

Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Kariri do Siará

Afeminada Trilogy: Masquerades to say about the memorial in Kariri of Siará

Bárbara Leite Matias   

Resumo

O texto a seguir refletirá a partir da trilogia performativa Influxo, Líquida e Carçaça, sob minha concepção e criação, onde busquei denunciar o etnocídio, a memória ancestral indígena Kariri e o silenciamento diante dos feminicídios na região Cariri do Ceará. Proponho a ideia de memoricídio enquanto a morte dessas memórias e do corpo físico, ao se levar em consideração, que essas mulheres nasceram e se criaram nessa região, então, seu feminicídio é a composição de um projeto de apagamento anterior, de violência coletiva a terra. Esta escrita tem como interesse ressaltar o elemento da máscara (mento) nas performances sobre existências violentadas (mulher/identidade), além de visibilizar e representar a questão pindorama Kariri.

Palavras-chave: Performance. Memoricídio. Feminino. Kariri.

Abstract

The following text will reflect from the performative trilogy Influxo, Líquida e Carçaça, under my conception and creation, where I sought to denounce ethnocide, the Kariri indigenous ancestral memory and the silencing before feminicides in the Cariri region of Ceará. I propose the idea of memory as the death of these memories and the physical body, when taking into account, that these women were born and raised in this region, then, their feminicide is the composition of a previous erasure project, of violence to the land. This writing has the interest of highlighting the element of the mask (ment) in the performances about violated existences (woman/identity), besides making visible and representing the pindorama Kariri question.

Keywords: Performance. Memoricide. Female. Kariri.



folha de rosto

Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação

Juazeiro do Norte, v. 7, n. 1. p. 118-133, jan./abr. 2021. ISSN 2447-0120. DOI [10.46902/2021n1p118-133](https://doi.org/10.46902/2021n1p118-133).

1 Introdução: entre Memoricío e o Kariri¹ Encantado

“Arvoro de suas raízes, bebo do seu pote, faço toré em seu terreiro e conto do seu mote”. (ROSA CARIRI, 2017).

“Terra não se vende nem se compra. Terra se planta para encher o bucho até dos curumins que ainda vão vir” (MARINEZ LEITE, 2015).

Início essa escrita com os dizeres das lideranças femininas de comunidades² em retomada³ na zona rural do Cariri do Ceará; em que as pessoas têm hábitos e costumes que ressaltam o modo Pindorama⁴ de se articular no mundo, além de se considerarem caboclos ou sertanejos. Dona Rosa Cariri, do sítio Poço Dantas, que fica localizado na cidade de Crato e Dona Marinez da Comunidade do Marreco, Quitaiús, Lavras da Mangabeira. O movimento político de retomada indígena surge no nordeste do Brasil, é um grito contra as consequências ainda viva da colonização que tem como projeto excluir as etnias nativas.

A retomada/retorno é um conceito que na ação significa “caminho de volta para casa”, é uma prática comum de pessoas que carregam a ancestralidade indígena, está retomada significa revitalizar sua etnia com seu povo. Esse movimento já ocorreu em vários lugares da America Latina, no Brasil povos Potyguara, Krenank, Xucuru-Kariri, Maxakali e tantos outros tiveram que revitalizar por conta do apagamento histórico que essas nações sofreram/sofrem desde 1500. Desde final dos anos noventa a retomada têm-se fortalecido no Cariri do Ceará⁵, tanto na luta de voltar a sua terra por conta da migração, exploração e escravização, como de manter seu território longe de outras armadilhas da escravização moderna, a fim de romper o silenciamento e o grito pela demarcação dessa “[...] terra transformada em território denota uma relação não

¹ Quando me refiro a etnia estarei usando **Kariri**, quando tratar-se do espaço geográfico **Cariri**. Essa indicação não é válida as citações de autoria de outros.

² Além desses dois sítios tem outras comunidades na região que se consideram caboclo. Segundo alguns pesquisadores **Caboclo** não foi termo trazido pelo colonizador, os indígenas se consideravam caboclo antes de 1500.

³ Sobre a **Retomada indígena**. Disponível em: <https://cimi.org.br/2020/08/live-debate-disputa-por-territorios-indigenas-no-leste-e-nordeste-brasileiro/> Acesso em: 15 out. 2020.

⁴ Para os povos (Nação) tupis-guaranis, **Pindorama** era a terra livre dos males. Assim, era chamado Brasil antes de 1500.

⁵ Evento Toré de Ideia da Retomada Kariri. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=02adLJNTW_g&t=1392s Acesso em: 16 de dezembro. 2020.

econômica, torna-se parte constituinte do ser social do grupo, um dos elementos centrais da sua própria identidade”. (SOUZA, 1996, p. 92).

(Nos) entendemos como sujeitos/comunidades em retomadas porque nossa luta é coletiva e nossa criação e modos de se articular no mundo dizem respeito a uma ancestralidade (desse território) indígena Kariri, no entanto, essa etnia como tantas outras, foi dada como inexistentes pelo sistema, por isso, passaram a se/ser apresentar/do como pardo, bugre, amarelo, caboclo, sertanejo, vaqueiro, ribeirinho, caiçara e jeca. No estudo da História Geral pouco se menciona a verdadeira questão indígena de Abya Yala⁶ e dos povos que reafirmam suas etnias, pelo contrário, por isso:

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 o indígena Kariri do Ceará, na maioria das vezes, apresentam enquanto uma gênese dos primeiros habitantes dessa terra, ressaltando sua inexistência, como disse (ALMEIDA, 2007. p. 192) “Escreviam histórias nacionais que valorizavam os índios extintos como antepassados bravos e valorosos, desconsiderando a existência dos seus contemporâneos presentes nas comunidades indígenas”. Esse tipo de argumento tem mascarado a etnia Kariri, ressaltando que os povos indígenas continuam vivos e se rearticulando no mundo e não congelados no século dezesseis.

O território Cariri carrega o nome do seu povo, povo esse que não deixou que os costumes dos seus ancestrais se excluíssem por completo, então, esse apagamento não foi completamente válido, deixou brechas para questionarmos e principalmente nos percebermos. Kariri é o nome de uma nação que pertence a alguns territórios, dentre eles a localização sul do Ceará. O investigador da questão, Farias Filho (2007, p. 6), afirma que, “[...] no dizer de Porto Seguro, significa tristonho, calado e silencioso”. O que leva esses povos a receberem

⁶ Para o povo Kuna, **Abya Yala** quer dizer terra madura, viva ou em florescimento (fértil), assim referiam-se ao continente, antes do Europeu nomear de América Latina.

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 inexcedível e a significação de seu nome quer dizer ser covarde, apelido que lhe fora dado, não passa de mentira indigna de registro ...O 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 Bárbaros⁷, dos cacetes). Não há “aldeia” indígena na região Cariri do estado do Ceará, como por exemplo, as aldeias do norte de Brasil, há comunidades conhecidas como sertanejas/rurais em que se articulam no mundo pela ótica ainda viva kariri, tanto no alimento, espiritualidade, artefatos, como tendo como cosmovisão a sabedoria da natureza. “Nenhuma convenção pode salvaguardar uma prática sem salvaguardar uma forma de vida” (TAYLOR, 2008 *apud* ALMEIDA, 2017, p. 93). 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. “Como agregar o imaterial à materialidade do corpo? Ou, como fazer o corpo visível transmitir o indizível?” (HERCOLES, 2005, p.78).

Esse território carrega em seu histórico vários enfrentamentos na defesa da vida dos povos originários. Acredito que ser Kariri é entender sensorialmente o corpo como interligado com a terra, engajado na luta, desvinculado da manipulação da máquina da modernidade, vejo assim e percebo como uma possibilidade de produzir viver no cultivo da saúde de toda espécie.

2 Metodologia

Conciente do perticimento ancestral e em luta pela revitalização do povo Kariri do Siará, desde dois mil e onze passo a enxergar a arte como uma possibilidade de denunciar esse apagamento, a princípio na criação ocorre de modo intuitivo, num segundo momento começo a me atentar para as narrativas familiares e é quando percebo na linguagem da performance uma maneira mais efetiva de expor essas questões. Nas Performances, na medida em que trago casos de feminicídio ocorridos na região também alerto ao público que essas explorações

⁷ Foram chamados de Bárbaros as várias etnias indígenas que enfrentaram os colonizadores portugueses.

aos corpos vêm ocorrendo desde a invasão a esse território (1500) que passa a ser chamado de Brasil.

Nesse escrito trouxe como foco a Trilogia de Performance Afeminada de minha autoria, as quais são apresentadas de modo isolado, a partir dessas obras menciono a relação do tema abordado em cada ação artística (Violência ao corpo feminino, sagrado feminino, mulher-artista) levando-se em conta uma artista que está em retomada ancestral, percebendo a história do seu lugar ao narrar cada performance no decorrer do texto. Ao descrever as obras aponto os elementos cênicos presente nelas como expansão dramática que alerta sobre ser uma corpa Kariri em revitalização, assim, esse texto toma duas dimensões: Explicar a violência etnocida ao povo Kariri e como esse povo estão reconstituindo sua memória através dos resquícios dessa etnia.

3 Mulher Mascarada: para falar das que foram

A memória é sempre coletiva, pois mesmo partindo de um indivíduo, este está inserido num contexto familiar, social, nacional (MOREIRA, 2005, p. 1).

Somos corpas⁸ - indígenas – nordestinas – sertanejas, historicamente silenciadas e quando mencionada na literatura, por exemplo, apresentada 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 mestiçagem⁹ - 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 e misógino para diminuir o corpo da mulher, comparam-na com o animal e pela ótica indígena. O fato de sermos humano não nos torna melhor que a vaca, cobra, macaca, cabrita, mula, então, essa deturpação projetada por ‘eles’ só funciona no imaginário colonizador e violento deles, o problema maior é que essa nomeação é uma propulsão inicial do racismo estrutural¹⁰ porque consideram o animal selvagem, sem alma e cultura. A ideia e o sentido que o

⁸ Optei por **corpa** porque nesse texto demarco o feminino e sua amplitude.

⁹ **Mestiço** é o nome usado de forma (pejorativa) a pessoas que descendem de duas ou mais raças diferentes, possuindo características de cada uma das raças em seu corpo.

¹⁰ **Racismo estrutural**- são atos estruturados: economia, subjetividade e política que discrimina e constringe o outro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>. Acesso em: 14 out. 2020.

homem sente/pensa sobre ter uma superioridade maior pode ser uma das justificativas que induzem à uma violência ao corpo da mulher, das gays, das afeminadas no mundo, justamente devido ao fator de superioridade e desestruturação normativa que ferem seus valores morais identitários, de uma cultura fragmentada por um desejo de posse. Na performance Carcaça¹¹ eu utilizo uma máscara de vaca para tencionar esses estereótipos da mulher que é presa no lar ou a vaca no curral.

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' é do escritor Gilberto Freyre e reforça o estereótipo misógino e racista sobre as corpos das mulheres nativas, essas violências 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.

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 mulheres netas de indígenas que tiveram que mascarar sua identidade em prol da sobrevivência, 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:

¹¹ Vídeo da performance Carcaça está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LV54kHqijw&t=691s>. Acesso em: 25 abr. 2021.

A transculturação ou substituição da memória foi executada com perfídia em três etapas: a) pelo estilhaçamento 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).

Parece que essa memória violenta(da), desperdiçada quando reivindicada seja pela teatralidade cotidiana de um povo, ou em ações estritamente artísticas, é muito comum o mascaramento na cabeça ou rosto, “[...] a máscara nas artes da cena foi uma descoberta tão potente que pode apontar para diversas direções, influenciando poéticas tão diversas” (MACHADO, 2009, p. 23). Na cidade de Saubara na Bahia, Nordeste do Brasil, existe a prática das Carretas de Mingau que é também um grito sobre o ato genocida que essa população viveu,

[...] vestidas com roupas esquisitas, esfarrapadas. Encaretadas com máscaras horríveis, com painelas contendo alimento nas cabeças, percorriam as ruas de Saubara, dizendo: Olha o mingau! Olha o mingau! Olha o mingau! (BARROS, 2006, p. 148).

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 nessa animalização do corpo da mulher que é referenciada pelo patriarcado como vaca. E a vaca é colocada como um animal dominado e disponível:

Figura 1 – Cartaz Carcaça



Fonte: Fotografia e edição de Jamal (2020).

Ao vestir –se semelhante a uma vaca e escrever manifesto 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 transformamos o corpo dos meus ancestrais em vaqueiros, caminhar na rua é um modo de provocar esses rompimentos. Abrir as porteiras.

Figura 2 – Performance Carcaça



Fonte: Fotografia de Jamal (2020).

Práticas que se utilizam da máscara como subversão (como apresentado nas imagens) para expor corpos sucumbidos, esse uso de ‘algo sobre a cabeça’ se encontra na Trilogia Afeminada de minha direção. Carcaça uma produção de 2020.

Figura 3 – Performance Carcaça



Fonte: Fotografia de Jamal (2020).

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 tem como assunto o feminino. 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, eu refleti sobre a intenção dramática do mascaramento 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).

As criações ilustradas nas imagens a seguir, mencionam a memória ancestral indígena Kariri do Siará a partir da perspectiva da ausência/presença/violência/viver do feminino. Enquanto artista destino criar sobre/com essa ancestralidade indígena e questiono sobre o índice alarmante do feminicídio no Cariri do Ceará, observar também meu cotidiano para perceber além das violências, as histórias das mais velhas e a partir desses modos de criar se reconstitui também uma história que foi silenciada devido o etnocídio. 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 essa memória que foi dita como inexistente e inválida 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 o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa passados (LE GOFF, 2003, p. 423).

Nas performances a denuncia acontece por meio das intenções dramatúrgicas, 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, 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/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, no passado, presente e a projeção para o futuro como vem ocorrendo no Brasil, no Nordeste, por exemplo, quando Europeus e Bandeirantes massacraram parte dos indígenas, ou quando o sistema provoca silenciamento por outros caminhos, como a substituição da etnia e a pregação de um sobrenome determinado por eles. Penso o meu fazer como uma flecha que desmascara e fura a bolha aparentemente blindada e sua trajetória excludente, “esse compromisso político como um espaço de tensões, conflitos e encontros, de construção e reconstrução de identidades”. (VILAS, 2012, p. 59).

Figura 4 – Performance Influxo¹²



Fonte: Fotografia Tainá Amaral, 2018.

Figura 5 – Performance Influxo



Fonte: Fotografia Tainá Amaral, 2018.

¹² Vídeo da performance Influxo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pw6-k8nrqU&t=447s>. Acesso em: 25 abr. 2021.

Figura 6 – Performance Influxo



Fonte: Fotografia Tainá Amaral, 2018.

Figura 7 – Performance Líquida¹³



Fonte: Fotografia Jamal, 2018.

¹³ Vídeo da performance Líquida está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=asdO8tzJgn4&t=688s>. Acesso em: 25 abr. 2021.

Quando utilizo uma carcaça de vaca, cabaça ou um ralo segurado pelos meus dentes, estou mencionando/reivindicando através também desses elementos presentes na ação, o reaviva(mento) da memória histórica desse lugar e a vidas do povo dessa terra. Em Carcaça como o nome mesmo já diz, uso em formato de máscara o esqueleto da cara de uma vaca, rememora esse símbolo da colonização e provoço 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 currai(s).

Essas ações performativas, as quais surgem a partir de intuições e provocação íntima na relação com o sistema que o tempo inteiro não lembra as nossas existências, Grada Kilomba (2019, p. 59) argumenta, “[...] 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”. Em Líquida, retorno a essa memória, desenho um percurso geográfico que decido percorrer, vestida de branco, pés descalços com uma cabaça cheia de água; cabaça 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, quando aceitam, enquanto bebem, falo ‘dizeres’ que minhas avós Barbara Oliveira e Albertina Maria de Jesus, por exemplo: **“Bebe para amolecer as razões endurecidas que te fizeram em outro tempo”**. Na imagem abaixo, Líquida (2018).

Figura 8 – Performance Líquida



Fonte: Fotografia Jamal Corleone (2018).

Quando me devolvem o copo compreendo que geramos um pacto da possibilidade de cura, finalizo colocando o restante da água na árvore mais próxima do final do percurso. Estou frisando a importância da escuta intuitiva, a 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”.

5 Considerações Finais

A escolha de trazer à tona essas temáticas têm sido inevitáveis, diante da consciência sobre a história dos meus antepassados, especificamente as mulheres, no entanto, as criações também têm sido um canal para ativar, provocar e compartilhar essa memória estilhaçada/traumatizada, é um caminho de voltar aos meus, aos que se foram e aos que virão. São corpos que carregam a experiência de memóricídio, genocídio e etnocídio, são resultado de violências em várias perspectivas movidas por uma estrutura que nega e justifica a perversão sobre a existência dos “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).

A Trilogia de Performance são ações que me fazem 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 amadureço enquanto artista Kariri.

Referências

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Comunidades indígenas e Estado nacional: histórias, memórias e identidades em construção (Rio de Janeiro e México – séculos XVIII e XIX). *In*: GONTIJO, Rebeca. (Org.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 189-212.

ALMEIDA, Vanessa Pereira de. **A Guerra tem rosto de mulher**: as Caretas do Mingau! Narrativas da Independência da Bahia em Saubara. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2017. Disponível em: http://portal2dejulho.ffch.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2020/01/dissertacao_VPA.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

- BÁEZ, Fernando de. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BARROS, Judite Santana. **Saubara dos cantos, contos e encantos**. Ed. Cidades da Bahia: Feira de Santana, 2006.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 14 out. 2020.
- FARIAS FILHO, Waldemar Arraes de. **Crato: evolução urbana e arquitetura 1740-1960**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- HERCOLES, Rosa Maria. **Forma de comunicação no corpo - novas cartas sobre a dança**. 2005. 138 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4882>. Acesso em: 14 out. 2020.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 14 out. 2020.
- MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**. 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênica, Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27102010-141326/pt-br.php>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. História e Memória: algumas observações. **Praxis**, Salvador, v. 2, p. 01-04, 2005. Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, abr. 1998. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100003>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100003. Acesso em: 16 out. 2020.
- ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOUZA, Jorge Bruno Sales. **Fazendo a diferença**: um estudo da etnicidade entre os Kaimbé de Massacará. 1996. 163 f. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em: <http://www.pineb.ffch.ufba.br/downloads/12487262381996%20SOUZA,%20Bruno%20-%20Etnicidade%20entre%20os%20Kaimbe%20de%20Massacara.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

VILAS, Paula Cristina. Identidades em Multidimensão Pesquisa e Método no campo do patrimônio intangível em América Latina. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 59-74, jul./dez. 2012. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v1i1.8647727>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647727>. Acesso 22 set. 2020.

Sobre a Autoria

Bárbara Leite Matias

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA).

barbara.leitematias@gmail.com

Artigo submetido em: 3 fev. 2021.

Aceito em: 4 fev. 2021.



Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgal 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

UFCA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CARIRI

Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Mestrado Profissional em Biblioteconomia
Revista Folha de Rosto

PPGB

✉ folhaderosto@ufca.edu.br

📷 [@revistafolhaderosto](https://www.instagram.com/revistafolhaderosto)

🐦 [@revfolhaderosto](https://twitter.com/revfolhaderosto)

Este periódico é uma publicação do [Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia](#) da [Universidade Federal do Cariri](#) em formato digital e periodicidade quadrimestral.