

Dossiê Escritos decoloniais: conhecimento em curso

# O corpo em disputa: a construção do gênero e da identidade nacional nas obras *Moema* e *O último tamoio*

Beatriz Rosa Cavalcanti<sup>1</sup>

A proposta deste trabalho se inscreve no campo da História da Arte, pensando as relações de gênero presentes em duas obras: *Moema* (1866), de Victor Meirelles, e *O último tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo. Busquei analisar as formas que as tradições de pintura europeias, replicadas em boa parte na Academia Imperial de Belas Artes, ajudaram, a partir de um discurso de gênero, na construção da imagem dos indígenas subalternizados sendo um projeto de construção da nação brasileira.

**Palavras-chaves:** História da Arte; pintura; identidade; decolonialidade; gênero.

The purpose of “**The body in dispute: the construction of gender and identity in works *Moema* and *O último tamoio***” is in the field of Art History, considering the gender relations present in two works: *Moema* (1866), by Victor Meirelles, and *O último tamoio* (1883), by Rodolfo Amoedo. In this sense, I sought to analyze the ways that the European painting traditions, replicated in large part in the Academia Imperial de Belas Artes, helped, from a gender discourse, in the construction of the image of the subalternized indigenous people, being a project for the construction of the Brazilian nation.

**Keywords:** History of Art; painting; identity; decoloniality; gender.

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFRJ. Graduada em História da Arte pela Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ. Email: [bia95rosa@gmail.com](mailto:bia95rosa@gmail.com)

## Introdução

A proposta deste trabalho se inscreve no campo da História da Arte, pensando as relações entre memória e narrativa histórica nas obras *Moema* (1866) e *O último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo. As duas guardam semelhanças temáticas, por representarem indígenas mortos na praia e por se inspirarem em poemas brasileiros. Aqui, pretendemos analisar as diferenças nas escolhas quanto às figuras representadas quando se é feminina, no caso de *Moema*, e quando se é masculina, em *O último tamoio*, a partir da intervenção dos autores na forma que as imagens são construídas. Sem esquecer suas divergências estilísticas, aponto que essas pinturas indicam um modo de contar o passado e mobilizar a memória brasileira.

Apesar de feitas por autores diferentes, em um intervalo de quase vinte anos, as duas obras inspiram o debate sobre gênero e construção de identidade brasileira no período do Segundo Reinado (1840-1889) a partir do indianismo. A forma como muitas figuras femininas foram pintadas na história da arte é um discurso de gênero, levando em conta que as mesmas, até o século XIX, foram produzidas majoritariamente por homens. Considerando que, de acordo com Damisch (2016), pela própria natureza da imagem, ela está aberta a diversas interpretações e traduções, como discutir essas imagens indianistas hoje?

*Moema* é interpretada como integrante da tradição dos gêneros de nus, mesmo que também pertença ao gênero histórico. Essa interpretação não é estendida à obra *O último tamoio*, ainda que as duas figuras estejam mortas na praia e quase nuas, cobertas apenas por cordões de penas. *Moema* é erotizada, já *O último tamoio* não o é, e ainda é tido como gênero histórico somente. Partia-se do princípio de que o espectador das obras de artes era um homem heterossexual e, portanto, essa figura feminina é estruturada de maneira que sirva para a atração sexual do observador (BERGER, BLOMBERG, FOX, DIBB, HOLLIS, 2016), logo, o Tamoio morto não poderia ser atraente.

Lugones (2020) defende que, tanto na África quanto nas Américas, a construção de gênero é imposta pelos ocidentais colonizadores e, com isso, as especificidades de cada gênero e quais papéis sociais eles devem cumprir também o são. Oyewùmé (2018) afirma que esses corpos físicos foram transformados em corpos sociais. Conseqüentemente, a maneira de representação dessas personagens literárias-históricas não é à toa. A autora Deepika Bahri (2013) afirma que quem tem poder de representar e descrever os outros controla como estes outros serão vistos, portanto a representação é uma ferramenta ideológica.

A mulher indígena passa a ser representada como a mulher europeia, num local de inferiorização e objetificação. O homem indígena também passa pelo processo de subalternização, mostrando-se, como na pintura, alguém que precisa morrer para que o Brasil siga adiante. Mas o processo de erotização é visto apenas na imagem feminina, como no caso de *Moema*.

As pinturas, como regra geral, são entendidas como obras que devem sobreviver ao tempo (DAMISCH, 2016), de tal forma que áreas de restauração, museologia e afins são

ativadas para mantê-las. Portanto, desde o início essas pinturas são entendidas como objetos que irão perdurar no tempo. Dessa forma, queremos discutir como os discursos presentes nelas reverberam.

Posto isso, este trabalho irá analisar as formas que as tradições de pintura europeias, replicadas em boa parte na Academia Imperial de Belas Artes, ajudaram, a partir de um discurso de gênero, na construção da imagem dos indígenas subalternizados como um projeto de construção da nação brasileira.

## I.

Pensando que o historiador da arte é uma personagem que trabalha para o não esquecimento das imagens, para o retorno das mesmas, devemos refletir sobre o papel das imagens que são feitas para a percepção (DAMISCH, 2016). Ao contrário de alguns gêneros, como o do retrato – que antigamente tinham valor por quem era retratado e, hoje, o tem em função de quem o pintou –, a pintura histórica era feita para a percepção de um público mais extenso e, também, para servir para projetos políticos.

As artes plásticas e a literatura foram elementos muito importantes para a construção da identidade nacional durante o período do Segundo Reinado (1840-1889). Essa construção não era à toa, pois buscava manter a unificação do território para que não acontecesse o mesmo que ocorreu no território espanhol na América, que se fragmentou. Esse esforço era derivado do imperador, da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). Conforme assinala Christo:

A estabilidade política permite debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, principalmente o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (...) e a Academia Imperial das Belas Artes. Uma visão apressada desse processo determinaria a priori os papéis de cada um: o imperador mandou, o Instituto escreveu, a Academia ilustrou. (CHRISTO, 2009, p. 1153).

Este projeto imperial era uma tentativa de emulação do estado nacional europeu sem “abrir mão” do estado social colonial. Sem, de forma alguma, tentar se impor contra a elite escravista. E, para isso, a constituição da memória nacional devia eleger alguns símbolos, sendo um deles o indígena, que surge como a figura que resgataria uma ideia de mito fundador, de construção da nossa sociedade, mas sem tentar romper com a história portuguesa.

Será, portanto, em torno da temática indígena que, no interior do IHGB, e também fora dele, travar-se-á um acirrado debate em que literatura, de um lado, e história, de outro, argumentarão sobre a viabilidade da nacionalidade brasileira estar representada pelo indígena. (GUIMARÃES, 1988, p.11)

Sendo assim, não se buscava retratar essa figura indígena próxima à realidade, porém de maneira idealizada e distante, como se fizessem parte de um passado longínquo.

Eles não pertenciam à “civilização” branca e europeia, eles eram o Outro. O Outro que não era branco e “evoluído”, contudo, eram os capazes de nos dar uma ancestralidade e uma diferenciação para a construção da História brasileira.

Os indígenas seriam, então, representados sofrendo diversos infortúnios, como amores não realizados e/ou mortes. De uma maneira ou de outra, o que se constata é a necessidade de que os indígenas se sacrificassem para que o Brasil branco pudesse se desenvolver e se ampliar.

Entretanto este movimento advém de uma inspiração maior, que era o romantismo. Apesar de originário da Europa, serviu a outros países, o Brasil incluso, principalmente pelas características como o nacionalismo e enaltecimento de particularidades dos locais. Desta forma, ocorreu uma forte valorização dos aspectos da natureza do país e a criação de mitos de origem para nos conferir uma história ancestral.

Se na literatura essa construção se deu de forma mais “orgânica” – melhor dizendo, surge primeiro –, na pintura, ela surge diretamente relacionada à literatura. Essas pinturas ajudaram a dar forma para figuras que já existiam no imaginário brasileiro, como Moema. A pintura de Victor Meirelles é a primeira imagem da personagem presente no poema épico *Caramuru* (1784), de José de Santa Rita Durão. Miyoshi (2008) vai apontar que não existia representação de Moema em nenhuma das duas edições ilustradas do poema lançadas até então – uma francesa e outra portuguesa.

Publicado em Lisboa, em 1784, o poema conta a história do português Diogo Álvares, que sofreu um naufrágio na costa brasileira e foi recuperado por um grupo de indígenas, passando a conviver com eles. Algumas mulheres teriam sido oferecidas em casamento para o português, entre elas Moema e Paraguaçu. Paraguaçu, relatada como de pele alva e que se cobriu ao se encontrar com Diogo, tal como uma europeia, foi escolhida pelo português para se casar e levar para a Europa.

Moema, que é descrita como bela, porém de beleza indígena, é abandonada. Ela não aceita a condição, se joga no mar nadando para o barco e acaba se afogando:

Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
Entre as salsas escumas desce ao fundo.  
Mas na onda do mar, que irado freme,  
Tornando a aparecer desde o profundo:  
‘Ah! Diogo cruel!’, disse com mágoa,  
E, sem mais vista ser, sorveu-se n’água.  
(DURÃO, s.d, p. 117-118).

No poema, não há qualquer menção ao resgate ou ao descobrimento de Moema na praia; mas é justamente esse momento que Victor Meirelles vai usar para compor seu quadro, construindo uma nova história.

Figura 1- *Moema*, pintura de Victor Meirelles - 1866.



Fonte: MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand)<sup>2</sup>

Moema foi devolvida pelo mar, pelas ondas, e está com parte do corpo sobre a areia e, do ventre para baixo, sobre uma pedra. Com os cabelos espalhados e um colar de penas cobrindo o sexo, única parte coberta do corpo. No fundo, à direita, podemos ver algumas figuras, que acreditamos ser outras indígenas, fazendo movimentos que indicam que encontraram o corpo. E, mais ao fundo ainda, outro grupo de indígenas que se despede da embarcação. Há uma preocupação com o ambiente, com a natureza pintada, mas a imagem de Moema sorvendo-se da água é o foco principal do quadro.

Moema tem seu amor impossível de ser realizado. Diogo nunca a escolheria. A única maneira de resolver este triângulo amoroso é com a morte de Moema. Mas se no poema seu corpo desaparece e o conflito também, o quadro Victor Meirelles eterniza sua morte e, conseqüentemente, sua infelicidade. Um aviso de que seria inviável manter as culturas indígenas e o “progresso” branco. Era preciso a morte indígena para o projeto branco.

Já a inspiração para o quadro *O último tamoio* vem do poema épico *A Confederação dos Tamoios*, escrito por Gonçalves de Magalhães e publicado em 1856. Ao contrário de *Caramuru*, que foi apropriado pelos românticos para o imaginário do Brasil novo, *A Confederação dos Tamoios* já é uma poesia com ares românticos, sendo o autor considerado um dos primeiros românticos brasileiros.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema>

O épico é baseado em um fato da história nacional, durante o período de 1554 e 1567, quando houve a disputa entre alguns grupos indígenas contra o domínio português e sua pretensão de usá-los como mão de obra escravizada. Depois de negociações com jesuítas, esses grupos passam a lutar contra os franceses, até que foram exterminados pelos portugueses. “Tamoio” era a forma pela qual se chamavam os indígenas desta coalizão de grupos tupis. A narrativa acompanha, então, Aimberê nas lutas que se seguem, até sua morte.

Aimberê, vendo Iguazu, sua mulher, morta devido ao conflito final, carrega seu corpo e se lança ao mar decidindo se suicidar, pois não aceitava que ele e nem nenhum tamoiio fosse escravizado. O momento em que decide isso é transcrito a seguir:

Empunha a hercúlea maça, e feroz brada:  
„Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,  
„E livre morrerrei. Commigo morra  
O ultimo Tamoyo; e nenhum fique  
Para escravo do Luso. A nenhum d’elles  
Darei a gloria de tirar-me a vida.  
(MAGALHÃES, 1864, p. 326-327).

Aimberê não aceita morrer pela mão do inimigo, mas sim de maneira heroica, dando fim à própria vida. Ele decide seu destino, ele é o protagonista da sua trajetória. Porém, mais uma vez vemos a personagem heroica da história se lançando ao mar e encontrando seu trágico fim. Os portugueses terão com o mar uma relação de “descobrimento” de novas terras, de aventuras, essa associação exaltada por Fernando Pessoa no trecho “navegar é preciso” e bem apontado por Conceição Evaristo (2020). Podemos notar que, para a construção da narrativa indígena – que não é feita pelos mesmos –, esse mar terá outras conotações. O local por onde seus agressores vêm é justamente o qual para eles será o fim.

Em nenhum dos dois quadros o homem branco “sujou” suas mãos de sangue, foi uma escolha dos indígenas se lançarem ao mar. Costa (2013) vai apontar que, para Magalhães, o extermínio indígena era um “sacrifício heroico de nossos indígenas em prol da nação” (COSTA, 2013, p. 181), como no caso dos tamoios.

Figura 2 - *O último tamoio*, pintura de Rodolfo Amoedo - 1883.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro<sup>3</sup>

Rodolfo Amoedo escolheu pintar o momento em que Anchieta vai à praia encontrar os corpos de Aimberê e Iguaçu. Com uma ressalva: Iguaçu não será retratada. Na imagem, vemos apenas o jesuíta e o líder indígena. Aimberê está coberto na região íntima com um colar de penas e leva em seus braços adornos de penas. O jesuíta está todo coberto, vestido, na verdade, como franciscano. A paisagem, apesar de não muito aberta, é bem trabalhada, principalmente o mar. Ana Cavalcanti (2007) vai destacar que os dois homens compõem uma construção cristã com Anchieta fazendo o lugar de Maria que toma em seus braços Aimberê, Jesus.

## II.

Esses dois quadros foram escolhidos pela semelhança temática do fim trágico a que os indígenas são submetidos, tanto na narrativa literária quanto na história brasileira. Mas há uma diferença crucial entre os dois, que é o gênero dos representados e a forma que isso muda suas representações. Pode-se argumentar que existe a diferença entre o tempo das obras e as escolas estilísticas dos artistas: Victor Meirelles era mais romântico e idealista, enquanto Rodolfo Amoedo participava de uma escola francesa mais realista e

---

<sup>3</sup> Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_%C3%9Altimo\\_Tamoio#/media/Ficheiro:Ultimo\\_tamoio\\_1883.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_%C3%9Altimo_Tamoio#/media/Ficheiro:Ultimo_tamoio_1883.jpg).

naturalista. Mesmo que existam algumas diferenças estilísticas, as duas obras são entendidas como acadêmicas e, por conta disso, guardam mais semelhanças do que diferenças. E, mais importante do que isso, as duas foram realizadas durante o mesmo regime de poder e sob o mesmo imaginário dominante, o que nos permite usá-las para discutir as ideias que elas carregam.

Costa (2013) vai defender que Rodolfo Amoedo pintaria Aimberê como uma subversão da retórica nacionalista do Segundo Reinado, ao retratá-lo menos idealizado e mais melancólico que figuras anteriores, como *Moema* (1866), de Victor Meirelles. Mas se analisarmos o movimento geral da pintura brasileira indianista nos deparamos com o fato delas serem todas melancólicas – e como não o seriam?

*Moema* apresenta já um grau de melancolia, apesar de muito idealizada. Isso porque Victor Meirelles poderia ter representado Diogo e Paraguaçu como uma união dos povos, por exemplo. Mas a decisão por uma personagem morta, um fato que nem ao menos existe no poema, demonstra um projeto de utilização da imagem indígena constantemente como fracassada e que precisa abrir espaço para o branco dominar. Portanto, fazemos a defesa de que o uso da imagem indígena pelos pintores indianistas carrega a melancolia desde as mais idealizadas até as mais realistas. Mesmo que o esforço do pintor pela idealização seja forte, com um olhar crítico aos fundamentos do Segundo Reinado é possível já apontar algumas contradições nestas imagens, como esta apontada acima.

Mas acreditamos que haja, também, uma relação de gênero mais profunda entre elas. A divisão da sociedade entre homens e mulheres essencializados – ou seja, definidos a partir de categorias inatas, como se nascessem com comportamentos e papéis cristalizados – é uma construção ocidental. Oyewùmé (2018), quando afirma que os corpos físicos foram transformados em sociais, quer apontar que as dominações ocidentais ao restante do globo mudaram as regras existentes nas outras sociedades. Onde esses corpos eram relacionais e dependiam das posições sociais para afirmar superioridade ou inferioridade, agora o gênero essencializa essas pessoas e elas já têm posições definidas reguladas por seus órgãos genitais. Essa extrapolação da importância do gênero criou e cria regras que invadem as esferas sociais, e um exemplo que a própria autora cita era a proibição das mulheres votarem.

Lugones (2020) vai trazer os estudos de Quijano sobre a colonialidade do poder que apontam que essa colonialidade<sup>4</sup> produziu classificações sociais que antes não existiam, como africanos, europeus e indígenas, termos que já carregam uma carga de hierarquização. Todos que vivem a colonialidade vivem sob o efeito dela em suas subjetividades, com o capitalismo impondo uma temporalidade e racionalidade evolutivas. Esses critérios existem para articular a dominação dos europeus sobre os outros povos e hierarquizar-los, dividindo os europeus em “evoluídos” e os demais povos em “primitivos”, portanto a trajetória europeia será tida como de constantes avanços unidirecionais, seja através do sistema de trabalho, da religião etc.

---

<sup>4</sup> Colonialismo refere-se ao sistema e colonialidade, ao poder.



Mas o intuito da autora em retomar esse conceito é de afirmar que ficou faltando a Quijano uma crítica maior sobre a divisão de gênero. Lugones vai trazer o sistema de gênero moderno/colonial para questionar sobre a introdução de gênero ao mesmo tempo que o de raça, como condição necessária para a colonialidade do poder. Os “homens” são entendidos como os brancos, héteros e burgueses; “mulheres”, as brancas héteros e burguesas, responsáveis pela procriação. Os Outros são articulados através de critérios raciais: os “negros” e “negras”, os e as “indígenas” etc. E então existe a criação dos estereótipos sobre estes grupos, que terão seus corpos hiper sexualizados por não cumprirem as normas sexuais esperadas pelos europeus.

Isso nos leva a pensar sobre a pintura de Moema. Miyoshi (2008) fala o seguinte: Meirelles integrou seu quadro à tradição pictórica de nus estendidos sobre paisagens naturais, prolongadas ao horizonte; nus míticos e idealizados, dormindo ou sem vida, inconscientes de sua exposição e, assim, viáveis a olhos moralistas. Acrescente-se que a nudez de Moema, sendo ela uma indígena, era condição natural, inocente e plausível, o que autorizou ainda mais a sua transposição à tela (MIYOSHI, 2008, p. 773).

Moema, de fato, foi articulada para se integrar aos moldes europeus; portanto, ela não está hiper sexualizada no quadro, mas sem dúvida está erotizada de maneira que um corpo feminino indígena não o era na arte dos mesmos.

Cabe señalar que en tradiciones no europeas —el arte hindú, persa, africano o precolombino— la desnudez nunca es supina de esta manera. En estas tradiciones, si el tema de alguna obra es la atracción sexual, lo más probable es que muestre un amor sexual activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre y las acciones de uno que absorben al otro. (BERGER, BLOMBERG, FOX, DIBB, HOLLIS, 2016, p. 53).

Apesar de Moema não estar ciente de sua nudez e de ser uma indígena, os preceitos europeus de composição do gênero nu continuam ali presentes. Ainda é uma imagem para a apreciação do espectador homem heterossexual. Sua execução é completamente diferente da de Aimberê, independentemente das escolas artísticas dos pintores.

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. (BERGER, BLOMBERG, FOX, DIBB, HOLLIS, 2016, p. 64).

Essa diferenciação entre homem e mulher indígenas na pintura nos remete a Bahri (2013), quando a autora diz que quem tem o poder de representar controla como os representados serão vistos e que: “O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (BAHRI, 2013, p. 666). A autora vai apontar, também que tais representações são parciais da realidade e que carregam o risco de serem compreendidas como reais entre os que as consomem e isso chega até

mesmo a interferir em formulações políticas para os grupos representados. Logo, os que tem o poder de representar e descrever os outros podem afetar enfaticamente a vida dos representados. Dessa maneira, os pintores citados trabalharam, conscientemente ou não, para a construção de um discurso.

Para as pinturas aqui analisadas, podemos notar que essas representações são generificadas e isso nos leva à reflexão de que a "denominação categorial constrói o que nomeia" (LUGONES, 2020, p. 10). Raça e gênero são duas ficções que se tornaram poderosas e operam na realidade. Sendo assim, ao construir os indígenas retratados dessa maneira, buscava-se solidificar uma perspectiva eurocêntrica como única e universal, que iria consolidar diferenciações de gênero onde antes não existia e, conseqüentemente, colocar a mulher em um local de inferiorização e objetificação.

## **Considerações Finais**

Conforme visto neste artigo, pensar a construção da identidade nacional pela hegemonia implica em considerar os resquícios da mentalidade colonial nas estruturas sociais, mesmo após a independência. E o papel da história da arte é refletir sobre as imagens e os resquícios que possam estar presentes nas mesmas; pois além da imagem, também é fundamental identificar os discursos que as circundam.

Dessa forma, mesmo que os pintores aqui escolhidos fossem brasileiros e que, de alguma maneira eles também fossem vistos como inferiores em relação ao homem europeu, por serem da América do Sul, eles acabaram reproduzindo e compactuando com diversas destas construções. E por serem pessoas que atuaram diretamente na fabricação de um imaginário brasileiro, trabalharam para a perpetuação de opressões.

Os indígenas foram usados para a construção de uma narrativa brasileira sem haver qualquer consideração por suas histórias, apenas utilizados como um símbolo de ancestralidade e diferenciação na história brasileira em relação à portuguesa. Mas, para isso, foram usados diversos elementos e construções europeus, pois acreditava-se na sua superioridade e "evolução".

Com isso, nesse artigo buscamos discutir criticamente a criação dos símbolos brasileiros. Portanto, partindo dos autores que foram citados, podemos refletir sobre a construção da imagem indígena, que de fato seus idealizadores não tinham nenhuma pretensão em utilizar suas imagens de maneira que os respeitassem como sociedades, suas culturas e histórias.

## Referências

- BAHRI, Deepika. “Feminismo e/no pós-colonialismo”. Florianópolis, SC, **Estudos Feministas**, p. 659-687, 2013.
- BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2016.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “O último tamoio e o último romântico”. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, p. 1-3, 2007.
- COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, p. 253, 2013.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório”. **Arbor**, v. 185, nº 740, p. 1147-1168, 2009.
- DAMISCH, Hubert. “O desaparecimento da imagem”. **Arte & Ensaios**, nº 31, p. 93-107, 2016.
- DURÃO, Frei José de Santa Rita. **Caramuru: Poema Épico**. Domínio Público. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/caramuru.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/caramuru.pdf).
- EVARISTO, Conceição. “Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta!”. Prefácio. In: CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, p. 252, 2020.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº1, p. 5-27, 1988.
- LUGONES, Maria. “Colonialidade e Gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 52-83, 2020.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. **A confederação dos tamoios: Poema**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1864.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. “*Moema*, a pintura de uma personagem literária”. **IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**, São Paulo, p. 770-774, 2008.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Cachoeira, BA, **Novos Olhares Sociais**, v. 1, nº 2, p. 294-317, 2018.

Recebido em: 28/08/2021  
Aprovado em: 12/03/2023