

# QUANDO FALAR DO OUTRO É FALAR DE SI E DE MUITOS<sup>27</sup>

## WHEN SPEAKING ABOUT THE OTHER IS SPEAKING ABOUT YOURSELF AND ABOUT MANY PEOPLE

*Nayara Macedo Barbosa de Brito*

Universidade Regional do Cariri – URCA

**Resumo:** Propomos um exercício analítico-interpretativo sobre a dramaturgia do espetáculo *Coragem*, da Coletiva Flecha Lançada Arte, estreado em 2024 na região do Cariri cearense. Buscamos investigar o lugar dessa dramaturgia no campo das escritas de si/do outro (KLINGER, 2012); as articulações que ela opera das biografias das três personalidades indígenas levadas à cena; e as implicações po(éticas) dessa construção, em se tratando de “personagens” cujas experiências evocam coletividades. Nesta perspectiva, reconhecemos as noções de Escrivência (EVARISTO, 2020) e de Oralitura (MARTINS, 2003) como as que melhor potencializam a leitura da obra em exame.

**Palavras-chave:** Escritas de si; Dramaturgia; Coletiva Flecha Lançada Arte.

**Abstract:** We propose an analytical-interpretive exercise of *Coragem's* dramaturgy, by Coletiva Flecha Lançada Arte, premiered at 2024 in Cariri region of the State of Ceará. We seek to investigate the place of this dramaturgy within the field of writings of the self/the other (KLINGER, 2012); the articulations it operates of the three indigenous personalities biographies brought to the stage; and the poetic/ethics implications of this construction, considering “character” whose experiences evoke collectives. In this perspective, we recognizing the notions of Escrivência (EVARISTO, 2020) and Oralitura (MARTINS, 2003) as those that best enhance the reading of the work under examination.

**Keywords:** Writings of the self; Dramaturgy; Coletiva Flecha Lançada Arte.

*Recebido em: 05/03/2025*

*Aceito em: 05/08/2025*

---

<sup>27</sup> Este artigo apresenta resultados da pesquisa intitulada *Dramaturgia brasileira do Nordeste produzida por mulheres: imagens de controle e escritas de si/do outro na cena cearense*, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Em *O amanhã não está à venda*, Ailton Krenak (2020) traz uma série de reflexões que vieram à tona, de maneira premente, a partir da experiência da Covid-19. A defesa pela manutenção de uma dinâmica produtivista, assumida por alguns e sintetizada na ideia de que “a economia não pode parar”, e o que ela revelou são alvos de uma crítica quase melancólica, tecida por alguém cuja cosmovisão não compreende distinção entre “natureza” e “humanidade”. Para Krenak, oriundo da região do vale do rio Doce, que sofreu graves consequências das ações “humanas” – a mais grave sendo a morte do rio e de 19 pessoas com o rompimento da Barragem de Fundão, em Mariana (MG), em 2015 –, o fenômeno do vírus que nos levou a um estado de pandemia é a manifestação de uma mãe amorosa que faz sua cria silenciar para lhe ensinar uma lição; uma mãe amorosa na medida em que “nos dá de graça o oxigênio, nos põe para dormir, nos desperta de manhã com o sol, deixa os pássaros cantar, as correntezas e as brisas se moverem, cria esse mundo maravilhoso para compartilhar” (KRENAK, 2020, p. 8). Refletindo sobre essa experiência ainda no bojo da pandemia, Krenak acreditava que combater o vírus exigiria de nós, primeiro, cuidado e, depois, coragem.

*Coragem* é, precisamente, a palavra que dá nome ao espetáculo da Coletiva Flecha Lançada Arte estreado em 2024 a partir do projeto “Coragem, Somos as vozes dos nossos ancestrais” (com fomento do Programa Funarte Retomada 2023 – Teatro). Num momento histórico, em que vemos fortalecido o debate sobre a demarcação de terras indígenas, a partir da tese do Marco Temporal, a Flecha Lançada se apresenta como uma coletiva que busca cultivar “a demarcação indígena no território das artes junto com os indígenas do Povo Kariri do estado do Ceará e seus aliados” (grifo nosso), denunciando o “memoricídio e o etnocídio da [sua] nação”<sup>28</sup>. Na esteira da compreensão de Krenak, o espetáculo inicia com seu elenco de quatro atuentes situados no centro do palco, interpelando o público que entra com a seguinte pergunta: “você vende sua mãe?”.

Segundo consta no texto ainda não publicado e gentilmente concedido pela diretora do espetáculo e idealizadora da Coletiva, Bárbara Matias Kariri, a dramaturgia de *Coragem* foi construída de forma coletiva, “inspirada em falas históricas de lideranças indígenas do

---

<sup>28</sup> Texto extraído do folder virtual do espetáculo, disponibilizado pela Coletiva no link [https://drive.google.com/file/d/1gr8SvbBUqPxkw3xRP0uQft-79RaNpjKa/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaa1VglChqQQTb7TuDe2DVwEXbPZ4eLT9GxecTp0XY45fW1414MlcC5bM9U\\_aem\\_JC1psgmuQgXRO-bOCuWINw](https://drive.google.com/file/d/1gr8SvbBUqPxkw3xRP0uQft-79RaNpjKa/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaa1VglChqQQTb7TuDe2DVwEXbPZ4eLT9GxecTp0XY45fW1414MlcC5bM9U_aem_JC1psgmuQgXRO-bOCuWINw). Último acesso: 08 de dezembro de 2024.

Brasil” (KARIRI, 2024, p. 1). Essas falas encontram confluência na memória de cada artista em cena, na medida em que “performam as presenças [evocadas] no atravessamento com suas vidas”<sup>29</sup>. O exercício analítico-interpretativo que empreendemos a seguir busca, pois, investigar o lugar dessa dramaturgia no campo das escritas de si/do outro (cf. KLINGER, 2012); as articulações que ela opera das biografias levadas à cena; e as implicações po(éticas) dessa construção, em se tratando de “personagens” cujas experiências dizem respeito a mais que uma individualidade, evocando, necessariamente, coletividades.

### Em cada indivíduo, uma coletividade

A primeira liderança levada à cena é Tereza Kariri, que dá título à cena 1. Sua história é apresentada através do canto-dança do atuante Joedson Kariri, que com o apoio de uma maraca canta um toré em cuja letra assume ora a voz de Tereza, ora a ela se refere na terceira pessoa:

[...]  
*Eu vou quebrar a jura da minha vó*  
*Eu pensei: eu vou quebrar a jura da minha vó*  
Teresa Kariri, Kariri do Cariri  
Nasceu na Chapada do Araripe  
Na Chapada do Araripe  
A Terra dos Kariri  
*Eu vim do Crato (Joedson balança a maraca e baixa o tronco)*  
*Que lá a gente é criado*  
*É comendo pequi!*

Teresa Kariri, Kariri do Cariri  
Empregada doméstica  
Partiu pra Crateús com 17 anos

*Eu fui lá pra passar um mês*  
*E que mês foi esse que inda hoje eu tô lá*  
*Casei*  
*Fiz família*  
*Tive filhos, uma reca de menino*

Da periferia do Crateús  
Teresa foi a romaria  
Encontrou Maria Amélia  
Teresa Kariri disse: *eu vou quebrar a jura da minha vó*  
*Aí eu me armei de CORAGEM*

---

<sup>29</sup> Texto extraído do folder virtual do espetáculo. Conferir na nota anterior.

*(Ana, Miscilane e Manoel, gritam: Coragem  
Joedson continua)  
Aí eu me armei de CORAGEM e disse eu sou Kariri!*

Teresa Kariri, Kariri do Cariri, retornou a Crateús  
Em Crateús fez levante  
Se juntou com Potiguara, se juntou com Kalabaça  
Se juntou com Tabajara, se juntou Tupinambá  
[...]  
(KARIRI, 2024, p. 1-3 – grifos nossos<sup>30</sup>)

O canto se estende apresentando, ainda, outros detalhes da biografia da mulher que foi responsável por, na década de 1980, iniciar o processo de etnogênese do povo Kariri, bem como de outros povos originários do semiárido cearense. Processo necessário em função do apagamento histórico efetuado pela colonialidade<sup>31</sup>. Contudo, apesar de apresentar uma biografia, não podemos ler esta cena, ou mesmo o todo da dramaturgia de *Coragem*, à luz de conceitos como autoficção ou narrativas do eu, que empregamos em outros estudos, recentes, em torno da dramaturgia brasileira do Nordeste produzida por mulheres (cf. BRITO, 2024; 2022). Esses conceitos dizem de obras atravessadas por depoimentos, memórias e arquivos pessoais sobre os quais artistas realizam exercícios de autorrepresentação ou mesmo de “produção de mitos sobre si”, a partir da narração de suas vidas. Nesses casos, o que está em questão é sempre um “eu”, cuja particular identidade é questionada-elaborada-construída na própria cena/em performance.

*Coragem* é construída por outro viés. Na medida em que o gesto de escrita dramaturgical, ali, “se amplia e, sem sair de si [isto é, do “eu” Tereza Kariri], [...] não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade”, estamos muito mais próximas da noção de Escrivência elaborada por Conceição Evaristo (2020, p. 35). A própria autora reflete sobre essa diferenciação:

---

<sup>30</sup> Transcrevemos o trecho do roteiro inserindo algumas alterações para marcar as falas que seriam de Tereza, em primeira pessoa – as quais marcamos em itálico –, com as falas em terceira pessoa a respeito dela. As rubricas estão conforme propostas pela dramaturga, entre parêntesis e em itálico. Mantivemos também a grafia do nome da liderança, marcada com “s”, conforme encontrada no texto do espetáculo.

<sup>31</sup> Sobre isso, vale consultar o relato da jornalista Raquel Paris acerca de seu processo de autorreconhecimento como Kariri. Ela conta, a partir da observação da própria família, como a negação de sua ascendência indígena era utilizada como estratégia para “diminuir o preconceito e possibilitar uma vida menos sofrida”. Ver em: <https://revistaperiferias.org/materia/uma-historia-kariri/>. Último acesso: 21 de novembro de 2024.

Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas [autoficção, escritas de si, narrativas do eu], a Escrivivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrivivência já demande outra leitura. Escrivivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. (EVARISTO, 2020, p. 38)

Em *Coragem*, Tereza não é representada por si mesma, mas em nome do levante de um povo, articulado na dramaturgia não apenas pelo jogo narrativo, que alterna a primeira e a terceira pessoas, mas também pelo recurso ao toré e pela própria presença, em cena, de Joedson Kariri.

Neste sentido, estamos pensando a dramaturgia em exame também a partir de outra noção, a de Oralitura, conforme elaborada por Leda Maria Martins (2003). A ver: se não é possível identificar informações “diretas” ou “explícitas” que remetam à memória de cada artista em cena, com as quais as falas das lideranças indígenas evocadas encontrariam confluência, como afirma a diretora do espetáculo (cf. KARIRI, 2024, p. 1), ao mesmo tempo, é preciso considerar, como nos ensina Martins (2003, p. 78), que “nas culturas indígenas o corpo em performance é, por excelência, o local da memória”. Daí a necessidade de observarmos não apenas a “letra performática da palavra”, mas também os “volejos do corpo” (2003, p. 77) que performa o canto e a dança, aludindo às experiências ritualísticas e a outras práticas culturais do indivíduo/povo em cena.

Joedson é narrador da história de Tereza, cujas falas também assume, ao modo dos contadores de história tradicionais. Outro aspecto que corrobora a leitura que vimos empreendendo aqui é a diferença de gênero entre ele e a personagem da vida real a quem empresta seu corpo-voz, que colabora com o distanciamento, isto é, com a não identificação entre atuante-personagem e, assim, com o atravessamento da individualidade de uma história rumo à coletividade que ela alcança e implica: a vida de Tereza, se, por um lado, é exposta resumidamente de forma cronológica-linear, pressupondo a existência de um “eu” a quem ocorre um processo de transformação – no caso, seu autorreconhecimento enquanto Kariri –, pelo que se aproxima do modelo moderno da *Bildung*, paradigmático para as narrativas biográficas; por outro lado, é outro Kariri,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

Joedson, quem apresenta/representa sua história, sugerindo, por esta escolha dramática e de direção, que não é apenas de Tereza que se está tratando. A não identificação atuante-personagem desemboca, assim, noutra tipo de identificação, étnica, comum à “personagem”, ao atuante e, não por último, à própria diretora e dramaturga.



Figura 3: À esquerda, Tereza Kariri. Fonte: Mapa Cultural de Aracati. À direita, Joedson Kariri em cena no espetáculo *Coragem*. Foto: Samuel Macedo.

Recurso semelhante é utilizado para levar à cena a segunda liderança que aparece no espetáculo: o próprio Ailton Krenak com quem iniciamos a nossa reflexão. Mais precisamente, a fala proferida por ele em 1987 no plenário da Câmara dos Deputados, no contexto da elaboração da Constituinte ainda hoje em voga e para a qual o representante do povo Krenak garantiu a inclusão de um capítulo sobre a proteção dos direitos dos indígenas. Esse discurso se tornou conhecido não apenas pela conquista jurídica que alcançou, mas pelo caráter performativo com que foi proferido: enquanto falava, Krenak aplicava sobre o rosto uma tinta preta produzida a partir do jenipapo e utilizada por seu povo em contextos de luto.

Em *Coragem*, é a atuante Ana Floresta quem reproduz o discurso. No final da cena anterior, uma cena de transição, todo o elenco, cantando baixinho “rei na rei na reou na reou” (KARIRI, 2024, p. 4), aplica terra nos rostos uns dos outros. Quando inicia a cena 3, intitulada “Constituinte 88”, Ana está com o rosto todo coberto de terra, pegando ainda, do

chão – também todo coberto de terra vermelha pela cenografia de Rodrigo Frota – dois punhados, antes de enunciar um trecho do famoso discurso:

Eu espero não agredir com a minha manifestação, o protocolo dessa casa. Mas, eu acredito que... os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão, movida pelo poder econômico pela ganância pela ignorância do que significa ser um povo indígena! O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver! Sem condições fundamentais para sua existência e para manifestação de sua tradição da sua vida, da sua cultura, que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas quanto mais de outros seres humanos. Eu queria que os senhores apontassem atos, atitudes da gente indígena do Brasil que colocou em risco seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa de qualquer grupo humano nesse país. [...] O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. [...] eu agradeço a presidência desta casa, agradeço aos senhores e espero não ter agredido com as minhas palavras o sentimento dos Senhores que se encontram nessa casa.  
Obrigado.

*Ana, vai até o final do palco. Silêncio. Luzes se apagam.*  
(KARIRI, 2024, p. 5)

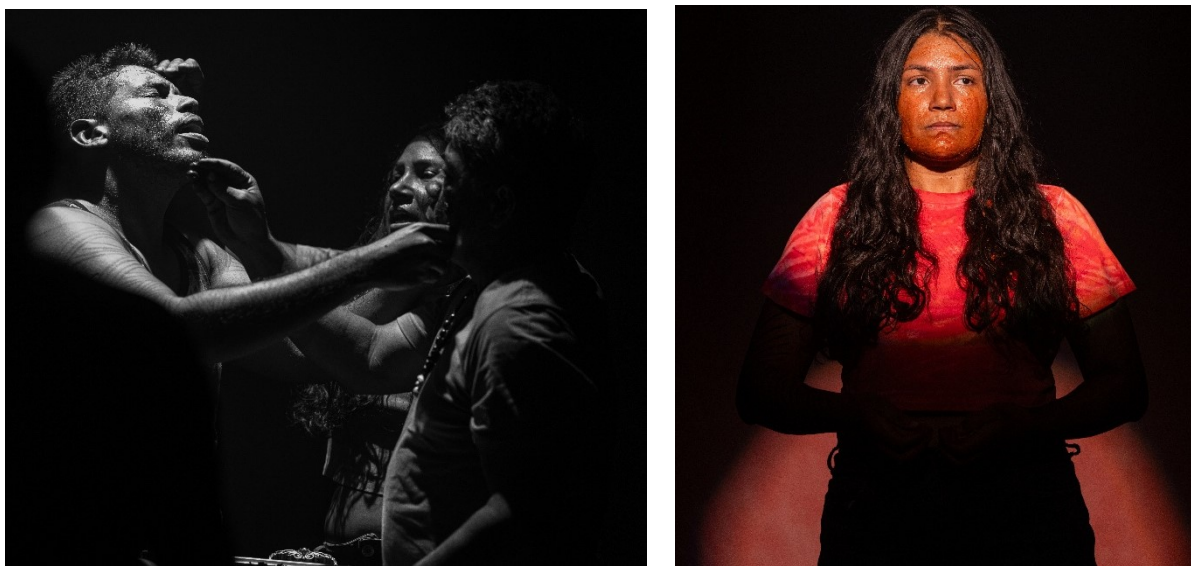


Figura 4. Elenco em cena no espetáculo *Coragem*. Fotos: Samuel Macedo.

A terceira e última liderança evocada em *Coragem* é Cacica Pequena, que dá título à cena 4, primeira mulher a ser alçada à posição de Cacique, isto é, de chefe de um grupo

indígena no Ceará e, talvez, no Brasil – “embora não seja possível afirmar tal fato com certeza”, como observa Juliana Alves (2022), filha da Cacica, em dissertação defendida no Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

A cena retoma o recurso narrativo empregado para apresentar Tereza Kariri, com a atuante Miscilane Kariri contando a história da líder da etnia que habita o território Aquiraz, na região metropolitana de Fortaleza, inicialmente sob a forma de versos na terceira pessoa:

[...]  
Mulher forte ou aguerrida  
Venho aqui lhe apresentar  
Mulher forte e atrevida  
Venho aqui pois te contar

Filha das águas e das mata  
Filha aqui do Ceará  
Pras banda de Aquiraz  
Seu legado a espalhar  
Pelo direito de um povo  
Direito de habitar

Pela força da natureza  
Pela sabedoria das mata  
Regada por cantoria,  
Regada de encantaria  
Na luta pois se forjou  
Na luta pois a gritar

[...]  
(KARIRI, 2024, p. 6-7)

A luta a que o texto enunciado em cena por Miscilane se refere garantiu ao povo Jenipapo-Kanindé a delimitação de seu território em 1999 e demarcação em 2011, além de uma infraestrutura como a instalação, nos anos seguintes, de uma casa de farinha, de energia elétrica, de um posto de saúde e de uma escola indígena<sup>32</sup>. Outra luta é, ainda, referida na sequência da cena, quando a atuante assume a voz da Cacica:

Foi o próprio povão da Aldeia né que me formaram a primeira cacique mulher do Ceará e do Brasil todo. Mas vocês acham que os índios, os

---

<sup>32</sup> Informações extraídas de matéria publicada no portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/cacique-pequena-a-primeira-mulher-cacique-reconhecida-no-brasil.ghtml>. Último acesso: 08 de dezembro de 2024.

homem, eles aceitaram? Não. Pra eles achavam que mulher não era para fazer o que eu fazia né junto com eles. Mulher só servia, pa cama e pé de fogão, mas eu tapei a boca deles. Perguntei quantos tempo eles tinham vivido e eles tinham saído da onde? Se mulher era sua cama e pé de o fogão da onde eles tinham vindo. Eles abaixaram a cabeça e disseram nada. Eu luto pelo direito do povão do Genipapo Canindé, eu luto pelo direito das mulheres indígena, negra, das mulheres não indígena. Eu luto pelo direito de todas as mulheres do Brasil inteiro, seja preciso. E eu, eu estou aqui! (KARIRI, 2024, p. 7)<sup>33</sup>



Figura 5. Cacica Pequena.

Fonte: <https://www.mestresdacultura.com.br/mestra-cacique-pequena/>  
Último acesso: 13 de agosto de 2025.

A presença dessa narrativa promove uma intersecção entre a questão étnico-racial, eixo central de nossa reflexão, e a questão de gênero. Conforme já aprendemos com Angela Davis (2016), junto com a classe, esses três marcadores sociais, combinados, (in)formam (sobre) a experiência de sujeitas/os, notadamente a partir de suas diferenças. Aqui, o debate se complexifica, pois se, por um lado, também temos aprendido, com a perspectiva decolonial (cf. MALDONADO-TORRES, 2007), acerca dos valores civilizatórios de culturas distintas da branco-europeia, ancorada no patriarcalismo e no racismo, por outro lado é possível verificar dinâmicas sexistas (próprias ou apropriadas?) no interior de

---

<sup>33</sup> Mantivemos a grafia do nome da etnia, marcada com “G”, conforme encontrada no texto do espetáculo.

comunidades, por exemplo, indígenas, como atesta a fala da Cacica Pequena proferida em entrevista ao jornalista Cadu Freitas (2022).

Mas deixemos, por ora, essa discussão, propícia para ser aprofundada em outra oportunidade, para seguirmos no encalço da fala da Cacica selecionada para a dramaturgia de *Coragem*. De outro povo, mas partilhando da mesma perspectiva dos Krenak, a Cacica sai em defesa “da nossa mãe terra”, assim chamada, de “mãe”, por ser “dela que a gente tira o de plantar, tira o de comer e sem a natureza, sem a nossa mãe nós não vive” (KARIRI, 2024, p. 8). O texto segue chamando a atenção para o risco da ação de latifundiários e empresários que chegam para “tomar conta do que é deles”, perguntando, ao final – e, assim, retomando o início do espetáculo: “e você venderia sua mãe?” (KARIRI, 2024, p. 8).

Na cena 5, intitulada “Eu sou semente”, a dramaturgia, agora enunciada pelo atuante Manoel Leandro, volta a reflexão para os filhos dessa mãe terra, para a possibilidade (ou não) de sua continuidade diante das ameaças evocadas: “eu sou o que começaram meus pais, e o que meus filhos serão!/ Serão?” (KARIRI, 2024, p. 8), apontando, ainda, para a dimensão circular da sua existência: “vá no rastro das sementes ancestrais. E sabe o que você vai encontrar?/ A gente vai se encontrar” (ibidem., p. 10). A semente é remetida em seu sentido polissêmico, aludindo ao trabalho sobre a terra (“eu sou da labuta”; “a semente guardada pra te assegurar colheita” (ibidem. p. 9-10)), às joias da arte indígena (“no teu pescoço e que te faz ficar bonita” (ibidem. p. 9)), ao seu valor simbólico-espiritual (“ou no teu peito, afastando os maus espíritos” (ibidem. p. 9)) e de resistência (“eu procuro as sementes que produz e reproduz luta, resistência, conhecimento, medicina, sabedoria” (ibidem. p. 10)). Neste último sentido, a semente é tomada como a flecha lançada ao mundo pela coletiva.

### **Conclusões... Ou para onde estas primeiras reflexões nos levam**

O espetáculo não acaba aí. Há, ainda, outras cenas, que, por ora, deixamos de fora de nosso escopo. Nosso recorte, aqui, visava analisar-interpretar o modo como as biografias de Tereza Kariri, Ailton Krenak e Cacica Pequena foram articuladas pela dramaturgia e as implicações po(éticas) dessa operação.

Conforme já discutimos noutra oportunidade (BRITO, 2022, p. 44), as manifestações (auto)biográficas aparecem como uma das principais vertentes das artes cênicas neste primeiro quarto de século XXI. Via de regra, nos espetáculos que se alinham a essa perspectiva, o discurso da/o artista, engajado/a em primeira pessoa, “não se confunde mais com o [...] de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele/[a] próprio/[a]” (LEITE, 2017, p. 30).

Contudo, ao empreender o exercício analítico-interpretativo da dramaturgia de *Coragem* investigando o seu lugar nesse campo, sintetizado como o das escritas de si/do outro (KLINGER, 2012), deparamo-nos com um impasse teórico, qual seja: as biografias levadas à cena apenas aparentemente representam, num jogo textual que mescla narrações em primeira e em terceira pessoas, a trajetória de personalidades importantes para o movimento indígena brasileiro. Observando os demais elementos que compõem a encenação e organizam sua dramaturgia (tomada aqui no sentido mais amplo do termo), o que se percebe é que as experiências de cada “personagem” evocam a experiência e história das coletividades nas quais elas se inserem: os Kariri, os Krenak e os Jenipapo-Kanindé. Nesse sentido, as noções de autobiografia, autoficção ou mesmo de autoescritura performativa (LEITE, 2017) cedem lugar a outras, como à de Escrivivência, elaborada por Conceição Evaristo (2020).

Ao considerarmos os elementos performanciais contidos no espetáculo e organizadores de sua dramaturgia, a exemplo da presença de um elenco formado por pessoas da etnia Kariri, bem como do canto e da dança tradicionais desse povo, para concluir que a história de um indivíduo é, ali, a história de uma coletividade, o que essa reflexão revelou foi a necessidade de pensar a obra em estudo a partir, ainda e especialmente, de outra noção: a de Oralitura, conforme elaborada por Leda Maria Martins (2003). Se, como afirma a autora (2003, p. 77), a “oralitura é do âmbito da performance, [...] uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo”; e se nas culturas indígenas o corpo em performance é, por excelência, o local da memória (cf. MARTINS, 2003, p. 78); então é preciso operar uma leitura que desvele “o que os textos escondem” (MARTINS, 2003, p. 67), aprofundando nossa interpretação da obra.

Seguiremos nossos estudos, doravante, a partir desse referencial. Por ora, gostaríamos de concluir afirmando que o trabalho da Coletiva Flecha Lançada Arte se

apresenta como uma das raízes que vêm constituindo o que a pesquisadora Eurídice Figueiredo (2018) chamou de “memórias rizomáticas” no cenário brasileiro,

evocando outros mitos fundadores, outros discursos nacionais, [traçando] uma visão de nação já pluralizada e não una [...]. Em vez de uma nação mestiça, criada pelos grandes intérpretes do Brasil, que excluía negros e indígenas ao diluí-los no amálgama chamado “Brasil mestiço”, o que vemos agora, sobretudo desde os anos 1980, é a eclosão de vozes que narrativizam outras histórias, outras versões sobre a nação.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 295)

Um contributo, enfim, que vem fortalecer a, talvez um tanto tardia, virada decolonial (cf. PAIVA, 2022) no teatro brasileiro – essa linguagem que, como afirma Bárbara Kariri<sup>34</sup>, dada a experiência colonial jesuítica em nosso território, é a mais devedora de uma reparação histórica para as populações indígenas.

## Referências

ALVES, Juliana. **Cacique Pequena do povo Jenipapo Kanindé**: trajetória e protagonismo das mulheres indígenas no movimento indígena do Ceará. Dissertação (Mestrado). 110 fs. Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2022.

BRITO, Nayara; MACIEL, Diógenes. A autoria (em textos dramáticos) no limite da autoficção. In: JUSTINO, Luciano B.; MAGALHÃES, Antonio Carlos (orgs.). **Literaturas contemporâneas**: crítica, cultura, intersemiose. Campina Grande: EDUEPB, 2024, p. 311-332.

BRITO, Nayara. Dramaturgia/Cena de autoria de mulheres no Nordeste do Brasil (2015-2021): algumas notas sobre sua inscrita no “espaço biográfico”. In: CAVALCANTE, Ana Cláudia; BRONDANI, Joice Aglae (orgs.). **Resistência, Criação e Reinvenção nas Artes da Cena**. 1ed. São Paulo: Giostr Editora, 2022, p. 41-56.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabella R. (orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 53, p. 291-304, jan./abr. 2018.

---

<sup>34</sup> Conforme fala proferida no dia 14 de fevereiro de 2025 em bate-papo intitulado “Poética avermelhada”, organizado sob a forma de videoconferência pelo professor Gyl Giffony para o componente de Interpretação 3 (semestre 2024.2) do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

FREITAS, Cadu. **Cacique Pequena, a primeira mulher cacique reconhecida no Brasil.** G1, 08 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/cacique-pequena-a-primeira-mulher-cacique-reconhecida-no-brasil.ghtml>. Último acesso: 08 dez. 2024.

KARIRI, Bárbara Matias. Brotos de uma atuação avermelhada para um teatro performativo. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, n. 17, ano XVIII, p. 42-55, dez. 2022.

KARIRI, Bárbara Matias. **Coragem**. Manuscrito não publicado. 2024.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas: do diário à cena.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, 2007.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira.** Bauru: Editora Mireveja Ltda., 2022.

PARIS, Raquel. Rememória Kariri: uma flecha para iluminar o coração. **Revista Periferias**, ago. 2020. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/uma-historia-kariri/>. Último acesso: 08 dez. 2024.