pedra (sobre *Ané das Pedras*) à pessoa -porque tem muitas pedras no coité (uma espécie de bacia) -, e tem uma relação da gente de ir pegar a pedra ou a pessoa mesmo escolhe, e eu falo pra ela: “peça, peça a ela e me acompanhe”. E eu não sei, ó, eu realmente fico... tem uma relação entre esse corpo que se coloca presente, e eu que estou aqui e agora. Eu faço isso com as pessoas porque essa pedra, ela tem um valor tão forte pra mim quanto em outra religião, pra pessoa, seria ler algo de um livro sagrado, não sei. Partilhar as pedras nessa obra tem um significado de acesso espiritual, é um objeto da obra, tudo bem mas é a minha irmã conversando comigo e é uma reverberação de narrativa posta, imagina na cabeça do não-indígena que se depara comigo e eu o convido a fazer um pedido pessoal a uma pedra. Imagina.” (MATIAS, 2021)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Entrevista completa no anexo desta pesquisa, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dnng1aSB7wc> Acesso em: 28 de julho de 2022.

Figura 38 A/B - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021.



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a esta pesquisa, 2021.

Figura 39 A/B - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a esta pesquisa, 2021.

Figura 40 - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021.



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a esta pesquisa, 2021.

No final do ano de 2021 eu passei a ter sonho com esse trabalho, com as pedras se movendo em minha direção, caminhando sobre meu corpo. Numa dessas madrugadas fui meditar e então, me veio o desejo de convidar a liderança e professora da língua Kariri Idiane Crudzá para fazer esse trabalho comigo. Tomei coragem e abri esse diálogo com ela, que aceitou imediatamente. Agora, Idiane fica debaixo de uma árvore com uma enxada, ao lado de uma fogueira me esperando, eu venho em procissão com algumas pessoas que encontro na rua e aceitam o convite, ao chegarmos nessa árvore, ela passa a pedra nas pessoas, sente as profecias, com cuidado sugere caminhos, ao final enterramos e fazemos um toré junto com todos presentes.

Figura 41 A/B - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021.



Fonte: Fotografia de Wandealesson Landim cedida a pesquisa, 2021.

Figura 42 - Registro da Performance *Ané das Pedras*, dezembro de 2021.



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a esta pesquisa, 2021.

Vejo as obras como atos de formação política e de afeto, entre sujeitos e o espaço/território. No encontro com o público reflorestamos lacunas na formação cidadã do Cariri Cearense (e mais especificamente na cidade de Crato onde mais fiz 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. E todo e qualquer gesto, mesmo os das pessoas que saem antes do final, levam um pouco de semente indígena para o seu território corpo.

Eu insisto na perspectiva do feminino-território. Quando trato do feminicídio menciono a terra e quando falo das invasões coloniais extrativista nos territórios, estou falando também dos nossos corpos dissidentes – insisto, não há dissociação entre corpo e natureza para Povos Étnicos. O discurso tem se reelaborado pela ótica do “feminismo comunitário que se refere a um movimento, mas também a uma teoria, na linha de um pensamento-ação”. (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 59). Reelaboro o discurso feminino ancestral nas obras,

coloco em ato

performativo

meu corpo

físico: estatura

mediana,

magra - meio
pançuda e toda
rabuda.

Cabelos negros
em excesso,

uma mulher de
aparência
“cabocla”
como a
representação

dos corpos de
todas as
mulheres do
Sertão, 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).



Fonte: Arquivo pessoal da artista, 2020.

Figura 44 - Registro Performance *Radynhari INDIGENOUS*, Julho de 2021.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedida a esta pesquisa, 2021.

Figura 45 - Registro Performance *Radynhari INDIGENOUS*, Julho de 2021.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedida a esta pesquisa, 2021.

Um termo que no decorrer dos estudos desta pesquisa tem me aparecido é pensar a “expansão” do argumento das obras. Eu sou uma fazedora de artes da cena e da palavra, estou no teatro, na performance, poesia e no audio visual. Então, nas minhas composições ocorrem uma aglomeração de especificidade dessas linguagens. O texto dito na língua nativa Dzubukuá Kariri Kipeá em *Ané das Pedras*¹⁷⁶ pela mais velha Idiane Crudzá, enquanto enterro as pedras juntamente com o público ali presente, faz com que as pessoas se provoquem à escuta de uma linguagem desconhecida dentro do próprio território. Uma língua indígena é mais que vocabulários de outro idioma, é um modo de se colocar no mundo em resistência. Tçohó bihé crody ay ery borowonhé¹⁷⁷ é uma tática de cura num Estado de guerra que apaga essas culturas. “Cada texto tem possibilidades infinitas. O espí-rito e não a letra do texto!” (ARTAUD, 2006, p. 25).

4.1.6 Trilogia Afeminada - Desencurrular.

Sombra¹⁷⁸

Meu filho, plante uma arvore para cada mulher que te contar uma história, aí depois, brincamos de falar dos homens. Combinado.

Chamo de afeminada nossas corpos árvores enraizadas, rios que sangram, mulher de pau, mulher que aborta, moça que foi mãe aos 15 anos, mãe de três, cinco e vinte filhos, as que não querem ser mãe, as que geram pelo útero e as que adotam, os boyceta, as que não se sentem mulher – e se sentem ventania migratória para além de gênero. Chamo de afeminada qualquer pessoa que tenha a necessidade de viver. Foi partindo dessa cosmopolítica sobre o mundo que olhei para alguns trabalhos que chamam de feminista e resolvi chamar de afeminadas. Alguns dicionários vão responder com a palavra afeminad¹⁷⁹, da seguinte forma:

“Indivíduo que deixou de possuir modos viris; quem é muito delicado ou sensual; aquele que expressa fragilidade e fraqueza... Designação atribuída ao homossexual masculino; diz-se dessa pessoa...Que tende a ser fraco; que demonstra fraqueza. [Figurado] que é demasiadamente delicado; em que há excesso de delicadeza e/ou de sensualidade...O duelo desses dois mundanos...Significa homem com gestos e/ou atitudes femininas. Vem do termo efeminado... Efeminação é um termo usado para

¹⁷⁶ Algumas vezes tenho a oportunidade de realizar com Idiane Crudzá esse trabalho. Nesse material sintetizamos para o audiovisual devido a pandemia da covid-19. <https://www.youtube.com/watch?v=VF4ZJZJJa7g>

¹⁷⁷ Tradução: Tem uma força ao meu lado.

¹⁷⁸ Poesia de minha autoria, disponível no https://www.instagram.com/p/Cre-nU_uT7-/ Acesso em: 05 de junho de 2023.

¹⁷⁹ Disponível em <https://afeminada&aqs=chrome.0.69i59j69i61l2.2599j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Acesso em: 05 de junho de 2023.

descrever um padrão de comportamento social que é definido pela presença de características típicas das mulheres ou meninas em um homem ou menino”.

Toda a significação referente a essa palavra que acessei na internet e popularmente tem interesse em pejorativar, por remeter ao gênero lido como feminino. Eu e as pessoas mais corajosas que conheço são afeminadas, no entanto, elas são o oposto da descrição, exceto pela delicadeza e sensualidade.

Somos corpos indígenas nordestinas sertanejas, historicamente silenciadas e quando mencionadas na literatura, por exemplo, somos apresentadas como a objetificação da realização do desejo sexual do homem (branco). Gabriela, de Jorge Amado e Iracema, de José de Alencar são reproduções folclóricas da violência implícita à mulher indígena, uma literatura que determina o estereótipo do corpo da mestiçagem sertaneja nordestina.

“Chamar de mestiço tem a função de afirmar a inferioridade de uma identidade através da condição animal” (KILOMBA, 2019, p. 19). A partir da citação da Grada Kilomba (2019), fica perceptível que no projeto patriarcal, misógino para diminuir o corpo da mulher, comparam-na com um animal. No entanto pela ótica indígena, o fato de sermos humanos não nos torna melhor que a vaca, cobra, macaca, cabrita ou mula. Então, essa deturpação projetada por ‘eles’ só funciona no imaginário colonizador e violento deles mesmos. O problema maior é que essa nomeação é uma propulsão inicial do racismo estrutural porque consideram o animal selvagem, sem alma e cultura. A ideia e o sentido de superioridade que o homem sente e pensa ter pode ser uma das justificativas que induzem à uma violência ao corpo da mulher, das gays, das afeminadas no mundo.

O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar se nas pernas desses que supunham deuses. Davam se ao europeu por um pente ou um caco de espelho. (FREYRE, 2006, p. 161).

Essa citação acima, pejorativa, racista e arrogante do escritor Gilberto Freyre reforça o estereótipo misógino e racista sobre as corpos das mulheres nativas, violências que são traumas implícitos em nossas subjetividades. As produções atuais televisivas (novela, série e programa de auditório) constantemente romantizam a invasão de Pindorama e apresenta a mulher indígena como uma aparição presente somente no imaginário do prazer sexual do Europeu. Pensar o marcador do corpo feminino nativo é trazer à tona as primeiras mulheres dessa terra

que foram violentadas (corpo e terra), e revelar como até agora essa prática hostil continua eliminando existências. Nas Palavras da autora Grada KILOMBA:

Pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como branca. (KILOMBA, 2019, p. 39).

Partindo desse argumento e diante da realidade de feminicídio que tem crescido na região Cariri do Ceará, reflito que quando esses corpos são mortos há um projeto anterior para essa eliminação. São as netas de indígenas que tiveram que mascarar sua identidade em prol da sobrevivência, e quando essas mulheres atualmente são mortas - elas carregam um silenciamento anterior, há uma memória indígena que ainda não foi reivindicada e reparada completamente. Por isso, é a morte do corpo por ser feminino e da memória que esse corpo carrega, que:

A transculturação ou substituição da memória foi executada com perfídia em três etapas: a) pelo estilhecimento da memória subjugada, aparecendo nas perdas e nostalgias; b) pela incorporação forçada da cultura dominante; c) e, pela elaboração, por parte dos sobreviventes, de estratégias de resistência e integração assinaladas pelo grau de contato. (BÁEZ, 2010, p. 37).

Em 2011, iniciei o processo de *líquida*. Eu queria tratar das memórias, dos ensinamentos das matriarcas da minha família e na época fiz uma pequena cena/exercício para uma disciplina do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Regional do Cariri, URCA, do qual era estudante. Naquele momento a água que eu usava em cena estava numa panela de barro e cada pessoa que aceitava dava um gole através do mesmo recipiente, que anos depois se quebrou por alguma fatalidade cotidiana. Dei uma pausa nessa ação e retornei com ela somente em 2018. Agora, a água está depositada numa cabaça e eu carrego um caneco de alumínio no pescoço. Retorno a essa memória, desenho um percurso geográfico que decido percorrer durante a ação, vestida de branco, com pés descalços e uma cabaça cheia de água; uma das que meu pai usava na roça.

Com a modernidade ele passa a utilizar garrafas térmicas compradas na cidade e nesse momento acolho a cabaça numa criação artística, compreendendo que ela faz parte da minha formação e que essa é uma possibilidade para a cabaça continuar presente. Ofereço água com um gesto aos que aparecem no meu percurso, e quando aceitam, enquanto bebem, falo ‘dizeres’ de minhas avós Barbara Oliveira e Albertina Maria de Jesus, como por exemplo¹⁸⁰: **“Bebe para**

¹⁸⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PgdIdubXV0I> Acesso em: 07 de junho de 2023.

amolecer as razões endurecidas que te fizeram em outro tempo”, “as vezes a gente precisa deixar a chuva cair”, “o inverno não é só o temporal não – é também nas nossas relações”.

Oferecer água as pessoas é uma prática muito comum aqui no nordeste, devido ao clima, mas também remete a memória das pregações da religiosidade popular da região cariri do Ceará. Na casa do Padim Ciço localizada no bairro Horto de Juazeiro do Norte, Ceará, existem potes de água e as pessoas se servem - acreditando que esta água benzida provoca cura. Com a forte influência religiosa, ainda que chamada de católica, são práticas oriundas da fé na mata, das memórias originárias de Abya Yala e de África. Partilho dizeres das afeminadas que estão cravados na minha memória e que no encontro com o público se materializam em gestos e palavras, que às vezes, pós performance, reelaboro em poesia¹⁸¹. Como essa por exemplo: “A questão não é tirar o sapato do pé. É se você escolhe acariciar a terra com o pé nu”. Algumas pessoas fazem fila, acreditam na construção de um milagre por meio daquele líquido e das palavras ou gesto trocado, enquanto outros não aceitam participar da experiência.

Figura 46 - Registro Performance Líquida , Julho de 2019.



Fonte: Fotografia de Jaqueline Rodrigues cedida a pesquisa, 2019.

¹⁸¹ Disponível em

https://www.instagram.com/p/CGnbN4fBOwQ/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA=
 Acesso em: 06 de junho de 2023.

Figura 47 - Registro Performance Líquida, julho de 2019.



Fonte: Fotografia de Jaqueline Rodrigues cedida a pesquisa, 2019.

Figura 48 - Registro Performance Líquida , Julho de 2019.



Fonte: Fotografia de Silvia Matias cedida a pesquisa, 2019.

Quando me devolvem o copo compreendo que geramos um pacto da possibilidade de cura, e finalizo colocando o restante da água na árvore mais próxima do final do percurso. Estou frisando a importância da escuta intuitiva e da sabedoria ancestral das minhas. Enxergo nelas uma força matriarcal para pensar a organização no mundo pela ótica da natureza. Então, no programa dessa performance elas (Abertina e Barbara) compõem comigo a dramaturgia das palavras. Para Eleonora Fabião (2013, p. 6) “Programas criam corpos naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que ‘corpos’ são sistemas relacionais abertos [...]. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar”.

É válido ressaltar que fiz esse trabalho somente em algumas cidades do Cariri Cearense, talvez por isso, a forte relação do espectador com o sagrado vinculado a memória da região. E que depois da pandemia devido questões de saúde pública, já que ofereço água no mesmo copo a todas as pessoas que encontro, resolvi dar uma pausa a essa roça/teatro performativo. Com tranquilidade, em algum momento sonharei outra maneira de partilhar esse líquido, sem perder o sentido coletivo que se encontra na cabaça.

Na Performance *Carcaça* utilizo uma carcaça de vaca sobre meu rosto enquanto caminho nas ruas da cidade entregando um manifesto para pensar com o público a animalização do corpo da mulher que é referenciada pelo patriarcado como vaca. E a vaca, na América Latina foi investida como um animal dominado e disponível. Ao vestir-me semelhante a uma vaca e escrever manifestos que serão destinados aos transeuntes durante a ação, busco subverter essa ideia de um corpo feminino destinado ao patriarcal. Colocaram o gado no curral e transformaram o corpo dos meus ancestrais em vaqueiros, caminhar na rua é um modo de provocar esses rompimentos, abrir as porteiras.

Figura 49 - Registro Performance Carcaça , Janeiro de 2020.



Fonte: arquivo pessoal da artista, 2019.

Figura 50 - Registro Performance Carcaça , Janeiro de 2020.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2020.

Utilizo a máscara como subversão para expor corpos sucumbidos. O uso de ‘algo sobre a cabeça’ se encontra também na Trilogia Afeminada, de minha direção. O que leva uma performer experimentar cobrir o rosto na ação? O que o mascaramento provoca no público, em ações que ocorrem na rua? Porque o uso da máscara aparece constantemente em ações que faço,

que tem como assunto principal o feminino e a luta pela terra? Essas perguntas são mais do que reflexões porque durante as criações, o elemento que me apareceu primeiro foram as máscaras e curiosamente, só após fazer pelo menos três vezes as ações, refleti sobre a intenção dramática do mascara(mento) e realça(mento) dessa região corpórea:

É fato que toda a humanidade usa, ou sempre usou uma máscara. Este acessório enigmático e sem uma destinação útil mais difundido que a alavanca, o arco, o arpão ou a roldana [...]. Não há um utensílio, uma invenção, uma crença, um costume ou uma instituição que una a humanidade, ou pelo menos que o faça ao mesmo nível, como o uso da máscara. (CAILLOIS, 2017, p. 38).

Essas criações são possibilidades de documentações, através da arte, da memória ancestral indígena Kariri do Siará (Ceará) a partir da perspectiva da ausência/presença/violência/vivência do feminino. Enquanto artista me destino a criar sobre e com essa ancestralidade indígena e questiono sobre o índice alarmante de feminicídios no Cariri do Ceará, bem como observo também meu cotidiano para perceber além das violências. As histórias das mais velhas a partir desses modos de criar- “se”, reconstitui também uma história que foi silenciada devido o etnocídio e genocídio. Penso que essas criações dizem de muitas mulheres e principalmente de mim. Esse é o caminho que enquanto artista e pesquisadora venho cultivando para rastrear uma memória que foi dita como inexistente e invalidada pelo Estado. Entendo que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais a sociedade pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que representa passados. (LE GOFF, 2003, p. 423).

Nas performances a denúncia acontece por meio das intenções dramáticas, no sentido de uma ótica expandida em que “[...] existe o texto, aquilo que ele exprime e sugere, mas existe também um além-do-texto” (ROUBINE, 1998, p. 62). Essas intenções se fazem presente nas ações, como por exemplo, partilhar com as pessoas a água que se encontra na cabaça que meus antepassados utilizaram para também carregar água para beber durante o plantio. Para Báez (2010, p. 288): “Um povo sem memória não sabe o que é, nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado”. Isso me remete a minha questão inicial: Esses processos remetem ao memoricídio porque a maioria dessas mulheres cresceu com uma história ilegítima e invisibilizada sobre seus antepassados, onde o sentido da fêmea ganhou novas conotações a partir do modo de pensar do invasor.

Somos exímios memoricidas ou o indigenismo romântico financiado por dom Pedro II no Segundo Reinado e o apagamento da escravidão africana dos discursos oficiais

da época mostram que essa prática faz parte de nossa tradição. A relativização da ditadura brasileira como 'ditabranda', a manutenção de sua documentação sob sigilo e os poucos espaços dedicados à sua memória são outros indicadores da história do Brasil como uma história de apagamento da violência e da memória. (BEIGUELMAN, 2019, p.32).

A morte da memória tem a ver com atos históricos de eliminação do passado, presente e a projeção para o futuro. A exemplo do Nordeste quando Europeus e Bandeirantes massacraram parte das populações indígenas ou quando o sistema provoca silenciamento por outros caminhos, como a substituição da etnia e a pregação de um sobrenome determinado por eles.

Não há uma memória “pura”, como não há populações indígenas que escapem da contínua violência que seguem provocando às nossas culturas, mas há uma luta para a continuidade da conexão com a força espiritual, que desde sempre nos habita e nos faz proteger os ecossistemas. Somos da terra como uma planta capaz de nascer numa parede de concreto porque por deslize do autor deixou sobrar um fiapo de terra. Nada escapa à memória indígena, em alguma camada ela se revela e é forte, ainda que fragilizada por projetos etnocidas recheados de patrocinadores.

Penso o meu fazer como uma flecha que desmascara e fura a bolha aparentemente blindada, tenho a minha trajetória acadêmica e artístico enquanto um compromisso político nas Instituições que apareço e para além delas. Nossos corpos ainda que amedrontados dão a esses espaços a possibilidade do encontro e apresentam a coragem para o conflito, a transformação a partir das pluralidades das nossas identidades em processo e a construção e reconstrução do pensamento/ação diante do encontro de mundos. Somos uma antiga e nova paisagem na educação que se encontra nos atuais contextos urbanos. Antes éramos florestas.

Influxo (2017/2018) é uma performance que surge em paralelo com *Cardinal*. Eu estava com 24 anos e tomando lentamente consciência de uma relação abusiva da qual só consegui sair anos depois. Naquela época eu comia constantemente beterraba, gostava do gosto e do cheiro - era uma espécie de fuga poética da realidade. Nessa criação utilizo beterraba para mostrar através do vermelho nosso sangue escorrido na sociedade que continua institucionalmente patriarcal. O ralo é um instrumento muito comum na casa da minha família, utilizamos principalmente nos festejos junino para ralar milho na feitura da canjica, angu e outros alimentos. Reelaborar a função de objetos do cotidiano, dentro de uma arte que luta pela vida que busca reivindicar e propor a partir da análise da situação das mulheres, “está na capacidade construída pelos movimentos de mulheres de desenvolver processos de lutas que

contribuam com a desnaturalização do lugar instituído socialmente para as mulheres”. (SILVA, 2011.p.110).

Figura 51 - Registro Performance Influxo, 2018.



Fonte: Fotografia de Tainah Amaral cedida a pesquisa, 2018.

Figura 52 - Registro Performance Influxo, 2018.



Fonte: Fotografia de Tainah Amaral cedida a pesquisa, 2018.

Eu encaixo o ralo na boca e repito o movimento de subir e descer a beterraba sobre o ralador, em variáveis velocidades que no decorrer da ação, devido a cor do fruto sobre a roupa branca, aparenta ser uma imensa língua sangrenta. Partilho com vocês a sinopse do trabalho¹⁸²:

Influxo é uma ação vestida das várias mulheres que são assassinadas cotidianamente/delicadamente/brutalmente caladas ou mortas pela sociedade da paz que se encontra no Crato, Fortaleza, Índia, Japão, Inglaterra. América Latina, no Norte, Sul, Leste e Oeste. No lar do piso importado e na casa sem teto. A roupa é branca, a alma é branca, o véu é branco, a *lingerie* é branca, a meia é branca, o assassino é branco, o sistema é branco, o silenciamento é branco. O assassinato é vermelho. E, enquanto isso, o sangue escorre ladeira abaixo, perna a baixo, goela a baixo, silenciosamente. Segue num fluxo que retorna às suas. Animal in fluxo feito o mar. ESSA OBRA É PARA GRITAR "JUSTIÇA" PELAS NOSSAS LIVRES-CORPAS. DEDICO A DANDARA UMA CABÔCA CEARENSE CHEIA DE VIDA QUE FOI BRUTALMENTE ASSASSINADA E A PROFESSORA SILVANI QUE FOI ASSASINADA PELO PAI DO SEU FILHO, EM PLENA PRAÇA DA SÉ, CRATO, CEARÁ. São várias, inclusive perdendo a vida agora enquanto escrevo. Se

¹⁸² Disponível em

https://www.instagram.com/p/Cg1tt2suGmp/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==
Acesso em: 07 de junho de 2023.

o (CIS¹⁸³)tema não faz nada, a nossa resposta é o tormento a eles. Vamos encardir sua paz.

Assim como em *Ané das pedras*, nesse trabalho, passa a ventilar no meu sistema que deveria fazer com mais mulheres e desde então, sempre que vou fazer *Influxo* abro chamadas para mulheres. Durante a ação cada artista carrega seis beterrabas que serão raladas no decorrer do percurso e quando estiver próximo ao fim é colocado sobre o nome de alguma mulher vítima de feminicídio e deixado no meio da rua, cada artista que chega para fazer *Influxo* apresentam novos nomes, que mesmo em anos de pesquisa nunca tinha escutado falar, ou nomes de vítimas do dia anterior, as vezes até do mesmo dia. Nas imagens abaixo, em 8 de março na marcha das mulheres, organizado pela frente de mulheres do Cariri:

Figura 53 A/B - Registro Performance Influxo, março de 2023



Fonte: Fotografia de Nivea Uchoa cedida a pesquisa, 2023.

¹⁸³ Referindo-se a cisgeneridade.

Figura 54 - Registro Performance Influxo , março de 2023



Fonte: Fotografia de Nivea Uchoa cedida a pesquisa, 2023.

Essas ações performativas, surgem a partir de intuições e provocações íntimas na relação com o sistema que o tempo inteiro não lembra das nossas existências., como argumenta Grada Kilomba (2019, p. 59), “[...] a fim de transformar as configurações de conhecimento e de poder em prol de abertura de novos espaços para a teorização e para a prática”. Quando utilizo uma carcaça de vaca, cabaça ou um ralo segurado pelos meus dentes, estou mencionando e reivindicando através também desses elementos presentes na ação, o reaviva(mento) da memória histórica desse lugar e a vida do povo dessa terra. Em *Carcaça*, como o nome mesmo já diz, uso em formato de máscara o esqueleto da cara de uma vaca. Rememoro esse símbolo da colonização e provoco a ideia de uma fêmea, meio mulher, meio vaca, que não precisa do aval do outro (patriarcado) para caminhar na rua e, sobretudo, romper os currais.

Quando estou fazendo alguma obra de rua –como por exemplo em *Carcaça* que estou vestida de máscara de vaca, bota cano alto e capa de chuva- a vivência com performance me coloca no contexto urbano porosa e atenta para instaurar acontecimentos interventivos. **A mente é um terrytório. O YMAGYNÁRIO é a terra.** (SILVA. 2020, p.6). Ou seja, quando paro numa avenida abaixo de uma placa que carrega o nome de um coronel, ainda que por

alguns instantes, promovo perfuração de regozijo, de um prazer para a memória ancestral narrar sua vivacidade através do meu corpo que é continuidade, de acertar de alguma forma as contas com um cotidiano de arquitetura mansa e higienizada que invadiu a floresta.

Penso que a minha prática no audiovisual me faz entender que a minha presença e o nome escrito na pausada placa se colocam publicamente em guerra de imagem, é uma denúncia pública por meio de imagens dessa corpa originária viva com os nomes que a história geral acostumou aos ouvidos dos brasileiros durante a formação cidadã. É “somente estando instruídos sobre a realidade que podemos mudar a realidade” (BRECHT, P.236, 2008). É sempre um convite “a aprender apesar de tudo, (...) custe o que custar, é preciso desaprender a aprender”. (Didi-Huberman, p.182, 2017). Ouso fortalecer essa perspectiva a partir da memória viva de um corpo em estado de guerra e de cura se confrontando com essas narrativas construídas para nos sucumbir. Quando cubro meus pés de terra, seguro um galho pau Brasil e fico em silêncio de frente de uma catedral que foi erguida em cima de uma aldeia que sofreu um genocídio, onde parte dos meus ancestrais morreram e outra parte se silenciou para sobreviver, interfiro na dramaturgia linear e na simbologia deste espaço.

Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência(...) foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. (Marcos Tupã APUD Juma Pariri, 2021, p.06 e 07).

Concordo com o raciocínio da parenta Juma (PARIRI, 2021, p.07), “sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo”. Tenho pensado esses atos como pequenas perfurações no sistema que produz memoricídio, e insisto em perfurar o sistema cravando na memória dos vivos nosso recado, ainda que por alguns instantes.

Por uma arte

que

desprograme

no visível e

invisível

sistemas de morte.

As artes da cena, que chamo também de performance ou teatro performativo, que desenvolvo na rua, são ações que estão retroalimentando a rua enquanto a rua me provoca compreensão e edição diante do próprio espaço. Observo atentamente a minha inteireza em busca do estado de presença. Meu corpo é o suporte e são muitas informações na rua: o cuidado com o trânsito, o medo de sofrer alguma violência por alguém se sentir incomodado, e a escuta atenta às energias do território. Aprendi com Idiane Crudzá a carregar um pedacinho de fumo para me proteger, pois são muitos espíritos tristes na rua. Toda cidade já foi floresta, é um espaço que carrega decapitação da natureza e do humano.

Ao tratar do discurso/narrativa presente nas obras, levo em conta o texto, figurino, luz e etc, e o corpo-memória de origem/experiência da artista em ação. “Quando eu faço, vem um corpo árvore, um corpo que tem uma firmeza, que fala diferente” (Luz Barbara, 2021)¹⁸⁴. 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 que é continuidade ancestral, como suporte e base dessas dramaturgas. O corpo é narrativa dramática.

¹⁸⁴ Entrevista completa no anexo desta pesquisa e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dnng1aSB7wc> Acesso em: 28 de julho de 2022.

Por isso, insisto na necessidade de falar de si e das mulheres nativas, minhas ancestrais do sertão nordestino, reivindicando o direito à memória por meio das artes da cena. *A Trilogia da Terra e Afeminada* são intenções de movimento, ativamento e desterramento das memórias femininas desse lugar por meio das referidas ações artísticas. Conversar sobre o feminino partindo da terra extremamente violada e capitalizada que é a região Cariri dos Kariri e seu símbolo Chapada do Araripe¹⁸⁵ são provocações que encontro nas minhas ancestrais para me articular diante de atos de arte teatral e performativa, que envolvem memória, feminino e feminismo.

Por muito tempo escutei: *Cardinal*¹⁸⁶ é bem “feministão” e eu passei a refletir sobre o tipo de feminismo que não estava ali como tema, mas intrínseco. Deveria ter estado mais atenta às movimentações políticas do feminismo, mas levei um tempo para perceber que era também a voz das minhas avós nas minhas composições, as vozes dos originários e sobretudo o grito de revolta da natureza. “Por isso dizemos que o nosso feminismo não vem do feminismo. Nós não nos nomeamos feministas porque temos lido o feminismo ou escutado as feministas. Nós temos nos nomeado feministas na luta, na rua, frente ao patriarcado”. GUZMÁN (2019, p. s). Há uma luta legítima de séculos das mulheres (artistas ou não), para se apresentarem como protagonistas do seu imaginário, assinando e narrando sua territorialização (criação), sem o aval do patriarcado, como historicamente aconteceu, inclusive no contexto das artes do ocidente:

Uma figura feminina que 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, como já debatido (nesta pesquisa), 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, assume e expressa sua posição e suas vivências dentro de um contexto social e

¹⁸⁵ Disponível em <https://www.bahia.ws/cariri-e-chapada-do-araripe-ceara/> Acesso em: 20 de junho de 2022.

¹⁸⁶ Solo que atuo e escrevi a dramaturgia, nos próximos capítulos me debruçarei sobre.

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 protesto por meio das linguagens artísticas a vivacidade da minha etnia. Não cabe um ponto sobre feminismo e outro sobre a arte que desenvolvo, me interessa espalhar esses encontros, isso é “ler nosso próprio mundo por meio da nossa cosmovisão” (SMITH, 2018, p.16). A escolha de trazer à tona essas temáticas tem sido inevitável, diante da consciência sobre a história dos meus antepassados, especificamente as mulheres, no entanto, a criação também têm sido um canal para ativar, provocar e compartilhar essa memória estilhaçada/traumatizada e regenerante. É um jeito de fazer o caminho de volta aos meus, aos que se foram e aos que virão. São corpos que carregam a experiência de memóricídio, genocídio, ecocídio, etnocídio. São resultados de violências em várias perspectivas movidas por uma estrutura que nega aos “indígenas o direito à terra que já ocupavam e seus recursos naturais, o direito ao uso de sua própria língua e educação e o direito de fazer sua história coletiva com autodeterminação” (BÁEZ, 2010, p.133). As Trilogias de performances Afeminadas e da Terra são ações que me fazer acessar/rastrear a memória da dor, da tristeza mais também do encontro, da tecnologia ancestral de sobrevivência e esse acesso também me causa alegria e me amadurece enquanto uma pessoa indígena artista.

5 CICLA DO FUTURO QUE CAMINHA PARA O PASSADO: COLETIVA FLECHA LANÇADA ARTE

“Não fazemos apresentação, fazemos luta.” (Casé Angatu Tubinambá).¹⁸⁷

Idiane Crudzá, Ana Floresta, Miscilania, Suelen Kariri, Antonia, Rebeca, Joedson Kariri, Manoel Leandro, João do Crato, Ray Nara, Mamas Kariri e Giordano do Vale e tantos outros parentes que tem fortalecido essa encantaria que chamo de **Coletiva Flecha Lançada Arte**, que para muitos é somente arte. Vejo como plantio, como ancestralidade e transformação – movência entre olhares, mãos, sensações, numa troca entre quem faz e quem vivencia o que está sendo feito. Em 2020 escolhi rebatizar o que venho fazendo com outros parentes no teatro, na literatura e no cinema como uma Coletiva, um ajuntamento –um espaço com sede na minha casa¹⁸⁸, onde nós mesmo nomeamos o que estamos fazendo. Sou chamada de Flecha por algumas pessoas, então coletivizei esse chamado. Primeiro me veio a palavra Coletiva, em seguida lembrei-me de flecha, e como a ideia é de lançar sementes na terra: Lançada Arte. A arte são as sementes que estamos plantando no mundo.

Escolhi finalizar a tese apresentando uma ocupação artística que fundei, pois acho cada vez mais importante a consciência de que possamos não somente ocupar os espaços, mas lutar pela existência dos nossos territórios e pela revitalização da memória ancestral. Busco o mesmo que o parente Jaider, do Povo Macuxi: “o que a gente quer é esse espaço da fala. Já passou da hora de falar. E existe hoje uma chance real de nos apresentarmos com dignidade para a sociedade.” (ESBELL, 2018, p. 47). A ideia é que uma plataforma composta de pessoas indígenas pensando arte, espiritualidade e política como propositores de mídias sobre si na relação com o mundo, por meio das linguagens artísticas.

¹⁸⁷Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YEauYCfPtRQ&t=6289s> Acesso em: 24 de julho de 2023.

¹⁸⁸ As vezes na casa de Joedson Kariri (Juazeiro do Norte,CE), ou nas aldeias Chico Gomes,Crato,CE e Marrecas, Lavras da Mangabeira,CE.

Figura 55 - Integrantes da Coletiva Flecha Lançada Arte. (João do Crato, Miscilane, Barbara, Rebeca, Joedson e Suelen).



Fonte: Arquivo pessoal da autora, dezembro de 2022.

Estivemos em alguns festivais importantes, como por exemplo o Festival Marco Zero e o Festival de Teatro de Guaramiranga com os espetáculos *Trilogia Afeminada* em 2020 (de modo virtual, por causa da pandemia covid-19), *Ané das Pedras em 2022* e o ensaio aberto de *Coragem* em 2023. Em março de 2024 *Ané das Pedras* acontecerá pela primeira vez no sul, através da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, MIT¹⁸⁹, faço esse trabalho com Idiane Crudzá que é liderança espiritual do Povo Kariri-Xocó. Ané na nossa língua significa sonhar e as pedras são nosso símbolo de sabedoria. As pedras descansam e conversam com a terra o tempo inteiro, então, eu e Idiane encontramos pessoas e debaixo de uma árvore plantamos pedras – em ritual e diante de uma fogueira, rezo nas mãos de cada pessoa com “sua” pedra e em coletivo as plantamos.

Nessa ficção “dentro” da ficção, sabemos, por meio da nossa formação de educação ancestral que a pedra é sagrada e ritualizamos com fé, mas muitos espectadores não-indígenas se sentem visitando um mundo fantástico, alheio a esse planeta, pois há um distanciamento na

¹⁸⁹ Para mais informações, acesse <https://mitsp.org/> 27 de janeiro de 2024.

memória do não-indígena sobre a nossa cultura. Por isso, brinco que é a ficção imersa na ficção, na medida que a nossa cultura não é vista pelo Outro como algo real, então usamos da potência da ficção para recriar narrativas, algumas vinculadas as nossas memórias (como no caso de *Ané das Pedras*) e sempre que possível estudando técnicas clássicas das artes, inclusive para abandoná-las quando sentir necessidade.

A tradução sobre uma obra artística para o não-indígena não vai acontecer “fielmente”, para eles normalmente, mulher é mulher, homem é homem, branco é branco, preto é preto e pedra é poedra. Retomando ao “Ané das pedras” para nós, as pedras ainda que dentro de uma ficção são canais de comunicação sagrada assim como tudo que colocamos a mão, é desse

princípio que partimos porque dele nascemos. Para nós: **Não há**
cerca entre a
espiritualidade e a
arte.

Quanto ao mercado em disputa que vivemos nomeado atualmente de Arte Contemporânea, enquanto pessoa indígena penso que tão importante como ocupar é não perder a conexão ancestral. Paralelo à firmeza desse fio invisível de pertencimento à terra, ao fazer arte experimento usar do mercado para denunciar ele próprio. Busco criar novas estratégias para permanecer na escuta dos troncos velhos, através dos sonhos busco por sabedoria na hora de escolher quais histórias do meu Povo desejo contar e quais as violências dos nossos territórios devemos expor, com o cuidado de zelar pela nossa segurança, para que cada pessoa saiba que existimos.

Citando Davi Kopenawa (Yanomami¹⁹⁰, 2015) “não conseguiremos mais sustentar o céu por muito tempo”. Esse mercado da arte ainda é gerido majoritariamente por uma estrutura colonial e pessoas não-indígenas, então, ao expormos nossas criações é preciso muito feitiço para adentrar ao mundo que foi fatal no apagamento dos nossos ancestrais. É preciso saber entrar e sair, saber construir com outros sem se deixar ser cooptado. Adentramos não por necessidade existencial, mas porque o que fazemos no cenário é inevitável e impossível não ser visto diante de tamanha expressividade. Jaider Esbell¹⁹¹, ao falar de arte indígena contemporânea apresenta reflexões de uma arte imersa na luta pela vida. Nas suas palavras:

O termo ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA é um dos lugares centrais e estratégicos para se perceber no mundo, perceber o mundo, os mundos, as imundícies e as maravilhas do talvez. Tudo bem, vamos aos detalhes. Imaginemos que o termo é um lugar de “se encontrar”, como tem por aí, os lugares onde as pessoas marcam de se encontrar, com uma placa, depois de seus volteios no ambiente, a modo de não se perderem para sempre (risos). (ESBELL, 2019, s/p).

A arte contemporânea é avassaladora na tentativa de adentrar a intimidade do artista. O que é íntimo para mim, está vinculado às forças cósmicas, por isso, vejo a criação como a agricultura tradicional praticada pelos meus antepassados e pelos meus pais. Lido com a temperatura da terra, depois converso com as sementes, peço a benção da lua e do sol para alimentar a terra e nessa conexão entre o solo e o céu, as sementes fazem morada na terra por um período que é medido pelo dia (amanhecer) e pela noite (anoitecer). À vezes, nesse processo, recebo longas visitas de pássaros, chuva, vento e de bicho gente. Depois é que fazemos a colheita, coletiva.

Quando fumo o tabaco (estou falando do fumo plantado em território indígena e não da nicotina comercializada), antes de entrar em cena, estou me alinhando com o plano invisível que me acompanha na força para realizar esse trabalho artístico e acadêmico, que é ficção, mas é meu corpo que atua como canal. E meu corpo indígena É cheio de feitiço e estratégia que ginga de reencantar a terra com as palavras e as artes da cena. Repetindo as palavras do parente Casé Angatu: meu corpo “faz luta”. Abaixo, algumas imagens dos trabalhos que fazem parte do repertório da Coletiva:

¹⁹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4gWPamU0aXw> Acesso em: agosto de 2023.

¹⁹¹ Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/06/27/731/> ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea nas práticas. 2019. Acessado dia 01 de fevereiro de 2022.

Figura 56 - Barbara Matias no espetáculo “Ané das Pedras” da Coletiva Flecha Lançada Arte na Pinacoteca do Ceará, maio de 2023.



Fonte: Fotografia de Marília Camelo Sá cedida a pesquisa, 2023.

Figura 57 - Barbara Matias e Joedson Kariri no espetáculo “Ané das Pedras” da Coletiva Flecha Lançada Arte na Pinacoteca do Ceará, maio de 2023.



Fonte: Fotografia de Marília Camelo Sá cedida a pesquisa, 2023.

Figura 58 A/B - Foto-performance de Barbara Matias “A onça vai ao congresso, São Paulo, Julho de 2023.



Fonte: Fotografia de Carlos Magalhaes cedida a pesquisa, 2023.

Figura 59 - Foto-performance de Barbara Matias “YNATEKIÉ”, Aldeia Marrecas (Sítio Mareco), Quitaiús, Lavras da Mangabeira, Junho de 2020.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2020.

Figura 60 A/B - Foto-performance de Barbara Matias “YNATEKIÉ”, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, Junho de 2020



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2020.

Figura 61 - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sitio Mareco), Quitaíus, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme ainda em edição, direção de Lian Gaia), 2021



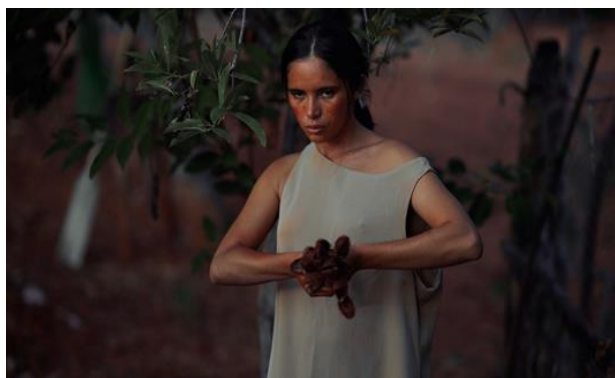
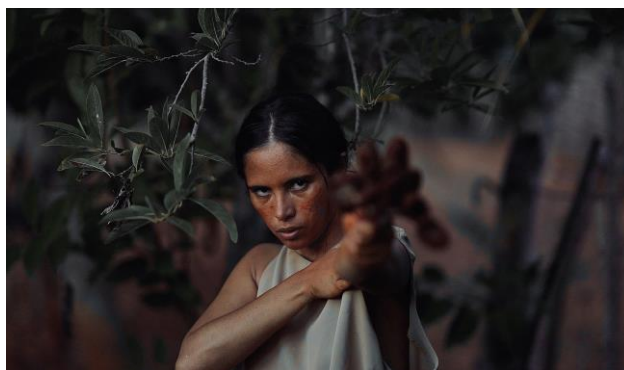
Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedida a pesquisa, 2021.

Figura 62 - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sítio Mareco), Quitaiús, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme ainda em edição, direção de Lian Gaia), 2021.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedida a pesquisa, 2021.

Figura 63 A/B - Foto-performance “Feitiço da flecha” de Barbara Matias, Aldeia Marrecas (Sítio Mareco), Quitaiús, Lavras da Mangabeira, (essa cena também está dentro de um filme, ainda em edição de direção de Lian Gaia), 2021.



Fonte: Fotografia de Patrick Raynaud cedida a pesquisa, 2021.

Atualmente, estamos na criação do espetáculo *Coragem*, de minha direção, em que tratamos da diáspora dos Povos Indígenas de Pindorama que é fruto de uma colonização contínua em seu próprio território. *Coragem* é inspirado nas vozes de algumas lideranças indígenas que reergueram seus povos e aldeias e reflorestaram o palco do existir. Nessa obra, os atores performam essas presenças e vozes. Falas históricas, como por exemplo o simbólico manifesto de Ailton Krenak¹⁹² na constituinte de 88¹⁹³, depoimentos da primeira mulher cacica no Brasil, a Cacica Pequena do Povo Jenipapo-Kanindé, em Aquiraz no estado do Ceará¹⁹⁴, narrativas de Tereza Kariri¹⁹⁵, a nossa matriarca, importante liderança (atualmente encantada) no levante e articulação do nosso Povo (Kariri), são memórias históricas misturadas com a história de vida dos artistas; Joedson Kariri é ator, poeta, performer e professor de Geografia, é um jovem liderança que vem atuando junto ao movimento indígena e vem ao longo de seu ativismo apoiando os processos de levante das comunidades no Cariri, tais como Aldeia Poço Dantas¹⁹⁶ -Umari (Crato,CE), Chico Gomes¹⁹⁷ (Crato,CE), Marrecas¹⁹⁸ (Lavras da Mangabeira,CE), Mororo¹⁹⁹ (Santana do Carir,CE), Isú-Kariri²⁰⁰ (Brejo Santo,CE), Leite²⁰¹ (Juazeiro do Norte, CE). João do Crato é multi artista, cantor, performer e ator, foi

¹⁹² AILTON KRENAK nasceu em 1953 em Minas Gerais, na região do vale do rio Doce. Como uma liderança histórica no movimento indígena, exerceu um papel crucial na conquista dos Direitos Indígenas na Constituinte de 1988. Ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, organizou a Aliança dos Povos da Floresta, que reúne comunidades ribeirinhas e indígenas na Amazônia. É comendador da Ordem de Mérito Cultural da Presidência da República e doutor honoris causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Autor de diversos livros, dentre eles, *Futuro ancestral*. Ailton é o 1º indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras.

¹⁹³ Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-04/povos-indigenas-conheca-os-direitos-previstos-na-constituicao> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁴ Disponível em <https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/cacique-pequena-a-primeira-mulher-cacique-reconhecida-no-brasil.ghtml> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=1210936835965675> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁶ Para mais informação https://www.instagram.com/povo_cariri/ Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁷ Para mais informação <https://www.instagram.com/urucongoav/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁸ Para mais informação <https://www.instagram.com/museudasmarracas/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

¹⁹⁹ Para mais informação <https://www.instagram.com/sitiomororo/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

²⁰⁰ Para mais informação <https://www.instagram.com/isukariri/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

²⁰¹ Para mais informação <https://www.instagram.com/explore/locations/724450731/sitio-leite-juazeiro-do-norte/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

impulsionador do grupo Urucongo da aldeia Chico Gomes o qual Ana e Manoel fazem parte, Miscilane Silva é antropóloga, poeta, atriz e produtora – nas pesquisas acadêmica tem investigado as comunidades Indígena do Cariri cearense, dentre elas, Poço Dantas- Umari no Crato. Ana Floresta é licenciada em teatro, é mãe, atriz, cantora e performer, faz parte da Urucongo e Ana é uma das experiências investigadas nesse estudo e Manoel Leandro Poeta e militante no dever de preservar e plantar sementes nativas no estado do Ceará, graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri- URCA, 2019. Manoel é um dos idealizadores do Grupo Urucongo de Artes. (Chico Gomes), Ator e músico na Coletiva Flecha Lançada Arte (Crato, CE).

Peço licença aos encantados para agradecer por essa roça, que a colheita retorne com a força da nossa memória, e se torne futuras sementes de cura. A cura é coletiva assim como a dor, aproveito para sinalizar alguns nomes de artistas indígenas de diversos Povos que trabalham com Artes da Cena, teatro e performance, residentes no Brasil e em outros países, lembrando que essas pessoas produzem também em outras linguagens e a maioria se identificam como ativista das causas ambientais: Ermelinda Yapario, Ailton Krenak, Juma Pariri, Luz Barbara, João Nyn Potyguara, Zahy Tentehar, Paloma Kariri, Gessica Yakecan Potyguara, Yuapenu Jucá, Kulumym-açu, Bya Kanidé, Jardel Anacé, Kay Sara, Ziel Karopotó, Raynna Payayá, Sandra Nanayna, Zé Ricardo, Lian Gaia, Danilo Kanidé, Juliana Xukuru, KaduTapuya, Consuelo Vea Coroca, Ziel Karapotó, Abiniel Nascimento, Denilson Baniwa, Zezinho Barros, Tiziano Cruz, Ulisses Tayvan. Lili Baniwa, Idiane Crudzá, Dandara Queiroz, Igor Pedrosa, Isabela Santana, Ellie Makuxi, Ana Floresta, Yumo Apurinã, Karina Duarte Puri, Miscilania Kariri, Uýra Sodoma, David Popygua, Iara Campos, Íris Campos, Antonia Rebeca, Mayra, Jessyca Meyreles, Joedson Kariri, Manoel Leandro, João do Crato, Giordano Vale, Adanilo, Danilo Canidé, Olinda Tupinambé, Wes Tupinambá, Casé Angatu Xucuru-Tupinambá, Oziel Tikuna, Lilian da Terra, Indja, Raquel Kubeo, Luã Carvalho, Idylla Silmarovi, Ludimila D'Angelis, Silvana Farias, Dunstin Farias, Laís Farias, Dandara Azevedo, Mara Carvalho, Kelly Andrade, Camila Gome, Coletivo Maria Piauí (Aldeia sitio Leite, Juazeiro do Norte,CE), Gupo Urucongo (Comunidade do Chico Gomes, Crato,CE). Os parentes do teatro da aldeia Piaçawera (SP): Panamá, Nheendy, Thuany, Kwaray, Joaquino, Karaimirim, Gwyrati, Itaiara mitã, Eitsy, Djedjy, Itamirim, Weramoru, Arataendy, Awati, Djatsy, Txon, Kunumimdju, Pê. O grupo Mamas Kariri na Aldeia Marrecas, Lavras da Mangabeira Ceará; Cicera Leite, Cicera Albino, Beatriz Albino, Albezito Matias, Clarice Leite Kariri, Maria Marinez, Vicente Anderson, Barbara Matias (eu) e tantos outros espalhados por esse mundo. Deixo como decreto, as palavras da parenta Trudruá Makuxi Dorrico:

Sobre participações em eventos de temática indígena (literatura, educação, antropologia) sem indígenas! Atenção aliados: cobrem dos organizadores a presença de palestrantes indígenas, escritores, professores, estudantes. E parentes, cobrem dos eventos que nos ignoram. Nunca mais sobre nós sem nós! (DORRICO, 2021).

Eu sou uma flecha do sertão. Eu sou a flecha que atravessa mundos. Eu recebo indicação espiritual sobre qual projeto devo aceitar, quando devo conversar no silêncio e destampar as vozes silenciadas que me habitam. Eu erro bastante, principalmente a gramática da língua dos colonizadores. Eu estudo para ter título de doutora porque gosto de fazer pesquisa também vinculada ao ensino, me faço cientista com grafismo no corpo e pés descalços. Como uma prova de rebeldia de onde venho: NÃO VOU ACEITAR SAIR ADOECIDA DESSE PROGRAMA. Serei uma doutora em artes da cena vestida de cocar de palha porque é meu direito e meu deboche.

Eu sou o medo e o tesão do mercado da arte, todos os dias eu produzo mais de três obras de arte não para cumprir demanda, mas porque tudo o que eu faço já é. Arte? Não, feitiço. Eu sou a terra envenenada e que não desiste. Eu sou a ameaça ao patriarcado e não aceito que o que eu faço receba a benção do símbolo patriarcal. O tempo inteiro eu luto como Mainha me ensinou - para que eu seja EuColetiva e sem aval de homem, somente das árvores e das Marrecas. Eu, com minha altura de um metro e cinquenta e nove, sento na mesa dos brancos, olho nos olhos deles e às vezes sinto fortes arrepios. Depois, em casa, tomo banho com raspa de jurema, alecrim do mato, fumo e folhas de pião roxo.

Eu sou uma pessoa indígena com auto-estima porque nas minhas unhas tem terra, o que significa que eu estava plantando. Eu vou mais eu volto, pois meu umbigo foi enterrado num curral da terra que meus avós moraram – escravizados e dizendo que desde sempre seus antepassados viveram naquele chão. O meu umbigo foi enterrado naquele curral não para eu ser fazendeira mais para eu ter prosperidade e saber que por mais que o colonizador invada minha terra, eu vou estar lá assombrando ele, e nessa matéria eu já sou doutora. Eu vou mais eu volto porque meu umbigo está enterrado nas Marrecas. Isso tudo pode não significar nada para você, mas é a minha vida e eu sou muita gente morta e muitas crianças brincando no terreiro de terra avermelhada. Eu sou uma flecha lançada – ao passado e ao futuro. Flecha.

6 CICLA DA COLHEITA: REFLEXÕES FINAIS DE UM AGORA EM CONEXÃO COM OUTROS TEMPOS.

Por uma arte avermelhada. “Echy Vró²⁰²”

Quando falo dos bichos que rastejam, que vivem na água, debaixo da terra e avoam por aí. Quando falo que venho das águas, que um dia já fui marreca e já fui eu, já fui serpente e já fui peixe, já fui eu e já fui jurema. Quando falo que já fomos (e ainda somos) proibidos de viver a nossa ancestralidade porque somos filhos da terra, no entanto, cuidamos dela e não tornamos-a mercadoria, estou convocando as pessoas para essa avermelhada arte que está situada em lugares muito além do que chamam de decolonial. Práticas que acontecem imersas às forças invisíveis, que não é sobre olhar a experiência do indígena, mas que é a própria experiência de si, são pessoas indígenas narrando seus processos conectados ao território. A planta só nasce porque tem alguma terra, ainda que o recipiente seja de plástico. Como disse a parenta Lily Baniwa em uma conversa comigo durante a residência artística da terceira edição do TEPI²⁰³ (Teatro e Povos Indígenas) 2023: “Teatro para nós é o lugar onde se vive uma experiência”. Viver é mais do que ver uma experiência, como aprendemos na literatura Grega. Quando eu narro sobre meu o Povo estou pactuando vivências que deslocam para outros mundos, e espero como retorno outros olhares para esse mundo. Olhares de pessoas que vão se comprometer com os cuidados do planeta, independente da sua origem, que estejam dispostas a dismantelar o pensamento branco e patriarcal que cotidianamente esbarra em cada um de nós, inclusive em mim. Agora, te convido a fazer comigo o Ritual do Meio Dia:

Herdamos dos mais velhos a prática do descanso após o almoço, horário conhecido como *meidia*²⁰⁴. É o momento em que o sol dança com muita força no céu, então, paramos para assistir das nossas casas, de olhos fechados. Sentindo o sol através do sonho, as pessoas dormem em rede ou no chão e só retornam aos seus afazeres no final da apresentação do sol, aproximadamente as quatorze para quinze horas, a depender da intensidade da apresentação daquele dia. Ritual de artesanaria solar: **Ao meio dia (12 horas) de qualquer dia da semana, retire seus calçados dos pés, coloque o despertador para tocar daqui a 20 minutos, desligue sua**

²⁰² Sempre foi sobre isso.

²⁰³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cgvQQasorAw> Acesso em: 07 de agosto de 2023.

²⁰⁴ É o mesmo que o horário de 12:00 horas do dia.

internet e o aparelho transmissor de energia da sua residência, dance com o silêncio e o barulho da sua cabeça até o despertador te chamar de volta. Beba uma água e retome a essa leitura.

Essa tese apresentou práticas culturais indígenas Kariri que venho reelaborando em rituais, procedimentos e exercícios que faço também antes de adentrar a cena e que podem ser partilhados na formação de outros artistas da cena, ainda que a cena não discuta questões indígenas. Do mesmo modo, o indígena artista da cena não deve se limitar a interpretar somente o “índio”. Essa tese apresenta o olhar, o cotidiano, e as perspectivas de três pessoas indígenas do Povo Kariri (Eu, Luz e Ana) e a possibilidade de convidar outras pessoas (inclusive não-indígenas) a partilhar essas práticas como rituais de si, vinculando-se à terra, mas partindo da realidade de cada sujeito.

É uma possibilidade de olhar para as artes da cena pela ótica do Povo Kariri, que indica consciência política da luta pelo território, o acesso espiritual e plantio de sementes de arte. **Corpa em cura corpa em guerra** é o nosso corpo vivo, com saúde e liberdade, inclusive para produzir questionamentos aos descendentes dos autores do eterno crime de invasão a esse território. Eu sou insuportável porque confundo o pensamento branco por habitar lugares institucionais e afirmar que **toda e qualquer Universidade desse país está erguida em cima de terra indígena**. Torno-me muitas vezes um manifesto insuportável porque estou nesses lugares para dismantelar sistemas de morte psicofísica. Estou porque quero co-criar a entrada com dignidade dos próximos e porque o que faço em alguma instância me toca a alma. E se tem uma coisa que o indígena pode falar é de alma e de corpo.

Nós é que
sabemos do

peso de

enfrentar um

mundo que

roubam até o

nosso território imaterial.

Para mim enquanto artista indígena uma tese é um cardume de peixe, é um rio envenenado tentando sobreviver, é um punhado de semente e a fé que vai nascer, é o grito de uma mulher sendo estuprada, é a força do corpo trans que diz por si a que veio, é o choro de uma criança nascendo, é o mar revolto, é a lua se escondendo entre as nuvens, é a chuva na madrugada, são ervas que só eu conheço os efeitos sobre a ardente ferida colonial. Invoco Mombaca para afirmar que:

Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de uma vez juntas, tocarmos a quebra umas das outras (MOMBAÇA, 2021, p.26).

Somos a limiaridade entre a necessidade de viver e as mortes injustas dos nossos, pois a falcatura deles em nosso território continua se repetindo. No meu Povo a palavra **arte** não tem tradução, mas a palavra **natureza** tem e se chama “retsé”. Desejo que o que fazemos seja natureza onde tudo viva em sua pluralidade e potência. Desejo também que essa tese no campo das artes da cena, em que reafirmo que o corpo indígena é documento milenar em expansão territorial, se aquecendo na fogueira. Que esta pesquisa seja (de alguma maneira) uma arte que pode acordar o pensamento colonial, produzir cura e sementes de transformação. Uma arte como campo de guerra frente a uma história da arte que nos suicidou por alguns séculos.

Retsé

**“Cabocla índia que andas fazendo aqui? Eu ando por terra alheia
(Universidade) Procurando minha ciência” (Toré indígena²⁰⁵).**

Conclusão? Para meu povo nada finaliza, transmutamos em outras vidas. Debruçar-me sobre esta pesquisa ao longo de alguns anos foi uma experiência cheia de ambivalências, contradições e acesso a dores ancestrais. Me deparei com situações enquanto mulher indígena localizada no nordeste do Brasil, com as questões de gênero e as discussões feministas e com a necessidade de buscar construir uma investigação saudável diante da existência dos meus e do meu exercício de doutoranda. Os sonhos me avisaram que não foi à toa o meu encantamento por querer falar das parentas Ana Floresta, Luz Bárbara e dos meus trabalhos, essa tríade trata-se de uma encruzilhada no recorte de artistas da cena indígena viva do Povo Kariri que está reflorestando as artes.

Dediquei-me a retomar as leituras sobre teatro, performance, feminismo comunitário, teoria de gênero e de esforçar-me para dar conta das atualidades políticas desse país no que diz respeito à memória indígena. Me vi diante da ausência de referência sobre artistas indígenas da cena e sobre a história do nosso Povo, e isso me causou raiva e me moveu a plantar esta pesquisa que vocês estão conhecendo. Confesso que gostaria de adentrar a pesquisa de outras mulheres artistas indígenas e de outros trabalhos da Coletiva Flecha Lançada Arte, mais diante do tempo não foi possível.

Mesmo depois de muitas leituras e encontros com as artistas Ana, Luz e outras parentas (que estão de alguma forma nessa pesquisa), bem como com minhas práticas na aldeia Marrecas, ainda me aparecem silêncios e também perguntas que são tentativa de escutar sobre o lugar da artista indígena mulher nas artes da cena. As inquietações continuam e talvez tenham ganhado mais força, mas, junto com elas vieram mais estímulos para buscar pesquisar e mais do que nunca fazer acontecer. Sempre existimos e essa tese é mais uma bandeira do que fazemos nas aldeias e no contexto urbano.

As nossas vidas foram as sementes dessa roça chamada tese em que apontamos nossa ausência na medida em que as percepções da história da arte (teatro) são cristalizadas sobre nós, e aconteceram de forma terceirizada, por essa razão reivindicamos outros conceitos. Sei que fiz muitas provocações que não se encerram neste documento. Vemos a ebulição do movimento de artistas indígenas nos últimos anos, numa movência tem repercutido também nas pesquisas acadêmicas porque muitos indígenas têm adentrado a universidade. Eu sou uma das primeiras pessoas indígenas Licenciadas em Teatro no Brasil e sou a primeira indígena e mulher no

²⁰⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VaXUPQf1o0E> Acesso em: 20 de julho de 2022.

programa de Artes e em toda a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Que venham outras! A nossa entrada nesses lugares ressignifica uma série de fatores frutos do genocídio, sobretudo, como os discursos epistêmicos sobre nossa existência.

O Brasil é um país sequelado sobre sua própria narrativa, até 1979 nós indígenas éramos considerados incapazes juridicamente, não tínhamos liberdades, dependíamos para quase tudo de autorização da Fundação Nacional dos Povos Indígenas que é o órgão indigenista oficial do Estado brasileiro - FUNAI²⁰⁶. Já pensou você ter que pedir autorização para viajar? Muitos não conhecem a história, mas desde a chegada da primeira caravela vivemos cotidianamente crimes com o nosso corpo e contra a natureza. Fomos/somos escravizados em nosso próprio território, presos, sequestrados, estuprados, roubados. Em tempos atuais, a ditadura militar operou como uma nova ofensiva colonial, abrindo caminhos para a expansão dos latifúndios pelo território brasileiro, e foi especialmente cruel com as populações indígenas, como apontam registros, no “Relatório Figueiredo”²⁰⁷, que apurou matanças de comunidades inteiras, torturas e toda sorte de crueldades praticadas contra indígenas em todo o país”, que estimam mais de 8 mil parentes assassinados pelo regime nessas incursões que visaram o fortalecimento das monoculturas e do agronegócio tal como conhecemos hoje. São inúmeros os registros históricos de verdadeiros campos de concentração²⁰⁸, inclusive no Ceará. A cidade do Crato²⁰⁹, de onde escrevo, contou com internatos para crianças nativas onde se praticava violência psíquica, espiritual, territorial e física.

Por causa de histórias como essas, minha família e tantas outras ficaram em silêncio para se proteger. Romper com o silêncio usando como canal o campo das artes é o que estamos

²⁰⁶ Disponível em <https://www.gov.br/funai/pt-br> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

²⁰⁷ Para mais informações acesse os seguintes sites: <https://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/relatorio-figueiredo>
<https://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/docs-1/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf>
<https://www.docvirt.com/docreader.net/docmulti.aspx?bib=museudoindio&pagfis=>

²⁰⁸ Para mais informação, acesse: <https://midianinja.org/xepativismo/500-mil-mortos-pela-fome-no-nordeste-os-campos-de-concentracao-da-fome-instalados-sob-a-republica-e-a-ditadura-no-ceara-em-1915-e-1932/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

²⁰⁹ Para mais informação, acesse: <https://www.ebc.com.br/especiais-agua/campos-de-concentracao/> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

fazendo. Em 2023 a Constituição República Federativa do Brasil²¹⁰ completou 32 anos. Conhecida como Constituição Cidadã, este foi o documento que finalmente conferiu cidadania aos sujeitos indígenas residentes neste país. Pela primeira vez passamos a ter o direito de vivenciar nossa cultura, usufruir da nossa terra, e acessar deveres e direitos de cidadania como qualquer outro brasileiro, a exemplo a minha entrada na universidade pública. É válido ressaltar que a nossa participação na Constituinte de 88 é fruto da organização e luta dos movimentos indígenas, que até hoje segue mobilizado e pressionando para que o texto constitucional seja cumprido, uma vez que nossos direitos continuam sendo negligenciados, como exemplificado ao longo dessa tese.

Eu luto pela consciência, para que outros artistas da cena conheçam a história desse país e lutem também pela diversidade do planeta. Para que outros aprendam com a relação dos Povos indígenas com a natureza, e que acessem e vivenciem com respeito a cosmopolítica das metodologias presentes em nossas culturas nas suas salas de aula, nos seus ensaios, nas suas casas.

A arte nos invisibilizou e a gente não pode esquecer que a arte é uma plataforma, um canal de comunicação. Se ela traiu por tanto tempo os Povo indígenas, significa que ela corroborou com o etnocídio dos nossos Povos. Essa coisa chamada arte, é viva desde sempre nos nossos terreiros (com outros nomes) devido a nossa sabedoria em produzir informações (dramaturgias expandidas) pelas cores, cantos para nos comunicar com outro mundo. Estamos constantemente subvertendo a arte e pela arte e com ela também podemos produzir cura e transformações. E sim, toda arte é política ainda mais quando o artista é indígena. Então, pensar as artes da cena: o treinamento/procedimento do ator e performer imerso na cultura do Povo Kariri tem sido um compromisso de extrema responsabilidade e sensibilidade do campo cosmológico sobre a ideia e expansão de humano e não humano. O que fazemos é uma extensão de criação e luta política e nada mais simbólico que o corpo da artista da cena. É no corpo que o sonho acontece e é no corpo que vive as minhas ancestrais que pedem todos os dias para eu continuar.

Sou uma indígena artista, o que o que faço é tradicional, é contemporâneo, coletivo, contínuo e têm a força da minha história. Bárbara. Ao empenhar este exercício de escrita a partir dos meus processos criativos, das minhas experiências como uma pessoa indígena ativista, das misturas que me formam, do contato com outras artistas também do meu povo, entre

²¹⁰ Disponível em <http://ses.saude.am.gov.br/planeja/doc/constituicaofederalde88.pdf> Acesso em: 26 de novembro de 2023.

cruzamento com leituras da linha de feminismo comunitário, teatro, performance, movimento indígena, com a escuta oral das mais velhas, das crianças, dos sonhos, dos sinais do céu, lua, chuva, sol e do vento - analisei um caminho possível, fértil para alimentar a história do teatro de Pindorama. Uma vereda na qual os conhecimentos são cíclicos, que carrega saberes ancestrais conectados com o tempo de agora para acontecer na vida das pessoas através do que eu chamei de "ritual". Semeei esses ritos ao longo dessa tese feito semente na Terra.

As sementes que coloco aqui vem das guardiãs da Caatinga, são minhas ancestrais, as ancestrais de Luz e de Aninha. Estivemos à margem das instituições, mas estávamos plantando e alimentando a população desse país, essas sementes são metáforas artísticas do que fazemos, enfrentamos a colonialidade por meio das experiências práticas do nosso cotidiano. São flechas lançadas que carregam na ponta um veneno que pode ser letal, mas que também pode curar. Essas artes que estamos fazendo são plurais, uma obra expande para outras linguagens, esse mesmo artista indígena atravessa essas várias linguagens: canta e faz colares de semente; escreve dramaturgia e faz grafismo²¹¹; faz performance e tira toré²¹²; toca pife²¹³ e é poeta; cria filme e faz chás.

Esse trabalho é uma tentativa de confabular outro mundo possível dentro das artes das cenas que foi um veneno e uma armadilha contra o nosso Povo e nossa saúde, cortando nossa língua e inserindo violentamente a deles. Essa investigação é uma possibilidade de pensar arte para além da monocultura que censurou o nosso jeito de se comunicar, inclusive, com o invisível. Essa tese é para interferir na paisagem da história genocida.

²¹¹ Grafismo indígena constitui-se em manifestação cultural dos povos indígenas e pode se apresentar nas pinturas corporais, nas cestarias, na cerâmica, dentre outras formas de expressão cultural.

²¹² O Toré é um ritual comum a várias etnias do Nordeste brasileiro, como os Pankararu, Pankararé, Kariri-Xocó, Xukuru-Kariri, Potiguara, Geripancó e Fulni-ô. Trata-se de uma manifestação cultural de grande importância para os indígenas, envolvendo tradição, música, religiosidade e brincadeira.

²¹³ Pife ou Pífaros De influência indígena e adaptada pelos nordestinos, o pífono tornou-se tradição na cultura sertaneja.

O fato de
~~concluir~~ esse
doutorado não
cessa as ~~mortes~~
do meu Povo, não diminui

o genocídio das populações indígenas que inclusive estão acontecendo agora. Mas o fato de eu ser Doutora é um acontecimento que reverberara para as próximas gerações e pelas que se foram. **Que as universidades sejam cada vez mais pintadas de urucum e de jenipapo.** Que a nossa arte continue fazendo natureza. *Retsé!*

No dia da apresentação/defesa desta tese, me escrevi essa carta de amorosidade.

Germinações futuras de um passado vivo nas Artes da Cena.

Quando adentrei ao Doutorado, eu estava passando por um momento pessoal muito sensível diante da vida, cotidianamente me via entrisco na guerra matrimonial alimentada pelo patriarcal, onde tudo parece belo, mas que por dentro eu estava oca e não tinha coragem de sair, mas através da arte a muito tempo eu vinha fazendo essas denúncias. As denúncias são várias e estão interligadas como as teias de aranha. É a indígena Barbara mulher, é a Barbara corpa-território – interligada, minha vida e de onde venho são a mesma coisa com vertentes diversas, mas guiada pela ancestralidade. Buscar não se perder disso é o maior desafio. Eu uso da corpa (teatro, performance, escrita) como forma de visibilizar um documento antigo e contemporâneo para além da escrita, estrapola o pensamento, se pensa sentindo com as nadegas, com o barulho da folha da árvore, com os pelos, pés e gosto por uma vida Aywu porã²¹⁴. Brotando da terra de possibilidade infinita. Para além da monocultura, para além da servidão ao mercado da arte, ao capitalismo. Sabemos que as artes do corpo levam a escrita para outros lugares, migração entre palavras e acesso. **Retsé** para não precisar se acumular numa linguagem artística, mas furar seu olho feito semente, a perfuração que nasce, alimenta, envenena, cura, dá sombra. Resiste ao concreto. Uma arte Retsé é perfumada de resistencia política, cheira ao desejo de ser mato. Matagal.

Somos uma narrativa que carrega vozes de mais de 305 etnias. A arte que fazemos é plural, multipla, poliglota, visível e invisível. O rezo, a força espiritual está dentro como me ensina Idiane Crudzá e sei dos perigos da exposição e risco, mas olho para as roças artísticas que venho plantando e sinto suas atmosferas, com a calma das estações, da migração da lua, saber o que expor, quando, onde e como. **NÃO TER ~~pressa~~, MAS ESTÁ SEMPRE PRONTA PARA LANÇAR - NÃO TER ~~pressa~~, MAS ESTÁ SEMPRE PRONTA PARA LANÇAR- NÃO TER ~~pressa~~, MAS ESTÁ SEMPRE PRONTA PARA LANÇAR.**

Eu era muito briguenta na escola. Ao adentrar a universidade me lembro do espírito da briguenta, hoje sou briguenta contra o projeto de branqueamento, de “açucaramento”, de anestesiamento dessa sociedade. Não sou sã, mas estou falando dos meus ferimentos, a raspa da árvore sobre a ferida, arde. arde – arte.

Eu venho de um lugar em que temos a possibilidade de sentir, desde as picadas dos insetos, o roubo ao território, a água da chuva na cabeça, o recolhimento para dormir e a pausa em movimento para sonhar. Viver assim me ajudou a me agenciar em confluência com o

²¹⁴ Para os Guarani equivale a algo vivido, a vida, a escrita, o existir. (BENITES, p.4, 2015).

mundo, com o inverno, com o sol do meio dia, com a força que a caatinga me causa, com a sangria do rio que hoje é afogado por um açude²¹⁵, com os recados do invisível. Com as escolhas. **Com a possibilidade de ir, mas sem esquecer a sabedoria de saber voltar.** E eu volto para a **terra avermelhada das Marrecas**, no interior do Ceará é de lá que compreendo sensorialmente como acessar o que não é mercadoria²¹⁶ e também não trair minha herança transformando-a em comércio. Decreto, que a minha herança ancestral por mim, nunca será mixaria, troco, bugiganga, ninharia, moeda. Eles me roubam, mas não me vendo a eles. **Muito menos em nome da arte.**

Por isso, faltando horas para receber o título de Doutora, ecoo as vozes; eu já sou vencida. Está aqui é bom, desde que eu não esqueça que já nasci vencida. Minha família não tem prédio para alugar, terreno ou gado para vender, eu não sei o que é usar ouro, mas ainda assim já nasci vencida. Eternizo esse patuá no peito e com ele não aceito que a meritocracia me eleja como seu fruto, sua sobrevivente.

Preciso saber articular as guerras (são muitas) e faço isso com feitiço, fogo no peito e na prática da justiça epistêmica, descatequizando e descaravelizando as arrapucas de fato, “nós já lutávamos contra tudo que vinha nas caravelas, inclusive o machismo” (Kaypó²¹⁷). Por isso, ritual para artista da cena e não exercício Uso de cicatrizantes milenares porque está na minha cultura e no meu cotidiano. São chás, é a fogueira, é parar para dormir. Manter isso é caro e não estou falando precisamente de dinheiro, estou falando do direito ao território. Nas palavras de Lorena Cabnal²¹⁸ indígena do Povo Maya da Guatamala:

“Recuperar a alegria sem perder a indignação, é um ato emancipatório e vital... Não se faz luta com corpos enfermos, é preciso descanso ... Quero uma visão de mundo onde o ser da mulher evoque a sua liberdade, que evoque alegria, que reivindique esse sangue que carrego, esses pensamentos, essas cores, da criatividade das mulheres. cosmogonia, que me sinta parte dela e veja o outro como meu par na paridade política; preciso tornar visível a importância da energia daquele, daquela, da pedra, da árvore, da água”.

Esse mesma corpa-guerra avermelhada vivia a retomada do território de sua comunidade, eu estava/estou na frente da principal guerra, o direito a terra, o direito a memória. Meu corpo tem arrepios, tem calafrios, tem força que sobe comigo no palco, que caminha comigo nas ruas quando performo, que sae fogo dos meus dedos enquanto escrevo. Eu brinco;

²¹⁵ O qual falei na primeira Cicla dessa tese.

²¹⁶ O xamã yanomami Davi Kopenawa chama de “povo da mercadoria” quem só enxerga na floresta insumos a serem extraídos a qualquer custo. Disponível em: <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/o-povo-da-mercadoria-precisa-dizer-sim-a-outras-formas-de-existencia> Acessado: em 25 de março de 2024.

²¹⁷ Disponível em <https://agemt.pucsp.br/noticias/nos-ja-lutavamos-contratudo-que-venha-nas-caravelas-inclusive-o-machismo-diz-indigena> Acessado: em 25 de março de 2024.

²¹⁸ Disponível em https://www.ivoox.com/lorena-cabnal-feminismo-comunitario-territorial-audios-mp3_rf_56643361_1.html Acessado: em 25 de março de 2024.

pra frente é raiz profunda. Então, o futuro tem sido mergulhar nesse passado ardente que canta no meu peito:

Narê narê narô, narô narârâ

Como artista penso cotidianamente em proteger a recursa. Eu venho aqui e faço o Doutorado, olho as regras, invoco a magia. E faço bem feito, dentro da lei, aparentemente, mas, faço como quero, como quero, como disse Silvia Riveira Cusicanque²¹⁹ “olhando para trás e para frente podemos caminhar no futuro presente”. Contra-colonizar, contra-atacar, anti-colonizar a muito tempo fazemos isso. Crio outros acontecimentos. Eu quero que saibam que eu sei o segredo, mas pelas minhas atitudes sabem que não vou contar. Aqui são disparo de possibilidades, com consequências que requer responsabilidade nas salas de aula/ensaio de teatro, performance, arte.

E agora, vamos experimentar (perante as instituições) ritualidade para o artista da cena, vinculado aos modos originarios com assinatura indígena. Não basta beber na raiz de um Povo, é urgente que os cursos de arte entendam que esse Povo já faz a muito tempo e por meio dessa tese, dimensiono um pouco, escolho algumas sementes para experimentar plantar em vasos que estão nos edifícios. Os rituais são provocações para além do tal treinamento, e eles fazem sentido se deixar abrir o corpo, se deixar o grito ecoar. Porque tudo nasce de um desejo e estratégia para se proteger, de articular uma raiva de mais de cinco séculos.

De onde venho, desde cedo aprendi -vendo e fazendo nossos cicatrizantes. Eu mergulho nas histórias apagadas pela hegemonia, apagada pela história geral, naturalizada. Mas de onde venho, viva.

Como posso esquecer se a minha memória está no que me alimenta, o que aquece meu estômago e o que creci escutando. Como posso esquecer?

Ser só artista não dá conta, por isso penso a arte como semente. Ser radicalmente plantadora de sementes.

Convoco a transitar de treinamento de ator, para a dimensão do ritual. Buscar um jeito de produzir presença cênica, vinculada a vida, enraizada na memória, na vida dos bichos, das árvores, aves e água. Sabemos do nosso estilhaçamento, sejamos nós o cicatrizante, a regeneração com a terra, com raspa onde arte e sente. O que faço é mais ritual, magia, feitiço do que estratégia, do que plano. É cultivo de lavradoura com o invisível e os bichos. Ao contrário do anestesiamiento, é **Retsé**, o mesmo que florestania na língua Dzubukúá-kariri-kipea, continuamos sendo retsé.

²¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e6VTzhEvvjw> Acessado: em 25 de março de 2024.

Echy vró retsé – Por uma arte avermelhada.

Essa tese é um manifesto, é um alembramento. É uma denúncia. É sobre memória indígena, sobre mulheridades, saúde, guerra. Sobre cicatrizantes ancestrais tecnológicos. Sobre o corpo interligado a terra, que cria, que cura, que inventa. Tendo como bússula as vozes das matriarcas. É sobre plantar sementes que acionam a presença cênica do artista da cena, levando em conta o contexto histórico contado pelos negros da terra: indígenas e quilombolas. É a partilha das mudas de plantas nas artes cênicas.

Que as artes avermelhadas sejam experimentadas nos cursos de arte e outros, mas nunca esqueça que nas artes avermelhadas tem a alegria/festa, tem o banho de caxoeira, tem a fruta orgânica, tem o rezo, mais tem muita luta a continuar fazendo. Só se faz poética avermelhada comprometido com a vida. Vamos fechar “br”? Vamos acampar em Brasília? Vamos fortalecer as retomadas de território?

A tese **Avermelhada, corpa-guerra, corpa-cura: resistência indígena Kariri nas artes da cena** não é sobre um outro sistema de treinamento para o ator/performer. É sobre um modo milenar que meu Povo sempre fez, ainda que não fosse oficializado pela colonialidade como linguagem. Se eu elaborei essa tese é porque estudo muito, principalmente saber afiar a escrita acadêmica aos ensinamentos da mata. Como diz Krenak²²⁰ “somos naturalmente artista e cientista”.

²²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OzV5xFWZdy0> Acessado em 25 de março de 2024.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução: Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária; São Paulo: Elefante, 2016.
- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2009.
- ALARCON, D. F. **O retorno da terra: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- 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.
- ANZALDÚA, Gloria. “La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciencia”. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/FL7SmwjzjDJQ5WQZbvYzczb/?lang=pt>. Acesso em: 25 maio de 2023.
- ANCHIETA, J. **Cartas**: correspondência ativa e passiva. Pesquisa, introdução e notas: Pe. Hélio Abranches Viotti. São Paulo: Loyola, 1984.
- ANTUNES, Ticiane de Oliveira . 1863: o ano em que um decreto - que nunca existiu - extinguiu uma população indígena que nunca deixou de existir. **Revista do Conselho Editorial**. Editorial. Aedos, Porto Alegre, v.4, n.10, jan / jul, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/download/29051/18988> Acesso em: 31 mar. 2022.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina**. Ed. Nova Fronteira, 2010.
- BANIWA, Denilson. **ARTE!Brasileiros**. A Arte não se desliga da vida - entrevista com Denilson Baniwa por Jamyle. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/> Acesso em: 27 ago. 2021.
- BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil, DF: Ministério de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Unesco, 2006.
- BRAGA, B. Raspas e restos me interessam. In: CARREIRA, A. et al. (org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 78-81. Disponível em:

http://portalabrace.org/impressos/1_metodologias_de_pesquisa_em_artes_cenicas.pdf. Acesso em: 14 jun. 2020.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. O anjo da história. Organização e tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo 2**. Tradução: Antonieta da Silva Carvalho e Celeste Editora : Paz e Terra (1 janeiro 2008).

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012

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

CABNAL, Lorena. Entrevista. **Feminismo Comunitario**. 13 de outubro de 2014. Disponível em: <http://deicr.org/feminismo-comunitario-invitation-a#forum5>. Acesso em: 01 out. 2015.

CABNAL, Lorena. Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In: **Feminismos diversos: el feminismo comunitario**. Asociación para la cooperación con el Sur, ACSUR, Las Segovias, 2010, p. 11-25.

CALAÇA, Michela. **O feminismo Camponês Popular: Resistência e Revolução**. 2021. 470f. (Tese de Doutorado), Universidade Federal de Campina Grande, PB. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/bitstream/riufcg/22951/3/MICHELA%20KATIUSCIA%20CALA%c3%87A%20%e2%80%93%20TESE%20PPGCS%20CH%202021.pdf>. Acesso em: 29 maio 2023.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. 2. Morar, Cozinhar. São Paulo: Vozes, 1997.

COLLINS, P.H. **Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e políticas de empoderamento**. Nova York: Routledge, 1998.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

DERRIDA, Jacques. “**Rastro e arquivo; imagem e arte**”. In: MICHAUD, Ginette et al. (Org.). **Pensar em não ver: escritos sobre arte do visível (1979-2004)**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 120-130.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casanova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição**: o Olho da História. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DORRICO, Trudruá Makuxi. **#3 Dica para lutar contra a tutela epistemológica**. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQ7PYbsH6Uu/>. Acesso em: 08 jul. 2022.

DUBATTI, Jorge. A. **El teatro argentino en la Postdictadura** (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo, n. 11, p. 7-10, 2011.

DUBATTI, Jorge. (coord.). **Mundos teatrales y pluralismo**. Micropoéticas V. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011.

DUBATTI, Jorge. O teatro dos mortos – introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo. Edições SESC São Paulo. 2016.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Org. Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018. (Coleção Tembetá).

ESBELL, Jaider. **Arte Indígena Contemporânea nas práticas**. 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/06/27/731/> . Acesso em: 23 fev. 2022.

ESBELL, Jaider. **Arte é uma extensão da nossa política para este mundo**, 2020. Disponível em <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbell-arte-e-politica/>. Acesso em: 25 abr. de 2022.

ESBELL, Jaider. **Territórios**. Galeria Jaider Esbell, 2018. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/06/14/territorios/>. Acesso em: 01 out .2021.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 8, ECA/USP, 2009, p.235 - 246.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo**: O corpo-em-experiência. Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. n.4, dez 2013. Campinas, 2013.

FANON, F. **Alienação e liberdade**: Escritos psiquiátricos. São Paulo, SP: Ubu, 2020.

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

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. **Processos de encenação como espaço de formação de poéticas docentes teatrais**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Maurilio Andrade Rocha.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FERNANDES, C. **Em busca da escrita com dança**: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752/7475> Acesso em: 20 maio 2022.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Conversations Across Borders: A Performance Artist Converses with Theorists, Curators, Activists and Fellow Artists**. New York: Seagull Books, 2011.

GIL, José. **As Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

GUAJAJARA, Zahy. ROLLEMBERG, Elaine. **Sou uma peça de teatro**. 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/sou-uma-pec-a-de-teatro/>? Acesso em: 15 fev. 2022.

GUZMÁN, Adriana. **Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos**. La Paz: Redición, Llojeta, 2019.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos [...]**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: <http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm>. Acesso em: 13 maio 2022.

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.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyri Tama**. Eu moro na cidade. São Paulo, Pólen, 2018.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo. Ed: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Assembléia Nacional Constituinte** – 1987. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE>. Acesso em: 23 abr. 2022.

KRENAK, Ailton. **FUTURO ANCESTRAL**. São Paulo. Ed: Companhia das Letras, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LE PARC. JULIO. **GUERRILHA CULTURAL?** 1968. In: Ferreira, Gloria & Cotrim, Cecília (ORGS). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED.2006, p.198-202.

LOPES, B. A performance da memória. IN: **Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 23 abr. 2022.

LOWEN, A. **Espiritualidade do Corpo** - bioenergética para a beleza e a harmonia. [s.l]: [s.e], 1990.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUGONES. María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

LUNA, Violeta. **Gênero, 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, Barbara L. **Dilma Dilminha Dilmão**. 2020, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9bfz-YhEhD/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

MATIAS, Barbara L. Ofélia-Formiga. **Revista Experimenta**. edição 0, 2020. Disponível em: <https://revistaexperimenta.wixsite.com/2020>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MATIAS, Barbara L. **Carcaça**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cIEXBA3F3ns>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MATIAS, Barbara L. **Reflexão sobre acionamento de presença cênica a partir do espetáculo Cardinal**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zWSGqyj2yzM>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MATIAS, Barbara 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>. Acesso em: 01 ago. 2021.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: [s.e]: 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Lisboa: Galerias Municipais. 2019.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, M. M. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, D. F. **A dívida impagável**. São Paulo/SP: Casa do povo. 2019. p. 14-27

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro/RJ: Editora Cobogó. 2021.

MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, ato, epílogo: Memórias**. São Paulo/ SP: Companhia das Letras, 2019.

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.

NYN, João. **O teatro como contracolônização Tupy- Guarany Nhandewa**. 2021.

Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/o-teatro-como-contracolonyzacao-tupy-guarany-nhandewa>? Acesso em: 15 fev. 2022.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **ClimaCom** – Diante dos Negacionismos, Campinas, a. 8, n. 21, nov. 2021.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução: Juliana Araújo Lopes. **CODESRIA Gender Series**, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004.

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

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la Rebeldía. ¿Qué es el feminismo comunitario? Comunidad mujeres creando comunidad**. La Paz: El Rebozo, 2014.

PARIRI, Juma. “Educação pela pedra” e a cartilha muda do sangue. **Ressintonização metabólica através da Ternura Radical**, 2021. Disponível em https://www.artseverywhere.ca/wp-content/uploads/2022/01/EDUCACAO-PELA-PEDRA_portugues.pdf. Acesso em: 10 jun. 2022.

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

PRADO, D. A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRETTE, N.; BRAGA (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA), B. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **Rev. DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0029. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso em: 29 abr. 2022.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. 3o edição, Rio de Janeiro: Grumín, 2019.

ROMANO, Lúcia. Performance feminista e performatividade de gênero. **Revista Reberto, Revista de artes do espetáculo**. n. 4., 2013, p. 104-113.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem Da Encenação Teatral**. Editora: Zahar, 1998.

SACAVINO, Susana. Tecidos feministas de Abya Yala: Feminismo Comunitário. **Perspectiva Decolonial e Educação Intercultural**, v. 16, n. 2, p. 97-109, 2016.

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Inter meios, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCT/UnB, 2015.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, a. I, n. I, jul. de 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

SILVA, Hernani Francisco. **Definições sobre a branquitude**. 2011, In: Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude>. Acesso em: 17 abr. 2022.

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

SILVA, Vagner G. da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

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

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças** - cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das letras. 1996.

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 jul. 2021.

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

TAMAYO, Franz. **Obra Escogida**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979.

TATE, Shirley Anne. Descolonizando a raiva: feminista negra e pratica nas universidades do Reino Unido. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón(org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. cap.7, p.183-201.

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>. Acesso em: 28 de jul de 2021.

TONIAL, Garcia e Maheirie. A resistência à colonialidade: definições e fronteiras. **Revista de Psicologia da UNESP**, n. 16, v. 1, 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/revpsico/v16n1/v16n1a02.pdf> . Acesso em: 24 maio 2023.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História. Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora UnB, 1982. (Cadernos UnB).

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

WATANABE, José. **Antígona**. (Versión libre de la tragédia de Sófocles). Lima: Yuyachkani: Comisión de Derechos Humanos, 2000.

WERÁ, Kaka. Corrêa, José Celso Martinez. **A teatralidade do Humano./O poder do teatro e as táticas de resistência**. Org. Ana Lúcia Pardo. Edit. SESC –SP, 2011.

Referências dos episódios do documentário:

1. Vivência com Luz Bárbara - Cascata do Lameiro (Crato - CE): PARTE 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dnng1aSB7wc>. Acesso em: 24 maio 2023.
2. Vivência com Luz Bárbara - Cascata do Lameiro (Crato - CE): PARTE 2. Disponível em: https://studio.youtube.com/video/OZ2H2Z_zI3k/edit. Acesso em: 24 maio 2023.
3. Reflexão sobre acionamento de presença cênica a partir do espetáculo Cardinal. Disponível em: <https://youtu.be/zWSGqyj2yzM>. Acesso em: 24 maio 2023.
4. Masterclass: Acionamento de Presença Cênica em Teatro e Performance - Ancestralidade Indígena Kariri. Disponível em: <https://youtu.be/zTEzgZqFa7k>. Acesso em: 24 maio 2023.
5. URU' KU. Disponível em: <https://youtu.be/hLfUMP4w0zo>. Acesso em: 24 maio 2023.
6. Boldo - Eu não, não quero falar daquele tipo de morte. Disponível em: <https://youtu.be/wPGoBjPEW2k>. Acesso em: 24 maio 2023.
7. Radynhari Indigenous. Disponível em: <https://youtu.be/XI3cTxz9Gtc>. Acesso em: 24 maio 2023.
8. Ané Das Pedras. Disponível em: <https://youtu.be/bcaLEDBNNXU>. Acesso em: 24 maio 2023.
9. Pergunta. Disponível em: <https://youtu.be/WtV5YmyCfQ8>. Acesso em: 24 maio 2023.
10. Presença avermelhada - por uma indígena arte. Disponível em: <https://youtu.be/txtufE7xg-U>. Acesso em: 24 maio 2023.

11. MARRECAS - cosmovisão dos bichos que avoa e caminha sobre as águas. Disponível em: <https://youtu.be/Q5rU6PbSStg>. Acesso em: 24 maio 2023.
12. Preparação para me vestir do que foi morte dos meus – CARCAÇA. Disponível em: <https://youtu.be/rtvgttgsp2M>. Acesso em: 24 maio 2023.
13. Curral: Espaço de dor, tormenta mas sua feitura é artesanal. Disponível em: <https://youtu.be/1m-WNBdcd2g>. Acesso em: 24 maio 2023.
14. Alimento e proteção pós Carcaça. Voltar para o futuro. Disponível em: <https://youtu.be/Wv4dg3IyghQ>. Acesso em: 24 maio 2023.
15. Reflexão sobre o processo de criação de Ané das Pedras. Disponível em: <https://youtu.be/xy1lkHZqNC0>. Acesso em: 24 maio 2023.
16. Rastreando Ané das Pedras pelo grafismo com Barbara Matias e Joedson Kariri. Disponível em: <https://youtu.be/gH6xPvlrcQc>. Acesso em: 24 maio 2023.
17. Narrativas Cardinais: Yakecan Potyguara. Disponível em: https://youtu.be/r7cBAwKdK_U. Acesso em: 24 maio 2023.
18. Narrativas Cardinais: Vanda Cariri, liderança da Aldeia Poço Dantas UMARI. Disponível em: <https://youtu.be/q9sPTiLveAY>. Acesso em: 24 maio 2023.
19. Chá de capim santo - Ana Floresta. Disponível em: https://youtu.be/Z1O_Uq26BWk. Acesso em: 24 maio 2023.
20. O corpo desapropriado nas artes da cena. Disponível em: <https://youtu.be/eKggONgOJEg>. Acesso em: 24 maio 2023.
21. Ana Floresta conta a história das Histórias de Dona Penha. Disponível em: <https://youtu.be/3vySjTfWcpg>. Acesso em: 24 maio 2023.
22. Trecho do espetáculo Histórias de Dona Penha de Ana Floresta. Disponível em: <https://youtu.be/NdKjxt32mnA>. Acesso em: 24 maio 2023.
23. Contra a pl da morte- Não ao Marco Temporal. Disponível em: <https://youtu.be/nDQKBTW7u64>. Acesso em: 24 maio 2023.
24. Teatro para nós Povos indígenas, é o lugar onde se VIVE uma experiência. Disponível em: <https://youtu.be/cgvQQasorAw>. Acesso em: 24 maio 2023.
25. Na cara: Uma obra audiovisual sobre o espetáculo Coragem da Coletiva Flecha Lançada Arte, direção de Barbara Matias. Disponível em: <https://studio.youtube.com/video/-ROsvldaQlM/edit>. Acesso em: 24 maio 2023.
26. Cura. Performance de autoria de Barbara Matias e Ziel Karapotó. Disponível em: <https://youtu.be/m-7dSIn2cjs>. Acesso em: 24 maio 2023.

27. PERETÓ RETSÉ. Na língua Dzubukuá-kariri-kipea da Nação Kariri equivale a “Seja floresta, sobre resumo, realidade de um mundo, proposição, endereço da mata”. Pois ao invés de cadeia, penso a linguagem artística como ecologia, trouxe o mesmo para “Resumo”. Disponível em: <https://youtu.be/cPKBcCG7jEY> . Acesso em: 24 maio 2023.

ANEXO 1

Transcrição de Áudio

Pesquisadora: Barbara Leite Matias

Entrevistade: Luz Bárbara (Bárbara Hellen Santos Gonçalves - artista Kariri da Paraíba). Entrevista realizada em áudio e vídeo na manhã de 12 de dezembro de 2021, lua crescente. Cascata da cidade de Crato, Ceará.

Barbara Matias: Bom dia, boa tarde, boa noite. Kanghy²²¹ Kaypri, Kanghy Kieretú, Kanggy Kayá. Eu sou Barbara Leite Matias, eu sou doutoranda no Programa da Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha Artes da Cena. Sou orientanda da professora Bya Braga. E nesse doutorado, a gente vem conversando sobre vários lugares de tensionamentos, de desorganização dos ditos métodos, e ao mesmo tempo, de repensar quais são as nossas táticas de estar vivos em cena, de estar presente em cena, levando-se em conta experiências que tratam do feminino ou do que foi colocado como feminino, ou da desorganização disso tudo também na cena. E nesse primeiro momento, eu tô pensando como título, até então, Acionamento de Presença Cênica em Performance e Teatro Levando em Conta a Ancestralidade Indígena do Povo Kariri. Como a gente tem refletido sobre como nosso corpo se coloca em cena, o que sentimos quando estamos em cena, onde reverbera quando eu digo tal texto e onde dói quando eu me presentifico numa performance. Então, quais são os acionamentos, o que da minha memória, da minha história, compõe na minha presença cênica, onde eu entendo o que é presença cênica, como eu aciono essas presenças. E também esse interesse em levar em conta o território, porque nós, povos indígenas, somos um corpo, uma corpa, um corpe interligado ao território, então não há uma separação entre corpo e natureza, meu corpo é natureza. Então como trazer esse lugar, estar aqui em conexão com a pedra, estar em conexão com a água - a gente se encontra agora na cascata do Crato, Ceará -, como estar em conexão com esse território para criar arte, é um caminho, uma costura, um desenho de cura. Como pensar performance e arte da cena levando em conta esse território e o que esse território aciona na gente. E pensar esse território também enquanto a corporalidade desse artista que se coloca em cena com toda a sua memória e história. Então, aqui estamos, com Luz Bárbara, que pode falar um pouquinho quem é você, e daí a gente vai seguindo. É uma conversa-vivência, e não necessariamente uma entrevista, mas uma conversa-vivência. É isso.

²²¹ Bom dia, boa tarde e boa noite na língua Dzubukuá- Kipeá da Nação Kariri.

Luz Bárbara: Eu me autodenominei, me autochamei Luz. É um nome autocoroadado. Me chamo Luz, sou chamade de registro Bárbara Hellen Nascimento dos Santos, sou nascide em Paraíba, no litoral. Minha mãe é uma indígena migrante, originária do semiárido paraibano, então minhas raízes, minha ancestralidade originária é do bioma da caatinga, é do Kariri Velho²²², estamos aqui no Cariri novo²²³. E existe uma serpente de pedra que conecta esses Cariris, daqui até lá, a corpe (Cró Crody de Maara), se estende nos enlaçando, nos ligando, nos unindo. Eu sou uma pessoa trans, sou uma pessoa que me percebo fora dos papéis de gênero mulher e homem, me sinto a parte disso. Carrego uma corpa, mas que é também um corpo, um corpe, ume. Iniciei minha trajetória no circo, como palhaço, sabia?

Barbara Matias: Sim.

Luz Bárbara: ...Na rua, no circo. Passei pro teatro de palco, depois pra linguagem do cinema, e acho que antes de entrar no cinema eu já lidava com isso que a gente entende como performance, de várias formas. Sou transeunte, sou nômade, sou caminhante, busco não ter uma existência parada, sedentária, fixa, então eu acho que nosso vínculo tem a ver com isso. Eu caminho muito por essas terras, por esse território do Ceará, e me sinto... poxa, não quer acender mesmo a vela de alguém (enquanto tenta acender uma vela)... e me sinto muito conectade com esse território, com essas existências que tão aqui conosco. Migrei para São Paulo no final de 2014, fiz um pouso lá, e lá na cidade de São Paulo foi quando eu mais mergulhei em performance, experimentação, muita coisa sem registro, sem nome, mas muita experimentação, muito se jogar na rua, em busca do acontecimento em arte. E aí, acho que essa migração, a cidade de São Paulo, por ser tão diversa, por essa multiplicidade de existências e culturas, foi como um espelho pra mim. Então, São Paulo me perguntou: “quem é tu? E aí, quem é tu diante disso tudo?”. Pra mim eu era uma mulher, pra mim eu era uma pessoa negra clara, porque sempre fui muito consciente, desde criança, da minha existência racializada, da minha não-branquitude, e desse lugar da minha família, da minha mãe, mas colocava isso no campo do negro, que é também, mas eu não sabia que era um negro da terra, que era um negro daqui mesmo...

Barbara Matias: De Pindorama.

Luz Bárbara: ...De Pindorama²²⁴. E São Paulo me auxiliou nessa busca. Que incrível pra mim tá falando disso hoje aqui, com tantos seres presentes.

²²² Cariri é o nome da região que existe em várias partes do nordeste, a Nação Kariri habitava todos esses Cariris.

²²³ Referindo-se ao território Cariri do Ceará (Cariri Novo).

²²⁴ Brasil era chamado Pindorama antes de 1500.

Barbara Matias: Você acha que de alguma forma a arte... eu tenho pensado, Luz, que a arte caminha sempre a três casas a frente do que o sistema, do que o apagamento... a gente tá falando de uma região do Nordeste em que o etnocídio indígena é imenso, o apagamento da população indígena é imenso. Tem documentos que dizem que no Ceará não tinha Kariri, que não era mais pra se auto identificar indígena, isso foi criminalizado, se você se auto identificasse indígena você seria preso imediatamente. Então, nossos corpos carregam esses registros, por isso que os bichos entoam e é tão emocionante pra gente. E ao mesmo tempo a gente tá falando da nossa forma de se colocar no mundo que é através da linguagem artística, e isso que vão chamar de linguagem artística, que nossos povos sempre foram muito teatrais, nossos povos são dos rituais.

Luz Bárbara: Uma existência total. E não no sentido: “ai, eu sou completo”, mas é uma existência... o clã greco-romano-cristão, esse clã conquistador que conquistou esse território que a gente entende como Europa, e foi conquistando esse território que a gente entende como África, América Latina, Américas... é um clã que seu desenvolvimento construiu uma repartição da vida. Ah, somos trabalhadores do corpo, uns cantam, outros tocam, outros dirigem caminhões...

Barbara Matias: Criaram fronteiras, né?

Luz Bárbara: Sim. Então, quando a gente se percebe esse ser total, não sei se é essa a palavra, mas é muito conectado com todas as possibilidades que a vida naturalmente nos dá. As águas fazem som, fazem música, elas dançam, elas correm, elas caminham, elas são vida, geram novas vidas, elas são alimento, ela é o nosso próprio corpo. Essa pedra respira e tem suas formas e tem seus sons. As placas tectônicas dançam e produzem sonoridade. Os passarinhos são agricultores, artistas, construtores. E nós somos isso. Então, quando você me diz: “ah, me parece que a arte tá a frente nessa conexão ancestral”.

Barbara Matias: O que vão chamar de arte, né?

Luz Bárbara: Tódes nós somos seres potencialmente artísticos. Essas árvores são artistas, essas pedras são artistas, essa água é uma grande artista, assim como todes nós, em nossa dimensão ancestral, conscientes da nossa existência, somos artistas, e a gente não fecha essa torneira, esse canal que é a comunicação poética, na vida. Então, faz sentido dizer que parece que a arte nos possibilita tá mais perto da nossa ancestralidade. Somos a pessoa, o que vão chamar de homem ocidental, ele quer negar que é um ser simbólico, então ele é um ser tecnológico, ele é um ser que produz tecnologia e que produz pensamento. E ele se nega sua

dimensão simbólica, mas da mesma forma que nossos ancestrais desenhavam nessas pedras para que a gente os conhecesse, esse homem que nega sua dimensão simbólica, poética, passa por aqui e sente necessidade de escrever seu próprio nome na pedra, de fazer um coração, ou de escrever Jesus te ama, Jesus tá voltando, de escrever iniciais ou de escrever CV, PCC, GDE, então continuamos, somos todes seres ancestrais. Todes somos seres que somos originários de algum lugar, e todes podemos reconhecer isso, acho que é isso, a gente só reconhece. E se abre pra isso...

Barbara Matias: E fortalece, né? E refloresta... normalmente, o que é que você sonha ou que você sente antes do dia da apresentação, quando você tem uma apresentação pra fazer, quando você tem uma sessão pra fazer?

Luz Bárbara: Cada experiência é uma experiência, né? Eu tô me dedicando agora a uma performance que eu tô chamando Dé Raddá Cró Crody²²⁵, que seria essa mãe, entre muitas aspas, porque acho que a gente precisa mudar tudo o que a gente entende sobre a nossa mãe, sobre o que é ser mãe, sobre o que é essa Mãe Terra que contém em si a potência de dar a vida, esses seres que podem gerar vidas. Então, acho que a gente precisa ainda se desvincular de algumas ideias sobre essa mãe. Então, é essa Mãe Terra Pedra Forte, Cró Crody. Engraçado, né, Cró Crody, é quase crocodilo. E eu tô muito indo em lugares como esse, assim, de mata... não tão como esse que a gente tá vendo e vocês tão ouvindo também, que as vezes passam carros aqui, então a gente tá num corpe - Maara, numa grande serpente cortada pela civilização, pelo cimento, para que passem carros e tal. Mas, muito na mata, fazendo isso, e nessa conexão, então tá sendo um dia antes, durante, e depois, momentos de muita, muita, muita, muita cura. De fazer meu corpo vibrar com as pedras, respirar junto com as pedras. Eu me inspiro na Regina²²⁶ José Galindo, sim, na performance dela Pedra, mas muito também em Juma, nossa amigue e parente, Juma Jandaira, com essa ação física que ela traz pro Fôlego Vivo, filme dela com os Kariri, daqui do Ceará, que é esse respirar. Então, é essa pedra que respira, que tá junto aqui com essa pedra, que é minha avó, que tá aqui há muito mais tempo do que essa carne, essa carne é memória fossilizada de nossos ancestrais, essa carne aqui, e ela vem e nos diz, diz pro teu corpo várias coisas que nos roubaram, nos silenciaram, (Kiriri²²⁷), segredo, não pode dizer, ela vem e conta esses segredos pra gente. E eu tô passando barro sagrado também no meu corpo,

²²⁵ Equivalente a “Mãe Terra Pedra Forte”.

²²⁶ sobre a artista: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oeDytcs-wsk>

²²⁷ “Kiriri” Palavra da Língua dzubukuá kariri kipeá, por muito tempo (Nação Kariri) fomos apresentado nas escrituras da História Geral como um povo silencioso/calado.

a argila sagrada, o ferro das pedras que fica sagrado no meu corpo. E esse contato com a argila, com o barro, é de muita cura. E quando eu falo cura, eu tô falando de vibrar em coisas que dói mexer. Aquilo que dói, você lidar com isso, pra mim isso é cura, de não deixar isso parado, escondido, velado.

Barbara Matias: Discutir na cena o que é escondido, né?

Luz Bárbara: Então, eu sinto... semana passada teve um momento que depois eu apaguei. Eu não tinha força nenhuma, e pra mim foi um processo de muita cura, porque ali eu acho que...

Barbara Matias: Mas durante a performance ou após?

Luz Bárbara: ...após.

Barbara Matias: após a performance.

Luz Bárbara: É... antes já vem essa sensibilidade, e às vezes eu duvido: “mas, por que eu tô fazendo isso? Será que isso vai fazer sentido pra mais alguém além de mim?”, porque a gente, quando se coloca no contexto civilizado, como artista, a gente quer que haja essa comunicação. Mas vem uma certeza, assim, luminosa, que isso é necessário.

Barbara Matias: E essa ação, vamos chamar de ação, essa performance, essa ação, as vezes que você fez foi em espaço não convencional? Por exemplo, aqui seria um espaço pra fazer, pra apresentar?

Luz Bárbara: Seria, pra fazer o Dé Raddá aqui, Dé Raddá Cró Crody. E aí, sexta-feira, há quatro dias, mais ou menos, eu fiz isso numa pedra, no meio da cidade de Crateús. Tem uma pedra que eles chamam Pedra Setenta, onde as pessoas já pintam, já colocam anúncio, e encostado na pedra tem uma rua, um asfalto, onde as pessoas fazem caminhadas, e carros passam, e foi exponencialmente diferente a experiência. Essa comunicação foi muito menos fácil. (Luz pressiona o corpo sobre a pedra) Eu tô sentindo meu corpo vibrando, tô sentindo meu peito apertando um pouco, tô sentindo vontade de chorar, porque eu tô sentindo muitas presenças ao nosso redor. Tem alguém muito importante aqui pra nós, e que veio nos receber hoje, então só agradeço de estar aqui esse ser, então sinto vontade de chorar, sinto a voz embargada, ouço muitas coisas, mas não aconteceu nada disso. E acho que havia uma preocupação minha, é como se, a gente interfere muito... Eu estava fazendo essa experiência ainda aqui na Ong Beatos²²⁸, quando a Casa Museu inaugurou, e a partir da experiência de lá, eu só sentia assim: “poxa, a espécie humana interfere”. O que a gente gosta é de interferir. A

²²⁸ <https://beatos.org.br/>

gente não pode ver nada parado que a gente quer ir lá e fazer alguma coisa. A gente não pode ver uma pedra, que a gente já fica pensando: “como aproveitar pra mim essa pedra? Como eu posso tirar proveito dessa árvore?”. Então, eu sentia a mesma coisa em outro lugar, nessa pedra, que é chamada Pedra Setenta. É como se, diante daquela rua, daquelas pessoas, daqueles carros, a voz da pedra ficasse muito baixinha, e eu não conseguia entender direito, eu não conseguia me comunicar direito com aquela pedra. E eu fiquei pensando: “será que eu que não tô ouvindo ou essa pedra que tá silenciada debaixo dessa tinta, debaixo desses anúncios, ou será que ela tá falando comigo e eu tô ouvindo, só que a rua tá gritando muito e a gente não consegue se comunicar direito?”. Eu tô tentando entender ainda, mas foi exponencialmente diferente. E meu corpo menos a vontade, menos entregue, menos abraçada com a pedra, dificuldade de respirar junto com ela, de sentir a respiração da pedra. Então, o vínculo performático ou artístico também nos dá essa possibilidade de perceber essas diferenças, de ser sensível a essas interferências mesmo da nossa espécie no mundo. Mas foi muita cura na mata, assim, quando eu colocava o barro, parecia que estava entrando, o líquido com o líquido do meu corpo e me fortalecendo e mexendo comigo, e eu sentia muita integração física, espiritual com o lugar. E na hora que esse barro ia, ia também toda a minha energia. Então, uma das vezes eu apaguei, eu realmente fiquei sem reação, assim, estendido sobre a pedra, e acho também que eu tava precisando, um momento da vida humana que eu estava precisando dessa cura, então a mata foi o meu médico e meu remédio. E eu só agradeço, porque eu estava trabalhando e ainda sendo curado, sendo tratado, sendo vibrado.

Barbara Matias: Enquanto você fala, eu lembro que eu tenho um trabalho, uma ação performativa, que eu ando com uma cuia cheia de pedras (Ané das pedras), e eu entrego pedras às pessoas e a gente caminha, em procissão, e eu sugiro às pessoas que elas contem para aquelas pedras os desejos delas. E elas vão colhendo as pedras, segurando, e a gente caminha, e a gente cava um buraco debaixo de uma árvore e planta aquelas pedras. E quando eu faço essa ação, eu sinto aqui em mim, isso aqui meu (aponta para o plexo do seu corpo) arrepiando tudo, o tempo inteiro tá tudo arrepiado. E tem uma voz que... a gente faz aula de voz, trabalho de dicção e tudo, mas na hora que eu vou entregar a pedra a pessoa, porque tem muitas pedras aqui na cuia, e tem uma relação da gente de ir pegar a pedra ou a pessoa mesmo pega, e eu falo pra ela: “peça, peça a ela e me acompanhe”. E eu não sei, ó, eu realmente fico... tem uma relação entre esse corpo que se coloca presente, eu estou aqui agora, eu faço isso com as pessoas porque essa pedra, ela tem um valor tão forte pra mim quanto em outra religião, pra pessoa, seria ler algo de um livro sagrado, não sei...

Luz Bárbara: Uma hóstia...

Barbara Matias: ...uma hóstia. E eu fico pensando nesse corpo que faz exercícios de técnica, de ator, de atriz, de performer, e ao mesmo tempo eu estou falando... não há uma separação entre a Bárbara que faz a aula de corpo, a Luz Bárbara que fez a técnica num sei das quantas, a vivência num sei das quantas, com a história de vida, porque a pedra, você acabara de falar: “a pedra é minha avó”. Então, assim, pra pensar um pouco... é muito... a gente tá discutindo em cena, a gente não tá terceirizando. Os discursos que a gente tá tratando em cena não são terceirizados. São nossas experiências, são os nossos, a gente tá conversando com os nossos...

Luz Bárbara: Aí o corpo arrepia...

Barbara Matias: ...o corpo arrepia. O corpo atravessa, assim, não é aquela voz que eu vou treinar pra falar, pra parecer que é verdadeiro. A voz vai sair como é, porque essa história é minha história. Eu não tenho nenhum problema com esse barro aqui que eu vou passar em mim, não é porque eu quero que a tonalidade chegue no tom tal, talvez sim também, mas é porque passar isso aqui na minha pele está interligado à minha vida. Por isso, que é a dimensão de arte, de cura, de afeto. Não é que seja melhor e nem pior do que quem quer fazer de outra maneira, mas...

Luz Bárbara: Tem dimensões que são específicas.

Barbara Matias: ...Tem singularidades, e por isso que...

Luz Bárbara: Que é aquilo que você já traz, que você já porta na sua voz, por exemplo. Existe algumas cores de voz, alguns timbres que eu sei que tem a ver com a minha ancestralidade, que eu sei que você porta, que eu sei que algumas pessoas encontram, aí eu ouço aquela voz, aquele jeito, não é nem jeito, é algo muito da matéria da voz, e eu reconheço como ancestral, quando você canta um “dar de beber”, a música de São Sebastião: “São Sebastião derramou” (letra que canto na performance Líquida)... pra mim, não me interessa muito também: ah, preciso desenvolver esse timbre, essa cor, essa matéria da voz, que você tem, por exemplo, quando você canta. Canta pra mim, um pouco.

Barbara Matias: “São Sebastião derramou amor na água que te deram pra beber”.

Luz Bárbara: “São Sebastião derramou” ...

Barbara Matias: “Bebe” ...

Luz Bárbara: ...Eu sei que tua voz carrega isso, sabe, aí eu poderia fazer técnicas, não sei o que, porque as lavadeiras cantam assim, porque eu encontro pessoas na rua e a voz dela é assim, a voz dela é mais fina, aí eu leio o registro dos padres, sei lá, que vieram por aqui se aventurar em 1.600, aí eles estranharam porque os... essa coisa da ditadura de gênero, eles

estranharam. Tu acreditas que eles registraram que alguns homens falavam com a voz fina, porque...

Barbara Matias: Porque os homens indígenas falavam com a voz fina.

Luz Bárbara: ...O que levou eles a fazer esse registro, a estranhar isso, a achar isso digno de registro, entende? E que Saci é nosso, uma das primeiras aparições de Saci tá registrado no...

Barbara Matias: Guarani.

Luz Bárbara: ...No nosso contexto do semiárido, tem uma grande aparição. Um clã nosso foi fazer uma demonstração de espiritualidade mesmo para alguns holandeses, e esse vulto, com a voz muito fina, apareceu, e é isso. A civilização vai produzir tecnologias para chegar nesse timbre, chegar nessa voz, e você porta essa matéria. É a matéria da tua voz, carrega isso, e isso é ancestral. E as vezes aqui, andando, conhecendo pessoas, a voz é essa.

Barbara Matias: Sim, e também, pensando as interpretações, quando a gente vai pra uma aula de interpretação, numa primeira aula na vida que você vai fazer, eu lembro de uns cursos de interpretação que eu fiz, e tinha muita essa conversa sobre: deixe sua vida lá fora, aqui você é um corpo limpo, essa higienização e descolamento da memória, uma higienização de um corpo que não tem uma história, de um corpo que não sofreu racismo vindo no ônibus até chegar no curso, ignorando...

Luz Bárbara: Que tá com cólica...

Barbara Matias: ...Ignorando um corpo que tá com cólica, que tá menstruado, um corpo que a mãe tá separando agora do pai, um corpo que não tem como pagar o aluguel, um corpo que não se identifica com o nome e o gênero que lhe foi documentado, um corpo...

Luz Bárbara: Que não se adequa ao sistema civilizado de chegar sete horas, acordar com o despertador, ficar até nove horas, aí tem um intervalo de nove até... enfim, o tempo, esse tempo métrico, civilizado.

Barbara Matias: Sim. Eu acho importante...

Luz Bárbara: É como se não doesse. É como se não doesse a gente ter que usar relógio. Isso dói em mim. Isso não é respeitado, isso não é entendido, que nosso tempo é ancestral, que nossa experiência de vida é ancestral, e parece que isso não é violento, que isso não dói, que a gente tem é que lidar com isso mesmo porque é assim, o ideal é assim, é você regar sua vida a partir de um relógio, de um dia que tem vinte e quatro horas e num sei quantos minutos, de um calendário que tem doze meses.

Barbara Matias: Sim. E isso pra mim é uma questão, isso pra mim me provoca lugares, assim, de raiva. Eu penso que não se pode negar a memória, a história, quando se entra numa

sala de ensaio. Quando se entra numa sala de ensaio, não se pode simplesmente bater o sapato lá de fora, negando onde foi que aquele sapato pisou até chegar ali.

Nossa, muita coisa... Não sei... quer falar um pouco de Margarida²²⁹, quem é Margarida, como Margarida chega na tua vida?

Luz Bárbara: Margarida é minha mais velha. É esse ser que, pra mim, é um ser encantado, que se encantou e é uma entidade que começou a me chamar: “ei, vem cá, tu precisas saber quem tu és, e eu vou te mostrar quem você é. Se preocupe não, eu vou te mostrar quem tu és, de onde tu veio, qual é o seu pisar há muitas gerações”. Aí eu ficava procurando razões: “ah, eu acho que Margarida é da Paraíba”. Margarida, diferente das outras mulheres, dos outros seres paraibanos, entendidos como mulher, como eu também sou entendido como mulher, ela não se preocupou em ocupar esse lugar mulher, não se percebia como mulher, não se percebia como pessoa pobre, e principalmente não percebia a terra como mercadoria. Essa privatização da terra ela não entendia muito. As vezes ela fala: “Deus deixou a terra pros seus filhos, por que hoje ela tá na mão de poucos? Por que a gente não tem direito de viver, minha gente, só de sobreviver?”. E aí ela encontrou, no espaço do sindicalismo, na fé cristã, seu espaço de expressar essa verdade dela, que eu, depois de... 2015, 2016... aí 2017, eu comecei a entender que isso era ancestral. De onde vinha essa certeza? Tem um vídeo dela que eu amo, que ela fala: “é uma coisa que tá aqui dentro, que tá dizendo que a gente tem que dizer mesmo”. Essa verdade que a gente não sabe de onde vem, que é contra a verdade do mundo. Não, não entendo porque... “como nessa imensidão, sertão, não ter um pé de chão. Como nessa imensidão... tá tudo cercado, gado, lacrado, gado, privatizado, em nome de Jesus. Cercado, gado, lacrado, gado, privatizado, em nome de Jesus”. Então, não entra, mas é a verdade do mundo, é dado como algo natural que você precisa comprar um pedaço de terra, um chão, um lugar para si. Então, eu fui entendendo, em 2017, que essa... eu não entendi meu vínculo com ela, mas eu tinha certeza, eu: “ah, deve ser essa corpa que é rebelde com esses lugares que são dados pra mulher”. Porque eu me percebia nisso, nessa inadequação ao que é entendido como mulher, e aí Margarida foi me dando força, foi me dando legitimidade para me afirmar nesse lugar não-mulher, nesse lugar não-proletariado. Eu trabalhei e dei trabalho desde criança. Eu ia pro salão com minha mãe, minha mãe era manicure, depois cabeleireira, depois, mais tarde, quando eu já tava mais grandinho, ela montou seu salão com meu pai, e eu sempre ia. Ela como funcionária,

²²⁹ No início dessa pesquisa “Margarida” ainda estava em processo de pesquisa/criação. Atualmente, já é espetáculo e segue em circulação por todo o país. Para conhecer mais sobre o trabalho acesse: <https://www.instagram.com/margaridapravoce/> <http://www.pravoclembardemim.com.br/> Acesso em: 15 de dezembro de 2023.

ela como... ali, empreendedora. Eu sempre ia ajudar, trabalhar, passar troco, oferecer café, oferecer água, varrer cabelo, era coisa que eu fiz desde cedo, que é algo mais fácil. Aí a responsabilidade vai aumentando, depois você aprende a servir uma água, servir um café. Então, o que ficou de matéria nesse corpo que serve? Nesse corpo que nasce para servir e cresce servindo, que é onde nos querem colocar, que é onde quiseram colocar Margarida e os trabalhadores rurais. Aí, quando você vai ver, quem são os camponeses, os trabalhadores rurais? Quem é esse povo, qual é a cara desse povo, qual é o saber desse povo? É o povo que fala com a mata antes de entrar, que deixa um fumo pra cabocla, pra caipora. É um povo que acredita em outras coisas, e que é um povo que, desde a colonização, foi colocado para servir. Então, eu sabia, desde criança, que o meu corpo era para servir. E eu não ignorava que, visualmente, a estética do meu corpo e da minha família era diferente da estética e do corpo das famílias que eu servia. E, às vezes, eu desejava: “ah, queria ter outra família. Queria ter uma família bonitinha assim, papai, mamãe e filhinhos, com casa e carro”. E eu era essa família não-ideal, e eu era esse corpo não-ideal, que tava ali pra servir. Uma criança que tava ali pra pintar a unha da outra criança, branca. Então, eu tinha essa consciência desde cedo. Quando eu cheguei... eu fui, em 2017 na... eu pesquisava muito em São Paulo, eu tava por lá. E aí, em 2017, eu fui em Alagoa Grande - PB, na casa de Margarida, e eu criava expectativa para conhecer a casa dela, gravei as coisas no meu celular, e soou tudo como sem espírito, eu: “poxa, mas não vai ter espírito nenhum aqui, eu alimentei tanto esse desejo”. Aí eu ficava olhando pras paredes, pro teto, porque a cena da morte, desses miolos que foram espatifados, dessa mente, dessa memória que se espalhou numa constelação de respingos, que hoje são estrelas e que hoje eu posso olhar e receber essa memória de Margarida, mas algo físico, essa imagem do assassinato dela... e aquelas paredes não me emocionaram, aquele teto não me disse nada, aí eu fiz: “porra, Margarida, por que é que tu tá me perturbando?”, porque era quase uma perturbação esse vínculo. E eu ficava meio constrangido pra falar disso no meio do teatro, todo mundo lá, com a pesquisa bonitinha, com referências, porque citou num sei quem, os artistas num sei que lá. E eu, não, o que eu tinha era um magnetismo com Margarida, era algo diferente, eu sabia que ela ia me dizer algo sobre minha vida, sobre minha existência, e aquela casa não me disse nada, meio que eu já sabia de tudo, já tinha lido toda aquela história. Aí, eu saí da casa de Margarida, eu: “poxa, Margarida, será que eu ainda vou ficar com essa dúvida existencial. Porque eu achei que tu ia me falar alguma coisa, e não é nada que eu vinha ver aqui”. Aí fui caminhando, parei na praça central de Alagoa Grande, vi aquela igreja católica, lembrei que Margarida era católica. Hoje eu digo – e aí, eu espero muito que meus parentes desse território designado como

Nordeste me entendam - que não tem nada mais indígena do que ser católico. Quem é o povo que foi catequizado?...

Barbara Matias: Quais foram os primeiros catequizados na América Latina?

Luz Bárbara: ...Por que a gente chega nessas igrejas aqui do semiárido nordestino, por que a gente chega nessas cidades e todo distritozinho, toda esquininha, toda cidadezinha, toda comunidade tem uma igreja e tem um padre ainda hoje? Porque é algo muito vivo, e pra gente desse semiárido que foi colonizado muito mais a partir de 1700, e não em 1500, essas coisas ainda tão muito preservadas, porque são menos anos de fomento disso. A gente ainda vive esse pós-guerra dos bárbaros. E aí, eu me deparei com essa igreja, pensei na espiritualidade de Margarida, aí eu vi que o nome da rua detrás da igreja era São Sebastião. “São Sebastião...” e o nome do cemitério que ela tava enterrada era São Sebastião. Aí, eu fui atrás do cemitério. Aí fiquei andando, andando, andando, eu: ô, mas que besteira. Um cemitério desse tamanho, como é que eu vou achar?, porque eu achei que as pessoas iam saber onde tava o túmulo de Margarida. Aí encontrei um meninozinho coveiro, depois de andar muito, lendo, lendo, nome, nome, nome, flores, flores, flores e nenhuma Margarida. Aí, eu perguntei pra um meninozinho – e ele parecia comigo, caboclinho assim - se ele sabia onde era o túmulo de Margarida, ele falou: “não sei não, mas eu sei que existe uma Margarida”. Aí eu digo que ele não lembrava direito de Margarida, mas lembrava de tanta coisa, lembrava... enfim, poderia falar minutos aqui. Lembrava muita coisa dela. E aí, eu fui buscando, buscando, buscando, comecei a cantar aquela música de Vital Farias²³⁰: “veja você, veja meu bem, gasolina vai subir de preço, eu não quero nunca mais seu endereço, ou é o começo do fim, ou é o fim. Eu vou partir pra cidade garantida, proibida, arranjar meio de vida, Margarida, pra você gostar de mim”. E andando... “essas feridas da vida, Margarida, essas feridas de vida, amarga vida” ... e aí eu vi o túmulo dela. Achei estranho, porque tinha foto de outras pessoas, essa coisa de túmulo compartilhado... “essas feridas da vida, amarga vida, pra você gostar de mim”. Aí, eu vi que eu tava sem nada. Não tinha flor, não tinha uma água, uma vela, a única coisa que eu tinha na minha mochila era um caderno que eu comprei antes de sair de João Pessoa, para escrever, como diário de bordo. Aí, eu abri o caderno e falei: eu vou deixar uma carta pra Margarida, e meio veio na hora essas memórias de infância, uma senhora branca que quando eu passei o troco pra ela, ela falou: ei, menina, deixa eu te dizer uma coisa, tu ia ajudar muito mais tua mãe se tu desse um sorriso. Quando for servir um cafezinho, dá um sorriso, vai servir uma água, dá um sorriso, passar aqui o troco pra mim, dá um sorriso...

²³⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5uIgJUEHkrg> Acessador em 17 de dezembro de 2023.

Barbara Matias: O quanto isso é violento, né?

Luz Bárbara: ...Ela queria que eu sorrisse. Ela queria o meu sorriso. Eu não sei o que ela queria esconder atrás do meu sorriso. Mas eu acho que essa experiência com essa mulher foi o que me fez primeiro tornar consciente aquilo que era inconsciente, que era da alma. Tornar consciente o meu lugar de revolta, meu lugar de opressão no mundo. E aí, eu contei isso pra Margarida numa carta, chorei muito, e foi a primeira vez que eu conversei com alguém encantado. Essa coisa do cristianismo... eu tive uma trajetória evangélica... Eu tive uma trajetória evangélica, me converti à fé evangélica aos nove anos de idade. A gente se acredita, se crê, na fé evangélica, que quando a gente morre, a gente fica pagando, adormecido, até o dia do juízo final. E ali, eu falei, de alguma forma isso ainda estava registrado na minha experiência de vida. Foi a primeira vez que eu falei com um ser encantado. Então, esse portal de falar com os seres encantados se abriu naquele momento. Minha dimensão ancestral, sem eu nem saber, minha comunicação ancestral se abriu ali, naquele túmulo, e eu falei com Margarida. Eu fui ouvido por ela. E tudo mudou, a partir dali. Tudo mudou na minha experiência.

Barbara Matias: Você teve contato com muitos vídeos dela, até porque ela era uma pessoa pública, digamos assim. E tem uma fala dela, tem um vídeo dela, tem uma fala dela ou um gesto que ela faz, que você experimentou nesse trabalho que você tem com ela, que você se viu muito naquela fala e nesse gesto?

Luz Bárbara: Nesse (mostra o gesto): “é uma coisa que tá aqui dentro, que diz e a gente tem que dizer mesmo”.

Barbara Matias: Ah, essa fala.

Luz Bárbara: É de um vídeo isso, e esse corpo que... mas eu tentei, não tem muitos vídeos, porque era uma coisa limitada. Tem um filme que espero muito que não tenha queimado, que tá lá na cinemateca de São Paulo. Esse filme de Manfredo Caldas (1988)²³¹, “Uma Questão de Terra”, e eles gravaram ela lá. São as únicas imagens que tem dela, não tem muita coisa, tem foto, mas o que tem de vídeo é desse filme, pelo menos o que eu tive acesso. Mas eu encontrei discursos dela, porque ela ia muito nas rádios falar, então é essa fala também organizada, nesse lugar de comunicação de sindicalista, que ela era uma representante sindical. Aí, eu tentei pegar a voz, o corpo. Minha formação em teatro, em performance, ela é muito... eu tentei fazer um curso em São Paulo. Minha formação foi o circo e as experiências de trabalho que eu fui vivendo, os grupos. Porque eu tentei fazer essa formação, mas eu não consegui. Aí fui reprovado em três semestres. O curso era quatro semestres e em três eu fui reprovado, porque

²³¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4p8CcpcAyWw> Acesso em: 17 de dezembro de 2023.

não era o meu lugar. Então, não consegui aprender muita coisa, não. Então, eu não sei se por isso, se foi falta de técnica ou o que foi, mas eu não consegui pegar aquele corpo, não consegui pegar aquela voz, mas eu tenho uma Margarida.

Barbara Matias: Sim, mas é como você construiu ela, como você se relacionou com ela...

Luz Bárbara: E aí vem uma voz, que talvez seja a minha voz ancestral, a voz da minha avó, do meu avô, e que vem nesse corpo, e que fala através desse corpo. E no Margarida Pra Você Lembrar de Mim, eu transito entre esse corpo e esse corpo-voz que eu chamo de Margarida, e ainda passo por alguns encantados. Eu começo com a Morte, com um ser encantado Morte, que parece, inclusive... não parece, mas tem um elemento que é a cabeça de boi. Tu usa uma cabeça de vaca, esqueleto, a minha morte tem uma cabeça de boi, esqueleto, e o corpo todo vermelho de urucum. Aí, eu passo por um ser caminhante também, que pode ser entendido como esse eremita, esse que vai em busca da luz, no sentido de revelação, assim, do que está oculto: “o que é que tá oculto que Margarida quer me dizer?”, então eu caminho. Tem esse ser também, mas esse ser não é encantando, não, esse ser sou um eu antes. E aí, tem outro ser que é encantado que é o ser Milho, que tem cabeça de milho, tem saia de palha de milho, e que ele vai falar... eu acho que tem aí uma polaridade entre a Morte e o Milho. Vai falar da vida, da abundância, da fertilidade, da riqueza.

Barbara Matias: O milho também como um elemento sagrado dos povos indígenas, nosso Kariri.

Luz Bárbara: Eu estou carregando o nome de duas nações. Eu tenho um nome guarani, eu me chamo Potydyju, eu não tenho ainda um nome Kipeá Dzubukuá, um dia eu vou ter. E carrego o nome kariri Tarairiú, porque o território originário de meu avô é Patos. Teresa Kariri conhecia Patos. Ela conhece Patos por outro nome, não sei por que eu me esqueci, mas eu pergunto pra ela. Mas ela tem uma referência desse território como um território ancestral. E é o território de meu avô, silencioso. E é essa busca, eu não tenho vergonha de assumir que eu sou essa busca.

Barbara Matias: Sim. E não tem como não ser a busca, diante de tanto estilhaçamento.

Luz Bárbara: Exatamente. Eu sou esse ser estilhaçado, que sabe que as origens de meu avô é da cidade de Patos, sei que lá habitava o povo Tarairiú, mas ao mesmo tempo, algo fica me dizendo no meu ouvido que meu avô - eu preciso ir lá em Patos – é Kariri. E minha avó, que é do território Kariri, eu fico achando que ela não é Kariri. Mas essa coisa luminosa, e quem me chamou foi esse ser encantado Margarida, que me chamou à minha ancestralidade, que me

fez afirmá-la, aí eu tomei pra mim a missão de afirmá-la como indígena, porque ela não é vista como um ser indígena, porém tem todo o fenótipo...

Barbara Matias: Se articula no mundo...

Luz Bárbara: ...Todo o imaginário, as lutas dela... ela não se via como um ser só, ela se via como um ser coletivo. Então ela doa a própria vida pela luta de seu povo. O que é isso? Entendia a terra como um bem compartilhado, um vínculo com a natureza, um ser espiritual que organizava, no catolicismo popular, a sua fé. É inegável, a cara dela não nega.

Barbara Matias: A forma como ela se articulava no mundo.

Luz Bárbara: Originária de Alagoa Grande, território Kariri, que teve a missão Bultrin, está aí todos os documentos. Eu não tenho acesso, mas aposto que se eu fosse atrás do cartório, num sei que, eu ia chegar. Às vezes também existe uma impossibilidade de registro, mas pra civilização a gente precisa provar dessa forma positivista, através de documento, que não param nem pra pensar que foram os próprios brancos que produziram. Mas enfim, eu tomei como missão afirmar esse ser como indígena, e me afirmar como indígena, através desse ser encantado pra mim que é Margarida. E aí, quando eu faço ela, vem um corpo árvore, um corpo que tem uma firmeza, que fala diferente: “entendeu, minha filha? Como é seu nome?” (trecho da dramaturgia de espetáculo).

Barbara Matias: Barbara.

Luz Bárbara: “Barbara. Tu tem mão... deixa eu ver? Tem mão de quem já plantou. Já plantou quando era criança?”.

Barbara Matias: Já plantei.

Luz Bárbara: “Botou milho na cova do milho, botou feijão na cova do feijão, arroz... começou pequeninha?”.

Barbara Matias: Sim.

Luz Bárbara: “Tu sabe que a gente cresce, nasce, vive, se reproduz, e morre trabalhando, né? Desde pequeninha a criança, a gente já diz o que, que ela tem o tamanhozinho da mão ideal pra plantar. Sabe a quantidade perfeita de uma covinha de arroz? É a mão de uma criancinha de três, dois anos, que ela pega o punhadinho certinho, aquela é a quantidade certa de botar na covinha do arroz. E tem o que, os dedinhos já têm uma facilidade de pegar três grãoszinhos e botar. E a gente nasce trabalhando. Agora o que eu não entendo é por que a gente não tem o direito de viver, minha filha, só de sobreviver?”.

Barbara Matias: Não sei...

Luz Bárbara: “...Se é a gente que mais trabalha nesse mundo, se o povo da cidade tá comendo por quê? Não é por causa da nossa plantação? E por que a gente não tem direito de

estudar, como os filhos dos ricos, que vem aí, entra ano, sai ano, e manda seus meninos ir estudar na cidade, troca de carro, e a gente é nessa dependência”. Então, vem um corpo que se articula de uma maneira diferente do meu corpo Luz, com a voz, um jeito...

Barbara Matias: Sim, seu corpo é normalmente mais fluido, né? O dela é mais...

Luz Bárbara: ...Mais árvore, mais pedra...

Barbara Matias: Sim, e se você voltar de novo, tem uma base aí, tem um abdômen que tá assim, tem uma voz invocada.

Luz Bárbara: ...E é minha Margarida que veio depois que eu desisti de tentar imitar Margarida, tentar encontrar esse tom da voz. Foi um fracasso essa minha pesquisa, quando eu desencanei disso, veio esse ser.

Barbara Matias: O que é, pra você, teatro, o que é performance e o que é ser um artista da cena?

Luz Bárbara: pra mim, é minha possibilidade de existir em cura, no meio da civilização. Eu sou uma cobra que vê os lugares da civilização e vai encontrando os seus buracos, pra perfurar a civilização e existir. Então, ser artista é essa possibilidade.

Barbara Matias: E como você lê sua poética? O que você vem fazendo até agora, como você olha pra essa sua poética?

Luz Bárbara: E aí, tem a ver com a tua pesquisa e com isso que a gente que nasce com esse corpo precisa assimilar. A gente precisa, antes de tudo, assimilar esse corpo que a gente nasceu.

Barbara Matias: Luz, você quer falar um pouco, pensar um pouco e olhar um pouco sobre essa poética que você vem costurando, vem plantando? Em algum momento, eu olho pras coisas que eu faço e chamo meio que de uma poética avermelhada, esse vermelho que pensa a terra, esse vermelho que pensa esse sangue derramado, esse vermelho também que é do urucum, que também é cura, então, vamos pensar um pouquinho também sobre essa tua poética, que é uma poética que passa pela linguagem do que chamam de cinema, de circo, de teatro, de performance. É isso que a gente conversou, o que a gente faz. De vez em quando eu brinco, eu sou debochada, e falo: quem inventou o arame farpado não fui eu, então estou nadando.

Luz Bárbara: Acho que eu caberia no que pode ser entendido como uma poética vermelha que tu falas sobre. Minha poética é meu corpo, é essa matéria aqui. A gente que nasce com esse corpo entendido como biologicamente mulher, todes nós, enfim, a gente é marcado nesse lugar de gênero, então, eu sempre fui muito sensível. Eu tive uma disforia do meu corpo quando os meus peitos cresceram, porque eu comecei a ver o olhar direcionado pra essa parte do corpo, foi quando eu deixei de ser um corpo total e passei a ser uma parte do meu corpo, que

era esse peito grande. Então, eu tive disforia, não me via, não me percebia naquele corpo mais. E comecei a entender que aquele corpo era um corpo presa. Um corpo público. O corpo que é observado, o corpo que é repartido, que é objetificado, que é presa, e que é perigoso ser esse corpo. Eu tenho um corpo vítima. Então, minha poética foi muito construída no que eu fui entendendo desse corpo, e não há como, dentro da civilização ocidental, falar desse corpo, sem falar de violência. E aí, eu fui me aproximando muito desse lugar mulher, tentando entender o que era ser mulher, mulher, mulher. E eu percebi que é impossível você falar de mulher, se você não falar de violência. E aí, bateu outra disforia, quando eu conheci Margarida e Margarida me mostrou que eu podia ser outras coisas, que ela não se encaixou nesse lugar mulher, ela não respeitou esse lugar mulher, nem respeitou esse lugar de ser pobre, empobrecida. Ela ocupou um lugar político que não era ocupado por mulheres até então. Alguns estudiosos vão dizer que ela fundou o primeiro coletivo feminista popular da América Latina, que é Movimento de Mulheres do Brejo, eu acho. Era um corpo que ia no fórum falar com o juiz, que ia na casa de engenho falar com o senhor de engenho, e com o analfabeto, então ela não se comportou a esses lugares oferecidos pro corpo dela. E aí, eu senti legitimidade também, a partir dela, pra transgredir os lugares que eram me colocados e que eu não me identificava. Então, eu convivía com uma disforia sobre ser mulher, com um desconforto sobre ser mulher, com um desconforto sobre ser uma pessoa empobrecida, proletária, um corpo que serve. E aí, eu encontrei nela uma possibilidade de legitimar minha revolta contra esses papéis sociais. Então, minha poética foi muito construída por isso.

Barbara Matias: Uma poética da revolta, né?

Luz Bárbara: Uma poética da revolta diante do corpo. Diante de como o corpo é colocado, é percebido no mundo, dos lugares possíveis para esse corpo. Então, meus primeiros trabalhos vão falar muito de violência, de sangue, dessa não-castração. Então, há uma vulgaridade nos meus primeiros trabalhos. Eu vou trazer Anaíde Beiriz, eu vou trazer, na minha revolta com a heteronormatividade, com a coisa do matrimônio, eu vou evocar Violeta Formiga e seu desejo de sair de si, de sair desse corpo mulher e virar um pássaro. Então, eu trago isso pro meu corpo, e aí, Margarida me dá esse presente que é a possibilidade ainda de sair desse lugar de mulher. É uma grande libertação, quando eu olho pra mim e falo: “eu não preciso ser mulher”. Isso é algo criado sobre meu corpo, que esse corpo é vítima, que esse corpo é um corpo que tem que ter medo, porque ele possivelmente vai ser violentado, inclusive, já foi, e há uma permissão social pra isso. É um corpo patrimônio, que serve a um patrimônio de algum pater, de algum patriarca. Então, ou eu carrego o nome do meu pai ou o nome do meu avô, ou o nome de um marido, e vou ser essa costela de alguém. Então, meu corpo, ele foi construído,

primeiro por esse lugar de violência, de uma corpa, e a partir de Margarida, ele transgride esse lugar mulher e esse lugar de violência, e fala: “chega”. É quando o milho me salva, me resgata, e diz: ei, tu tem tu pra falar de quem tu é, tu tem que partir da morte, tu tem que partir do etnocídio, do genocídio, da impossibilidade de ser. Mas eu vou te dar uma possibilidade também de poder sair da morte para a vida. Tu também é milho, tu também é pedra, tu também é água, tu também é serpente, tu é água e terra, tu é réptil. Tu transitas entre esses lugares, tu é filha de jurema, tu é filha de um peixe. Teus antepassados são peixes, tão na Lagoa Encantada. E olha pra lagoa, olha pra essas águas, pergunta a elas quem são seus ancestrais”. Então, acho que minha poética tem a ver com esse corpo que fez essa trajetória de vida.

Barbara Matias: Tem um lugar de escuta ancestral, de olhar pra realidade que foi dada, que foi dita, olhar na cara dessa realidade e conversar e replantar outros lugares, né?

Luz Bárbara: E não negar. Porque você precisa passar... eu acho, Babis - e me diz se tua experiência é assim também -, você precisa, antes de tudo, passar por um lugar de muita dor. De reconhecimento da violência, de reconhecimento da morte, de reconhecimento da impossibilidade.

Barbara Matias: Sim... tem uma coisa que é muito curioso, porque assim, quando os curadores ligam pra perguntar quais são os trabalhos que eu tenho de performance, aí eu falo que os trabalhos que eu tô fazendo nesse momento é a Trilogia Afeminada, e a Trilogia da Terra. E aí, não tem muita diferença no discurso de uma pra outra, é o feminino território, mas eu chamo assim por organização, porque se eu falo em Influxo de violência feminina, eu tô lembrando em Influxo, assim como em Cardinal, que os primeiros corpos, infelizmente - que nenhum corpo devia, mas enfim -, os primeiros corpos a serem violentados, estuprados, nisso que passou a ser chamado de Brasil, foram os corpos das mulheres indígenas. Essa ideia mestiça que tem, romantizada, é fruto de violência.

Luz Bárbara: E de apagamento.

Barbara Matias: É. Na medida em que você vai tratando das violências, você vai também acionando tecnologias de cura, de outros trabalhos, em “Líquida” quando ando com a cabaça, que foi do meu avô, que depois meu pai carregou ela pra roça, quando partilho água com as pessoas, são trabalhos que eu tô partilhando modos de viver, de se articular no mundo do meu povo, mas ao mesmo tempo, eu estou usando, por esse canal da arte, um encontro de cura, de escuta. Sem dúvida faz sentido pra quem tá aqui, pra quem tá vivendo isso, e vai costurando, né?

Luz Bárbara: Aí é preciso ter coragem, pra chegar na cura. Abrir a ferida, pegar esse sangue urucum, reconhecer essa morte, e sair dela pra vida.

Barbara Matias: Sim. E é vários instantes de morte, vida, morte, vida, morte, vida... porque, quando eu faço “Líquida”, eu acesso muitas memórias. E a gente, quando fica falando nos nossos trabalhos, de pessoas que, por exemplo, falar de Margarida, de um corpo tão urgente no mundo, que sua vida foi tirada... com quantos anos a vida dela foi tirada?

Luz Bárbara: Ela tava perto dos cinquenta anos.

Barbara Matias: Uma mulher que tinha muitos anos pra viver.

Luz Bárbara: Meia vida.

Barbara Matias: Meia vida, né, pensando em um século. Então, é acionar memórias, assim, vai movimentar coisas no nosso corpo que vai além dessa dita técnica. Vai tocar o nosso campo espiritual. Inflamado. Então, essa presença desse corpo se colocando ali, trocando ali... Quais são os acionamentos, às vezes é um banho de cachoeira antes de entrar em cena, às vezes é pisar na terra ali.

Luz Bárbara: É um banho de alguma planta...

Barbara Matias: De boldo, né? Eu faço muito banho de boldo antes dos meus trabalhos, e as vezes depois também, principalmente os de rua.

Luz Bárbara: Eu faço uns banhos, eu tenho umas comidas, é de período assim. Agora eu tô numa conexão de cura ancestral com a bananeira, que nem é originária daqui. Uma coisa que eu quero parar pra ler é de onde vem a bananeira, quem são os indígenas de onde vem a bananeira, daquele bioma, porque eu tive conversando com bananeiras e elas foram meu médico e meu remédio, me curaram de um surto de gastrite e foi um presente, porque eu tava na mata, me deparei com um monte de bananeira, aí só tinha banana verde, e eu comecei uma conversa ali, elas me falaram muitas coisas.

Barbara Matias: Sim, e as bananas que, no Brasil, ultimamente, se vende bastante banana cheia de agrotóxico. A banana é um dos frutos mais em conta da feira e mais cheia de agrotóxico, estão envenando esse alimento tão importante para a nossa sobrevivência.

Luz Bárbara: E virou um símbolo disso que entende como país. Virou um símbolo desse país, que a gente fala que é a república das bananas. Enfim, vai mudando, né?

Barbara Matias: Sim, vai mudando.

Luz Bárbara: Aí, tô tomando muito banho de cravo agora, mas já tomei muito banho de manjerição, muito banho de água do mar. Embora minha ascendência seja originária desse território semiárido, eu tenho vínculo, nasci no mar, nasci na praia, minha mãe fez essa migração, sou fruto de uma migração. Mas a gente sempre foi transitante, e outra coisa, o sertão já foi mar. E dizem que vai tornar a ser. Eu acredito. Então, tem esse vínculo com a natureza, com Dé Raddá como um todo, as pedras, agora assim, muita coisa de pedra e concha... Eu já

fui muito conectado com essa coisa de cristais, mas vi o quanto isso é perigoso, quando eu ainda assimilava mais coisas da civilização. É muito perigoso esse negócio da extração das pedras, porque ferem Dé Raddá. E essas coisas que tão dos nossos territórios, começa a ser ameaçado o território para exploração, por causa dessas pedras preciosas. Então, meu vínculo com as pedras mudou um pouco, mas continua muito forte. Também nunca tive muito dinheiro pra ter cristal, não, comprar essas pedras e tal, mas...

Barbara Matias: Mas eu acho que é isso. Por falar em bananeira, são as folhas da banana que ficam caindo, aí dá esse barulho (sobre o som que está acontecendo na cachoeira) ... acho que a gente já pode ir caminhando pro final, já fizemos uma conversa bem gostosa, e não sei se você tem alguma coisa pra falar...

Luz Bárbara: Ynatekié.²³²

Barbara Matias: Amekié²³³... É isso...

Luz Bárbara: Eu tentei criar um corpo pra Margarida. E aí, quando eu desisti de criar um corpo pra Margarida, esse corpo veio. E eu sinto um corpo que se articula de uma forma diferente. Meu quadril ganha uma mobilidade menos circular, mas que se move. Meus pés ficam mais firmes, minhas pernas parecem dois troncos de árvore. Minha coluna um pouco mais curvada também. E talvez eu tenha uns movimentos mais retilíneos, e a voz muda também, o jeito de falar muda: “eu num entendo porque a gente só pode sobreviver, a gente não tem o direito de viver. A gente nasce, cresce, se reproduz e morre trabalhando, né não, minha fia? Sabe qual é o tamanho certo de... já plantou? Já plantou... a quantidade certa pra botar os grãos na covinha, é o que? O punhado de arroz é do tamanho perfeito do punhado de arroz de uma mãozinha de uma criança de dois, três anos de idade. A quantidade certa de você botar ali na covinha do arroz. Aqueles dedinhos pequeninhos tem o que? Facilidade pra pegar dois, três caroço de feijão, dois, três caroço de milho, bota na covinha do milho, na covinha do feijão. É nós quem mais trabalha, mais trabalha nesse mundo é o trabalhador rural, e vou lhe dizer uma coisa, o que a gente planta é produto, agora cana, cana não é produto. Já viu alguém matar a fome com uma lapa de cana? Lapa de cana não mata a fome de ninguém. E o trabalhador chega pra trabalhar, tá morrendo de fome, toma uma lapada de cana pra ver se o patrão num manda bater, num manda maltratar, num manda humilhar na frente de todo mundo”. Então, me vem uma voz que tem mais revolta, uma voz também que parece um lugar mais velho, um corpo um pouco mais enrijecido, acho que é assim que eu percebo o meu corpo Margarida.

²³² Obrigada.

²³³ De nada.

Barbara Matias: E o que você sente?

Luz Bárbara: Revolta. Justiça. Principalmente revolta e justiça.

ANEXO 2

Transcrição de Áudio/Masterclass com Barbara Matias e Cristina Moura. 14 de fevereiro de 2022.

Barbara Matias: Olá, eu me chamo Barbara Matias, sou indígena Kariri, sou artista da cena, e hoje eu vou fazer uma masterclass, um percurso, um plantio, com Cristina Moura, em que vamos partilhar, vamos se encontrar e eu vou partilhar pra ela algumas provocações, alguns acionamentos, pra pensar um pouco, enquanto corpo, sobre presença cênica em atuação para teatro, pra performance, pra cinema. Quais são os lugares que eu tenho experimentado para eu me acordar e eu me colocar no aqui e agora, no presente, e pra pensar um corpo que se liga, que se acende, acende na cena, fica acendido, fica aceso, como um fogo, como uma fogueira, que as vezes é muito forte, que as vezes pode tá mais calmo, mas que também tá acendido ali, tem fogo ali. Então, vai ser um encontro, vai ser uma partilha, e eu convido todos vocês pra conversar um pouco, pra experimentar um pouco, e fique a vontade pra conhecer. Brigada.

“tô cantando o meu toré porque eu gosto de cantar. Quem não gosta de toré, se arretire do lugar. E quem gosta de toré, faz favor de entrar... Bem que eu não queria vir, mas mandaram me chamar, pr’eu cantar esse toré na terra de aleilá, práeu cantar esse toré na terra de aleilá”.

Salve, salve. Essas são as nossas coisas de cena, coisas de trabalho, que são mais do que objeto. “Kariri desceu a serra, com arco e flecha na mão, trazendo amor e justiça, força, fé e união, trazendo amor e justiça, força, fé e união”.

Primeiro, vamos só dar uma observada nesse espaço de trabalho, só observa, o que tem de ruína e o que tem de potência nesse espaço. Em seguida, dá uma pausa, observa seu corpo, como é que seu corpo se encontra, se tá um corpo num ritmo como agora. Se observa um pouco, sente as suas pernas, sente a cabeça, como é que tá a cabeça, se essa cabeça tá aqui presente nesse espaço ou se essa cabeça tá em outro lugar. Sente a ponta dos seus dedos, sente a ponta do seu nariz, observa seu corpo. Sente seu bumbum, sente seu ânus, sente o seu umbigo, a axila, sente detrás da orelha. É só imaginar a região que eu estou falando. Atrás do joelho, debaixo do pé, entre os dedos das mãos, os bicos dos seios, essa região entre o nariz e a boca. E aí, agora, nesse momento, cê vai pegar aquela terra que eu pedi pra você trazer, e despejá-la em alguma parte aí do chão, como eu tô pisando na terra. Eu vou pedir pra você colocar essa terra aí no meio e a gente vai trabalhar um pouco com pés, tá bom? Colocou aí? Coloca aí e por enquanto só pisa em cima. Vai massageando a terra sob seus pés, vai sentindo também esse piso que já foi terra e foi colocado concreto sobre ela, se é um piso de concreto, se é um piso de cimento,

de madeira, vai sentindo. No meu caso, eu tô pisando diretamente na terra, porque eu tô num quintal de terra. E massageia aí, fica massageando o pé, só pisando mesmo, devagarzinho, só pisando mesmo. Pisando nessa terra, como quem amassa uma massa com as mãos, só que com os dedos dos pés. Essa mesma terra vai cobrir seus pés por algum tempinho. Tenta cobrir um pé com o outro e o pé que fica do lado de fora, tenta cobrir ele com a mão mesmo. Sente a temperatura dessa terra sobre sua pele, se é uma terra mais fria, se é uma terra que tá mais seca, mais quente, qual é a textura dessa terra sobre sua pele. E se seu pé, no contato com a terra, ficou mais tranquilo ou se ele fica agoniado. Vai percebendo isso, vai sentindo isso, vai arquivando isso no seu corpo. O tempo inteiro faz um raio-x do teu corpo, de como você sente, como está seu corpo físico, quais são suas sensações, se sua cabeça tá aqui, se sua cabeça tá em outro lugar, vai se provocando e se buscando a estar aqui, a estar aí onde você está. Ao cobrir os dois pés com a terra, pode finalizar a cobertura com as mãos. Se quiser dar uma limpada na mão... vou deixar você terminar. Ok, se quiser dar uma limpada na mão.

A gente vai só, Cris, fazer um trabalho de respiração, para nos ajudar a trazer um pouquinho pra cá. A gente vai utilizar esse dedo aqui e esse dedo. Esses dois dedos da mão, tá bom? Vou só fazer e depois você faz? Primeiro a gente vai tampar uma narina, você vai começar pela esquerda, fechar a narina esquerda, e vai respirar pela direita. Neste momento, fecha a boca e busca a respiração pela narina direita, é inspirar e respirar. Faz o som mesmo. Fez o som expirando, faz o som inspirando. E aí, a gente vai fechar a narina direita e vamos deixar livre a narina esquerda, e a mesma coisa vamos fazer, expira, inspira, expira. Ok, fizemos esses dois lados, e agora a gente vai experimentar conectar essa respiração com esse pé que tá pisado na terra. Então, o tempo inteiro, a gente não vai “fragmentar” o nosso corpo, por enquanto, trabalhar por parte e pensar essa respiração na conexão com essa terra. Então, vamos continuar experimentando, cada uma no seu ritmo, no seu tempo, essa respiração, tentando trazer uma tranquilidade na conexão com a terra. Essa respiração sempre pelo nariz, uma narina eu inspiro e expiro, e do mesmo jeito eu vou pra outra, inspiro, expiro, inspiro, vou pra outra, inspiro, expiro e inspiro, vou pra outra. Fico migrando e ao mesmo tempo que vou fazendo essa respiração, meus pés tão ali, tocando na terra, e eu não ignoro. Vamo experimentar um pouquinho isso. Se puder abrir um pouquinho as pernas, pras pernas não ficarem tão coladas, pra respirar mais, não tem nenhum problema. E esse pé também ele meche lentinho na terra, de acordo com a respiração. Se puder abrir um pouquinho as pernas... E deixa sair o som mesmo, não tem problema se sair *catota*²³⁴, depois limpa.

²³⁴ Secreção das narinas.

Vai finalizando, quando fizer pelo menos umas quatro vezes para cada lado. E agora vai só fungar para fora, expirar para fora. Sopra pra fora pelo nariz. E pra dentro. E o pé tá conectado nessa terra, a respiração vem com esse pé. Pra fora, pra dentro, subindo até tocar o céu. Pra fora... E daí, onde tá, vai começar a dar pequenos pulos, pisadas nessa terra, pequenas pisadas. Aos poucos, essa pisada vai ganhando uma remexidazinha no pé mesmo, na base mesmo, remexe com o pé, aquele pé que parece uma mão mexendo na massa, ele continua mexendo na massa, de vez em quando ele faz “upa”, dá um pulinho. E continua pisando nessa terra, e de vez em quando dá um pulinho, de vez em quando dá uma pisada mais alta, e continua dando atenção a terra com os pés. De vez em quando, experimente uma pisada mais forte, média, ou mais frágil. Pode dar só pra um lado, pode dar só com um pé ou pode dar com os dois pés ao mesmo tempo. E continue acariciando essa terra, esfrega essa terra. Não é o pé esfregando a terra, mas é a terra se esfregando no pé. De vez em quando, uma pisadinha mais alta. Bem devagarzinho, bem gostosinho, que aí vai envolvendo o joelho, vai envolvendo o quadril, vai envolvendo os ombros. Naturalmente, os braços entram nesse movimento. Abre esses dedos das mãos, abre eles. Olha esse queixo, observa teu queixo, observa tua orelha, o buraco do teu ouvido, acorda o buraco do teu ouvido. A tua testa tá em conexão com essa terra que tu tá pisando. Sente os teus fios de cabelo, aí é que estão. Ok, vai voltando, vai fazendo o caminho de volta, lá dos fios de cabelo, passando pela testa, passando pelo olho. Conecta esse olhar com a terra, conecta ele com a terra. Faz esse caminho, constrói esse caminho de estar aqui. Os dedos das mãos, os ombros, o cotovelo, o umbigo, o sexo, o quadril, o entre coxa se entre coxa, essa parte externa da perna. Os joelhos, a parte interna do joelho e a parte externa do joelho, os pés... E aí, a gente vai pausar mais um pouquinho, pausa mais um pouquinho, e mais uma vez faz um raio-x do seu corpo, sente seu corpo, observa seu corpo.

Engole a sua saliva, e agora cê vai só pisar com a cabeça dos dedos, o que vão chamar de ponta no balé, mas é a cabeça dos dedos, nossos dedos têm cabeça. Então, pisa nessa terra com a cabeça dos dedos, enche a unha de terra mesmo. Pisa... pode começar pelo pé direito, depois a gente vai pro outro. Pisa mesmo, vai fazendo uma remexidazinha mesmo, como se fosse uma chave a cabeça dos dedos, e nunca acostuma só na direita e na esquerda, tenta ir pra frente também, pra trás, fazer diagonais. Relaxou esse pé, e vai pra cabeça dos dedos do pé esquerdo, só a cabeça dos dedos. Não esquece da cabeça do dedinho. Pensar pela cabeça dos dedos, pensar pela cabeça dos dedos dos pés. Isso, se outra parte do corpo for movendo, deixa mover. Vamos tentar os dois pés, só as cabeças dos dedos, e deixa o desequilíbrio vir. Só a cabeça dos dedos. E vai baixando mais um pouco, e agora a gente vai pro peito do pé. Olha aí, o corpo tem peito no pé. A gente consegue os dois peitos dos pés. Como é caminhar com os

peitos dos pés, levando junto a terra? Caminhar com os peitos dos pés, levando junto a terra. Um pé vai na frente, outro pé volta atrás, só com o peito, quase que como uma flecha. Só o peito do pé. E aí, deita o pé todo, deixa o pé todo pisar nessa terra. Vai devagarzinho, vai engolindo saliva, vai respirando. Entende que agora ligou alguma coisa aí. Tem um cansaço, mas também tem o corpo começando a se acionar. E aí, eu piso o calcâneo, essa parte de trás do pé. Eu piso, eu faço com que ela ganhe mais espaço, espaço que não usa muito essa parte de trás, então, a gente vai tentar ganhar mais espaço com ela. Vai começar a caminhar, pensando na parte de trás do pé. As outras partes pisam no chão, mas primeiro pisa a parte de trás do pé. E eu percebo, agora que eu ocupei o pé inteiro no chão, estou ciente da cabeça dos dedos e da cabeça que fica atrás do pé. Eu tô compreendendo que tem esse lugar, e meus dedos vão começar a ficar mais abertos no chão. Abre esses dedos mesmo na terra, abre eles só sentindo, e se movimenta a partir disso. Leva em conta esse pé que tá arreganhado mesmo no chão, é um pé em extremo contato com a terra. É um pé interligado com esse chão. Abre esses dedos das mãos, abre esses dedos dos pés, abre, respira, inspira, engole a sua saliva, se movimenta com esses pés bem arreganhados no chão, os pés bem abertos. E enquanto eu tô caminhando com esses pés, opa, vai vir o pulinho de vez em quando. Eu pulo só com um pé e eu piso de novo esse pé no chão, bem aberto. Observa, quando você levanta o pé, se o pé segue aberto ou se ele segue fechado, observa isso. Continua caminhando e, de vez em quando, levanta o pé e observa. Pode você mesmo dar a pausa. Subo o pé, dou a pausa no pé e observo como ele está, e piso de volta. É espontâneo. Experimenta isso. E agora, eu experimento também continuar nessa dança, nesse movimento, em linhas retas, linhas diagonais, o nível alto, de vez em quando eu vou na cabeça nos dedos, só que em plano baixo. Como é estar na cabeça dos dedos só que em plano baixo? E, de vez em quando, eu vou pro peito do pé. Pisa no peito do pé, sem lembrar de salto alto, mas usando a própria estrutura do corpo. E essa terra que me acolhe, essa terra que o tempo inteiro me lembra que eu estou sobre ela, que eu estou em conexão com ela. E eu piso o pé inteiro, e eu deslizo, e meu quadril, minha coluna tá dentro, porque o corpo inteiro está interligado na terra. Meu abdômen... eu tô sentindo o meu umbigo, eu sinto a minha coluna, eu observo isso tudo. E eu experimento caminhar na diagonal. Eu dou pequenas pausas durante o movimento, eu respiro, eu observo se meus dedos continuam abertos, como é que estão meus olhos, meu nariz. Observo isso. Eu sopro pra fora, quando eu tiver cansada, eu grito. Observo os fios do meu cabelo, como está o casco da cabeça, passeio com os dedos no casco da cabeça, passeio com a cabeça dos dedos das mãos na minha cabeça. E eu vou sentindo isso, e meu quadril vai junto. Eu baixo um pouco a minha cabeça, faço uma pequena curva na minha coluna. Meus pés não param, e eu continuo sentindo qual é a temperatura dessa terra no contato com o

meu pé. E os dedos passeiam nessa minha cabeça. Eu dou pequenos puxõezinhos de cabelo, pra cima, pra baixo. Eu toco com a cabeça dos dedos na minha cabeça. Somos cheios de cabeças. E vai parando aos poucos, vai parando. Deixa o corpo parar. Deixa o corpo fazer o que ele quiser fazer. E até que ele vai dando uma parada, ele vai descobrindo outros ritmos. E daí, onde a gente tá, se observa mais um pouco, outro raio-x. Observa esse corpo. Olha pros seus pés, e agora cê vai só ficar pisando com a direita. Duas pisadas com a direita, uma com a esquerda. Não precisa ser no meu ritmo. Duas com a direita, uma com a esquerda. E segue caminhando nessa terra, assim, de preferência, em círculo. Duas com a direita, uma com a esquerda. Em círculo. E observa seu corpo inteiro nesse círculo. Se observa, se sente inteira nesse círculo. Isso, duas com a direita, uma com a esquerda. Isso, quase que voluntário. E vai fazendo esse círculo até ele ficar bem pequeno, faz ele bem pequeno. E depois vai abrindo ele, Cris, vai abrindo ele. Sente toda a energia nesse espaço. É os pés que leva, é os pés bem abertos no chão que leva. O peito tá bem alargado, aberto. O olho vivo. E abre o máximo, e vê qual é esse corpo que dança em círculo. Cris?

Cristina Moura: Oi.

Barbara Matias: tá me ouvindo?

Cristina Moura: sim.

Barbara Matias: onde dói em você?

Cristina Moura: às vezes, no corpo todo.

Barbara Matias: às vezes no corpo todo? Então, vamo pegar essa terra e vamo passar onde tá doendo. Em mim, tá doendo muito minhas pernas. Minhas pernas tão muito cansadas, e é um cansaço de tantas vidas. A gente sabe disso, não sabe?

Cristina Moura: sim.

Barbara Matias: vamos pegar essa terra, essa terra de um território que é sagrado, não importa onde você esteja, a terra é sempre sagrada, e vamo passar onde tá doendo. Passa em toda essa região do corpo. E aí, onde tem o espaço do seu corpo, que é o espaço que você sente muito as emoções... eu sinto muito nas pernas, como eu falei a pouco, mas sinto também muito aqui, nessa região entre os meus seios e o meu pescoço. Então, nessas regiões que são mais sensíveis, tenta deixar a terra pousando sobre ela, tá? Deixa a terra pousando sobre ela, a terra descansar um pouco, ou a pele descansar no contato com a terra. Continua respirando e se observando. A nossa mão parece um mapa. E eu massageio os dedos, eu movimento os dedos, só os dedinhos da mão, faço sinal de sim, sinal de não, direita, esquerda, diagonal pra cima, pra baixo, com esse dedinho da mão, só os dedinhos pequeninhos. E eu vou envolvendo outro dedinho, os dois dedinhos da mão não param de se movimentar, e sentindo acima, tem um suor

escorrendo aqui na minha cara, no meu rosto. Tem um corpo aqui dizendo que tá vivo. Eu aumento mais um dedinho, acrescento mais um dedinho, então os três dedinhos se movimentando pra cima, pra baixo, esquerda, direita. E aí, vai o quarto dedinho. Então, tem os oito dedos da mão se movimentando. E aí, adentra o quinto dedo. Então, estão todos os dedos da mão se movimentando. Essa mão se movimenta. Os dedinhos se movimentam, dedinho pra cima, dedinho pra baixo, esquerda, direita. E esse dedinho, ele vai só pegar aqui, na ponta do nariz, pode ser com a mão direita mesmo. Pego só aqui na ponta do nariz, bem na ponta. Toco na ponta do nariz, dou uma puxadinha de leve, pra frente, pra cima, pra baixo, na pontinha do nariz. Se escorregar, pega de volta. Pra direita, pra esquerda, nessa pontinha do nariz. E aí, eu vou aqui pra minha orelha, dou uma puxadinha pra baixo, na orelha, dou uma puxadinha pra baixo, uma puxadinha pra cima, na orelha direita, na orelha esquerda, e pra fora. Pra baixo, na ponta, pra cima, na ponta de cima, e pra fora. E eu pego essa minha mão e tampo os meus dois ouvidos.

Engole a saliva, observa a respiração, e vai começar a dar pequenos beliscões no seu corpo. No couro da testa, no couro da cabeça, pequenos beliscões com a cabeça dos dedos. Mesmo que tenha a unha grande, tenta tocar com a cabeça dos dedos, só mesmo dando pequenos beliscões. Com a cabeça dos dedos, eu toco a barriga, o umbigo, toda a região do meu corpo, meus seios, entre os seios, a garganta, braços, no meio das costas, no meio da coluna. Pequenos beliscões. Vai respirando, e agora respira mais uma vez, continua respirando, aliás. Faz mais outro raio-x do seu corpo, observa o seu corpo. Sente a sensação do beliscão. Sente a imaginação, a mente, onde é que tá, tá aqui? ela um pouco mais. A cabeça dos dedos, o quadril, como é que tá esse quadril ainda?

Engole saliva. Observa. Vamo só mais uma vez tocar na terra. Trazer a terra pra mão e vamo fazer um carinho nessa mão e com a terra. Só fazer um carinho mesmo, com a mão e com a terra. Se quiser ficar de cócoras, tocando na terra com a mão, não tem problema. Dá esse carinho na mão, se dá esse carinho. Até que a terra vai soltando da mão, e a mão vai ficar só com a marca da terra, mas não tem tanta terra na mão. Naturalmente, a terra vai escorregando da mão. Porque a terra é livre, então, as vezes ela se apega a alguns lugares por um tempo, mas as vezes ela seca e vai indo embora, e tá tudo certo. Continua respirando, se der vontade de dar uma respiração mais profunda, dá. E quando sentir que a mão ficou só com a textura da terra, quando observar um pouco mais que a maioria da terra tem ido embora... observa isso. A gente vai pegar agora os dois copos de água que eu pedi. Quando cê conseguir pegar seus dois copos de água me avisa, tá bom?

Cristina Moura: já tô aqui, já.

Barbara Matias: pronto. A gente vai fazer assim, Cris, a gente vai beber um copo com água, e o outro vai molhando nossa cabeça, tá bom? Vai tomando a água e molhando a cabeça.

Eu proponho pra gente agora, nesse momento, uma questão, e também indico a beterraba, um fruto. Eu uso a beterraba numa performance que eu faço, que se chama Influxo, que eu fico com um ralo na boca, e eu tô, tipo, ralando as beterrabas. Eu faço um percurso na cidade onde eu tô apresentando, no bairro. E eu ando com uma bolsa com algumas beterrabas e nome de mulheres vitimas de feminicídio. E eu vou deixando parte das beterrabas na rua. Eu comecei a fazer esse trabalho porque morreu uma mulher aqui no Cariri, quer dizer, ela foi assassinada pelo ex-companheiro, se é que podemos chamar de companheiro, e ela começou a aparecer nos meus sonhos. E aí, eu faço esse trabalho em homenagem à memória dela e à memória de tantas. Então, eu vou deixando os pedaços de beterraba, como um despacho, em vários lugares da cidade, em que eu vou fazendo aquele percurso. Eu vou ralando as beterrabas e deixando. Paralelo a essa questão da beterraba, eu também te apresento uma provocação, pra gente pensar o corpo, diante dessa vivência, desse encontro, dessa plantação que estamos fazendo, pensar na seguinte questão, digamos assim: o que pode um corpo que é um arquivo vivo da colonização? Pra gente conversar um pouco sobre isso, dançar em cima disso, performar em cima disso, e quando a gente sentir que foi, a gente também pode comer essa beterraba e fechar um pouquinho as portas e descansar. O que pode um corpo que é um arquivo vivo da colonização?

Cristina Moura: o que pode um corpo que é um arquivo vivo da colonização? Eu te devolvo a pergunta e a provocação, já te dizendo que eu penso que esse corpo pode tudo, até que ele seja parado. E ele vai ser parado, e ele vai, de novo, fazer tudo. Ele pode tudo. O que pode, Barbara, um corpo que é um arquivo vivo da tragédia que é, que foi, a colonização?

Barbara Matias: eu fico pensando sobre, primeiro, esse corpo se perceber como um arquivo vivo da colonização. Primeiro, se perceber nesse lugar, ou seja, se provocar todo dia, a todo instante, a sair do coma colonial. Se provocar, com tudo o que faz, com a água que bebe, com onde está pisando, a terra do território onde estou pisando, se provocar o tempo inteiro a sair, a beliscar o coma colonial, que de alguma forma a gente carrega, mas que também a gente precisa futurar.

Cristina Moura: saber que a gente carrega isso onde quer que a gente vá.

Barbara Matias: Sim, saber que a gente carrega isso onde quer que a gente vá. Então, é por aí, eu também tenho pensado por aí.

ANEXO 3

Transcrição de Áudio/Vivência: Refletindo sobre a ativação da presença cênica em Cardinal -Data de gravação: 21 de janeiro de 2022.Local: Quintal da casa de Barbara Matias, Crato – Ceará

Barbara Matias: Tem um trecho da primeira cena de Cardinal que eu falo assim: “a amarelinha não, eu prefiro a vermelhinha. A vermelhinha não, eu prefiro aquelas gotas cor de diamante. Um, dois, três.”

Barbara Matias (Cardinal²³⁵): a complexidade do destino me move a estar aqui. Talvez eu não esteja aqui, talvez eu esteja aqui. Eu não estou, eu não estou. Eu me imagino como um parafuso e a máquina, a máquina e o parafuso. O parafuso não se adequa à máquina, não se encaixa na máquina. Então, ao invés de readequar a máquina ao parafuso, tem sido e é mais fácil e mais provável descartar o parafuso, eliminá-lo. Afinal, ele é mais barato, mais acessível, econômico. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, todos os dias, todas elas juntas, me dão o poder da diplomacia. Com isso, você pode falar o que você quiser, na hora e com quem e onde você estiver. Desde que seja com diplomacia. A amarelinha não, eu, eu prefiro a vermelhinha. Talvez deva ser a hora da cápsula verde, amarela, azul e branca. Não há ordem nem progresso.

Barbara Matias: Cardinal é um trabalho que tem estreia em início de 2017. É um trabalho que tem, a princípio, o desejo de pensar sobre questões existenciais. E aí, eu começo a refletir e a pensar que, pra gente conversar sobre o existencialismo, caberia fazer uma reflexão sobre a minha identidade, sobre a minha história, sobre o lugar de onde eu venho, quais são as minhas questões. O que é existencialismo para mim?

Barbara Matias: A escrita desse processo, a feitura desse processo, pensando assim uma peça que é um trabalho que tá dentro da linguagem do que vão chamar de teatro, apesar de ele ser um trabalho que ele quebra com muitas estruturas, desde a ideia de personagem, enfim, a ideia de uma cena que para no ato assim em alguns momentos, de pensar o erro como uma poética bem vinda também nesse processo. Então, durante o processo de Cardinal, foi um trabalho que a gente tava muitas vezes em sala de ensaio, no salão, ensaiando, e muitas vezes também nosso ensaio era só sentar e escutar as mulheres, as nativas daqui do Cariri que são feirantes na famosa feira do canal do Crato. Esse trabalho passa por esse lugar de construção

²³⁵ Sempre que estiver entre aspas ou com o nome cardinal em parentese são falas do espetáculo Cardinal, dramaturgia de minha autoria.

mesmo. Então, quando eu escutava a narrativa daquelas mulheres sobre a existência delas, o que é esse feminino, o que é essa corpa de sessenta anos que tá vendendo num brechó, tá vendendo frutas, que tá vendendo peixe para sobreviver, como também aquilo ali, aquela narrativa, era muito semelhante às minhas avós, muito semelhante à minha mãe, às minhas irmãs. E esse encontro me potencializava enquanto artista e também enquanto sujeita reflexiva mesmo sobre a minha identidade. Se a gente for pensar a estrutura do Cariri, os Kariris como um lugar de extremo genocídio, de extrema violência à identidade. Então, escutar aquelas mulheres era meio que um encontro assim. E pensando o trabalho de Cardinal, quando eu estava ali, muitas vezes vinham provocações pra pensar a dramaturgia falada. Muitas vezes foi ali, naquele encontro com aquelas mulheres, que também me vieram provocações pra pensarmos o figurino, provocações para pensar a luz, pra pensar a encenação como um todo. E como esse espaço é retroalimentado o tempo inteiro nesses encontros. E esse caderno é um caderno que passou a ser realmente o diário, de qual vermelho tu fala, o vermelho como... por isso que é uma poética avermelhada, porque o vermelho está presente nas obras, desde a gente pensar o vermelho do corpo que sangra, esse vermelho que tá dentro de nosso corpo, das nossas veias, como também pra gente pensar esse vermelho que também é cura, pensando os povos originários, de Abya Yala, no caso, a partir do urucum.

Barbara Matias (Cardinal): Todos sabem. Eu sei. Você sabe. Ela sabe. Nós sabemos. Ela não fala mais sobre aquela noite, apesar de hoje, aos vinte e cinco anos, desejar ver a lua assim como uma coruja velha. Afinal, o medo ainda não matou a liberdade.

Barbara Matias: em Cardinal, eu falo mais ou menos assim: “sempre que repeti o texto foi afim de sensorialmente compreender o meu estado de formiga, sem esquecer minha grandeza de barata e sem me deixar levar pelo voo das abelhas que não estão na minha rota”. Porque durante esse processo tem uma primeira cena que eu me encontro no banheiro, que é um banho, e eu estou falando das cápsulas, dessa violência, desse excesso de farmácia, de remédios, de químicos nos corpos, pra esses corpos estarem vivos, essa violência manicomial ao feminino. No segundo momento, que é uma cena de um café, e eu sento ali na cadeira e eu mesclo um texto pra pensar essa Ofélia contemporânea, essa Ofélia que anda de bike, que tá de all star, essa Ofélia de dezessete anos, de trinta e dois, de cinquenta e oito. E aí, converso com as pessoas que tão ali naquele espaço. É uma obra que se apresenta em casa, em teatro, não tem um espaço, não tem umas cadeiras determinadas onde as pessoas têm que sentar. Tem ali um bando de bancos, que se as pessoas quiserem puxam ali e sentam, e se quiserem sentam no chão. E num terceiro momento, que é como se fosse, digamos assim, a última cena da obra, é uma cena que eu faço de frente de uma TV. E aí, o foco é eu ficar de frente da TV e eu ficar me

dizendo: “Eu sou Ofélia, Elektra, Medéia, formiga, barata e abelha. Eu sou uma corpa...” e ficar pensando essas várias formas de se existir no mundo. “Eu sou uma corpa que nasceu com útero e não quer ser mãe. Eu sou uma corpa que nasceu com pênis e sou uma mulher. Eu sou uma corpa que ama outras mulheres. Eu sou uma corpa que não quero falar se sou homem ou se sou mulher. Eu sou só uma corpa.” E por aí se vai. E no final, dá um grito: “Eu sou” e eu ergo a mão e desligo a TV. Então, é um processo que existe desde 2017, e a gente tá em 2022. Ano passado foi o ano que teve menos apresentação, por conta da covid-19 mesmo.

Barbara Matias (Cardinal): Eu sou Ofélia, Electra, Medéia, formiga, barata e abelha. Eu sou Ofélia, Electra, Medéia, formiga, barata e abelha. Eu sou Ofélia, Electra, Medéia, formiga, barata e abelha. Eu sou a noite e a luz do dia. Eu sou vontade e medo. Sou Francisca, Margarida, Gioconda, Nina, Elisa, Eloara, Sindicleide, Dilma, Marielle, Marielle, Marielle, Dandara, presente. Eu sou a liberdade e a selvageria feminina. Eu sou a liberdade e a selvageria feminina. Eu sou Helena sem Tróia, Leia sem Han Solo. Eu sou a Mulher Maravilha sem Super Man. E, quando quero, sou mulher sem ser maravilha. Eu sou mulher nascida com pênis, mulher. Eu sou Electra sem fogão, e Medéia fazendo um aborto seguro num hospital público. Eu sou a escolha de ser ou não mãe, sendo mulher. Eu sou uma feminina, que junta com as demais femininas grita: “ele não, ele nunca, ele não nos representa”. Eu sou um corpo que pensa e tem direito de escolher. Eu sou um corpo que pensa e tem direito de escolher. Eu sou um corpo que pensa e tem direito de escolher. Eu sou.

Barbara Matias: mas é um trabalho que tem a ver também com a minha formação enquanto sujeita no mundo.

Barbara Matias: Depois, num segundo momento da obra, trazendo a memória de um corpo que foi violentado quando criança, trazendo isso pra narrar um pouco sobre isso. Quando eu faço esse trabalho, é um trabalho que me dói, sabe, exatamente aqui, nessa região. Exatamente aqui. Essa região aqui, quando eu termino de apresentar esse trabalho, essa é uma região que fica muito comprometida. Comprometida no lugar de acionar mesmo, isso aqui fica muito vivo. Então, normalmente, antes de eu entrar em cena com esse trabalho, eu tenho muita necessidade de pisar na terra, de caminhar um pouco com pés descalço em algum lugar que seja terra, que o concreto não esteja cobrindo, mas que seja terra mesmo, pra buscar mesmo a concentração. Tem uns exercícios que a gente experimenta, uma caminhada mais longa, mais em silêncio, enfim, a gente tem experimentado pra trazer a concentração, porque realmente é um trabalho que é um solo, que eu tô sozinha em cena. Então, pede um lugar de concentração muito maior. Então, tem uma caminhada lenta que eu experimento na terra, esse exercício, a cabeça erguida, tente distensionar minimamente o pescoço. E essa caminhada lenta, que o pé

vai ali se enfiando cada vez mais na terra, sem pressa. E aí, eu faço muito esse exercício, que é um exercício que me leva a uma concentração, a um trazer pro aqui, que é um lugar que me interessa, e também como vir uma concentração em que eu estou aqui. Não é uma concentração em que eu estou em outro lugar. Não é narcótico. É um lugar de trazer o corpo pro aqui mesmo, de buscar isso em si e na relação com a natureza, na relação, nesse caso, com a Mãe Terra. E aí, quando eu termino de apresentar o Cardinal, o que eu preciso é do fumo, como eu acabei de mostrar. O fumo como um lugar de relaxamento, o fumo caseiro. E também preciso de um banho. Então, esses lugares...

Barbara Matias: e como esse fumo, como esse banho, como esse pisar na terra é um lugar de acionamento, de estar na cena, e também é um lugar de memória, porque meu avô foi plantador de fumo por muito tempo. Minha família trabalhou com fumo, e eu não fiz isso enquanto sujeita no mundo, mas isso está impregnado no meu osso, na minha memória, e isso me interessa enquanto artista, enquanto professora, pesquisadora. Pensar como esse elemento, como o fumo, como eles podem ser propulsores de técnica, como eles são técnicas também pra estar presentes nas artes da cena. E é por aí que a gente pode pensar as poéticas das artes da cena, as poéticas de atuação pensada, construída por artistas nativos, originários de Abya Yala.

É isso, esse é um pouquinho de uma conversa sobre a minha tese, que eu tô desenvolvendo, pra gente pensar um pouco sobre acionamento de presença cênica, que leva em conta a memória, a ancestralidade indígena dos povos Kariris, que são povos que têm uma relação forte com as águas, com os bichos que passam pela terra, mas que também caminham pelas águas. E eu tenho pensado isso a partir de alguns trabalhos, e também tentado conversar com alguns artistas, artistas da cena, que também têm refletido sobre isso, ou eu tenho feito esse convite pra gente refletir juntos. E como pisar aqui, como caminhar aqui, pensar as bases também do teatro, todas as técnicas, como é possível fazer esse amarrado, esse encontro, são encontros na verdade, de pensar sistemas de métodos que estão aí nos livros, mas também sistemas de métodos que também estão na memória do nosso povo, na memória dos meus avôs, da minha mãe, dos meus parentes como um todo. E eu me chamo Barbara Leite Matias, e é isso, abraço.