

(")Cenas Tupinambá de Olivença

Vatsi Meneghel Danilevicz

Universidade Estadual de Santa Cruz
Ilhéus, BA, Brasil
vdanilevicz@gmail.com
orcid.org/0000-0003-0277-8353

Maria Cristiane dos Santos Amanary Tupinambá

Oka Katuana
Ilhéus, BA, Brasil
cris.tupinamba.br@gmail.com
orcid.org/0009-0009-4031-8965

Christiana Cabicieri Profice

Universidade Estadual de Santa Cruz
Ilhéus, BA, Brasil
ccprofice@gmail.com
orcid.org/0000-0002-1972-9622

Resumo | Este ensaio é uma meta instalação de fotografias feitas em eventos dos Tupinambá de Olivença, em 2023, deslocando essas imagens para outros acontecimentos e encontros. As dissidências ocorrem na resistência indígena, através da arte, para garantir seus direitos fundamentais, violados há séculos. O método da meta instalação é de deslocamentos contextuais e imagéticos, nos quais inúmeros elementos da natureza se misturam ao movimento da vida originária e sua luta permanente: o urucum, as sementes e o genipapo.

PALAVRAS-CHAVE: Tupinambá de Olivença. Instalação. Políticas de Subjetividade.

Tupinambá de Olivença (")Scenes

Abstract | This essay is a meta installation of photographs taken at events held by the Tupinambá de Olivença, in 2023, moving these images to other events and meetings. Dissent occurs in indigenous resistance, through art, to guarantee their fundamental rights, violated for centuries. The meta installation method is one of contextual and imagetic displacements, in which countless elements of nature mix with the movement of original life and its permanent struggle: annatto, seeds and genipapo.

KEYWORDS: Tupinambá de Olivença. Installation. Subjectivity Policies.

(")Escenas Tupinambá de Olivença

Resumen | Este ensayo es una meta instalación de fotografías tomadas en eventos de los Tupinambá de Olivença, en 2023, trasladando estas imágenes a otros eventos y encuentros. El disenso se da en la resistencia indígena, a través del arte, para garantizar sus derechos fundamentales, vulnerados durante siglos. El método de meta instalación es de desplazamientos contextuales e imagenéticos, en los que innumerables elementos de la naturaleza se mezclan con el movimiento de la vida original y su lucha permanente: achiote, semillas y genipapo.

PALABRAS CLAVE: Tupinambá de Olivença. Instalación. Políticas de subjetividad.

Enviado em: 09/10/2023
Aceito em: 14/12/2023
Publicado em: 20/12/2023

“Ritual de iniciação (ou preâmbulo)”

“O ânimo da floresta e o tempo da experiência, tão sufocados historicamente, tornam a se fazer visíveis”.

(DORRICO, RECALDES, 2023, p.11)



Figura 1 - A floresta e a experiência. Bosque UESC, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

O primeiro momento que relatamos corresponde ao ritual de iniciação, inspirados na obra “Dramaturgias Indígenas” (DORRICO, RECALDES, 2023) que introduz “a visibilidade do ânimo da floresta e o tempo da experiência” (DORRICO, RECALDES, 2023) em sua coletânea composta de cenas teatrais. O segundo momento corresponde ao ritual de passagem, no qual apresentamos um método que acompanha o movimento desta escrita localizada entre o ensaio e uma dupla instalação inspirada na foto performance como uma cacofonia (VINHOSA, 2018). Desse ritual, faz parte um corpo imagético-textual que foi nomeado como *Poransy*, ritual sagrado que marca momentos de intensa transformação

para os Tupinambá de Olivença pois convoca a terra e os encantados¹ para compor seus caminhos. O ensaio se encerra com o ritual de partida, ou considerações finais, em que fazemos uma síntese do percurso trazendo contribuições e limitações do trabalho; o que pode ser lido tanto como uma despedida ou como um convite ao reencontro.

Ao longo do texto, do título ao último ritual, usamos (")aspas que se abrem e não se fecham, nas "cenas assim como no início de cada "seção-ritual. Não é uma opção unicamente estética, mas uma ética da escrita que não se conclui, permitindo leituras singulares. Não se trata apenas de contrapor o que requer a linguagem formal, mas abrir possibilidades que não se sabe aonde conduzem. Nas palavras de Jaider Esbell, artista indígena contemporâneo, pioneiro e inovador em suas criações: "Falo desse boiar no agora com toda essa conquista e partilha abertas (...). [Afinal] um componente trans-tempo histórico e trans-geográfico é requerido" (WERÁ et al, 2018, p. 128-129).

Para iniciar, então, um pouco de contexto: por que problematizar "o dia do índio", "o mês do índio" ou qualquer referência temporal hegemonicamente ocidentalizada? Primeiramente, porque elas homogeneízam a riqueza cultural e étnica dos povos originários. Mas também porque dificultam a identificação da ancestralidade e suas peculiaridades, por exemplo, ao negar o sobrenome étnico ou burocratizar ao extremo esse processo de reconhecimento; negam-se todos os direitos que deveriam ser garantidos, desde o mais essencial: o direito à terra, até o mais múltiplo: o direito à existência. O processo de retomada dos nomes, das origens e das terras é concomitante e garante a vida, não apenas humana. Por isso, a importância do reconhecimento étnico, do assumir parentalidades, para além da consanguinidade (SANTOS PATAXÓ, 2020; HARAWAY, 2023). Por isso, as retomadas são concebidas para além de sua unidade, considerando suas intermitências e, sobretudo, suas infinitas potencialidades performáticas.

Em relação às retomadas, sejam das terras, das espiritualidades ou das existências, mesmo havendo particularidades entre os Tupinambá, é necessário apontar que essas diferenças não comprometem a percepção do processo inventivo, principalmente por conta da necessidade de reforçar a questão étnica necessária para a reivindicação de direitos, fundamental no processo de demarcação de terras. Seria impossível pensar em manifestações artísticas e culturais, sem a garantia do território há séculos usurpado.

Os sincretismos, incorporações culturais e alterações linguísticas, fazem parte do

¹Encantados são espíritos vivos que habitam o território indígena e desempenham um papel central na cosmologia Tupinambá. Eles circulam entre os vivos, habitam e atuam na defesa das matas e florestas.

processo histórico em que as pessoas vivem e estão inseridas. Os indígenas de hoje estão imersos na cultura do século XXI, e as transformações culturais que vivem não os fizeram deixar de ser indígenas. É completamente irreal, pretender que eles mantenham uma pureza étnica, como se estivessem permanecido em uma redoma, fato que desde os anos 50, mas ainda hoje, é cobrado aos indígenas ressurgentes, considerados exterminados no século XVII (PACHECO DE OLIVEIRA, 1999). Além disso, a própria discussão do Marco Temporal, ainda em tramitação, por mais inconsistente que seja em seus fundamentos, revela esse purismo institucionalizado.

Ainda em relação aos rituais e instalações, e considerando que arte, política e cultura são essenciais para a vida, relembremos as palavras dos ancestrais: o que seria a arte senão a percepção de que o mundo é um encanto? Para Jaider, a arte deve ser transformadora, ao invés de simples entretenimento, deve convocar ao diálogo, abrir novos fluxos, afinal “como artista, tudo (...) é substância” (WERÁ et al, 2018, p.112). Assim, reafirmamos a arte indígena contemporânea em “cenas dissidentes, em recortes e sobreposições das lutas inerentes às vidas originárias, em cada dia que se desdobra em uma exposição movediça.

“Ritual de passagem (ou método)”

“Durante uma manhã, (...) ela narra e contracena com o público sobre as delicadezas do ato de sonhar e as cortantes injustiças que gritam no seu imaginário. Evoca sobre si e sobre o outro.”

(MATIAS, 2023, p. 4)



Figura 2 - Sobre si e sobre o outro. Bosque UESC, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

Um método nada mais é do que uma passagem no tempo e espaço, por onde se percorre uma transformação entre o dentro e o fora de si; em um método, deixamos de ser o que somos na mesma medida em que o outro também é transfigurado. E na passagem, habitam mil impasses, um certo contracena, um constante evocar sobre si e sobre o outro. Constitui um movimento pendular que compõe interconexões entre o fora e o dentro. Um método pode ser considerado o fluir do rio, pois vive de serpentear e transbordar suas margens. Além disso, quando forçado a seguir reto ou contido em concreto, entra em coma, desaparece ou, simplesmente, mata, por excesso ou escassez, quem vive ao seu redor.

Um método é metade máscara, metade rosto. E, para cada rosto, diferentes máscaras. O método diz mais sobre os percursos, sobre as sobras, sobre as dissidências, sobre o que não tem coerência do que propriamente sobre as hipóteses nulas, sobre o

desenho dos problemas, sobre a neutralidade indefensável do suposto saber. Por isso, o método aqui redesenhado é justamente uma instalação, que cada vez que é construída, torna-se outra.

Elegemos a técnica da instalação por ser uma criação polissêmica e híbrida que pode se pautar e conectar com outras vertentes artísticas. Instalação sob instalação que se *desfaz* ao existir, *des-faz* o território e quem o integra. A instalação dentro da instalação se projeta para transformar a percepção do espaço, dessa maneira poderia ser nomeada também como arte de terra ou arte de intervenção. Salientamos, então, seu caráter fronteiro presente nos desenhos das cenas, para pensar as in-divisibilidades do espaço, sendo sempre um espaço político e impermanente. Assim, resta a pergunta: se tudo está em movimento de fazer e de desfazer percepções, “onde é o aqui?” (COHEN, 2015, p.135).

Aqui: outras dimensões, eleitas de acordo com o desejo de quem compunha os encontros. São precisamente, o processo de criação e eleição das imagens, assim como sua disposição após a impressão e emolduração em palha de taboa, escolhas decididas de forma coletiva. Além disso, conversamos se as imagens seriam penduradas com barbantes ou penduradas em árvores, ou então, se seriam instaladas conforme fosse pressentido que assim deveria ser. Ao considerar que cada ser é povoado por múltiplas dimensões, esses encontros foram habitados por inumeráveis instaladores.

O que antigamente era privilégio dos escultores, o trabalho em três ou mais dimensões, retoma sua potência na década de 60 como instalação: a arte tridimensional, na qual passa a ser possível *trans-virtuar* o espaço. Partimos da premissa de que as obras feitas para o lugar no qual são instaladas não podem ser removidas sem serem destruídas (TEDESCO, 2007). Nesse sentido, essa instalação pertence a um espaço, justamente ao romper com ele. A principal questão a ser trabalhada nesse texto de (“)cenas dissidentes, é a relação com o espaço, sobretudo através do movimento indígena que se manifesta desde as retomadas até as danças e manifestações rituais, que em cada pisada, reafirmam o ritmo do aqui.

A meta instalação que apresentamos neste texto foi construída em encontros rituais realizados pela comunidade indígena Tupinambá de Olivença, coordenados pela Oka Katuana, escola de educação escolar indígena, a qual seu nome significa “Casa da Paz e do Bem Estar”. O disparador foi o já mencionado Dia dos Povos Indígenas, no qual os *Kurumi*, palavra que significa criança, preparam-se na escola para fazer uma caminhada por Olivença, terminando no *Poransy*, ritual de fortalecimento da ancestralidade e reafirmação

étnica, assim como a abertura e o respeito com a natureza e com os encantados. Para tanto, realizam pinturas com *Urucum* e Genipapo², concertam suas indumentárias e partilham o café da manhã.

A partir deste encontro e dos registros fotográficos somados aos registros de atividades cotidianas dos *Kurumi*, compilaram-se materiais imagéticos revelados e anexados à palha da taboa, bastante utilizada na região. Esse material, que passou a fazer parte dos materiais da Oka Katuana, acaba percorrendo outros eventos depois de ser exposto dentro da escola. Após isso, ele chega a mostras culturais, seminários e outros encontros. Em cada momento, as fotos são trocadas, e o entorno se modifica, podendo ser penduradas em barbantes, em árvores, adornadas com flechas, arcos, sementes e artesanias. Enfim, as fotografias mudam de posição, perdendo seu enquadre original, ganhando agregados sensíveis. Transtorna-se em arte.

Embora este método possa ser considerado singular por conta de seu caráter improvisador, ele jamais existiria sem um profícuo passado-presente de experimentações metodológicas. A instalação, como mencionado, não é um processo simples e sequer consagrado no meio tradicionalmente científico. Enquanto no campo artístico os debates são amplos e bastante aprofundados, podemos perceber que a transdisciplinaridade acadêmica ainda é insipiente. Para que pudéssemos conceber a meta instalação, foi preciso reinstalarmo-nos. Houve uma busca pela foto performance como referencial-norte para os acontecimentos. Pensar a imagem para além do real e do representativo, mas como rupturas, intermitências, cacofonias. Nas palavras de Luciano Vinhosa (2018, p. 149): “Dito de outra forma, sujeito é sempre o avesso do objeto que é o avesso do sujeito. Não seria essa uma tomada de consciência crítica da fotografia se performance não fosse já um símbolo emblemático dessa interioridade preenchida pelo mundo exterior”.

Por fim, esse método acontece em movimentos perpendiculares, isto é, feito rituais de passagem entre o espaço material e o espaço imaginário. Há um jogo entre passados-presentes-passados que se desequilibram no tear da existência, desmaterializando o evidente em outros planos, cogitando as possibilidades de se estar dentro e fora do acontecimento, simultaneamente.

²Sobre a grafia de genipapo com G, a autora de Minas Gerais faz a seguinte ressalva: “A grafia com G me remete à nossa relação com G do Gerais (...) Internamente, na nossa língua, também nos reconheceremos mais na escrita com G (...) Fiquei tentando entender porque eu gosto tanto do G e acabei (re)descobrir que o mesmo acontece com o jeito de escrever sobre a família Gê, Jê do tronco linguístico. Embora existam as duas opções, reconheço-me mais com o G. Assim como acontece com G de genipapo” (CORREA XAKRIABÁ, 2018, p.40). Com ela, optamos pela grafia com G, ainda que contradiga os dicionários de Português (ou justamente por isso).

“*Poransy* (ou corpos em movimento)”

OUVYR O SANGUE
 OUVYR O SONHO
 OUVYR O SYLÊNCYO³

Juão Nyn



Figura 3 - Fractais. Kururupe, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

O *Poransy*, para os Tupinambá de Olivença, é um momento de fortalecer a luta por meio da união com os parentes e com os encantados. É um momento profundo de espiritualidade expresso na relação com a terra, no qual buscamos pisar na terra e nos curvar perante ela para capturar sua energia, que é o alimento espiritual. É um momento de erguer o corpo e levantar a cabeça como forma de resistência e, assim, tornamo-nos parte desse lugar sagrado e protegido pelos encantados que, nesses momentos, vêm até os presentes para trazer recados e ensinar a nos mantermos em pé.

Para Couto (2008), esse é um ritual diacrítico, ou seja, repleto de sentidos, atravessa a esfera espiritual para a luta política. A luta pela terra, pois esta não é, e não pode ser,

³Escrita em Potyguês. Nas palavras de Juão Nyn (2023, p.10): “MEU CORPO É ALDEYA. O BRASYL É UM PAY’S SEM PYNGOS NOS “I”s”.

objeto de propriedade individual. De fato, a noção de propriedade privada da terra não existe nas sociedades indígenas. A terra é viva e, portanto, deve ser cuidada e respeitada em sua diversidade.

Nesse contexto, a fotografia acima, um recorte possível de um *Poransy*, foi nomeada “fractal”, pois sua etimologia relembra a criação ou forma que só encontra regras na irregularidade. Alguns exemplos são as ramificações dos brônquios e plantas, redes hidrográficas, são figuras da geometria não clássica encontradas tanto na natureza como nas artes. Essa irregularidade complexa do *Poransy*, desdobra-se em incontáveis possibilidades artísticas presentes em vidas que não se conformam.

Traremos três delas, fotos instalação, inspiradas na epígrafe de João Nyn (2023, p. 25): “Ouvyr o sangue, ouvyr o sonho e ouvyr o sylêncyo”. Na primeira, “ouvyr o sangue”, retomaremos a relação ancestral com o *urucum* (*Bixa orellana*), etimologicamente vem do Tupi, *uru'ku*, e que significa “vermelho”, pois sua cor é como o sangue do urucuzeiro. Depois, “ouvyr o sonho”, escutaremos os sonhos, apenas um sonho inacabado, em uma imagem-semente. E, por fim, “ouvyr o sylencyo”, escutaremos o silêncio do genipapo (*Genipa americana*), outra planta nativa da *Abya Yala*⁴. Em silêncio, pois pintar os corpos é escrever com o silêncio.

⁴Palavra que significa terra viva em *Kuna* e se refere ao território ameríndio. Há aproximadamente 16 mil e 14 mil anos, inúmeros povos diferentes habitavam e ainda habitam o continente sem causar desequilíbrios com seus biomas, integrados, fazendo moradas-ventre com cobertor-terra para o corpo dos sonhos (WERÁ, 2020).

"Cena 1: OUVYR O SANGUE



Figura 4 - Kurumi-Urucum. Bosque UESC, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

Ouvyr o sangue ancestral, o sonho e o silêncio são três manifestações possíveis dos encantados. Três retomadas: das terras, das espiritualidades e das existências. Todas imprescindíveis para a cosmovisão indígena, sobretudo dos povos originários localizados no nordeste do país, por conta de mais de cinco séculos de conflitos diretos com os europeus que aportaram no Brasil e, em decorrência disso, uma longa história de violação de suas existências. A espiritualidade, nesse contexto, emerge de uma visão de mundo em que os indígenas se colocam como habitantes de um território de luta, marcado, ferido pelo sangue dos ancestrais: sangue que é morte(re)nascimento. A resistência está embasada na memória coletiva do passado que reverbera no presente e está atrelada ao chão que vibra (UBINGER, 2012).

Retornando à foto, enquanto uma menina está pintada de *Urucum*, a outra tem no corpo uma camiseta escrita: "RESISTIR PARA EXISTIR". Em ambas está presente sua ancestralidade, sua potência de vida que brota, que resiste. No campo espiritual, os Tupinambá têm na (e pela) terra, a cura. Através dos espíritos perambulantes, os encantados e os humanos se fortalecem. É uma prática que visa restituir o território de

sangue e instaurar uma época de paz (UBINGER, 2012). E mesmo quando a memória é perdida e não há mais vínculos palpáveis com os antigos aldeamentos, as novas comunidades recorrem aos encantados para reconstruírem a relação com os antepassados, os troncos velhos, podendo vir a se redescobrir enquanto pontas de rama (PACHECO DE OLIVEIRA, 1999).

Seria o sangue ancestral o tempo depois do tempo?

"Cena 2: OUVYR O SONHO



Figura 5 - Kurumi-ventos. Oka Katuana, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

O sagrado para os Tupinambá se orienta por uma transformação espiritual dirigida por entidades sobrenaturais no esforço de curar um território onde o sangue dos antepassados foi derramado. Desta maneira, a espiritualidade possibilita a reconexão entre o material e o espiritual, entre o humano e o divino. Além disso, as pessoas dialogam com os encantados nos sonhos, nos quais recebem conselhos e avisos e, ao acordarem, conversam sobre esses sonhos e podem levar essas profecias para as pessoas próximas, avisando de perigos, antecipando e evitando conflitos, interpretando os sonhos e entendendo que, deste modo, os encantados os auxiliam na luta em prol da comunidade. Transformados ou não, os encantados existem, para os Tupinambá, e sua transcendência é uma expressão de como os indígenas sobreviveram ao contato violento com os colonizadores (UBINGER, 2012).

Os encantados não são espíritos de pessoas que já morreram, mas seres sobrenaturais benéficos que se caracterizam, sobretudo por serem vivos: eles não passaram pela experiência da morte, mas pela transformação. Alguns tiveram experiência

humana e depois foram para o reino de Jurema ou o reino dos encantados, sem terem morrido. Para os Tupinambá de Olivença, os encantados são figuras chave na cosmologia. Mas, ao lado deles, outros seres sobrenaturais, assim como os encantados, circulam entre os vivos, habitam e atuam na defesa das matas e florestas. (COUTO, 2008). Enfim, sonhar significa também transmitir a semente que é a forma material com a qual os encantados se manifestam (ARRUTI, 1999).

Seriam os sonhos o tempo dentro do tempo?

"Cena 3: OUVYR O SYLÊNCIO



Figura 6 - Kurumi-côncavos. Bosque UESC, Ilhéus, Vatsi Danilevicz, 2023

As mãos de um menino indígena tingidas de azul profundo do genipapo teriam o oceano no côncavo de suas palmas? Genipapo, etimologicamente, do tupi *yandi'pawa*, significa "fruta que serve para pintar". Sua coloração fica entre tons de azul escuro e preto e pode compor uma infinidade de traços e desenhos pelas topografias corporais. Sobre ele, *Wêderã*, Célia Correa Xakriabá (2018, p.192) questiona: "O que é o tempo do Genipapo? Ainda era o tempo que também não existia a presença de prédios (...), mas que assim como no tempo do barro, se aprendia em outros lugares. É interessante observar que o tempo do barro atravessa o tempo do genipapo". Afinal os tempos se atravessam sem existir um passado ou futuro linear. Assim como, para o seu povo, a pintura transcende o corpo, redesenhando o espírito.

Do genipapo se extrai a seiva transparente com a qual se risca no corpo os traços sem vê-los. Os grafismos se revelam *a posteriori*, por meio do contato da tinta invisível com o ar transparente. Quando o corpo está marcado, ele fica por muitos dias até que a água consiga lavar o traçado dos corpos. Assim, muito tempo após um ritual, em que houve pintura e preparo da tinta azul-quase-preta, as palmas das mãos e as pontas dos dedos

ainda guardam a memória do acontecido. As palmas não esquecem facilmente as linhas delicadamente desenhadas no corpo do outro.

O tempo do genipapo é o tempo dos rituais, dos corpos coletivos, o tempo das luas e das marés. Nesse sentido, é o tempo da entrega, que se torna literal no momento em que a pintura corporal é sempre feita por outro.

Seria a tinta do genipapo o tempo antes do tempo?

“Ritual de partida (ou considerações finais)”

“Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo o começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível”.

(FOUCAULT, 2005, p. 5-6).



Figura 7 - Ramificações do azul-quase-preto. Jairy, Ilhéus Vatsi Danilevicz, 2023

Qualquer despedida seria insuficiente perante a possibilidade de reencontro, e qualquer fim seria impraticável perante a possibilidade de ser levado para além de todo o começo possível. Por isso, o poder dos rituais de adicionar movimento aos corpos fractais. Por isso, não podemos esquecer que compartilhamos uma imensa canoa (KRENAK, DUARTE, 2023). Não é possível, portanto, desconsiderar as incertezas da maré e a imprecisão do navegar. Por isso, a eleição de uma imagem-tronco que permite ramificações em novas plantas, em novos seres, em animais, em “talvez. Uma vez que transcender o

humano na possibilidade de virar bicho ou virar planta é a dissidência em si. Nas palavras de Ailton Krenak (2020, p. 51):

“As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas – essa mensagem atravessa as narrativas de nossos parentes”.

Por fim, este trabalho não se pretende acabado, mas apenas um impulso para outras dimensões de existência, sem nenhum compromisso com o hegemônico. Por isso, palavras são lançadas como operadores de sentido, exatamente como as imagens são *de-compostas* em suas infinitudes de si e dos outros. Elementos meta instalados no invisível do que está em jogo nas vidas, que não pretendemos exaltar, mas reafirmar sua magnitude em um mundo demasiadamente preocupado em mercantilizar tudo que toca.

Referências

ARRUTI, José Maurício. **A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco.** In. Pacheco de Oliveira J (org.) A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 1999. p. 229-278.

COHEN, Miriam Aby. **O desenho da cena como experiência: intersecções na prática artística contemporânea entre cenografia instalação expografia.** 2015. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.27.2015.tde-24112015-104914. Acesso em: 2023-10-03.

CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada.** 2018. 218 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

COUTO, Patrícia Navarro de Almeida. **Morada dos encantados: identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro - Buerarema, BA.** (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/10887>>. Acesso em: 2023-10-03

DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (Org.) **Caixa de Dramaturgias Indígenas.** Rio de Janeiro/São Paulo: Outra Margem e n-1 Edições, 2023.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HARAWAY, Donna. **Ficar como problema: fazer parentes no Chthuluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton, DUARTE, Andreia. **O silêncio do mundo** in DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (Org.) Caixa de Dramaturgias Indígenas. Rio de Janeiro/São Paulo: Outra Margem e n-1 Edições, 2023

MATIAS, Bárbara. **Carcará** in DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (Org.) Caixa de Dramaturgias Indígenas. Rio de Janeiro/São Paulo: Outra Margem e n-1 Edições, 2023

NYN, João. **Contra Xawara**. In. DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (Org.) Caixa de Dramaturgias Indígenas. Rio de Janeiro/São Paulo: Outra Margem e n-1 Edições, 2023

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contracapa. 1999.

SANTOS PATAXÓ, Patrícia Rodrigues dos. O direito ao nome étnico no Registro Civil dos povos indígenas no Brasil. **Opará: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação**, [S. l.], v. 8, n. 13, p. e132016, 2020.

TEDESCO, Elaine. Instalação: campo de relações. **Revista Prâksis**, [S. l.], v. 1, p. 19-24, 2007. DOI: 10.25112/rp.v1i0.593. Disponível em: <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/593/578>> . Acesso em: 2023-10-03.

UBINGER, Helen Catalina. **Os tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena**. (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12573>>. Acesso em: 2023-10-03.

VINHOSA, Luciano. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. **revista visuais**, v.4, n. 6, p. 137-151, 2018.

WERÁ, Kaká. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

WERÁ, Kaká; KADIWEL, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial [Coleção Tembetá], 2018.