

TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA EM *ENCANTARIAS*: A LENDA DA NOITE (2005)

Maria Adriana da Silva Azevedo¹
Maurício Neves-Corrêa²

Resumo: A transculturação neste artigo será pensada para analisar a produção imaginária da imagem e da narrativa da Mãe d'água (Iara) na Revista em quadrinhos *Encantarias: a lenda da noite* (2005). 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*. Nessa obra, observa-se a produção da imagem de uma mulher baseada 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 indígenas como selvagem, com costumes bárbaros e incivilizados, como forma de legitimar a conquista da América. Nesse sentido, pretende-se analisar, neste texto, as descrições imaginárias da figura indígena feminina, as quais sofreram

influências da tradição religiosa ocidental com valores muito distantes da realidade americana. 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)³, e pelo uruguaio Ángel Rama, a partir de sua obra *Transculturación narrativa en América Latina* (2004).

Palavras-chave: Transculturação; Narrativas; Quadrinhos; Mãe d'água(Iara).

1 Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit-UFGM), na área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas (2021), linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural. Especialização em Educação Especial Inclusiva pela Instituição de Ensino Superior do Amapá (IESAP). Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade da Amazônia- UNAMA (2013). E-mail: m.adrianalit@gmail.com

2 Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista -Júlio de Mesquita Filho UNESP/Araraquara (2018) financiado pelo CNPq, com estágio de doutoramento no exterior (PDSE/CAPES) no Departamento de Cinema da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2017) , Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura, pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2013), Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2009).

3 O conceito de transculturação foi fundamentado em 1940, mas a obra foi publicada pela primeira vez em 1983.

1 Introdução

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 movências⁴. Portanto, refletir sobre a articulação entre discurso e sujeito é, para este texto, uma forma de compreender de que maneira se constroem as identidades de mulheres indígenas. Outrossim, torna-se imprescindível sensibilizar-se para as desconstruções dessas 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. 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 pelo cubano** Fernando Ortiz, em sua obra *Contrapunteo cubano del azúcar del tabaco* (1940)⁵, 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:

As fases do processo de transição de uma cultura à outra, este, não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido

4 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.

5 O conceito de transculturação foi fundamentado em 1940, mas a obra foi publicada pela primeira vez em 1983.

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

[...] 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 transculturação, 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).

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 colonização, 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.⁶

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.

Ángel Rama aborda uma das manifestações culturais (a literatura indigenista) produzidas por autores como 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-Kehíripora* (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).

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

6 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).

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 ceradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de a nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. (CAMINHA, 1987)

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 neste texto, 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.

2 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 idiosincrasias, 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 neste artigo, 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. Este termo entendesse em “O pensamento Selvagem”, Lévi- Strauss(1989) em que os povos indígenas são considerados para o mundo moderno como seres desprovidos de conhecimento intelectual, ou seja, são seres primitivos e selvagens. Este pensamento nos dias atuais produz um outro sentido, visto que os indígenas e sobretudo mulheres indígenas ocupam, hoje, lugares privilegiados como escritoras, lideranças indígenas, deputadas estaduais. Assim decolonial e descolonizar são termos que se completam para produzirem outros efeitos de sentido sobre as identidades indígenas na contemporaneidade. 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, p.5).

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, 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*⁷ (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

7 Revista em quadrinhos peruana, já publicada no Brasil pela Editora Quadriculando (2020).

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, uma pesquisa minuciosa é preciso, assim como 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. Entendesse por saberes sujeitados, aqui, que a imagem da mulher indígena não ficará silenciada. A proposta é buscar o bom senso e respeitar a cultura dos povos tradicionais.

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 1: Quilcas de Toquepala



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

A imagem anterior (vide figura 1) 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. (NEVES, 2009, p.-)

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 (MCCLOUD, 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. Neste texto, 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 em *encantarias: a lenda da noite* no tópico intitulado “Transculturando a narrativa de Iara” a fim de nos ajudar entender a produção de sentidos das narrativas imaginárias sobre mulheres indígenas de origem Tupi, perpetuadas na sociedade contemporânea. Porém, neste momento, é necessário tecer uma reflexão sobre o conceito de Transculturação.

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, compõe-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, modernismo e 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 Fernando Ortiz para o contexto das literaturas da América Latina, apreciando como fator essencial a autonomia literária. Para o autor, as exigências de seleção e 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 deu depois da Segunda Guerra Mundial; esta é a etapa de transculturação do romance, que, segundo Rama, abriu 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 sobre transculturação e quadrinhos serão aplicadas no tópico 5, no qual pretende-se abordar pontos de convergências a partir dos conceitos de transculturação e de alteridade no objeto de pesquisa do presente texto. Nessa abordagem, pretendemos investigar a revista, *Encantarias: a lenda da noite* lançando um olhar para as narrativas, na qual mãe d'água(Iara) está representada em uma linguagem violenta, sensual e transgressora.

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.

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 a terem desafiado para vencer seu canto: “sob o meu comando o poder da pororoca⁸ 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.

8 Origem tupi: estrondar. São ondas de alguns metros de altura e têm um grande efeito destruidor.

Figura 2: Capa de *Encantarias*⁹



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

4 Transculturando a narrativa da Mãe d'água (Iara)

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

⁹ A imagem representa os guerreiros Piatã, Ubirajara e Kuandu que são desafiados pela Iara (mãe d'água) na floresta dos encantados.

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. (Grifo nosso) 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 3: 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.

Figura 4: Encontro de Iara e os guerreiros de Tupã.



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

A narrativa 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. Iara assume um lugar de mulher indígena transgressora, pois ela subverte o seu destino, a morte, ou seja, o silenciamento determinado por seu pai.

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.

A nossa proposta neste texto foi aplicar o conceito de transculturação não em uma ordem cronológica. O debate é realizado em todo o texto, quando se discute o conceito criado por Fernando Ortiz e desenvolvido por Ángel Rama. A Iara é transculturada, quando dialoga com outras culturas como no caso dos traços da pintura de Eva de Dürer. O espaço nesse artigo limita-se a investigar mais a figura de Iara em *Encantarias: a lenda da noite*. A decolonialidade, aqui, é desconstruir dos quadrinhos da pós-modernidade a imagem da Iara como mulher indígena nua, bela e feiticeira. A figura de Iara nos quadrinhos de hoje, necessitam representar a cultura e a ancestralidade dos povos originários.

5 Conclusão

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.

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 neste artigo, 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?

A transculturação permitiu entender as narrativas históricas de Iara, como conhecimento dos povos originários, de modo que as verdades e vivências históricas pluralizam e visibilizam, 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 nos fez entender melhor a complexidade de dizer, por que as imagens e a narrativa 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 narrativa e imagem, produzidas nas revistas por meio da linguagem utilizada, suas várias formas de comunicar, por meio dos desenhos gráficos.

NARRATIVE TRANSCULTURATION IN ENCANTARIAS: THE LEGEND OF THE NIGHT (2005)

Abstract: *The transculturation in this article will be thought to analyze the imaginary production of the image and the narrative of the Mother of water (Iara) in the comic book Encantarias: a lenda da noite (2005). The aim is to investigate the feminine daily life of several native peoples, in line with bibliographic research on the reports of European travellers (Hans Staden, Jean de Lery, Pero Vaz de Caminha), who observed the indigenous culture in colonial Latin America, materialising the production of stereotypical images in the period between the 16th and 17th centuries. These are represented in the*

figure of Iara, in *Encantarias: a lenda da noite*. In this work, we observe the production of the image of a woman based on the European culture, because the chroniclers cared little about the culture of the conquered lands, observing the native peoples by the European bias. Thus, the narratives about the Amerindian daily life are valuable, but directed to the interests of colonisation and conversion to Christianity. Such narratives represent the Indians as savages, with barbaric and uncivilized customs, as a way to legitimize the conquest of America. In this sense, this text intends to analyse the imaginary descriptions of the female Indian figure, which were influenced by the Western religious tradition with values very different from the American reality. To base my theoretical reflections, I take as a reference the phenomenon of transculturation thought by the Cuban Fernando Ortiz, in his work *Contrapunteo cubano del azúcar del tabaco* (1940), and by the Uruguayan Ángel Rama, from his work *Transculturación narrativa en América Latina* (2004).

Keywords: Transculturation; Narratives; Comics; Mãe d'água(Iara).

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.

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).

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.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2006.

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.

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.

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

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

MALINOWSKI, Bronislaw. Introducción. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. p. XII.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MCCLLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2006.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 2006.

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.

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.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo Veintiuno, 2004.

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.

Recebido em 16 de março de 2022.

Aprovado em 20 de junho de 2022.