

# NÃO SOMOS IRACEMA: A (RE)ESCRITA DA IMAGEM DA MULHER INDÍGENA

WE ARE NOT IRACEMA: THE (RE)WRITING  
OF THE INDIGENOUS WOMAN'S IMAGE

Ellen Cristine Cruz De Lima<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorado em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas, pela Universidade do Minho, Portugal.

**Resumo:** A colonização criou diversas imagens sobre sujeitos indígenas e essas representações mitificaram e reduziram suas subjetividades através dos tempos. No caso da mulher indígena, esse imaginário se configurou de forma ainda mais problemática porque além da inscrição em uma lógica colonial binária, esses corpos foram historicamente construídos e fixados sobre os modelos de uma sociedade patriarcal. O presente trabalho apresenta uma leitura diversa a essas fabricações através da obra *Não somos Iracema* da artista e ilustradora Yacunã Tuxá, indígena do povo Tuxá, que questiona esses paradigmas e apresenta um olhar questionador e contemporâneo em suas obras.

**Palavras-chave:** colonialismo, representação, indígena, mulheres, Yacunã Tuxá.

**Abstract:** Colonization created several images about indigenous subjects and these representations mythologized and reduced their subjectivities over time. In the case of indigenous women, this imaginary was configured in an even more problematic way because, in addition to being inscribed in a binary colonial logic, these bodies were historically constructed and fixed on the models of a patriarchal society. The present work presents a different reading of these fabrications through the work *We are not Iracema* by the artist and illustrator Yacunã Tuxá, an indigenous of the Tuxá Nation who questions these paradigms and presents a questioning and contemporary look in his works.

**Keywords:** colonialism, representation, indigenous, women, Yacunã Tuxá.

# 1 Introdução

O processo colonizatório brasileiro imprimiu no imaginário da literatura e das artes um repertório de imagens idealizadas do que seria o sujeito indígena. Essa imagética, seja visual ou textual, criou estereótipos e estigmas que não correspondem à diversidade real das populações originárias do Brasil. É preciso, entretanto, frisar que parte das estruturas hegemônicas de poder priorizaram e se valeram dessas narrativas essencialistas, — herança da noção romântica de cultura — para deslegitimar o indígena como sujeito histórico, subalternizar e subtrair seus direitos essenciais. Para perceber um pouco como essas representações idealizadas foram historicamente parte das estruturas de controle do poder colonial, considero pertinente recorrer a tese do crítico cultural Edward Said “Orientalismo” onde ele, em linhas gerais, expõe como a invenção do Oriente pelo Ocidente, foi por muito tempo uma estratégia de dominação imperialista que, por aspirações políticas e ideológicas, criou representações mistificadas desses povos e formou uma teia robusta de racismo, estereótipos culturais e ideologias desumanizantes.

Ao meu entender, no Brasil, tanto a iconografia e literatura colonial, quanto o indigenismo cumpriram o papel de inventar, estereotipar e desumanizar os sujeitos indígenas, de forma bastante análoga ao orientalismo que descreve Said. Dessa forma, a *escrita* da imagem do sujeito indígena nas Artes e nas Literaturas

foi por séculos feita ou pensada do ponto de vista da diferença cultural entre o ocidente “civilizado” e os “indíos”<sup>2</sup>, selvagens que precisavam ser convertidos as normas dessa sociedade que se supunha intelectual e espiritualmente superior. Guardado as proporções e representações típicas a cada século, a imagem do indígena foi até a modernidade, por via de regra, a representação do “outro”.

Na perspectiva da mulher indígena, essas representações são ainda mais problemáticas, visto que incluem mensagens sexistas em relação ao corpo e essencialismos em relação ao gênero e seu enquadramento nos valores patriarcais ocidentais. Essas representações, quer em obras artísticas ou literárias, replicaram imagens que além do território comum da violência e dos estereótipos, (que é historicamente destinado a todos os sujeitos subalternizados na perspectiva colonialista) coloca em evidência que a questão da diferença sexual é também fulcral no processo de esvaziamento das subjetividades femininas originárias. Essa retórica, que foi dominante no pensamento romântico brasileiro, corroborou com a falsa ideia de uma miscigenação não violenta e fixou o corpo da mulher indígena no campo

---

<sup>2</sup> O termo “índio” está aqui entre aspas justamente para pontuar o caráter problemático e depreciador dessa terminologia. Este, largamente conhecido, e que foi por muito tempo adotado para denominar as populações autóctones das Américas, é, segundo o historiador Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, fruto de um equívoco de Cristóvão Colombo, que achando que havia chegado às Índias, se referiu aos habitantes da ilha de Guanahari nas Bahamas como “índios”. Além disso, o termo “índio” é carregado de estereótipos coloniais que associam as populações originárias a características depreciativas e desumanizantes.

do imaginário, do desejo e da fantasia do masculino, essa fixação se manteve quase intocável até a contemporaneidade. *Iracema*, obra literária de José de Alencar, é um exemplo clássico dessa imagem romantizada que não apenas contribuiu para a cristalização do ideal romântico do indígena “puro”, mas também reforçou, na imagem da mulher indígena, padrões patriarcais de beleza e virgindade. Nas artes visuais, alguns artistas como José Maria de Medeiros e Antônio Parreiras também deram suas contribuições imagéticas pintando suas *Iracema* no reforço desse imaginário. E isso veremos mais à diante.

Atualmente, a mulher indígena está no processo de reinvidicação do direito à (re)escrita da própria imagem. A pouco menos de 30 anos que o indígena brasileiro vem conquistando algum espaço nos circuitos artísticos e literários nacional, subvertendo o lugar ao qual foi historicamente relegado e aos poucos, por resistência, se posicionando no cenário contemporâneo. Nesse contexto de “demarcação”<sup>3</sup> artística, intelectual e literária, é que a ilustração intertextual idealizada pela artista Yacunã Tuxá, onde três mulheres indígenas — sem qualquer referencial imagético romântico — são

---

3 Demarcação é um termo político e geográfico usado para tratar do reconhecimento das terras indígenas e consiste em identificar e sinalizar os limites do território tradicionalmente ocupado pelos povos originários. Demarcação é um processo historicamente ligado à luta contra forças coloniais e oligárquicas, estas interessadas economicamente nas terras indígenas que disputam e são contra as demarcações. Atualmente, usamos também a expressão “demarcar” em campos não materiais: simbólicos, políticos e intelectuais. “Demarcamos” nas urnas, “demarcamos” na produção acadêmica, “demarcamos” na produção literária, artística, cultural etc.

desenhadas com a seguinte frase: “não somos Iracema” aparece nesse trabalho como um ponto referencial de uma viragem quanto à perspectiva de representação da mulher indígena. A hipótese, é de que está em curso um importante e determinado movimento das mulheres indígenas da (re)escrita de sua própria imagem para desconstrução dos discursos e signos fixados no corpo, território ao qual as artistas retomam o lugar da representação para subverter e rearticular os discursos, bem como para reafirmá-lo como o lugar histórico da luta e da resistência das mulheres indígenas.

## 2 Breve nota sobre representação e corpo

Antes de mais, como mulher indígena que acompanha a luta política dos movimentos das mulheres originárias, sinto-me impelida destacar para a leitora que existe um certo consenso nesse movimento (sobretudo entre as mulheres aldeadas) que o feminismo ocidental não abarca muitas das questões e problemáticas das mulheres originárias. Apesar de concordar com essa afirmação, sobretudo no campo da luta política e ecológica, a análise dessa reescrita é pensada e embasada na crítica feminista contemporânea. Justifico essa escolha, pois ao mesmo tempo que reconheço e compreendo o consenso, considero que essa a prática crítica está inscrita em território comum a todos estudos relativos ao feminino: o corpo. E este,

está no centro das articulações da diferença sexual, como projeto patriarcal ocidental de poder e desejo. E como passaremos a colocar aqui objetos canônicos em discussão, tal como a própria reescrita da mulher indígena, nada mais adequado do que nos mantermos nessa linha de exercício crítico.

Ao pensarmos o corpo como lugar onde os códigos sociais são construídos, compreendemos que é impraticável desassociar do campo da representação artística o corpo feminino da lógica imperativa do desejo masculino. De acordo com a historiadora da arte Linda Nochlin (1988), a arte concedeu ao corpo feminino um lugar assíduo e característico nesses sistemas no século XIX, porque atendia aos desejos e fantasias masculinas, que tinham nesse período os “mitos sexuais” numa posição destacada. As imagens desses corpos, se constituíram como um reflexo dos lugares e das construções sociais dedicadas aos sexos, e promoveram o reforço de padrões patriarcais sobre o feminino, demonstrando a supremacia dos homens sobre as mulheres. Essa objetivação do corpo, que se replicou nas obras artísticas através de séculos, foi responsável pela radical redução ou completo aniquilação da subjetividade da mulher (bem como a exclusão e marginalização da mulher artista nos sistemas de produção de arte). É, portanto, no território do corpo, que as mulheres indígenas estão a (re)escrever suas imagens. Entretanto, nessa perspectiva, o corpo se desloca desse lugar vazio e essencializado do referencial pictórico, para um novo

sentido, a ser inscrito numa política mais profunda e contemporânea, do corpo como signo de resistência e luta, que nas palavras de Pollock (2002, p. 200):

“O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita, e é, devido ao facto de o corpo ser um símbolo que ele tem sido tão investido na política feminista que ele tem sido tão investido na política feminista como um local privilegiado da nossa resistência. [...], o corpo é precisamente um ponto de transação entre o sistema social e o sujeito, entre o que é classicamente apresentado como um interior íntimo ou privado e um exterior público ou social.”

Dessa forma, a (re)escrita representa uma virada paradigmática dessa representação da mulher indígena porque preconiza o corpo como o lugar da escrita do feminino político, identitário e cultural, buscando por princípio, e por resistência, a desconstrução dessa imagem pensada por e para o imaginário e desejo do masculino. O primeiro exemplo desse imaginário construído veremos a seguir.

### 3 A mulher indígena brasileira no documento do achamento do Brasil

A relevância da carta de Caminha, esse primeiro documento histórico-literário sobre o achamento do Brasil, é inegável. O motivo, porém, não é para esta autora, o mesmo que parece ser consenso entre os

historiadores e críticos, que a chamam de “certidão de nascimento” da história brasileira, mas por ser um prelúdio da intenção de aniquilamento das culturas indígenas em função dos interesses colônias e do início de uma miscigenação violenta do país que passa necessariamente pelo sequestro e violência sexual contra mulheres indígenas. O relato é construído pela marcação de muitas fronteiras, mas pela dissolução de uma em particular. As fronteiras, segundo o sociólogo, Boaventura de Sousa Santos (2009) são mais que linhas divisórias geopolíticas, são muros de separação entre a *humanidade e a sub-humanidade*. São sempre instrumentos e expressões do poder de quem as define. A carta é marcada por linhas muito bem delimitadas, a escrita deixa clara as fronteiras entre as humanidades dos portugueses em relação aos indígenas.

Percebo, na leitura dessa carta, um indício, um prelúdio das violações e violências coloniais em relação a mulher indígena. Esse indício está claramente inscrito por Caminha através do signo da diferença sexual. Os relatos até esse momento da carta estavam marcados pelas fronteiras do estranhamento e da perplexidade do escrivão. Essas fronteiras, no entanto, são inesperadamente dissolvidas no momento em que o Caminha (2002, p. 5) descreve as mulheres indígenas em comparação às mulheres europeias “E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa

que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela.”

É curioso pensar que um traço humano, fora do contexto da paisagem, ou de uma referência animal, fora percebido na mulher indígena. Curioso, mas não surpreendente se pensarmos o que representava a figura da mulher no século XVI, que mesmo com a renovação intelectual do renascimento europeu em curso, foi mantida sob vigilância, tutela e total submissão—, em outras palavras: a mulher como a subcategoria do ser humano. A comparação, do ponto de vista do homem ocidental colonizador, só é possível quando é de um ser “menor”, em relação a outro ser “menor ainda”. Essa passagem demonstra não apenas a objetificação e inferiorização da mulher, como também deixa implícito os desejos de posse e controle sobre esses corpos. Essa suposta descrição anatômica da mulher feita por Caminha, que a princípio pode, para um leitor desavisado compreender um elogio, chama muita atenção porque é evidente que não há nenhuma outra passagem que descreva comparativamente os corpos indígenas masculinos com os dos colonizadores.

Esse comentário sexualizado do corpo em relação a outro corpo de mulher evidencia a clara relação do imaginário, do desejo e da fantasia masculina. Essa passagem nos leva a concluir que estamos diante da primeira enunciação implícita da violência colonial contra as mulheres indígenas. Bem como o imaginário sobre

o corpo da mulher subalternizada e “selvagem” que se desdobrará a partir das reverberações dessa carta. Esse corpo está representado em pinturas de gênero histórico, mas suas subjetividades não. Um trabalho bastante emblemático (e infrequente no campo das formulações na perspectiva da mulher) sobre a questão do achamento do Brasil está inscrita no trabalho de Paula Rego *A primeira missa no Brasil* (1993). Essa obra não é no Brasil, nem de longe, tão conhecida quanto a de Vitor Meirelles (1860), mas é a representação do que parece menos romântico e mais realista, a violação e a violência contra o corpo da mulher, tanto no campo físico, quanto simbólico. Maria Manuel Lisboa (2003) observa que a imagem faz uma clara abordagem ao sofrimento físico das mulheres, e percebe o corpo feminino comandado pelos interesses patriarcais de construção do império ou da nação, exposto pelos olhos dessa mulher que parece estar diante uma maternidade imposta de forma violenta. Observo que a metáfora de Rego do “nascimento de uma nação” projeta, uma ligação desse corpo sacrificado no presente, como uma “previsão” assombrada de um futuro ainda mais violento para as mulheres dessas terras “achadas”. Os estupro, os sequestros e a maternidades compulsórias de uma miscigenação que, como veremos, está romanticamente camuflada na literatura e nas artes visuais, mas está marcada na memória e no trauma de muitas famílias que tiveram suas histórias atravessadas pela violência colonial contra a mulher.

## 4 Iracema × mulheres pegas a “dente de cachorro”: ficção romântica x realidade da violência colonial

Ao passarmos para a análise da representação da mulher indígena na arte e na literatura indigenista brasileira, é necessário expor um fato que ainda carece de devida recessão historiográfica sobre os povos do interior do país, mas que é uma narrativa muito presente na tradição oral indígenas e dos seus descendentes (sobretudo do nordeste brasileiro). É comum ouvir a seguinte frase: “minha bisavó foi pega a dente de cachorro”. Ser pega a “dente de cachorro” significa que esta mulher indígena foi sequestrada, para ser servir sexualmente, ou para ser esposa de algum fazendeiro daquela região. Esses episódios de sequestro foram recorrentes no passado colonial brasileiro e até hoje imprimem uma espécie de trauma coletivo em relação à violência e a subtração do direito de pertencimento étnico. A realidade da mulher indígena brasileira foi muito menos “Iracema” e muito mais “pega a dente de cachorro”. E é nesse contexto que começo então a tratar a obra consagrada de José de Alencar.

O movimento indianista, nas artes e na literatura, foi diretamente influenciado pelo romantismo europeu, o que significa que a natureza e os povos originários serão temas recorrentes e de relevo para essas linguagens que estão à serviço de um nacionalismo

emergente, onde, imitando os moldes europeus, se ocupam na projeção da imagem de mitos nacionais (nesse caso, os indígenas “puros”, não contaminados pela civilização). As representações românticas dos indígenas estão sempre no campo de um passado da melancolia, do que foi “perdido”. É preciso frisar também que existiu um viés de compromisso nacionalista da criação desses mitos, que seria a representação de uma identidade brasileira em seu estado “puro” antes das inserções coloniais.

Ao largo dos debates sobre as produções indigenistas e seu caráter estético, nos deteremos, aqui, ao imaginário mítico de apenas uma figura: *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel”, um romance que supostamente intersecciona história, tradição oral e lendas para criar a narrativa fantasiosa de uma harmoniosa miscigenação brasileira: o encontro entre Iracema, indígena da nação Tabajara, e Martim, um colonizador português. Desse encontro amoroso aparentemente impossível, pois ela é uma virgem guardiã do segredo da Jurema e ele, um guerreiro português que vive entre os indígenas pitiguaras, (inimigos dos tabajaras) nasce um mestiço. A heroína é idealizada na expressão “a virgem dos lábios de mel”. O autor destaca a beleza física de Iracema, bem como sua “moralidade”, já que a virgindade era um requisito para a guardiã do segredo da Jurema. Encoberta pela lenda indígena, a perda da virgindade, (valor moral ocidental), pode ser lida como a traição de Iracema a seu povo. Essa lógica é tão

relevante na narrativa quanto o próprio sofrimento da jovem. A sexualidade da mulher indígena é erotizada aqui na perspectiva de conservar ou entregar a “pureza” que guarda o segredo. Essa fantasia narrativa da miscigenação foi oferecida como texto fundador de um país nascido da mistura, e não de um derramamento de sangue. A morte de Iracema, que pode ser aqui também lida como a morte simbólica de Pindorama<sup>4</sup>, assim como o filho órfão, simboliza as crianças órfãs de suas etnias, ancestralidades, e seus pertencimentos indígenas, quando suas mães são sequestradas, violadas ou mortas. Iracema é o signo desse corpo esvaziado, objetificado e silenciado nessas narrativas da construção da “nação” brasileira.

As artes visuais também ecoaram Iracema em suas representações, sendo a primeira e mais famosa delas a obra de 1882, de José Maria de Medeiros, pintor português naturalizado brasileiro. Bem como a obra literária, estamos lidando com uma tela consagrada da história da arte brasileira. Como estamos no exercício da teorização crítica das questões que perpassam o corpo, suas idealizações e esvaziamentos, essa obra não será, obviamente, pensada numa perspectiva formalista. O que é importante frisar aqui é que nos livros de história essa imagem tem espaço cativo no que diz respeito à representação do indígena brasileiro. Quase todos os livros em que aprendi história contavam com essa imagem.

---

4 Expressão tupi-guarani de como os nativos indígenas chamavam o Brasil.

Não nos debruçaremos sobre esse assunto aqui, mas considero uma informação essencial, pensar os riscos que carregam a cristalização do estereótipo nas imagens, não apenas para a sociedade, como também para os sujeitos indígenas. Porque esse foi e ainda é uma operação muito recorrente e eficaz para a negação das subjetividades e identificações étnicas. Entretanto, o trabalho se propõe a enfocar gestos dessa nova vaga do movimento indígena brasileiro, que está comprometida em reafirmar questões identitárias e desconstruir e recusar estereótipos. E as mulheres estão no que penso ser a “linha de frente” dessa reestruturação.

## 5 Não somos Iracema, a recusa dos estereótipos e a re(escrita) da imagem da mulher indígena, por ela mesma

Os movimentos de articulação política das lideranças indígenas brasileiras nos anos 1970 contribuíram significativamente no fortalecimento do orgulho e na luta identitária. No entanto, como dito, há pouco mais de 30 anos que o sujeito indígena tem encontrado espaço para subverter o lugar ao qual foi historicamente relegado. Além disso, a problemática, a compreensão da sociedade brasileira a respeito do que é uma mulher indígena ainda alimenta estigmas culturais que impõem problemas de diversas naturezas, dentre eles a mitificação de uma imagem cristalizada e a sexualização desses corpos.

A idealização e sexualização do corpo da mulher indígena ultrapassou os espaços pictóricos e literários e ganhou as mídias, fato que contribuiu ainda mais no reforço desses padrões. Em seu estudo sobre o orientalismo, Said indica que um aspecto da era eletrônica pós-moderna é justamente o reforço dos estereótipos pelos quais o oriente é visto. Ele aponta que a televisão, os filmes e outros recursos midiáticos, forçaram a informação para dentro de padrões que intensificaram o campo imaginativo do “Oriente misterioso”. Pois é precisamente nessa lógica que operam as construções desses padrões em relação à mulher indígena. As “índias” são figuras misteriosas, submissas e erotizadas presentes no imaginário audiovisual brasileiro. Um exemplo claro de como essas representações reverberam nas estruturas sociais, temos as fantasias carnavalescas, a imagem da mulher indígena não é nada além de um corpo seminu e penas pelo corpo. No entanto, os corpos seminus, são para esse fim, menos uma referência cultural da mulher originária, e mais um instrumento de sexualização e esvaziamento.

Os estereótipos mudaram e se deslocaram a cada período histórico, de acordo com os interesses hegemônicos. Os indígenas brasileiros já passaram de servis e doces a selvagens e canibais, e isso varia conforme a força e o interesse de cada projeto colonial vigente. No entanto, a imagem da mulher indígena parece não se modificar, o que me faz supor que a interseção do projeto colonial com um sistema patriarcal de poder

e controle sobre os corpos femininos constituem uma teia ainda mais sólida daquilo que Foucault teoriza como “corpos dóceis”, a disciplinarização e a fabricação social da subordinação desses corpos. Para isso, a imagem da mulher indígena precisa estar congelada do tempo e ser, tão idealmente Iracema quando possível, e se não for possível, que seja então Iracema morta (ideal oligárquico para o controle de territórios indígenas). O tema do território é central nos movimentos indígenas contemporâneos, os territórios terra e corpo são espaços historicamente fundamentais de resistência e luta. No caso da mulher, ocupar os territórios artísticos é parte de processo de recuperação e resistência do seu território corpo.

Em seu artigo, *Why have there been no great women artist?*, a historiadora Linda Nochlin (1988a) apontou como o campo da história da arte no século XIX esteve marcado por um olhar masculino, branco e ocidental. Em seu texto, a autora aponta a necessidade de pensar a questão das mulheres artistas para enfrentar o sexismo que é característico da própria história da arte, bem como o corpo feminino. No caso das artes visuais, apenas no final de 2020, por meio da exposição “*Véxoa, nós sabemos*”<sup>5</sup> pudemos ver artistas indígenas

---

5 Inaugurada em 31 de outubro de 2020, *Véxoa, nós sabemos*, é a primeira exposição exclusivamente dedicada a artistas indígenas contemporâneos realizada em um espaço institucional consagrado de arte no Brasil. *Véxoa, nós sabemos* marca uma tardia, porém importante virada paradigmática na história da arte brasileira: pela primeira vez, o indígena não está no museu de arte representado pelo artista branco, mas se representando, apresentando aos espectadores suas existências e modos de estar no mundo.

representando a si mesmas em espaços institucionais consagrados de arte. Antes disso, estavam nos museus como as representações comentadas. Essa exposição representou uma virada paradigmática onde mulher indígena sai do caráter de objeto, a partir da imaginação e do desejo do outro e não só contesta a narrativa estética estabelecida, como articula o corpo com questões feministas e identitárias.

Ultrapassar as dicotomias de representação da imagem romântica da mulher indígena que se cristalizou no imaginário popular por meio de obras como *Iracema*, por exemplo, é um movimento ao qual se propõe essa nova geração de artistas e pensadores indígenas. A exemplo disso, a imagem criada pela artista Yacunã Tuxá (Fig. 1), em que três mulheres indígenas — sem qualquer referencial imagético romântico — reclamam um reconhecimento social e cultural desprovido da idealização da figura da mulher indígena. A ilustração apresenta uma construção identitária e corporal transcultural e é capaz de tocar em múltiplas variáveis que compõem as subjetividades desses corpos. Para começar, o território não é a mata virgem de onde a história de *Iracema* é contada. É um muro de concreto, um contexto urbano que já aponta a dissolução das fronteiras românticas do espaço mítico (e limitado) dedicado à mulher indígena, demonstrando que ela pode ter, e tem, outros estilos de vida. Essas mulheres são contemporâneas, se vestem como contemporâneas, e confrontam, dessa forma, questões que definem visões clássicas de identidade.



Fig. 1 – *Não somos Iracema*. Ilustração digital Yacunã Tuxá, 2019.

Fonte: @yacunatuxa

A figura da indígena loira de pele mais clara, subverte também a definição do pertencimento étnico enquadrado apenas pelas fisionomias, uma ultrapassada e arraigada disposição purista. A imagem parece demarcar a contestação de um imaginário estabelecido, ao mesmo tempo que faz afirmação de que etnicidade e ancestralidade não se definem pela aparência dos corpos. Suas expressões corporais e faciais demonstram uma postura séria e combativa, que parecem querer afastar qualquer ideal de feminino indígena virgem, frágil ou disponível para o olhar masculino fetichizado.



Fig. 2 – *Meu corpo é território sagrado II* e *Mulher indígena e sapatão*. Exposição “Fincar raiz e espalhar a semente”, ilustração digital Yacunã Tuxá, 2019.

Fonte: @yacunatuxa.

Um outro ponto de relevo no trabalho da artista e ilustradora é que ela costuma representar-se nas imagens que produz. Sua autorrepresentação é outra enunciação do rompimento desses paradigmas femininos e identitários, visto que além de questões étnicas, a ilustradora, que se declara lésbica, é uma liderança do ativismo LGBTQIA+, e as formas femininas que desenha estão no campo da identificação do seu corpo e das suas formulações do pensamento enquanto mulher indígena aldeada que dialoga com diversos contextos urbanos. Além de tecer críticas sobre o colonialismo e seus impactos dentro dos territórios indígenas, referente ao ativismo LGBTQIA+, a artista aponta que:

“ser mulher indígena e sapatona é, antes de tudo, encarar a solidão e uma carga de discriminações q se acumulam em meu corpo. [...] Esse silenciamento nos empurra p/um não lugar, vulnerável a preconceitos, agressões e até mesmo ao suicídio. Muitos indígenas LGBTs acabam saindo de suas comunidades p/ viver a sua sexualidade e sofrem muito + na cidade em função ã só de sua sexualidade, mas de sua identidade étnica. Hj entendo q coisa de branco mesmo é a LGTBFOBIA vinda nas caravelas, ensinada na bíblia. Os corpos e sexualidades indígenas foram “disciplinados” dentro do molde do homem branco, europeu, heteronormativo e católico. Ñ é à toa q a imagem do indígena q figura no imaginário está, em geral, associada à figura de um homem/mulher com determinados traços, em boa forma física e heterossexual. Esse é o índio e só, uma imagem engessada. Como se índio só pudesse ser “índio” e nada +. Me assumir foi a forma que encontrei de quebrar o silêncio e garantir o meu direito de ser qm eu sou. Por ser mulher indígena e sapatão, a minha luta ã pode e nem deve ser dissociada, pois sou alvo do racismo e

dos poderes que promovem o genocídio do meu povo; preciso resistir para existir dentro desse sistema misógino que viola e silencia mulheres e preciso também lutar contra a homofobia para me manter viva. A luta precisa ser conjunta! É tempo de soltar a nossa voz! Tibira vive!" (Yacunã Tuxá, 2019)

Como podemos observar, as mulheres da imagem não estão nas posturas de representação conhecidas nas clássicas pinturas de Antônio Parreiras ou José Maria de Medeiros. São mulheres contemporâneas, conscientes de suas identidades retomando seus corpos. Esse diálogo intertextual que propõe Tuxá expõe um novo modo de representação que configura uma emblemática retomada das subjetividades desses corpos, subvertendo a lógica da mitificação e do estereótipo e criando possibilidades visuais de um imaginário descolonizado.

## 6 Considerações finais

Como visto, as obras românticas nas artes visuais e nas literaturas contribuíram para a cristalização das narrativas essencialistas que promoveram o esvaziamento das subjetividades da mulher indígena em detrimento de um sistema patriarcal e colonialista de controle dos corpos. Esse controle se projetou tanto no campo político, como nas narrativas artísticas e culturais fantasiosas de miscigenação harmoniosa da população brasileira, histórias fabricadas que esconderam o contexto da violência estrutural colonial contra a mulher indígena. A

clássica obra de José de Alencar foi um exemplo desse projeto que criou e inspirou a invenção da imagem da mulher indígena no paradigma de um corpo docilizado, sexualizado e destituído de subjetividades.

Aponto que a escolha de (re)escrita entre parêntesis é por considerar que além de tratar-se do compromisso dessas artistas indígenas de desconstruir uma imagem inventada por um sistema de representação colonial e patriarcal, há também o esforço cultural e feminino de escrever uma história que não foi, e que não seria contada, se não fosse por essa recente crítica do corpo e de sua inscrição na cultura hegemônica. Por isso considero que essa (re)escrita se empenha em dar conta de dois polos: a desconstrução de uma representação mistificada e esvaziada e a construção de uma imagem contemporânea realista.

*Não somos Iracema* é uma obra que marca uma virada paradigmática do ponto de vista da representação. A (re)escrita é feita a partir e dentro de uma “política do corpo”. A importância de ocupar e garantir esses territórios no contexto social e cultural, fazem do corpo da mulher indígena o espaço de lutas e resistência, que reivindicam os direitos no processo de desconstrução e descolonização de estereótipos sobre suas próprias imagens e identidades. Nesse sentido, a política de localização que aponta Adrienne Rich (2002), de ver-se “a partir do centro” é fundamental no entendimento dessa poética. Olhar a partir do próprio corpo e de suas condições materiais, históricas e culturais auxiliam

nessa tarefa árdua da (re)escrita da imagem da mulher indígena nesse duplo esforço: de desconstruir para (re) escrever. Esse gesto me parece crucial para pensar as subjetividades étnicas femininas na pós-modernidade, bem como sua recontextualização no debate cultural historicamente interdito por imagens e textos essencialistas. O que a artista se propõe a fazer é estar a *pari passu* com as lutas físicas e simbólicas sobre os corpos-territórios das mulheres indígenas: reivindicar o presente.

## REFERÊNCIAS

CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em: 27 dez. 2020.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

LISBOA, Maria Manuel. Admirável mundo novo?: a primeira missa no Brasil de Paula Rego. In: ROCHA, João César de Castro (ed.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 73-91.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artist? In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power*. Boulder: Westview, 1988a. p. 136-144.

NOCHLIN, Linda. Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century art. In: NOCHLIN, L. *Women, Art, and Power*. Boulder: Westview, 1988b. p. 145-178.

POLLOCK, Grizelda. A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. Trad. de Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002. p. 191-220.

OLIVEIRA, João Pacheco. *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. Trad. de Maria José Gomes. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002. p. 19-20.

RIBEIRO, Luciana; TUPINAMBÁ, Moara. Vexoa: nós sabemos (ou o que não sabemos). *SeLect*, São Paulo, 12 jan. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Fronteiras do ser e do não ser. *Jornal de Letras*, Lisboa, 8-21 maio 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n. 1/2, p. 31-52, 1993.