

As artistagens de Iberê Camargo na criação dos figurinos para o balé “As Icamiabas”

Iberê Camargo's artistic talents in creating the costumes for the ballet “As Icamiabas”

Ana Cleia Christovam Hoffman¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5514-9545>

[**resumo**] O campo da moda se aproxima ao do figurino, não apenas pelo uso das roupas e acessórios, utilizados em uma caracterização, mas também por sua representatividade ao mostrar visualmente a cultura e o comportamento de uma sociedade em um determinado tempo. Iberê Camargo em 1959, no Rio de Janeiro, realizou uma série de estudos de figurinos para o balé “As Icamiabas”, inspirado em um conjunto de lendas e documentos legados pelos primeiros cronistas que estiveram na floresta amazônica e que tiveram contato com o grupo de mulheres guerreiras. O objetivo principal deste artigo é abordar a representação construída por Iberê Camargo para o figurino de “As Icamiabas”. Para isso, apresenta a lenda que permeia o imaginário cultural brasileiro e descreve como foram representadas as figuras presentes nesse balé artístico. A metodologia parte de uma revisão bibliográfica e descrição dos figurinos a partir dos relatos encontrados na literatura específica sobre o mito das icamiabas. Como resultados, é evidenciada, na interpretação artística de Iberê Camargo, a mistura de elementos que remetem à cultura indígena, tais como as pinturas na pele, mas também são incorporadas roupas que não fazem parte do contexto cultural e imaginário da lenda, porém fazem parte da proposta artística: um espetáculo de balé.

[**palavras-chave**] **Icamiabas. Figurino de balé. Iberê Camargo. Lenda. Muiraquitã.**

[**abstract**] The field of fashion is close to that of costume design, not only because of the clothes and accessories used in a characterization, but also because of their representativeness in visually showing the culture and behavior of a society at a given time. In 1959, in Rio de Janeiro, Iberê Camargo carried out a series of costume studies for the ballet “As Icamiabas,” inspired by a set of legends and documents bequeathed by the first chroniclers who

¹ Doutora em Educação. Universidade Feevale. hofana@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/8380090076778971>.

were in the Amazon forest and had contact with tribes of warrior women. The objective of this article is to address the representation constructed by Iberê Camargo for the costumes of the ballet “As Icamiabas.” To this end, this article is concerned with presenting the legend, which permeates the Brazilian cultural imagination, and describing how the figures in this artistic ballet were represented. The methodology is based on a bibliographical review and a description of the costumes, based on the accounts found in the literature on the plural dress of native peoples. The results show that Iberê Camargo’s artistic interpretation includes a mixture of elements that are reminiscent of indigenous culture, such as skin paintings, but also incorporates clothes that are not part of the cultural context and imagery of the legend, but are part of the artistic proposal, a ballet show.

[keywords] **Icamiabas. Ballet costumes. Iberê Camargo. Legend. Muiraquitã.**

Recebido em: 01-10-2024.

Aprovado em: 22-12-2025.

Introdução

Os figurinos desempenham um papel crucial na criação da atmosfera e na narrativa visual de qualquer produção, seja teatral, seja audiovisual, de balé ou outras artes das representações. O campo da moda se aproxima ao do figurino, não apenas pelo uso das roupas e acessórios, utilizados em uma caracterização, mas também por sua representatividade ao mostrar visualmente a cultura e o comportamento de uma sociedade em um determinado tempo.

Iberê Camargo em 1959, no Rio de Janeiro, realizou uma série de estudos de figurinos para o balé “As Icamiabas”, inspirado em um conjunto de lendas e documentos legados pelos primeiros cronistas que estiveram na floresta amazônica e que tiveram contato com o grupo de mulheres guerreiras. Lenda, mito ou realidade, essa narrativa inspirou diversas produções audiovisuais.

Além da decupagem dos personagens, das inspirações para criação, e processos de tradução para se chegar ao resultado satisfatório, é essencial considerar a funcionalidade dos figurinos, por meio de modelagens e uso de matéria-prima, garantindo a liberdade de movimento necessária para a execução das coreografias complexas e expressivas do balé. Compreende-se também a necessidade de uma abordagem interdisciplinar, que abrange história, antropologia e *design* de moda, para oferecer uma visão abrangente sobre a importância dos figurinos na construção da identidade e da narrativa do balé.

Ao explorar os estudos de figurino realizados por Iberê Camargo para “As Icamiabas”, este artigo busca apresentar a representação construída pelo artista. Para isso, apresenta a lenda, que permeia o imaginário cultural (não apenas brasileiro), e descreve como foram representadas as personagens presentes nesse balé artístico.

A metodologia parte de revisão bibliográfica e descrição dos figurinos a partir dos relatos encontrados na literatura sobre. Embora os corpos das icamiabas sejam marcados essencialmente pela nudez, a literatura deixa pistas simbólicas que são incorporadas ao projeto de figurino proposto por Iberê Camargo. A partir disso, percebe-se como elementos visuais e culturais foram integrados para criar uma representação autêntica e impactante das guerreiras amazônicas no palco. Vale lembrar que este projeto, pelo pouco que se sabe, não foi executado. Portanto, esta análise parte do estudo dos desenhos desenvolvidos por Iberê a partir de revisão bibliográfica sobre o mito das icamiabas.

Este levantamento ajudou a verificar as figurações e simbologias utilizadas para representar o povo² indígena na contemporaneidade, trazendo uma compreensão do exercício de tradução e transcrição que figurinistas e ilustradores podem utilizar como recurso estilístico e cultural. Percebeu-se, no caso de Iberê, que ele levou em consideração tanto os aspectos míticos da obra quanto as especificidades para o figurino de balé.

Mitos e lendas: mulheres devoradoras e feminino diabólico

Segundo Barthes (1993, p. 145), ‘mito’ tem sido usado para descrever os elementos da cultura contemporânea que possuem um “caráter imperativo, interpelatório”. Entendendo que a história seja “passível de mitificação assim como o mito é invadido pela história” (Ruthven, 1997, p. 22), o mito é decorrência de um processo, colocando-se como significador dos processos culturais. A abordagem semiológica de Barthes (1993) entende o mito como uma fala, representada através da matéria (mesmo no caso do mito oral, materializado pela língua) manifestada pela forma. Relacionados com a cultura popular, os mitos barthesianos são representações construídas historicamente, que atingem amplamente a coletividade como mitos da sociedade burguesa, mas, acima de tudo, são utilizados para explicar fatores sobrenaturais.

Segundo Cascudo (2012, p. 396), “o mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem exigências de fixação no tempo e no espaço”. Diante do exposto, compreende-se que as figurações imaginárias são personificações de um modelo específico de identidade, bastante amplo em suas manifestações dentro da cultura. Isso porque podem tanto estar atreladas a lugares sociais ocupados por sujeitos, representando um título de nobreza ou uma categoria legitimada em práticas culturais, como também serem representações artísticas, literárias e dramáticas que aparecem em todas as instâncias da arte. Não apenas em personagens fictícios, mas nas figuras públicas, personalidades históricas e pessoas que encontramos no cotidiano.

² Os termos “tribo” e “índio” foram respectivamente substituídos por povo (etnia, grupo) e indígena em todas as passagens literárias do material consultado para construção desta pesquisa. Acredita-se que todos são termos problemáticos, cujo uso torna pejorativo e estereotipado, referindo-se a algo ou alguém não civilizado. O termo “tribo” não compreende toda diversidade de etnias que existem entre os povos indígenas no Brasil; o termo “índio” foi atribuído por colonizadores portugueses quando aqui chegaram e em menção às Índias.

É possível traçar os contornos e perfis, descrever as formas, saliências e reentrâncias de suas subjetividades, frequentemente deparando-se com resíduos das figurações imaginárias às quais refere-se: a princesa, o herói, o clérigo, o louco, a feiticeira, o governante, o monstro e tantas outras. Estas figurações não estão arraigadas a nenhuma identidade cultural facilmente discernível, como gênero, classe, nacionalidade, de modo que é impossível delimitá-las, pois pertencem a um imaginário de certa forma universal. Mesmo que estas figuras usem roupagens que as caracterizem num determinado tempo e espaço, seu significado personificador é arquetípico. Jung (2000) empregou o termo ‘arquetipo’ para designar o conteúdo de formas com forte ressonância psicológica, cuja incidência é universal, pois podem ser encontradas em todas as civilizações.

A História da Arte, por exemplo, ilustrou o feminino diabólico por intermédio das *femmes fatales* e mulheres livres do simbolismo, a versão da esfinge grega. O arquetipo da mulher fatal presentifica a figura diabólica da mulher, a que mata, a cortesã despida de moralidade. Estas *personas* são apontadas por Paglia (1992) como a mulher-vampiro, ou *vamp*. Segundo ela,

O poder de fascinar da vampira deriva da legendária capacidade da serpente de imobilizar sua presa fixando os olhos nela. O medo que paralisa o animal e o que paralisa a pessoa sob o olhar do vampiro são o mesmo. Uma emanção da cruel hierarquia da biologia (Paglia, 1992, p. 316).

Dentro dos ideais estéticos decadentistas do século XIX, tais figuras emergem para exemplificar o “símbolo da feminilidade pervertida” (Chevalier; Gheerbrant, 1989, p. 390). A figura bíblica de *Lilith*, a *Salomé*, de Oscar Wilde (1854-1900), as bacantes no poema *A morte de Orfeu*, de Olavo Bilac (1865-1918), traz o retrato do tipo de mulher fatal romântica, porém dominadora e com papel erótico estabelecido: “Gênios maus, monstros alados, de corpo de ave, cabeça de mulher, garras aceradas, odor infecto, elas atormentam as almas com pervertidas incessantes”. O trecho que faz referência às harpias descreve que estas “simbolizam as paixões viciosas, tanto os tormentos obsedantes que o desejo faz sofrer quanto os remorsos que se seguem a satisfação” (Chevalier; Gheerbrant, 1989, p. 484).

A partir das denominações de Koltuv (2017), *Lilith*, ora Deusa, ora demônio, ora tentadora, ora assassina, ora noiva de Satã, ora a esposa de Deus, “sempre em chamas nos portões do Paraíso” (Koltuv, 2017, p. 38), descreve as imagens de humilhação e diminuição que remetem à figura feminina. Certamente, em boa parte se remetem à figura de *Lilith*, tendo em vista que ela está presente nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica. *Lilith* é o oposto da virgem Maria, que é vista como um arquetipo da grande mãe, pois está ligada à Terra, às coisas mundanas, e sua sexualidade pertence a si própria. Figuras como a de *Lilith* se relacionam com a de *Salomé* no transcorrer da história:

Ocasionalmente ligada a orgias rituais, sexuais ou sacrifícios à lua do sangue menstrual [...]. A jovem é frequentemente caracterizada como não-humana, no sentido comum da palavra; ora ela é desconhecida, ora de origem bizarra, ora sua presença é estranha, ora ela atua ou padece de modo curioso, o que nos faz concluir que a jovem é de natureza mítica e fora do comum (Jung, 2000, p. 185-186).

Salomé, de Oscar Wilde, remonta o mito bíblico. No mito, a dançarina encanta Herodes e pede a cabeça de João Batista, que é decapitado e servido em uma bandeja. No romance de Oscar Wilde, mito e literatura se misturam, mas o fato é que a figura da mulher simbolista, a mulher trágica, segue sendo elevada a sua monstruosidade, são *vamps*, disfarçadas: “Parece uma princesinha cujos olhos são de âmbar. Através das nuvens de musselina, sorri como uma princesinha” (Wilde, 2002, p. 28). Salomé foi uma das figuras femininas mais aclamadas no fim do século XIX.

O mito não pode ser confundido com a lenda. As indígenas guerreiras icamiabas, enquanto lenda, mostram o “episódio heroico ou sentimental maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo” (Casudo, 2012, p. 396). Porém, enquanto mito, estão representadas no teatro, na literatura, na novela e no cinema. Nestas representações, a mulher aparece entre figuras diabólicas, pois reúne em si todas as características do feminino perigoso, independente da cultura à qual faz parte, como conheceremos a seguir, por meio do mito das icamiabas.

O mito da mulher sem lei e a lenda do muiraquitã

Na ontologia amazônica, a terra é o corpo dos indígenas. A lenda das icamiabas, também chamadas de “Cunhãs-teco-imãs [...] que pode significar mulheres sem lei ou mulheres fora da lei” (Guido, 1937, p. 15), narra a existência de um povo constituído por mulheres indígenas guerreiras. Além deste significado, há ainda referências que traduzem do tupi *i + kama + îaba*, significando “peito partido”. Essas amazonas são a origem do nome do Rio Amazonas. Essas mulheres possuíam uma organização avançada e enfrentavam suas próprias batalhas contra ameaças externas. Armadas com seus arcos, elas utilizavam estratégias bem planejadas para proteger o seu povo.

A primeira documentação oficial sobre esse povo ocorreu em 1541, feita pelo frei Gaspar de Carvajal e Francisco de Orellana durante uma expedição à Amazônia. Nos registros, observa-se uma visão de uma América paradisíaca, destacando as riquezas naturais, como a fauna e a flora. No entanto, essa visão também trazia uma perspectiva de dominação e exploração. Isso sugere que o olhar eurocêntrico estava focado no capital e nos benefícios, sempre sustentado pela narrativa religiosa cristã:

Província de mulheres guerreiras, que sustentando-se *sósinhas*, sem varões, com os quais apenas de tempos em tempos tinham *cohabitación*, viviam em suas aldeias, cultivando as suas terras e alcançando com o trabalho de suas mãos todo o necessário para o seu sustento (Carvajal; Rojas; Acuña, 1941, p. 266, grifo acrescido).

Durante sua expedição, os exploradores notaram que, à medida que avançavam mais profundamente na floresta, aumentava o “perigo”, pois à frente encontrariam um grupo de guerreiras indígenas fortes e “perigosas”. Essas mulheres eram temidas e consideradas o povo mais organizado da região. É possível afirmar que os colonizadores sentiam um grande receio só de ouvir falar dessas guerreiras, afinal, “ele não se achava diante das Amazonas, isto é, mulheres guerreiras governantes de um reino” (Sampaio, 1974, p. 15). Relatam que, ao avistá-las, foram recebidos de forma agressiva, com flechas disparadas em sua direção.

Dessa maneira, no romance é narrado o primeiro encontro entre as mulheres guerreiras e Carvajal, Orellana e seus homens:

As Ykamiabas estão subindo o monte, quando avistam os estrangeiros. Mais que depressa, trocam os objetos de uso doméstico por armas de guerra. Com os cabelos amarrados em volta da cabeça para melhor combater os intrusos, elas se preparam para o ataque. A expedição é pega de surpresa. Mais que depressa, Orellana reúne a tripulação para revidar o ataque. Os espanhóis descem dos bergantis aos poucos, e, espalhando em canoas atiram num grande exército que se forma à sua frente. Eles já sabiam da nossa presença – grita Orellana aos expedicionários [...] mesmo em pequeno número, as mulheres guerreiras, combatem a expedição. Cobertas com pequenas tangas, elas se escondem entre as árvores para deferir-lhes com mais segurança suas flechas. Os espanhóis querem vê-las de perto. Aproximam-se da costa, sem se importarem com a grande quantidade de flechas e paus atirados em sua direção. Curiosos, querem conferir a habilidade das decantadas mulheres. Impressionados com a sua altura, observam-lhes a pele bronzeada, ombros largos, os cabelos trançados e enrolados à cabeça, e a nudez à mostra. Para se defenderem, elas reagem. Os espanhóis respondem com armas de fogo, arcabuzes e balestras (Melo, 2012, p. 136).

Os registros da expedição indicam que durante o confronto houve várias mortes entre as icamiabas e entre os colonizadores e que, apesar de possuírem armas de fogo mais avançadas, estes últimos foram forçados a recuar. A força e a habilidade das guerreiras eram inquestionáveis; Orellana, por exemplo, “ficou tão impressionado com a força e resistência daquelas mulheres que, ao retornar à Espanha, relatou ao rei o que havia presenciado, reforçando ainda mais a lenda das Amazonas, mulheres guerreiras” (Santos, 2017, p. 43).

As icamiabas ganharam notoriedade por meio das descrições feitas pelos colonizadores. No entanto, não há uma confirmação precisa dessas narrativas, deixando a linha entre lenda e realidade ainda indefinida (Sampaio, 1974). Nos relatos, essas mulheres são frequentemente retratadas de maneira desumanizada, quase monstruosa, sem sentimentos maternos e com uma independência vista de forma negativa. Além disso, a sexualização dos corpos contribuía para o fomento de expressões segundo as quais elas viviam em estado animal. Conforme Federici (2017, p. 383), isto mostra a “incapacidade dos europeus em considerar as pessoas com quem se encontravam como verdadeiros seres humanos”.

Outras descrições corroboram a construção do estereótipo literário. Para Guido (1937, p. 22), “Carvajal conta que aquelas mulheres eram musculosas e andavam nuas inteiramente, tapando apenas o sexo; que com arcos e *frechas* guerreavam como dez índios”. Outros detalhes são evidenciados por Raminelli (2018, p. 25), ao explicar que a sexualidade indígena no período colonial mostra que “como os homens, as mulheres andavam nuas e arrancavam todos os pelos que cresciam sobre a pele, inclusive pestanas e sobrancelhas. Os cabelos femininos cresciam naturalmente, não eram tosquiados na frente e nem aparados na nuca”.

Sabe-se que as culturas se despem e se vestem para atender seus costumes e tradições. Portanto, pode-se compreender que as “roupas” das icamiabas são representadas tanto pela nudez quanto pelas pinturas corporais e demais ornamentos. Dentre as intervenções indígenas no corpo, é possível ainda citar o apreço das mulheres pelos cabelos. Tranças e cordões pintados de vermelho o adornavam. Diferente dos homens, não furavam os lábios, nem a face, somente as orelhas (Raminelli, 2018).

Cascudo (2012) e Raminelli (2018) apontam para tais vestígios históricos, quando descrevem a sua aparência. “Estas mulheres são muito alvas e altas, com cabelo muito comprido, entrelaçado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pêlo, tapadas as suas vergonhas, com seus arcos e flechas nas mãos” (Cascudo, 2012, p. 42). Isto sugere que, provavelmente, aquilo que predominava nas vestes das mulheres indígenas retratadas era a nudez quase completa, com o uso de apenas uma tanga.

É notório lembrar a moral que o vestuário assume diante deste paradoxo entre o corpo vestido e o corpo nu, que vai além dos aspectos culturais normatizados, atravessando as relações de poder, mas passam também por um processo de exteriorização de si e da produção de modos de vida, como é possível perceber nos povos originários.

Essa moral do corpo desnudo é passível de ser comparada com as aparições dos últimos anos em produções artísticas e culturais que incluem as indígenas icamiabas, como a novela “Novo Mundo”, da Rede Globo, exibida em 2017. Percebe-se que o figurino cobre excessivamente o corpo das personagens. Neste caso, o que se pode considerar é tanto os recursos de licença poética para criar em torno do conjunto de características histórico-culturais quanto a impossibilidade de retratar os corpos nus. A trama se passa no século XIX e teve em torno de 20.000 figurinos confeccionados e distribuídos “entre elenco, figuração e adereços”, segundo a figurinista Marie Salles.

Ao retomar os aspectos em torno da lenda, relata-se que em certa época do ano os indígenas afortunados eram recebidos no país das icamiabas, terra daquelas valorosas cunhãs. Isso ocorria após longas jornadas de viagem, através dos caminhos líquidos daquela região encantadora, em que o Jamundá levava as suas águas para uma vasta extensão de lagos e lagoas (Guido, 1937).

Segundo tradição corrente na Amazônia, uma república de mulheres teria existido nas margens do rio Jamundá, nas fraldas da Serra de Itacamiaba, chamada também de Jaci-taperê, junto a um lago a que os nativos deram a denominação poética de Jaei-uaruá (*espelho* da lua). O nome de icamiaba, dado a essas mulheres teria vindo da serra a cujos pés moravam, de Ita-cao-meem-auá, Itacamenaba

ou Itacameaba, de que *fizerám* depois Itacami'aba. O seu significado seria a pedra do mato *sôbre* a qual se dão, que se refere à tradição segundo a qual as Icamiabas se entregavam, naquele lugar, aos índios das tabas vizinhas que iam visitá-las em determinada época do ano e receber das suas mãos os mágicos amuletos verdes (Guido, 1937, p. 15, grifo acrescido).

O amuleto verde referido é o muiraquitã. A lenda do muiraquitã contém muitos simbolismos. Sua tradição diz que se trata de um amuleto da sorte, esculpido em pedra jade e amazonita, que assume a forma de animais, como o sapo. A lenda conta que as icamiabas, guerreiras que viviam às margens do Rio Amazonas, mergulhavam em lagos durante as noites de lua cheia para buscar pedras no fundo do rio. Os amuletos verdes, conhecidos como muiraquitãs, eram conhecidos como símbolos de fertilidade, crença hoje praticamente esquecida na tradição popular e reincorporados como crença religiosa apenas (Sampaio, 1974). Juntas, estas duas lendas mostram a conexão do ser humano com a natureza, representadas, conforme visto na seção a seguir, por meio dos figurinos para um espetáculo de balé.

Simbologias para o figurino do balé “As Icamiabas”, de Iberê Camargo

Esta seção apresenta os estudos de figurinos de Iberê Camargo para “As Icamiabas”, comparando com os rastros míticos e simbólicos encontrados na literatura em torno da lenda das icamiabas e da lenda do muiraquitã.

Em 1959, no Rio de Janeiro, Iberê realiza uma série de estudos de figurinos para o balé “As Icamiabas”. Com libreto³ de Circe Amado⁴, música de Cláudio Santoro⁵ e coreografia de Harald Lander⁶, foi inspirado em um conjunto de lendas e documentos legados pelos primeiros conquistadores e cronistas que estiveram na floresta amazônica e que tiveram contato com as mulheres guerreiras. Simboliza a apoteose das arcaicas civilizações americanas e o nascimento de um novo mundo (Iberê Camargo, 2024). Sabe-se que, recentemente, foram localizados esboços de croquis para uma proposta de figurino de balé. Até janeiro de

³ Os libretos procuraram descrever o espetáculo, apresentando seu argumento, sua estrutura de entradas e personagens, os versos dos poemas cantados e, quando era o caso, os cortesãos e as damas que desempenhavam os papéis. Alguns deles mostram-se ainda mais completos, compondo-se de prefácios explicativos, discursos e considerações (Couto, 2022).

⁴ Circe Amado é filha do famoso escritor brasileiro Jorge Amado e da escritora Zélia Gattai. Circe é conhecida por seu trabalho como tradutora e editora, contribuindo para a preservação e divulgação da obra de seu pai. Possui forte ligação com a literatura e cultura brasileira.

⁵ Claudio Santoro (1919-1989) foi um destacado compositor, maestro, violinista e educador brasileiro. Nascido em Manaus, ele começou a estudar violino e piano ainda jovem, e seu talento precoce o levou a estudar no Rio de Janeiro com o apoio do governo do Amazonas. Sua obra é vasta e variada, abrangendo desde trilhas sonoras para filmes até composições eruditas.

⁶ Harald Lander (1905-1971) foi um renomado dançarino e coreógrafo dinamarquês, conhecido por revitalizar o *Royal Danish Ballet*. Sua composição mais famosa, “Études” (1948), é um balé de um ato que começa com exercícios tradicionais de balé na barra e termina com exibições espetaculares de estudantes avançados. Em 1953, Lander tornou-se mestre de balé da Ópera de Paris e, em 1964, abriu seu próprio estúdio nesta cidade.

2021, acreditava-se terem sido produzidos para o balé “Rudá”, de Villa-Lobos, mas novos documentos apontam para o projeto de Circe Amado, embora ainda sem registros de que tenha sido encenado.

No caso desta pesquisa, originada a partir do estudo dos figurinos de Iberê Camargo para “As Icambiabas”, cabe lembrar que se trata da incorporação de uma cultura popular dentro do balé que é visto culturalmente como cultura erudita. Não acreditamos nestas classificações que colocam a concepção de cultura como conceito reacionário, ou seja, de alta e baixa cultura. Portanto, apreciamos a possibilidade de pensar o imbricamento de culturas como linhas que se sobrepõem, tal como a cultura se coloca, plural.

Não existe, a meu ver, cultura popular e erudita. Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. [...] Não há coisa mais horripilante do que fazer apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá o que do gênero. Há processos de singularização em práticas determinadas e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos (Guattari; Rolnik, 2011, p. 30-31).

O que Guattari e Rolnik (2011) parecem discutir é a ideia de que não há uma distinção clara entre cultura popular e cultura erudita. Em vez disso, sugerem que existe uma cultura capitalista que influencia todas as formas de expressão cultural. Os autores criticam a glorificação de determinadas culturas, argumentando que todos os tipos de cultura são, de alguma forma, apropriados e recuperados pelos sistemas capitalistas. Portanto, entende-se que a cultura é moldada e reapropriada pelo capitalismo, independentemente de sua origem ou forma. Isso implica que as distinções tradicionais entre diferentes tipos de cultura podem ser menos relevantes do que a influência do capitalismo sobre todas elas.

Com relação a estas manifestações culturais, sabe-se que as artes populares, conhecidas também como folclóricas, vêm ao longo da história sofrendo apagamento, pois a principal marcação entre elas é a história oral, que, passada de pai para filho, vem se perdendo pela falta de interesse das novas gerações. No caso desta pesquisa em específico, carente de literaturas que até então não discutiram os figurinos “As Icambiabas”, proposto por Iberê, é marcada a importância da revisão bibliográfica para tal construção.

O campo da moda se aproxima ao campo do figurino, não apenas pelo uso das roupas e acessórios, utilizados em uma caracterização, mas também por sua representatividade ao mostrar visualmente a cultura e os costumes de uma sociedade em um determinado tempo. No caso dos figurinos para balé, explica-se, nos seguintes termos, como as imagens são construídas para os espetáculos: “Como em uma tela, os balés representariam imagens, desenhos, cores e símbolos por meio da decoração, dos elementos cênicos e dos figurinos” (Couto, 2022, p. 17). Inclui-se ainda a composição para este tipo de figurino, no caso do balé clássico que normalmente é mais colado, tanto para a bailarina quanto para o bailarino. Fazem parte da composição deste figurino as meias-calças, a sapatilha de meia ponta ou sapatilha de ponta, o *collant*, o tutu e o ornamento de cabelo (coroa, véu, folhas, estrela, entre outros).

A exposição “Modelar no Tempo: Iberê e a Moda”, organizada por Gustavo Possamai, responsável pelo acervo da Fundação Iberê, no ano de 2021, apresenta esses estudos de figurinos e mostra como Iberê Camargo explorou a moda em suas obras. O vestuário é um elemento cultural e, portanto, manifesta um tipo de comunicação não verbal. Em “As Icamiabas”, temos um excelente exemplo de como a moda e a arte podem se entrelaçar. A moda, nesse contexto, não é apenas vestimenta, mas uma forma de expressão artística que complementa e enriquece a performance do balé, ajudando a contar a história e consequentemente, reflete e produz a subjetividade dos personagens, com um visual impactante. Embora não tenham sido confeccionados e encenados, esses figurinos não só refletiam a estética e a funcionalidade necessárias para a dança, mas também incorporavam elementos culturais e históricos das icamiabas, criando uma ponte entre os trajes utilizados e a narrativa artística.

O desenho do figurino serve para comunicar o conceito e as características de um espetáculo. Dentro deste processo, entra em diálogo o licenciamento poético do figurinista que mistura elementos que cumprem com os referenciais históricos, mas também agrega outros, a partir dos seus *insights* de criação. Trata-se de um processo que, além de antropofágico, devorando elementos diversos, que são sampleados, também é transcriador ao modo de Haroldo de Campos, que Corazza (2011, p. 65) explica ser “mais ou menos inventiva, segundo a habilidade de cada tradutor, nas operações tradutórias”. Além das demandas específicas que um projeto de figurino costuma apresentar conforme o tipo de espetáculo a ser encenado, a aparência com que uma figuração é imaginada ou visualizada está intrinsecamente relacionada ao cabedal de referências imaginárias e simbólicas que encadeiam os processos culturais que quem cria está submetido. Portanto, o que um figurinista faz é descrevê-las, dissecá-las, analisá-las em seu teor simbólico e em sua materialidade para que seja possível identificar as inscrições corpóreas evidentes no projeto e implementá-las.

No referente ao balé especificamente, quando o espetáculo acaba, ficam a materialidade dos seus figurinos, os cenários, a música e a experiência memorável de quem encena e de quem assiste. No balé, os figurinos são altamente valorizados, pois não há nenhum texto ou libreto a ser lido. No entanto, sabe-se que “libretos mais elaborados apresentam gravuras, partituras musicais, ou mesmo descrições de detalhes dos cenários, figurinos e/ou da própria representação – isso no caso dos libretos publicados após a realização do espetáculo, em forma de relato ou relação” (Couto, 2022, p. 13).

Para além do referencial artístico, algumas questões ergonômicas precisam ser consideradas, que impactam não apenas nos movimentos corporais, mas no rigor que esta modalidade artística de dança implica. Os figurinos devem permitir uma total liberdade de movimento. Tecidos com elasticidade, como *lycra* e *spandex*, são frequentemente usados para garantir que os bailarinos possam executar movimentos complexos sem restrições. Um dos elementos mais icônicos do figurino de balé clássico é o tutu. Existem diferentes tipos de tutus. Entre eles, constam o tutu romântico, que é mais longo e fluido, e o tutu clássico, que é curto e rígido, projetado para destacar a técnica e a linha das pernas da bailarina.

O tutu romântico tem geralmente um comprimento de 3/4 e saia em formato de sino feita de várias camadas de tule. A barra cai em qualquer lugar entre o joelho e o

tornozelo e flui livremente para enfatizar a leveza e a qualidade etérea dos balés românticos (Tomshinsky, 2010).

Quanto à apresentação dos figurinos criados por Iberê Camargo para “As Icamíabas”, o modo como se encontrou para mostrar os desenhos dos figurinos e explicá-los foi a partir do levantamento bibliográfico que existe sobre a lenda. Desde o início, percebe-se a coerência de Iberê Camargo ao incorporar elementos visuais possivelmente encontrados em livros que narram a lenda das icamiabas, mesmo utilizando saias e malhas, que são característicos do balé.

FIGURA 1 – ESTUDO DE FIGURINO PARA O PAPEL DE RAIOS DE LUA E CONHORI



FONTE A: Iberê Camargo; Estudo de figurino para o papel de Raio de lua no balé As Icamíabas; c.1959; grafite e guache sobre papel; 34,8 x 25,3 cm; Acervo Fundação Iberê

FONTE B: Iberê Camargo; Estudo de figurino para o papel de Conhori no balé As Icamíabas; c.1959; grafite e guache sobre papel; 35,1 x 25 cm; Acervo Fundação Iberê.

Na Figura 1, são representados os figurinos para Raio de Lua e Conhori, respectivamente. A Figura 1A é para representar Raio de Lua. A lenda das icamiabas conta que elas realizavam uma cerimônia sagrada, durante a lua cheia, para a deusa Yaci, a mãe lua, no lago Yaci Uarua (espelho da lua). A divindade feminina é descrita como “Grande Mãe Lunar”

(Sampaio, 1974, p. 66). É possível interpretar, pelos traços do desenho, um tutu romântico em cores azul e dourado, caindo levemente entre o joelho e o tornozelo. A aparência “espumosa” da saia faz jus ao efeito necessário para que a bailarina possa se movimentar livremente, no corpo sugere-se uma malha própria para figurinos de balé.

Na Figura 1B está Conhori, a rainha das icamiabas, marca de um povo com muitas riquezas e poder representados pelo uso de um manto vermelho. Seu traje retrata e reforça sua posição dentro da sociedade matriarcal. Uma simples observação pode levar a perceber que o volume da capa sugere que ela seja pesada. No entanto, esta observação, feita a partir do desenho, não coincide com os dados encontrados na pesquisa. Se considerarmos a literatura sobre as icamiabas, provavelmente o manto foi feito com lã de lhama ou de peles de suas caças como sugerem Carvajal, Rojas e Acuña (1941). Porém, é impossível não relacionar e aproximar do manto tupinambá, construído a partir de penas vermelhas e que em 2024 retornou ao Brasil.

Depois de mais de 300 anos exposto no Museu da Dinamarca, o Manto Tupinambá retornou ao Brasil. O objeto raro e sagrado do povo Tupinambá foi levado à Europa em 1644 e lá permaneceu até julho de 2024, quando foi repatriado. O manto é uma peça com cerca de 1,20 metro de altura, por 80 centímetros de largura. Considerado uma entidade sagrada pelos Tupinambá, é confeccionado com penas de guarás, mas também com plumas de papagaios, araras-azuis e amarelas (Governo Federal, 2024, s.p.).

Ainda sobre o manto, mais detalhes e características visuais que corroboram e aprofundam os dados anteriores são encontrados em Cascudo (2012). Segundo esta autora, “vestem finíssima lã de ovelha do Peru. Usam mantas apertadas, dos peitos para baixo, o busto descoberto, e um como manto, atado adiante com uns cordões. Trazem cabelos soltos até o chão e cabeça coroas de ouro, da largura de dois dedos” (Cascudo, 2012, p. 42). No peito, o acessório lembra o amuleto muiiraquitã, em formato de rã.

Nestes relatos, o que mais impressiona é a semelhança com que Iberê Camargo retrata a rainha das icamiabas, Conhori, por meio da sua proposta de figurino. Não há dúvida do cuidado com os rastros literários que se misturam aos licenciamentos poéticos incorporados pelo artista e figurinista.

FIGURA 2 – ESTUDO DE MÁSCARAS



FONTE A: Iberê Camargo; Estudo de figurino (máscaras) para o balé As Icamíabas; c.1959; grafite e nanquim sobre papel; 32,6 x 21,8 cm; Acervo Fundação Iberê.

FONTE B: Iberê Camargo; Estudo de figurino (máscaras) para o balé As Icamíabas; c.1959; lápis de cor sobre papel; 35,1 x 25 cm; Acervo Fundação Iberê.

Alguns croquis de Iberê parecem fazer parte de uma etapa de esboço das ideias, embora muitos deles já estivessem coloridos. Isto fica evidente nos croquis em que são ilustradas as propostas do uso de máscaras (Figura 2A e 2B) para a caracterização do espetáculo. Além da inferência às malhas e ao tutu, figurino próprio para uso no balé, observa-se o uso das máscaras. Este mesmo desenho, cuja máscara apresenta o visual monstruoso, que remete ao Mapinguari, marcado por um olho só, mostra o cuidado do artista em incorporar os elementos fantásticos que faziam parte dos ritos primitivos, presentes na floresta amazônica.

Segundo Cascudo (2012, p. 427-428), esse ser era conhecido como “um animal fabuloso, semelhante ao homem, mas todo cabeludo. [...]. O seu tamanho é de 1,80m aproximadamente, a sua pele é igual ao casco do jacaré, os seus pés idênticos aos de uma mão de pilão ou de um ouriço castanha”. Embora o referencial teórico não descreva esse ser com a aparência de um olho apenas, este visual pode ser comprovado através da caracterização proposta na série paraense “Icamíabas na cidade Amazônia”, de 2021, para a animação de direção de Otoniel Oliveira e roteiro de Petrônio Medeiros (Icamíabas na Cidade Amazônia, 2021).

No tocante ao uso de máscaras, “chama-se assim por serem comuns entre as *tribus dêsse* ciclo as *dansas* rituais e cerimônias de iniciação em que seus participantes usam máscaras com configurações de animais, humanas ou de monstros fantásticos” (Guido, 1937, p. 142, grifo acrescido). São diversas as manifestações culturais que fazem uso das máscaras e estas podem ser encontradas em várias partes do mundo: Oceania, Indonésia, Polinésia, África, Austrália e nas Américas, incluindo a Amazônia. “No uso das máscaras e *dansas* mascaradas, às vezes, como as de diversos povos antigos, em relação com ritos agrários e mistérios iniciáticos [...] há um início de arte dramática” (Guido, 1937, p.155, grifo acrescido).

Tanto as máscaras quanto os amuletos chamados de muiraquitãs podem ser reconhecidos como totens, ou seja, símbolos sagrados adotados por etnias ou clãs como emblemas de seus ancestrais e protetores. Os totens são muito mais do que simples esculturas; eles constituem símbolos vivos de tradição, sabedoria e respeito pelas raízes culturais e pela natureza. Embora não seja o objetivo deter-se nas ideias complexas do antropólogo Claude Lévi-Strauss sobre o totemismo, é mister considerar o impacto das práticas culturais e a relação entre natureza e cultura, e o impacto significativo na antropologia (Valentin, 2022).

Segundo Valentin (2022), Lévi-Strauss mostrou que o totemismo é uma forma de pensamento simbólico que revela a maneira como as sociedades humanas percebem e interagem com o mundo circundante. “Entre êsses elementos materiais e espirituais podem contar-se as máscaras ritualísticas, emblemas totêmicos ou do espírito ou gênio tutelar do povo” (Guido, 1937, p. 154, grifo acrescido).

Ao encontro destes elementos sagrados representados no figurino para “As Icamias”, consta um colar todo feito de muiraquitãs, utilizado pela personagem mãe do muiraquitã (Figura 1 e Figura 3). Para este colar eram atribuídos símbolos e funções hierárquicas dentro do grupo:

[...] a pedra verde não era apenas distintiva de chefia do clã ou da *tribu* os portadores das contas de jade eram os condutores espirituais, os sábios, os mestres, os Filhos do Sol. Como ao Muiraquitã amazônico, relacionavam-lhe histórias de Heróis civilizadores e lendas encantadoras de épocas remotas (Guido, 1937, p. 65, grifo acrescido).

Na lenda das icamiabas, após as relações sexuais sob a lua cheia, as mulheres criavam amuletos esverdeados, feitos com o barro do fundo do Lago Espelho da Lua ou com pedras jade e amazonita, que eram oferecidos aos homens que haviam gerado filhos. Esses amuletos eram moldados em formas de muiraquitã, segundo a tradição.

FIGURA 3 – ESTUDO DE FIGURINO PARA O PAPEL DE MÃE DO MUIRAQUITÃ E RUDÁ



FONTE A: Estudo de figurino para o papel de Mãe do Muiraquitã no balé As Icamíabas; c.1959; grafite e guache sobre papel; 34,9 x 25 cm; Acervo Fundação Iberê.

FONTE B: Estudo de figurino para o papel de Rudá no balé As Icamíabas, c.1959; grafite e guache sobre papel; 34,8 x 25,1 cm. Acervo Fundação Iberê.

Na proposta de figurino, Iberê Camargo faz uma anotação a lápis que informa esta ser a figuração para a Mãe do Muiraquitã (Figura 3A) e, além do colar, em que podem ser observados diversos sapos verdes, se utilizam também de representações de serpentes. Afinal, a lenda diz que ela morava no lago do rio Uaupés e um dia se transformou numa serpente e foi morta por um homem:

A forma do sapo ou da rã se prendem, ao par de um simbolismo teogônico, múltiplas superstições da magia dos povos ameríndios e outras regiões do globo. Onde quer que se registem práticas de magia ou de feitiçaria, na Antiguidade, na Europa medieval, entre os nossos índios, nossos caboclos ou outras populações rurais do Novo Mundo, que misturaram o folclore⁷ ibérico com superstições e crenças

⁷ O termo folclore ainda hoje é amplamente utilizado para se referir a festas populares, ao “saber do povo”, à cultura popular (expressão preferencialmente utilizada na redação do artigo). No entanto, problematizações pelo uso do termo têm sido comuns, quando levam a uma visão estereotipada e essencialista das culturas, ignorando a diversidade e a complexidade das práticas culturais. Somado a isso a patrimonialização e a comercialização do folclore podem levar à perda de significado e contexto cultural, transformando práticas culturais em mercadorias turísticas.

afro-ameríndias, encontra-se o sapo representando o papel de agente mágico, encarnação de forças sobrenaturais e tido, não raro, como dotado de poderes terapêuticos e de uma irradiação maléfica ou benéfica, segundo os fins para os quais, na crença popular, é utilizado (Guido, 1937, p. 99-100).

Em várias mitologias, os batráquios simbolizam divindades femininas, como as deusas mães dos cultos matriarcais. Este simbolismo se reflete na cultura popular, onde os amuletos verdes em forma de rã ou sapo, utilizados pelas icamiabas, adquiriram um significado sexual. Esses amuletos eram oferecidos como presentes aos guerreiros escolhidos pelas icamiabas para procriar, reforçando a conexão entre a fertilidade e o poder feminino.

Ao chegar ao contacto do ar, a substância entregue pela Mãe do Muiraquitã endurecia, e então as Icamíabas penduravam ao pescoço dos guerreiros as mágicas pedras verdes, talismãs de amor e sagrados amuletos que lhes dariam poder *sobre* os outros homens e os preservariam de perigos (Guido, 1937, p. 92, grifo acrescido).

De acordo com a Figura 3B, “Rudá ou perudá era o deus do amor indígena, encarregado de promover a reprodução dos seres criados” (Cascardo, 2012, p. 623). É conhecido como o deus do amor na mitologia tupi-guarani, comparado ao Cupido na mitologia romana ou a Eros na mitologia grega. Segundo as lendas, Rudá vive nas nuvens e sua principal função é despertar o amor nos corações das pessoas, especialmente entre os guerreiros e as mulheres indígenas. Rudá é uma figura central nas tradições tupi-guaranis e é frequentemente invocado em canções e rituais para atrair o amor e a harmonia. Ele é descrito como um ser belo e gentil.

As divindades femininas representam uma perspectiva mitológica lunar, em contraste com “a religião solar das sociedades secretas dos homens, semelhante a que Izí ou Iuruparí instituiu entre os habitantes das florestas amazônicas” (Guido, 1937, p. 151). Conhecido também como “Filho do Sol”, Izí é a figura patriarcal que oprime a mulher. Lenda ou não, esses traços míticos e simbólicos dialogam com o modo como as sociedades e suas culturas se estruturaram hoje no Ocidente, revelando a persistência de padrões de poder e gênero.

Izí (Figura 4) ou ainda Iurupari, Bocan (coração mau), Masanqueró (Sampaio, 1974; Guido, 1937), é descrito como “herói mitológico civilizador dos índios da Amazônia” (Sampaio, 1974, p. 67) responsável por elaborar leis duras às mulheres, “que ficaram relegadas a uma situação de total inferioridade e subordinação aos homens” (Sampaio, 1974 p. 69). No entanto, essa visão não é unânime. Segundo Guido (1937, p. 123), a figura em questão não pode ser reduzida a uma entidade demoníaca, pois “é temível, mas não é mau para todos; apenas para aqueles que não seguem seus mandamentos”. Deste modo, é possível perceber que Izí desempenha um papel de legislador, com uma aparência descrita de forma impactante por Guido (1937, p. 130): “fogo pela cabeça, pelas mãos e pelo corpo, fazendo barulho com a cara coberta” e dotado de poderes mágicos.

O estudo de figurino para o papel de Izí (Figura 4), elaborado por Iberê Camargo, diverge da descrição literária, apresentando uma figura indígena com traços ocidentais, semelhante a um soldado, o que sugere uma fusão de influências culturais. A representação do personagem sugere um guerreiro, como evidenciado pela forma como segura a lança. Além disso, a imagem revela detalhes da cultura indígena, incluindo pintura corporal. Somados a estes detalhes veste: adorno de cabeça, saia, braceletes e o que parece ser uma sandália.

FIGURA 4 – ESTUDO DE FIGURINO PARA O PAPEL DE IZÍ



FONTE: Iberê Camargo; Estudo de figurino para o papel de Izí; c.1959; lápis Conté e guache sobre papel; 34,8 x 25 cm; Acervo Fundação Iberê.

Embora o estudo inicialmente se concentrasse em descrever os figurinos criados por Iberê Camargo para 'As Icamíabas', que retratam a cultura popular e a religião indígenas da região Norte do Brasil, ao longo da pesquisa emergiu uma motivação para atualizar e aprofundar a reflexão sobre o tema, considerando especialmente a ótica da diferença e os estudos contracoloniais

Nesse contexto, a alteridade deixa de ser reduzida a um exotismo ou subordinação e é retratada de maneira mais autêntica e complexa. Essa abordagem dialoga com o conceito de contracolonialidade, cunhado pelo escritor quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo. Segundo Santos (2023), a contracolonialidade é uma perspectiva que se opõe à colonialidade, defendendo a preservação e valorização dos modos de vida, símbolos e significações dos povos indígenas e quilombolas.

Se num primeiro momento as indígenas icamiabas nos deixam a herança cultural que discute importantes questões que se inserem no contexto dos estudos de gênero e sobre os direitos humanos no século XXI, tais como alteridade, igualdade e autonomia, nos questionamos como esta herança foi retratada e se visou produzir diferença ou estereótipo, tendo em vista o olhar expedicionário de Orellana, nos textos literários.

Ao entrar em contato com as fontes bibliográficas referidas, é inegável a constatação: o estereótipo está presente na subjetificação colonial, já dizia Bhabha (1998). Isso colocou as mulheres indígenas, por exemplo, como “aberrações agressivas”, uma ameaça às expedições espanholas e portuguesas, quando na verdade estas mulheres estavam a defender seu território e foram aos poucos sendo dizimadas. Aqui já não estamos mais falando da lenda, mas de uma realidade mundial quando se fala na colonização europeia do Mundo Novo (Federici, 2017).

Ao negar a alteridade destas mulheres, tem-se um problema de representação social e cultural e da forma como estas informações chegam até nós. Nas palavras de Adichie (2009), muitas histórias importam. A narrativa mítica, em sua pluralidade expressiva, subverte a noção de uma história única e objetiva, favorecendo uma complexidade de significados e interpretações. A multiplicidade de versões míticas, veiculadas por meio da arte, literatura, cinema e outras formas de expressão, desestabiliza as estruturas de poder e promove uma diversidade de perspectivas sobre as experiências humanas resistindo a uniformização cultural e mantendo as disputas que produzem estéticas e éticas, marcadas por raça, gênero e classe.

O artista Denilson Baniwa chama atenção para o fato de que “índio não é folclore, índio não é enfeite, índio não é fantasia. Índio não é ‘índio’” (Saavedra, 2021 p. 32). Assim, compreende-se que a colonialidade reproduz padrões de poder de longa data, “que surgiram como resultado do colonialismo e que definem a cultura, o trabalho, as relações de intersubjetividade e a produção de conhecimento muito além dos limites estritos das administrações coloniais” (Maldonado-Torres, 2007, p. 243 *apud* Ndlovu, 2017, p. 133). Uma perspectiva contracolonial seria, então, buscar, ao revés, o saber da e na própria cultura, incorporando a oralidade e a alteridade (Saavedra, 2021), como sugere Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro da etnia krenaque e membro da Academia Brasileira de Letras.

Considerações

Diante do exposto, com o objetivo de trazer a representação construída por Iberê Camargo para o figurino do balé “As Icamiabas” em 1959, compreende-se, primeiramente, as conexões entre forças, campos relacionais e corpos, numa perspectiva ampliada a partir das posições imaginadas das mulheres enquanto mito, seja pela idealização de beleza, seja pelo pecado, poder ou teor antropofágico. É possível entender, como suportes visuais, as imagens especulares com as quais nos identificamos e somos identificados.

A visualização de certos discursos e as imagens que representam “conceitos ideais”, que podemos chamar de “mitos”, estão intimamente ligados aos modelos de sociedade em que vivemos atualmente. No caso do mito das icamiabas, a figura demoníaca da mulher, que vive sem homem, assemelha-se a uma série de outros mitos presentes em diversas culturas e nações, com narrativas muito semelhantes, mas representações visuais diferentes.

No referente à documentação em torno da obra de Iberê Camargo, sua escassez dificultou o processo da pesquisa, que segue em andamento. A revisão bibliográfica pode comprovar a propriedade com que o artista, neste caso, figurinista, propôs por meio do licenciamento poético da sua criação, uma caracterização que considerou os dados documentais

existentes em torno da lenda, na sua época. Trata-se de uma história sendo contada por meio dos figurinos, em que ocorre uma transferência da cultura popular para a cultura dita erudita, se assim se acreditar em tais classificações sobre alta e baixa cultura.

O exercício realizado permitiu observar os croquis e mergulhar no referencial literário. Foi como pensar um processo ao revés: dos estudos criados pelo artista se chega às fontes bibliográficas e às possíveis conexões, buscando pontos de convergência e explicação para suas escolhas.

Não se sabe ao certo os caminhos percorridos por Iberê Camargo, exceto pelo maestro Claudio Santoro ser natural de Manaus e fazer parte do projeto. Infere-se, aí, um possível caminho para que tal materialidade tenha sido concebida, levando em consideração rastros simbólicos das manifestações culturais presentes na cultura brasileira. O modo transcriador de Iberê rompe com a literalidade e, talvez pela falta de dados, ele se permita fabular de modo transcultural. São artistagens de um processo criador que mistura ideias, estilos e introduz novas e imagens.

No caso do figurino para “As Icamiabas”, proposto por Iberê Camargo e inspirado nas lendárias guerreiras amazônicas, o que se observou nos desenhos foi que, por meio de supostas malhas e saias espumosas que refletem a cultura do balé, o artista incorporou os elementos simbólicos encontrados na literatura. As mensagens visuais explícitas e implícitas ajudaram a construir a identidade visual de cada personagem em torno da lenda. Compreende-se que os elementos ajudaram a transmitir a força e a graça das personagens, distinguindo-as entre si.

Embora o enfoque neste artigo tenha sido descrever a figuração proposta por Iberê Camargo para o balé “As Icamiabas”, de 1959, é inegável perceber que, simbolicamente, o mito das icamiabas pode refletir a representação feminina que busca ser respeitada na sua alteridade e que defende seu espaço, seu povo e sua origem. Este dado hipotético, sendo transposto para a atualidade, mostra os contornos que a pesquisa pode assumir futuramente, ao envolver literatura, mitologia, ecologia, psicanálise, feminismo, gênero e culturas oriental e ocidental antigas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Tradução de Juliana Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso de; ACUÑA, Cristobal de. **Descobrimientos do Rio das Amazonas**. Tradução de C. de Melo Leitão. Série 5ª. Vol. 203. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

CASCUDO, Luísa da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

CORAZZA, Sandra Mara. Notas Org. Heuser, Ester Maria Dreher. **Caderno de notas 1: Projeto, notas & ressonâncias**. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

COUTO, Clara Rodrigues. O balé por escrito: preceitos e regras de composição dos balés de corte na França do Antigo Regime (1581-1682). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113668, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/zhyBHKByYPykqx3NSVn4hYS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GOVERNO FEDERAL. **Manto Tupinambá: Governo Federal celebra retorno do artefato sagrado ao Brasil e reafirma direitos indígenas como uma prioridade**. 2024. Disponível em: <https://encurtador.com.br/xud7i>. Acesso em: 2 dez. 2024.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUIDO, Angelo. **O reino das mulheres sem lei: ensaios de mitologia amazônica**. Porto Alegre: Globo, 1937.

IBERÊ CAMARGO. **Fundação Iberê**. 2024. Disponível em: <https://iberecamargo.org.br>. Acesso em: 12 dez. 2024.

ICAMIABAS NA CIDADE AMAZÔNIA [Seriado]. Direção: Otoniel Oliveira. Roteirista: Petrônio Medeiros. TV Cultura do Pará, 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal**. São Paulo: Cultrix, 2017.

MELO, Regina Lúcia Azevedo de. **Ykamiabas: filhas da Lua, mulheres da Terra**. São Paulo: Nelpa, 2012.

NDLOVU, Morgan. Por que saberes indígenas no século XXI? Uma guinada decolonial. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, 1(1), p. 127-144, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/782/651>. Acesso em: 27 dez. 2024.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinanbá. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAMPAIO, Fernando. **As amazonas**. São Paulo: Aquarius, 1974.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá. A terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SANTOS, Silmara Aparecida. dos. **Navegando pelo imaginário das águas**: gênero e sexualidade nas lendas brasileiras. 2017. 97 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2017.

TOMSHINSKY, Ida. History of Dancewear. **Academia**, 2010. Disponível em: [http://www.academia.edu/download/33223346/HISTORY_OF_DANCEWEAR_\(Autosaved\).docx](http://www.academia.edu/download/33223346/HISTORY_OF_DANCEWEAR_(Autosaved).docx). Acesso em: 23 maio 2024.

VALENTIN, Marco Antônio. **Viola tricolor**: Lévi-Strauss e o pensamento selvagem **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 3, e197970, 2022. Disponível em: scielo.br/j/ra/a/CbvXFZTtQHYGnzfZrKTj38N/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 23 ago. 2024.

WILDE, Oscar. Salomé. **Salomé**. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

Agradecimentos

Agradeço à Gustavo Possamai, responsável pela Fundação Iberê Camargo, pela disponibilidade e autorização em pesquisar no seu acervo.

Revisor do texto: Isaque Gomes Correa, licenciado em Letras (Hab. Português e Inglês) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.