

**MARIA ADRIANA DA SILVA AZEVEDO**

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES INDÍGENAS EM  
QUADRINHOS: IDENTIDADES IMAGINÁRIAS**



Fonte: Otoniel Oliveira (2019).

Belo Horizonte  
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Pós-graduação em Letras- Estudos Literários**

MARIA ADRIANA DA SILVA AZEVEDO

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES INDÍGENAS EM QUADRINHOS:  
IDENTIDADES IMAGINÁRIAS**

Belo Horizonte  
2021

Maria Adriana da Silva Azevedo

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES INDÍGENAS EM QUADRINHOS:  
IDENTIDADES IMAGINÁRIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Monte Alto.

Coorientador: Prof. Dr. Maurício Neves Corrêa.

Belo Horizonte

2021

Azevedo, Maria Adriana da Silva.

A994r

Representação de mulheres indígenas em quadrinhos [manuscrito] : identidades imaginárias / Maria Adriana da Silva Azevedo. – 2021.

112 f., enc. : il., color, p&b.

Orientador: Rômulo Monte Alto.

Coorientador: Maurício Neves Correa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 107 -112.

1. Histórias em quadrinhos – Teses. 2. Mulheres na literatura – América latina – Teses 3. Índios – América do Sul – Mulheres – Teses. 4. Cultura na literatura – Teses. 5. Transculturação – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Correa, Mauricio Neves. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV, Título.

CDD: A860.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *REPRESENTAÇÕES DE MULHERES INDÍGENAS EM QUADRINHOS: IDENTIDADES IMAGINÁRIAS*, de autoria da Mestranda MARIA ADRIANA DA SILVA AZEVEDO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Maurício Neves Corrêa - UNIFAP

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin - UNIFESP

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Anna Palma, Professora do Magistério Superior**, em 01/10/2021, às 14:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Servidor(a)**, em 04/10/2021, às 15:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Rodrigues Martin, Usuário Externo**, em 05/10/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maurício Neves Corrêa, Usuário Externo**, em 06/10/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Vice diretor(a)**, em 06/10/2021, às 19:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?)

Dedico esta dissertação aos povos  
indígenas, que me ensinaram a amar a  
natureza, os rios, os pássaros, e os  
encantados da floresta

## EU AGRADEÇO

A Pachamama que nos protege e nos ensina a respeitar a natureza e a buscar o equilíbrio entre o céu e a terra. Agradeço a Deus, a minha Nossa Senhora, a mãe de todos nós. A Iemanjá e a Oxu e o protetor das florestas e dos mares Tupã.

A meus queridos e amados pais, Maria da Silva Azevedo e Sebastião Mendes de Azevedo (*in memoriam*), pelo cuidado, carinho e amor incondicional.

As minhas irmãs, mulheres fortes, sensíveis e sábias, obrigada pelas orações, amor e carinho. Unidas sempre!

Aos meus irmãos, por acreditarem em mim e respeitarem minhas decisões, em especial ao mano Josimar Azevedo, por estar sempre por perto e me incentivar no mundo acadêmico. Unidos sempre!

As minhas amigas Bruna Santos e Lucia Santos pelo acolhimento e carinho incondicional. Amo vocês!

Ao meu amigo e revisor Alen Neves pela dedicação, pelos horários concedidos, por me escutar, pelos conselhos, pelas risadas e pelas conversas recheadas de afetos. Que sejamos amigos para sempre é o que desejo e quero.

A família Fialho, minha família adotiva em Belo Horizonte. Obrigada pela recepção calorosa de sempre, agradeço em especial a minha cunhada Flávia, à sobrinha Lara e ao sobrinho Lucas.

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos, que me auxiliou durante este período de estudos. A todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários – UFMG). Em especial ao meu orientador professor Dr. Rômulo Monte Alto, pela orientação e incentivo nos caminhos sinuosos, mas certamente, fundamentais para a escrita desta dissertação.

Ao meu co-orientador professor Dr. Maurício Neves Côrrea pelas conversas fundamentais, necessárias e alguns momentos mágicos para entender os objetivos da dissertação.

Aos meus colegas do grupo de estudos andinos, especialmente Juan Manuel Rocha e Alice Lamounier pelas trocas de conhecimento e sugestões para a pesquisa.

Agradeço sobretudo às mulheres indígenas que incentivaram a produção desta dissertação por meio de suas adversidades, lutas e conquistas. Resistir para existir!

## RESUMO

A presente pesquisa busca investigar a representação indígena feminina em revistas em quadrinhos, por meio de narrativas e imagens produzidas por autores brasileiros, peruanos e italianos nas últimas duas décadas. Seu *corpus* textual são as revistas em quadrinhos: *Encantarias: a lenda da noite* (2005), de Volney Nazareno, Fernando Carvalho, Otoniel Oliveira, Julião Cristo, Aline Coelho, João Silveira, Ivani Oliveira e Roberto Zaluth; *Ayar, la leyenda de los Incas* (2014), de Óscar Barriga, Virginia Borja, Kaimer Dolmos, Erly Almanza e Christian Ramos; e *Tex Willer* (2006), de Giovanni Luigi Bonelli e Aurelio Gallepini. As análises teóricas e reflexivas sobre as revistas serão realizadas a partir do conceito proposto de transculturação, do antropólogo cubano Fernando Ortiz, em sua obra *Contrapunteo cubano del azúcar del tabaco* (1940), e do uruguaio Ángel Rama, a partir de sua obra *Transculturación narrativa en América Latina* (2004), pois são autores essenciais para refletir sobre a produção do imaginário indígena no continente. Nossa hipótese é procurar mostrar como a publicação de revistas em quadrinhos contribui para a construção imaginária, assim como coloca em circulação diferentes discursos sobre o que é ser mulher e indígena nas narrativas de cada revista em análise.

**Palavras-chave:** quadrinhos; imagens; linguagem; transculturação; narrativas imaginárias; mulheres indígenas.

## ABSTRACT

This research seeks to investigate the representation of indigenous women in comic books, through narratives and images produced by Brazilian, Peruvian and Italian authors in the last two decades. Its textual corpus are the comic strips: *Encantarias: a lenda da noite* (2005), by Volney Nazareno, Fernando Carvalho, Otoniel Oliveira, Julião Cristo, Aline Coelho, João Silveira, Ivani Oliveira and Roberto Zaluth; *Ayar, la leyenda de los Incas* (2014), by Óscar Barriga, Virginia Borja, Kaimer Dolmos, Erly Almanza and Christian Ramos; and *Tex Willer* (2006), by Giovanni Luigi Bonelli and Aurelio Gallepini. The theoretical and reflective analyses of the magazines will be carried out based on the proposed concept of transculturation, by the Cuban anthropologist Fernando Ortiz, in his work *Contrapunteo cubano del azúcar del tabaco* (1940), and the Uruguayan Ángel Rama, from his work *Transculturación narrativa en América Latina* (2004), as they are essential authors to reflect on the production of the indigenous imaginary on the continent. Our hypothesis is to try to show how the publication of comic books contributes to the imaginary construction, as well as puts into circulation different discourses about what it is to be a woman and an indigenous person in the narratives of each magazine under analysis.

**Keywords:** comics; images; language; transculturation; imagined narratives; indigenous women.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Pachamama.....	12
<b>Figura 2:</b> Capa de Encantarias.....	21
<b>Figura 3:</b> O casamento de Tex .....	23
<b>Figura 4:</b> Quadrinho de mulheres em suas adversidades .....	28
<b>Figura 5:</b> Quilcas de Toquepala .....	33
<b>Figura 6:</b> Banquete Canibal.....	48
<b>Figura 7:</b> Cabeleira de Iara.....	53
<b>Figura 8:</b> Encontro de Iara e os guerreiros de Tupãra .....	57
<b>Figura 9:</b> Imagem de Iara .....	58
<b>Figura 10:</b> Adão e Eva .....	61
<b>Figura 11:</b> Capa da revista Tex Willer .....	63
<b>Figura 12:</b> Representação de Lilyth e Tex Willer no prefácio da revista.....	68
<b>Figura 13:</b> Representação de Lilyth, quando salva Tex da morte .....	69
<b>Figura 14:</b> Representação do pacto de sangue .....	70
<b>Figura 15:</b> Ayar Manco e Mama Ocllo .....	73
<b>Figura 16:</b> Mama Cora colhendo milho .....	76
<b>Figura 17:</b> Mama Huaco por Gumám Poma (1615-1616) .....	77
<b>Figura 18:</b> Imagens de Ichi durante seu plano para derrotar o inimigo, os irmãos Ayar .....	80
<b>Figura 19:</b> Representação dos irmãos Ayar a partir de sua chegada ao portal do sol para acabar com a escuridão na narrativa da revista Ayar.....	82
<b>Figura 20:</b> A imagem feminina representa Mama Huaco, forte e valente para salvar Ayar Auca do inimigo .....	84
<b>Figura 21:</b> Mama Huaco e Ayar Cachi a procura de um falso Ayllu (povo) destruído, de onde chegaram forasteiros em suas terras a mando de Qanla para destruí-lo.....	87
<b>Figura 22:</b> Mama Cora capturada pelo inimigo .....	90
<b>Figura 23:</b> Mulher tupi (à esquerda) e Mulher tapuia (à direita).....	95
<b>Figura 24:</b> As amazonas .....	96

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1 AS REVISTAS .....	21
<b>2 TRANSCULTURAR E UNIVERSALIZAR: ENTRE QUADRINHOS, NARRATIVAS E LINGUAGENS</b> .....	27
2.1 DIALOGANDO COM QUADRINHOS, NARRATIVAS E LINGUAGENS .....	30
2.3 TRANSCULTURAÇÃO .....	36
<b>3 AS MULHERES INDÍGENAS E A SOCIEDADE COLONIAL LATINO-AMERICANA: IDENTIDADES, RACISMO, OBJETIFICAÇÃO, EM ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE, AYAR: LA LEYENDA DE LOS INCAS, E TEX</b> .....	41
3.1 IDENTIDADES NA PÓS-MODERNIDADES DE STUART HALL .....	41
3.2 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE COLONIAL-LATINO-AMERICANA .....	46
3.3 O IMAGINÁRIO DA MÃE D'ÁGUA (IARA) NA AMAZÔNIA .....	51
3.4 ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE .....	54
3.5 COMO TUDO COMEÇOU EM <i>ENCANTARIAS: A LENDA NOITE</i> .....	54
3.6 REPRESENTAÇÃO DE IARA NA REVISTA <i>ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE</i> .....	56
3.7 TRANSCULTURANDO A NARRATIVA DE IARA COM OUTRAS CULTURAS .....	60
3.8 CASAMENTO DE TEX E LILYTH .....	63
3.9 O PACTO DE SANGUE .....	68
3.10 <i>AYAR, LA LEYENDA DE LOS INCAS</i> .....	71
3.11 A NARRATIVA DA REVISTA .....	78
3.12 A HISTÓRIA DOS IRMÃOS AYAR DAS CRÔNICAS A NARRATIVA DA REVISTA <i>AYAR</i> .....	81
3.13 OBJETIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM <i>AYAR</i> .....	88
<b>4 MULHERES INDÍGENAS EM QUADRINHOS COMO CONSTRUÇÃO HISTÓRICA</b> .....	91
4.1 ENTENDENDO AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS REVISTAS .....	98
4.2 OS CORPOS INDÍGENAS FEMININOS: A NUDEZ AINDA CAUSA ESTRANHAMENTO! .....	101
<b>5 IMAGENS E NARRATIVAS DE MULHERES INDÍGENAS NÃO SE CONCLUEM!</b> .....	103
REFERÊNCIAS .....	107

## 1 INTRODUÇÃO

A imagem abaixo é uma representação divina da mãe-terra em quadrinhos, denominada Pachamama, uma figura indígena feminina da cultura andina que, também, representa a luta e a resistência dos povos originários, que preservam o bem-estar na busca pelo equilíbrio entre a natureza e os seres humanos.

**Figura 1:** Pachamama



**Fonte:** Efectividat Consultores (2020).

O culto à Pachamama é o mais importante deixado pelos incas nas terras andinas, pois representa o sentido da vida, o nascimento, a maternidade e a proteção da terra e de seus filhos que nela habitam. Etimologicamente, o nome dado à mãe-terra vem da língua quéchua em que *mama* significa maternidade e *pacha* abrange conceitos como o tempo e espaço, a terra, o divino e o sagrado. Este universo místico mantém o

mundo em harmonia por meio da força feminina que tira da terra o seu sustento e a assistência em tudo que for necessário para manter o equilíbrio da vida.

Trazer a imagem de Pachamama como introdução neste texto é essencial para iniciarmos nossas reflexões sobre imagens de mulheres indígenas imaginárias, as quais serão os fios condutores para compreender as discussões sobre o feminismo da atualidade. Essas narrativas místicas contribuem, de certa forma, para um resgate dos direitos das mulheres, como, por exemplo, a Declaração Universal dos Direitos da Mãe-Terra, documento elaborado na Conferência Mundial dos Povos sobre a Mudança Climática e Direitos da Pachamama, ocorrida em Cochabamba, na Bolívia, em 2010. Sobre essa lei, ressalta a pesquisadora Andréia Rosenir da Silva em seu artigo intitulado “Reflexões tradutórias: ressignificação da Pachamama e feminismo” (2015):

A questão do feminismo também está inserida nessa abordagem, principalmente quando observada nos países da Bolívia e Equador. O resgate do feminino, por meio da Pachamama, permite às mulheres acessarem um conhecimento muito antigo, do contato com o natural, com a força produtiva sem destruição, da construção com equilíbrio, os ciclos da lua, no sentido do tempo. Isso dá fundamentação à luta, por exemplo, das mulheres camponesas pelos seus direitos ao uso e à propriedade da terra e das sementes, além do direito de produzir seus próprios alimentos conforme sua tradição cultural (SILVA, 2015, p. 3).

A multiplicidade das relações humanas busca no tempo/espço pontos de vista a respeito do passado e do presente, que descortinam novos horizontes para compreender a história. Como bem disse Sandra Pesavento (2004, p. 59), a história “é sempre uma explicação sobre o mundo, reescrita ao longo das gerações que elaboram novas indagações e elaboram novos projetos para o presente e para o futuro, pelo que reinventam o passado”. Nesse viés, o objetivo desta pesquisa não é seguir uma ordem cronológica da história, mas entender as relações pós-coloniais na construção da representação do feminino indígena nas histórias em quadrinhos produzidas por homens.

A escolha do tema atravessa minha experiência com os Suruí Aikewára em 2011 durante a graduação em Letras na Universidade da Amazônia. Sendo assim, convém dizer que sou do Estado do Amapá, onde está situada a capital Macapá, extremo Norte do Brasil. Neste espaço, a herança cultural indígena continua presente na vida das pessoas. O povo indígena mais conhecido é o Waiãpi, que ocupa território no Amapá e

na Guiana Francesa, mas este povo quase foi dizimado por uma epidemia de sarampo, nos anos de 1970, após o contato com não índios, que chegaram ao local depois de uma travessia épica pelo rio Amazonas.

Eles vivem numa terra muito rica em ouro e ferro no oeste do Amapá, delimitada pelos rios Jari, Araguari e Oiapoque. São descendentes dos Guaiapi, falantes da língua da família Tupi e, antigamente, habitavam o baixo rio Xingu, no norte do Pará no século XVIII. Eles mantêm hábitos tradicionais como a pesca, a caça e a agricultura. Defendem-se com arcos e flechas e, até com armas de fogo pertencentes aos mineradores e aos garimpeiros em terras registradas e autorizadas pela Polícia Federal por meio de resoluções homologadas em 1996.

A educação desse povo é preservada por professores indígenas formados no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (CLII), da Universidade do Amapá (UNIFAP). Esse projeto da Universidade é uma forma de preservar a cultura, as tradições e os costumes dos povos originários do Brasil.

Em 2011 fui aprovada como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no projeto “Nas Fronteiras das Narrativas Oraís Tupi na Amazônia Paraense: Performatividade, História e Tradução” (2011-2012). No desenvolvimento desse projeto, tive a oportunidade de participar do Grupo de Estudos da Universidade da Amazônia “Mediações e Discursos e Sociedades Amazônicas” (GEDAI). A partir desse trabalho, envolvi-me com as ações do projeto de pesquisa e extensão “Crianças Suruí Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola”, realizado pelo curso de Graduação em Comunicação Social e pelo Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA), financiado por uma parceria entre a Rede Globo, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e o CNPq. Como sugere o nome, o projeto estava voltado para a relação que as sociedades indígenas estabeleciam com as novas tecnologias.

Na licenciatura em Letras, na UNAMA, meu trabalho de conclusão de curso foi intitulado “Autoria e memória em histórias dos índios Aikewára, de Murué Suruí” (2012). À época, o objeto dessa pesquisa foi uma obra indígena, *Histórias dos Índios Aikewára* (2011), de Murué Suruí. Nesse estudo, analisei, a partir de Michel Foucault, em *O que é um autor?* (2009) e *A ordem do Discurso* (2000), as condições históricas da definição de autoria, que foram essenciais para o trabalho, assim como suas

considerações sobre micropoderes, corpo e identidade. Também utilizei as discussões sobre memória coletiva de Maurice Halbwachs (2013) e sobre memória discursiva de J. J. Courtine (1981), para entender o funcionamento discursivo da construção dos textos de Muruê Suruí. Nesse contexto, percebi que os Aikewára são considerados um povo de origem Tupi; que vive e resiste na região Sudeste do Pará entre os municípios São Domingos e São Geraldo, na terra Sororó, aproximadamente a 800 km da capital Belém.

Já no contexto do presente projeto de pesquisa, durante um levantamento bibliográfico sobre trabalhos científicos voltados para os quadrinhos que tratam de questões indígenas, observei que já existem muitos publicados, entretanto, sobre mulheres como personagens protagonistas nas narrativas das revistas, há poucos. Na revisão da literatura deste trabalho, analisamos dois trabalhos consultados, começando pela dissertação de mestrado intitulada *As histórias em quadrinhos na Educação do Peru no século XXI*, de Rosa Alicia Nonone Cacella (2016). Nessa pesquisa, a autora tece uma reflexão sobre uma das maneiras, pelas quais os peruanos encontraram para manter em circulação a história do povo Inca no Peru, isto é, as revistas em quadrinhos, as quais são utilizadas em algumas escolas públicas e privadas, com orientação do Ministério da Educação daquele país. A outra dissertação consultada, que julgamos relevante para o presente trabalho, intitula-se *Etnografia em quadrinhos, subjetividades e escrita de si Tembé-Tenetehara* (2016), de Otoniel Lopes de Oliveira Júnior. Tal estudo percorre alguns caminhos desde a história colonial, linguagem em quadrinhos, até a sua pesquisa de campo sobre a construção autoral de Tembé-Tenetehara com enunciados em quadrinhos, feitos a partir de oficinas ministradas na Aldeia Sede Tenetehara, apresentada no trabalho por meio de uma etnografia desenhada em quadrinhos.

Para Foucault (2000), o sujeito é formado por discursos historicamente construídos e reconstruídos. Da mesma maneira que o discurso, o sujeito também está em permanente construção e desconstrução, sendo marcado por movências<sup>1</sup>. Portanto, refletir sobre a articulação entre discurso e sujeito é, para esta pesquisa, uma forma de compreender de que maneira se constroem as identidades de mulheres indígenas. Outrossim, torna-se imprescindível sensibilizar-se para as desconstruções dessas

---

<sup>1</sup> Entende-se por movências aqui, a compreensão de que os discursos e os sujeitos não permanecem estáticos e imutáveis ao longo da história, isto é, são passíveis de mudanças, por mais caóticas que sejam.

identidades, pois, da mesma forma como elas foram construídas historicamente pelos discursos, elas também são passíveis de reconstrução.

A personagem Iara, por exemplo, na revista *Encantarias: a lenda da noite* (2005) representa essa mulher imaginária e estereotipada, já que aparece na trama de forma sensual, encantada e violenta, capaz de interromper bruscamente a missão dos guerreiros na floresta amazônica em busca de um poderoso artefato. Quanto à personagem Lilyth, da revista *Tex*, filha única de Flecha Vermelha, chefe dos Navajos, torna-se heroína, pois salva o *ranger* da morte ao retirá-lo de um ritual de tortura imposto pelo seu pai. Logo, o discurso materializa-se em forma de texto, de imagens e sob determinações históricas.

Nesse sentido, o estudo da teoria da literatura se apresenta como um meio que nos ajuda analisar os enigmas decorrentes dos conflitos sociais entre culturas heterogêneas. Em busca de uma concepção da representação da mulher latino-americana, muitos escritores/escritoras procuram ser escutados para reconstruir a história de um passado tatuado por guerras e apagamento cultural. O processo de escuta é muito importante, já que é uma forma de romper com o silêncio, pois como as testemunhas sabem que irão desaparecer em breve, elas querem escrever para atualizar suas memórias contra o esquecimento (POLLAK, 1989, p. 3). Atualmente, estão surgindo várias manifestações para preservar a cultura indígena por meio das redes sociais: Facebook, Instagram, Twitter. A poeta indígena Márcia kambeba e algumas lideranças indígenas (a exemplo de Joênia Wapichana – deputada federal de Roraima e Sônia Guajajara – liderança indígena) já entenderam a necessidade do uso dessas ferramentas para serem escutadas pela sociedade ocidental.

Para fundamentar minhas reflexões teóricas, tomo como referência o fenômeno da transculturação pensado por cubano Fernando Ortiz, em sua obra *Contrapunteo cubano del azúcar del tabaco* (1940)<sup>2</sup>, e pelo uruguaio Ángel Rama, a partir de sua obra *Transculturación narrativa en América Latina* (2004). Nesta obra, segundo Rama, Arguedas assume uma posição reivindicadora e militante a favor dos povos indígenas explorados por espanhóis e peruanos da República, porém com a consciência dos problemas andinos (sociais, econômicos e culturais). Nas palavras do próprio Ortiz, o termo transculturação refere-se à seguinte perspectiva:

---

<sup>2</sup> O conceito de transculturação foi fundamentado em 1940, mas a obra foi publicada pela primeira vez em 1983.

As fases do processo de transição de uma cultura à outra, este, não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominadas neoculturação. Toda a fase do processo, em seu conjunto, é transculturação (ORTIZ, 2002, p. 90).

A transculturação está na base do desenvolvimento histórico e cultural latino-americano. Para o etnólogo Bronislaw Malinowski, a transculturação é um processo, no qual sempre é dado algo em troca do que se recebe. A essência do processo de transculturação não é uma assimilação ou adaptação passiva a moldes culturais fixos e definidos, e sim, um processo no qual tanto a cultura que tenta se impor como a receptora passam por modificações. Malinowski (1983, p. XII) descreve no prefácio da primeira edição do livro de Ortiz a definição de transculturação como

un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.<sup>3</sup>

Para Fernando Ortiz, a história de seu país, Cuba, é feita de complexas transmutações de culturas que determinam a evolução da sociedade cubana no âmbito institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, assim como nos demais aspectos de sua vida.

No capítulo “Transculturación y género narrativo”, em seu livro *Transculturación narrativa en América latina* (2004), Ángel Rama trata acerca do conceito e do processo de transculturação, os quais foram introduzidos para entender o contato entre três culturas: a europeia, a indígena e a africana, desde o período de

---

<sup>3</sup> um processo, no qual, ambas as partes da equação são modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, diversa e complexa; uma realidade que, não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico sequer, e sim uma realidade nova, original e independente. Para descrever tal processo, o vocábulo de raízes latinas transculturación, proporciona um termo que não contém a implicação de que uma determinada cultura tenha de inclinar-se para uma outra, e sim de uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuindo com aportes significativos e cooperando para o advento de uma nova realidade de civilização (tradução nossa).

colonização no período compreendido entre os séculos XV e XVIII, nos países da América Latina, como México, Peru, Brasil, Bolívia e Colômbia.

Na percepção desse crítico literário, para entender esse conceito, é necessário voltar no tempo, pois o fenômeno da hibridização cultural manifestou-se em um período turbulento de conquistas e de criação do chamado Novo Mundo, denominado assim por colonizadores europeus. Sobre a transculturação, Rama (2004, p. 32) argumenta que

entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.<sup>4</sup>

O período colonial foi próspero em vários sentidos (cultural, econômico, na ciência, na literatura) para Europa, principalmente para a Espanha, que, por muito tempo, esteve explorando colônias da América, como Peru, México, Venezuela, Colômbia e Bolívia, impondo uma cultura europeizada para os índios e negros da América Latina. Serge Gruzinski, em seu livro, intitulado *A guerra das imagens* (2006), traça um diálogo bastante pertinente para nossa reflexão, já que se fará um estudo sobre representações indígenas femininas. Esse autor elucida que os evangelizadores não percebiam que a visão das representações indígenas se baseava em ilustração escrita, grafismo e iconicidade (GRUZINSKI, 2006, p. 80). Essa reação de não conseguir entender as representações divinas dava-se pela cultura letrada europeia composta de escrita e pintura. Em outras palavras, eram representações reais da vida cotidiana (corte europeia ou campesina) em um período do renascimento em que eles buscavam a beleza, a perfeição humana e divina, enquanto os indígenas buscavam a imaginação da criação de seus deuses inspirados em sua cultura. A conquista europeia nas Américas determinou a interrupção de várias culturas indígenas gerando genocídio e apagamento cultural.

---

<sup>4</sup> Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque este não consiste somente na aquisição de uma cultura, que expressa a palavra anglo-americana aculturação, se não o processo implica também necessariamente a perda ou desarraigo de uma cultura existente, o que poderia ser chamado desculturação parcial e além disso significa a seguinte criação de novos fenômenos culturais que possam ser dominados de neoculturação (tradução nossa).

Ángel Rama aborda uma das manifestações culturais (a literatura indigenista) produzidas por autores indigenistas, a exemplo de José Maria Arguedas. Nesse contexto, ao vermos que nela há uma representação muito marcante dos aspectos culturais, sociais e religiosos desses povos, percebemos que a aculturação não cumpre sua máxima, pois está claro que as sociedades e as culturas indígenas não desapareceram, nem se anularam diante das culturas das sociedades não indígenas.

Para exemplificar, cito os livros *A queda do céu*, de Davi Kopenawa, escrito com a cooperação de Bruce Albert (2010), e *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehiripora* (1995), de Firmino Arantes Lana e Luiz Gomes Gama.

O primeiro livro trata da trajetória de Davi Kopenawa, na qual o pensador e ativista político yanomami discorre sobre a cultura ancestral e a história recente de seu povo ao falar a um antropólogo francês (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 12). Quanto ao segundo, este reúne os mais importantes mitos da cultura Desana (povo indígena da região do Rio Negro-Amazonas).

A transculturação neste projeto será pensada para analisar a produção imaginária das imagens de mulheres indígenas nos quadrinhos das revistas mencionadas. Busca-se investigar o cotidiano feminino dos diversos povos autóctones, em consonância com pesquisas bibliográficas sobre relatos de viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Lery, Pero Vaz de Caminha), que observaram a cultura indígena na América Latina colonial materializando a produção de imagens estereotipadas no período compreendido pelos séculos XVI e XVII. Essas estão representadas na figura de Iara, em *Encantarias: a lenda da noite*, em Lilyth, do *Tex Willer*, e as lendárias de *Ayar, la leyenda de los Incas*. Nessas obras, observa-se a produção das imagens de mulheres baseadas na cultura europeia, pois os cronistas poucos se importavam com a cultura das terras conquistadas, observando os povos originários pelo viés europeu. Assim, as narrativas sobre o cotidiano ameríndio são valiosas, mas direcionadas aos interesses da colonização e da conversão ao cristianismo. Tais narrativas representam os índios como selvagem, com costumes bárbaros e incivilizados, como forma de legitimar a conquista da América. Nesse sentido, pretende-se analisar, nesta dissertação, as descrições imaginárias das mulheres indígenas, as quais sofreram influências da tradição religiosa ocidental com valores muito distantes da realidade americana.

Notáveis pesquisadores peruanos, em quadrinhos, como Luis Rachitoff Infantas, em seu livro *Historietas de ayer...y de hoy* (1981), relatam que os primeiros a

documentarem a história daquele país, no século XVII, fizeram em parte com representações artísticas que poderiam ser consideradas *historietas*, por conterem a associação entre texto e imagem. Ele cita especialmente o autor Guamán Poma de Ayala, o qual utilizou 398 desenhos em sua obra *Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), para informar ao rei da Espanha sobre os usos e costumes do Peru e os abusos cometidos contra os indígenas, a fim de que o rei terminasse com tal injustiça.

Desde seu primeiro encontro com as mulheres indígenas, os cronistas evidenciaram as imagens que mais estranhamento causaram ao seu olhar: a nudez. É essa mulher nua que vai ser o principal enunciado dos primeiros registros. A primeira nota escrita sobre a mulher indígena brasileira foi produzida na carta de Pero Vaz de Caminha e ele sequer chama essas mulheres de índias:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. [...]. Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de a nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.

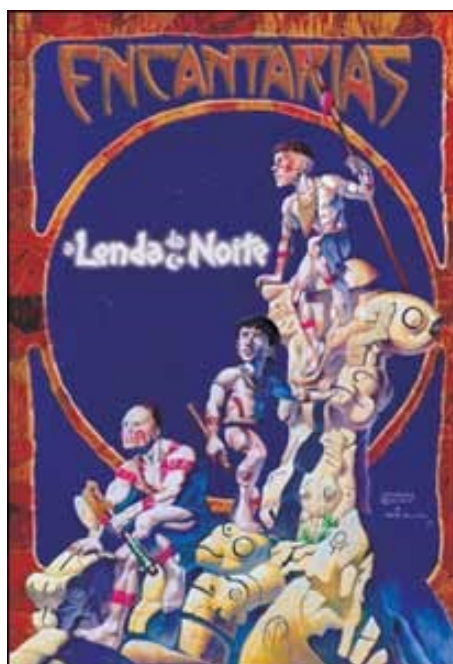
Nesse trecho, percebe-se o relato de um discurso preconceituoso, que produz um funcionamento discursivo para o futuro, ou seja, um discurso que irá se materializar no conceito do que é ser um sujeito indígena. A nudez ficou impressa como uma das características mais marcantes, quando se fala em povos indígenas, mesmo séculos depois desse encontro entre o indígena e o europeu. Ao analisar as revistas em quadrinhos, são observados muitos enunciados visuais, em que, na maioria das vezes, as mulheres indígenas assumem características sensuais: olhares marcantes, corpo perfeito, posturas do imaginário ocidental, retomando uma memória indígena escrita por agentes europeus no passado.

Dessa forma, são esses olhares do outro que pretendo analisar nesta dissertação, visto que evidenciam a naturalização da nudez indígena, pois, nas sociedades europeias, a roupa, peça essencial usada para proteção do corpo e como símbolo de *status*, era um componente da vida diária desse povo.

## 1.1 AS REVISTAS

*Encantarias: a lenda da noite* foi produzida pelos autores Volney Nazareno, Fernando Carvalho, Otoniel Oliveira, Julião Cristo, Aline Coelho, João Silveira, Ivani Oliveira e Roberto Zaluth. A aventura relata a história de três guerreiros, o forte Piatã, o hábil Ubirajara e o perspicaz Kuandu, invocados por Tupã para encontrar o Alguidar Karapyky, um poderoso artefato capaz de trazer a escuridão para o mundo e desequilibrar a ordem da natureza.

**Figura 2:** Capa de Encantarias<sup>5</sup>



**Fonte:** Encantarias: a lenda da noite (2005).

Os autores transitam pela cultura indígena, quando utilizam a *performance* de contar histórias, esta realizada por um pajé, chamado de “velho das histórias” pelos guerreiros. Desse modo, o enredo dos quadrinhos acontece com a belíssima narração da “Origem da noite”, por meio desse sábio pajé. Eles utilizam ainda lendas do folclore brasileiro, como a lenda da Iara, da Cobra grande, em uma linguagem de origem tupi e paraense; exemplifico com a fala da Iara (Mãe d’água) dirigida aos guerreiros, depois de

<sup>5</sup> A imagem representa os guerreiros Piatã, Ubirajara e Kuandu que são desafiados pela Iara (mãe d’água) na floresta dos encantados.

a terem desafiado para vencer seu canto: “sob o meu comando o poder da pororoca<sup>6</sup> destruirá qualquer coisa em qualquer lugar” (NAZARENO, 2005, p. 10). A exemplo do trecho citado, o uso de algumas palavras de origem paraense e indígena nos quadrinhos determinou a criação de um glossário no final das páginas.

*Ayar, la leyenda de los incas*, por sua vez, é uma história em quadrinhos peruana produzida por Óscar Barriga, Virginia Borja, Kaimer Dolmos, Erly Almanza e Christian Ramos. Para contar a história do povo inca, suas origens, guerras, dilúvios, tradições e hábitos, tais autores usam uma linguagem acessível a todos que desejam conhecer a cultura andina.

Essa obra possui reconhecimento internacional e inserção nas escolas peruanas. Em *Ayar*, os incas são representados como fortes homens, de pele bronzeada, adereços e roupas elaboradas. Há todo um cuidado com a imagem, pois os personagens são apresentados em uma posição ereta, sérios, mirando o horizonte, com os cabelos ao vento.

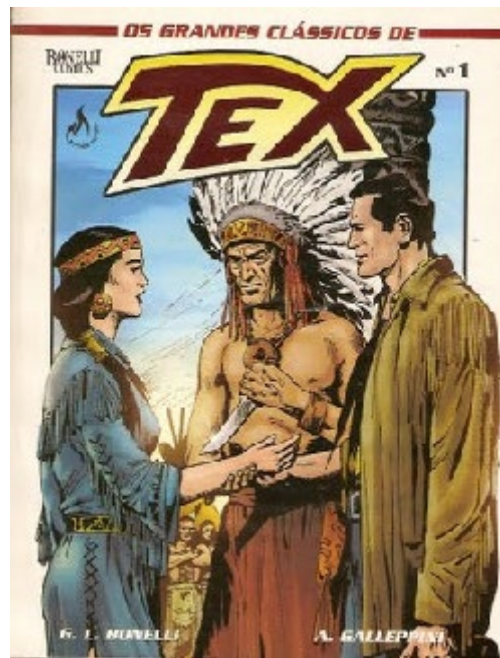
Essas histórias incas são introduzidas na revista *Ayar* e utilizadas em escolas públicas e privadas como forma de preservar a cultura histórica e nacional do Peru. As aulas são geralmente ministradas na disciplina de História.

Em 1948, a editora Bonelli publicou a primeira edição de *Tex Willer*, uma revista em quadrinhos escrita por dois italianos, Giovanni Luigi Bonelli e Aurelio Galleppini, a qual se tornou um fenômeno de massas na Itália. Nela, o herói Tex Willer é um *texas ranger* guiado por um forte senso de justiça, normalmente presente em alguma trama que envolve a captura de um fora da lei, o impedimento de algum roubo ou o apaziguamento de lutas territoriais entre índios e colonos. Obedecendo ao modelo clássico de representação americana, o que é bastante compreensível ao considerarmos o momento em que *Tex Willer* é lançado, após a segunda Guerra Mundial, quando a cultura americana invade alguns países da Europa ocidental.

---

<sup>6</sup> Origem tupi: estrondar. São ondas de alguns metros de altura e têm um grande efeito destruidor.

**Figura 3:** O casamento de Tex<sup>7</sup>



Fonte: Revista Tex Willer (2006).

Conforme é possível observar na figura 3, a obra analisada aqui é uma edição especial, “Casamento de Tex” (1950), na qual foi criada a personagem indígena Lilyth, a qual faria um pacto de sangue com o justiceiro, para salvá-lo da morte. Lilyth foi educada por freiras em um convento, onde aprendeu a ler e a escrever. Essa edição foi recebida pela crítica como um verdadeiro clássico e definida pelo filólogo e lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira como uma obra “da mais alta qualidade; modelar, exemplar”, e citada no prefácio da revista “Os Grandes Clássicos de TEX” (2006), escrita por Júlio Schneider, intitulado “A esposa índia”.

As Histórias em Quadrinhos (HQs) podem ser consideradas como um meio de comunicação em massa que se consolidou ao longo do século XX. Entretanto, devido à sua evolução em forma e conteúdo, vem sendo denominada de arte sequencial, pois produz imagens visuais e textuais em sequência, difundindo informação, valores simbólicos e promovendo respostas a seus leitores. As histórias em quadrinhos podem ser entendidas também enquanto uma cultura de massa, porque seus meios de acesso e aquisição atingem diferentes públicos, de várias faixas etárias. Para esclarecer o que

<sup>7</sup> A imagem representa o pacto de sangue feito entre Tex e Lilyth com a presença do chefe navajo Flexa vermelha (pai da indígena).

aqui é tratado como “arte sequencial”, o pesquisador Oliveira Júnior (2016, p. 25) assevera que:

Arte sequencial é o que denomina e caracteriza a linguagem expressiva de imagem e texto em uma disposição de temporalidade justaposta de sentidos imagéticos, seja em um monumento, tapeçaria ou em quadrinhos. O autor tinha dois objetivos com a definição de arte sequencial, primeiro, distanciar esta forma de expressão do termo em inglês para quadrinhos, *comics*, traduzido literalmente como ‘cômico’, uma associação genérica e limitadora [...]. O outro motivo buscava desenvolver uma definição mais abrangente para a linguagem, capaz de abarcar as várias manifestações pré-imprensa e fora dos meios de comunicação de massa.

As HQs, nas primeiras décadas do século XX, eram essencialmente humorísticas, por isso, receberam o nome de “comics”.<sup>8</sup> Entre as primeiras histórias, estão *Little Nemo*, *Matt e Jeff*, *Popeye* e *Krazy Kat*, porém houve uma evolução na forma como se produziam estes quadrinhos, os quais ganharam uma temática mais adulta. O surgimento da *Graphic Novel*, isto é, romances ou novelas gráficas, possibilitou o aparecimento de novos encaminhamentos no que tange à produção dos quadrinhos.

Nesse cenário, fica evidente que todo quadrinho, imbuído ou não de ficção, é excelente material para se pensar uma época, período ou tempo. A relação das histórias em quadrinhos com a realidade é complexa, e não deixa de ser uma representação da realidade, mas os graus de transposição são bem variados. O crescente impacto de criação e difusão das HQs no processo de identificação dos leitores com personagens, narrativas e bens culturais têm sido tema de estudos interdisciplinares, em vários países da América Latina e Europa, como as pesquisas acadêmicas intituladas, *Etnografia em Quadrinhos, Subjetividades e escrita de si Tembê-Tenetehara*, de Otoniel Oliveira Júnior (2016), e *As Histórias em Quadrinhos na Educação do Peru no século XXI*, de Rosa Alicia Nonone Casella (2016).

A partir da presença indígena nos quadrinhos, novos olhares na perspectiva social se tornaram visíveis nas produções culturais, e em especial nas HQs, por meio de novos personagens. A partir de pesquisas bibliográfica e documental, enfatizarei elementos externos e internos que apontam transformações nas narrativas e personagens das HQs. Inicialmente, trato das Histórias em Quadrinhos e elementos constituintes da

---

<sup>8</sup> As histórias em quadrinhos são chamadas por diversos nomes distintos nos mais variados países: *tebeo* na Espanha, *comics* nos Estados Unidos, banda desenhada em Portugal, *fumetti* na Itália e *mangá* no Japão, apenas para citar alguns exemplos.

identidade e da alteridade em um panorama latino-americano e estadunidense, pois, mesmo os autores da revista *Tex* sendo italianos, os acontecimentos ocorrem no Estado do Colorado, EUA.

Os quadrinhos usam sujeitos históricos em suas narrativas, em muitos casos inspirados por grandes clássicos da literatura, como os de José de Alencar. Para exemplificar isso, cita-se *Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), ou *Winnetou* (1878), famosa figura indígena do mais traduzido autor alemão, Karl May. Tais sujeitos criados pelos autores foram de encontro ao conhecimento que transita na literatura universal.

Por fim, pretende-se refletir como a alteridade e o fenômeno da transculturação são instrumentos que, dentro das obras, auxiliarão na compreensão da representação feminina indígena. Argumentamos que alteridade e a transculturação permitem descolonizar o imaginário feminino banalizado, o segundo sexo, pois as representações de identidades podem ser múltiplas, já que Lilyth é transgressora, a Iara sexualizada, violenta, rainha dos rios e, em *Ayar*, as indígenas assumem novos papéis políticos, que eram apenas responsabilidades dos homens.

Esta dissertação divide-se em 5 capítulos, desde a Introdução que traça um percurso reflexivo para compreender a produção das identidades imaginárias indígenas nas revistas em análises. O segundo capítulo é intitulado “Transculturar e universalizar: entre quadrinhos, narrativas e linguagem”, o terceiro “As mulheres indígenas e a sociedade colonial latino-americana: identidades, racismo, objetificação, em *Encantarias: a lenda da noite*, *Ayar: la leyenda de los Incas* e *Tex*”. O quarto, “Mulheres indígenas em quadrinhos como construções históricas”. O quinto “Imagens e narrativas de mulheres indígenas não se concluem!”.

Os cinco capítulos se entrecruzam, basicamente, desde uma abordagem teórica e analítica, o que produzirá os resultados da pesquisa. O primeiro capítulo após esta introdução discute os conceitos de transculturação, quadrinhos, narrativas e linguagens por meio de saberes culturais dos povos latino-americanos, já especificados, para compreender a representação do imaginário feminino indígena. No segundo capítulo, o objetivo é lançar um olhar atento para a linguagem dessas revistas e as condições literárias em que foram produzidas. Nessa perspectiva, uma questão norteadora é a relação de memória cultural, de religiosidade, de costumes, das crenças dos povos indígenas do Brasil, do Peru e dos Estados Unidos.

No quarto capítulo, “Mulheres indígenas em quadrinhos como construções histórica”, pretende-se apresentar os resultados da pesquisa a partir da história colonial latino-americana e norte-americana, as quais geraram o fenômeno da transculturação. Isto é, a hibridização entre povos originários. Nesse capítulo, busco entender como essas mulheres indígenas que fizeram parte da história colonial atualmente propõem um futuro transcultural, descentrado e posterior às fronteiras. O quinto e último capítulo intitulado “Imagens e narrativas de mulheres indígenas não se concluem!” tece uma reflexão ampla para apreender as invenções das representações com bastante sensualidade, quando se trata de figuras femininas indígenas. De acordo com Homi Bhabha (1998), isso se encontra com o ideal revolucionário, no sentido do estabelecer uma consciência nacional não-nacionalista, em busca de uma dimensão universal, ou seja, o estado de emergência em que vivemos não é exceção, mas a regra. Isso porque: “A luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua idéia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado.” (BHABHA, 1998, p. 2).

## 2 TRANSCULTURAR E UNIVERSALIZAR: ENTRE QUADRINHOS, NARRATIVAS E LINGUAGENS

Quando penso em mim mesma como uma teórica da resistência, não é porque penso na resistência como o fim ou a meta da luta política, mas sim como seu começo, sua possibilidade. Estou interessada na proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação, tanto adaptativa criativamente opositiva.  
(Lugones, 2014).

As palavras de Maria Lugones que iniciam este capítulo são um ponto de partida para compreender as transformações do mundo em relação ao lugar que as mulheres conquistaram na sociedade contemporânea. Em seu texto “Rumo ao feminismo decolonial” (2014), a autora abordou uma releitura da própria modernidade capitalista colonial moderna para abarcar as transformações sociais em relação a gênero, raça e sexualidade.

Para a escritora, há um conhecimento hierarquizado colonial de raças indígenas, mestiças, negras que, ao longo da história, serviu como base para compartilharem da ideia de que “só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens” (LUGONES, 2014, p. 936). Ela ressalta que o conquistador se tornou um ser agente dotado de razão para decidir como governar os povos da América de forma civilizada. Para Lugones, a ideia de povos colonizados remonta ao período colonial e não somente à revolução industrial. Essas reflexões de certa forma atravessam a produção das revistas em análise, pois os autores dessas obras são dotados de conhecimento colonial e capitalista, visto que as figuras indígenas são produzidas de forma estereotipada.

Figura 4: Quadrinho de mulheres em suas adversidades



Fonte: Helô D'Angelo (2018).

Nesse contexto, ao olhar para as imagens acima, é notável que há múltiplas possibilidades de interpretações, mas aqui apresento reflexões sobre o papel da mulher na memória coletiva e individual de sujeitos da contemporaneidade. Entretanto, escrever sobre mulheres a partir do lugar que habito é mais que uma consciência política e literária, é pertencimento de identidade, por ser mulher negra com ascendência indígena.

Sendo assim, é possível afirmar que essas imagens e as narrativas representam o conhecimento histórico colonial expresso nos adjetivos estereotipados para desqualificar mulheres indígenas como sensuais, selvagens e procriadoras. Em relação aos trabalhos que exerciam, elas eram representadas com as seguintes funções: de cozinhar, de plantar, de colher e de cuidar dos filhos até mesmo quando se encontravam no período de resguardo. Ainda que sejam qualificadas como mulheres fortes, valentes e inteligentes, esses adjetivos são abordados nas entrelinhas das crônicas europeias e latino-americanas, supostamente, para atender às necessidades de uma época e não causar estranhamento aos governantes. Trata-se de uma reflexão que lembra a proposta de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615-1616), em seus desenhos, nos quais ele descreve o tratamento dispensado às mulheres pelos conquistadores.

Os escritos mais fiéis em relação às mulheres incas foram produzidos pelos andinos Guamán Poma (1615-1616)<sup>9</sup> e Juan de Santa Cruz (1613)<sup>10</sup>, que, de certa forma, reverenciavam a identidade indígena feminina inca. Embora colocadas em segundo plano, essas mulheres indígenas não podiam passar despercebidas, pois, além de serem esposas e mães, exerciam funções fundamentais na organização da sociedade durante o império inca. Nesses relatos antropológicos, ressalta-se que havia mulheres indígenas chamadas *acllas*, estas escolhidas como “sacerdotisas do Sol”, as quais, junto com os sacerdotes, tinham a responsabilidade de defender a ordem normativa do Tawantinsuyo (SILVERBLATT, 1990).

Guamán Poma relatou que as *acllas* eram detentoras de terras, pastos, gados, sementes e lãs (1616). Tudo que produziam era repartido para beneficiar os povos originários do império Inca. Para o antropólogo Peter Gose (1997), as sacerdotisas e seus bens deviam representar o governo dos Incas nas relações de reciprocidade e redistribuição que mantinham com as comunidades confederadas. Desse modo, a instituição das *acllas* parecia intrínseca e imprescindível à estruturação, ao funcionamento e à manutenção da ordem incaica. A função das *acllas* pode ser melhor apreendida:

[...] na festa Citua, em que os sacerdotes/sacerdotisas e guerreiros/as Incas purificavam Cusco ritualmente. Durante todo o mês em que se celebrava a Citua, as *mamaconas*, uma categoria de mulheres *acllas* com mais de cinquenta anos de idade, distribuíram pedaços de pães sagrados, pequenos bolos de farinha e milho, misturados em sangue de carneiros sacrificados, aos representantes de cada província e aos sacerdotes [...]. Este ritual descrito, classificado por Acosta como uma forma de ‘comunió diabólica’ [...], devia simbolizar uma ‘comunhão sagrada’, a renovação de alianças políticas, a reiteração de tradições e a indissociabilidade entre o sagrado e o governo dos Incas (OLIVEIRA, 2012, p. 70).

No Peru incaico, as *acllas*, “mulheres escolhidas” como “sacerdotisas do sol”, juntamente com os sacerdotes, tinham a responsabilidade de defender a ordem normativa do Tawantinsuyo (SILVERBLATT, 1990, p. 76). Cita-se, por exemplo, como os laços entre Cusco e os Curacazgos confederados eram acentuados e reforçados.

As construções históricas das representações do feminino indígena fazem parte do imaginário dos cronistas, com base em seus estudos (do estranhamento ao desconhecido) e valores familiares. Essas características serão aqui analisadas visando

<sup>9</sup> Crônica: Nueva corónica y buen gobierno (1615/1616).

<sup>10</sup> Crônica: Relación de antigüedades de este reino del Peru (1613).

compreender a produção das imagens nas HQs, que são atravessadas pelas narrativas dos cronistas e das lendas imaginárias que constituem os personagens. Assim, é fundamental tecer reflexões sobre as teorias dos quadrinhos, narrativas e linguagens que confere a singularidade desse gênero textual.

## 2.1 DIALOGANDO COM QUADRINHOS, NARRATIVAS E LINGUAGENS

Os quadrinhos, segundo Will Eisner (2010), são um conjunto de imagens repetidas e símbolos reconhecíveis, os quais, ao serem empregados repetidas vezes para expressar ideias similares, constituem uma linguagem, tal como a palavra falada, a expressão corporal ou a música. Essa linguagem é denominada por Moacyr Cirne (2004) como gráfico-narrativa-visual, já Eisner (2010) a define como Arte Sequencial. Utilizada há tempos para expressar histórias e teorias sobre o entendimento do mundo e de si mesmo, a Arte Sequencial é rica em propiciar a expressão de idiossincrasias, já que, ao contrário da linguagem cinematográfica, por exemplo, suas materialidades não necessitam de vários profissionais para serem feitas. Dessa forma, os quadrinhos se tornam uma linguagem mais viável para a expressão de enunciados com autorrepresentações das narrativas indígenas, que deixam em seus rastros tanto a identidade de seu autor quanto da ideologia de onde vêm.

O gênero textual Quadrinhos, Novelas Gráficas ou Romance Gráfico é um instrumento de informação produzido para alcançar um novo público e, também, para recontar e atualizar os acontecimentos históricos desde os clássicos literários. Isso fica patente ao observar as obras já publicadas em HQs (*Macunaíma*, 2016), até eventos do passado como a Guerra Civil Espanhola (*Todo 36-39 Malos Tiempos*, 2014) e a Segunda Guerra Mundial (*Prisionero en Mauthausen*, 2011). Nesse cenário, um dos objetivos dessas produções é estabelecer um diálogo com a sociedade contemporânea para que as memórias sangrentas das guerras não sejam esquecidas. Assim, os leitores ficarão informados por meio da linguagem específica dos quadrinhos sobre a história do passado.

Os quadrinhos representam um espaço privilegiado na e para a produção de sentido sobre as identidades dos povos indígenas da América Latina e da América do Norte. Nesse sentido, as representações das mulheres indígenas produzidas por

homens, representações estas que serão analisadas nesta pesquisa, cumprem o papel de atender a um público de uma época com pensamentos colonizadores.

Entretanto, a partir das discussões atuais sobre gênero feminino, as representações femininas indígenas assumem performances decoloniais que serão discutidas no capítulo seguinte. Com essa nova forma de contar a história, é possível descolonizar a imagem da mulher indígena, a qual é representada bem longe da cultura dos povos autóctones, ora são sensuais, sem sua maior vestimenta (o grafismo), ora submissa e frágil aos olhos dos produtores.

As construções dessas identidades são fruto de um imaginário mitológico advindo das crônicas de conquistadores europeus e fazem parte de nossa literatura. Isso é perceptível, por exemplo, na descrição romantizada da personagem Iracema do escritor José de Alencar.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado (ALENCAR, 1865).

A partir do trecho da obra de Alencar supracitado, explicita-se que, assim como no passado, as HQs foram criadas para atender as necessidades e os valores de uma época. Hoje, tornou-se uma importante ferramenta para desconstruir conceitos sobre a mulher indígena, perpetuados na sociedade e produzidos por artistas amazonidas e incas, os quais querem desnaturalizar e desconstruir a identidade da mulher indígena construída no período colonial. Tal fato também foi sugerido no Modernismo brasileiro por Mário de Andrade, em 1920, para pensar a identidade indígena, conforme é observável na seguinte passagem:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia Tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 2019, p. 7).

Hoje, os quadrinhos são, de certa forma, produzidos com mais cuidado, pensando na ancestralidade Inca, Tupi, Americana, e desconstruindo conceitos de mulheres inferiores. A luta pela busca da memória real das mulheres indígenas é possível, pois os discursos de mulheres guerreiras, donas de terra, líderes, são implícitos

nas crônicas de Sarmiento de Gamboa (História dos Incas, 1988) e Felipe Guamán Poma de Ayala (Nueva corónica y buen gobierno [1615/1616]): “nessas crônicas há uma força das representações de sexo/gênero veiculadas ao passado e na historiografia do presente” (OLIVEIRA, 2012, p. 19). Quadrinistas buscam uma pluralidade das representações do feminino, e um exemplo dessa vontade pode ser visto tanto na animação de *Icamiabas na Amazônia de Pedra* (2012) de Otoniel Oliveira, quanto em *Ayar La Leyenda de Los Incas* (2014) de Oscar Barriga.

Portanto, as HQs são uma manifestação artística cultural, funcional, construída não só para abordar questões de heróis, de mocinhas, de bandidos, do bem e do mal, mas também para assumir um caráter político, social e identitário. As HQs, enquanto nova forma de se comunicar com os leitores, são necessárias e relevantes, pois as discussões tornam-se híbridas e atuais para pensar o processo de Transculturação.

O processo de transculturação proposto por Fernando Ortiz (1940) e por Arguedas em algumas de suas obras, por exemplo, em *Os Rios Profundos*, compreende a produção de discurso e de dispersões na fala dos personagens indígenas. Estes são constituídos a partir de condições e de momentos históricos em que esses Quadrinhos e a Arte Sequencial foram produzidos. As análises não só evidenciaram a influência da memória cultural colonial na produção das narrativas, mas também como as sociedades elitizadas e hegemônicas dos países latino-americanos e norte-americanos traduzem a continuidade dessas memórias.

Desde a Conquista, os povos originários lutam pelo reconhecimento cultural e social na sociedade ocidental, levando em conta que suas narrativas ainda são marcadas como inferior no “Novo mundo”. Isso acontece porque a história de genocídio silencia e oprime bastante a identidade desses povos.

Além disso, devido à forma de construção muito acessível dos quadrinhos, afinal é preciso basicamente de papel e lápis para se expressar na linguagem da Arte Sequencial e conhecer a história colonial de 1500, os quadrinhos são, além de tudo, uma linguagem democrática. Dessa forma, eles são um grande instrumento para a eclosão do que Foucault (2005) chamou de insurreição dos saberes sujeitados, num processo de resistência fora dos parâmetros do poder ideológico instituído.

Numa perspectiva histórica, nota-se que, desde os primeiros desenhos eternizados nas pedras, de uma temporalidade que foge à cronologia cristã, a vontade de perpetuar os sentidos, para além da tradição oral, levou o homem a desenvolver formas

gráficas de sinais e símbolos que pudessem encontrar interlocutores. Essas manifestações, como diria Will Eisner (2010), de alguma forma são semelhantes aos quadrinhos e apresentam características da Arte Sequencial, pois utilizam imagens repetidas e símbolos reconhecíveis, isto é, empregadas repetidas vezes, provavelmente para expressar ideias similares.

**Figura 5:** Quilcas de Toquepala



**Fonte:** Pedro Rojas Ponce (7600 a.C).

A imagem anterior (vide figura 5) mostra uma arte rupestre, fotografada no sítio arqueológico de Toquepala (sul do Peru). Podemos pensá-la como arte sequencial pela sugestão de uma narrativa sequenciada, em que uma imagem complementa e aprofunda o sentido narrativo da outra. Essas imagens não eram produzidas como mera distração, pois havia uma função para os povos da época, considerando que era uma região habitada por sociedades indígenas. Assim, segundo arqueólogos e historiadores, os desenhos representam um ritual para a caça de animais com intuito de suprir suas necessidades alimentares. Nesse contexto, representar esses animais em uma narrativa sequenciada poderia trazer sorte na caça de alimentos.

Por um lado, supõe-se que, pela região localizada no extremo sul do Peru, essas imagens foram desenhadas antes da colonização, sendo então uma das primeiras manifestações da representação – ou quiçá da autorrepresentação – imagética indígena. Em diversas partes do mundo, são encontradas imagens que se assemelham a esta, em análise aqui, como no Parque Estadual Monte Alegre (Pema), Oeste do Pará. Por outro lado, alguns historiadores e arqueólogos relatam que os desenhos são apenas registros visuais como forma de representar a manifestação gráfica da vida e do pensamento humano.

A arte sequencial (*Art sequencial*) denominada no livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* (EISNER, 2010) caracteriza a linguagem expressiva de imagem de texto em uma disposição de temporalidade justaposta de sentidos imaginários, quer seja em um monumento, tapeçaria, quer seja em quadrinhos. Em sua análise, Eisner teve dois objetivos, o primeiro consistiu em distanciar a HQ do termo inglês *comic*, traduzido literalmente como “cômico”, visto que se trata de uma associação indubitavelmente limitadora (MCCLLOUD, 2005). O segundo, por sua vez, buscou desenvolver uma definição mais abrangente, capaz de compreender manifestações pré-impressa e fora dos meios de comunicação de massa.

Segundo Scott McCloud (2006), a arte sequencial pode se agregar a várias áreas do conhecimento, como, por exemplo, nas próprias revistas em quadrinhos, nas pinturas rupestres, nos códices pré-colombianos, em naves de igrejas, em prédios públicos, nos museus, nas paredes de bares, de lojas de departamento; assim, a indústria cultural possibilita diversas plataformas de acesso. Os quadrinhos são encontrados em diferentes materiais impressos – não só em jornais, revistas, encadernações luxuosas, como *Ayar La leyenda de los Incas*, mas também em propagandas educativas. A venda geralmente era realizada em bancas de revista, porém, com o advento da era digital, essa compra pode ser feita online, embora a HQ ainda seja encontrada em gôndolas de farmácias, supermercados e lojas de conveniências.

O título do livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* deixa claro que os termos não são análogos, mas complementares. Nessa concepção, Eisner (2006) realça que arte sequencial é um tipo de linguagem que pode ser abordada em qualquer meio. Quanto aos quadrinhos, seria a linguagem impressa em meios de comunicação de massa e distribuída digitalmente, segundo as novas formas de comunicação digital. Dessa maneira, os objetos de pesquisa deste trabalho são Artes Sequenciais, pois ou foram

publicados ou são encontradas digitalmente, como é o caso de *Ayar la Leyenda de los Incas* (2014). Nesta dissertação, utilizaremos os dois termos, em consonância com o pensamento de Moacir Cirne (2000), porque o que define os quadrinhos é muito mais que qualquer elemento estético ou textual; é a sequencialidade construída por meio de uma disposição de no mínimo duas imagens complementares. O autor ressalta ainda:

[os quadrinhos] são uma narrativa gráfico-visual com suas particularidades próprias, a partir do agenciamento de, no mínimo, duas imagens desenhadas que se relacionam. Entre as imagens, um corte, que chamamos de corte gráfico – de certo modo, o lugar que marca o espaço do impulso narrativo. Esse corte tanto será espacial quanto temporal (aqui, gerando as elipses: um tempo a ser preenchido, muitas vezes pela imaginação do leitor). A passagem entre uma imagem e outra revelará, se fluente, a marca de um bom narrador; se busca, para não ser ríspida, ou dura, será eficaz na medida das necessidades temáticas do roteiro e/ou enredo propriamente dito (CIRNE, 2000, p. 14).

Moacir Cirne (2000, 2002, 2004), Will Eisner (2006, 2010) e Umberto Eco (2011) estudaram a arte sequencial em comparação com a arte do cinema, pois esta aborda especificidades que estão presentes na linguagem do cinema (CIRNE, 2000) ou do teatro (EISNER 2010), ou mesmo da pintura e da literatura. Constituída por duas linguagens (a visual e a escrita), os quadrinhos possuem uma virtuosidade expressiva inerente à sua constituição.

Na leitura dos quadrinhos, o leitor, além de seguir uma sequência, precisa entender cada imagem e cada texto nos quadros, devendo, assim, estabelecer uma construção de sentido inter-relacionado entre cada quadro e páginas (se necessário). Para a conclusão da leitura, será necessário que o leitor preencha o que acontece no espaço entre um quadro e outro. Tal interação é chamada, de fato, de conclusão, por Scott McCloud (2005).

Marshall McLuhan também reafirma essa necessidade de complemento para os quadrinhos em seu livro *Meios de Comunicação de Massa como Extensão do Homem* (2006), no qual separa os meios de comunicação entre frios e quentes. Os frios são aqueles que precisam da participação e do envolvimento do leitor, do receptor para o entendimento de sua mensagem. Já os quentes, por uma alta resolução, trazem uma mensagem mais completa. Por mais que a definição de McLuhan esteja vinculada a conceitos ultrapassados como receptor e emissor, em vários momentos, ele também

entende a descontinuidade característica dos quadrinhos como um elemento de estímulo à interação:

As histórias em quadrinhos, apresentando baixa definição, possuem uma forma de expressão altamente participante, perfeitamente adaptada à forma em mosaico do jornal. Dão também um sentido de continuidade de um dia para o outro (MCLUHAN, 2006, p. 189).

Os conceitos de quadrinhos abordados acima serão aplicados no capítulo intitulado “As mulheres indígenas e a sociedade colonial latino-americana: identidades, racismo, objetificação, em *encantarias: a lenda da noite*, *ayar: la leyenda de los incas*, e *tex*”, a fim de nos ajudar a entender a produção de sentidos das narrativas imaginárias sobre mulheres indígenas de origem Tupi, andinas e norte-americanas perpetuadas na sociedade contemporânea. Porém, neste momento, é necessário tecer uma reflexão sobre o conceito de Transculturação.

### 2.3 TRANSCULTURAÇÃO

O conceito de transculturação proposto por Fernando Ortiz (1881-1969), em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), surgiu para compreender a história de Cuba e dos povos das Américas. Nesse viés, a literatura e os estudos culturais tomam como ponto de partida o termo como fenômeno. Assim, Ortiz contribuiu para a construção identitária da sociedade cubana, quando se investiga os aspectos sociais, econômicos e culturais do seu país.

Por meio dos principais produtos da economia de Cuba, o tabaco e o açúcar, Ortiz cria o conceito de transculturação para entender a realidade do país, em sua obra de 1940. Sua pesquisa histórica sobre a formação do povo cubano observa os processos de transculturação sempre em movimento, entre negros, indígenas e europeus. Nesse caso, não há apenas o contato racial, mas trata-se de um contato entre culturas, economias e olhares divergentes. A transculturação foi criada para ir além do conceito de mestiçagem, este que aborda as questões raciais. Assim, a transculturação se distingue deste, pois encontra-se sempre em movimento entre o cultural e o social. Para compreender melhor nossas reflexões, torna-se produtivo lançar mão da seguinte definição:

*Transculturación...* es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un

fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas *transculturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (MALINOWSKI, 1983, p. XII).

O desenvolvimento dos povos da América Latina, após a Conquista, compõem-se de paradoxos culturais. Ortiz conseguiu, de uma maneira teórica e metodológica, construir o conceito de transculturação para equilibrar teoricamente esses conflitos de formação da identidade dos povos latino-americanos. Ángel Rama, um escritor uruguaio, estabeleceu a partir das leituras de Ortiz um novo conceito, o de “transculturação narrativa”, para interpretar as mudanças culturais nas literaturas da América Latina.

Em sua obra *Transculturação narrativa em América Latina* (1982), o autor discute o vanguardismo, o modernismo e o regionalismo. Rama elucida que o movimento regionalista que predominava no continente supera-se ao introduzir novas formas literárias por escritores vanguardistas e modernistas, nas cidades da América Latina. A respeito dessa nova tendência, os escritores regionalistas responderam das seguintes formas: a primeira, estabelecer as novas formas de narrativas; a segunda, negar as novas estéticas; e a terceira forma se constituiria na “plasticidade cultural”, ou seja, a integração de tradições estéticas aos novos modelos. Estes, para Rama, serão os transculturadores.

Rama fundamentou o conceito de “transculturação narrativa” apoiado nos pressupostos do conceito de Ortiz para o contexto das literaturas da América Latina, apreciando como fator essencial a autonomia literária. Para o autor, as exigências de seleção e de criação são próprias da autonomia literária, dado que legitimam a criatividade de uma cultura. Nesse contexto, três traços característicos são considerados essenciais, dentro das narrativas transculturadoras.

O primeiro deles é o uso do material linguístico, o qual, num primeiro momento, serviu como prova de independência cultural – a exemplo da escrita regionalista e seus termos dialetais “realistas” – que, logo depois, com os modernistas, enfrentará a procura de uma escrita autóctone, para posteriormente passar aos narradores transculturadores, que conseguem conciliar essas duas perspectivas, forjando uma língua americana própria.

O segundo traço é a estruturação literária, que funciona para os escritores transculturados como mecanismo de aprofundamento de assuntos além do linguístico. É importante considerar que as formas modernistas representavam todo um horizonte estilístico, alheio ao viés tradicional das escrituras regionalistas, e os transculturadores são os que conseguem conciliar essas duas perspectivas frente à modernização.

O terceiro desses traços é a cosmovisão, na conceituação de Rama, pois nela se encerram os sentidos ideológicos, os valores e os ideais da cultura. Neste sentido, o processo que sofreu a tradição regionalista com a incorporação das ideias modernistas foi contraditório, pois foi violento e, ao mesmo tempo, enriquecedor.

Ante as formas modernas, os narradores transculturadores procuraram resgatar suas tradições com um olhar conciliador entre fontes culturais e formas estéticas. Dessa maneira, o contato com as formas externas permitiu a valorização das formas internas. Para Rama, os produtos culturais que resultam desse contato cultural com a modernização não podem se assemelhar às criações urbanas, nem às formas regionalistas precedentes.

El desafío mayor de la renovación literaria, le sería presentado al regionalismo: aceptándolo, supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y tradiciones locales, aunque para lograr lo debió transmutarse y trasladarlos a nuevas estructuras literarias, equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plural estendencias renovadoras. Vio que si se congelaba en su disputa con el vanguardismo y el realismo-crítico, entraría en trance de muerte. La menor perdida sería el haz de formas literarias (habida cuenta de super en transformación), y la mayor, la extinción de un contenido cultural amplio que sólo mediante la literatura había alcanzado vigencia aun en los centros urbanos renovados, cancelándose así una eficaz acción destinada a integrar el medio nacional en su período de creciente estratificación y de rupturas sociales (RAMA, 1982, p. 26).

Para Rama, destaca Flavio Aguiar (2013), a geração de autores como João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez consolidou uma consciência regional-universal, transculturadora do conceito de literatura e, por conseguinte, da cultura latino-americana. Rama veria nesses autores os “transculturadores” da literatura latino-americana.

Seguindo esse aparato conceitual, o crítico uruguaio, a partir de *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (1985), veria os movimentos que dariam ao processo literário hispânico um ritmo performativo comum,

que ele reconheceria como “irrupções da modernidade”. O conceito de modernidade se converteria, nesse sentido, em espaço predileto das culturas hispânicas e, logo depois, das latinoamericanas, na sua força inspiradora e, ao mesmo tempo, no limite que definiria, durante dois séculos, as inclusões e exclusões, as reinvenções do futuro e as remodelações do passado:

Al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto vanamente los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza la mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana (RAMA, 1985, p. 10).

Em *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), obra póstuma, Rama caracteriza as principais irrupções da modernidade: a mais antiga irrupção é a do século XIX, que começa com os processos de independência e de procura de uma autonomia cultural e culmina no Modernismo hispano-americano (parnasianismo e simbolismo no Brasil, abordado por Candido) na transição ao século XX. Uma segunda irrupção se dá depois da Segunda Guerra Mundial; esta é a etapa de transculturação do romance, que, segundo Rama, abre o espaço narrativo para a recuperação das dimensões míticas da memória, das narrativas orais ou imemoriais, que indagam no imprevisível entre a experiência individual e sua rearticulação coletiva.

Para Rama, esse será o caminho comum de grandes narrativas, como *Grande Sertão: Veredas*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* e *Los rios profundos*. Narrativas como estas articulam, no plano do romance, uma peculiaridade determinante, mas não exclusiva, das culturas e das sociedades latino-americanas, que consiste na dramática construção de fronteiras de exclusão entre um passado de tudo aquilo que não fez parte dos processos de modernização social, literária e cultural, liderados pelas classes dominantes, e a recuperação desse conhecimento arcaico descartado no plano da memória coletiva.

Como se tem tentado demonstrar, dois conceitos são fundamentais na obra de Candido, na sua relação com Rama: o de ‘sistema literário’ e o de ‘supra-regional’. Tais conceitos dão força teórica ao projeto latino-americanista do autor uruguaio, pois, enquanto Candido privilegiava os aspectos políticos e econômicos na Formação da Literatura Brasileira [FBL], no caso de Rama esses conceitos são interpretados num horizonte antropológico e etnográfico, graças à contribuição de Darcy Ribeiro (TORO, 2014, p. 85).

Essa proposta teórica tem seu maior ganho em Transculturação Narrativa (TN)

Un libro en el que Rama epitomiza las ideas de Candido y, simultáneamente, construye su crítica al adoptar otro punto de mira, en base a las ideas de originalidad, autenticidad y representatividad. Con ellas, y ahora pasando del concepto de ‘aculturación’, tomado de la antropología inglesa y que usara en 1972, al de ‘transculturación’ (es decir, de la pérdida de rasgos propios de una cultura a la mezcla, el pasaje y la hibridación de las formas sociales y culturales), regionaliza América Latina poniendo en tensión lo universal y lo local, vanguardia y criollismo, modernización otra y modernización propia (ROCCA, 2006, p. 239).

Essas reflexões teóricas tratadas neste capítulo serão aplicadas no terceiro capítulo, no qual pretende-se abordar pontos de convergências a partir dos conceitos de transculturação e de alteridade nos objetos da presente pesquisa. Nessa abordagem, pretendemos investigar as revistas, *Ayar*, *la leyenda de los incas*, *Tex Willer e Encantarias: a lenda da noite* lançando um olhar para as narrativas, nas quais as mulheres indígenas estão representadas em uma linguagem violenta, sensual e transgressora.

### **3 AS MULHERES INDÍGENAS E A SOCIEDADE COLONIAL LATINO-AMERICANA: IDENTIDADES, RACISMO, OBJETIFICAÇÃO, EM ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE, AYAR: LA LEYENDA DE LOS INCAS, E TEX**

O corpo da mulher não é mais do que metáfora das gerações que a precederam.  
(Antoinette Gordwosky, 1990).

A arma de fogo superou minha flecha,  
Minha nudez se tornou escandalização,  
Minha língua foi mantida no anonimato,  
Mudaram minha vida, destruíram o meu chão.  
(Márcia Kambeba, 2018).

A história do período colonial no Brasil é marcada, basicamente, por grandes violências físicas e mentais que afetaram diretamente a essência cultural de vários povos indígenas, ou seja, suas formas de vestir, de falar, de contar histórias. A alteridade indígena foi tão negada que na atualidade comunidades inteiras, e principalmente as/os jovens, têm vergonha de suas verdadeiras identidades, aquelas de pertencimento de lugar, do reconhecimento do *ego*, isto é, de se questionar “quem sou”. Para exemplificar algumas/uns jovens têm vergonha de serem chamados pelo nome indígena, devido ao alto preconceito da sociedade e à dificuldade de integração em diversos setores do ocidente.

E como isso acontece na vivência dos povos indígenas e, em especial, com o povo Aikewára? Em uma conversa com a Profa. Dra. Ivânia Neves, linguista e antropóloga dos povos indígenas da Amazônia, ela relatou que as crianças, as quais frequentavam as escolas ocidentais, já não falavam a língua Aikewára, herança de um povo chamado Suruí-Aikewára, com o qual fazia sua pesquisa e que vivem no Sudeste do Pará. Além disso, a pesquisadora também relatou que essas crianças não queriam ser chamadas pelos seus nomes indígenas; cita-se, por exemplo, o caso da menina Talita (nome ocidental), cujo nome indígena é Taraí Suruí. Para fundamentar essas reflexões, buscamos as abordagens sobre identidades na pós-modernidade de Stuart Hall (2006).

#### **3.1 IDENTIDADES NA PÓS-MODERNIDADES DE STUART HALL**

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) tece discussões necessárias e pertinentes sobre as identidades na pós-modernidade para

entender as fraturas, deslocamentos de identidades com as transformações do mundo moderno no campo da teoria social. As antigas identidades que, por muito tempo, consolidaram o mundo social estão em decadência, fazendo surgir novas identidades, o que tem fragmentado o indivíduo moderno. Acerca dessas fragmentações, ressalta Stuart Hall (2006, p. 7):

A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Essas reflexões de Stuart Hall atravessam, de certa forma, os povos indígenas. Nesse contexto, as conquistas de demarcação de algumas terras, como dos Yanomami em Roraima, embora sejam ameaçadas, constantemente, por garimpeiros, e a integração de povos indígenas na educação – como, por exemplo, em cursos superiores (Pedagogia, Letras, Antropologia, Medicina) nas universidades federais e estaduais – fizeram os povos originários entenderem que precisam assumir suas identidades. Isso porque, de acordo com Hall (2006), não existe uma única identidade, de maneira unificada, homogênea, mas há diversidades de identidades.

Nesse viés emergem movimentos indígenas, escritores indígenas, lideranças indígenas para desconstruir estereótipos, aqueles idealizados, romantizados do modo como escreveu José de Alencar em *Iracema*. Com essa nova estrutura de pensamento sobre a formação dos povos indígenas, em especial as mulheres, forma-se o feminismo indígena, o qual surge voltado para o protagonismo, em lutas tradicionalmente masculinas, como a demarcação de terras, a denúncia do genocídio dos povos indígenas e a luta pela conquista da visibilidade, especialmente em contextos urbanos. Sônia Guajajara, coordenadora-executiva da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) e da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) enfatiza:

Existe um feminismo indígena, mas do nosso jeito. [...] Talvez esse termo não seja o mais adequado para a nossa realidade. O feminismo soa radical, longe da gente. Mas temos sim buscado protagonismo dentro das aldeias e para fora, nas nossas lutas, procurando visibilidade. Hoje, mulheres têm assumido os principais cargos dos movimentos indígenas estaduais e regionais. [...] Uma vitória nossa, mas que contou também com o entendimento e os votos de muitos homens para acontecer. Para a gente, esse é o nosso feminismo: se

empoderar e assumir o protagonismo (GUAJAJARA apud HOLANDA, 2018, p. 204).

É com base nesse contexto que constatamos que a idealização romântica sobre os povos originários fabricada no período colonial não produz mais sentidos na memória histórica cultural das sociedades indígenas. Como bem disse Grada Kilomba (2019), a construção colonial do colonizador que gera/gerou “racismo ideológico” dos povos originários não representa a história cultural indígena nas Américas.

O conceito de identidade na pós-modernidade é complexo, mas há urgência em ser desconstruído para acompanhar as novas mudanças. Acerca dessa complexidade ainda não definida, pode-se citar um processo seletivo ou um concurso público em que os candidatos que se consideram negros, pardos, indígenas devem escrever uma autodeclaração; entretanto não basta se autodeclarar, a/o candidata/o também precisa comprovar com uma certidão de nascimento, por exemplo, a sua escolha de identidade. Nesse caso, é patente que, apesar das conquistas de cotas, uma autodeclaração não é suficiente, pois as instituições exigem um documento institucionalizado. Sobre esses argumentos de identidade, Stuart Hall (2006, p. 8) ressalta:

[...] que as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas. As tendências são demasiadamente recentes e ambíguas. O próprio conceito com o qual estamos lidando, ‘identidade’, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos.

Então, o conceito único de identidade está ultrapassado e o que existe são múltiplas identidades a partir de mudanças estruturais que estão transformando as sociedades modernas desde o final do século XX: “isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2006, p. 9).

Ainda segundo Hall, essa deturpação do eu é chamada, em algumas ocasiões, de deslocamento do sujeito; “esse duplo deslocamento dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 10).

Como isso acontece na prática com os povos indígenas? Hoje, eles assumem sua cultura, usam o urucum, jenipapo e carvão para produzirem sentidos em seus corpos pintados. “O grafismo desvela antiga história/... em delicados traços. Com cautela/ Nessas pinturas, feitas com firmeza... / Uma cultura ímpar se revela!”, afirma Edir Pena (2011, p. 6). Nesse trecho, podemos observar a fortaleza em se reconhecer indígena por meio de sua cultura que atualiza toda uma memória, a dos tempos idos!

É nesse aspecto que a identidade tardia do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno distinguindo por Hall (2006) sofrem mudanças. Assim, segundo ele, o sujeito do Iluminismo é definido como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação. Com o sujeito sociológico, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade; quanto ao sujeito pós-moderno, este não possui uma identidade fixa, essencial e permanente.

Desse modo, cabe aqui mais um questionamento: a construção das identidades indígenas das revistas em análise faz parte desses movimentos emergentes a partir da cultura de identidade que atravessa o processo transculturador? Segundo Grada Kilomba (2008), o movimento feminista não só discute a identidade da mulher, como também amplia as reflexões para as identidades de LGBTQs, de negros, de indígenas. Com base nas leituras que realizamos, entendemos que as imagens das personagens representam a objetificação da mulher indígena, conceito este que iremos aprofundar mais a frente.

Os sujeitos passam a ser definidos historicamente, e não mais biologicamente. Os indivíduos assumem identidades diferentes em diversos momentos, longe do eu coerente. Sobre estas novas reflexões sobre identidade, Stuart Hall (2006, p. 12) realça:

Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão ‘mudando’. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais.

As reflexões sobre as identidades não buscam definir um conceito único e descobrir qual melhor combina. São teorias complexas em que vários grupos sociais sentem a necessidade de desconstruírem a narrativa política da ignorância e experimentarem novos sentidos, isto é, criarem novas narrativas, novas imagens de

como nós queremos ser. A ideia é sermos autores de nossa própria história, reinventar linguagens para tornar-se sujeito historicamente. Quanto a isso, evidencia Stuart Hall (2006, p. 13):

Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Com base nisso, o objetivo deste capítulo é refletir sobre questões como o que está em jogo nas representações das identidades das personagens femininas indígenas. Há uma fragmentação ou pluralização das identidades nas revistas? Ou, de fato, há uma objetificação das personagens? A partir dessas questões, torna-se necessário aludir a Grada Kilomba, que trata em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) sobre o conceito de sujeito e objeto, argumentado por bell hooks (1989, p. 42). Para a autora, “sujeito são aqueles que têm direitos de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” e, no que tange a objetos, nossa realidade é criada por outros, nossa história é designada por outros e nossa identidade é criada por outros. Escrever, analisando imagens femininas indígenas, é um ato de descolonizar conceitos, refletir sobre quem criou certa representação, e porque se escreveu de tal maneira.

Em seu texto intitulado “Máscaras: colonialismo, trauma, memória e descolonização”, Grada Kilomba (2008) tece uma reflexão sobre o instrumento para silenciar a escrava Anastácia, a qual usou, por muito tempo, uma máscara de ferro no período que foi escrava. Esse ato é um exemplo nítido do uso da violência contra uma mulher negra para silenciá-la dos horrores que vivia nas senzalas.

A leitura desse texto nos chama a atenção, pois se constata que esse ato violento era a forma encontrada pelos conquistadores para evitar que os escravos comessem a cana-de-açúcar ou cacau. Entretanto, Grada Kilomba (2019) ressalta que “foi o instrumento mais racista usado para silenciar uma mulher que defendia seus direitos na colônia em que vivia”. Nas palavras da autora:

[...] a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação dos seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘Outras/outros’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 33).

As diversas formas de opressão, racistas, sexistas e machistas, utilizadas no período escravocrata, representam a negação da identidade feminina, da dor, da morte; por isso, “a liberdade é uma luta constante” como disse Angela Davis (2016). Não é possível negar a memória do passado, as conquistas pela liberdade, pois essas foram fundamentais para desconstruir as mais variadas maneiras de racismo construídas ao longo do tempo. Sobre o sistema escravocrata nas américas, Angela Davis (2016, p. 23) ressalta:

O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, ‘a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa’. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias.

São muitos os conceitos ideológicos (identidades, racismo, objetificação, sujeito) para entender a representação do corpo da mulher nas revistas em HQs. Apesar das conquistas dos povos indígenas ao longo do tempo, as heranças do invasor são atuais, como por exemplo, a tentativa do apagamento dos povos originários, em especial da mulher indígena. Posto isso, julgamos que é uma questão que deve ser discutida, pois sempre teremos muito para refletir, se quisermos promover transformações positivas no nosso corpo social, o que também passa por mudar os conceitos misóginos construídos por homens brancos na América.

### 3.2 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE COLONIAL-LATINO-AMERICANA

Gilberto Freyre relata, em seu livro *Casa-grande & Senzala* (1933), que os conquistadores se casavam com mulheres, ou mantinham uma relação sexual com elas, para povoar as cidades. Mas muitos desses atos foram extremamente violentos, uma vez que muitas índias se recusavam a manter contatos íntimos com os invasores. Outras aceitavam, almejando ocupar um lugar de maior prestígio na sociedade com um filho de um homem branco. Para que esses relacionamentos fossem de maneira cristã, a

evangelização dos missionários jesuítas era primordial, visto que ela ensinaria como se vivia nos países ditos civilizados da Europa.

Sobre esse ponto, perguntamos se existe de fato uma civilização ideal? Segundo Norbet Elias, em seu livro *O processo Civilizador: uma história dos costumes* (1990), o termo civilização expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Ele resume, em breves palavras, o comportamento da sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos, que se julga superior às sociedades mais antigas ou às contemporâneas “mais primitivas”. Com essas reflexões, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter, o desenvolvimento de sua cultura científica ou a visão do mundo e muito mais.

A representação da imagem de mulheres indígenas projetada pelos conquistadores produz relações de sentidos menores perante a cultura do colonizador que construiu as subjetividades indígenas. Essa invenção entre imagem e corpo constituiu saberes forjados em relação à identidade indígena. O desenho, a pintura, a fotografia registrada nos relatos de viagens de Hans Staden, por exemplo, revelam a sensualidade, selvageria desde o contato com o europeu, produzindo, assim, sentidos de incivilização aos povos indígenas. Essas análises do discurso forjado em relação aos povos indígenas nos lembra as reflexões de Courtine sobre intericonicidade.

Intericonicidade que supõe, portanto, dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulação, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (COURTINE, 2011, p. 160).

Então a imagem indígena produzida no período colonial produz, hoje, para o ocidente sentidos imaginados pelos viajantes europeus, os quais estavam ansiosos para explorar a terra em busca por riqueza nas Américas. Diante disso, percebemos que tudo faz parte de uma “arqueologia” construída que envolve uma rede de formulações acerca da identidade indígena. Como podemos observar na figura 6, há uma representação do comportamento primitivo de indígenas com Hans Staden no fundo, assistindo o ato antropofágico dos Tupinambás, considerado selvagem para a sociedade europeia.

Entretanto, a imagem pode fazer parte da memória do autor para produzir sentidos preconceituosos em relação aos povos originários (COUTIRNE, 2011).

**Figura 6:** Banquete Canibal



**Fonte:** Duas viagens ao Brasil (1557).

Essas formulações históricas são construídas por meio de instituições (igrejas e governos europeus) que exerciam poderes de dominação em sua missão de impor sua cultura europeia, considerada civilizada, no Novo Mundo. Missionários andavam na companhia de colonizadores com a missão de evangelizar indígenas e principalmente aqueles mais resistentes à conquista.

A Igreja exercia forte pressão sobre a formação da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher partia de uma interpretação simples: o homem era superior e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade. São Paulo, na Epístola aos Efésios (5:21-24), não deixa dúvidas quanto a isso: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos.” (ARAÚJO, 2011), de modo que o homem (marido, irmão, pai etc.) representa Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo defeito de Eva, a primeira mulher, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência

paradisíaca, já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. O mesmo apóstolo, Paulo de Tarso, em outro escrito, determina:

Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia, nem tranças, nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso; mas que se ornem, ao contrário, com boas obras, como convém a mulheres que se professam piedosas. Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio com toda submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou doutrine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade (TIMOTEO, 2:9-15 apud ARAÚJO, 2011).

As palavras de Paulo de Tarso aos dias atuais soam duras e violentas em relação à mulher. Nesse sentido, elas produziram e talvez produzem até hoje, atividades determinantes entre homens e mulheres nas terras indígenas, por exemplo, as atividades domésticas ultrapassavam/m seus espaços (de casa), iam para o campo cuidar e colher a plantação. As tarefas eram divididas entre homens, mas não existiam igualdades de trabalhos destinados às mulheres, visto que eram tarefas femininas, assim como os homens se mantinham na tarefa de caçar. Angela Davis ressalta sobre esse comportamento da seguinte forma:

As mulheres do período colonial não eram ‘faxineiras’ ou ‘administradoras’ da casa, e sim trabalhadoras completas e realizadas no interior da economia baseada na casa. Elas não apenas produziam a maioria dos artigos de que sua família precisava, como também eram protetoras da saúde da família e da comunidade: ‘Era responsabilidade [da mulher do período colonial] colher e secar as ervas selvagens usadas [...] como remédios; ela também atuava como médica, enfermeira e parteira em sua própria família e na comunidade’ (DAVIS, 2016, p. 240).

Segundo a autora, o que de fato devemos refletir não é quem trabalha mais ou menos em casa, ou quais trabalhos de casa são essencialmente femininos, mas pensar se as tarefas domésticas deixariam de ser opressivas. Para Davis (2016, p. 237):

Embora a maioria das mulheres comemore com alegria o advento do ‘dono de casa’, desvincular o trabalho doméstico do sexo não alteraria verdadeiramente a natureza opressiva do trabalho em si. Em última análise, nem as mulheres nem os homens deveriam perder horas preciosas de vida em um trabalho que não é nem estimulante, nem criativo, nem produtivo.

Apesar das lutas constantes de movimentos feministas em pró da alteridade da mulher indígena e negra, especialmente, na sociedade contemporânea, o lugar que essas mulheres ocupam na sociedade atual atravessa um caminho numa longa escala de conquistas, mas também de retrocesso por falta de políticas públicas. Sobre isso, Angela Davis (2016, p. 25) afirma:

A maioria das meninas, assim como a maioria dos meninos e dos homens, trabalhava pesado na lavoura do amanhecer ao pôr do sol. No que dizia respeito ao trabalho, a força e a produtividade sob a ameaça do açoite eram mais relevantes do que questões relativas ao sexo. Nesse sentido, a opressão das mulheres era idêntica à dos homens.

Durante os processos educativos na escola, nas missas, na catequese, em casa, nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden, reafirmando-o sempre na história humana. Não era de se admirar, por exemplo, que, no primeiro contato de Eva com as formas do mal, personificadas na serpente, inoculasse na própria natureza do feminino algo como um estigma atávico que predisponha, fatalmente, à transgressão. Esta, em sua medida extrema, revelava-se na prática das feiticeiras, detentoras de saberes e poderes ensinados e conferidos por Satanás. Tais pensamentos misóginos são expressos cruamente no “*Malleus maleficarum*”, célebre tratado de demonologia escrito por dois dominicanos alemães, Heinrich Krämer e Jakob Sprenger, publicado em 1486. Eis a convicção que eles externavam:

Houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou, seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona a mente (KRÄMER; SPRENGER, 1946).

São esses os conceitos e os adjetivos atribuídos à memória da mulher. Hoje, apesar de sua participação na literatura, na política e na sociedade para desconstruir tais conceitos, como os de que são submissas, frágeis, traidoras, ser mulher em uma sociedade com pensamentos misóginos é símbolo de luta a todo o momento.

É dessa luta que trata Heloísa Buarque de Holanda em seu livro intitulado *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), em especial no capítulo “Mulheres indígenas: Da invisibilidade à luta por direitos defendidos por Marize Vieira de Oliveira, há relatos em que mulheres indígenas contam suas vivências.”

Nesses relatos, observamos a solicitação, repetidas vezes, de direitos fundamentais, como a demarcação de terras para conquista de direitos, ao acesso à educação e à saúde diferenciada e de qualidade. Ademais, algumas mulheres na Amazônia, além de assumirem seus papéis de liderança, trabalhos, estudos fora das terras indígenas, ainda precisam realizar suas tarefas domésticas, tendo em vista que elas não deixam de cumprir seu papel de mulher trabalhadora e mãe, pois, dentro de suas limitações e permissões, assumem papéis de organização do povo em que vivem.

Essas histórias do período colonial se perpetuam em discursos contemporâneos, produzindo adjetivos desqualificados em relação à mulher indígena em meio a narrativas históricas imaginárias como a Mãe d' água do norte do Brasil. Esse ser imaginário (Iara) foi estudado por João de Jesus Paes Loureiro, um escritor de Belém do Pará e, para entender quem é a Iara da Amazônia, refletimos sobre a proposta do estudo poético do escritor.

### 3.3 O IMAGINÁRIO DA MÃE D'ÁGUA (IARA) NA AMAZÔNIA

Em seu livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2011), João de Jesus Paes Loureiro, poeta e pesquisador da cultura amazônica, escreveu um capítulo dedicado à Mãe d'água, mais conhecida por Iara, a sereia das águas amazônicas. Em suas reflexões, a lenda da Iara foi uma construção histórica do imaginário indígena composta pelas convergências de várias sociedades ocidentais como a portuguesa, a alemã e a russa. A história da Iara ou Uiara atravessa gerações.

Segundo o autor, a sensualidade da personagem mítica *A Iara* ou Oiara, Mãe-d'Água, vive nas encantarias do fundo dos rios. Ela atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, canta belas melodias em voz maviosa. Convida-os a ir com ela para o fundo das águas do rio, onde se localiza a encantaria, sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio, no qual a vida é de uma felicidade sem-fim. Quem vê seu rosto uma única vez, jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir a seus encantos por medo ou precaução; “no entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela” (LOUREIRO, 2001, p. 259-260).

Vicente Salles considera que Iara é o modelo da maior convergência cultural na mítica amazônica: Iara, Sereia Ondina, Loreley, Mãe-d'Água, Iemajá. É, verdadeiramente, uma história. Trata-se de uma mulher tentadora que se apresenta com um rosto europeu e recorre à magia do canto. É pelo canto que ela se anuncia ao navegante ou ao morador da beira do rio: “por trás dos cantos da Iara, há um sensualismo irresistível atração fatal dos jovens, sobre os quais recai sua predileção” (SALLES, 1988 apud LOUREIRO, 2001, p. 260).

A genealogia simbólica da Iara na história das culturas é muito numerosa. Certamente, essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que laçou essas narrativas com a lenda nativa já existente. Os animais fabulosos, as sereias, as tágides, os monstros marinhos, as lendas do mar já estavam integrados à tradição portuguesa.

A figura de Iara é conhecida por gerar destruição, isto é, sedução mortal. O canto e o rosto são aliados numa convergência irresistível do amor que destrói. Também em Iara, a morte aparece como um elemento desejado. Não que a morte seja o objetivo daquele que mergulha nas águas sob o apelo da Iara; entretanto, sob o aspecto físico, é claro que ele (o encantado) vai morrer, mesmo no caso de acreditar em encantarias, pois sabe que não se pode respirar dentro da água. Dessa forma, terá plena certeza de que viverá em outra forma de vida, está pressuposto que aquela que ele desfruta no momento anterior ao mergulho vai desaparecer. Morre para renascer encantando e, assim, se torna um habitante da encantaria no fundo do rio.

Na literatura africana, Iara foi atribuída por Câmara Cascudo, com memórias, a Kianda, ou no olímpo da teogonia negra, à figura de Osun, o todo poderoso orixá dos lagos, lagoas, rios e charcos, que é mulher de dois poderosos deuses, Saponan, deus da varíola e, ainda, de Xangô, o rei do raio. Devido às semelhanças míticas, ela também se destaca a partir da figura de Iemanjá, deusa das águas, sendo esta deusa muito cultuada no Brasil, especialmente na Bahia, no Rio de Janeiro e no Pará. No entanto, as entidades africanas nada têm a haver com Mãe d'água, pois cada entidade possui uma identidade própria, o que se distancia da representação da Iara construída baseada em imaginários da cultura europeia.

Nesse contexto, a cabeleira se reafirma como arma da sedução feminina, pois confere uma imensa sexualidade à figura de Iara. É o signo que a iconografia judaica-cristã incute na imagem de Maria Madalena, no que concerne às suas marcas ora divinas

ora mundanas, características estas atribuídas à discípula que acompanhou Jesus de Nazaré, um Deus encarnado, enquanto homem. Assim, a cabeleira desatada de Maria Madalena emoldura a imagem de sua condição de sedutora em relação a Jesus. Trata-se de uma representação epifânica de sedução na mulher, já que essa imagem está ligada a inúmeras tradições místico-religiosas, dentre as quais, destaca-se a do cristianismo, que converge com a história de Iara.

Na figura 7, temos a representação da imagem de Iara no fundo do rio com seu cabelo longo negro, pele morena, os olhos pintados com o verde da floresta amazônica e sua calda que simboliza o corpo da mulher com uma metade peixe. Provavelmente adormecida para iniciar uma nova história.

**Figura 7:** Cabeleira de Iara



**Fonte:** Amino (2018).

Dessa maneira, a ideia era fazer uma reflexão sobre a mulher indígena construída historicamente entre identidades reais e imaginárias. Michel Foucault (2011), no livro *A ordem do discurso*, ressalta que “ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível”.

Portanto, é a partir dessas reflexões que lançamos o nosso olhar para as representações femininas indígenas das revistas em análise, a Iara, a Lilyth e as Mamas Ayar. Essas mulheres possuem características transgressoras para a época em que foram

criadas, embora tais personagens tenham sido produzidas por homens, os quais, baseados na história colonial, demonstraram que essas mulheres possuem uma participação em segundo plano como se fossem figurantes (objetos) das narrativas. No entanto, é por meio de suas participações nas narrativas que a história se atualiza. Assim, observa-se que, de fato, as mulheres indígenas foram líderes e ativas no processo antes da conquista e depois dela.

### 3.4 ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE

A revista *Encantarias: a lenda da noite* (2005) foi criada a partir do projeto anterior dos autores denominado de Belém Imaginária (2004), o qual teve uma ótima receptividade, apesar da tiragem limitada. Com o objetivo de continuar explorando as lendas amazônicas em quadrinhos, produziram a revista em análise.

Essa revista foi publicada em 2005, e sua primeira edição foi editada com histórias encantadas da Amazônia. Os desenhos foram pintados a mão, mas alguns questionamentos do novo trabalho foram surgindo como: por que não fazer um livro ilustrado? Todavia as habilidades do grupo era fazer quadrinhos. O público-alvo seria o infantil, mas decidiram fazer para o público juvenil e adulto, alegando que as crianças não entenderiam as narrativas.

Enfim, a revista é uma produção encantadora, como ressalta um dos autores. *Encantarias: a lenda da noite* é uma história sobre o início dos tempos, quando o mundo era mais puro e as coisas eram ou não eram. Em outras palavras, quando as pessoas vestiam ou despiam mais por pragmatismo do que por determinações sociais, e quando ainda se podia acreditar na magia e se assustar com a noite surgindo no céu (OLIVEIRA, 2005).

### 3.5 COMO TUDO COMEÇOU EM *ENCANTARIAS: A LENDA NOITE*

A narrativa inicia com crianças indígenas brincando na floresta, quando surge o velho das histórias, que resolve contar sobre um tempo em que não havia noite, não havia lua e não havia estrelas embaixo de uma árvore, provavelmente uma samaúma.<sup>11</sup> O ancião conta às crianças que, há muito tempo, os guerreiros indígenas foram

---

<sup>11</sup> Árvore gigantesca da família das bombáceas. Uma das maiores árvores da Amazônia.

“esmagados sob o jugo da traição e da violência”, por homens que chegaram com o vento do leste. A floresta cantava em sintonia com os espíritos, o Kûarasy (sol) banhava de luz as árvores da floresta, mas, com a presença do inimigo, isso não foi mais possível, gerando dias longos e muito trabalho para seu povo. Até que o grande chefe da tribo (Itabaraci), depois do casamento de sua filha Jussara com um valente guerreiro, resolve pedir ajuda a Tupã para acabar com os dias longos de trabalho e dar paz e tranquilidade ao casal e ao seu povo.

Seu pedido é atendido, mas, para tanto, Tupã dá uma missão a valorosos guerreiros: Piatã (que possui força) da tribo Taiquai, Ubirajara (que possui destreza) da tribo Abaquar e Kuandu (que possui inteligência) da tribo Curie. Os três aceitam a missão de procurar um artefato e acabar com a escuridão, porém teriam que passar pela floresta dos encantados. No início do caminho, encontraram Iara, depois encontraram animais selvagens nunca vistos por eles, fantasmas, o curupira, a cobra grande, Jaguaressa<sup>12</sup>, fortes gigantes de pedra e finalmente o artefato, de onde tiraram a escuridão.

Entre os encantados, destacamos a Iara para analisar, por ser uma personagem feminina na revista. O encontro dos guerreiros com a Iara se dá quando os três adentram terra proibida dos encantados. Kuandu, o mais inteligente deles, logo a reconheceu e tapou seus ouvidos, mas os outros dois já tinham sido atraídos pelo canto da mãe d'água.

Eles olharam, eles ouviram e se deixaram envolver pela presença do mais belo, sedutor e voluptoso dos espíritos elementais amazônicos. Iara, a mãe d'água. Cujo cabelo fluía como uma cachoeira, banhando seu belo corpo nu sobre os juncos. Cujas curvas brilhavam em curvas sensuais e emanava o odor adocicado e fresco da terra molhada, da natureza, do desejo. O desenho carnudo de seus lábios movia-se sutilmente, enquanto sua melodia atraía irresistivelmente os guerreiros cada vez mais para dentro das águas. Era um espetáculo sem igual, um espetáculo mortal. Os guerreiros encantados por Iara, não podiam mais ouvir Kuandu, já estavam ‘tão encantados pela presença sedutora da Iara que nada mais existia a não ser ela’ (OLIVEIRA, 2005, p. 8-9).

Quando Kuandu percebeu que nada poderia fazer para salvar seus companheiros, ele teve a ideia de usar uma zarabatana<sup>13</sup>, mas, ao utilizá-la, ficaria a

---

<sup>12</sup> Jaguaressá: “Olho de onça” em tupi antigo. Jaguar: onça e Essá: olho

<sup>13</sup> Arma rudimentar, construída com um tubo de madeira oco, pelo qual se impelem, com o sopro, setas e pequenos projéteis (OLIVEIRA, 2005, p. 9).

mercê da melodia e poderia perder o juízo, então só teria tempo para um tiro. Conseguiu acertar a sereia, deixando-a mais nervosa, então ela disse:

Muito bem simplórios guerreiros. Vocês violaram as minhas águas sagradas e ainda... me fizeram... sentir dor! Não pensem que em terra vocês estarão fora do meu alcance. Eu controlo a força das águas, o movimento das ondas e o curso dos rios. Sob o meu comando o poder da pororoca destruirá qualquer coisa em qualquer lugar! Então Kuandu disse:

– A senhora não deveria nos matar tupã não iria gostar!  
(OLIVEIRA, 2005, p. 10).

Quando disseram a Iara que são enviados de Tupã, a sereia pediu uma prova, pois muitos utilizam o Deus para salvar suas vidas. Kuandu, então, disse: “quem resistiria aos seus encantos se não fossem guerreiros valentes enviados por Tupã”. Ela aceitou a explicação e resolveu levá-los ao grande Rio, provavelmente o Amazonas, para continuarem sua missão.

### 3.6 REPRESENTAÇÃO DE IARA NA REVISTA *ENCANTARIAS: A LENDA DA NOITE*

Na revista *Encantarias*, Iara é denominada pelos autores como um “Ente fantástico, espécie de sereia de rios e lagos” (NAZARENO, 2005, p. 8). Na figura 8, observamos a Iara representada como uma bela mulher, com o poder de seu canto, domina três fortes guerreiros para levá-los até o fundo do rio. A mãe d’água conseguiria, com sua astúcia, dominá-los, mas respeita os projetos do Deus Tupã e resolve ajudar os guerreiros a atravessarem a floresta encantada para conseguirem o poderoso artefato que pode acabar com a escuridão.

**Figura 8:** Encontro de Iara e os guerreiros de Tupã



**Fonte:** Encantarias: a lenda da noite (2005).

Além da análise mítica, observamos que há, na representação de Iara dessa revista, a objetificação do corpo da personagem. Esse termo é bastante utilizado por autoras feministas para compreender os estereótipos construídos ao longo dos anos sobre o corpo feminino. Segundo Helóisa Buarque de Holanda (2018), “a objetificação sexual e não a alienação é a consequência da estrutura de sexo/gênero”. Os quadrinhos de Iara na revista foram produzidos literalmente como objeto sensual, as curvas de seu corpo perfeito, a cor da pele branca, os cabelos negros e longos, os olhos cor de mel, os lábios carnudos e seios atraentes fazem parte de um imaginário ocidental construído por escritores ocidentais, que não estiveram nas Américas como Théodore de Bry, um grafurista que leu as narrativas inventadas de Hans Staden e produziu imagens de mulheres sensuais e atraentes, o que possivelmente influenciou na representação estereotipada de Iara observada na figura 9.

**Figura 9:** Imagem de Iara



**Fonte:** Encantarias: a lenda da noite (2005).

As representações de alguns autores europeus forjaram a imagem da mulher indígena com suas invenções colonizadoras, resultando em imagens distante da realidade dos povos indígenas. Para atender a um público de uma época, os produtores da revista *Encantarias: a lenda da noite* materializam Iara como uma mulher indígena-objeto.

Em uma entrevista recente ao programa *Literatura e Arte na Tela* (2020)<sup>14</sup>, Otoniel Oliveira disse que, após sua pesquisa de mestrado, ele desenharia Iara vestida de grafismo indígena, considerada a vestimenta indígena. Para que a fala desse quadrinista produza mais sentido, faz-se necessário trazer a compreensão de grafismo proposta por Maurício Neves Corrêa, em seu livro intitulado *Sentidos da pele Aikewára: urucum, jenipapo e carvão* (2011):

O grafismo Aikewára é uma das principais marcas da identidade deste povo. Estar pintado significa estar vestido da cultura Aikewára. É estar vestido com as tintas da floresta! É estar vestido com os animais

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Suellen Cordovil, no especial três anos do programa *Literatura e arte na tela* em 3 de novembro de 2020.

da floresta: o sapo, a anta, a onça, o jabuti, o porcão... É estar vestido com as follhas da floresta: a folha da castanheira... É estar misturado com a floresta, com tintas de frutos da floresta: o jenipapo, o carvão, o urucum. A pintura corporal Aikewára é uma forma de ser a floresta! (NEVES-CORRÊA, 2011, p. 10).

Pintar o corpo para os Aikewára é um acontecimento familiar que envolve respeito, fraternidade e muita demonstração de afeto. Assim como é para este povo significa também para os tembé-tenetehara (Pará), os wajãpi (no Amapá) e yanomami (Roraima) entre outros. A floresta está incorporada de corpo e alma na pele indígena, pois faz parte da vivência deles produzir tudo na coletividade.

O grafismo indígena é mais uma maneira de narrar as histórias indígenas por meio das imagens da floresta pintadas em seus corpos. As narrativas continuam sendo contadas pelos mais velhos e mais velhas para as/os mais jovens, pois eles têm o saber de narrar. Sendo assim, as histórias indígenas não se transformaram em pensamentos fundamentados na racionalidade ocidental, a não ser nas representações escritas dessas histórias. Elas continuam sendo contadas pela oralidade, como bem disse Marcel Detienne em seu livro *Invenção da mitologia*:

O inesquecível se produz de forma espontânea, isto é, através de um trabalho autônomo da memória de três gerações ou, até mais, confundidas nesse narrador de antemão anônimo que parece repetir a história ou dizer a fórmula onde cada um se reconhece imediatamente (DETIENNE, 1998, p. 233).

O tempo dessas narrativas é desregulado aos ouvidos ocidentais, pois “bem sabemos que todo mito é uma busca do tempo perdido”. Esse tempo cosmológico, “onde tudo pode acontecer”, e onde é geralmente traduzido como ‘era uma vez’, ou onde “o próprio do pensamento selvagem é ser intemporal” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 220-360). Para os Tembê-Tenetehara, é *Kwehê Zekwehê*, ou na época dos antepassados. A narrativa da revista é elaborada em expirações e visões coloniais, como podemos observar na descrição da sereia. “Iara, a mãe d’água. Cujo cabelo fluía como uma cachoeira, banhando seu belo corpo nu sobre os juncos. Cujas pernas brilhavam em curvas sensuais e emanava o odor adocicado e fresco da terra molhada, da natureza, do desejo”. (NAZARENO, 2014, p. 8). O corpo de Iara é protagonista da narrativa de forma romantizada e erótica: o desenho carnudo de seus lábios. Nota-se que, em uma leitura

atenta, a essência da história da mãe das águas foi silenciada pelos autores, assim como seu canto, cabelo e rosto, ou seja, os valores da narrativa foram esquecidos.

### 3.7 TRANSCULTURANDO A NARRATIVA DE IARA COM OUTRAS CULTURAS

Pensamos, por meio das convergências culturais e do hibridismo de narrativas construídos ao longo da história, em determinadas épocas, em quais manifestações poderiam ter influenciado a representação de Iara na revista *Encantarias*. A origem da palavra cultura é romana e significa cultivar, e é na essência dessa palavra que nasce o sentido para os latinos, pois, segundo Loureiro (2001, p. 377), a cultura “[...] pela agricultura, iluminou-se como culto aos deuses, alargou-se pelo cultivar o espírito, pelo cultivar o campo e a saúde”.

A relação da mulher com a natureza é essencial, pois nascem as grandes narrativas, conceitos e representações. Na sociedade ocidental, podemos observar a cultura regional caracterizada como primitiva, enquanto a das metrópoles é respeitada por sua produção. Isso se explica pela globalização desenfreada e, também, pelo multiculturalismo que leva a mulher, cada vez mais, a se distanciar da natureza. O antagonismo entre a cultura regional e da metrópole existe, é fato. No entanto, ambas têm a cultura como seu alicerce, e necessitam deste para a construção social.

Albrecht Dürer foi o maior pintor e gravador alemão do Renascimento, um intelectual que participou no debate histórico, em relação direta com príncipes e imperadores, artistas e pensadores. Pintou o primeiro quadro nu de Adão e Eva (1507) em tamanho natural da pintura alemã. A comparação de seus quadros com a figura de Iara é pertinente, pois Dürer consegue representar a relação do homem com a natureza, por meio dos traços naturais da figura humana. Nesse cenário, a beleza e a perfeição de Eva, o balanço de sua cabeleira e os tons suaves e sensuais são equânimes aos atributos da sereia.

**Figura 10:** Adão e Eva

**Fonte:** Albrecht Dürer (1507).

O que chama atenção no quadro é a separação em branco como em algumas HQs. Esse espaço em branco foi talvez criado para que o leitor fizesse suas próprias reflexões, embora um bom observador possa chegar à conclusão de que os quadros foram pintados separados, pois há assinatura nos dois quadros do artista, ao lado direito de Adão, seu monograma, e no de Eva, aparece no cartãozinho preso ao ramo. Outro exemplo seria a *Maja Desnuda* (1795) de Francisco de Goya; a obra do artista representa para a literatura e para a arte a imagem de uma mulher forte, determinada com uma beleza triunfal e, também, reverbera a exaltação à vida capaz de conquistar a todo custo seu espectador. Assim, talvez, tenha sido criada a nudez de Iara, característica que a faz ser protagonista de histórias fora e dentro de um mundo real.

A lenda da Iara mais conhecida, e contada para as crianças, é aquela produzida e adaptada em filmes pela Disney denominada “A pequena Sereia: a história de Ariel”, escrita pelo dinamarquês, escritor e poeta Hans Christian Andersen (MACHADO, 2010, p. 209-246). A história se aproxima mais de um conto de fada em um mundo mágico no fundo do mar. Lá existem seis irmãs criadas pelo rei dos mares, “a mais nova era mais encantadora. Sua pele era clara e delicada como uma pétala de rosas. Seus olhos eram azuis como o mar mais profundo. Como todas as outras, porém, não tinha pés e seu corpo terminava numa cauda de peixe” (MACHADO, 2010, p. 210).

Por causa da sua curiosidade em conhecer o mundo dos humanos e de seu amor por um príncipe, ela resolve fazer um acordo mortal com uma bruxa. Assim, a história é construída com um final romântico, no qual o amor correspondido é bem diferente do mundo encantado da Amazônia. No entanto, a morte ronda toda a história desse conto de fadas, já que as sereias estão sempre à espera de um naufrágio para levar homens acidentados para o fundo do mar, dizendo a eles que lá é o lugar mais lindo e sagrado para viver.

São múltiplas as leituras feitas de Iara ao longo da história da arte e do pensamento ocidental, ou seja, no âmbito teórico e filosófico. Trata-se, então, de um texto clássico que se atualiza universalmente em suas diversas adaptações, o que inspira autores em diversos tempos e lugares.

Quando Iara assume uma conduta de poder depois do seu pai matá-la, ela morre para seu povo, mas sobrevive na memória deles com a certeza de que seu canto é capaz de encantar e matar um homem. Esse imaginário entende-se como um ato vingativo de uma mulher que foi caçada e morta. Entretanto, como assumia uma postura de mulher guerreira e heroína, foi salva pelos peixes para viver no fundo do rio Amazonas. Ela sempre foi temida pelo pai e odiada por seus irmãos. Por fazer parte de uma cultura em que apenas os homens podiam ser heróis, é silenciada. Logo, a figura de Iara assume um estereótipo, no qual seu canto encanta pescadores e índios para depois matá-los.

Quando lançamos o olhar para a história “O canto da Iara”, vê-se a imagem de uma mulher sábia e forte que ultrapassa os princípios e valores dos povos indígenas, pois Iara não só sai de seu lugar de conforto e mata os irmãos para se defender, mas também ocupa um lugar de poder, embora longe de seu povo. Muitos a narram como assassina, mas ela pode ser considerada como defensora de sua vida e, provavelmente, de outras mulheres que ainda precisam desconstruir os estereótipos de mulheres meramente progenitoras, esposas e agricultoras.

Iara é denominada morte nas palavras do Cacique: “a morte tem um nome, e ela se chama Iara” (SILVINO, 2004, p. 6). Assim como nas tragédias gregas, a morte está em torno da história de Iara, mas nem sempre é esse o objetivo de Iara; algumas adaptações não almejam a morte, conforme esta novela gráfica *Encantarias: a lenda da noite*, que estamos analisando.

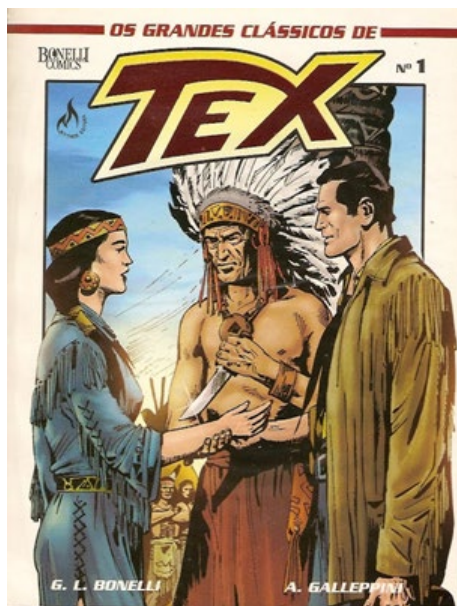
Nesse sentido, a licença poética, e os pensamentos metafóricos e imaginários com o uso da linguagem dos mitos podem materializar, na vida moderna, reflexões de origem feminista, protetora e religiosa.

Em suma, Iara é uma história. Histórias como esta nos levam a refletir sobre quantas mulheres estão em busca de uma identidade própria, e de um lugar onde tenham voz autônoma.

### 3.8 CASAMENTO DE TEX E LILYTH

Tex Willer é um personagem criado por Giovanni Luigi Bonelli (1908-2001) e Aurelio Galleppini (1917-1994) na Itália após a II Guerra Mundial, em 1948. Suas aventuras estão situadas nas décadas finais do século XIX, nos Estados Unidos da América (entre os anos de 1860 a 1890) e é a representação de um cowboy do faroeste, tipicamente americano.

**Figura 11:** Capa da revista Tex Willer



**Fonte:** Revista Tex Willer (2006).

Ao longo de suas jornadas, é denominado de vários nomes, como fora da lei, ranger, chefe da tribo navajo. Além desses nomes, também recebe um nome indígena de Águia da noite, reconhecido pelo chefe da tribo dos Navajos, depois de se casar com Lilyth, ou Lírio branco (indígena do povo Navajo), com quem tem um filho, Kit Willer. Os acontecimentos de sua vida acontecem nessa ordem, no entanto, não na publicação

da revista, que é intitulada *Tex*; Tex Willer é o protagonista. É um produto que faz parte do imaginário italiano, mas é fruto de um emaranhado, de um cruzamento cultural, isto é, de “culturas híbridas” (CANCLINI, 1995).

*Tex* é um objeto cultural, um produto cultural, do imaginário social de Bonelli e Galep, e se trata de uma representação do real estadunidense. Nesse cenário, Tex é defensor dos mais oprimidos da época como indígenas, mulheres e negros. É notório o encontro de culturas na representação dos personagens e nas narrativas. Observa-se uma forte influência do cinema americano, mas a produção da revista é toda criada em Milão, em 1948. Embora a revista seja reconhecida mundialmente por apresentar um roteiro violento, os autores abordam discussões pertinentes como relações de gênero, raça, poder, território, possibilitando, assim, várias análises para a cultura de massa da indústria cultural.

Na Itália, a revista é publicada por Sergio Bonelli Editore (SBE). As histórias acontecem geralmente no Texas, Estados Unidos. Há um diálogo com uma Itália de 1948 e o velho oeste americano. Como os fatos são contextualizados na segunda metade do século XIX, há liberdade literária de seus roteiristas e desenhistas. Não existe uma ordem cronológica na revista.

Mauro Traversa, da UBC Itália, fez uma análise interessante e romantizada sobre Lilyth em *Tex*, a qual faz convergência com a descrição de Iracema de José de Alencar: “a linda e doce Lilyth aparece no início da saga de Tex, e seu casamento com o ranger parece ser apenas uma sacada como qualquer outra do roteirista para tirar nosso herói de uma situação difícil”.<sup>15</sup> É notório seu comentário, pois a hipótese é que Tex faz parte de um mundo de aventuras onde se combate injustiças, e na época, uma mulher não pode fazer parte de sua vida, já que poderia ser um incômodo. Mas, instala-se o óbvio: a ideia de que o sexo feminino é frágil e incapaz de fazer parte da vida de um guerreiro.

A masculinidade e o poder da sociedade ocidental silenciam uma mulher indígena que foi capaz de enfrentar seu pai para acabar com a tortura de um homem branco. Ainda na trama, Lilyth fica grávida e dá à luz a um menino, Kit Willer. Contudo, após o nascimento do filho, ela morre e o filho é educado pelo pai, e novamente, segundo o desejo da mãe, recebe a educação ocidental no convento, sendo também educado por freiras.

---

<sup>15</sup> Revista *Tex* (2006, p. 6).

A criação de Lilyth para a narrativa da edição de Tex em 1940, provavelmente, foi inspirada por influências norte-americanas, um processo que Robert Stam e Ella Shohat iriam chamar de miscigenação em seu livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006); porém, nesta dissertação, tratamos do processo transculturador. Na América, várias figuras históricas e literárias foram recriadas, como Pocahontas, Malinche, Sacagawea, Paraguaçu e Iracema. Pocahontas, por exemplo, resolve aprender os costumes dos ingleses para salvar seu povo e seu amado (John Smith) da morte, quando é capturado por indígenas de sua sociedade. Apenas o amor dos dois é capaz de apaziguar o conflito dos ingleses com os indígenas. Tal situação também aparece na narrativa de Bonelli e Galleppini em *Tex*, o que permite que o encontro entre culturas aconteça sem fraturar suas verdadeiras identidades.

Nos EUA, a história de Pocahontas é oficialmente narrada como um exemplo da nobre selvagem que se sacrificou para salvar seu objeto de amor(branco) da tribo bárbara a que ela mesma pertencia, uma leitura que exclui a narrativa do estupro, da destruição cultural e do genocídio. Ainda assim, algumas ‘comunidades interpretativas’ de índios interpretam a narrativa de Pocahontas não como uma história de um romance, mas como um esforço de sobrevivência (STAM; SHOHAT, 2006, p. 82-83).

A história de Lilyth e Tex Willer entrelaça uma ligação cultural com várias histórias, que irão se perpetuar ao longo do tempo. A narrativa do tambatajá escrita por Moronguêta Nunes Pereira é um exemplo desses encontros culturais de paixões, amores e tragédias. A lenda foi escrita em 1980, muito tempo após Lilyth, mas há indícios de encontros culturais. Para ilustrar isso, vamos à leitura da narrativa:

Uma índia macuxi fugiu da maloca bonita, no rio Surumu, com o filho de um tuxaua taulipangue.  
Os pais e parentes dela ficaram zangados. E os pais e parentes dele, também.  
Mas a moça macuxi e o moço taulipangue não se importaram com a zanga dos velhos, porque se queriam muito na força do seu desejo.  
E foram morar para as bandas da Serra da Lua, do outro lado do rio Tacutu, onde viviam uns parentes dele.  
E nunca se separavam.  
Se ele ia pescar, ela ia também.  
Se ele ia banhar-se, ela ia também.  
Se ele ia caçar, ela ia também.  
Se ele ia para a roça, ela ia também.  
Nove meses depois a índia sentiu que ia ser mãe.

Assim, à hora em que o sol de verão obrigava toda a gente (e mesmo os animais) a repousar na sombra, ela se encaminhou para a beira do rio Tucutu.

E lá onde encontrou um chão bem limpo, debaixo das ramas do ingá-i, pariu um menino.

O corpo dele era engelhado como a pele e roxo como a tinta do jenipapo.

E, enquanto mirava a criança com tristeza e lhe ia tirando as peles do corpinho, viu que nem mexia os braços e nem mexia as pernas.

Sentou-se, por isso, junto à água e nela a mergulhou três vezes. E três vezes lhe deu leves palmadas nas costas e nas pernas para a animar.

Mas a criança nem se mexeu nem chorou. E arquejava. E todo o seu corpo tremia.

A mulher tentou levantar-se. Doíam-lhe os quadris e suas pernas não lhe sustentavam o corpo.

Então, gritou, gritou, gritou.

E parecia que o vento dos campos, soprando sobre as serras e os rios, não deixaria nunca, nunca, que alguém a ouvisse.

Mas as mulheres e curumins que vinham banhar-se, a ouviram. E foram no rumo daqueles gritos.

A índia estava ali. Tinha um menino morto nos braços. E não podia levantar-se.

Um dos curumins foi chamar o companheiro da índia. Vieram muitos homens com ele.

Uma das velhas, chamando outras, havia cochichado:

– Essa não respeitou os conselhos que lhe deram quando enluou pela primeira vez. E a zanga dos pais dela a ensaruou.

O homem tirou a criança dos braços da companheira e a entregou à velha que estava cochichando.

Levantou-a da beira do rio e a levou para casa.

Ela chorava baixinho e pedia que lhe devolvessem o filho.

E assim continuou, deitada na rede que tecera.

Num canto da maloca as velhas estavam passando urucu e carajuru no cadáver da criança.

No dia seguinte as mesmas velhas embrulharam aquele cadáver numa esteira.

E o enterraram no campo, pouco distante da maloca, sob um tapirizinho que elas mesmas levantaram.

No outro dia veio do *lado inglês* um velho pajé.

Dançou e cantou, até a noite, em redor da rede da índia. Soprou fumaça de cigarro sobre o corpo dela. Bateu folha nas suas pernas, nos seus braços e quadris.

E voltou para o *lado inglês*, dizendo que a mulher, noutra dia, se levantaria sozinha.

A mulher, porém, nunca mais pôde andar.

Então, (como nos primeiros dias em que ambos tinham começado a viver juntos) o homem passou a levar a parálitica por toda a parte,

Se ia caçar, levava a mulher também.

Se ia pescar, levava a mulher também.

Se ia para a roça, levava a mulher também.

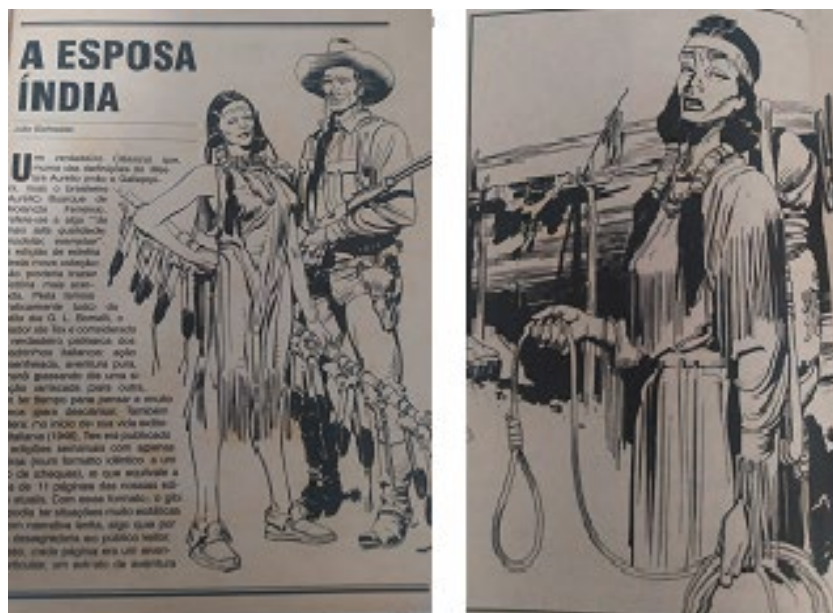
Um dia saíram pelo campo comendo mangaba e murici. O homem a levava às costas.

O Sol foi embora. Veio a Lua. Veio o Sol. Depois veio a Lua.  
 E assim aconteceu durante muitos dias.  
 Muita gente já andava à procura deles. Andava daqui, andava dali, no rastro do *peréqueté* do homem.  
 E só depois de muitos, muitos dias, encontraram o arco, as flechas e o *peréqueté* do homem, a tanga, o *pananpanan*, os brincos e as pulseiras da índia.  
 Mas, ao redor dessas coisas, encontraram, também, moitas de um tajá, de um verde brilhante, que não conheciam.  
 Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página inferior, mostravam uma outra folha semelhante a um sexo de mulher.  
 (PEREIRA, 1980, p. 70-72).

Essa narrativa de Tambatajá é uma história de amor lírico e trágico. Uma relação em que há admiração e extrema dedicação. “Poucas histórias de grandes amores contêm, um relato tão breve, a densidade de poesia e espiritualidade como dessa narrativa taulipangue” (LOUREIRO, 2001, p. 275). Nem a morte é capaz de separá-los, é um amor impossível de ser superado: seja na vida, seja na morte. Ele pulsa durante a existência e após a morte. Uma união transcendental que se realiza nesta e noutra esfera do eterno. Reencarna para sempre na natureza, como na serena filosofia místico-religiosa xintoísta. O casal indígena torna-se natureza. Ultrapassando esse antagonismo vida/morte, permanece o amor. Contrariando o sentido irremediável de separação que é a morte, eles permanecem unidos na forma vegetal. “Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página inferior, mostravam uma outra folha semelhante a um sexo de mulher” (PEREIRA, 1967 apud LOUREIRO, 2001, p. 272).

No tocante à representação de Lilyth e Tex, a transculturação possibilita pensar o encontro de culturas diversas, isto é, emerge universalmente o encontro, o diálogo entre mitos, lendas, histórias de diversos povos. Em outras palavras, o encontro entre “identidades fraturadas e heterogêneas constituída de deslocamentos trocas e raptos” (FANTINI, 2002). Assim, pensamos, a partir da cosmovisão filosófica, quando se possibilita novas ideias, no conceito transculturador, a identidade transgressora de Lilyth.

**Figura 12:** Representação de Lilyth e Tex Willer no prefácio da revista



Fonte: Os grandes clássicos de Tex (2006).

Nesse sentido, a indígena foi uma personagem criada literalmente para salvar um homem da morte, em vez de analisar Lilyth como um ser meramente romântico e que apenas passou pela vida de Tex, deixando um filho. Sendo assim, torna-se importante analisar o caráter forte e guerreiro dela ao enfrentar seu pai, o chefe da tribo, para acabar com a tortura contra Tex e ainda se casar com um homem desconhecido. Entretanto, em alguns trabalhos acadêmicos que vimos, o que há é uma mulher indígena que apareceu na vida de Tex e, logo, desaparece. Além da beleza de Lilyth, observa-se a virilidade, já que, embora o termo esteja associado ao sexo masculino, refere-se também ao desejo biológico feminino da personagem (vide figuras 11 e 12) ao fazer parte da vida de Tex. O que podemos observar na narrativa é o amor trágico ao modo dos mitos gregos, do mesmo modo que esse elemento trágico também faz parte das lendas imaginárias, a exemplo da supracitada lenda do Tambatajá.

### 3.9 O PACTO DE SANGUE

O pacto de sangue na revista *Tex* faz parte de um ritual simbólico imaginário. Esse ritual representa o amor eterno, visto que não existe essa ideia de amor finito expressa na famosa frase “até que a morte nos separe”, que marca os casamentos na religião católica. Desse modo, é o pacto de sangue que ritualiza, na economia narrativa,

que o amor dos personagens é para sempre. Tex não esquece Lilyth, que será sempre sua amada.

**Figura 13:** Representação de Lilyth, quando salva Tex da morte



Fonte: Os grandes clássicos de Tex (2006).

Padre José de Anchieta (1988) nomeou a união indígena como casamento natural, pois suas uniões baseavam-se em leis naturais de obrigação recíproca. O pacto de sangue é também representado por Karl May, um escritor alemão. Em sua obra *Winnetou*, o autor representou o pacto de sangue entre seus principais protagonistas Winnetou e Old Shatterhand. Esse ritual ficou conhecido como *Winnetou und Old Shatterhand werden Blutsbrüder*.<sup>16</sup>

Neste momento, julgamos necessário tratar do imaginário dos autores. Uma vez que a revista *Tex* é destinada ao público masculino, e como se trata de uma história de aventuras, entendemos que o pacto de sangue chamaria mais atenção dos leitores e, de fato, era Lilyth a única e última mulher a aparecer nas histórias da revista.

O ritual entre eles acontece a partir das aventuras de Tex, dessa vez, investigando o tráfico de armas que acabariam nas mãos dos índios. De repente, viu-se perseguido e encurralado pelos nativos. E ele nem imaginava que, naquele momento, era traçado seu destino.

Em sua desesperada tentativa de fuga, Tex acaba perdendo a consciência. Ao acordar, encontra-se amarrado ao poste dos martírios, sendo preparado para sacrifício. Mas Lírio Branco, filha do chefe Flecha Vermelha, intervém e salva a vida do cara pálido. Como? Com uma proposta de casamento, não deixando claro se por piedade ou por amor. Sem opção melhor, pois já havia se entregado à morte, Tex aceita a proposta do pacto de sangue.

<sup>16</sup> Winnetou e Old Shatterhand tornaram-se irmãos de sangue.

Ao interceder pela vida do prisioneiro, a indígena invocara o pacto de sangue, cerimônia que representa o casamento segundo as leis do seu povo, os Navajos. Fenomenal e rápida, a cerimônia (ou pacto) inclui o ritual de cortar os pulsos e misturar os sangues, selando assim a união.

As imagens são marcantes, pois o pacto de sangue revela muito de Tex a seus leitores, sobretudo, no que concerne à sua trajetória. A trama mostra como ele conquistou a confiança dos Navajos, que de inimigos passaram a fiéis admiradores, dando-lhe inclusive o nome indígena de *Águia da Noite*. E logo depois, a honra de chefiar a tribo.

A bela indígena Lilyth – ou Lírio Branco – acabou encontrando, acidentalmente, o amor de sua vida. E este sentimento foi correspondido à altura. Tex, mesmo em suas grandes aventuras pelas vastas pradarias americanas e com belas mulheres a seus pés, manteve-se sempre fiel à sua amada – mesmo após sua morte.

**Figura 14:** Representação do pacto de sangue



Fonte: Revista Tex (2006).

Esse comportamento de manter fidelidade a sua esposa pode ser fundamentado da seguinte forma: o pacto, para Aurélio de Holanda Ferreira (2008), quer dizer “ajuste,

convenção, contrato”. Embora pacto signifique um contrato, alugar uma casa não se constitui em pactos. Diabo e Deus, por exemplo, não celebram contratos, mas pactos. Esses sempre aludem uma gravidade e o contrato é feito em comum acordo. Se o pacto implica uma gravidade maior, então provoca também sangue. Aurélio registra o termo pacto, como sendo “aquele em que os pactuantes dão em si mesmo um corte e fazem, depois que lhes misturam em penhor do cumprimento do pacto”.

O pacto de sangue entre Lilyth e Tex é uma troca de identidades, pois há mistura do sangue dos dois, considerando que o sangue é um líquido vital do corpo humano. Nesse sentido, se o ato é realizado para evitar um derramamento de sangue entre homens brancos e indígenas, o pacto do casal é firmado, evitando uma guerra. Há um exemplo de pacto de sangue no Novo Testamento entre Deus e Abraão em troca de um filho. Deus muda o nome de Abrão para Abraão e sua esposa (Sarai para Sara), ou seja, muda suas identidades.

### 3.10 AYAR, *LA LEYENDA DE LOS INCAS*

Gostaríamos de iniciar esta análise pelo nome “La leyenda”, pois entendemos que as histórias indígenas fazem parte de uma “rede de memórias coletiva e individual dos povos indígenas” (HALBWACHS, 2013). A denominação lenda é uma invenção do Ocidente, tendo em vista que os saberes indígenas não foram transmitidos para a sociedade ocidental como de fato os povos originários contam. Como ressalta o historiador Guillermo Giucci (1992, p. 196), “a América emergiu como resultado de uma genealogia imaginativa que confere realidade a um conjunto até então invisível aos europeus, mas indispensável para a realização do sentido da história universal”.

Nesse propósito, as histórias peruanas incaicas passam a ser inventadas gerando conceitos forjados pelo colonizador, como, por exemplo, as mulheres indígenas, quando não excluídas e silenciadas nos discursos dos cronistas, aparecem aprisionadas à representação de mães e esposas submissas, estigmatizadas como bruxas e feiticeiras, como seres mais diabólicos e vulneráveis ao pecado e às idolatrias. Os cronistas descreveram as mulheres indígenas em torno da maternidade, fertilidade, casamento, serviços domésticos, servidão aos homens e vulnerabilidade aos pecados e práticas de feitiçaria. Desse modo, estabelecem uma relação entre a malignidade das mulheres europeias e a das mulheres indígenas, construindo “um quadro assustador de mulheres

ferozes, canibais, diabólicas e sanguinárias na América” (BARSTOW, 1995). As descrições dos mitos, dos seres sagrados, dos cultos e rituais, das concepções e relações de gênero dos incas, tornam-se, assim, “discursos fundadores”, ao instaurar uma nova memória e outra tradição, desautorizando os sentidos anteriores. De acordo com Eni Orlandi, o que caracteriza um “discurso fundador”, é o fato de que

[...] ele cria uma nova tradição, ele re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra. É um momento de significação importante, diferenciado. O sentido anterior é desautorizado. Instala-se outra ‘tradição’ de sentidos que produz os outros sentidos nesse lugar. Instala-se uma nova ‘filiação’. Esse dizer irrompe no processo significativo de tal modo que pelo seu próprio surgir produz suas ‘memórias’ (ORLANDI, 2003, p. 13).

A problematização que propomos, aqui, é analisar as identidades das mamas Ayar representadas ora como objetos, ora como sujeitos na revista “Ayar”, em relação à construção do imaginário feminino instituído por conquistadores europeus no Peru incaico. Essa análise da objetificação é aplicada, quando se analisa os corpos das mamas *Ayar* e sujeitas, quando participam como protagonistas nas narrativas.

Na figura 15, temos a capa da revista *Ayar: a lenda dos inkas* editada no Brasil pela editora Quadriculando, em 2019 para uma campanha no Catarse<sup>17</sup> com a mesma capa apresentada em 2004, no Peru. Nela temos a representação de Ayar Manco e Mamma Ocllo, dois fortes guerreiros da cultura inca. Vale ainda ressaltar que a revista foi publicada com a direção de Thiago Modenesi no Brasil, em 2020, apenas com Ayar Manco na capa. Questionamos a editora sobre isso, mas não tivemos resposta.

---

<sup>17</sup>Catarse é uma plataforma de financiamento coletivo para apoiar projetos de autores, instituições privadas ou filantrópicas.

**Figura 15:** Ayar Manco e Mama Ocllo

Fonte: Revista Ayar (2014).

O grupo Tawa Produções (autores da revista) conseguiu produzir em *Ayar, la leyenda de los Inkas* uma “literatura heterogênea”, ou seja, “literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales” (CORNEJO POLAR, 2011). As narrativas das revistas abordam histórias da fundação do Império Inca. Nelas, observa-se que há uma representação das crônicas do século XVI pelos produtores da revista, e isso é bem representado por meio dos desenhos das personagens imaginárias com convergências em outras culturas. Há uma preocupação em manter a originalidade das histórias, e os desenhos lembram os mangás japoneses e as grandes produções americanas.

As crônicas peruanas foram documentadas por homens mestiços, indígenas e europeus, e isso já influencia bastante como essas histórias serão contadas em meio a um processo transcultural. Os valores culturais, econômicos e políticos fazem parte da história e da índole dos cronistas. A estética literária e a história são híbridas entre verdades e mentiras, por isso, é de fato um material de difícil manejo, devido a essa fina linha que separa o mundo real do imaginário. Para os autores da revista, sua obra

[...] es un contenido basado em el mito más representativo de la fundación del império Inka, la leyenda de los hermanos Ayar, y que además hemos combinado com mitología de la costa, sierra y selva de Perú para hacer de esta saga una imperdible pieza de colección. El contenido está enriquecido por leyendas y mitos que no adulterados, pero al ser insertados em este fantástico mundo logra no solo um impacto em la ficción fantástica, sino también em la cultura de las raíces ancestrales inkas (REVISTA AYAR, 2018).

A revista *Ayar* faz parte de um sonho distante e muito próximo, pois foi concretizado com muita luta e resistência. Hoje, é traduzida em várias línguas: francesa, portuguesa e inglesa. A seguir, o relato de Oscar Barriga, um dos produtores da revista *Ayar*, nos ajuda a entender as condições de produção da revista:

Desde muy joven, escribir y la pasión que sentía por la mitología y las leyendas peruanas eran parte de mi esencia, y hoy en día ya es parte de mi vida. Ser parte de Tawa Producciones y de Ayar. La leyenda de los inkas ha sido la experiencia más grata hablando profesionalmente, donde me enfrenté a muchos problemas y vacíos legales con los cuales muchos se hubieran rendido. Recuerdo a familiares y amigos que incluso hasta hoy intentan desanimarme, pero no por ser personas malas, sino por ver en mí el interminable esfuerzo y sacrificio, ya que la sociedad ha impuesto una imagen al éxito de una persona convencional y ordinaria um carro convertible, una casa con piscina, una familia numerosa... nos enseñan que los sueños son imposibles de alcanzar, que obtener lo que deseas implica corrupción y malas actitudes. Pero asegurar que los integrantes de Tawa son personas extraordinarias, que nuestros sueños son posibles y alcanzables de una forma profesional, con disciplina y pasión. No puedo con palabras agradecer a todo el equipo que no solo cree em nuestros trabajos, sino que también deposita su confianza en mí. Empezamos vendiendo cómics como ambulantes, ganamos diversos premios como emprea, logramos explotar servicios e internacionalizar nuestros productos, y ahora deseamos una película de nivel internacional. Parecía que el camino se torna más y más difícil, pero ya comprobamos que juntos logramos que deseamos: nos equivocamos, nos caemos e incluso a veces discutimos, es nuestra esencia; pero aprendemos...

(REVISTA AYAR, 2018)

Visto como foi a criação da revista nas palavras do autor, consideramos importante adentrar nesse momento em uma das fontes de conhecimento deles, as histórias deixadas por conquistadores da América, a fim de compreender os sentidos que as figuras femininas indígenas em quadrinhos representam.

As crônicas do período da conquista da América do Sul são instrumentos históricos valiosos para entender a cultura dos povos originários sul-americanos nos âmbitos social, político e econômico. Nesse viés, quatro cronistas (Pedro Cieza de

León, Garcilaso de la Vega, Guaman Poma de Ayala e Juan Santa Cruz Pachacuti Yanqui) destacaram-se narrando a forma de vida dos povos andinos.

Os escritos mais fiéis em relação às mulheres incas foram produzidos pelos andinos Guaman Poma e Juan de Santa Cruz, que respeitavam, de certa forma, a identidade indígena feminina inca. Embora colocadas em segundo plano, essas mulheres indígenas não podiam passar despercebidas, pois, além de serem esposas e mães, exerciam funções fundamentais para a organização da sociedade durante o Império Inca.

Nesses relatos antropológicos, ressalta-se que havia mulheres indígenas escolhidas pelos incas para assumirem papéis políticos e religiosos na sociedade, desde que pertencessem a uma casta superior.

Nesse contexto, a lenda dos irmãos Ayar sofre inúmeras variações, as quais iremos tratar aqui a partir das narrativas de Garcilaso de La Vega (*Comentarios reales de los Incas* [1609]), Guamán Poma de Ayala (*Nueva crónica y buen gobierno* [1615/1616]) e Juan Díez de Betanzos (*Suma y Narración de los Incas* [1987]). Garcilaso e Betanzos destacam a mulher indígena (Mama Ocllo) como serva de seu irmão-marido Manco Cápac, colocando-a em um lugar de tarefas de servidão ao masculino. A referência dos cronistas é a cultura europeia em uma época em que as mulheres eram domésticas e nomeadas para servir seus homens. O segundo descreveu a Mama Huaco a partir do início da conquista em um sistema matriarcal; ele relata que havia mulheres líderes e Mama Huaco era uma mulher bonita e feiticeira e muito respeitada por seu povo, pois fazia milagres com ajuda de demônios e tinha contato com as Huacas (seres sagrados). Sobre Mama Huaco, Guamán Poma a descreve como a primeira mulher, que gerou os primeiros incas, sendo muito amiga dos cavaleiros e outras pessoas.

Assim, gobernaba mas que su marido Manco Cápac Inga toda la ciudade del Cuzco; que fui muy hermosísima mujer y de mucho saber, y hacia mucho bien a los pobres de la ciudad del Cuzco y todo su reino; y así creció más bien su gobierno de su marido de esta señora coya porque reinaba en el Cuzco y su jurisdicción (GUAMÁN POMA DE AYALA, 1993, p. 89).

De acordo com o cronista, a presença das mulheres incas no exercício do poder esteve vinculada ao elemento masculino, pois, ambos atuavam como elementos opostos, mas mutuamente complementares. Como analisa Susane Rodrigues de Oliveira (2012),

[...] os seres sagrados e a humanidade deveriam estar assim divididos entre homens e mulheres, numa divisão generizada do universo, onde cada um deveria exercer papéis diferentes e complementares, já que a união de ambos devia criar e promover o funcionamento do universo. Como esclarece a autora [Irene Silverblatt], cada nível es concebido como una unidad dinámica.

Na figura 16, podemos observar Mama Cora colhendo milho com seus adereços, roupa de seda, pedras preciosas nos pés, no colar, com seu corpo bem delineado, mas ameaçada por Tampoco, um guardião inca possuído pelo mal para capturá-la.

**Figura 16:** Mama Cora colhendo milho



Fonte: Revista Ayar (2019).

Na figura 17, temos Mama Huaco representada por Poma, sentada em uma cadeira, sendo tratada como uma rainha. Dessa maneira, as narrativas e imagens sofrem dispersões ao longo do tempo, pois as culturas estão sempre em movimento gerando o fenômeno transcultural, quanto à imagem do corpo; na primeira imagem, observar-se uma mulher que está prestes a sofrer um atentado pelo inimigo e ainda há erotização do corpo da personagem, embora vestida com adereços incas.

Figura 17: Mama Huaco por Gumám Poma (1615-1616)



Fonte:Oliveira(2012)

La Mama Huaco o Mama Sara, mujer fuerte, guerrera y varonil, conquistadora de las tierras fértiles, es Ella quien cultiva el primer maíz pero también es caníbal, gran hechicera, se la celebra com abundantes libaciones de chicha en el mes de abril; em su recorrido se desplaza de sur a norte (CELESTINO, 1997).

A narrativa de Juan Díez de Betanzos (1987, p. 36) apresenta o personagem Manco Cápac como o responsável pelo estabelecimento da dominação incaica nos Andes. Segundo este cronista:

No imaginário de Betanzos a mulher ocupava um lugar de servidão, assim como descreve a Mama Ocllo nos trabalhos que fazia para seu irmão-marido. Para ele as mulheres eram domésticas com o dever de servir os homens. Isso reflete a cultura europeia vivenciada pelo autor e transportada para suas concepções em relação à mulher indígena do oriente. ‘Por conta disso as mulheres Incas são mais destacadas como ajudantes, submissas, esposas, concubinas e mães, tendo apenas a função de servir aos seus maridos, enquanto os homens aparecem ligados à guerra e ao governo. Não surpreende, assim, que ao longo de sua narrativa as mulheres sejam identificadas com as pessoas derrotadas numa guerra, conquistadas e submissas’.

Segundo a pesquisadora Susane Rodrigues de Oliveira, a relação dos cronistas com as mulheres indígenas vem de uma tradição cristã e patriarcal que excluía e perseguia as mulheres, pois apenas os homens poderiam ocupar um papel predominante na sociedade, exercendo atividades de conquista, dominação e governo. A ideia de “inferioridade estrutural” das mulheres (DELUMEAU, 1989) construída e, constantemente, atualizada, na cultura andropocêntrica europeia, é transposta para o discurso a respeito das origens dos Incas e da instauração dos papéis e relações de gênero no Tawantinsuyo (OLIVEIRA, 2012, p. 122).

### 3.11 A NARRATIVA DA REVISTA

O primeiro episódio da narrativa da revista se inicia com um conflito motivado por Huallallo Carhuincho,<sup>18</sup> filho mais velho de Wiracocha, Deus do sol. Este decidiu abandonar o reino de seu pai (Hananpacha) para viver com os mortais. Huallallo trouxe a inveja, ganância e ambição para os habitantes da terra. Isso porque ordenou ser adorado e temido por todo ser vivo e passou a ser chamado de Qalna. Criou a escuridão e formou um exército de demônios com a compra de almas humanas. Wiracocha tentou acabar com o desejo do primogênito, enviando um de seus irmãos, mas não foi possível.

---

<sup>18</sup>Más conocido con Qanla, es hijo mayor de Wiracocha, y creador de la oscuridad en el kay Pacha o mundo terrenal. Es un ser que hizo adorado en la tierra ofreciendo poder a cambio de almas, forjando así sus legiones de chullpas (demonios).

Huallallo já era poderoso. Assim, Wiracocha transforma Inti<sup>19</sup> no único filho capaz de acabar com a escuridão da terra. Com o anúncio da chegada dos filhos do sol, Qalna ordenou destruir os portões, onde eles poderiam entrar. Pacaritambo e Tamboco (guardiões dos portais de Wiracocha) evitam a destruição dos portais do sol pelo exército de demônios, até a chegada dos quatro irmãos. De repente, surgiram os irmãos Ayar, com o mais forte dizendo: “Ayar Cachi: o vazio da existência e a putrefação dos seus corpos cairão até o ukjupacha, porque os filhos de Inti trazem a luz que suas vidas necessitam...” e assim começou uma luta para acabar com a devastação da Terra, vencida pelos Ayar. Os irmãos se preparam para voltar, mas precisavam esperar a recuperação de Ayar Auca que foi ferido pela força de LLullachaquo (terrível ancião). Nessa guerra, as mulheres são lideradas por mama Huaco (guerreira, forte e inteligente).

Na história, as mulheres aparecem para complementar uma narrativa para homens, escrita por homens e motivada por homens. Como se fossem figurantes, embora o interesse do grupo Tawa é tentar mantê-las na narrativa. Isso é observado, pois, depois de uma grande luta, aparece uma mulher (Inchi)<sup>20</sup> enviada por Qalna para prejudicar os planos dos irmãos, mas ela é descoberta como traidora e morta por Ayar Cachi. As mulheres entram e saem da história de forma efêmera. A história continua em busca da captura do Qalna. Ayar Uchu seguiu com a missão para acabar com a escuridão. Auca é dominado pelos seus sonhos, sendo atacado por um mostro (Tsunki – protetor das varas sagradas em terra de Wiracocha). Tsunki diz que apenas um dos irmãos (Ayar Auca ou Ayar Uchu) é digno de usar a vara sagrada. Uchu tenta matá-lo (Tsunki e seu irmão), mas cai em si e pede perdão ao Deus do sol, dizendo: “– o que eu fiz? Me perdoe pai... me perdoem meus irmãos!” (REVISTA AYAR, 2020). Devido às suas ações terríveis, uma maldição se instaurou sobre Ayar Uchu, ante os olhos perplexos de Ayar Auca. Nesse momento, mama Huaco e mama Rahua aparecem, enviadas por Ayar Manco.

---

<sup>19</sup>O pai sol, filho mais novo de Wiracocha, de grande devoção ao seu pai, confia no mesmo nível que confia em Wiracocha em que os mortais são seres extraordinários, Inti ama muito seu irmão mais velho, pois sempre treinou com ele.

<sup>20</sup>Inchi é uma jovem seguidora do senhor da escuridão, a quem obedece acima de todas as coisas, mesmo não sendo uma chullpa (demônio); é capaz de fazer qualquer coisa pelo seu senhor, que lhe salvou do ataque de uns moradores que a encontram roubando, é uma pessoa muito astuta e manipuladora. (REVISTA AYAR, 2020).

**Figura 18:** Imagens de Ichi durante seu plano para derrotar o inimigo, os irmãos Ayar



Fonte: Revista Ayar (2020).

Sua irmã esposa o consola dizendo que vai construir um Ayllu (povo ou família) em sua homenagem. Cheia de tristeza, Mama Rahua tenta ser forte para aguentar o estranho fim de seu amado e faz a seguinte reflexão: “Nosso pior inimigo somos nós mesmos”. Seu esposo se despede delas dizendo: “Vão e cuidem de Ocllo e Manco”. Em seguida, Ayar Auca “é vítima de uma maldição, virando uma águia humana em consequência dos seus atos”.

Mama Huaco e Ayar Manco “arremessam as varas numa mesma direção, porém essas tomaram rumos diferentes deixando seus rastros, uma luz estranha”. A vara lançada por Manco chegou ao seu destino, formando a constelação dos Chacana e causando a ira de Qanla. Cada um segue seu caminho. Finalmente, o casal (Mama Ocllo e Ayar Manco) chega a Cusco em uma terra reinada pela escuridão.

Os dois querem deter a escuridão de Qanla, mas são detidos por demônios e levados para Qanla. Depois de muita luta, o império Inca ainda está entregue à escuridão. Por fim, a história termina com Mama Ocllo com a ânsia de acabar com a maldição de Qanla.

### 3.12 A HISTÓRIA DOS IRMÃOS AYAR DAS CRÔNICAS A NARRATIVA DA REVISTA *AYAR*

O Período Colonial, século XVI, nos países da América Latina, é conhecido como conquista de terras dos povos originários. A busca incessante por terras, ouro, riqueza era ambiciosa e avassaladora. Alguns cronistas documentaram que foi um período de negociação e apaziguador.

Alguns povos originários aceitaram a educação cristã, logo batizados segundo a doutrina católica apostólica. Outros resistiam, lutavam contra as ações do dominador. Os relatos de colonizadores, como Hans Staden, Jean de Léry e Pedro Vaz de Caminha, estabeleceram um discurso acerca dos povos indígenas que se materializa ao longo dos anos como sujeitos selvagens, preguiçosos e primitivos.

Nesse contexto, a cultura dos povos indígenas foi negada e silenciada durante séculos. Esses atos foram caros para essas sociedades e mudam de forma lenta e gradual, a partir do direito de viverem como indígenas, ou de ocuparem lugares de liderança política, para desnaturalizar os conceitos que se perpetuam sobre a verdadeira identidade indígena na sociedade contemporânea. Com base nisso, atualmente a literatura indígena também está comprometida em legitimar a verdadeira identidade dos povos auctóctones.

A história não é censurada e inventada, é longa essa discussão para abordar neste trabalho, mas um breve aprofundamento vale desenvolver a partir da tese “A invenção do índio e as narrativas orais Tupi”, de Ivânia Neves (2009). A autora tece uma reflexão sobre a invenção do índio no capítulo intitulado “Inventando discursos...”, por meio das narrativas coloniais de Pero de Vaz de Caminha, Américo Vespúcio e Cristovão Colombo, que descrevem uma série de discussões sobre as diferenças raciais em relação aos índios e a ideia de que seus corpos são de cor “amarela”.

Américo Vespúcio escreveu que os índios ‘não têm nenhuma barba’, ‘não vestem roupa alguma... como saíram do ventre de suas mães assim andam’, ‘são de cor parda ou amarelenta’. Também ele anuncia, seguindo o modelo de Colombo, a antropofagia. Um dos mais importantes grupos que encontrou chamava-se ‘canibais e vivem de carne humana’. Outro aspecto bastante fantástico de sua descrição diz respeito ao encontro que supostamente teve com gigantes, ‘qualquer um deles era mais alto estando de joelhos que eu em pé’. (VESPÚCIO, 1500 apud FONTANA, 1994, p. 130-131 apud NEVES, 2009, p. 34).

A imagem abaixo representa a chegada dos irmãos Ayar, enviados pelo Deus do sol (Wiracocha), para combater a escuridão na terra. Eles formam quatro mulheres e quatro homens: Mama Huaco-Ayar Auca, Mama Ocllo-Ayar Manco, Mama Rahua-Ayar Uchu, Mama Cora-Ayar Cachi. Na figura 19, pode ser observada a presença de trajes típicos que se perpetuaram até os dias de hoje: chapéus, poncho que é um grande cobertor ricamente colorido de lã de alpaca, saias coloridas de lã para as mulheres, casacos e bordados, bem como o estilo de jóias e a utilização de muitas cores nos trajes são heranças inegáveis do período incaico peruano. A história sofre variações, pois é narrada em épocas distintas por cronistas mestiços e europeus. Para as análises empreendidas nesta dissertação, selecionamos a narrativa de Juan Díez de Bentanzos.

**Figura 19:** Representação dos irmãos Ayar a partir de sua chegada ao portal do sol para acabar com a escuridão na narrativa da revista Ayar



Fonte: Revista Ayar (2019).

[...] cueva siete léguas de este pueblo do llaman hoy Pocarictambo que dice casa de producimiento [...] se abrió[e] salieron cuatro

hombres con sus mujeres saliendo en esta manera salió el primero que se llamó Ayar canche e su mujer con El que se llamó Cura y tras éste Salió otro que se llamó Ayaroche y tras El su mujer que se llamó Raguaoclo y tras estos salió otro que se llamó Ayarmando a quien después llamaron Mango Capac que quiere decir el Rey Mango y tras este salió su mujer que llamaron Mama Oclo [...] ellos salieron vestidos de unas vestiduras de Lana fina tejida con oro fino y [...] las mujeres salieron así mismo vestidas muy ricamente con unas mantas y fajas qu ellos llaman chumbis muy labradas de oro e con los prendedores de oro muy fino los cuales son los unos alfileres largos de los palmos que ellos llaman topos y así mismo sacaron estas mujeres el servicio con que habían de servir y guisar de comer a sus maridos como son ollas y cántaros pequeños y pantos y escudillas y vasos para beber todo de oro fino [...] (BETANZOS, 1987, p. 17-18).

Na narrativa de Betanzos, observa-se um discurso cultural de origem cristão europeu, em que Betanzos narra que primeiro, entram os homens, depois, as mulheres. Elas são descritas como submissas, ajudantes e esposas, que irão influenciar na produção das personagens femininas em *Ayar*.

Ao longo do tempo, a imagem da mulher indígena foi idealizada como um ser romântico, violento e frágil. Entretanto, os estudos contemporâneos de historiadores a partir de crônicas do século XVI e XVII evidenciam a ocupação de mulheres como guerreiras, líderes respeitadas. Em seu livro *Por uma história do Possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia* (2012), a historiadora Susane Rodrigues de Oliveira ressalta que, quando os espanhóis chegaram ao Tawantinsuyo (nome dado pelos incas a seus domínios), por volta de 1530, encontraram mulheres no poder e na estrutura sociopolítica e religiosa incaica. Na narrativa da revista, podemos vislumbrar esse poder adquirido na figura 20 a partir da figura de Mama Huaco assumindo um papel de heróina na história, quando tenta salvar seu irmão-marido da morte.

**Figura 20:** A imagem feminina representa Mama Huaco, forte e valente para salvar Ayar Auca do inimigo



Fonte: Revista Ayar (2019).

Visto isso, entendemos que as crônicas sobre os incas fazem parte de uma rede de memórias, que produziram e produzem efeitos de sentidos nas condições em que apareceram e nos dias de hoje. Assim, entendemos que os cronistas estabeleceram e veicularam em seus discursos representações sociais, enquanto uma “modalidade de conhecimento que permite que os atores sociais atribuam um sentido aos seres e às coisas” (SCHIELE; BOUCHER, 2001, p. 363).

Em um cenário de conquistas de terras, ouro e prata, estão as mulheres indígenas, seres humanos tratados no imaginário espanhol como seres ferozes e cruéis. Estas que pareciam escapar dos padrões reconhecidos de mãe, esposa, dócil e submissa, eram vistas como agentes privilegiadas de Satã (DELUMEAU, 1989) e, portanto, suscetíveis à maldade e à traição. Quanto a isso, vejamos o que diz Sarmiento de Gamboa (1988, p. 60)

Y llegado a las tierras de Huanay pata [...] halló allí una nación de indios naturales llamados Huallas [...]; Macno Capac e Mama Huaco comenzaron a poblar y tomarles las tierras y aguas contra su voluntad de los Huallas. Y sobre estos lês hacían muchos males y fuerzas, y como los Huallas por esto se pusieron em defesa por SUS vida y tierras, Mama Huaco e Manco Capac hicieron em ellos muchas crueldades. Y cuentan que Mama Huaco era tan feroz, que matando un indio Hualla le hizo pedazos y le sako el asadura y tomo el corazón y bofes em la boca, y con Ella peleaba... em las manos, se fue contra los Huallas con diabólicas determinación. Y como los Huallas viesan aquel horrendo e inhumano espectáculo, temiendo que de ellos hiciesen lo mismo, huyeron, Ca [sic] simples y tímidos eran, y así desampararon su natural. Y Mama Huaco, visto la crueldad que

habían hecho, y temiendo que por ello fuesen infamos de tiranos, pareció les no dejar ninguno de los Huallas, creyendo que así se encubriprenadas sacaban las criaturas de los vientres, porque no quedase en la memoria de aquellos miserables Huallas.

A citação acima institui uma identidade estereotipada da mulher indígena, visto que eram mulheres guerreiras, conquistadoras e proprietárias de terras, situação inadmissível para a cultura patriarcal do século XIX, em que as mulheres viviam sob a tutela dos homens. Essas questões são levantadas, de forma implícita, por alguns cronistas que estiveram em terras incaicas, já que não podiam escrever sobre as possíveis verdadeiras identidades dessas mulheres. Na escrita desses conquistadores, revela-se a existência de mulheres fortes, decididas e conquistadoras como a figura de Mama Huaco, da lenda dos irmãos Ayar, a qual fundou, juntamente com seus quatro irmãos, uma terra fértil e sagrada denominada como “Tawantinsuyo” (SARMIENTO DE GAMBOA, 1988; BETANZOS, 1987).

Narra Sarmiento (1988), que a seis léguas do vale de Cuzco, em Pacaritambo, surgiram oito irmãos, sendo quatro homens e quatro mulheres. O mais velho dos homens se chamava Manco Capac, o segundo Ayar Auca, o terceiro Ayar Cachi, o quarto Ayar Uchu. Dentre as mulheres, a mais velha se chamava Mama Ocllo, a segunda, Mama Huaco, a terceira, Mama Ipacura ou Mama Cura e a quarta, Mama Raua. A partir de Pacaritambo, esses irmãos saíram pelos Andes, empreendendo uma conquista de terras, e chegaram finalmente a Cusco, onde se estabeleceram e passaram a governar os territórios e os povos subjugados. Ao descrever esse processo, que levou os irmãos e irmãs Incas ao estabelecimento de seus domínios, Sarmiento afirma que eles eram

[...] feroces bríos y mal intencionados, aunque de altos pensamientos. Estos, como fuesen de más habilidad que los otros y entendiesen la pusilanimidad de los naturales de aquellas comarcas y su facilidad em crear cualquier cosa que con alguna autoridad o fuerza se les proponga, concibieron em sí que podrían enseñorearse de muchas tierras con fuerzas e imbuimientos. Y así juntármole todos los ocho hermanos, cuatro hombres y cuatro mujeres, y trataron el modo que tendrían para tiranizar las otras gentes fuera del asiento donde ellos estaban, y propusieron de acometer tal hecho con violencia. [...] y para ser tenidos e temidos fingieron ciertas fábulas de su nacimiento, diciendo que ellos eran hijos del Viracocha Pachayachachi, su creador, y que habían salido de unas ventanas para mandar a los demás. Y como eran feroces, hiciéronse creer, temer y tener por más que hombres y aun adorarse por dioses. Y así introdujeron la religión que quisieron (SARMIENTO DE GAMBOA, 1988, p. 51).

Nesse trecho, o cronista parece identificar tanto os homens como as mulheres Incas com a conquista, a força, a violência, a idolatria e a tirania, sinalizando para a representação de mulheres também imbuídas dessa missão conquistadora, apesar de ser uma missão condenada pelo cronista como responsável pela instalação de um sistema cruel, tirânico e idólatra nos Andes. As histórias sagradas – cujos sentidos foram “fundantes” para a dominação incaica sobre os Andes, bem como para a instalação de determinados cultos e rituais ligados a uma “dinastia” de homens e de mulheres tidos como filhos de *Wiracocha* – foram desqualificadas por Sarmiento como fábulas inventadas pelos incas num desejo de poder. Além disso, a religião introduzida pelos incas aparece como algo forjado cruelmente para a conquista e dominação da região. Desse modo, a aura sagrada que envolvia os mitos e a religião incaica é desmistificada pelo cronista, ao imprimir sobre elas um sentido desmoralizante e ilegítimo.

Sarmiento era funcionário da Coroa espanhola e do vice-rei Toledo no Peru. É a partir desse lugar que busca imprimir legitimidade à conquista hispânica do Tawantinsuyo. Nesse empreendimento, enfatiza, em sua narrativa, o caráter bélico, as guerras, as mentiras e as crueldades dos Incas, imprimindo imagens que desclassificam o poder e domínio dos Incas sobre aquelas terras. Dessa forma, Sarmiento se apresenta como um dos artífices do chamado “mito da usurpação”, construindo uma imagem do governo e da ordem incaica como ilegítima e usurpadora (IOKO, 1998). Um saber, portanto, que foi instituído/instituidor pelas/das práticas da conquista espanhola nos Andes. Não surpreende que o cronista tenha, dessa forma, alegado

Averiguar la tiranía de los crueles incas de esta tierra para que todas naciones del mundo entiendan el jurídico y más que legítimo título que el Rey de castilla tiene a estas Indias y a otras tierras a Ella vecinas, especialmente a estos reinos del Perú (SARMIENTO DE GAMBOA, 1988, p. 50).

São esses contextos históricos que fazem da produção dos desenhos da revista *Ayar* uma análise limitada de quadinhos da participação das figuras femininas indígenas. A participação é efêmera, mas observa-se um esforço da equipe da revista em mantê-las na história do início ao fim, mesmo assumindo papéis que entram e saem da trama. Um exemplo disso, podemos observar na figura 21.

**Figura 21:** Mama Huaco e Ayar Cachi a procura de um falso Ayllu (povo) destruído, de onde chegaram forasteiros em suas terras a mando de Qanla para destruí-lo



Fonte: Revista Ayar (2020).

A imagem de Mama Huaco confirma hipóteses a respeito da origem dessa tirania, crueldade e dominação dos Incas sobre os Andes, ao afirmar que:

Estos ocho hermanos llamados incas dijeron: ‘Pues somos nacios fuertes, salgamos [sic] de este asiento, y vamos a buscar tierras fértiles, y donde las halláremos, sujetemos [sic], las gentes que allí estuvieren, y tomémosles [sic] las tierras, y hagamos guerra a todos los que no nos recibieren por señores’. Esto dicen que dijo Mama Huaco, uma de las mujeres, la cual era feroz e cruel, y también Manco Capac, su Hermano, asimismo cruel e atroz. Y concertado esto entre los ocho había, poniéndoles por premio que los harían, y les darían las tierras y haciendas de los que conquistasen y sujetasen (SARMIENTO DE GAMBOA, 1988, p. 52).

Nesse enunciado, Mama Huaco aparece como uma mulher decidida, forte e de liderança, num contexto, em que suas palavras e ações mobilizam forças no estabelecimento da dominação incaica. Ela também aparece como possuidora de riquezas e de terras, devendo, portanto, exercer algum domínio sobre os recursos materiais/econômicos da existência e poder de distribuí-los entre os povos aliados. Manco Cápac e Mama Huaco são ainda descritos como “caudilhos” (SARMIENTO DE GAMBOA, 1988, p. 53), no comando de seus irmãos na conquista de terras. Esse feminino, entretanto, carrega valores negativos, fundando, em sua ação, a tirania e a guerra. Segundo Sarmiento, Mama Huaco, que era fortíssima, foi quem lançou a “vara fundante” para tomar a posse simbólica de Cuzco e assegurar sua prosperidade

(SARMIENTO DE GAMBOA, p. 58). Algumas crônicas revelam ainda indícios da sacralidade de Mama Huaco para os Incas. Segundo Cristóbal de Molina (1916), no mês de abril, os Incas celebravam o Ayrihua, quando acontecia a colheita de milho nos campos. Entre os rituais dessa cerimônia, destaca-se o da oferenda do milho e da chicha ao corpo embalsamado de Mama Huaco. No discurso desse cronista, observa-se uma construção negativa e equivocada da identidade da mulher indígena, aquela mulher vista apenas pela genitália de seus corpos, “onde uma suposta natureza inscrita em seus corpos fixa os papéis, as funções e os lugares de cada um em sociedade” (OLIVEIRA, 2012, p. 122). Essas descrições sexuais sobre o corpo da mulher indígena nos levam a uma última análise, a objetificação sexual do corpo feminino indígena nas revistas em análise.

### 3.13 OBJETIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *AYAR*

Por que aguentamos tanta violência? Nós, mulheres dos segmentos dos povos indígenas e afrodescendentes, ainda aguentamos tanta violência porque não reforçamos a nossa mulher interna, a mulher selvagem que existe dentro de nós, a mulher primitiva, no sentido ‘primeiro’. Uma mulher deve andar com a força à sua frente; a profunda natureza intuitiva dessa mulher deve prevalecer na dualidade obrigatória de toda a mente feminina. (Potiguara, 2018).

Essas palavras de Eliane Potiguara são uma escrita de resistência a alteridade da mulher indígena, pois entende-se que, hoje, as mulheres indígenas não querem ser somente reconhecidas pelos belos corpos. A luta das feministas indígenas é por consciência e respeito pelo seu povo, pelas suas terras e pela forma como elas/eles vivem. A ideia é viabilizar para a sociedade que existe uma outra história a ser contada. Uma história do possível que foi negada na colonização para assim desconstruir conceitos históricos sobre o corpo da mulher indígena. De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (2018), a teoria sobre a história da mulher precisa ser recontada de forma subjetiva.

Aprendemos que inscrever as mulheres na história implica necessariamente a redefinição e o alargamento das noções tradicionais do que é historicamente importante, para incluir tanto a experiência pessoal e subjetiva quanto as atividades públicas e políticas. Não é exagerado dizer que, por mais hesitantes que sejam os princípios reais de hoje, tal metodologia implica não só uma nova história das mulheres, mas uma nova história (HOLANDA, 2019, p. 51).

A ideia é transcender a história colonial, para que a memória das mulheres indígenas juntos com os homens indígenas e a sociedade ocidental possam, em âmbito social e econômico, conhecer a ancestralidade dos povos originários. Nas palavras de Eliane Potiguara:

Quando despertamos essa força, começamos a reconhecer a sombra negativa da nossa psique, o predador natural, os aspectos negativos de nosso comportamento, o nosso inimigo interno; e, nesse processo, começamos a reagir contra a opressão, o racismo e a destruição causados à nossa persona. Os aspectos negativos de nosso interior vão se somando a milhares de mentes do planeta Terra, atrelando-se a outras mentes, também vítimas da opressão e, dessa forma, sedimentam o grande contingente que hoje é chamado 'Terceiro Mundo'. Diante disso, temos de lutar contra o inimigo interno, mesmo que sejamos oprimidos, pois essa opressão certamente trará não só os aspectos positivos de nosso caráter, como também os vícios impostos subliminarmente pelo colonizador (POTIGUARA, 2018, p. 89).

Nessa perspectiva, a identidade da mulher indígena foi construída historicamente com adjetivos desqualificados de opressão e principalmente sexual. O olhar do colonizador para o corpo indígena feminino é construído em torno do erotismo, ora romântico, ora violento. Esse é o olhar do outro, daquele que chegou de fora para inventar uma história com a finalidade de agradar uma Europa cristã e preconceituosa. Como bem disse Heloísa Buarque de Holanda sobre o olhar do outro:

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade (HOLANDA, 2018, p. 47).

A objetificação da mulher inca está representada em *Ayar* como produto, observado na figura 22, na qual temos Mama Cora capturada por inimigos, e o desenhista da revista representa não a sua dor, mas seus seios volumosos, assim como abdômem exposto, as coxas, a boca, os cabelos soltos e negros. Há nessa imagem a erotização do corpo que desperta desejo e não admiração. São essas representações colonizadoras que lideranças indígenas lutam para desconstruir.

**Figura 22:** Mama Cora capturada pelo inimigo



**Fonte:** Revista Ayar (2020).

#### 4 MULHERES INDÍGENAS EM QUADRINHOS COMO CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

No território indígena  
 O silêncio é sabedoria milenar  
 Aprendemos com os mais velhos  
 A ouvir, mais que falar.  
 [...]  
 O canto da mãe d'água  
 Que na dança com o vento  
 Pedes que a respeite  
 Pois é fonte de sustento.  
 (Márcia kambeba, 2018).

Temos que parar de nos desenvolver  
 e começar a nos envolver  
 (Krenak, 2020).

Gostaríamos de iniciar este capítulo com as reflexões do ambientalista, filósofo, poeta e escritor Ailton Krenak a partir do livro *A vida não é útil* (2020). Nessa obra, Krenak tece muitas reflexões sobre o uso da Terra pela humanidade, em especial no capítulo “O amanhã não está à venda”. Nele, o autor escreve de uma forma objetiva e clara as consequências que semeamos em nossas vidas pelo egoísmo e pela ganância que produzimos para gerar lucros.

Segundo o autor, a pandemia de covid-19, o isolamento social, o aumento das doenças mentais são consequências do tratamento do homem com a natureza. Para ele, existe um desencontro de saberes, de diálogo e de cuidado com as florestas. Os homens só pensam em produzir para gerar lucros, característica colonizadora que se perpetua ao longo dos anos pela sociedade atual. Esse interesse econômico insaciável gera altas consequências em caráter universal. “O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos” (KRENAK, 2020). O mundo inteiro vive e viveu a experiência do isolamento social, em estado de recolhimento quase que obrigatório, cidadãos são alertados a ter consciência da situação pandêmica que assola o mundo, pois é necessário para salvar vidas.

Nas entrelinhas de seu texto, verifica-se que a colonização foi violenta não só pelo genocídio, mas também pelo comportamento humano herdado em diferentes povos. As narrativas mantidas, contadas pelos mais velhos, permanecem, pois, a geração antiga entendeu a necessidade de manter a memória histórica viva e não ser esquecida.

Os dois primeiros poemas que dão início a este capítulo são retirados do livro *Ay Kakyri Tama-Eu moro na cidade* de Márcia Kambeba (2018). Eles refletem a resistência para vencer o silêncio cultural dos povos indígenas, instituído no período colonial. Em seus versos, a autora também afirma:

É preciso silenciar  
 Para pensar na solução  
 De frear o homem branco  
 E defender o nosso lar  
 Fonte de vida e beleza  
 Para nós, para a nação!  
 (KAMBEBA, 2018).

O filósofo e líder indígena Ailton Krenak (2020, p. 15) segue com suas palavras sábias para conscientizar o mundo da exploração desenfreada, visto que “não entendemos que a vida é transcendência e está para além do dicionário”. Nesse sentido, somos alimentados por sonhos para construir o futuro. A cosmologia dos povos é uma história a ser narrada, contada, pois, enquanto preservamos as memórias, os indígenas conseguem ser eles próprios, uma consciência coletiva e preservam sua integridade: “precisamos deixar de produzir com as máquinas para que possamos produzir corpos, outros afetar, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podemos habitar” (KRENAK, 2020, p. 2).

As obras *A vida não é útil* (2020) e *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, lembram a formulação de colonialidade de saber e poder de Anibal Quijano, conceito abordado por Maria Lugones (2008), no qual existe um sistema moderno-colonial de gênero, que precisa ser visibilizado:

Caracterizar este sistema de género colonial/moderno, tanto en trazos generales, como en su concretitud detallada y vivida, nos permitirá ver la imposición colonial, lo profundo de esa imposición. Nos permitirá la extensión y profundidad histórica de su alcance destructivo. Intento hacer visible lo instrumental del sistema de género colonial/moderno en nuestro sometimiento - tanto de los hombres como de las mujeres de color-en todos los ámbitos de la existencia (LUGONES, 2008, p. 77).

Nessa citação de Lugones, há um compromisso de desconstruir o conceito de raça e de gênero estruturado por Quijano, pois faz parte de uma estrutura de poder colonial europeia que não funciona para compreender a definição de complexidades de identidades de gênero: “o problema desta compreensão é compreender gênero somente

de forma biologizada, a partir do binarismo e da heterossexualidade impostas pelo mesmo padrão de poder europeu que tanto criticou” (TOCANTINS, 2020, p. 69).

Assim, o caráter hegemônico heterossexual, patriarcal e opressivo das relações sociais está inserido nas relações de gênero e tem sido perpetuado historicamente por enunciadores em posições privilegiadas de poder (LUGONES, 2008). E nessa constituição estão inseridas mulheres colonizadas, sejam elas negras ou indígenas, caracterizadas como subordinadas e desprovidas de poder.

Para compreender essas novas formas de vivência (em busca por seus direitos, principalmente territorial) das mulheres no mundo e no universo, é pertinente traçar um diálogo com a escritora indiana Vandana Shiva (2018), acerca do conceito de ecofeminismo. Ela ressalta o seguinte sobre esse termo:

Para mim, ecofeminismo é, basicamente, primeiro reconhecer que há uma confluência: do poder, da cobiça, do mercado, do capitalismo e da violência. Então, primeiro é reconhecer isso e segundo é reconhecer nosso próprio poder, porque o capitalismo e o patriarcado declararam que as mulheres sejam passivas e que a natureza morra. O ecofeminismo reconhece que a natureza não só está viva, mas também é a base de toda a vida e que somos parte dela. E compreendendo que nós, as mulheres, temos um grande potencial; mas um potencial diferente, não violento, não de dominação e morte, mas sim de cuidar e compartilhar. A criatividade e a compaixão das mulheres é possível em todos os humanos, porque não creio no determinismo genético. Você está viajando pela Índia numa jornada budista. É disso que trata o budismo, que todos tenham compaixão. Então, este é realmente o poder do ecofeminismo (SHIVA, 2018 apud TOCANTINS, 2020, p. 70).

Com base nessas reflexões teóricas, desenvolvemos nossa análise crítica literária sobre Iara, Lilyth e as mamás Ayar das revistas. Dessa maneira, além de refletir que Iara foi produzida para agradar um público jovem e adulto pelos seus traços sensuais, capaz de encantar e interromper uma aventura masculina (guerreiros enviados por Tupã em *Encantarias: a lenda da noite*), é necessário ainda pensar na identidade de Lilyth, uma personagem criada em uma época em que somente os homens podiam ser protagonistas de uma revista escrita e produzida por homens; e, finalmente, na identidade das mamás Ayar, enquanto protetoras de suas terras, de seus irmãos-maridos e guerreiras respeitadas pelo seu povo.

Neste capítulo, pretende-se refletir sobre a construção, a invenção de personagens femininas indígenas em quadrinhos a partir da história colonial latino-americana e norte-americana, através da transculturação e da hibridização entre povos

originários. Além disso, buscamos entender como essas mulheres indígenas, que fizeram parte da história colonial, propõem um futuro transcultural, descentrado e posterior às fronteiras. É nesse contexto que Homi Bhabha (1998) se encontra com o ideal revolucionário, no sentido do estabelecimento de uma consciência nacional não-nacionalista, em busca de uma dimensão universal. Então como se deu essa construção de identidades femininas indígenas no processo de colonização?

Em seu livro *Imagens da Colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira* (1996), Ronald Raminelli tece uma reflexão bastante pertinente sobre o processo colonizador no capítulo intitulado “Mulheres Canibais”, indagando sobre a construção e a desconstrução da alteridade indígena feminina por meio dos atos de antropofagia, nas frentes de guerra. Ele utiliza como exemplo a representação dos Tapuias e os Tupis, pintados por Albert Eckhout entre 1642 e 1643. Assim, nota-se que o homem exercia o papel de caçador e as mulheres tinham a função de carregar cabaças de farinha de mandioca, para alimentar os homens que chegavam da frente de combate.

A agricultura dos Tupinambá pertence à esfera feminina, enquanto os homens dedicam-se à caça e à guerra; mas, com a chegada do europeu, isso foi alterado, escravizando e empregando os nativos no plantio da cana e da mandioca. A lavagem de roupa foi imposta pelos europeus às mulheres, e, aos poucos, o ambiente nativo foi introduzido ao universo colonial. Os nativos perdem paulatinamente a “identidade de homens e mulheres selvagens e ganham traços de seres colonizados” (RAMINELLI, 1996, p. 86).

A mulher tupi na figura 23 (à esquerda) possui elementos semelhantes aos apontados para o homem. O artista criou uma jovem de cor amarelada, de nariz achatado, trazendo cabaça, cesta e uma criança sustentada pelo quadril.

**Figura 23:** Mulher tupi (à esquerda) e Mulher tapuia (à direita)<sup>21</sup>



**Fonte:** Albert Eckhout (1642-1643).

Essas representações produzidas entre os séculos XVI e XVII de mulheres indígenas contribuíram para a construção de estereótipos ao longo do tempo. “A cartografia, a pintura e a literatura de viagem reproduzem em detalhes a ferocidade dos combates travados entre os nativos da costa do Brasil” (RAMINELLI, 1996, p. 56). Os índios eram comparados com os turcos, os celtas e aos normandos, pois o barbarismo atenua as fronteiras culturais dos povos ainda não cristianizados. Os indígenas tinham suas identidades confundidas, fraturadas no desencontro da ortodoxia.

No livro *Vozes do Rio* de Ana Pizarro (2012), mais especificamente no capítulo intitulado “A imaginação Europeia na América”, a autora reflete a construção do imaginário pelos colonizadores espanhóis e portugueses influenciados por outros países como a Inglaterra. Ainda nesse texto, há uma reflexão sobre as amazônidas a partir da narrativa do Frei Gaspar de Carvajal. Essas mulheres construíram um mundo longe dos homens, decidindo manter, uma vez no ano, o contato com homens, apenas para fins de

<sup>21</sup>A imagem, à esquerda, representa uma mulher tupi que constitui uma alegoria da domesticação dos índios. E a segunda (à direita) representa uma indígena tapuia é uma alegoria da selvageria e do canibalismo.

procriação. Por isso, se nascessem filhos homens, matavam-nos e, para além disso, ainda cortavam seus seios para manusear seus arcos, denotando, desse modo, que eram mulheres fortes, guerreiras, sensuais e conquistadoras de seus espaços.

Segundo Ana Pizarro, no relato de Orellana, revela-se a existência de mulheres indígenas (coniuuiaras): “estas mulheres são muito brancas e altas, tem o cabelo muito longo, trançado e solto na cabeça. São de membros grandes e andam totalmente nuas tapadas apenas suas vergonhas, com seus arcos e flechas nas mãos, armando tanta guerra como dez índios” (CARVAJAL, 2007, p. 32 apud PIZARRO, 2012, p. 72).

As amazonidas vivem em uma terra rica em ouro e a sociedade em que vivem é altamente estratificada, liderada por Corrí (nome da chefe indígena). Frei Carvajal narra a forma de organização social a partir dos objetos que usam. Algumas usam vasilhas de ouro e prata, roupas de lã e coroas de ouro, outras, serventes, usam vasilhas de madeira. “A imagem continua sendo a da mulher medieval, assim como o entorno descrito de um lugar paradisíaco repleto de riquezas naturais.” (PIZZARO, 2012, p. 73).

**Figura 24:** As amazonas



**Fonte:** Pizarro (2012).

Na figura 24, as amazonas se encontram uma vez por ano com seus amantes. Suas figuras são recriadas segundo o ideal de beleza europeia renascentista (PIZZARRO,

2012). As imagens fazem parte de um imaginário europeu amazônico com influências greco-latinas, “a sociedade medieval, uma descrição paradisíaca do clima da zona tórrida.” (PIZZARO, 2012, p. 74). E ainda sobre o lugar que habitavam, Cristóbal de Acuña escreveu o que os Tupinambás narravam sobre as amazônidas:

Os fundamentos que dizem haver províncias de amazonas neste rio são tantos e tão fortes que seria faltar à fé humana não dar-lhes crédito [...] Uma das principais coisas que asseguram era que estava povoado de uma província de mulheres guerreiras, que se sustentavam sozinhas sem homens, com os quais de tempos em tempos coabitavam, moravam em suas aldeias, cultivando suas terras, e alcançando com o trabalho de suas mãos todo o necessário para seu sustento (ACUÑA (1946, p. 94-95 apud PIZZARO, 2012, p. 74).

A existência dessas mulheres faz parte da produção de um imaginário, pois muitos não acreditavam nos relatos escritos, como é o caso de Walter Raleigh. Ele foi averiguar a veracidade dos fatos e chegou a seguinte conclusão:

A nação destas mulheres fica no lado sul do rio, na província de Topago, e seu principal reduto e retiro está numa ilha situada no lado sul da entrada, umas sessenta léguas do lado da boca do referido rio. [...] Em muitas histórias se comprova que existiram, em diversas idades e províncias, as que vivem não distante de Guiana costumam estar com homens uma única vez por ano, no período de um mês, que eu infiro pela relação que seja o mês de abril (RALEIGH, 1980, p. 87-88 apud PIZZARO, 2012, p. 75).

As mulheres amazônidas realmente existiram? Walter Raleigh relata que as rainhas do Amazonas se encontravam com os reis das ribeiras e se reuniam em assembleia, depois elas os desprezavam. Durante um mês, faziam festa.

Será de fato que a história das Amazônidas é um mito? Sobre a história que cortariam seios, não seria uma mera invenção? Raleigh se perguntou essas questões para, em seguida, afirmar que isso seria uma invenção americana; o cronista André Thévet mencionou que esse ato custava suas vidas. De todo modo, essas mulheres são conhecidas pelo diário de Colombo, que reconhece seu *habitat* como a ilha de Martininó, a terra das mulheres sem homens. Buarque de Holanda disse que seria um mito erudito, que seguramente viria de Marco Polo ou dos que o seguiram.

Tamanha será a longevidade desse velho mito, no novo quadro geográfico onde ao final se instalou que ilustres sábios não se cansarão de indagar ao final dos setecentos, em suas andanças entre as tribos vizinhas, sobre o paradeiro das animosas guerreiras. Para tão

assombrosos mistérios, aquelas vastíssimas terras, de climas tórrido e selvas opulentas, enredadas em mil correntes de água, furos, igarapés, bordes indundáveis, infectados de uma fauna hostil e de índios bravos, iam proporcionar o espaço de acolhida ideal e quase inexpugnável (HOLANDA, 1992 apud PIZZARO, 2012, p. 77).

#### 4.1 ENTENDENDO AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS REVISTAS

Como de fato as mulheres indígenas em quadrinhos foram construídas, desconstruídas para participarem como protagonistas ou figurantes nas revistas em análise? Será que os autores lançaram seus olhares apenas para as crônicas ou tinham um interesse em conquistar um público leitor e ainda queriam que suas obras fossem reconhecidas?

A resposta para essas questões não é simples, já que os autores querem ser reconhecidos pelas obras e pelo texto que escrevem. E essas produções em quadrinhos que envolvem vários autores, criando personagens indígenas femininas a partir de narrativas indígenas, são uma construção histórica para atender às necessidades de uma época. Sobre a produção de discursos, elucida Courtine (1981, p. 16):

Toda produção discursiva se efetua em determinadas condições conjunturais de produção e remete, põe em movimento e faz circular formulações anteriormente já enunciadas, como um efeito de memória na atualidade de um acontecimento.

Pensando nesses consumidores (leitores) e na globalização multicultural, procuramos entender a invenção das personagens indígenas nas revistas a partir dos pressupostos de Nestor Garcia Canclini, em seu livro *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização* (1995).

Tal livro aborda “como as mudanças na maneira de consumir produtos alteram as possibilidades e as formas de exercer a cidadania” (CANCLINI, 1995, p. 14). Isso quer dizer que os consumidores se apropriam de bens de consumo de maneira coletiva e individual influenciados pela globalização, compensados pela “igualdade e direitos abstratos que se concretizavam no voto, ao sentir-se representado por um partido político ou um sindicato.” (CANCLINI, 1995, p. 14).

As identidades passam a se configurar a partir do consumo, “daquilo que se possui ou daquilo que se pode chegar a possuir” (CANCLINI, 1995, p. 15). A definição de identidades se dispersa do conceito de essência histórica de cada sujeito na

sociedade. São os efeitos da maneira de governar seus próprios desejos de estar contente com o que se tem manipulados pelas elites desenvolvimentistas, “das classes médias e de alguns movimentos populares para conter, dentro das vacilantes fronteiras nacionais, a explosão globalizada das identidades e dos bens de consumo que as diferenciavam” (CANCLINI, 1995, p. 15).

Sob esse aspecto, qualquer cidadão estrangeiro ou não pode utilizar a cultura, pois ela faz parte de um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes. Segundo Canclini, a internacionalização permitiu uma abertura das fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens materiais e simbólicos das outras.

A globalização supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, isto é, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com a qual se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais se está agindo (CANCLINI, 1995, p. 17).

Nesse cenário, a revista *Ayar* e a revista *Tex* são um forte exemplo de globalização e alcance internacional. Em *Ayar*,<sup>22</sup> o grupo Tawa Produções usa a história dos irmãos Ayar como instrumento educativo nas escolas de ensino fundamental e médio no Peru, e tenta difundir a revista para outros países como o Brasil.

Os Incas e as *historietas* não educam de hoje, considerando que pesquisadores da origem das histórias em quadrinhos no Peru, a exemplo de Infantas, em seu livro *Historietas de ayer... y de hoy*, argumentam que os primeiros a registrarem a história daquele país, nos anos de 1500, o fizeram em parte com representações artísticas que poderiam ser consideradas *historietas*, por conter a associação entre texto e imagem:

[...] Os desenhos de Huamán, têm um valor incalculável: não só porque o cronista autor da ‘A Primeira Nova Crônica e Bom Governo’ estivesse bem dotado para diagramar corretamente sua obra, mas pelo peculiar estilo dos seus desenhos, em que observamos curiosos detalhes [...]. No seu livro, Huamán informa sobre os usos e costumes do Peru; e sobretudo, dos abusos que se cometiam contra os indígenas, com a ideia de que o Rei terminasse com tais injustiças (INFANTAS, 1981, p. 24).

A revista em quadrinhos *Tex* têm bastante leitores no Brasil e no mundo. Um exemplo nítido disso, é um grupo no Facebook denominado *Tex Valcamonica*, que é

<sup>22</sup>O título se tornou uma referência internacional do Peru em HQs, tendo inclusive participado da San Diego Comic Con, tradicional evento da área nos Estados Unidos.

composto por 25,4 mil membros. Um grupo ativo que posta diariamente desenhos, coleções, vídeos, discussões, avisos, e possui um acervo de memórias históricas da vida do personagem Tex.

No ano de sua publicação, a Revista *Encantarias: a lenda da noite* foi bastante divulgada, mas seus produtores não conseguiram mais publicar por falta de editoras interessadas em publicar narrativas indígenas. Esse fato fez com que os produtores publicassem outros desenhos em suas redes sociais, como as *Icamiabas* de Otoniel Oliveira.

Segundo Canclini (1995), o processo que começamos a descrever como globalização pode ser resumido com a passagem das identidades modernas e a outras que poderíamos chamar, embora o termo seja cada vez mais incômodo, de pós-modernas. As identidades modernas eram territoriais e quase sempre monolíngüísticas. Consolidaram-se subordinadas a regiões e etnias dentro de um espaço mais ou menos arbitrariamente definido, chamado nação, opondo-o – sob a forma dada pela sua organização estatal – a outras nações. Ainda em zonas multilíngüísticas, como é a região andina e a centro-americana, as políticas de homogeneização modernizadora esconderam a diversidade cultural sob o domínio do espanhol e a variedade de formas de produção e consumo dentro dos formatos nacionais. Por outro lado, as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilíngüísticas.

Ainda com base nessa perspectiva, a teoria das identidades e cidadania entre modos diversos aborda como que essas identidades se recompõem nos desiguais circuitos de produção, comunicação e apropriação da cultura. No espaço da cultura histórico-territorial, ou seja, do conjunto de saberes, hábitos e experiências étnicas ou regionais que continuam se reproduzindo, segundo os perfis estabelecidos através dos séculos, os efeitos da globalização são menores. Já, no segundo circuito, o dos meios de comunicação de massa, estes estão dedicados à difusão de mensagens recreativas e de informação.

Sendo assim, compreendendo esses conceitos da globalização de Nestor Canclini (1995), fica mais fácil analisar as condições das produções das narrativas e das imagens de Iara, Lilyth e mamas Ayar, por autores homens com a participação de uma mulher em *Encantarias* (Aline Coelho) e uma mulher em *Ayar* (Virginia Borja). Essas personagens são representações da construção imaginária globalizada da colonização, ou seja, do encontro de culturas indígenas incas, tupis e norte-americanas.

## 4.2 OS CORPOS INDÍGENAS FEMININOS: A NUDEZ AINDA CAUSA ESTRANHAMENTO!

Quando os primeiros europeus viram as primeiras índias nuas, algo de novo aconteceu na história. A relação inaugural entre estas duas culturas passou a se inscrever no corpo destes homens e destas mulheres a partir do acaso que passou a lhes envolver em um novo jogo de poder. Trata-se, sem dúvida de um começo, que tanto europeus como índios vão discursivizar. Se a nudez das índias surpreendeu o olhar europeu como atestam as cartas, certamente que este homem europeu vestido também despertou o desejo das índias. A posição da mulher na história ocidental sempre é relegada a uma passividade quase inumana. (Neves, 2009).

O fenômeno transcultural é representado de forma simbólica no canto, no corpo e no rosto da Iara, nos corpos esculturas das Mamas Ayar e na beleza de Lilyth mostrando suas partes sensuais para agradar um público juvenil e adulto. A nudez ainda causa estranhamento, mas ainda é uma grande arma para prender a atenção do leitor e dar fluidez à narrativa numa sociedade com estereótipos em relação à mulher indígena.

O corpo de uma mulher indígena não produz sentindo somente na concepção biológica, “mas sim com o corpo em sua densidade discursiva, um corpo-discurso” (TOCANTINS, 2020, p. 37). Sobre esse corpo discursivo, introduz Nilton Milanez (2009)

Para estarmos diante de um corpo discursivo não basta nos depararmos com práticas do fazer do nosso dia-a-dia. Precisamos focalizar a existência material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos. Para tanto, precisamos considerar esse corpo do qual falamos, colocando em evidência a sua existência histórica, o seu *status* material, reafirmando o questionamento foucaultiano ‘quem fala?’.

Raimundo Tocantins interpreta as imagens produzidas no período colonial da seguinte forma:

[...] as imagens produzidas por esses enunciadores obedecem a relações de sentidos que se estabelecem a partir de um discurso considerado ‘superior’ e que construiu as subjetividades indígenas. Esse discurso forjado no encontro entre imagem e corpo era produzido de acordo com as tecnologias para produção de imagens que revelavam diversas temporalidades. Inicialmente, o desenho, em seguida a pintura, e em outro momento a fotografia, produziram diversas formas de compreensão dos corpos indígenas, mas que obedeciam ao discurso da sensualidade, selvageria, incivilização, que desde o início do contato destes povos com os europeus dominou a compreensão sobre estas identidades. A relação entre enunciadores,

determinados períodos históricos, suas especificidades técnicas e a construção discursiva produzida nessa relação, compreendemos como regime de visualidade (TOCANTINS, 2020, p. 38).

Com base nisso, é possível notar que a nossa memória é constituída por imagens que revelam regimes de visualidades sob determinações históricas e estéticas, como nos elucidada Thekla Hartmann (1975). As representações foram elaboradas sob outros regimes de visualidades, que nos revelam as condições sob as quais foram forjados os discursos, em sua materialidade visual, e construíram para o Ocidente e para o futuro das subjetividades indígenas.

Quanto à Lilyth, o seu comportamento, a sua forma de vestir, o olhar e suas decisões vêm de uma cultura indígena com o contato do mundo colonizado, tendo em vista que ela passou por uma educação cristã europeia. As *mamas Ayar*, por sua vez, são uma representação do imaginário indígena, mas próxima da identidade, alteridade inca, enquanto mulheres guerreiras fortes, líderes capazes de enfrentarem grandes lutas em guerras para salvarem suas terras. Há uma maior preocupação, na Revista *Ayar*, pois, na representação das personagens femininas, embora de forma sensual, pode ser observado engajamento dos produtores em representar as *mamas Ayar* em papel de destaque, com adereços da cultura incaica, a fim de inserir as narrativas dos irmãos *Ayar* por meio dos quadrinhos como instrumento educativo nas escolas públicas do Peru.

Assim, os quadrinhos das revistas tornam-se uma construção histórica, pois geram sentido a partir de suas materialidades históricas que tratam de narrativas femininas indígenas.

## 5 IMAGENS E NARRATIVAS DE MULHERES INDÍGENAS NÃO SE CONCLUEM!

Esta dissertação foi pensada inicialmente para analisar a produção de imagens e narrativas de mulheres indígenas imaginárias em três revistas em quadrinhos: uma brasileira, uma peruana e uma italiana, ancoradas no conceito de transculturação de Fernando Ortiz (1940) e Ángel Rama (1982).

O processo de Transculturação de Fernando Ortiz (1940) e Ángel Rama (1982) é um conceito na área dos estudos da literatura e cultura que dialoga e converge com outras teorias abordadas durante as análises desta pesquisa, como mito, lenda, identidades, racismo, objetificação, descolonização e colonização.

Em nosso percurso de pesquisa, procuramos construir uma ponte de conhecimento sobre os povos originários, a fim de desconstruir conceitos historicamente armados como povos originários desprovidos de conhecimento e incivilizados, por meio de uma relação de poder constituída por uma classe considerada superior.

Além disso, entrelaçamos ideias para este trabalho de pesquisa de forma que estabelecesse um diálogo com o conceito de transculturação, a partir de pressupostos teóricos de alguns escritores/ras como Grada Kilomba, Angela Davis, Eliane Potiguara, Ailton Krenak para analisar de forma contemporânea a representação das personagens femininas em quadrinhos.

Os conceitos utilizados aqui oferecem a possibilidade de contar uma outra história, o que se torna possível por meio da transculturação, que trouxe o bem e o mal para os povos indígenas, pois as culturas não foram soterradas e esquecidas, foram silenciadas. Isso porque a cultura que prevaleceu por muito tempo foi aquela de quem tinha o poder institucional. Esse “localizado exclusivamente aqui ou ali, apropriado como uma riqueza ou um bem (FOUCAULT, 2015).

Além disso, almejamos atravessar a ponte do conhecimento e entender a luta dos povos indígenas por terras demarcadas e respeito às identidades tradicionais dos povos originários que, por tanto tempo foi negada, em consonância com a tese de doutoramento intitulada “Mulheres indígenas em redes: cosmologias, singularidades históricas, resistências e conhecimentos em elaborações ativistas” de Raimundo Tocantins (2020, p. 158):

Estamos cientes que apesar dos diversos problemas envolvendo os territórios ocupados por esses povos, as terras indígenas são os espaços mais preservados das ações predatórias dos diversos agentes que continuam a explorar o Brasil tendo em vista o enriquecimento financeiro. Nessa direção, recentemente, o portal de notícia da forte empresa de comunicações Globo, o G1, publicou que a demarcação de terras indígenas reduziu o desmatamento na Amazônia. Além disso, o estudo que serviu de base para esse texto jornalístico apontou que entre 1982 e 2016, houve menos desmate dentro das áreas demarcadas que fora delas.

Durante a pesquisa, observamos um *boom* de participação de mulheres nas artes, na literatura, na política, e por causa dessa conquista, outros saberes e fazeres sobre as mulheres indígenas foram atualizados e atribuídos a esta dissertação, o que possibilitou uma maior compreensão acerca das narrativas indígenas como histórias que fazem parte do universo dos povos autóctones.

Com a multiplicidade de feminismos (negro, asiático, católico) e entre eles o feminismo indígena, não teria como tecer abordagens apenas sobre o imaginário feminino indígena em quadrinhos, depois de conviver e conhecer o povo Aikewára, as mulheres Aikewára e por ser nativa da região norte, e ainda qualificar minha identidade como transculturadora, na condição de quem já imigrou para vários lugares e tem muito a contar.

A trajetória desta pesquisa tem emergência em trabalhos anteriores, a exemplo da obra de Murué Suruí, que se configura como uma importante autoria indígena. Isso porque o presente trabalho é devedor da tradução das narrativas Aikewára para língua portuguesa escrita, realizada por Murué Saruí com uma linguagem poética e cuidadosa, com desenhos feitos por crianças aikewára, o livro *Histórias dos índios Aikewára* (2011). Dessa maneira, achamos pertinente colocar a imagem de Murué autografando seu livro, em um espaço acadêmico, como um ato de conquista para seu povo na sociedade ocidental:



### *A origem da noite*

*Nos tempos dos nossos antepassados, não existia noite.*

*Existia somente o dia e um sol que não era muito quente. Tudo começou a mudar por causa de um garoto levado e teimoso.*

*Seu nome era Arakaré.*

*Havia uma oca na aldeia onde ficava a noite e o fogo guardados dentro de um recipiente que parecia ouriço de castanha. Ali também morava um senhor, já com uma idade um pouco avançada que servia de guardião.*

*Certa vez, este senhor teve que ir caçar. No meio do caminho, ele encontrou com o Arakaré. Eles se cumprimentaram e o velho senhor lhe recomendou: - Não vai mexer nas coisas que tem lá em casa! [...].*

(Murué Suruí).

**Fonte:** Maria Adriana da Silva Azevedo (2012).

A participação ativa de mulheres indígenas em diversos campos da sociedade nos fez refletir nesta pesquisa de mestrado que analisar as imagens de mulheres neste espaço não é suficiente, ainda há outros caminhos a seguir para entender a representação do corpo indígena. Por esse motivo, chamei as considerações finais desta dissertação de *Imagens e narrativas de mulheres indígenas não se concluem!*

As sujeitas e os sujeitos indígenas transitam atualmente por múltiplos espaços urbanos, das aldeias, das universidades, das cosmologias, dos corpos ativistas e das redes sociais. Consideramos relevante a representação de mulheres indígenas em quadrinhos, não de maneira conclusiva ou final nesta dissertação, pois nos sensibilizamos em compreender os trabalhos conquistados dessas mulheres em busca de subjetividades a partir dos múltiplos lugares que ocupam.

A transculturação permitiu compreender o processo de desconstrução de aculturação na América Latina e América do Norte, mas não podemos considerar a atuação ativista de mulheres indígenas como uma ação isolada. É urgente adentrar na descolonização de conceitos sobre a identidade dos povos tradicionais, sobretudo, no que tange à estrutura que se arquitetou referente à objetificação do corpo da mulher e o

tratamento das narrativas indígenas como meras lenda e mitos. Nesse aspecto, “o nascimento dos saberes racializados e subalternizados pelo advento de uma modernidade empreendida de fora para dentro, a luta dos povos indígenas, para podermos responder a inquietante pergunta de Michel Foucault: Quem somos nós hoje? (TOCANTINS, 2020, p. 189).

A transculturação permitiu entender as narrativas históricas de Iara, de Lilyth e das Mamas Ayar como conhecimento dos povos originários, de modo que as verdades e vivências históricas pluralizam e vizibilizam por primazia a diferença colonial, atravessando corpo e expropriado territórios e desconstruindo conceitos da modernidade e contemporaneidade. No entanto, seu movimento é decolonial por excelência. Essas narrativas tornam visíveis uma história do presente, elaborando-a. Elas mostram a colonialidade e a descolonizam. Tais narrativas nos fazem ver, portanto, que não nascemos sujeitos ou sujeitas e, sim, nos tornamos. Esse tornar-se, como visibilizamos neste espaço, também pode estar inscrito a partir de múltiplas narrativas que refletem o cuidado de si em práticas de liberdade (TOCANTINS, 2020, p. 1).

E esse cuidado de si em práticas de liberdade me fez entender melhor a complexidade de dizer, por que as imagens e narrativas em análise fazem parte de um universo múltiplo entre ocidente e oriente. A partir dos conceitos transculturais de Ortiz e Rama, pude compreender a diversidade cultural de narrativas e imagens produzidas nas revistas por meio da linguagem utilizada, suas várias formas de comunicar, por meio dos desenhos gráficos.

Hoje, algumas mulheres indígenas já são autorizadas a contar histórias e escrever livros sobre sua cultura. Algumas são professoras e utilizam livros publicados que tenham histórias e narrativas indígenas para serem ensinadas nas escolas de seu povo. Essa conquista se viabilizou no Brasil pela Constituição de 1988 que garantiu aos indígenas uma educação diferenciada. Apesar de deficiências nas estruturas e na formação de professores nas escolas indígenas, muitos educadores tem se dedicado a essa nova prática de ensino por meio de diversos materiais utilizados em algumas escolas indígenas. Esta tímida produção voltada para as escolas indígenas está sendo lida nas aldeias, mas também em outros espaços.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Ángel Rama e Antonio Candido: de um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana de Fátima (org.) *Ángel Rama: um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 33-45.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1865.
- ANCHIETA, José de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Cartas jesuíticas, v. 3).
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Organização de Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. (Coleção literatura brasileira: identidades em movimento).
- ARAÚJO, Manuel: A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: HISTÓRIAS das Mulheres no Brasil. Organização de Mary Del Priore. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 46.
- ARGUEDAS, Altamirano José María. *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009.
- BARRIGA, Oscar; BORJA, Virginia; DOLMOS, Kaimer; ALMANZA, Erly; RAMOS, Christian. *Ayar: la leyenda de los inkas*. Lima: Tawa, 2014.
- BETANZOS, Juan de. *Suma y Narracion de los Incas*. Madrid: Ediciones Altas, 1987.
- BARSTOW, Ane Llewellyn. *Chacina de feiticeiras: uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- BETANZOS, Juan de. *Suma y Narracion de los Incas*. Madrid: Altas, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CACELLA, Rosa Alicia Nonone. *As histórias em quadrinhos na educação do Peru no século XXI*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2016.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Estudos Introdutório e notas de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Lisboa: Europa América, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: URFJ, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CELESTINO, Olinda. Transformaciones religiosas em los Andes peruanos: 1. Ciclos míticos y rituales. *Gazeta de Antropologia*, n. 13, 1997.

CHIEN, Nobu. *Aprenda e Faça Arte Sequencial: linguagem HQ: conceitos básicos*. Sao Paulo: Criativo, 2011.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *Crónica del Peru: Segunda Parte*. 3. ed. Edição, prólogo e notas de Francesca Cantú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru: Academia Nacional de la Historia, 1985. (Coleção Clássicos Peruanos).

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, memória e realidade textual*. [S. l.], 2004. Trabalho enviado para o NP 16: História em Quadrinhos do XXVII Congresso da Intercom.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CIRNE, Moacy. Por que ler os quadrinhos: *In: LITERATURA em Quadrinhos no Brasil: Acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2. ed. Lima: CELAP, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, jul./dez. 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. *In: PIONEZANNI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (org.). Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Clara Luz, 2011. p. 145-162.

COURTINE, Jean-Jacques. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques em analyse Du discours à propôs Du discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, Paris, n. 62, jun. 1981.

CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

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

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: UNB, 1998.

- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2006.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. v. 1.
- FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 159-180.
- FERREIRA, Aurélio de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no college de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. 7. ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.
- GALLEPPINI, Aurellio; BONELLI, Luigi Gian. *Os grandes clássicos de Tex: nº 1*. Tradução de Júlio Schneider. São Paulo: Mythos Editora, 2006.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, Mídia e Representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005.
- GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Universo, 1967.
- GIUCCI, Guilherme. *Viajantes do maravilhoso: o novo mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- GOSE, Peter. El estado incaico como uma “mujer escogida” (aqlla): consumo, tributo em trabajo u la regulación del matrimonio em el incanato. In: ARNOLD, Denise Y. (org.). *Más Allá del silencio: las fronteras de gêneo em los Andes*. Bolívia: CIASSE/ILCA, 1997.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Tomo I.

HALBWACHS, Maurice. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol: séculos XVI-XVIII*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine la Guadia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HARTMANN, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo, 1975. (Coleção Museu Paulista, Série Etnologia, v. 1).

HERNÁNDEZ, Max; LEMLIJ, Moisés; MILLONES, Luis; PÉNDOLA, Alberto; ROSTWOROWSKI, Maria. Aproximación Psico-Antropológica a los Mitos andinos. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, [Paris], v. 14, n. 3-4, p. 65-79, 1985.

HOLANDA, Helena Buarque de. *A explosão feminista: arte, cultura e universidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

HOLANDA, Helena Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

INFANTAS, Rachitoff Luis. *Historietas de Ayer...y de hoy*. Lima: Lima Antícuca, 1981.

IOKO, Zilda Márci Gricoli. O imaginário europeu frente ao Inca. In: QUEIROZ, Tereza Aline; PEREIRA, Bessone; TAVARES, Tânia Márcia (org.). *América Latina: Imagens, imaginação e imaginário*. Rio de Janeiro: São Paulo: Expressão e cultura: EDUSP, 1998.

KAMBEBA, Márcia. *Ay Kakyri Tama: Eu Moro Na Cidade*. São Paulo: Jandaíra, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódio de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- KRÄMER, Heinrich; SPRENGER, Jakob. *Malleus maleficarum*. [S. l.: s. n.], 1486.
- KRENAK, Ailton. *Krenak. A vida não é útil*. Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LANA, Firmiano Arante (Umusi Pärõkumu); LANA, Luiz Gomes (Tõrãmu Kehíri). *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquie, AM: São Gabriel da Cachoeira, AM: UNIRT: FOIRN, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cultural Brasil, 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: poesia I*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LUGONES, Maria. *Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial*. In: MIGNOLO, W. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & Outro*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Introducción. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. p. XII.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MCCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2006.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MILANEZ, Nilton. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 31, n. 2, 2009.  
Disponível em:  
<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/6684/6684>.  
Acesso em: 20 jun. 2020.

MOLINA, Cristóbal de (El Cuzqueno). *Ritos y fabulas de lo sincas*. Buenos Aires: Futuro, 1916.

MURUÉ SURUÍ. *Histórias dos Índios Aikewára*. Belém: Unama, 2011.

NAZARENO. Volney. *Encantarias: a lenda da noite*. Belém: Casa Velha, 2005.

NAZARENO, Volney; CRISTO, Julião Fernando Carvalho; COELHO, Aline; OLIVEIRA, João; OLIVEIRA, Otoniel; OLIVEIRA, Ivani; ZALUTH, Roberto. *Encantarias: a lenda da noite*. Belém: [s. n.], 2005.

NEVES-CORRÊA, Maurício. *Heterotopias no país do milagre: os corpos indígenas e as histórias filmadas*. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

NEVES-CORRÊA, Maurício. *Sentidos da pele Aikewára: urucum, jenipapo e carvão*. [S. l.: s. n.], 2011.

NEVES, Ivânia dos Santos. *A Invenção do Índio e as Narrativas Oraís Tupi*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Otoniel Lopes de. *Etnografia em Quadrinhos, subjetividades e escrita de si Tembé-Tenetehara*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

OLIVEIRA, Otoniel. *Encantarias: a lenda da noite*. Belém: Casa Velha, 2005.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. *Por uma História do Possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

PENA, Edir. In: NEVES, Ivânia; CORRÊA Maurício: *Sentidos da pele Aikewára: urucum, jenipapo e carvão*. Belém: UNAMA, 2011.

PEREIRA, Nunes. *Moronguêta: um Decameron indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1980. v. 1.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim Edições, 2018.
- PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.
- RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo Veintiuno, 2004.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. 2006. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *História de los Incas*. Madrid: Miraguana Ediciones: Ediciones Poliferno, 1998.
- SCHIELE, Bernad; BOUCHER, Louise. A exposição científica: uma maneira de representar a ciência. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- SILVA, Andreia Rosenir da. Reflexões tradutórias: ressignificação da Pachamama e feminismo. *Mutatis Mutandis*, Medelín, v. 8, n. 2., p. 359-377, 2015.
- SILVERBLATT, Irene. *Luna, Sol y Brujas-Gênero y clases em los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1990.
- SILVINO. *A Iara: uma lenda indígena em quadrinhos*. São Paulo: Nemo, 2014.
- SIMONIAN, Ligia Terezinha Lopes. *Mulheres da Amazônia brasileira: entre o trabalho e a cultura*. Belém: UFPA: NAEA, 2001.
- SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 97-117, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella Shohat. *Crítica da imagem eurocêntrica*. [S. l.: s. n.], 2006.

TOCANTINS, Raimundo de Araújo. *Mulheres Indígenas em Redes: cosmologias, singularidades históricas, resistências e conhecimentos em elaborações ativistas*. 2020. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

TORO, Eduardo Andrés Mejía. *Ángel Rama e Antonio Candido: de um sistema literário para o Brasil à construção de uma literatura para a América Latina*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 12.