DRAMATURGIA INDÍGENA NA REGIÃO DO CARIRI CEARENSE: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DA OBRA C*ARCARÁ*

INDIGENOUS DRAMATURGY IN THE CARIRI REGION OF CEARÁ: A DIALOGIC ANALYSIS OF THE WORK *CARCARÁ*

Maria Luciléia Gonçalves da Silva (URCA)
leia.silva@urca.br
https://orcid.org/0000-0001-6085-4559
Francisca Carolina Lima da Silva (UFPI)
francisca.carolina@ufpi.edu.br
https://orcid.org/0000-0001-7888-8925
José Patrício Pereira Melo (URCA)
patricio.melo@urca.br
https://orcid.org/0000-0001-8913-3819

RESUMO: *Este estudo objetivou analisar as relações dialógicas construídas na obra de dramaturgia indígena Carcará (2023), de Bárbara Matias Kariri, sob a perspectiva do dialogismo bakhtiniano. A pesquisa, de cunho bibliográfico e analítico, identificou cinco mecanismos enunciativos principais. Primeiro, a peça refuncionaliza a canção homônima de João do Vale e José Cândido (1965), deslocando a ave-símbolo do masculino para o feminino e da terceira para a primeira pessoa. Segundo, incorpora discursos relatados das ancestrais (avó e mãe), criando uma bivocalidade que tensiona o silenciamento histórico das mulheres e o combate ao "memoricídio". Terceiro, a capa e os grafismos funcionam como enunciados visuais que subvertem a tradição colonial ao integrar som e imagem. Quarto, o cronotopo da feira e a partilha material com o público (saquinhos de rapadura) rompem a hierarquia cena-plateia. Quinto, o texto dialoga com acontecimentos políticos (impeachment de Dilma, governo Bolsonaro e feminicídio) por meio da antítese pátria/mátria. Conclui-se que a dramaturgia, em Carcará, não representa apenas a resistência, mas a performatiza no ato enunciativo, reivindicando memória e equidade contra violências estruturais.*

PALAVRAS-CHAVE: *Povos indígenas; Discurso; Bakhtin; Dramaturgia Indígena; Relações Dialógicas.*

ABSTRACT*: This study aimed to analyze the dialogic relations constructed in the Indigenous dramaturgical work Carcará (2023), by Bárbara Matias Kariri, from the perspective of Bakhtinian dialogism. This bibliographic and analytical study identified five main enunciative mechanisms. First, the play reframes the homonymous song by João do Vale and José Cândido (1965), shifting the symbolic bird from the masculine to the feminine and from the third to the first person. Second, it incorporates the reported discourses of the ancestors (grandmother and mother), creating a bivocality that challenges the historical silencing of women and combats*

"memoricide". Third, the cover and the graphic motifs function as visual utterances that subvert colonial tradition by integrating sound and image. Fourth, the chronotope of the fair and the material sharing with the audience (small bags of rapadura) break the stage-audience hierarchy. Fifth, the text dialogues with political events (Dilma's impeachment, the Bolsonaro government, and feminicide) through the pátria/mátria (fatherland/motherland) antithesis. It is concluded that the dramaturgy in Carcará does not merely represent resistance, but performs it in the enunciative act, reclaiming memory and equity against structural violence.

KEYWORDS: *Indigenous Peoples; Discourse; Bakhtin; Indigenous Dramaturgy; Dialogic Relationships.*

1 Introdução

As comunidades indígenas, assim como várias outras populações nativas, sempre produziram práticas dramatúrgicas no contexto de suas culturas, mas essas dramaturgias foram invisibilizadas diante da ideia central de que o teatro teve sua gênese na Grécia e que todas as civilizações deveriam reproduzir os aspectos teatrais gregos (Ligiéro, 2019).

Dessa forma, considerando os processos de colonização que foram impostos em territórios da América, Cunha (1990) destaca que a história indígena, por muito tempo, foi escrita e apresentada por pessoas não indígenas. A secundarização das vozes nativas repercute em processos de dominação e extermínio das culturas originárias, perdurando até a contemporaneidade. Devido a essa perspectiva eurocêntrica, criaram-se estigmas e estereótipos acerca da história indígena, como a ideia de que tais povos eram bárbaros e sem capacidade de produzir cultura.

Todavia, é necessário refletir criticamente sobre os conceitos ligados à dramaturgia, retirando a centralidade do teatro grego como o único centro produtor. Moreira (2012) destaca que drama significa ação. Desse modo, o mundo representado pelo texto dramático manifesta-se por si mesmo, sem a necessidade de mediação de um narrador, ou seja, o diálogo é a forma utilizada para que os personagens ajam entre si sem nenhuma interferência. Este é um aspecto fundamental para definir o gênero dramático e o diálogo direto entre os personagens.

Tomando como postura teórica o decolonialismo, que busca tensionar as bases hegemônicas do colonialismo (Quijano, 2005), passa-se a considerar a pluralidade das construções socioculturais brasileiras como base de um pensamento social e cultural. Nesse sentido, Silva e Silva (2025) apontam que os povos indígenas, a partir da luta social e resistência epistêmica, estão adquirindo espaço nos diversos campos sociais e culturais no Brasil, como no espaço literário, por exemplo, a partir da consolidação da literatura indígena, bem como no campo artístico, com o desenvolvimento da dramaturgia indígena. Dentro desse processo, a dramaturgia indígena ganha espaço no contexto contemporâneo, configurando-se como gênero

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

produzido por povos indígenas, pautado em processos culturais ligados às suas cosmovisões e mundividências (Ligiéro, 2019; Silva; Melo, 2025). Essa produção tensiona padrões eurocêntricos, evidencia problemáticas étnicas e sociais nativas e contribui para a construção de novos olhares sobre as identidades indígenas.

Nesse contexto, o desenvolvimento de análises sobre essas manifestações artísticas, literárias e teatrais indígenas possibilita e potencializa o acesso e a compreensão dessas vozes que foram silenciadas historicamente, representando os povos originários como protagonistas dotados de saberes que sustentam as características identitárias de suas sociedades.

A partir do exposto, faz-se necessário compreender os processos socioculturais que se incidem sobre as produções indígenas. Por conseguinte, tais territórios são impactados por aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais, que acarretam a construção de distintas percepções sobre o usufruto das práticas dramatúrgicas. Neste ínterim, o presente estudo objetiva analisar as relações dialógicas construídas na obra de dramaturgia indígena Carcará (2023), da escritora indígena Kariri Bárbara Matias, a partir da perspectiva do dialogismo elaborada por Bakhtin.

2 Reflexões sobre a análise dialógica do discurso

A ideia central de Gênero do Discurso postulada por Bakhtin é de que o discurso implica uma abordagem capaz de estudar "a língua em sua integridade concreta e viva e não como objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso" (Bakhtin, 2010, p. 207). Dessa forma, Bakhtin volta-se para o estudo da linguagem em uso, a partir da concepção dialógica, considerando que só há discurso a partir das interações e diálogos dos sujeitos. A partir da perspectiva do autor, o dialogismo é um fator presente em todas as esferas da vida humana, e só pode haver comunicação através de diálogos entre os sujeitos. Dessa forma, sua teoria é um terreno fértil para pensar a relação entre sujeito, história, linguagem e ideologia.

A perspectiva de que "todo signo é ideológico" (Bakhtin, 2010, p. 207) é sustentada pela premissa de que não existe enunciado neutro, pois toda palavra parte de um ser posicionado social e historicamente. Assim, o gênero se concretiza, segundo Sobral (2011), como ideologia criadora de forma, pois os discursos são construídos por sujeitos sociais a partir das suas ideologias e experiências. Dessa forma, todo dizer está relacionado ao interesse de quem diz. Todo texto carrega a vontade de dizer do seu autor, que, por sua vez pensa de que forma o seu discurso será recebido pelo seu interlocutor.

O sujeito existe material e historicamente no tempo-espaço, refletindo uma cultura e o lugar que ocupa. Todo enunciado carrega as marcas sociais de quem o produz. Essa perspectiva dialógica vai além do diálogo face a face: todo discurso requer uma resposta, ainda que não seja imediata. Um leitor pode responder a um texto anos após sua publicação; um texto pode responder a outro, analisando, criticando, parafraseando.

Assim, as pesquisas do Círculo de Bakhtin buscam situar os usuários da língua em situação real de comunicação, de modo que o enunciado resulta da memória discursiva de quem o produz. Corroborando o exposto, Sobral e Giacomelli (2016) destacam que os enunciados possuem sentidos que ultrapassam as significações do dicionário, e só podem ser percebidos a partir da observação e compreensão dos contextos em que estão inseridos.

Assim, na perspectiva de análise de um texto a partir da Análise Dialógica do Discurso, Brait (2006) aponta que o trabalho metodológico, analítico e interpretativo ocorre por meio da herança advinda da linguística de:

> [...] esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa 'materialidade linguística', reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos (Brait, 2006, p. 13).

Partindo do pressuposto de que a perspectiva dialógica de Bakhtin possibilita "pensar a linguagem em suas múltiplas manifestações, e, ao mesmo tempo, oferecer procedimentos teórico-metodológicos para analisá-la e interpretá-la em contextos específicos [...]" (Brait; Pistori, 2012, p. 10), buscaremos analisar as relações dialógicas construídas na obra de dramaturgia indígena *Carcará (2023),* da escritora indígena Bárbara Matias Kariri, a partir da perspectiva de dialogismo fomentada por Bakhtin.

3 Carcará em análise

Carcará (2023) é um dos 11 livros que compõem a Caixa de Dramaturgias Indígenas, coletânea produzida e organizada pelos escritores e ativistas Ailton Krenak, Andreia Duarte e Truduá Dorrico e publicada pela editora n-1 edições, "que vem realizando ações artísticas em aliança com artistas emergentes, curadores e intelectuais dos povos originários, que pensam métodos coletivos, tensionando desafios coloniais" (Krenak *et al.,* 2023, p. 6). A coletânea

reúne obras de autores e autoras indígenas de várias regiões do Brasil e de outros países da América Latina, buscando demarcar o território do teatro, e abrangendo a linguagem cênica sem pretensão de repetições de padrões.

Os livros possuem tamanho de "10 x 15 cm", com número variável de páginas e textos curtos. *Carcará* (2023), por sua vez, possui 30 páginas compostas por textos, cantos e figuras. A obra é escrita pela autora Bárbara Matias Kariri, uma indígena do Povo Kariri, localizado na região do Cariri do Estado do Ceará. Ela é doutora em Artes Cênicas, na linha de pesquisa em Artes da Cena pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e transita entre a escrita e o audiovisual. Bárbara Matias também é fundadora da Coletiva Flecha Lançada Arte, grupo de teatro composto por indígenas da região do Cariri e situado na cidade de Crato/CE (Matias, 2021).

Inicialmente, a autora faz uma apresentação da obra, formulando uma orientação para sua representação teatral. Trata-se de um monólogo e está voltado para a montagem de espetáculo de rua. *Carcará* (2023) é uma leitura nativa do Crato, cidade do interior do Estado do Ceará, que mostra o cotidiano da feira de brechó da cidade. Carcará também é o nome da personagem que encena a obra. Ela é uma feirante do Crato que possui sabedoria de ler as mãos das pessoas, prevendo o futuro, e é considerada louca pela sociedade.

A descrição do enredo – "uma manhã" – a feira de brechó – a interação com o público, já instaura um cronotopo dialógico (Bakhtin, 1998) que desafia o palco ilusionista tradicional. A manhã não é apenas dado temporal, mas o momento do comércio, da fala cotidiana, do encontro entre classes. A feira, por sua vez, é um espaço de vozes concorrentes, onde o monólogo de Carcará se insere como mais uma voz que, ao "conversar com as árvores", recusa a hierarquia antropocêntrica e, ao "ler os olhos das pessoas", opera um saber sensível contra o saber médico-psiquiátrico e social que a classificaria como louca.

A oposição entre "delicadezas do ato de sonhar" e "cortantes injustiças" estrutura a tensão dialógica do texto. O sonho, tratado como "delicado", não é fuga, mas resistência suave à brutalidade. As injustiças "gritam", personificam-se e invadem o imaginário, mas não silenciam o sonho. A frase "não dá mais conta de caber no adestrado fingimento" é uma resposta direta aos discursos que normalizam a submissão feminina, indígena e pobre.

No que tange ao figurino, a rubrica não é um mero apontamento técnico, mas um enunciado ideológico materializado. A jardineira, peça de roupa associada ao trabalho manual, recusa a feminilidade decorativa. O casaco "cheio de bolsos" transforma o corpo da atriz em um arquivo ambulante: cada bolso pode conter uma história, um objeto, um resto de afeto. Os saquinhos de rapadura e amendoim são entregues ao público ao final, instaurando um ato de

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

partilha material que desfaz a separação entre cena e plateia. Essa entrega dialoga com práticas de reciprocidade indígena, opondo-se à lógica do espetáculo como mercadoria.

A personagem canta e depois se dirige aos clientes, que serão o público. Dentro dessas interações, ela tece reflexões sobre sua vida, sua história e relembra momentos passados e as pessoas de sua família, especialmente as mulheres, ao passo em que reflete sobre o silenciamento feminino, a submissão e a desigualdade a que foram submetidas, mas sempre expressando resistência e vontade de romper com paradigmas.

As relações dialógicas na obra são perceptíveis desde o título. "Carcará" é uma ave de rapina que ficou conhecida como símbolo do Sertão nordestino, mas que habita todo o território brasileiro, inferindo-se que os elementos circunscritos na obra devem permear todos os territórios. A imagem da capa do livro também possui simbologias particulares. Apresenta uma mulher, aparentemente indígena, tocando um violino, uma ave, e grafismos que aparentemente apresentam o canto da ave, como podemos ver na figura 01.

Figura 01- da capa do livro *Carcará* (2023), de Bárbara Matias.



Fonte: Carcará (2025).

A análise da capa não pode limitar-se à enumeração de elementos visíveis, pois esses elementos constituem um enunciado visual dialógico (Bakhtin, 1998). A mulher indígena ocupa o centro, não como uma representação genérica, mas com cocar e grafismos

nos braços e tocando violino. Embora o violino seja um instrumento europeu, ele não é um elemento central. Ele é manuseado pela mulher como uma forma de subversão da imposição da cultura europeia, ou seja, os povos indígenas não devem ser submissos aos padrões europeus, mas podem se apropriar e ressignificar esses padrões. Ao seu lado, o carcará, ave símbolo do sertão, também possui grafismos no corpo. Os desenhos ao redor representam os sons, não por meio da notação musical ocidental (pentagrama), mas por grafismos ondulados e traços, uma escrita não convencional que remete às tradições orais e visuais indígenas, em que som e imagem não são separados.

O grafismo, longe de ser mera "arte estética" decorativa, é uma inscrição cultural que materializa emoções, valores e crenças (Ribeiro, 2012). Nas sociedades indígenas, a pintura corporal é uma forma de escrita que narra pertencimento, ancestralidade e visões de mundo. Ao ser desenhada na capa, ela dialoga com o leitor não iniciado como um convite a reconhecer uma epistemologia outra, e também como uma recusa da hierarquia colonial que colocava o grafismo como "arte primitiva".

A capa responde dialogicamente a várias tradições: (1) à tradição da capa de livro europeia (centrada em heróis brancos ou paisagens), respondendo com uma mulher indígena central, grafismos, cores, movimento; (2) à canção *Carcará* (1965), respondendo com o canto grafado, construindo um símbolo de resistência; (3) ao discurso colonial que separa natureza de cultura, som de imagem, corpo de escrita, respondendo com uma cena em que árvore, ave e mulher coabitam sem hierarquia. Trata-se, portanto, de uma capa que enuncia antes mesmo de o livro ser aberto: ela já diz que a dramaturgia indígena não pede permissão para existir, ela já está ali, cantando, grafada, viva.

Ao representar a ave cantando, a autora cria uma relação dialógica com outra obra, a canção *Carcará* (1965), de João do Vale e José Cândido. Gravada por Maria Bethânia e Chico Buarque, a canção apresenta a ave como personagem forte, valente e corajosa, mas sempre no masculino ("bicho", "pássaro malvado", "mais coragem do que home"). A letra:

> Carcará, pega, mata e come
> Carcará não vai morrer de fome
> Carcará, mais coragem do que home
> Carcará, pega, mata e come
>
> Carcará, lá no sertão
> É um bicho que avoa que nem avião
> É um pássaro malvado
> Tem o bico volteado que nem gavião
> Carcará, quando vê roça queimada,
> Sai voando e cantando, carcará
> Vai fazer sua caçada

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

Carcará come inté cobra queimada (Vale; Cândido, 1965).

A canção apresenta a ave como símbolo do sertão, com atributos ligados à força, persistência, capacidade de sobreviver à seca e à fome, comendo "inté cobra queimada". Carcará, na música, encarna a força de quem passa por dificuldades, se reinventa e não se dá por vencido, mas sempre dentro de um regime de gênero em que o "homem" é a régua de comparação.

A obra de Bárbara Matias retoma esse símbolo, mas opera uma refuncionalização dialógica, pois ela desloca o carcará do masculino para o feminino, vinculando-o a uma mulher forte que viu suas ancestrais serem vitimizadas, mas que não se abate. Diferentemente da canção, que é cantada sobre a ave (em terceira pessoa), a peça dá voz à própria ave-mulher (primeira pessoa, monólogo). Essa passagem da terceira para a primeira pessoa é um dos mecanismos concretos do dialogismo: a peça responde à canção completando-a, dando carne e voz ao que na canção era apenas referido.

É importante diferenciar, no quadro bakhtiniano, intertextualidade e dialogismo. O primeiro termo, cunhado por Kristeva a partir de Bakhtin, refere-se à presença explícita de um texto em outro. O segundo termo é um conceito mais amplo, partindo da ideia de que todo enunciado responde a enunciados anteriores e antecipa respostas futuras, mesmo sem citação direta. Barros e Fiorin (1999) utilizam os termos como aproximados, mas, para uma análise concreta, o que importa não é apenas reconhecer a referência, mas descrever como ela opera, considerando se há concordância, refutação, paródia, complemento ou ironização**.** No caso de *Carcará* (Matias, 2023), não se trata de mera reverência ou citação decorativa; trata-se de uma resposta ativa que refuncionaliza o enunciado anterior.

Dessa forma, Bárbara Matias, na obra *Carcará* (2023), constrói uma relação dialógica com a música *Carcará* (Vale; Cândido, 1965), a partir da qual problematiza muitas temáticas, trazendo a figura feminina como a Carcará do sertão nordestino, representada como personagem forte e experiente, que tem consciência dos abusos sofridos pelas suas ancestrais, mas que isso não a paralisa nem a silencia, mas a fortalece para buscar equidade de gênero e denunciar as desigualdades e injustiças enfrentadas pela figura feminina.

Carcará (Matias, 2023) inicia com a personagem cantando e, em seguida, dirige-se a um cliente na feira. Mostrando uma peça, pergunta: "e essa aqui? Por quanto você acha que vale? Só dois reais, pelo amor de Deus. Eu coloco no chão, vira minha morada, quanto vale a sua?" (Matias, 2023, p. 7). A interação de vozes não é meramente "percebida". Ela é discursivamente construída pela entonação e pela estrutura de pergunta-resposta

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

implícita. Embora a fala do cliente não esteja transcrita, a réplica de Carcará – "Só dois reais, pelo amor de Deus" – revela que o cliente avaliou a peça nesse valor, e que Carcará recusa essa avaliação.

Do ponto de vista dialógico, esse pequeno confronto de vozes materializa uma tensão entre dois sistemas de valoração. De um lado, a voz anônima do mercado (representada pelo cliente, que reduz a peça a seu preço mínimo: "dois reais"); de outro, a voz de Carcará, que responde a essa avaliação com espanto e indignação ("pelo amor de Deus"). A expressão "Eu coloco no chão, vira minha morada" é particularmente densa: Carcará desloca o objeto da economia monetária para a economia doméstica e afetiva: o chão, a morada. O que para o cliente vale dois reais, para ela é morada, um valor inestimável, ligado à vida e à memória.

A pergunta final: "quanto vale a sua?" devolve a questão ao interlocutor, invertendo os papéis: não é mais o cliente que avalia a peça, mas Carcará que avalia a vida do cliente. Essa inversão é um ato de resistência discursiva: ela recusa a lógica da precificação universal e instaura uma troca qualitativa (morada, afeto, memória) contra a troca quantitativa (dois reais).

Esse trecho inicial é paradigmático da proposta dialógica de toda a peça. A personagem não apenas vende, ela desfaz a relação mercantil pela palavra. Ao discordar do valor atribuído pelo cliente, Carcará está também respondendo ao discurso capitalista que tudo transforma em mercadoria, incluindo os corpos das mulheres, as tradições indígenas, os objetos de brechó carregados de história. A interação de vozes, portanto, não é um mero recurso cênico; é o lugar de embate ideológico entre a lógica do "ter" e a lógica do "ser" (morada, afeto, memória). O público, ao assistir a essa recusa, é convidado a se posicionar: será que ele concorda com o cliente ou com Carcará? A resposta pode vir ali mesmo, durante a performance, ou muito depois, na reflexão. É isso que Bakhtin chama de responsividade ativa do enunciado.

Ainda que seja um monólogo, a personagem interage com o seu público, questionando e sugerindo, o que já demonstra, na própria forma cênica, a tese bakhtiniana de que todo enunciado é essencialmente dialógico, mesmo quando apenas uma pessoa fala; ela responde a vozes ausentes, antecipa réplicas e incorpora discursos alheios. A materialização mais clara desse dialogismo está na incorporação de outras vozes, como a da avó e da mãe, que não são meras lembranças psicológicas, mas enunciados sociais que carregam valores, saberes e resistências. Vejamos as passagens:

> "Minha velha vó dizia: pra quê pressa se minhas canelas não alcançam o trem?" (Matias, 2023, p. 8).

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

> "Eu tenho tanto pra dizer de minha vó, eu lembro dela lavando os panos de chão com carinho, dando o mesmo valor que dava aos panos de se enrolar" (Matias, 2023, p. 10)

Nesses trechos, a personagem não apenas "traz a voz" da avó, mas também encena um discurso relatado (na terminologia bakhtiniana) em que a sabedoria ancestral se torna contraponto ao ritmo acelerado do mundo moderno. O provérbio "pra quê pressa se minhas canelas não alcançam o trem?" responde à lógica capitalista da produtividade e da urgência, reivindicando um tempo outro, que é o tempo do corpo que tem limites, o tempo feminino que não precisa competir. Não se trata de nostalgia, mas de uma ética da lentidão que resiste à aceleração imposta.

Já a segunda fala: "lavando os panos de chão com carinho, dando o mesmo valor que dava aos panos de se enrolar" é um enunciado profundamente anti-hierárquico. Ao equalizar o pano de chão (trabalho doméstico, invisível, feminino) e o pano de "se enrolar" (provavelmente turbante ou adorno), a avó desfaz a hierarquia colonial entre trabalho produtivo e reprodutivo, entre serviço e ornamento. Carcará, ao repetir esse gesto avaliativo da avó, responde ao discurso patriarcal que desvaloriza o trabalho doméstico e o silencia.

Portanto, a memória da avó não é mera saudade; é um arquivo de resistência cotidiana que Carcará mobiliza para sustentar sua própria recusa ao "adestrado fingimento". A avó, mesmo sem "alcançar o trem", ensinou uma forma de valorizar o que a sociedade descarta. É nesse sentido que o dialogismo opera: a voz da avó irrompe no presente da feira e responde a discursos hegemônicos sobre tempo, trabalho e valor.

> Jeremias, se tu quiser, tu discorda, o que falta em nós em geral é a conexão com a alma, a alma feminina. A gente se desligou de nossas mães, a gente está esquecendo de reparar nelas, de se meter no colo delas e deixar claro que quer é o dengo delas. (Matias, 2023, p. 14)

> Mainha era pálida, ossuda, feito esse povo de revista e calada que parecia um banco de plástico. Uma vez ela me disse que sou ela, só que acesa. (Matias, 2023, p. 15)

A obra constrói, nessas passagens, uma oposição dialógica entre duas figuras femininas que não são apenas "vertentes", mas posições enunciativas em conflito: a mãe pálida e calada *versus* a filha acesa. Do ponto de vista bakhtiniano, essa oposição materializa um embate entre discursos sociais. De um lado, o discurso do patriarcado que impõe silêncio, submissão e apagamento (a mãe "parecia um banco de plástico": inerte, descartável, sem voz); de outro, o discurso de resistência que a filha aprende, não com a mãe, mas contra o que a mãe representa, e que a leva a ser "acesa".

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

O termo “acesa” é particularmente dialógico: ele responde a “pálida” (falta de luz, de vida, de voz) e inverte o valor. Ser acesa é ter voz, calor, presença. A fala da mãe “sou ela, só que acesa” é um enunciado que reconhece a continuidade (sou ela), mas marca a ruptura (acesa). A filha não rejeita a mãe, ela a reescreve, mantém a memória, mas transforma a herança de silêncio em potência de fala.

Essa relação dialógica entre mãe e filha não é resolvida na peça, porque o dialogismo bakhtiniano não busca síntese, mas tensão produtiva. A mãe continua “calada”, e Carcará carrega esse silêncio como uma ferida que a faz falar. A passagem do “banco de plástico” à “acesa” é o movimento de uma responsividade ativa: a filha responde ao silêncio da mãe não imitando-o, mas falando por ela. É assim que o memoricídio, a morte da memória denunciada por Matias (2021), é combatido: não esquecendo as mortas, mas dando voz ao que elas não puderam dizer.

“Olha essa roupa que eu tô usando: era da mãe da minha mãe, ela era como a minha mãe, magra, pálida, ossuda e cheia de gritos pra ecoar” (Matias, 2023, p. 21). Mais uma vez a personagem traz a representação feminina através da figura da avó e da mãe. Ela manifesta a necessidade de se voltar para o interior, para as origens, a fim de restaurar a força de suas ancestrais, evidenciando mais uma vez que elas foram caladas, que possuem gritos que não foram pronunciados. Em seguida começa a cantar:

> Estão querendo me calar, me engolir como se eu fosse esses *fast foods* baratos porque tem medo de mim, eu faço medo, de tanto ter medo eu faço medo, estão me categorizando assim. Eu faço esse medo todo porque eu continuo aqui, mesmo querendo e nos matando a todo instante. Eu continuo aqui, por isso faço medo. Ameaça que sou, bicha fêmea, arisca. [...].
>
> Eu vou continuar aqui e se me retirar eu ainda vou tá aqui porque ela sou eu, eu sou ela. Eu nem sou branca, nem preta, nem bonita, nem feia, eu sou é vermelha por dentro e por fora, se eu te mostrar meus pés você vai se benzer três vezes, aqui debaixo parece um rio sangrento de tanta vermelhidão. (Matias, 2023, p. 22).

Esse canto é um dos momentos de maior densidade dialógica da peça. A personagem responde a um discurso de silenciamento que a trata como “fast food barato”, isto é, consumível, descartável, sem valor próprio. O medo que Carcará diz causar é uma inversão da lógica patriarcal: ela não teme; ela faz temer. A repetição “eu faço medo, de tanto ter medo eu faço medo” instaura uma causalidade invertida: é a exposição contínua à violência que a torna ameaçadora para o agressor. Para Bakhtin (2010), trata-se de uma bivocalidade: a palavra “medo” é dita com a entonação do opressor (que deveria inspirar medo), mas apropriada para designar a potência da vítima.

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

A referência ao "fast food barato" também dialoga com o discurso da indústria cultural, mas, no quadro bakhtiniano, o que interessa é a responsividade: Carcará responde à lógica da rapidez e do descarte com permanência ("eu continuo aqui"). A peça, assim, confronta o cronotopo da aceleração capitalista com um cronotopo da persistência indígena, aquele que resiste mesmo quando "querendo e nos matando a todo instante".

Barbara Matias kariri é escritora, dramaturga e ativista pelas causas indígenas. Entre suas lutas, está a de conter o silenciamento das figuras femininas, indígenas ou não. Suas produções trazem abordagens sobre feminicídio e memoricídio, que, segundo a autora refere-se à morte da memória.

> 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. (Matias, 2021, p. 127).

Por sua vez, "feminicídio é o assassinato de uma mulher pela condição de ser mulher, os motivos mais comuns são o ódio ou o desprezo, e o homem ao ser contrariado fica agressivo com facilidade" (Pinheiro; Zendron; Borges, 2022, p. 1). Nesse sentido, quando ela fala de sangramento, está se referindo ao sangue das mulheres nativas historicamente derramado, e ao passo que matam o corpo, matam também a memória, as experiências e valores tradicionais do seu povo que essas mulheres acumulavam.

> Tenho história engraçada, na minha casa todos os homens falam alto e as mulheres só falam quando estão entre elas. Quando eu descobri que eu falava alto, eu falava mais alto que todo mundo eu até gritava: Eu quero ser uma presidentaaaaaaa, eu finalizo com A, essa letra era proibida na escola, era pra dizer presidenta e prefeito. Isso era o medo deles do medo que causamos, que somos ameaças para os "to" e os "dente". (Matias, 2023, p. 22).

Bakhtin destaca que os sentidos do texto são constituídos não apenas no seu interior, mas a partir do seu contexto, de elementos extralinguísticos. A partir dessa premissa, é notável que a autora traz aspectos extratextuais para construir os sentidos do texto. Ao mencionar que quer ser presidenta, de maneira forte com a repetição do A, retoma as discussões sobre a eleição de 2010, na qual Dilma Vana Rousseff foi eleita a primeira mulher presidenta do Brasil, momento histórico de empoderamento da figura da mulher, fato que fez o país questionar se o correto seria chamá-la de presidente ou presidenta.

A personagem Carcará evidencia a voz da autora e sua preferência pelo termo presidenta, destacando a força que esse nome carrega, representada pela repetição da vogal A.

O trecho evidencia, também, que esse termo era proibido na escola, pois o correto seria a marcação de gênero masculino. Afirma ainda que esse fato seria uma estratégia do patriarcado, devido ao medo que o homem teria de a mulher poder descobrir sua força e capacidade.

> Mas era assim lá na minha casa todo mundo era como as árvores da cidade que o homem poda, apara, diminui sempre que crescem os galhos e fazem a mesma coisa com a gente, mas a vida é tão boa que me fez árvore de espinhos que corta a gilete de quem ousa me podar. (Matias, 2023, p. 23).

Mais uma vez a obra traz o silenciamento e a submissão feminina ao patriarcado. Ao evidenciar que o homem poda e diminui, a obra reflete problemáticas sociais de desigualdade, abuso de poder, ao passo que assegura sua resistência e desejo de ver o cenário mudar.

"A vida inteira engoliram a língua e mataram os impulsos" (Matias, 2023, p. 23). Engolir a língua e matar os impulsos significa se submeter ao domínio do outro sem lugar de voz, sem direito de se impor. Em outra produção, dessa vez científica, Bárbara Matias destaca o motivo de abordar o memoricídio em suas obras: "Esses processos remetem ao memoricídio porque a maioria dessas mulheres cresceu com uma história ilegítima/invisibilizada sobre seus antepassados, em que o sentido da fêmea ganhou novas conotações a partir do modo de pensar do invasor" (Matias, 2023, p. 127). Esse aspecto também denuncia as perseguições e violências contra as mulheres nativas que atravessam o passado colonial até a contemporaneidade.

O conceito de "Colonialidade", introduzido por Aníbal Quijano (2005) na década de 1990, reflete sobre a reprodução de um padrão mundial de poder colonial, capitalista e eurocêntrico, que ainda vigora na contemporaneidade, pois a mulher indígena continua sofrendo com "um modelo estereotipado que a objetifica, diminui a sua capacidade cognitiva e colabora para que a violência ocorra" (Caetano, 2024, p. 192).

Levando em consideração que, na perspectiva dialógica, todo signo é ideológico, "a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial" (Bakhtin; Volochinov, 2006, p. 96). Nesse contexto, a obra revela as ideologias, experiências e interesses da autora, uma mulher indígena do interior do Ceará que faz ecoar sua voz, para assim oportunizar a voz às suas ancestrais, vítimas de um regime colonialista patriarcal que as submete e silencia.

> Brasil parece nome de primo segundo, sabe aquele primo tão próximo e tão distante? [...] Apesar do parentesco distante e próximo nunca te esqueço um instante, luto para que tudo que eu faço seja uma resposta a isso tudo, não sei dormir com os dois olhos fechados e abraçada numa pátria que não sabe amar porque devia ser mátria, e continuar amamentando os seus filhos amados que estão se encapando de pátria, devorando, calando as mátrias por medo da ameaça que estamos causando. (Matias, 2023, p. 24).

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

Podemos perceber, mais uma vez, elementos políticos sendo problematizados no texto. Dessa vez, o uso do termo "encapado de pátria" remete ao lema de campanha do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro "Deus, Pátria e família", ressaltando que seria apenas uma forma de camuflar a real intenção e personalidade do político, que estaria usando a bandeira nacional como escudo e disfarce para matar, devorar e calar as mulheres (Martins; Alves, 2022). Assim, a autora está denunciando e evidenciando os índices de morte e violência contra as mulheres indígenas Yanomami no período de administração do ex-presidente (Xucuru-Kariri, 2022), ao mesmo tempo em que problematiza essas violências, praticadas por quem deveria protegê-las.

Outra perspectiva se destaca a partir da análise do diálogo construído pela letra da música *Carcará*, (Vale; Cândido, 1965), a de que o homem tem medo de a mulher descobrir sua força e conquistar o seu espaço, por isso impede seu crescimento. Essa ideia corrobora a ideia expressa na letra da música que afirma "carcará tem mais coragem do que homem, carcará, pega, mata e come".

"Minhas plantas todas tem nome das minhas fêmeas que foram mortas pela pátriaaaaaaaaaaaaaa. Essa é Dilma, queria até ser presidenta da pátria. Nunca conseguiu porque ela era da mátria e a pátria vê a mátria como uma ameaça" (Matias, 2023, p. 26). Aqui, a autora faz uso de antíteses, colocando os termos pátria e mátria em contraste, o que destaca o sentido do patriarcado que domina e violenta o matriarcado. Esse recurso de linguagem utilizado no texto tem o objetivo de refletir a respeito do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016, ação mobilizada pelo Congresso, que, por sua vez, é composto em sua grande maioria por homens (Martuscelli, 2020.)

"Essa aqui é Marinez. Ela uma vez me disse: Quero ser dona de restaurante. E disse mais: A partir de hoje, nós não somos mais as garçonetes, somos as donas" (Matias, 2023, p. 27). Nesse trecho, o texto responde a um ditado popular que afirma que lugar de mulher é na cozinha, porém, a personagem discorda dessa premissa afirmando que haverá mudanças nesse cenário, nessa cultura em que a mulher é feita para servir, pois elas podem ser empresárias, proprietárias, demonstrando a tomada de consciência das mulheres vítimas do patriarcado.

"[...] tão querendo adoecer a gente, (Faz voz de homem) véia, doida, bruxa, louca" (Matias, 2023, p. 27). Já nessa passagem, o texto tematiza outro tipo de violência enfrentada pelas mulheres, a psicológica, que age de forma silenciosa, mas tem um grande impacto para as vítimas. A personagem reproduz uma voz que imita a voz de homem que a chama de louca, além de proferir adjetivos que a ridicularizam e menosprezam, evidenciando que esse tipo de dano é cometido justamente pelos parceiros.

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

Ao refletir a obra a partir de uma perspectiva dialógica, pode-se perceber relações expressas a partir de reflexões e questionamentos. Notamos que o texto dialoga com outros enunciados do campo político-social, artístico e científico, expressando as ideologias da autora, enquanto sujeito social. Esses aspectos são evidenciados quando a personagem retoma as vozes das suas ancestrais, ao tratar de acontecimentos históricos, ao responder ao ditado popular, ao representar uma figura de Carcará que dialoga com a música trazendo outros significados. Dessa forma, a autora utiliza estratégias discursivas dialogadas para compor o significado de seu texto, como a música, imagens, grafismos etc.

4 Considerações Finais

Este trabalho teve como objetivo analisar as relações dialógicas construídas na obra de dramaturgia indígena *Carcará* (2023), da escritora indígena Kariri Bárbara Matias, a partir da perspectiva do dialogismo conceituado por Bakhtin. Consideramos que a utilização da análise dialógica é um recurso basilar para a compreensão de discursos e posicionamentos específicos, uma vez que os discursos carregam valores ideológicos, políticos, sociais e culturais, forjados pelas experiências vivenciadas pelos seus enunciadores. A obra apresenta avanços para o campo, ao problematizar o silenciamento histórico vivenciado pelas mulheres indígenas e não indígenas. Desse modo, as realidades sociais são confrontadas pela palavra, buscando-se um reequilíbrio na balança de poder que, de certo modo, inclina-se aos homens.

A obra apresenta relações dialógicas com outros enunciados, como a música *Carcará* (Vale; Cândido, 1965), o enunciado científico da própria autora, ditados populares e acontecimentos histórico-culturais, revelando processos discursivos que envolvem a intertextualidade, a partir do estilo linear, que possibilita, por sua vez, a percepção de que no seu discurso há a presença de outros discursos, um processo de aproximação e afastamento.

À vista disso, é possível compreender que o escopo principal da obra é evidenciar o feminicídio e as barreiras enfrentadas pelas mulheres para inserir-se no campo político-social, ao passo que destaca a predominância da presença masculina, que ainda submete as mulheres a um discurso opressivo. Nessa perspectiva, a autora busca a construção de um discurso de denúncia e resistência.

O avanço central deste estudo está em demonstrar que o dialogismo, em *Carcará* (Matias, 2023), opera por meio de mecanismos concretos, como a refuncionalização de enunciados anteriores (a canção), a bivocalidade (a voz do homem imitada), o discurso relatado (a avó, a mãe), a insubordinação linguística (a palavra “presidenta” alongada) e a materialização

DOI: 10.22456/2238-8915.153680

da memória (a roupa, os saquinhos). Diferentemente de abordagens que se limitam a identificar intertextualidades, esta análise revela como a dramaturgia indígena contemporânea responde ativamente a discursos opressores (patriarcado, colonialismo, capitalismo) não apenas pelo conteúdo, mas pela própria forma, pela entonação, pelo ritmo, pela partilha material com o público. Assim, *Carcará* não representa a resistência; ela a performatiza no aqui e agora da cena.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaio de poética histórica. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: HUCITEC; Editora da UNESP, 1998. p. 211-362.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.

BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo. *Alfa*: *Revista de Linguística*, v. 56, p. 371-401, 2012. DOI: https://doi.org/10.1590/S1981-57942012000200002

CAETANO, Ingrid Kristiensen Silva. Violência sexual contra a mulher indígena brasileira: A história construída na dor infringida aos seus corpos do passado colonial à contemporaneidade. *Lampiar*, v. 3, n. 1, 2024. Disponível em: https://periodicos.apps.uern.br/index.php/LAMP/article/view/5875 Acesso em: 15 jun. 2025.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Estudos avançados*, v. 4, p. 91-110, 1990. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000300005

KRENAK, Ailton *et al. Caixa de dramaturgias indígenas*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens*: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MARTINS, Joyce Miranda Leão; ALVES, Mércia. Deus, pátria e família: o discurso neoconservador na propaganda eleitoral de Bolsonaro. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 8, n. 2, 2022. DOI: https://doi.org/10.15210/rsulacp.v8i2.24323

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do Impeachment de Dilma Rousseff como Golpe de Estado. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, v. 14, n. 2, p. 67-102, 2020. DOI: https://doi.org/10.21057/10.21057/repamv14n2.2020.28759

MATIAS, Bárbara Leite. *Trilogia Afeminada*. Folha de Rosto, v. 7, n.1, p. 118-133, 2021. DOI: https://doi.org/10.46902/2021n1p118-133

MATIAS, Bárbara. Carcará. In: KRENAK, Ailton *et al. Caixa de dramaturgias indígenas*. São Paulo: n-1 edições, 2023, p. 1-30.

MOREIRA, Laura Alves. Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. 2012. 106 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, Disponível em: http://repositorio2.unb.br/handle/10482/11500 Acesso em 15 jun. 2025.

PINHEIRO, Esther Nunes; ZENDRON, Fernanda; BORGES, Andrey Monteiro. Feminicídio. *Anais da Mostra de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cidadania*, v. 4, 2022. Disponível em: https://publicacoes.ifc.edu.br/index.php/MEPEC/article/view/3331 Acesso em: 15 jun. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005, p. 1-27.

RIBEIRO, Maristela Maria. Grafismo indigena. 2012. 60 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/5570 Acesso em: 15 jun. 2025.

SILVA, Maria Lucileia Gonçalves; MELO, José Patrício Pereira. Literatura Indígena: Resistências e Insurgências à Luz da Obra Ay Kakyri Tama. *Revista Mosaico*, v. 16, n. 2, p. 137-147, 2025. DOI: https://doi.org/10.21727/rm.v16i2.5350

SILVA, Maria Luciléia Gonçalves; SILVA, Francisca Carolina Lima. "Essa é uma história de ficção, não aconteceu de verdade, mas poderia ter acontecido": uma outra literatura do Pré-Brasil a partir da obra O Karaíba. *Organon*, v. 40, n. 79, 2025. DOI: https://doi.org/10.22456/2238-8915.144803

SOBRAL, Adail. Gêneros discursivos, posição enunciativa e dilemas da transposição didática: novas reflexões. *Letras de Hoje*, v. 46, n. 1, p. 37-45, 2011. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/9246 Acesso em: 15 jun. 2025.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso-ADD. *Domínios de Lingu@ gem*, v. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016. DOI: https://doi.org/10.14393/DL23-v10n3a2016-15

VALE, João do; CÂNDIDO, José. Carcará. In: VALE, João do. *O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Philips, 1965. 1 disco sonoro (34 min), 33 1/3 rpm, estereo, 12 pol.

XUCURU-KARIRI, Rafael. Cartas indígenas ao presidente jair bolsonaro: modos de morrer sendo índio no Brasil. In: ZIMMERMANN, Clovis Roberto; CRUZ, Danilo Uzêda da (orgs.). *Politicas sociais no Governo Bolsonaro: entre descasos, retrocessos e desmontes*. Buenos Aires: CLACSO, 2022. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2v88c2n.8. Acesso em: 2 mai. 2026.

Texto submetido em: 17 fev. 2026

Aceito para publicação em: 29 jun. 2026

DOI : https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.153680