

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE
ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

BEATRIZ NOGUEIRA COUTO

AS BRUXAS E AS INDÍGENAS TUPINAMBÁS EM IMAGENS:
o papel da imprensa na criação de estereótipos durante o século XVI

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2024

BEATRIZ NOGUEIRA COUTO

AS BRUXAS E AS INDÍGENAS TUPINAMBÁS EM IMAGENS:
o papel da imprensa na criação de estereótipos durante o século XVI

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados
em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestra em Comunicação e Semiótica.

Orientador: Prof. Dr. Norval Baitello Junior

São Paulo

2024

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

N778

Nogueira Couto, Beatriz

As bruxas e as indígenas tupinambás em imagens: o papel da
imprensa na criação de estereótipos durante o século XVI. /
Beatriz Nogueira Couto. -- São Paulo: [s.n.], 2024.
113p. il. ; cm.

Orientador: Norval Baitello Junior.

Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e
Semiótica.

1. Imagem da mulher . 2. Estereótipos na imprensa. 3. Caça
às bruxas. 4. Indígenas Tupinambás. I. Baitello Junior,
Norval. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.
III. Título.

CDD

Banca examinadora

(Norval Baitello Junior - Orientador)

Fábio Cypriano

Ana Elisa Viviani

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Número do processo: 88887.695076/2022-00

This study was financed by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Process number: 88887.695076/2022-00

AGRADECIMENTOS

Escrevo estes agradecimentos em Diamantina, Minas Gerais. Curiosamente, aqui é um lugar onde o mágico, o místico e o mítico se entrelaçam; onde a religião católica se fundiu com os orixás dos homens e mulheres que vieram trazidos à força da África e com o saber dos indígenas.

Aqui, em Diamantina, morou Chica da Silva, uma mulher que assim como tantas lutou para ter seu espaço reconhecido.

Começo agradecendo primeiramente a elas, as mulheres que estiveram comigo nesse processo de aprendizado, de dúvidas, questionamentos e algumas respostas que foi o mestrado:

À minha mãe, minha companheira de vida! Obrigada por tudo.

À Andressa, por me apoiar em todos os momentos! É muito bom desbravar São Paulo com você. Te admiro demais!

À Marisa, agradeço a companhia desde o meu primeiro dia de aula na PUC. E, também, agradeço pelas risadas, pelos choros, pelos jogos de tarô e pela bruxaria!

Às amigas que o mestrado me deu: Isa, Marina, Ju e Bela. Vocês são mulheres incríveis! Fico feliz em caminhar junto da companhia de vocês!

À Mari, a Nat e a Maira, minhas irmãs do coração.

Às minhas professoras: Lúcia, Cecília e Mirtes. Vocês me inspiram! Obrigada por serem tão generosas!

Ao meu pai, que sempre esteve ao meu lado me ajudando a voar para onde eu quisesse ir! Tenho muita sorte em te ter como pai!

Ao Didi, por estar sempre ao meu lado mesmo que longe geograficamente.

Ao Gustavo, um amigo querido que a PUC me deu, obrigada pelas gargalhadas e pelas conversas! Estou sempre torcendo por você!

Ao Norval, meu orientador, pelas aulas maravilhosas que me fizeram ver o mundo de outra forma.

Ao Fabio, que foi meu professor, orientador na especialização em Arte: Crítica e Curadoria e que agora faz parte da banca examinadora. Muito obrigada por dividir seu conhecimento nas aulas e nas orientações!

À Ana Elisa, agradeço por aceitar fazer parte da conclusão de um processo tão intenso que foi o mestrado.

À todas as bruxas do passado e do presente.

“No creo en brujas, pero que las hay, las
hay”

(ditado popular castelhano)

RESUMO

Nesta dissertação temos como objetivo discutir como a perseguição da Igreja Católica associada à divulgação de imagens das indígenas tupinambás influenciou a disseminação de estereótipos da mulher tida como bruxa em panfletos na Europa no século XVI. A caça às bruxas foi um dos maiores genocídios da história moderna. Durante esse período milhares de pessoas foram perseguidas, torturadas e mortas, em especial, as mulheres. Tidas como seres inferiores, eram consideradas mais propensas às influências do Diabo, e, portanto, à bruxaria. Na época, a imprensa percebeu que a bruxaria e o sobrenatural eram assuntos rentáveis; panfletos com esses temas circulavam com manchetes curtas, textos simples e xilogravuras que chamavam a atenção da população. As xilogravuras contribuíram para reforçar os estereótipos da imagem da mulher como sedutora e má, ao mesmo tempo em que foram essenciais para moldar o imaginário do Ocidente Cristão. Nesse contexto, as imagens das indígenas tupinambás canibais também circularam de forma intensa na Europa após a chegada dos europeus nas Américas. O ritual antropofágico dos indígenas estava ali representado nos panfletos de forma associada à tendência das bruxas aos vícios. Para esse trabalho utilizamos como ferramenta de análise o pensamento complexo de Edgar Morin, o modo de entender as imagens de Norval Baitello Junior, Hans Belting e Isabelle Anchieta, além de outros autores como Silvia Federici e Peter Burke para entender a Europa do século XVI e os estereótipos presentes na construção da imagem da bruxa.

Palavras-chave: Imagem da mulher. Estereótipos na imprensa. Caça às bruxas.

Indígenas Tupinambás. Panfletos do século XVI.

ABSTRACT

In this dissertation we aim to discuss how the persecution of the Catholic Church associated with the dissemination of images of the Tupinambá indigenous people influenced the dissemination of stereotypes of women seen as witches in pamphlets in Europe in the 16th century. The witch hunt was one of the greatest genocides in modern history. During this period, thousands of people were persecuted, tortured and killed, especially women. Considered inferior beings, they were considered more prone to the influences of the Devil, and, therefore, to witchcraft. At the time, the press saw that witchcraft and the supernatural were profitable subjects; pamphlets with these themes circulated with short headlines, simple texts and woodcuts that caught the population's attention. Woodcuts developed to develop stereotypes of the image of women as seductresses and more, while at the same time they were essential in shaping the imagery of the Christian West. In this context, images of indigenous Tupinambá cannibals also circulated intensely in Europe after the arrival of Europeans in the Americas. The anthropophagic ritual of the indigenous people was represented there in pamphlets associated with the witches' tendency to vices. For this work, we used as a tool for analyzing the complex thought of Edgar Morin, the way of understanding the images of Norval Baitello Junior, Hans Belting and Isabelle Anchieta, as well as other authors such as Silvia Federici and Peter Burke to understand Europe in the 16th century and the stereotypes present in the construction of the image of the witch.

Keywords: Image of women. Stereotypes in the press. Witch hunt. Tupinambá indigenous people. 16th century pamphlets.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Compendium Maleficarum de Francesco Mario Guazzo.

Figura 2- Malleus Maleficarum.

Figura 3- Detalhe da lateral do manual Malleus Maleficarum.

Figura 4- Página de rosto de Witches apprehended, examined and executed, for notable villanies by them committed both by land and water.

Figura 5- A morte de Simão, o Mago, na Crônica de Nuremberg.

Figura 6- Vênus de Willendorf.

Figura 7- Le Champion des dames de Martin le Franc.

Figura 8- Detalhe de Le Champion des dames de Martin le Franc.

Figura 9- Xilogravura em De lanis et phitonicis mulieribus.

Figura 10- Ilustração do livro De Lamiis et Pythonicis Mulieribus.

Figura 11- Ilustração do livro De Lamiis et Pythonicis Mulieribus.

Figura 12- Ilustração do livro De Lamiis et Pythonicis Mulieribus.

Figura 13- Bruxa viajando para a reunião das bruxas de Hexen Meysterey.

Figura 14- Ilustração de Michael Wolgemut em A Crônica de Nuremberg de 1493.

Figura 15- Witch riding backwards on a goat de Albrecht Dürer.

Figura 16- As bruxas de Hans Baldung Grien.

Figura 17- As quatro bruxas de Albrecht Dürer.

Figura 18- The Three Fates: Lachesis, Atropos and Kloth de Hans Baldung Grien.

Figura 19- As Três Idades da Mulher e da Morte de Hans Baldung Grien.

Figura 20- Sabá das bruxas de Hans Frank de Basel.

Figura 21- Witch and Dragon de Hans Baldung Grien.

Figura 22- Detalhe do dragão em Melancolia de Lucas Cranach, O Velho.

Figura 23- Detalhe de O Banho das Mulheres de Albrecht Dürer.

Figura 24- Ilustração de Johann Froschauer para a carta Mundus Novus.

Figura 25- Carta de Amerigo Vesúcio.

Figura 26- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 27- Bruxas no sabá. Ilustração do livro Dess Teuffels Nebelkappen.

Figura 28- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 29- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 30- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 31- Xilogravura que retrata a captura de Hans Staden pelos Tupinambás, nas proximidades do forte de Bertiooga.

Figura 32- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 33- Xilogravura presente em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 34- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 35- Frontispício de Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 36- Detalhe do frontispício de Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 37- Preparo e consumo da carne humana assada no moquém de Théodore De Bry.

Figura 38- A Avareza de Albrecht Dürer.

Figura 39- Três Velhas Batendo no Diabo (Gib Frid) de Daniel Hopfer.

Figura 40- The Witch Attacking the Devil de Jacob Bink.

Figura 41- Xilogravura em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 42- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 43- Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 44- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 45- Disparate Alegre de Francisco de Goya.

Figura 46- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 47- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 48- Xilogravura em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 49- Xilogravura em Verdadeira História de Hans Staden.

Figura 50- Xilogravura em Verdadeira História de Hans Staden

Figura 51- Xilogravura em Verdadeira História de Hans Staden

Figura 52- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 53- Xilogravura em Americae Tertia Pars de Théodore De Bry.

Figura 54- Saturnus de Crispijn Van de Passem

Figura 55- Detalhe de Saturnus de Crispijn Van de Passem

Figura 56- Detalhe de Saturnus de Crispijn Van de Passem

Figura 57- Detalhe de Saturnus de Crispijn Van de Passem

Figura 58- Detalhe de Saturnus de Crispijn Van de Passem

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A IMPRENSA, AS IMAGENS E O IMAGINÁRIO DURANTE A CAÇA ÀS BRUXAS.....	16
1.1. Antes da caça às bruxas	16
1.2. A caça às bruxas	18
1.3. O Malleus Maleficarum.....	20
1.4. A imagem e o imaginário	26
1.5. A imprensa reporta o sabá	30
2. OS ESTEREÓTIPOS NAS IMAGENS DO CORPO FEMININO.....	36
2.1. Os estereótipos e a caça às bruxas	36
2.2. A nudez: estereótipo nas imagens das mulheres como seres diabólicos	38
2.3. O corpo feminino: estereótipo nas imagens das mulheres como seres diabólicos	40
3. O BRASIL E AS TUPINAMBÁS PELO OLHAR DE HANS STADEN E THÉODORE DE BRY	63
3.1. Os europeus chegam ao Brasil.....	65
3.2. Hans Staden	74
3.3. Théodore de Bry	81
3.4. A diabolização da mulher indígena por Hans Staden e Theódore De Bry	89
3.5. As representações do sabá e a suas semelhanças com o pocaré.....	94
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108

INTRODUÇÃO

O período que ficou conhecido como caça às bruxas teve início no século XV, atingiu seu ápice entre os séculos XVI e XVII e chegou ao declínio no início do século XVIII. Não se sabe ao certo quantas pessoas, a maioria mulheres, morreram no que ficou conhecido como um dos maiores genocídios registrados na história moderna.

Alguns termos usados pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger ajudam a compreender a razão do maior número de mulheres serem perseguidas durante a caça às bruxas: a mulher era considerada um ser inferior e fraco, um animal imperfeito, uma figura ligada ao vício e à falta de moderação.

Não é à toa que a palavra Diabo aparece cerca de 300 vezes no notório *Malleus Maleficarum* escrito por Kramer e Sprenger, uma obra jurídico-religiosa que funcionou como um manual durante a caça às bruxas. As bruxas personificavam os medos da sociedade do final da Idade Média e início da Idade Moderna e as mulheres foram ganhando conotações negativas por serem seguidoras do Diabo, entregues à luxúria e à gula.

As obras dedicadas à temática da bruxaria, com tais conotações negativas, foram muito difundidas no século XVI. Mas nem sempre foi assim. Durante a Renascença a imagem da mulher era associada à beleza física e à sensualidade, sendo a primeira vez em que o corpo feminino foi vinculado na arte ao erotismo. Ao mesmo tempo, foi se desenvolvendo uma associação da beleza da mulher com a tentação que faz o homem pecar. Na arte, principalmente durante o século XVI, são encontradas inspirações de beleza feminina nas mulheres da mitologia, nas deusas, nas graças, nas imagens de Eva e, por último, mas não menos importante, nas representações das bruxas.

Artistas alemães como Dürer, Baldung e Cranach, o Velho, não ficaram restritos às temáticas clássicas para representar mulheres, sendo famosos por suas representações das cenas de bruxas nos sabás¹. As bruxas de Albrecht Dürer (1471-1528) seguem modelos femininos que combinam elementos clássicos das Três Graças²: beleza e sedução. As bruxas, portanto, passam um alerta contra o pecado. Já as elaboradas pelo seu aluno, Hans Baldung (1484-1545), eram caracterizadas pela juventude e por um forte conteúdo erótico, contribuindo com a ideia de que o mal podia ser sedutor.

¹ O encontro noturno das bruxas.

² Na mitologia grega são deusas que representavam o ideal de beleza feminina.

Em oposição à juventude e à beleza, também eram encontradas as mulheres representadas como velhas. Esse estereótipo da mulher feia e idosa era interpretado como a encarnação do vício e da aliança com Diabo.

A imprensa do século XVI viu no sobrenatural um ramo rentável e popular. Os panfletos daquela época seguiam uma fórmula simples: página única, imagem impactante, manchete forte e um pequeno texto. As xilogravuras estavam presentes, portanto, em todas as camadas sociais e o sobrenatural foi aos poucos se tornando um dos principais temas dos periódicos.

As imagens das indígenas tupinambás canibais também circularam de forma intensa como xilogravuras na Europa após a chegada dos europeus nas Américas. O ritual antropofágico dos indígenas estava ali representado nos panfletos de forma associada à suposta tendência das bruxas aos vícios. A base para a construção desta relação vem do fato de que, desde a Antiguidade e até o final da Idade Média e início da Idade Moderna, acreditava-se que os humores do corpo – como a melancolia – faziam com que os indivíduos alcançassem criações geniais, mas também cedessem aos piores vícios. Os humores no interior do corpo, como a bile negra, segundo Jean Bodin no seu *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, de 1566, eram afetados até mesmo pelo clima. Assim, o desequilíbrio dos humores explicaria a antropofagia e os vícios mais perversos.

Mais do que uma imagem de indígenas brasileiras colonizadas, o olhar demonológico combinou a representação da antropofagia com a bruxaria e introduziu novos elementos na composição do que é ser uma bruxa: o caldeirão, o infanticídio, a nudez e o sabá. Assim, é interessante notar que estes são elementos presentes tanto nas representações que os artistas europeus faziam das indígenas tupinambás como na iconografia das bruxas na Europa. (Anchieta, 2021, p.27).

Théodore de Bry, Hans Staden e os outros artistas que pintaram, desenharam ou gravaram as mulheres tupinambás levaram em conta uma relação entre alma e corpo: se o corpo está decaído e gasto é porque o indivíduo tem uma alma e uma mente submetidas aos vícios, ao Diabo e ao pecado, como no caso das indígenas tupinambás e sua gula pela carne humana.

Muito se fala sobre a influência da Europa sobre a representação dos indígenas do Brasil, já que os artistas em geral não participavam das viagens marítimas exploratórias e se detinham à iconografia que já conheciam, baseada principalmente na arte clássica. Mas Isabelle Anchieta (2021) dá pistas de uma possível “contaminação mútua entre o

Velho e o Novo mundo” (Anchieta, 2021, p. 163). Nesta dissertação vamos trilhar este caminho.

Vamos observar principalmente as representações do *sabá* e a suas semelhanças com o *pocaré*, ritual Tupinambá, ambos reconhecidos, à época, como rituais satânicos. Abordaremos a forma como a perseguição da Igreja Católica, associada ao papel da imprensa na divulgação de imagens das indígenas Tupinambás, ampliou a disseminação de estereótipos da mulher tida como bruxa em panfletos que circulavam na Europa no século XVI.

No primeiro capítulo está presente uma breve contextualização sobre o período da caça às bruxas e a importância da figura do Diabo na construção da imagem da mulher como um ser diabólico. Além disso, faremos a discussão sobre o papel da imprensa naquela época e de como ela ajudou a concretizar estereótipos sobre o *sabá*. Falaremos também do papel das imagens e como elas atuam no imaginário popular.

O segundo capítulo busca aprofundar ideias sobre os estereótipos em relação à mulher, dando especialmente destaque ao corpo e à nudez feminina. Para isso, foram analisadas algumas imagens selecionadas a partir de acervos *online* de museus, bibliotecas e teses que tinham como temática o *sabá* e a nudez das mulheres tidas como bruxas em representações do final do século XV ao início do século XVI.

O terceiro capítulo busca traçar um panorama do modo como a nudez das indígenas Tupinambás foi retratada nas imagens que circulavam pela Europa, criadas a partir do reflexo do olhar masculino da época. Esse olhar era um resultado dos estereótipos formados a partir das ideias religiosas e do medo do desconhecido. Portanto, traremos para a discussão Hans Staden, que teve um contato muito próximo com as indígenas Tupinambás, e Théodore De Bry, que embora não tenha vindo presencialmente ao Brasil, fez uma releitura detalhada das xilogravuras de Hans Staden presentes em *Duas Viagens ao Brasil*. De Bry usou também os depoimentos de outro viajante, o francês Jean de Léry, que escreveu *História de uma viagem feita à Terra do Brasil*, com relatos das experiências vividas durante um ano na França Antártica, projeto de colonização francesa na Baía da Guanabara.

Por fim, mostraremos nas Considerações Finais os resultados obtidos e os apontamentos para futuras pesquisas na área da Comunicação e da Semiótica, além das Referências Bibliográficas.

1. A IMPRENSA, AS IMAGENS E O IMAGINÁRIO DURANTE A CAÇA ÀS BRUXAS

Para compreendermos o que foi a caça às bruxas e o impacto da imprensa na época, precisamos voltar no tempo e entender, primeiramente, um personagem primordial para a Igreja Católica, gerador de medo e insegurança, e que contribuiu para a criação do estereótipo da mulher como bruxa: a figura do Diabo.

1.1. Antes da caça às bruxas

Até o século XIII os demônios não representavam perigo algum. Existia uma crença na separação entre o mundo natural (Terra) e o mundo espiritual. A figura do Diabo como um ser maléfico deve ser compreendida, de acordo com Carlos Roberto F. Nogueira (2000), a partir da tradição religiosa hebraica, responsável pela criação do que mais tarde se tornou o Cristianismo. Como religião dominante nas sociedades ocidentais, o Cristianismo determinou as ações de Satã.

Com o advento do Cristianismo se inicia um longo processo em que as tradições antigas se relacionam com ele e se moldam. O místico passa a conviver paralelamente com a nova doutrina oficial. De acordo com Nogueira (2000), a magia agora anda ao lado da religião e o novo se entrelaça ao antigo. Logo, a figura do Diabo passa a girar em torno da vida da comunidade cristã de forma cada vez mais presente.

O mundo passou a ser dividido entre dois reinos: o de Cristo e o do Diabo. No reino do Cristianismo há luz, pois é o reino de Deus; já no reino de Satã predominam as forças das trevas. “Imerso em um combate que data da Criação, Satã se esforça para impedir de todos os modos o alargamento do reino de Cristo, enquanto este, ao contrário, tem por missão destruir o reino do Mal” (Nogueira, 2000, p.18).

A Igreja enfatizava de forma massiva que o Diabo podia estar em qualquer coisa ou em qualquer pessoa. Portanto, tudo e todos eram suspeitos, uma vez que o Diabo e os seus ajudantes, os demônios, possuíam o dom do disfarce. Dessa maneira, assumiam qualquer forma que quisessem. Acreditava-se que o elemento demoníaco estava presente sob a forma animal (bode, cavalo, cachorro, gato, porco, entre outros) ou mesclando formas humanas e animais para salientar a sua natureza monstruosa (Figura 1). “Sob a ordem de seu mestre, os demônios se “apossavam” igualmente dos indivíduos, provocando problemas como a epilepsia, a paralisia histérica, ou, ainda, o entorpecimento dos corpos” (Nogueira, 2000, p.19).



Figura 1. *Compendium Maleficarum*, Francesco Mario Guazzo, 1608. Fonte: Domínio Público.

No Novo Testamento³, por exemplo, os bodes são animais relacionados ao mal, diferentemente dos cordeiros que representam o bem. O bode, assim como os demônios, era conhecido pelo mau cheiro, e, na consciência popular, os prejuízos que causava às colheitas aumentavam as possibilidades de ligação com o grande inimigo de Deus.

O início da Modernidade na Europa ocidental é marcado por um incrível medo do Diabo. O Renascimento herdou os conceitos e imagens demoníacas que foram determinados e multiplicados no decorrer da Idade Média, mas lhes emprestou uma coerência, uma importância e uma difusão jamais alcançadas (Nogueira, 2000, p.73).

Essa imagem do Diabo foi se difundindo também no meio artístico e influenciou grandes artistas da época no modo como retratavam Satã e o inferno. Assim, pela pregação, pelo teatro, pelos cantos canônicos, pela imprensa, pela gravura e por todas as espécies de imagens disponíveis na época, os ocidentais do começo da Era Moderna viram-se cercados pelas ameaças do Diabo.

Na segunda metade do século XVI, o medo do Diabo estava enraizado por toda a Europa e importantes obras apareceram em diferentes países, que geraram uma quantidade rica de detalhes e de explicações sobre sua personalidade e os seus poderes. Já no início da Idade Moderna, na Europa Ocidental, o antijudaísmo e a caça às bruxas coincidiram com medo em relação ao Diabo. Do mesmo modo que os judeus, as mulheres foram identificadas como perigosos agentes de Satã, seu grande mentor. Essa visão foi difundida de forma massiva graças à imprensa. Segundo Jean Delumeau (1996), a atitude

³ Novo Testamento é o nome dado à parte da Bíblia Cristã que foi escrita após o nascimento de Jesus. É constituído por 27 livros.

masculina em relação ao “segundo sexo” sempre oscilou entre a atração e a repulsão, da admiração à hostilidade.

A mulher [para o homem] lhe é fatal. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem. Este deve, pelo menos, às vésperas ou no caminho de grandes empreendimentos, resistir às seduções femininas[...] Da Índia à América, dos poemas homéricos aos severos tratados da Contrarreforma reencontra-se esse tema do homem perdido porque abandonou a mulher (Delumeau, 1996, p.313).

Os efeitos traumatizantes causados pelas pestes, pelas revoltas e pela Grande Cisma⁴ fizeram com que fosse necessário achar um culpado pelas desgraças que aconteciam: é Satã o acusado. É ele que inspira os cultos pagãos da América; é ele que provoca a seca; é ele que, graças às tentações femininas, perturba a vida cotidiana enfeitiçando homens e animais.

Assim, a história do Diabo confunde-se com a história do próprio Cristianismo. Era necessário para a coletividade cristã a existência do mal. Era preciso que o *mal* fosse visto e tocado, para que o *bem* surgisse em oposição ao *terrível*. O diabólico estava, portanto, em toda a parte. E sua vítima era a mulher. É nela que recaem todos os pecados, e é ela uma importante serva do mal.

Veremos, portanto, que a caça às bruxas tem como pano de fundo a instabilidade econômica e religiosa na Europa, o medo do desconhecido e, conseqüentemente, da própria mulher.

1.2. A caça às bruxas

A caça às bruxas ocorreu entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna: época do Renascimento de Da Vinci e Michelangelo, da Reforma de Lutero e da Revolução Científica de Galileu Galilei. Neste período, entre os séculos XV e XVI, o *teocentrismo* – Deus como o centro de tudo – entrou em decadência dando lugar ao *antropocentrismo*, com o ser humano ocupando o centro. O distanciamento entre a religião católica e os fiéis significou que a arte, a ciência e a filosofia não giravam mais em torno da Igreja e dos fundamentos implementados por ela.

⁴ Divisão do Papado derivada do conflito de interesses entre o papa Bonifácio VIII e Felipe, o Belo, rei da França. O papa exigia para a Igreja o direito de não pagar impostos e a supremacia sobre o poder real. O conflito entre a monarquia francesa e o papa acabou levando à prisão e morte de Bonifácio VIII e à transferência do Papado para Avignon, no sul da França, em 1309, perdendo o Papado o sonho de dominar a cristandade. A partir de 1377 passaram a existir dois papas: um em Avignon e outro em Roma, situação que só terminou em 1417.

Com uma certa instabilidade em ascensão, a Igreja Católica deu início ao processo que visava levá-la novamente ao poder. Para isso foram implementados os Tribunais de Inquisição, conhecidos também como *Santo Ofício*.

Ao longo da história, a palavra “Inquisição” – com toda a conotação que ela representa para a humanidade – adquiriu várias definições. Particularmente, essa palavra deriva do latim *inquirere*, que significa “investigar”. nesta pesquisa, procurar-se-á definir Inquisição como um instituto jurídico para a preservação da fé cristã católica e, mais, do *status quo* social, com medidas anti-heréticas de aspecto punitivo. Seu período se estende do século XII ao século XIX e sua evolução pode ser dividida em três fases: medieval, entre os séculos XIII e XV, com o objetivo de sufocar as heresias e práticas mágicas; espanhola, entre os séculos XV e XIX, na Península Ibérica, com foco nas falsas conversões de judeus ao Cristianismo; e romana, entre os séculos XVI e XVIII, para conter a difusão do protestantismo na península italiana (Silva et all, 2011, p.60).

A Inquisição surgiu como um órgão para investigar os suspeitos de heresias, efetivando-se assim a caça às bruxas. A palavra heresia surge do grego e significa *escolha*. Com o passar do tempo e, por influência da Igreja, seu significado foi sofrendo manipulações, tornando-se durante a Inquisição, um termo genérico e negativo. Logo, qualquer conduta que fosse considerada contrária ou simplesmente diferente do que era estabelecido pela Igreja passou a ser visto como uma ameaça a ser combatida, uma heresia. Por meio do medo, a Inquisição impunha uma forma única de visão de mundo, de estruturação dos poderes oficiais, amparadas, evidentemente, em argumentos religiosos.

Os tribunais eram formados majoritariamente por juízes da Igreja Católica, que perseguiam, julgavam e puniam pessoas acusadas de se desviar das normas de conduta da época.

Os tribunais eclesiásticos preenchem junto ao mental coletivo a função de, como organismos de poder, tranquilizar as angústias maciças, aumentando a coesão do grupo e canalizando, por propaganda sistemática, acompanhada pelo uso de uma brutal manifestação de força, o ódio coletivo para um atacante simbólico ao qual se atribui a iminente desintegração social (Nogueira, 1991, p.84).

Essa busca obsessiva por uma absoluta homogeneidade religiosa consistia em um elemento fundamental do controle social e político do Estado⁵.

⁵ Durante o Renascimento a Europa vivia sob uma transição do sistema feudal para o capitalismo, momento que marcou o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. Segundo Silvia Federici (2020), no processo de acumulação primitiva do capital, as mulheres foram produtoras e reprodutoras da mercadoria mais importante nesse contexto: a força de trabalho.

Antes do século XIV, as autoridades, religiosa e civil, preocuparam-se com o problema da magia, mas da magia masculina. Consideravam os magos invocadores do demônio. A invocação transformava o Diabo no servidor do mago. Daí em diante a preocupação foi direcionada à mulher. Ao contrário do mago, a bruxa era vista como adoradora do demônio. Este, de servo transformou-se em senhor. Agora a bruxa era a serva em potencial, a responsável por atos sexuais abomináveis, pela impotência dos homens, por malefícios de toda espécie (Macedo, 1999, p.66).

A caça às bruxas adquiriu diferentes formas, dependendo da localidade em que ocorreu, mas não perdeu sua característica principal: uma campanha judicial contra as mulheres, principalmente as que viviam no meio rural. A responsabilidade pela perseguição pode ser distribuída entre teólogos, teóricos do direito e as práticas dos tribunais seculares e eclesiásticos.

A Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica aumentaram o medo da feitiçaria ao promover a ideia de piedade pessoal (o indivíduo sozinho com sua Bíblia e Deus), o que aumentava o individualismo enquanto minimizava a importância da comunidade. A ênfase na piedade pessoal exacerbou a rígida caracterização das pessoas como “boas” ou “más”.

A campanha contra a feitiçaria foi assumida tanto pela Igreja Católica como a Protestante, e até mesmo pelo próprio Estado, tendo um significado religioso, político e sexual. Na verdade, a crise política que envolveu as lideranças da Igreja nos séculos XIV e XV, a proliferação de inúmeras heresias, as crises sociais e econômicas constantes nesse período trouxeram juntas uma nova visão de mundo, de Deus e do Diabo. As mulheres, os judeus, os mulçumanos, os leprosos e os homossexuais serviram de bode expiatório, sendo então vítimas da perseguição constante e de uma marginalização ainda mais acentuada. O Diabo, até então inofensivo frente à onipresença de Deus, ganhou importância na imaginação das pessoas. Logo, o medo do demônio gerou o medo da magia e o medo de ambos gerou a perseguição e a morte de um inimigo que passou a ser visível e concreto: as bruxas.

1.3. O *Malleus Maleficarum*

A imprensa teve um papel fundamental para concretização desse medo. A circulação de notícias surgiu na Europa em meados do século XV como forma de satisfazer a curiosidade e interesse das pessoas sobre acontecimentos que começavam a se tornar mais notórios: relatos de viagens, guerras, milagres religiosos, descobertas,

fenômenos naturais e, também, sobrenaturais, passaram da oralidade para a escrita acrescentados de imagens em gravuras.

O fim da Idade Média e o início do Renascimento marcaram uma época de mudança na Europa e com essa mudança veio o medo, o que levou os líderes cívicos e religiosos a reforçar a crença das pessoas naquilo que elas representavam. De acordo com Grace D. VanFleet (2022), antes da caça às bruxas, a maioria das pessoas, que eram pobres e sem uma educação formal, não via as bruxas como uma ameaça direta à sua existência, nem à Igreja. No entanto, ao tornar a bruxa “real” aos olhos da Igreja, a obra impressa *Malleus Maleficarum* impactou diretamente as pessoas lideradas pelo clero.

O *Malleus Maleficarum* foi escrito em 1486 por dois inquisidores alemães: Heinrich Kraemer e James Sprenger, e logo se tornou o manual jurídico-religioso mais conhecido durante a caça às bruxas. Grace Vanfleet (2022) ressalta que grande parte dos outros inquisidores não gostava de Heinrich Kramer e achava inclusive que suas ideias sobre as bruxas eram muitas vezes extrapoladas. No entanto, segundo a autora, Kramer estava obcecado em criar um manual para que as pessoas pudessem encontrar e executar as bruxas. Ainda de acordo com Vanfleet, o *Malleus* agia tanto como uma defesa de Kramer e de sua visão de mundo quanto como um manual de caça às bruxas, enriquecido com uma bula papal no início do texto. Essa bula foi uma permissão emitida pelo Papa Inocêncio VIII e deu o aval necessário para que a caça às bruxas fosse autorizada pela Igreja Católica.

O *Malleus Maleficarum* teve oito edições impressas em 1500 e outras cinco edições em 1520, tornando-se um dos manuais de caça às bruxas mais populares e influentes da Europa Moderna. Ao todo, mais de 50.000 cópias circularam pela Europa Ocidental (Figuras 2 e 3).

O manual é dividido em três partes: a Parte I se concentra em argumentar que as bruxas são reais. A Parte II é dividida em duas seções: a primeira discute as aflições que as bruxas podem produzir e as razões pelas quais elas fariam isso com a ajuda dos demônios, ajudantes do Diabo, seu grande mestre, além de fornecer potenciais remédios para essas aflições. A segunda seção se aprofunda em como algumas das maldições são provocadas, a relação das mulheres com animais específicos – gatos, cachorros e bodes – além dos locais onde itens ofensivos são colocados para incitar doenças e outros malefícios. A Parte III explica a maneira pela qual os julgamentos oficiais de bruxas devem começar e como devem ser realizados –aparecem ali alguns métodos de tortura – para encontrar os verdadeiros culpados de bruxaria e eliminá-los da Terra.

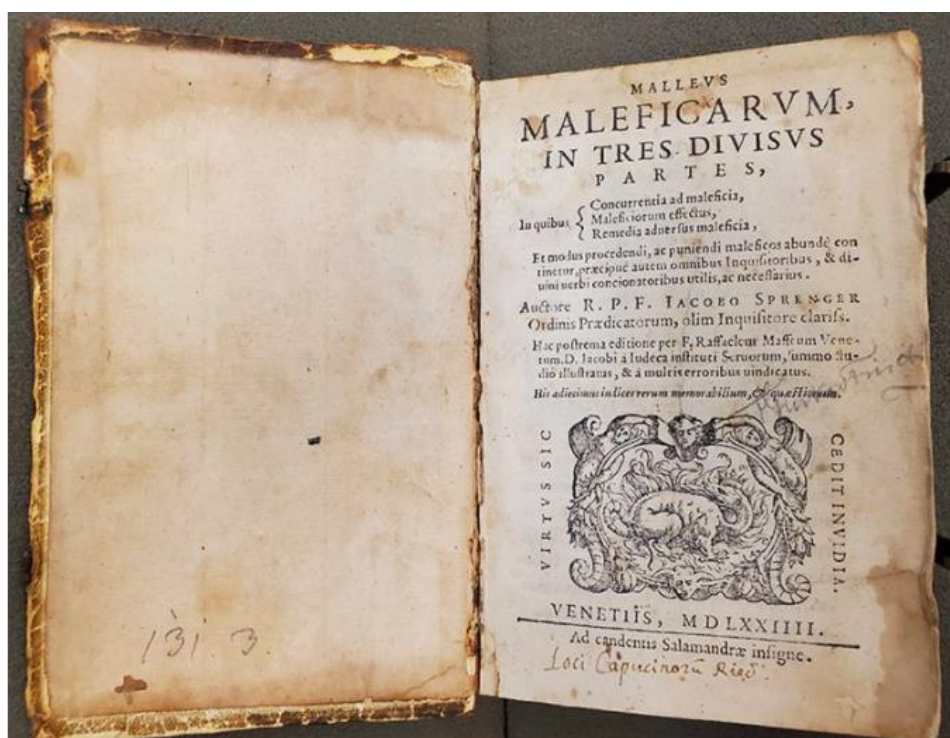


Figura 2. *Malleus Maleficarum*, capa da versão impressa em Veneza. Fonte: Washington University Libraries



Figura 3. Detalhe da lateral do manual *Malleus Maleficarum*, impresso em Veneza. Fonte: Washington University Libraries

O *Malleus Maleficarum* se organiza em perguntas e respostas com o objetivo de sanar as “dúvidas” referentes à bruxaria:

Enganam-se, portanto, as pessoas que afirmam não existirem a bruxaria ou a feitiçaria, ou as que as professam como imaginárias, ou a existência de demônios só na imaginação de ignorantes e de populares, e também as que declaram ser equívoco atribuir a demônios certos fenômenos naturais que acontecem aos seres humanos (Kramer; Sprenger, 2020, p.72).

Os pressupostos contidos no manual fundamentavam a repressão às bruxas por intermédio de prisões, mortes por enforcamento ou fogueira, antecedidas por métodos de tortura consentidas pelos clérigos medievais que visavam à obtenção de uma confissão favorável ao crime de heresia ou bruxaria. (Figura 4).



Figura 4. Página de rosto de *Witches apprehended, examined and executed, for notable villanies by them committed both by land and water*, 1613. Fonte: Bodleian Library, Oxford.

A tortura teve um papel fundamental, pois se supunha que a tortura fosse um meio para perseguir a verdade. Segundo Elio Gaspari (2002), a funcionalidade da tortura baseia-se numa confusão entre interrogatório e suplício. Para o autor, em um interrogatório há perguntas e respostas; já no suplício, o que se busca é a submissão. Logo, quando a vítima fala, suas respostas são produto de sua dolorosa submissão à vontade do torturador, e não das perguntas que ele lhe fez.

Qualquer pessoa podia ser denunciada ao Tribunal da Inquisição. Os suspeitos, em sua grande maioria mulheres, eram presos e considerados culpados até provarem sua inocência. Geralmente não eram mortos antes de confessarem sua ligação com o demônio.

Na busca de provas de culpabilidade ou a confissão do crime, eram utilizados procedimentos de tortura diversos. A intenção era torturar as vítimas até que assinassem confissões preparadas pelos inquisidores. Quem sustentava sua inocência, acabava sendo queimado vivo.

O sadismo sexual demonstrado durante as torturas às quais eram submetidas as acusadas revela uma misoginia sem paralelo na história e não pode ser justificado a partir de nenhum crime específico. De acordo com o procedimento padrão, as acusadas eram despidas e depiladas completamente (se dizia que o demônio se escondia entre os cabelos); depois eram furadas com longas agulhas por todo o corpo, inclusive na vagina, em busca do sinal com o qual o Diabo supostamente marcava suas criaturas (tal como os padrões na Inglaterra faziam com os escravos fugitivos). Muitas vezes elas eram estupradas; investigava-se se eram ou não virgens – um sinal da sua inocência; e, se não confessavam, eram submetidas a ordálias ainda mais atrozes: seus membros eram arrancados, sentavam-nas em cadeiras de ferro embaixo das quais acendia fogo; seus ossos eram esmagados. E, quando eram enforcadas ou queimadas, tomava-se cuidado para que a lição a ser extraída de sua pena não fosse ignorada. A execução era um importante evento público que todos os membros da comunidade deviam presenciar, inclusive os filhos das bruxas, e especialmente suas filhas, que, em alguns casos, eram açoitadas em frente à fogueira na qual podiam ver a mãe ardendo viva (Federici, 2017, p.333).

O *Malleus*, portanto, era utilizado como uma instrução-base para os procedimentos dos juízes. Além disso, fica evidente que a narração que caracteriza o manual é permeado de certezas inabaláveis. Mesmo no que se refere à interpretação de situações ambíguas e incertas, as respostas são sempre moderadas por convicções próprias dos autores, que, por sua vez, são detentores de uma verdade inquestionável.

No *Malleus Maleficarum*, a ênfase recai permanentemente sobre as mulheres como instrumentos de desvirtualização dos homens. Ainda na primeira parte do manual, sobre a inferiorização do feminino, vemos passagens que parecem nitidamente decorrer de interpretações das Sagradas Escrituras:

E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim, dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepçiona e mente (Kramer; Sprenger, 2020, p. 116)

Aqui fica visível a compreensão distorcida dessa passagem das Escrituras, uma vez que na narrativa do Gênesis, que narra como Deus teria criado o mundo, juntamente com todas as coisas. O trecho original descreve a criação da mulher na seguinte maneira: “Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar; E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou a mulher, e trouxe-a a Adão”. (Gn 2, 21-23).

Deve-se, portanto, levar em conta as representações dessa mulher criada por Deus para entender as bases deste manual, pois Eva – ou Lilith na mitologia judaica, apresentada como a primeira mulher de Adão – é quase sempre malvista. Acusada pelos clérigos de ter sido a responsável pela persuasão de Adão para que comesse do fruto proibido, o que culminou no célebre pecado original do mundo, mediante o qual a raça humana acabaria sofrendo a punição divina.

Como resultado, a sexualidade feminina foi sendo associada ao pecado original, pressuposto subjacente aos discursos religiosos da época que exaltam a natureza impura da mulher, e que é decorrente diretamente da condenação de Eva como a representante do mal (ou seja, do feminino) no Velho Testamento.

Além disso, o manual expressa de maneira explícita a culpa das mulheres e a inocência dos homens, tornando possível o julgamento delas e a aplicação das penalidades guiadas pelas leis de Deus e civis nos processos inquisitoriais. Nesse sentido, por meio desses estereótipos, muitas mulheres acabaram por ser identificadas como bruxas. Um desses, amplamente propagado na sociedade renascentista, encontrava a causa explicativa para a facilidade com que as mulheres sucumbiam ao pecado sobre o que seria a maior de suas fraquezas: sua suposta inferioridade intelectual. Por exemplo, na primeira parte do manual vemos passagens como essa: “por serem mais fracas na mente e no corpo, não surpreende que se entreguem com mais frequência aos atos de bruxaria” (Kramer; Sprenger, 2020, p. 116). O significado dessa propensão estaria contido na própria formação da palavra feminina:

E tal é o que indica a etimologia da palavra que lhe designa o sexo, pois *Femina* vem de *Fé e Minus*, por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar a sua fé. (...) portanto, a mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurá-la - fenômeno que conforta a raiz da bruxaria. (Kramer; Sprenger, 2020, p. 117)

Santo Agostinho pode ser aquele que melhor define a visão da bruxa que a cristandade medieval consagraria como ser diabólico:

Bruxas, também chamadas de feiticeiras, são assim denominadas por causa da magnitude de seus malefícios. São as que, pela permissão de Deus, perturbam os elementos - as forças da natureza -, são as que confundem a mente dos homens, conduzindo-os à descrença em Deus, e que, pela força terrível de suas fórmulas malignas sem qualquer poção ou veneno, matam seres humanos. (Kramer; Sprenger, 2020, p. 67-8)

Esta distorção da imagem do feminino, marcada pelo discurso religioso, promovia, nas relações sociais e no imaginário, atitudes e sensibilidades acentuadamente misóginas, marcadas pelo medo diante da ameaça dos malefícios operados pela bruxaria.

Para Isabelle Anchieta (2021) o *Malleus* legitima institucionalmente a existência das bruxas. A autora também revela que a ausência de imagens nas primeiras edições do manual não impediu que a narrativa influenciasse a produção posterior de novas imagens. As imagens serão, portanto, um meio importante para concretizar em termos visuais o medo das bruxas que pairava sobre a Europa Ocidental.

As xilogravuras nos panfletos impressos na época terão, assim, um papel fundamental na construção do imaginário das pessoas durante a caça às bruxas. As imagens vão atuar em conjunto com os textos que as acompanhavam e com as histórias orais – que já circulavam nas comunidades – para enraizar o medo das bruxas e, consequentemente, das mulheres.

1.4. A imagem e o imaginário

As imagens não são inocentes, elas sempre têm algo a dizer. Entender o ambiente cultural e as circunstâncias a partir das quais as imagens são criadas possibilita procurar respostas que nos levam a descobrir o olhar de uma época. Mas, o que é uma imagem? Podemos entender, por exemplo, a imagem como a presença viva de uma história. A imagem, dizia o historiador de arte alemão Aby Warburg, nasce de uma fórmula da paixão (*Phatosformel*), isto é, ela desperta desejos e emoções.

As imagens, segundo Norval Baitello, se converteram em arquivos históricos “em nossa memória coletiva, e cada vez mais as imagens aspiram colonizar o nosso futuro, nosso imaginário, nossos desejos”. (Baitello, 2014, p.8).

Ainda de acordo com Baitello (2014), quando portam valores, as imagens sustentam os vínculos entre o homem e suas raízes, tanto culturais quanto históricas. Assim, segundo o autor, convém compreender o papel específico exercido pelas imagens dando atenção para as suas especificidades. Baitello (2014) alerta, no entanto, que esta não é uma tarefa simples porque exige utilizar saberes históricos específicos e vastos de diferentes campos: da História, da Sociologia, da Ciência Política, dos Estudos Culturais, da Semiótica, da Arte, entre outros. “A tendência à interdisciplinaridade também tem a ver com a complexidade dos temas investigados, como o corpo, os sentidos, o tempo, os rituais, e, no nosso caso, as mídias, as imagens e a imaginação” (Heilmair, 2019, p.10).

Para Baitello (2010), é cada vez mais indispensável uma Teoria da Imagem, ou uma Ciência da Imagem, justamente porque as imagens possuem um rastro. É o que propõe o historiador de arte Hans Belting (2014) em seu livro *Antropologia da imagem*:

A pergunta “o que é uma imagem?” exige uma abordagem antropológica, pois, como veremos, a resposta é culturalmente determinada e, assim, constitui um tema apropriado para a pesquisa antropológica. [...] Uma obra de arte – seja ela quadro, uma escultura ou gravura – é um objeto tangível com a uma história, um objeto que pode ser classificado, datado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de retificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. [...] Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível (Belting, 2014, p.10)

Belting, portanto, entende a imagem a partir do triplice *imagem, meio* (veículo das imagens) e *corpo*. A imagem para ele é feita a partir camadas de histórias anteriores que devem ser entendidas para além da sua questão estética – cores, formas, ícones –, mas voltadas ao contexto em que foram produzidas, isto é, segundo seu ambiente cultural. Assim, imagem, corpo e meio são indissociáveis. Além disso, para Belting, o pressuposto dessa relação é que o corpo humano atua como produtor primeiro e receptor único das imagens. Também evidencia uma questão importante, relevante para as ciências da comunicação, isto é: toda a comunicação (por imagens) começa e termina no corpo. Já o meio “funciona como suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem” (Belting, 2014, p. 14). A imagem precisa, portanto, do meio para se materializar, se tornar visível. Mas é o corpo que possibilita que a imagem se torne viva.

A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados. Tendemos a imaginar como presente o que, de facto, esteve muito tempo ausente, e atribuímos a mesma capacidade aos retratos (como fotos de defuntos) que fabricamos. A medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre as imagens e os nossos corpos (Belting, 2014, p.16)

Nosso corpo, para Belting, tem capacidade de armazenar imagens de lugares e coisas na memória. Nos corpos, conjugamos particularidades pessoais com outras coletivas. Logo, para Belting existem dois tipos de imagens: as endógenas, isto é, nossa memória individual, nossa imaginação e nossos sonhos; e as imagens exógenas como a pintura, a xilogravura e a fotografia. Para o autor, as imagens endógenas e exógenas se misturam o tempo todo. Isso ocorre porque há uma interação entre elas, as imagens não existem apenas interna ou externamente: “uma imagem é mais do que um produto de percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem” (Belting, 2014, p.21). Desse modo, quando um artista elabora uma obra de arte ele está concretizando suas imagens endógenas em uma

imagem exógena. O artista consegue, como resultado desse processo, produzir a partir do seu íntimo algo que afeta e transforma o imaginário coletivo.

Nesse sentido, muito parecido com o que sugere Belting, Muniz Sodré (2006) considera que o imaginário é feito de imagens *subjetivas* ou *internas*. A imagem, para ele, faz referência não apenas ao sentido da visão, mas também a qualquer outra modalidade sensorial. “Embora diferindo essencialmente da sensação, a imagem subjetiva a esta se assemelha em alguns aspectos, como o das mesmas reações diante de um objeto ou do prolongamento imagético da sensação. Assim, as imagens internas podem ser visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis” (Sodré, 2006, p. 81).

Assim, Gislene Silva (2010) reforça o pressuposto de que na relação imaginário e jornalismo interessa o aspecto coletivo, a manifestação social do imaginário, visto que o fenômeno da comunicação noticiosa é de natureza social e coletiva. A autora utiliza J.M. Silva (2006, p. 11, 12 e 9) para mostrar como o imaginário, além de coletivo transita entre o passado e presente: ele seria reservatório e motor. Como reservatório, o imaginário agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real e, por meio de um mecanismo individual/grupal, sedimenta “um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de estar no mundo” (Silva, 2010, p.6).

Gilbert Duran (1998) segue um caminho parecido ao elaborar o *trajeto antropológico* do imaginário, que seria o movimento em que os símbolos, transitando entre motivações subjetivas e objetivas, ganham sentido. As imagens, para Duran, se formam pela interação da subjetividade com o meio material e social. O imaginário, segundo o autor, vai se manifestar como elemento do comportamento específico do *Homo sapiens*.

Edgar Morin discute a reintrodução do imaginário e do mitológico na definição fundamental do homem. “É preciso falar do *Homo sapiens-demens*. Cada um dos termos reconduz ao outro sem que se saiba jamais muito bem qual é o momento em que se é *sapiens* ou *demens*” (Morin, 2000, p. 190).

O imaginário, para Morin, está ligado à nossa vida anímica, à nossa realidade afetiva. Morin defende, portanto, que o humano traz em si uma face imaginária e outra prática, de tal forma que as imagens se misturam com o real e o irreal, atribuindo os encantos do imaginário à realidade bem como as virtudes da realidade ao imaginário.

Quando eu fiz meu primeiro trabalho importante, que se chama “O homem e a morte”, foi ali que eu descobri o imaginário. Porque eu parti de uma concepção mais ou menos marxista, em que o mundo do mito, do imaginário, é uma superestrutura, um elemento secundário. Fazendo este trabalho eu me dei conta de que ele era também importante: *Homo faber* em um polo e *Homo imaginaire*

em outro polo também importante, que é igualmente fundamental no ser humano, além do lado produtor, técnico. Esse tema é tratado em meu livro *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, no que concerne a mito, crença, imaginário, sobretudo quando toma a forma de um mito ou de uma fé religiosa. Eu vi que isso tem uma importância fundamental. Nós temos a necessidade à noite de sonhar, de fabricar o imaginário, é alguma coisa de fundamental. Mesmo durante o dia nós temos fantasmas, devaneios etc. Foi muito mais uma evolução pessoal que me conduziu a colocar o imaginário, e, da mesma maneira, a compreender a diferença entre o humano e o animal, porque existem similaridades e diferenças... Então, foi no imaginário também que isso se realizou. Ainda que eu saiba que os animais sonham, existem estudos sobre isso, eles possuem também sua parte de imaginário, mas nós temos imaginário em pleno dia, no estado de vigília, e é isso que é interessante. Nós temos a necessidade de nutrir nosso imaginário com lendas, romance, filmes etc. (Morin apud Oliveira; Almeida, 2019, p.11)

Além disso, para o filósofo, as representações, os símbolos, os mitos e as ideias:

São englobados simultaneamente pelas noções de cultura e de Noosfera. Sob o ponto de vista da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as suas crenças, os seus valores, as suas normas. Sob o ponto de vista da Noosfera, são entidades feitas de substância espiritual e dotadas de uma certa existência. Saída das próprias interrogações que tecem a cultura de uma sociedade, a Noosfera emerge como uma realidade objetiva, dispondo de uma relativa autonomia e povoada de entidades a que vamos chamar de “seres do espírito” (Morin, 2005, p.139)

Assim, os seres do espírito, segundo Morin, deslocam-se de um ser humano a outro e, ao encontrar um ambiente favorável, se instalam e se relacionam com outros seres noológicos que formam o que ele chama de ecologia mental da pessoa em questão. “Ao considerar o imaginário como componente fundamental do conhecimento humano, Morin empreende esforços no sentido de explicitar as imagens das quais faz uso para constituir suas ideias” (Oliveira; Almeida, 2020, p. 81)

Essa correlação entre imagem e imaginação possibilita mostrar que as imagens, tanto visuais como verbais (como as metáforas), constituem-se como elementos importantes no que se refere às formas de representação utilizadas pelos sujeitos para exteriorizar seus pensamentos ou emoções. Estes dois modos de representação estão vinculados à imaginação e à subjetividade e nasceram, portanto, como construções simbólicas que não transitam apenas pela racionalidade, mas também pelas construções bastante plurais do pensamento. A mídia, nesse sentido, pode nos dar uma visão valiosa sobre a crença e a cultura popular de uma sociedade, justamente porque atua no imaginário. Durante a caça às bruxas, entre os principais meios onde circulavam as imagens e as notícias desse o período estavam, sem dúvida, os panfletos.

Se o imaginário tudo perpassa, a imprensa é *locus* fecundo de observação desses vestígios imaginais, uma vez que as notícias trazem toda a diversidade do mundo, da política e economia à arte, entretenimento e vida cotidiana.

Toma-se, então, o jornalismo como uma tecnologia de criação e reprodução de imaginários sociais, como fonte que alimenta com imaginários o cotidiano contemporâneo e, ao mesmo tempo, de imaginários sociais que alimenta a si mesmo (Silva, 2010, p.249)

Na Europa do século XVI o aumento dos panfletos com imagens de bruxaria estava diretamente relacionado ao surgimento do comércio de impressão. A impressão foi estabelecida como um novo meio de comunicação cultural por volta de 1470 (Warfield, 2013, p.4) e, com o tempo, isso levou à formação de uma nova e poderosa “aliança cultural” entre impressores e artistas. Assim, os estereótipos, o medo do Diabo e das bruxas contribuíram para que o imaginário sobre o mal se concretizasse nas imagens presentes nos panfletos.

1.5. A imprensa reporta o *sabá*

A caça às bruxas foi, segundo Silvia Federici (2017), a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda midiática com o objetivo de gerar o medo no imaginário da população. Vimos que uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam detalhadamente os julgamentos. Foram os juristas, os magistrados e demonólogos, frequentemente encarnados na mesma pessoa, os que mais contribuíram na perseguição: eles sistematizaram os argumentos e aperfeiçoaram a maquinaria legal que, por volta do final do século XVI, deu um formato padronizado aos julgamentos. Eles puderam contar com a aliança formada entre os editores e os artistas para fazerem com que as bruxas se tornassem um perigo real por meio dos estereótipos criados a partir da circulação das imagens em xilogravuras.

A Igreja desempenhou um papel importante no estabelecimento da iconografia da bruxa, apropriando-se de histórias de bruxas da antiguidade e do folclore medieval para servir ao seu propósito de apresentar ao clero um tipo particular de herege que poderia incitar o furor de teólogos e inquisidores. As mulheres como bruxas voadoras não só serviram para alertar sobre o mal aos “bons” cristãos, mas também serviram para explicar quedas de safra, tempestades e doenças. Em última análise, essas mulheres voadoras forneceram um assunto provocativo para artistas que talvez considerassem sua existência mais intrigante do que perigosa. Assim, temos imagens de mulheres como bruxas voadoras retratadas desde o século XV.

A ideia da bruxa voadora começou a ser associada a vários grupos religiosos, sendo o primeiro deles os valdenses. No século XII, os valdenses ficaram conhecidos como um

grupo errante de pregadores que foram excomungados e, portanto, considerados hereges. Logo depois foram acusados de voar à noite para participar de rituais em homenagem ao Diabo. Uma seita particular dos valdenses foi oficialmente ligada à bruxaria pelo papa Eugenius em 1440. É a partir dessa conexão com os valdenses que encontramos a primeira imagem conhecida de mulheres voando, como detalharemos mais adiante.

É importante entender por que a heresia e a bruxaria tornaram-se, muitas vezes, tão interligadas. O primeiro herege – conforme identificado pelos primeiros padres da Igreja – foi Simão, o Mago. A queda de Simão ocorre, de acordo com os Atos dos Apóstolos no Novo Testamento, na cidade de Samaria, durante o primeiro século, onde o apóstolo Filipe pregava e “anunciava o Messias”.

A narrativa conta que, enquanto Filipe evangelizava em Samaria, havia um homem chamado Simão que também realizava grandes prodígios na mesma cidade. O personagem de Simão, o Mago, forneceu aos teólogos posteriores um modelo útil para acusar hereges de práticas de magia. Os primeiros padres da Igreja, de acordo com Walter Nigg (1962) começando com Irineu, rotularam Simão como o primeiro herege com a declaração adicional de que Simão deveria ser detestado por todos os cristãos de pensamento correto. Qualquer um que levasse as pessoas para longe de sua salvação seria obviamente difamado pela Igreja e usado como um exemplo de heresia (Figura 5).



Figura 5. A morte de Simão, o Mago, na Crônica de Nuremberg, de Hartmann Schedel, 1493. Fonte: Domínio Público

Mas é interessante notar que entre os séculos V e X, os hereges passaram por uma transformação específica de gênero. Magos heréticos são definidos como mulheres, predominantemente delirantes. Essa mudança foi codificada em um documento conhecido como *Cânone episcopi*.

O *Cânone episcopi* é uma passagem encontrada no direito canônico medieval⁶. O texto possivelmente se origina em um penitencial⁷ do início do século X. O *Cânone* foi transcrito por Regino, abade de Prüm, para o arcebispo Radford de Trier, onde aparece em 906. A essência da mensagem é que as pessoas podem ser induzidas a acreditar nas ilusões perversas do Diabo e que essas ilusões estão destruindo a cristandade. A primeira obrigação do bispo era buscar “certos crimes” em suas dioceses e, curiosamente, o texto questiona especificamente as mulheres.

É também no *Cânone* que o passeio noturno (*sabá*) é explicado com mais detalhes. Regino descreveu como esse passeio selvagem era liderado pela deusa romana Diana, associada à fertilidade e à caça. A adoração de Diana e outras deusas da fertilidade era uma crença pagã persistente, apesar da crescente popularidade do cristianismo.

De acordo com Carlos Ginzburg (2012), são esses os elementos fundamentais que se repetem na maior parte das descrições sobre o *sabá*:

Bruxas e feiticeiros reuniam-se à noite, geralmente em lugares solitários, no campo ou na montanha. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagens ao Diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para a casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de criança e outros ingredientes (Ginzburg, 2012, p.9)

Esse estereótipo possibilitava aos juízes, por meio de pressões físicas e psicológicas, denúncias em série, as quais, por sua vez, resultaram em verdadeiras perseguições as mulheres durante a caça às bruxas.

Por intermédio do simbolismo do *sabá*, essa sociedade formulava em negativo os próprios valores. A escuridão que envolvia os encontros das bruxas e feiticeiros exprimia uma exaltação da luz; a exortação à castidade; as metamorfoses animais, uma fronteira claramente traçada entre o animal e o humano (Ginzburg, 2012, p.16)

Nesse sentido, na virada do século XVI para o século XVII, o mito do *sabá* estava se desenvolvendo plenamente. Todos os vários elementos foram reunidos ao ponto de fusão: os voos, as danças, as festas, as orgias e a adoração ao Diabo. Cada vez mais, os

⁶ Conjunto de leis e regulamentos feitos ou adotados pelos líderes da Igreja, para o governo da organização cristã e seus membros.

⁷ Conjunto de regras da igreja para fazer um sacrifício como forma de oração e de boa disposição diante de Deus.

demonologistas começaram a retratar a reunião das bruxas como um culto anticristão de adoração ao Diabo.

A ‘realidade’ do *sabá* foi continuamente debatida entre os demonólogos. Enquanto alguns autores contemporâneos argumentaram que o ritual era real, outros afirmaram que tudo não passava de truques e ilusões diabólicas. Os panfletos e folhetos desempenharam um papel significativo nesse contexto, sendo influenciados e influenciando atitudes populares.

Os panfletos geralmente continham entre quatro ou mais páginas, muitas vezes com uma ilustração na página de rosto. De acordo com Ana Paula Megiani (2019), funcionavam como uma forma de satisfazer a curiosidade e o interesse das pessoas sobre acontecimentos que começavam a se tornar mais notórios. Os relatos de viagens, batalhas, descobertas, fenômenos naturais e sobrenaturais passaram da oralidade para a forma escrita, com impressos que já contavam com imagens em xilogravuras. Além disso, segundo Abaigéal Warfield (2013), muitos panfletos eram escritos de forma que pudessem ser cantados, fazendo com que as notícias atingissem também a população de não letrados. Logo, as xilogravuras estavam presentes em todas as camadas sociais e o sobrenatural foi aos poucos se tornando um dos principais temas desses periódicos: a imagem da mulher-bruxa servia como uma função de alerta do mal que se propagava pelas cidades.

Artistas e editores dos panfletos descobriram na temática das bruxas um mercado potencial. Afinal, as bruxas reúnem em uma só personagem todas as notícias de maior sensação dos panfletos: sexo, traição, violência e o sobrenatural; as imagens tinham, a princípio, uma função de alerta.

O predomínio da bruxa na xilogravura e nos panfletos explica também como seu estereótipo se consolida tão rapidamente. A ampla disseminação desse material aquecia o mercado tipográfico e as encomendas aos artistas. Uma evidência disso é que os principais xilogravuristas se encontraram como alunos e professores, concorrentes e colegas.

Warfield (2013) salienta que a imagem nos panfletos desempenhava um papel fundamental. Por conta dos baixos níveis de alfabetização os autores e impressores foram levados a usar imagens como meio de divulgação de ideias. Nesse sentido, para Charles Zika (2007) as imagens visuais ajudaram a deixar a figura da bruxa reconhecível e crível. Para ele, por meio de imagens visuais, a bruxa pôde facilmente se tornar uma figura universal.

O sobrenatural torna-se um dos temas preferidos dos panfletos. Os homens e mulheres do Renascimento compartilhavam a mesma mentalidade, que tinha o *mágico* e o *diferente* como algo factual principalmente em uma época em que o *presenciar* era restrito aos aventureiros que viajavam e exploravam novo. Eram eles que relatavam aos noticiaristas e aos artistas essas novidades. Estes, por sua vez, sem que nunca tivessem presenciado os fatos, tentavam dar vida aos relatos por meio das referências que dominavam: fórmulas textuais e visuais conhecidas pelo grande público.

As imagens imprecisas, mediadas por terceiros que compensavam com a imaginação, o que faltava em informação. O resultado são deformações fantasiosas, fruto da combinação de relatos de segunda mão, da inventividade dos artistas, da ambição ou mesmo da credulidade dos noticiaristas, dos mitos e folclores populares, ou até mesmo da incompreensão de alguns fenômenos. (Anchieta, 2021, p.79)

O principal objetivo dos autores era narrar e vender uma história: a história da bruxaria. Os panfletos apresentavam um ponto de interseção entre a cultura oral e a escrita, mostrando os crimes das bruxas como uma realidade. Eram verdadeiras criminosas, inimigas da cristandade, infligindo danos reais, aliadas ao próprio Diabo. Portanto, a imprensa ajudou a reafirmar e estabelecer a crença e o medo das bruxas.

2. OS ESTEREÓTIPOS NAS IMAGENS DO CORPO FEMININO

Como dito no capítulo anterior, as imagens não são inocentes. Possuem um grande poder para criar estereótipos que, ao longo do tempo, contribuem, por exemplo, para a exclusão e o medo de certos grupos específicos. De acordo com Gary K. Waite (2014), os estereótipos podem permanecer adormecidos por longos períodos, “apodrecendo e criando ressentimento, saindo do submundo do subconsciente durante momentos de crise para provocar atos imensamente irracionais” (Waite, 2014, p.17/Tradução nossa).

2.1. Os estereótipos e a caça às bruxas

Nas palavras de Burke (2004), o estereótipo pode não ser algo completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. Segundo o autor, enquanto os escritores podem esconder suas atitudes sob uma descrição impessoal em seus textos, os artistas são forçados pelo meio em que trabalham a adotar uma posição evidente, representando indivíduos de outras culturas como semelhantes ou diferentes deles próprios. Nesse sentido, o estereótipo da bruxa como um ser diabólico reforçava as perseguições impostas pela ignorância e pelo medo.

Em outras palavras, quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. A palavra “estereótipo” (originalmente uma placa da qual uma imagem podia ser impressa), como a palavra clichê (originalmente o termo francês para a mesma placa), é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento (Burke, 2004, p.155).

Ainda de acordo o autor, quando pensamos sobre as intenções dos artistas, ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos olhavam para os trabalhos desses artistas, é interessante refletir sobre os diferentes tipos de olhares que nos oferecem diferentes modos de entender o mundo: temos no olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou o olhar masculino. O olhar, de acordo com Burke (2004), frequentemente expressa atitudes como medos, ódios ou desejos projetados no outro. Infelizmente, a maioria dos estereótipos em relação aos outros é hostil, ou no mínimo condescendente.

Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da autoimagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são

transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros (Burke, 2004, p. 156).

Os estereótipos em relação às mulheres tidas como bruxas partem justamente desse estranhamento em relação ao Outro.

Stuart Clark realizou um longo estudo sobre a bruxaria em seu livro *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (1997). Na primeira parte do livro - chamada de “Language”, Clark faz uma introdução na qual demonstra o pensamento dualista dos primeiros anos modernos. Argumenta que o pensamento moderno inicial era baseado em uma longa tradição, impregnado de noções binárias e inversão. Binárias no sentido em que o bem e o mal eram obviamente opostos e que o mal causaria desordem ao inverter os papéis sociais. "Não pode haver melhor maneira de conhecer a Deus do que pelo contrário" (Clark, 1997, p.138). O autor propõe que a mulher como bruxa fazia parte do modelo binário e de inversão no qual a bruxaria se encaixava. As mulheres eram o oposto dos homens, considerados superiores; assim, a bruxa precisava ser mulher.

Clark explica que o Diabo e seus demônios faziam parte da natureza e trabalhavam de acordo com causas naturais. No entanto, essas eram causas ocultas, coisas que não eram totalmente compreendidas. O Diabo era o grande mágico, sabia como manipular a natureza para seus próprios fins. Somente Deus poderia operar efeitos naturais; ao Diabo caberia operar efeitos sobrenaturais.

A demonologia, como ramo de pesquisa dos estudos teológicos⁸, por sua vez, buscava estudar a organização, os poderes, bem como as relações do Diabo e dos demônios com os seres humanos, em particular as mulheres acusadas de serem bruxas.

A presença constante do Diabo faz surgir uma nova linha de especulação, com a autoridade de ciência – a *demonologia* –, e os teólogos passam a se preocupar em estabelecer, com a máxima clareza, o seu perfil e caráter, num esforço piedoso para auxiliar a Cristandade a reconhecer o Inimigo e se precaver contra ele. Recolhendo as descrições existentes na tradição erudita e popular e acrescentando outras ditadas por uma imaginação desenfreada, corporificam milhares de retratos riquissimamente detalhados sobre as formas demoníacas. Inventário que se torna o guia por meio do qual julgam-se as culpas, punem-se os infratores, exorcizando, assim, o Mal da comunidade (Nogueira, 2000, p.53).

A demonologia evoluiu por um longo período, com os primeiros relatos de adoração ao Diabo aparecendo na década de 1430. Ao longo de vários séculos, não apenas o

⁸ Estudo doutrinário que trata de Deus, de sua natureza, de suas atribuições e de suas relações com o homem e o Universo

Malleus maleficarum (1486) se tornou uma referência importante, mas também outras obras como *Flagellum maleficorum* (1462), *Quaestio de Strigis* (1470), *De praestigiis daemonum* (1563) e *De Betoverde Weereld* (1691), que foram publicadas, lidas e citadas em sermões, panfletos, julgamentos de bruxas e leis relativas à prática de bruxaria. Na maioria das vezes, os demonologistas aceitavam que os demônios eram reais e que eles se envolviam em relações sexuais com humanos, especificamente com as mulheres durante o *sabá*.

2.2. A nudez: estereótipo nas imagens das mulheres como seres diabólicos

A História do Corpo se enquadra dentro dos estudos recentes sobre História Cultural, ao considerar o corpo, suas percepções culturais e sociais como parte da história da humanidade. De acordo com Jacques Le Goff e Nicolas Troung (2006), por muito tempo havia a ideia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura: “Ora, o corpo tem uma história. Faz parte dela. E até a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente” (Le Goff; Truong, 2006. p. 16).

Nesse sentido, durante a Alta Idade Média (séculos V-X) a hierarquização do corpo e da alma tomou forma. A alma era vista como superior ao corpo, sendo esse apenas uma prisão carnal e imperfeita. O cristianismo transformou o corpo em vilão, alterando o pecado original: de um pecado da alma (orgulho e desobediência), passou a ser um pecado do corpo (sexual, da carne).

A transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico. Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais que do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades (Le Goff; Truong. 2006. p. 51).

Por conta dessa nova representação do pecado original, a Idade Média passou por um momento de desvalorização do corpo perante a alma, pois era precisamente nele, no corpo, que se encontrariam as fontes do pecado. Assim, na Idade Média, a iconografia do nu restringiu-se a raras imagens deformadas, com o intuito de demonstrar o desprezo pelo culto do corpo, tomado apenas como um receptor para a alma. Segundo Jacques Le Goff e Nicolas Troung (2006), aos poucos a Igreja passou a dominar o corpo, por meio de calendários onde se instituíam jejuns, restrições (tanto alimentares como sexuais),

períodos de oração e reclusão. O corpo se tornou, portanto, local de desejos e profanação, fonte dos pecados e da decadência humana, mas, ao mesmo tempo, essencial dentro da lógica da salvação eterna. Por isso, ele deveria ser purificado pelo controle da alma (considerada pura e perfeita). Assim, somente a Igreja, oficialmente provedora dos valores espirituais no mundo, poderia conduzir os homens ao pleno controle do corpo e exaltação da alma.

O retorno da nudez na arte aconteceu durante o Renascimento. Por um lado, o Renascimento possibilitou que a nudez fosse a “busca da harmonia e das proporções”, considerando que “a pintura se propõe a fundar a beleza visível do corpo humano sobre uma harmonia interior” (Matesco, 2009, p. 18). No entanto, por outro lado, serviu também, especialmente no caso das bruxas, para reforçar o imaginário em relação às mulheres, que se ramifica em dois extremos: da mulher como pecadora; e da mulher como virtuosa.

De acordo com Zin (2007), no primeiro caso a ideia é que a mulher seria mais propensa a se desviar do caminho considerado correto pelos cristãos, isto é, passível de se entregar com mais facilidade a tentações da carne, como os rituais considerados pagãos (bruxaria), e ainda fazer com que os homens seguissem os mesmos caminhos. Já no segundo, que diz respeito às mulheres virtuosas, pode se referir sobretudo àquelas que eram responsáveis pelo lar, submissas ao marido e verdadeiras cristãs.

A nudez, atrelada à imagem da mulher, agiu como um catalisador de pensamentos contraditórios no curso da evolução humana. Philip Carr-Gomm (2010) traz algumas questões em seu livro *A Brief History of the Nakedness*. O pesquisador se pergunta logo no início “por que é que a nudez perturba alguns, mas excita outros? E por que algumas religiões condenam a nudez enquanto outras encorajam?” (Carr-Gomm, 2010, p.8/tradução da autora).

Algumas das imagens religiosas mais antigas como a Vênus de Willendorf (Figura 6), esculpida por volta de 29.500 a.C., por exemplo, representam uma Figura feminina nua capaz de gerar vida. Mas com o passar dos anos e, posteriormente, com o catolicismo já enraizado nas sociedades medievais, “a imagem do corpo nu se tornou um templo, mas também uma prisão” (Carr-Gomm, 2010, p.10/Tradução da autora).



Figura 6. Vênus de Willendorf. Fonte: Domínio Público

A nudez passou a ser vista como algo a ser condenado, já que feria a moral. John Berger (1926-2017), crítico de arte, em *Modos de Ver* (1972), um dos seus mais conhecidos trabalhos, aponta que a representação do corpo nu da mulher na arte ocidental vai aos poucos se tornando objeto a serviço do olhar masculino. Esse olhar, repleto de estereótipos, foi, durante a caça às bruxas, fundamental para construir uma narrativa visual da imagem da mulher como bruxa, principalmente, como veremos posteriormente, nas representações que envolviam o *sabá*.

2.3. O corpo feminino: estereótipo nas imagens das mulheres como seres diabólicos

Como relatado anteriormente, a gênese da imagem das mulheres como bruxas voadoras começou com a heresia valdense no século XII, mas se desenvolveu ainda mais nos escritos do *Malleus Maleficarum*, que alegou incluir confissões reais sobre este tema, particularmente de mulheres.

As primeiras imagens de mulheres como bruxas voadoras ilustram as atividades do grupo herético francês conhecido como “valdenses”. *Le Champion des dames* de Martin le Franc (Figura 7) é a ilustração mais antiga que temos de mulheres como bruxas voadoras.



Figura 7. *Le Champion des dames* de Martin le Franc, ilustração de autor anônimo, 1451. Fonte: Bibliothèque Nationale, Paris.

Nesta ilustração vemos duas mulheres voando na margem superior esquerda do texto; uma em uma vassoura e outra em uma vara. Acima da ilustração está escrita a palavra “Vaudoises”, ou valdense. Segundo Lisa Dawn St. Clare (2016), a história dos valdenses começou em 1173, na cidade de Lyon, França. Um rico comerciante chamado Peter Valdes foi inspirado a doar todas as suas propriedades e posses mundanas aos pobres e seguir o chamado apostólico de levar a mensagem do Evangelho a todas as pessoas. Os ensinamentos valdenses entraram rapidamente em conflito com a Igreja Católica. Em 1215, os valdenses foram declarados heréticos e sujeitos a intensa perseguição; o grupo quase foi aniquilado no século XVII e foi confrontado com discriminação organizada nos séculos que se seguiram. Assim, a associação das imagens das bruxas aos valdenses nada tinha de inocente.

A Figura 8 é um detalhe do *Le Champion des dames*, de Martin le Franc, e está aqui destacado para mostrar de forma mais aproximada como as mulheres eram representadas: vestidos longos, meias altas e botas de cano alto. Na imagem os cabelos estão cobertos com um adorno em forma de nébula, tradicionalmente utilizado por mulheres casadas no século XV⁹.

⁹ Véu pregueado com um semicírculo, muitas vezes feito de linho, que emoldura o rosto.



Figura 8. Detalhe de *Le Champion des dames* de Martin le Franc, ilustração de autor anônimo, 1451.
Fonte: Bibliothèque Nationale, Paris.

A mulher aqui representada está montada em sua vassoura e a saia de seu vestido é puxada para que se possa vislumbrar sua perna direita. Essa pequena revelação reforça ainda mais o fato de que ela está montada na vassoura e, portanto, sua área genital estaria em contato com a vassoura. De acordo com Anchieta (2021), colocar a genitália feminina diretamente contra algo, como no caso de andar a cavalo, por exemplo, era considerado altamente sugestivo e indecente, além de ser entendido como uma forma de perder a virgindade.

Para St. Clare (2016), a não ser pela posição de seus vestidos, essas mulheres parecem ser bem comuns. Segundo a autora, a implicação é que, enquanto em um minuto elas estão cuidando de suas famílias e fazendo tarefas domésticas, no minuto seguinte estão levantando suas saias e voando para se encontrar com o Diabo para cumprir suas ordens. Essa ideia mostra que as bruxas podiam se parecer com qualquer pessoa: sua vizinha, sua amiga ou até mesmo sua esposa.

A Figura 9 mostra essa ideia quando apresenta uma xilogravura muito simples, com três mulheres conversando. A simplicidade foi usada para transmitir a ideia de que reuniões como o *sabá* eram totalmente possíveis e que qualquer mulher poderia ser uma bruxa.



Figura 9. Xilogravura em *De lanis et phitonicis mulieribus*, impresso por Johann Otmar, (Reutlingen, 1489), disponível online na Herzog August Bibliothek.

A imagem da mulher que voa em direção ao *sabá* apareceu também em outra importante publicação durante o período da caça às bruxas: *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus*, tratado escrito por Ulrich Molitor em 1489.

O tratado de Ulrich Molitor solidificou o imaginário ao incluir xilogravuras que acompanhavam suas opiniões sobre as bruxas. Como resultado, desde o início do século XVI, encontramos o tema das mulheres como bruxas voadoras com popularidade no mundo artístico, sendo destaque nas pinturas e gravuras feitas por vários artistas conhecidos. Essas imagens ficaram ainda mais populares nos séculos subsequentes.

O tratado é feito a partir um diálogo de dez capítulos entre Molitor, seu patrono Sigismundo, arquiduque da Áustria, e Conrad Schatz, magistrado-chefe de Constança. Juntos, eles discutem os poderes das bruxas, concluindo que geralmente são produtos de ilusão demoníaca. *De Lamiis* foi o primeiro tratado ilustrado sobre feitiçaria. Assim, as xilogravuras de Molitor também lançam luz sobre os estereótipos de bruxa em desenvolvimento, tanto em palavras quanto em imagens. De acordo com Natalie Kwan (2012), quarenta e três edições de *De lamiis* foram impressas no período de 1489 a 1669, mais edições do que o *Malleus Maleficarum*.

No texto são encontrados dois capítulos que tratam das reuniões das bruxas e de como elas viajavam até esses encontros. Um capítulo é dedicado a entender se as bruxas poderiam viajar para sua reunião em uma vara ou montando um lobo. Já um capítulo posterior da obra questiona se as bruxas comem, bebem e conversam entre si nessas reuniões, e se podem se reconhecer.

Anchieta (2021) menciona uma curiosidade: a representação das imagens altera-se nas diferentes edições do livro pelas mãos de diferentes artistas. Na primeira edição, em 1489, a bruxa tem feições mais femininas; nas edições posteriores, parece-se mais com um homem.

Ainda segundo a autora, na Figura 10 a bruxa é retratada como amante do Diabo. Ele aparece como um homem da cintura para cima e animal da cintura para baixo. O abraço comprova a relação próxima entre os dois e explica a origem do poder das bruxas, obtido em troca de favores sexuais.



Figura 10. Ilustração do livro *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus* de 1489. Fonte: Tese de Doutorado de Isabelle Anchieta.

Já Figura 11, vemos uma imagem importante na formação do estereótipo das bruxas. Uma bruxa, com vestido e cara de burro, conduz a forquilha de madeira. Na garupa, um homem com cara de pássaro olha para outra bruxa, com rosto de cachorro, que lhe toca a nádega. Acreditava-se que as bruxas se transformavam em animais, que tinham o contato com o mundo dos mortos, podiam alterar a natureza e tinham um desejo sexual inesgotável, retratado aqui por meio do voo, uma metáfora da fuga das obrigações

e normas que vai, segundo Anchieta (2021), se tornar a mais significativa representação da sua sexualidade desenfreada.



Figura 11. Ilustração do livro *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus* de 1489. Fonte: Tese de Doutorado de Isabelle Anchieta.

Esta sexualidade desenfreada é vista também na imagem que Anchieta (2021) denomina de “A caçadora Cruel de Homem” (Figura 12). Ali temos uma mulher de cabelos soltos que sorri levemente. Ela atingiu o pé de um peregrino com uma flecha, em meio a um ambiente campestre, longe da cidade estampada ao fundo. O homem representa uma presa fácil da sua sedução.



Figura 12. Ilustração do livro *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus* de 1489. Fonte: Tese de Doutorado de Isabelle Anchieta.

Uma bruxa muito idosa é o que vemos representado na Figura 13, uma imagem de 1545. Aqui é possível ver uma bruxa idosa voando sobre uma forquilha, ao mesmo tempo em que é puxada para baixo por um demônio. As mulheres mais velhas que viviam sozinhas, sem filhos ou maridos, foram se tornando um dos principais alvos da caça às bruxas porque eram elas que muitas vezes ficavam à mercê do Estado. A situação dessas mulheres tornou-se mais degradante após a Reforma, quando foi proibida a caridade, de modo a não poderem sobreviver nem mesmo de esmolas. Passaram então a ser consideradas um estorvo à sociedade produtiva e acumulativa de bens, não podendo oferecer força de trabalho e muito menos gerar futuros trabalhadores. De acordo com os estudos do historiador H.C Erick Midelfort (1972), no século XVI houve acentuadas mudanças demográficas na Europa, produzindo um número cada vez maior de mulheres sozinhas. A Reforma trouxe o fechamento de inúmeros conventos deixando 20% delas sem nunca terem casado e 10% a 20% de viúvas.



Figura 13. Bruxa viajando para a reunião das bruxas de Hexen Meysterey, impressa por Jakob Cammerlander (Estrasburgo, 1545). Fonte: Abaigéal Warfield (2014).

Outro fator contribuinte para a perseguição das mulheres idosas correu por sobreviverem em número maior comparadas aos homens durante o período da Grande Peste. Diante deste cenário havia várias mulheres desamparadas pela Figura masculina do filho ou do marido. Assim tornavam-se pessoas marginalizadas, rendendo a “feminização da pobreza”. Parte daí a caracterização da bruxa, sendo muitas vezes mulheres velhas, pobres, sujas, rabugentas e sozinhas, a elas ainda eram impostos crimes fáceis de serem executados pela sua falta de força física, como os incêndios de plantações e mortes de animais.

É interessante notar que as mulheres mais velhas eram vistas como as mais perigosas e foram as mais perseguidas e mortas em países como a Inglaterra, onde os cercamentos¹⁰ começaram a surgir no final do século XV. De acordo com Silvia Federici (2019), esse fenômeno, juntamente com os processos de Inquisição, foram responsáveis por fazer as primeiras vítimas do capitalismo: as mulheres. A autora sustenta o argumento de que a perseguição às bruxas, tanto na Europa como no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras.

Os cercamentos foram um fenômeno inglês pelo qual a classe proprietária de terras e membros abastados da classe camponesa cercaram terras comuns, colocando fim aos direitos consuetudinários e desalojando a população de agricultores e colonos que delas dependiam para sobreviver. [...] As mulheres mais velhas foram as mais afetadas por esses acontecimentos, pois a combinação de alta dos preços e perda de direitos consuetudinários as deixou sem ter de onde tirar o sustento, ainda mais se fossem viúvas ou não tivessem filhos e filhas com capacidade ou disposição para ajudá-las (Federici, 2019, p. 61).

As mulheres, que até então viviam em terras comunais, exercendo suas atividades coletivamente, viram a privatização das terras dismantelar toda uma rede de saberes compartilhados por elas: a maneira como se relacionavam com a terra, a natureza e seus corpos. Nesse novo processo, as mulheres passaram a servir à produção e reprodução da mão de obra. Para garantir a força de trabalho¹¹ que serviria ao sistema capitalista, as mulheres foram confinadas no trabalho doméstico não remunerado, bem distante do

¹⁰ A expulsão de camponeses de terras comuns, para transformá-las em pastos privados para criação de ovelhas, foi definitivamente legitimada na Inglaterra por meio da Lei dos Cercamentos (1710).

¹¹ Segundo Silvia Federici, na sociedade capitalista e no seu processo de formação, a exploração e a subordinação das mulheres não surgem da sua exclusão da produção social. Pelo contrário, é a desvalorização do trabalho doméstico, essencial para a reprodução da força de trabalho, que constitui a raiz desse problema.

trabalho coletivo praticado anteriormente. Seu corpo agora não era seu, era propriedade do Estado.

Foi a partir desta aliança entre os artesãos e as autoridades das cidades, junto com a contínua privatização da terra, que se forjou uma nova divisão sexual do trabalho ou, melhor dizendo, de um novo “contrato sexual”, segunda as palavras de Carol Pateman (1988), que definia as mulheres em termo – mães, esposas, filhas, viúvas – que ocultavam sua condição de trabalhadoras e davam aos homens livre acesso a seus corpos, a seu trabalho e aos corpos e ao trabalho de seus filhos (Federici, 2017, p.191).

Nesse contexto, Federici (2019) relaciona a caça às bruxas à necessidade do controle da reprodução e, por consequência, dos corpos das mulheres. As idosas, especialmente as sem família, foram as maiores vítimas da miséria e da exclusão social, justamente por serem as grandes portadoras dos saberes sobre a comunidade e a natureza. Saberes estes que poderiam corromper as mais jovens, ensinando-as sobre controle de natalidade, ervas abortivas e outros conhecimentos proibidos que iam contra as perspectivas das novas normas que pretendiam disciplinar os corpos para o trabalho.

Era preciso acabar com esses conhecimentos mágicos e garantir o total controle do Estado e da Igreja sob o comportamento sexual e reprodutivo das mulheres. Isso pressupunha interferir na maneira como elas se relacionavam entre si, estimulando as suspeitas e denúncias. Federici (2019) aprofunda o tema ao analisar as mudanças na Inglaterra entre os séculos XIV e XVIII, do termo “*gossip*” – equivalente à “fofoca” no português.

Derivada dos termos ingleses arcaicos *God* [Deus] e *sibb* [aparentado], *gossip* significava, originalmente, “god parent” [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança batizada. Com o tempo, entretanto, o termo passou a ser usado em sentido mais amplo. Na Inglaterra do início da era moderna, “*gossip*” se referia às companhias no momento do parto, não se limitando à parteira. Também se tornou um termo para amigas mulheres, sem conotação necessariamente depreciativa. Em todo o caso, a palavra tinha fortes conotações emocionais (Federici, 2019, p.76).

A palavra que, na Idade Média, remetia à amizade e solidariedade entre mulheres, lentamente vai adquirindo um significado pejorativo, de conversa fútil e vazia. Essa nova conotação é parte simbólica do processo de desvalorização e demonização das mulheres e dos saberes compartilhados entre elas, sendo a caça às bruxas o ponto alto dessa degradação.

No século XVI, no entanto, a posição social das mulheres havia começado a se deteriorar, e a sátira deu lugar ao que, sem exagero, pode ser descrito como

uma guerra às mulheres. [...] Começamos a ver uma mudança no significado de “gossip”, cada vez mais designando a mulher envolvida com conversas fúteis (Federici, 2019, p.79).

Jacques Le Goff, em um estudo sobre os marginalizados no Ocidente Medieval, incluiu as mulheres na categoria dos “desprezados”, isto é, uma categoria mal aceita ou vítimas de preconceitos. Os atos desses grupos serviam de justificativa ideológica para a exclusão total da sociedade. As mulheres sofreram diretamente: se antes elas eram as responsáveis por preparar o alimento, agora produzem venenos para provocar a morte. As parteiras, que auxiliavam o nascimento, agora são responsáveis por abortos e pela impotência masculina. As benzedadeiras produzem a morte das criações de animais e estragam as plantações, provocando tempestades ou secas severas. A vassoura, que foi durante muito tempo um objeto ligado aos afazeres domésticos, se torna um veículo para fugir de casa, para transgredir as obrigações do casamento, tornando-se, dessa forma, o mais significativo símbolo da sexualidade desenfreada das bruxas. A imagem da bruxa passa a ser a imagem da transgressão dos papéis sociais. Por essas razões a bruxa é considerada fora da ordem, e, portanto, um ser sobrenatural.

A Figura 14 mostra uma mulher nua sendo raptada pelo Diabo em um cavalo (em alusão ao Mito de Perséfone e Hades). É datada de 1493, sendo atribuída à oficina de Michael Wolgemut e Wihelm Pleydenwurff, sediada em Nuremberg, que segundo Anchieta (2021) foi um dos principais centros de editoração na época. De acordo com a autora, padrao e enteado ficaram conhecidos pelas inovações na técnica da xilogravura, produzindo imagens para livros em toda a Europa. A imagem integra o segundo *best-seller* da época, que só ficava atrás da Bíblia: *Liber Chronicarum*, conhecido como Crônica de Nuremberg ou Crônica do Mundo, publicado pela primeira vez em 1493. O conteúdo é dividido em sete épocas, segundo ideias místicas e históricas: 1) da criação do mundo até o Dilúvio; 2) do Dilúvio ao nascimento de Abraão; 3) de Abraão até a criação do Estado do rei Davi; 4) de Davi até o cativo babilônico; 5) do cativo até o nascimento de Jesus Cristo; 6) de Jesus Cristo até o presente; 7) do presente até o fim do mundo e o Juízo Final.



Figura 14. Ilustração de Michael Wolgemut em A Crônica de Nuremberg de 1493. Fonte. Tese de doutorado de Isabelle Anchieta

A Crônica de Nuremberg foi escrita pelo médico alemão Hartmann Schedel sob o patrocínio de dois ricos e influentes comerciantes alemães: Sebald Shreyer e seu irmão Sebastian Kammermaister. O livro pretendia contar a história do mundo por meio de uma reunião de fatos, dados geográficos e relatos bíblicos. A Crônica de Nuremberg foi traduzida para o latim e circulou tanto na Europa quanto na América. É estimado que mais de 2 mil exemplares foram impressos. O sucesso fez com que, posteriormente, as imagens e os textos do livro fossem vendidos em folhas avulsas, ampliando, portanto, sua circulação.

Para Anchieta, “não só a circulação de imagens e lendas motiva a repetição da tópica, como também outro intercâmbio afetivo e social relevante no período para a compreensão da formação do estereótipo da bruxa: a relação entre professor e aprendiz” (Anchieta, 2021, p.55-56). Wolgemut foi mentor, em 1486, de Albrecht Dürer.

A imagem das bruxas de ambos os artistas demonstra uma “conversa” entre os dois pintores: a bruxa de Dürer está no controle da situação, e não raptada como desenhou seu mestre. Ambas vão ao *sabá*. No final do século XVI, o conceito de assembleias de bruxas havia se enraizado, mas evidentemente, até o momento, não havia um acordo conclusivo sobre o que acontecia nessas reuniões e se eram ou não reais. Fossem elas reais ou imaginárias, os artistas do início do século XVI começaram a explorar o tema do voo das

bruxas, reunindo-se e agindo coletivamente em suas obras de arte. Um exemplo é *Witch riding backwards on a goat* de Albrecht Dürer. (Figura 15)



Figura 15. *Witch riding backwards on a goat*, Albrecht Dürer, 1500. Fonte: MET Museum, Nova Iorque, Estados Unidos.

Nessa xilogravura, uma mulher de aparência idosa, nua e com seus cabelos brancos soltos é representada como objeto principal da obra. Ela está em cima de um bode (animal ligado ao Diabo) dando as costas para o que seria a parte da frente do local em que ela está. A mulher carrega consigo uma vassoura, item que era constantemente conectado à bruxaria. Como se pensava que a bruxaria invertia a ordem natural das coisas, o cabelo da bruxa corre numa direção, enquanto o bode e a vassoura indicam a direção oposta. Ao seu redor se encontram quatro querubins que carregam símbolos da bruxaria, tal como um vaso de alquimista. Dürer desenha o que na época era visto com medo e desconfiança: a mulher e o sobrenatural. *Witch riding backwards on a goat* foi amplamente divulgada

em panfletos do século XVI, principalmente porque no século passado o manual inquisitorial *Malleus Maleficarum* já tinha sido amplamente divulgado pela Europa, principalmente na Alemanha, país de onde Dürer era natural.

O pintor alemão Hans Baldung Grien – aluno de Dürer – também produziu uma xilogravura representando um grupo de bruxas agindo juntas sem a presença direta do Diabo. A obra *As Bruxas*, de 1510 (Figura 16), possui fortes referências à bruxa de Dürer.

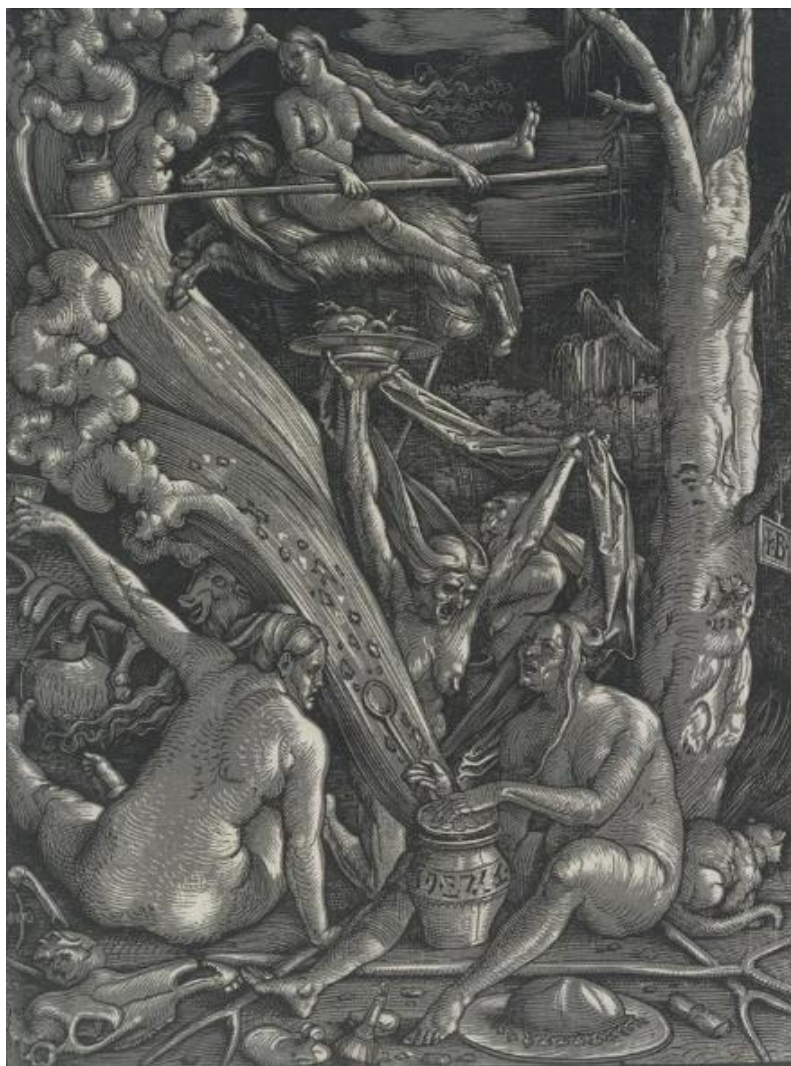


Figura 16. As bruxas, Hans Baldung Grien, 1510. Fonte: MET Museum, Nova Iorque, Estados Unidos.

Como destaca Linda Hults (2005), a imagem de Grien tem como seu centro um cântaro, possível referência ao recipiente que portava o unguento para fazê-las voar, ossadas espalhadas pelo solo e gases que circundam as ações das figuras femininas. Além disso, o fato desse grupo de figuras femininas estarem com seus corpos nus, faz-nos supor um possível objetivo almejado por Hans Baldung Grien: assimilar o forte poder que se

alegava à mulher, tanto sobre a questão do corpo e sexo, quanto sobre sua capacidade de dominar as forças da natureza.

No centro, temos três figuras femininas sentadas. A mais próxima, do lado direito da imagem, lida com o vaso que está entre suas pernas; as inscrições presentes nele lembram os escritos hebraicos, possível relação da bruxaria com a cultura judaica, a qual Ginzburg elucida em sua vasta pesquisa. Uma matéria gasosa é expelida pelo vaso que parece ser controlada pela mão esquerda da mulher e na sua outra mão, um objeto semelhante a uma colher.

O historiador Charles Zika (2007) dá destaque também para um pincel na parte inferior da gravura, que seria útil na aplicação de pomadas ou, como era conhecido, o unguento; também há uma ossada da cabeça de animal, utilizado em atos de bruxaria maléfica. É importante destacar que todas as figuras possuem longos cabelos, semipresos ou soltos ao vento, referindo-se a um dos símbolos da vaidade feminina e da sexualidade, forte elemento de representação da bruxa.

Ao lado da mulher que segura o vaso, está uma outra que se encontra de costas para o espectador. Sua mão direita se posiciona em cima de uma das forquilha ao chão e sua mão esquerda segura um cálice, fazendo uma possível referência aos banquetes que se acreditava acontecer durante o *sabá*. A terceira figura feminina se encontra entre a fumaça e a matéria que compõem a cena. Ela segura com a mão esquerda, acima de sua cabeça, um tecido que se assemelha ao que é visto na obra *As quatro bruxas* (1497) de Dürer (Figura 17).



Figura 17. As quatro bruxas, Albrecht Dürer, 1497. Fonte: National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos.

Temos na parte superior da imagem de Grien (Figura 16), no canto esquerdo, uma figura sem gênero definido, com a boca aberta de forma grotesca, que flutua entre a fumaça e, próximo a ela, centralizada, um elemento já visto aqui antes: uma figura feminina que cavalga no sentido contrário de um animal, outra possível referência a gravura de Dürer. O desenvolvimento da obra de Hans Baldung Grien pode ter acontecido ainda quando o artista trabalhava na oficina de Dürer. A jovem bruxa tem em mãos uma forquilha que segura uma panela com ossos. Segundo Zika (2007), o bode estava estabelecido como símbolo visual da luxúria na iconografia dos vícios no final da Idade Média, juntamente com o detalhe das pernas da figura feminina mais abertas e o cabelo solto, seria uma sugestão visual comum para a atividade sexual ilícita no século XVI.

Linda Hults (2005) observa que a luxúria das bruxas também é trabalhada na presença das “salsichas” (como também identifica Charles Zika) penduradas sobre uma das forquilhas no lado esquerdo da imagem. Esse detalhe das salsichas estaria associado ao fato de que as bruxas eram conhecidas por deixarem os homens impotentes sexualmente.

O gato também chama a atenção: ele está sentado de costas para as bruxas. Do século XIV ao XVIII, acreditava-se que as bruxas repudiavam Jesus Cristo, adoravam o Diabo e faziam pactos com ele; que elas mudavam de forma (de humano para animal ou de uma forma humana para outra) e que muitas vezes tinham “espíritos familiares” na forma de animais:

Por volta do século XVII, estava em curso uma mudança drástica, a qual repercutiu na teoria de Descartes de que os animais são máquinas não sencientes. Ter animais de companhia era cada vez mais visto com suspeita, pois os animais eram retratados como a encarnação daquela instintividade incontrolável que o capitalismo devia reprimir para produzir trabalhadores disciplinados. Tocar em animais, fazer carinho neles e morar com eles, como fora norma nas regiões rurais, tornou-se comportamento tabu. Com a caça às bruxas, especialmente na Inglaterra, os animais foram demonizados devido à teoria de que o Diabo oferecia a seu séquito ajuda diária na forma de animais domésticos, que serviam para levar cabo os crimes das bruxas. Esses “familiares” eram uma prova da natureza irracional da “bruxa” e possivelmente de toda mulher (Federici, 2019, p.56).

Em *As bruxas*, encontramos, portanto, os diversos elementos presentes nas descrições do *sabá*. Grien, assim como Dürer, ajuda a entender melhor a visão do artista sobre os acontecimentos da época e de como a história oral transcrita nos panfletos vai se enraizando cada vez mais nas xilogravuras.

Hans Baldung Grien vivia na Alemanha quando criou *The Three Fates: Lachesis, Atropos and Kloth* (Figura 18). Em 1515, ano que a obra foi elaborada, os estados de língua alemã do início do período moderno estavam divididos política e religiosamente. O movimento religioso definidor desse período, a Reforma, resultaria em níveis sem precedentes de violência e agitação política na região. Nessa época, os panfletos religiosos inundaram a Alemanha e grande parte da Europa. Para Mark U. Edwards (2004), a Reforma foi, portanto, uma revolução da mídia. Lutero fortaleceu seus ataques a Roma descrevendo uma igreja "boa" contra uma "má".



Figura 18. *The Three Fates: Lachesis, Atropos and Kloth* de Hans Baldung Grien, 1515. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

Em *The Three Fates: Lachesis, Atropos and Kloth* Grien nos apresenta as Moiras, figuras conhecidas e temidas da mitologia grega. De acordo com Martha Robles (2019), Láquesis, Átropos e Cloto são filhas de Nix, deusa da noite, e de Cronos, o mais jovem dos titãs. Elas são conhecidas também como Parcas ou Fiandeiras, por causa da imagem

que representam: o nascimento, a vida e a morte, sua tríplice tarefa de fiar, medir e cortar o fio da existência.

Geralmente, as Moiras são representadas vestidas de branco e exercem o poder supremo da Necessidade. Na xilogravura de Grien, entretanto, elas estão nuas e duas delas possuem os cabelos longos e soltos. A criança no lado inferior esquerdo brinca com uma flor, que é delicada como a vida.

Ainda que todos os autores concordem que são as Moiras que “dão à luz”, que reportam a sorte das pessoas, governam suas vidas e determinam a morte de cada um, existem diferentes versões sobre sua origem, sobre o exercício de suas funções e as relações que mantinham com os demais deuses (Robles, 2019, p.99).

É sabido, no entanto, que Cloto é a fiandeira que segura a roca. Na obra de Grien, a roca é substituída pela vassoura: objeto que passou a ser vinculado às bruxas, porque era conhecido como o meio de transporte usado para que as mulheres voassem aos encontros noturnos. Já Láquesis é a responsável por trançar o fio; aqui ela segura um fio que vem diretamente da vassoura. Por fim, Átropos, conhecida por ser a menor das três e a mais terrível, é a mulher implacável que corta a linha com a sua temível tesoura.

É possível que as Moiras tenham inspirado Grien em *As Três Idades da Mulher e da Morte*, um óleo sobre tela criado entre 1541 e 1544 (Figura 19), onde aparecem uma criança deitada no chão e uma mulher adulta, ao lado de uma mulher mais velha que fica próxima à morte. Ela carrega em uma mão uma ampulheta que mede o tempo e com a outra mão está prestes a cortar o fio da vida. A coruja no lado inferior esquerdo pode ter uma representação dualística: por um lado, a sua relação com morte que se deve ao fato, principalmente, de as corujas serem animais, em sua maioria, noturnos e com uma vocalização considerada sombria por muitos. Por outro lado, na mitologia grega a coruja tornou-se símbolo de sabedoria e conhecimento.

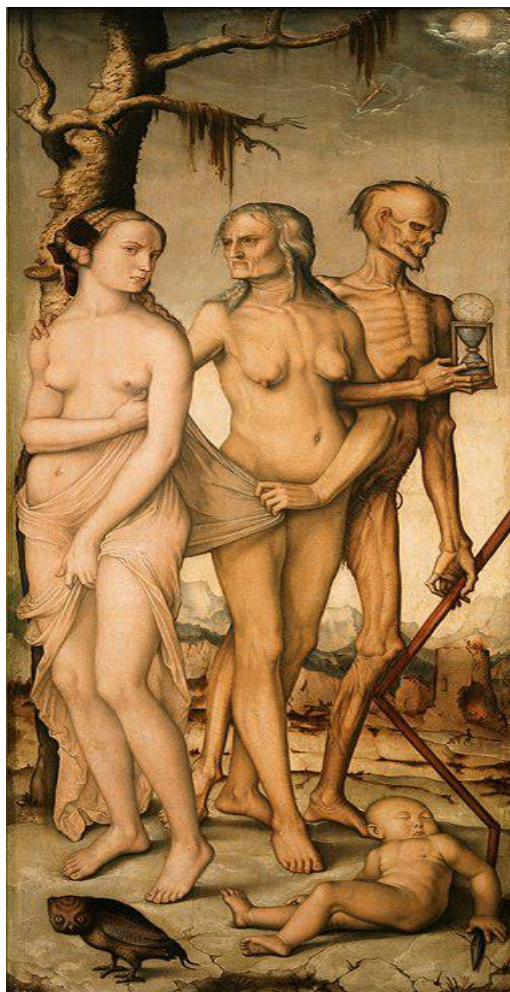


Figura 19. As Três Idades da Mulher e da Morte, Hans Baldung Grien, 1541-1544. Fonte: Museu do Prado, Espanha.

As Moiras em *The Three Fates: Lachesis, Atropos and Kloth* (Figura 18) assim como as mulheres de *As Três Idades da Mulher e da Morte* (Figura 19) são, portanto, três mulheres sobrenaturais, representando passado, presente e futuro. Por isso comumente são associadas às bruxas, capazes de alterar o destino tanto dos deuses como dos humanos.

Já na obra representada na Figura 20, um desenho em claro-escuro provavelmente de Hans Frank de Basel, artista contemporâneo influenciado por Grien, vemos um outro símbolo muito conhecido das bruxas, o caldeirão. Aqui ele é representado de maneira mais incomum: é feito de palha. As chamas que saem do caldeirão de palha estão ligadas à morte e destruição físicas, representadas pelo crânio humano exposto para exibição por uma das bruxas deitada no chão.

Para Charles Zika (2007), a destruição física causada pela bruxaria é incorporada na figura emaciada da bruxa mais velha em pé. Ela é caracterizada com os seios caídos e uma criança amarrada às costas pelos cabelos.

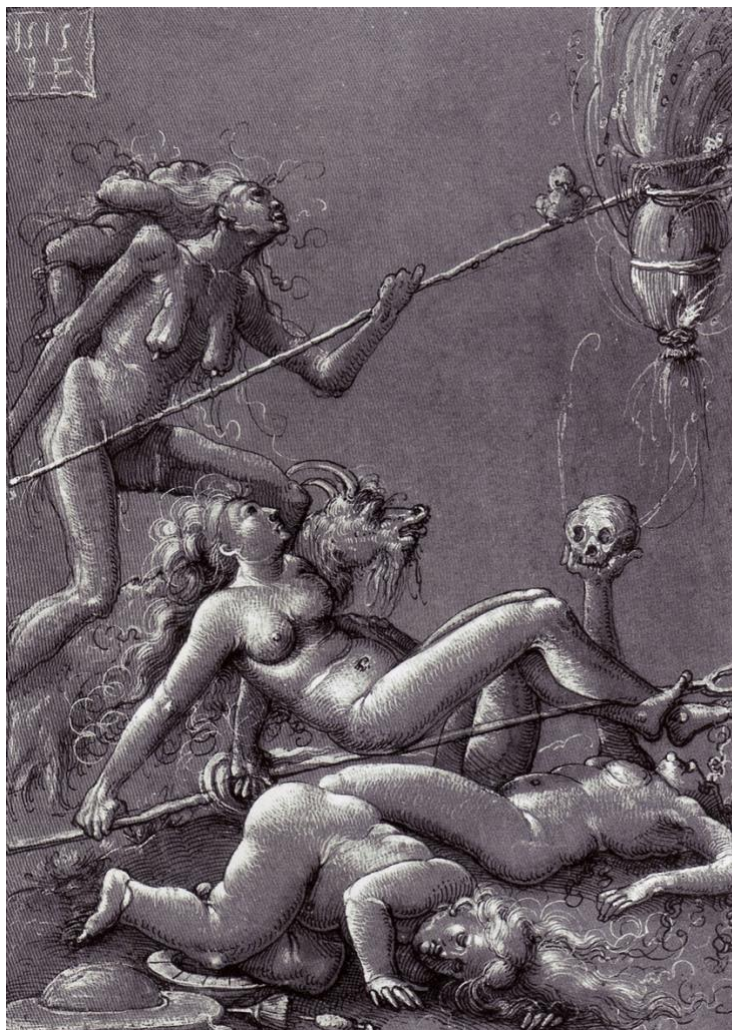


Figura 20. Sabá das bruxas, Hans Frank de Basel, 1515. Fonte: Staatliche Museen zu Berlin, Berlim, Alemanha.

A bruxa mais velha está evidentemente na menopausa, uma representação de anticriação, carregando o que é presumivelmente uma criança morta. Abaixo dela estão as outras que parecem cruzar, para Charles Zika (2007), as fronteiras entre os vivos e os mortos por meio de seus rituais de feitiçaria necromântica¹². Duas delas já em transe no chão cercadas pela parafernália de seu ofício, isto é, o espelho convexo, o pincel para passar a unguentos e uma panela com as marcas de um círculo mágico. Elas têm os corpos emaranhados: os membros, os seios e as nádegas estão todos desajeitados e contorcidos. Os pés se encontram enrolados de maneira desajeitada em torno da forquilha de cozinhar. Mas são os cabelos das bruxas com suas mechas cacheadas e fantásticas que quebram os contornos lisos desses corpos e os ligam não só entre si, mas também com a palha, as

¹² Prática de magia envolvendo a suposta arte de comunicação com os mortos

chamas e a cabra (novamente aqui para representar o Diabo). São corpos selvagens, descontrolados, destrutivos e bestiais, assim como eram interpretados os atos de feitiçaria.

Em *Bruxa com um Dragão*, de 1515 (Figura 21), Grien é mais ousado e elabora uma cena explícita sobre a copulação demoníaca. De acordo com Zika (2007), embora os detalhes precisos da relação entre a bruxa e o dragão permaneçam incompreendidos, há poucas dúvidas de que Grien esteja se referindo à cunilíngua¹³.

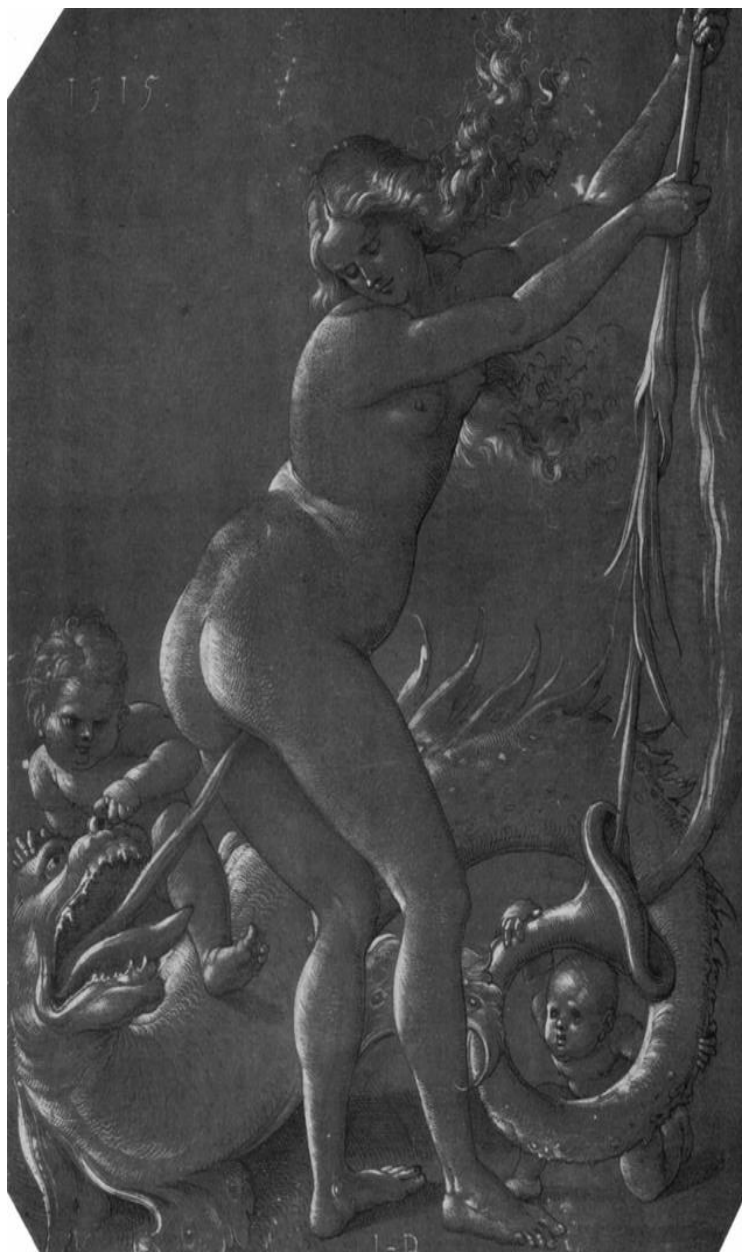


Figura 21. Witch and Dragon, Hans Baldung Grien, 1515. Fonte: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

¹³ ato de buscar e dar prazer sexual com a boca e a língua na vulva da mulher.

De acordo com os estudos de Charles Zika (2007), o dragão está liberando um jato de fogo na vagina da mulher. Mas a pose da bruxa e a ação do *putto*¹⁴ segurando as mandíbulas do dragão pendurado sugerem que a mulher é a protagonista, disparando um jato de gás na boca da besta, que então sai de sua cauda.

O dragão quase nunca aparece como um animal ligado à Figura do Diabo. Ele aparece sem muito destaque na pintura *Melancolia* de Lucas Cranach de 1532 (Figura 22).



Figura 22. Detalhe do dragão em *Melancolia* de Lucas Cranach, 1532. Fonte: Musée d'Unterlinden, Colmar, França

Observamos que há uma certa troca de olhares entre a figura feminina que olha por cima do ombro para a face da figura animalesca. Os dois *putti* são frequentemente associados à deusa Afrodite e seu companheiro Eros, que na mitologia grega são relacionados ao amor romântico ou erótico. O menino que está no chão parece encarar o corpo feminino de maneira muito semelhante à criança no desenho de Dürer, *O banho das mulheres* de 1496 (Figura 23).

¹⁴ Putto (do latim putus ou do italiano puttus, menino) é um termo que, no campo das artes, se refere a pinturas ou esculturas de um menino nu, geralmente gordinho e representado frequentemente com asas. Usado também no plural: "putti"



Figura 23. Detalhe de O Banho das Mulheres, Albrecht Dürer, 1496. Fonte: Kunsthalle Bremen, Bremen, Alemanha.

Zika observa ainda que a figura feminina de Grien (Figura 21) estaria em uma posição sexual de dominante, percebida pelo seu quadril empinado: “ela está na posição sexual dominante, seus quadris girando em conjunto com seu impulso para baixo de uma corda semelhante a uma videira no orifício semelhante a uma orelha da cauda do dragão”. (Zika, 2007, p.80/ Tradução da autora).

A obra *Witch and Dragon* de Grien é também uma evidência do que hoje entendemos como uma profunda misoginia existente na época do artista. O historiador observa que as bruxas retratadas pelos artistas como Grien e Dürer, tinham sua própria sexualidade dominada por eles e pelos seus pontos de vista.

Xilogravuras como esta devem ser relacionadas ao novo mercado de erotismo no século XVI. Assim como outras cenas de gênero, como as da casa de banhos, por exemplo, as cenas de bruxaria respondiam ao fascínio masculino pela sensualidade feminina e, em particular, por uma sensualidade livre da autoridade masculina. Uma crença muito difundida no período medieval é que as mulheres seriam tão ativas sexualmente que chegavam ao ponto de quererem ser estupradas. Diante disso, acreditava-se só o demônio poderia seduzi-las e saciar esse desejo, e por isso, as bruxas iam ao encontro do Diabo no *sabá*.

A representação em imagens do *sabá*, das mulheres e de seu corpo tiveram influência não apenas dos acontecimentos que rondavam internamente a Europa, mas também das viagens para fora do continente europeu muito comum entre os séculos XV e XVI.

A partir dos relatos dos viajantes, a figura das indígenas tupinambás, por exemplo, começou a circular dentro da Europa, o que resultou na contaminação entre os dois mundos, Velho e Novo. A nudez feminina torna-se motivo de medo ao ser relacionada principalmente às indígenas tupinambás, mulheres canibais vistas como a personificação do Diabo e do desconhecido.

Veremos no próximo capítulo como as viagens ao Novo Mundo, em especial, ao Brasil, irão repercutir na construção da imagem ligada não somente às reuniões das mulheres num mesmo ambiente, mas resultará, principalmente, na censura do corpo da mulher.

3. O BRASIL E AS TUPINAMBÁS PELO OLHAR DE HANS STADEN E THÉODORE DE BRY

No dia 12 de outubro de 1492, o navegador Cristóvão Colombo, a serviço do Rei da Espanha, embarcou nas caravelas Santa Maria, Pinta e Niña. Chegou à hoje conhecida ilha de São Salvador na América Central. Este marco histórico ficou registrado como sendo oficialmente a data do achamento da América. Sob outra perspectiva, podemos afirmar que aquele foi o início de um longo e violento processo de colonização do continente americano, conhecido a partir daquele momento como Novo Mundo.

Quando os europeus chegaram à América não colonizaram terras desabitadas; pelo contrário, atracaram seus navios em regiões com uma grande diversidade étnica e cultural, onde há muito tempo viviam pessoas organizadas em sociedades complexas do ponto de vista social, político, econômico e cosmológico.

Aqui nesta região do mundo, que a memória mais recente instituiu que se chama América, aqui nesta parte mais restrita, que nós chamamos de Brasil, muito antes de ser 'América' e muito antes de ter um carimbo de fronteiras que separa os países vizinhos e distantes, nossas famílias grandes já viviam aqui, são essa gente que hoje é reconhecida como tribos. As nossas tribos. Muito mais do que somos hoje, porque nós tínhamos muitas etnias, muitos grupos com culturas diversas, com territórios distintos. Esses territórios se confrontavam, ou às vezes tinham vastas extensões onde nenhuma tribo estava localizada, e aquilo se constituía em grandes áreas livres, sem domínio cultural ou político. Nos lugares onde cada povo tinha sua marca cultural, seus domínios, nesses lugares, na tradição da maioria das nossas tribos, de cada um de nossos povos, é que está fundado um registro, uma memória da criação do mundo (Krenak, 1992, p.1).

Quando o Velho Mundo se chocou com Novo Mundo, tudo mudou. Havia um lugar, na América do Sul, chamado *Pindorama*, que na língua tupi-guarani significava “terra das palmeiras”. Os portugueses decidiram que o melhor era mudar o nome para “Ilha de Santa Cruz”, que logo foi substituído por “Terra da Santa Cruz”. O nome era uma estratégia do rei português que tinha o evidente projeto de propagar a fé da religião católica no país. O nome mudou de novo para Brasil, inspirado na árvore de mesmo nome.

Boris Fausto (2009) nos ajuda a lembrar que, no início do século XV, a expansão marítima correspondia aos interesses das diferentes classes, grupos sociais e instituições que compunham a sociedade portuguesa. Nesse sentido, de acordo com Fausto (2009, p.11), os comerciantes viam a expansão como perspectiva de um bom negócio; já para o rei, era a oportunidade de criar fontes de lucro. Além disso, era uma ótima forma de ocupar os nobres; para os nobres e os membros da Igreja, servir ao rei ou servir a Deus, cristianizando povos selvagens, resultava em recompensas e em melhores cargos; “para

o povo, lançar-se ao mar significava sobretudo emigrar, a tentativa de uma vida melhor, a fuga de um sistema social opressivo” (Fausto, 2009, p.11).

Quando os europeus chegaram, encontraram uma população de indígenas bastante vasta tanto em termos culturais quanto linguísticos, distribuída ao longo da costa e na bacia dos rios Paraná-Paraguai. É possível distinguir dois grandes blocos subdividindo essa população: os tupis-guaranis, que viviam por quase toda a costa brasileira, desde o Ceará até a lagoa dos Patos, e os tapuias.

Os tupis, também denominados tupinambás, dominavam a faixa litorânea do Norte do Brasil até Cananéia, no sul do atual estado de São Paulo; já os guaranis localizavam-se na bacia Paraná-Paraguai e no trecho do litoral entre Cananéia e o extremo sul do que viria a ser o Brasil.

Quando eu vejo as narrativas, mesmo as narrativas chamadas antigas, do Ocidente, as mais antigas, elas sempre são datadas. Nas narrativas tradicionais do nosso povo, das nossas tribos, não tem data, é quando foi criado o fogo, é quando foi criada a lua, quando nasceram as estrelas, quando nasceram as montanhas, quando nasceram os rios. Antes, antes, já existe uma memória puxando o sentido das coisas, relacionando o sentido dessa fundação do mundo com a vida, com o comportamento nosso, como aquilo que pode ser entendido como o jeito de viver. Esse jeito de viver que informa a nossa arquitetura, nossa medicina, a nossa arte, as nossas músicas, nossos cantos (Krenak, 1992, p.1).

Os grupos tupis praticavam a caça, a pesca e a agricultura. Quando ocorria uma relativa exaustão do uso da terra, migravam temporária ou definitivamente para outras áreas. Para praticar a agricultura, derrubavam árvores e faziam a queimada - técnica utilizada até hoje. Plantavam feijão, milho, abóbora e principalmente mandioca. A economia era basicamente de subsistência e destinada ao consumo próprio. Cada aldeia produzia para satisfazer às suas necessidades, havendo poucas trocas com outras aldeias.

A chegada dos portugueses representou para os indígenas uma mudança brusca de realidade: passou a existir apenas um deus; surgiu o pecado que ditava muitas regras; um lugar chamado inferno e o tempo que começou a ser datado a partir de um calendário que não seguia a natureza. Fausto (2009) afirma que, vindos de longe, com enormes embarcações, os portugueses e, em especial, os padres, foram logo associados na imaginação dos tupis aos grandes xamãs, que andavam pela terra, de aldeia em aldeia, profetizando uma terra de abundância.

Muitas histórias foram contadas por meio dos portugueses, holandeses, franceses e alemães que vieram ao Brasil. Hans Staden e Theódore de Bry foram alguns dos responsáveis por liderar a forma como o Brasil era visto na Europa. Mesmo que muitas

vezes rodeados de preconceitos e estereótipos, as narrativas visuais, orais e textuais foram imprescindíveis na formação da história oficial de um país que ainda estava em formação.

Foram, principalmente, as xilogravuras que concretizaram as percepções de mundo dos artistas e dos viajantes que aqui estavam. Elas foram essenciais para que a imagem da mulher indígena e antropofágica fosse rapidamente associada ao Diabo.

O ritual canibal entre os tupinambás foi tão impactante que as imagens das indígenas influenciaram na construção da imagem da mulher como bruxa na Europa. Não importava onde estavam geograficamente: as mulheres tinham em comum os vícios, a possibilidade de fazer malefícios, de seduzir os homens e de se render com facilidade às tentações da luxúria e da gula.

Veremos a seguir que as imagens das indígenas, assim como as bruxas, foram essenciais na modificação da memória coletiva europeia. Como já dizia Maurice Halbwachs (1990), toda memória é, de alguma maneira, coletiva. “A memória tem um aspecto que é cumulativo - que armazena fatos - mas ela é também responsável por cimentar grupos: ela nos vincula” (Arantes, 2019, p.65).

Segundo Arantes (2019), ao compartilharmos nossas memórias, construímos algo comum que nos une. Isso ocorre porque somos seres sociais e políticos e vivemos em grupos. Logo, as memórias são formadoras das bases dos nossos pactos sociais. Não foi por acaso que as imagens das bruxas e das indígenas despertou medo, curiosidade e fascínio no Ocidente cristão.

3.1. Os europeus chegam ao Brasil

Era 1498 quando uma frota composta de oito navios, sob o comando do português Duarte Pacheco Pereira atingiu o litoral brasileiro na altura dos atuais estados do Pará e do Maranhão. Essa chegada, no entanto, foi mantida em rigoroso sigilo porque Portugal procurava impedir que a Espanha tivesse conhecimento de seus projetos colonialistas. Iniciava-se o que, na época, foi visto como um grande feito do homem Europeu. Desbravar a América significava não apenas uma guinada científica, mas também um controle maior do espaço global. Os europeus passaram a ser senhores dos mares e julgadores das culturas “estranhas”, impondo por toda a parte seu credo e seus hábitos, ou seja: sua visão de mundo.

Essa visão trazia entrelaçada as dualidades vindas da Europa Ocidental como ressaltou a historiadora Laura de Mello Souza (1993): a tensão entre o lógico e o maravilhoso, entre o pensamento laico e o religioso – e neste pensamento a briga entre

protestantes e católicos –, entre o Deus e o Diabo, o embate, por fim, entre o Bem e o Mal marcaram as diferentes concepções acerca do Novo Mundo.

Ao lado da expansão mercantilológica, os portugueses tiveram com as navegações, um objetivo maior: difundir o catolicismo. Dom João III, rei de Portugal entre 1521-1557, deixa evidente que “a principal causa que me moveu a mandar povoar as ditas terras do Brasil foi para que a gente dela se convertesse à nossa santa fé católica”¹⁵. Essa missão fazia parte de um grande contexto político e de transformação religiosa que estava em curso na Europa. Em 1545 teve início o Concílio de Trento, que tinha como objetivo principal reafirmar os dogmas da Igreja Católica; nada mais honroso ao Concílio do que a cristianização das populações em ambos os lados do Atlântico.

Ao mesmo tempo, desde o século XIV, o pensamento europeu “via-se às voltas com a ameaça de cortes demoníacas, formulando seus temores num corpo doutrinário que ficou conhecido como demonologia” (Souza, 1993, p.23). Como vimos anteriormente, a demonologia foi fundada por santo Agostinho, que deu estatuto concreto ao Diabo imaterial do Antigo Testamento.

De acordo com Laura de Mello Souza (1993), a partir do achamento da América, a demonologia passou a ser ciência teológica mais bem quista entre os colonizadores do Novo Mundo, os cronistas e os missionários:

A evangelização da Europa expulsara o demônio para terras distantes, da mesma forma como a intensificação do contato entre Oriente e Ocidente havia provocado a migração das humanidades monstruosas e fantásticas para a Índia, a Etiópia, a Escandinávia e, por fim, para a América (Souza, 1993, p.24).

Assim, a demonologia surge não apenas como um conjunto de tratados referentes à caça às bruxas. Ela se espalha por outras obras que vão além dos manuais de feitiçaria, sendo possível detectar em sermões católicos, nos textos de pregação protestante, enfim, em toda a produção voltada para a descrição do continente americano e dos hábitos e costumes de seus habitantes (Souza, 1993, p.25). Neste sentido, os textos e as imagens revelam uma observação assombrada do Outro.

Se na Europa as bruxas constituíram esse Outro que se opunha aos padrões europeus, no Novo Mundo, esse Outro ameaçador pôde ser identificando nas indígenas tupinambás. “Se a descoberta de novos mundos pôde revigorar os símbolos do maravilhoso, foi capaz também de fortalecer a demonologia europeia” (Souza, 1993, p.25), já que foi sobretudo a caça às bruxas que treinou o olhar demonológico sobre a

¹⁵ NÓBREGA, Manuel. Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil. Ed. Serafim Leite, São Paulo, IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 5.

América. Os sacerdotes maias, incas ou astecas, os xamãs, os caraíbas e os pajés tupis, isto é, todos os responsáveis pelo espaço sagrado de seus povos foram quase sempre chamados de bruxos.

Em *Informação da Terra do Brasil*, escrita em 1549, o padre Manuel da Nóbrega descreve os costumes religiosos dos indígenas chamando-os de feitiçaria, mais especificamente no que diz respeito ao xamanismo tupi:

[...] acabando de falar o feiticeiro, começam a tremer, principalmente as mulheres, com grandes tremores em seu corpo, que parecem demoninhadas (como de certo o são), deitando-se em terra, e escumando pelas bocas, e nisto lhes persuade o feiticeiro que então lhes entra a santidade; e a quem isto não faz tem-lho a mal. Depois lhe oferecem muitas coisas e em as enfermidades dos Gentios usam também estes feiticeiros de muitos enganos e feitiçarias (Nóbrega, 1954, p.16).

Aqui, já se tem de acordo com Souza (1993), uma ênfase em um dos maiores estereótipos ligados ao feminino: a luxúria, que aproxima as indígenas ainda mais das bruxas europeias. Além disso, é no Brasil, segundo Anchieta (2021), que se tem a localização geográfica exata do canibalismo (o ato antropofágico), que dá às indígenas tupinambás um requinte ainda maior de selvageria.

No século XVI, o antropofagismo virou um tema que se espalhava em diferentes segmentos sociais: “nas baladas noticiosas, nos debates acalorados, nos encontros em estabelecimentos públicos, nas conversas familiares e entre intelectuais” (Anchieta, 2021, p.99). Aproveitando a curiosidade que o antropofagismo exalava, um sagaz editor da cidade de Veneza, na Itália, Johannes Baptista Sessa, retira da carta de Américo Vespúcio – navegador, cartógrafo, escritor e comerciante florentino –, o termo *Novus Mundus* e torna-o título de sua 11ª edição latina em 1504.

Os editores encontraram na narrativa de Vespúcio uma nova fonte lucrativa. O grande interesse foi principalmente por reproduzir a carta que registra a sua segunda viagem, escrita entre 1501 e 1502, momento em Vespúcio presencia o ato do antropofagismo indígena. O sucesso é tão grande que as cópias, segundo Isabelle Anchieta (2021), circulam em doze edição latinas e oito edições alemãs. Em um dos trechos podemos ver a descrição de Vespúcio sobre o hábito dos indígenas de comer carne humana:

Os povos geram guerras entre si. E, aqueles que conduzem cativos de guerra conservam não por causa da vida deles, mas para matá-los por causa de sua alimentação. Com efeito, uns aos outros vencedores comem. Dentre as carnes

a humana é para eles um alimento comum. [...] Também estive 27 dias em certa cidade onde vi carne humana salgada suspensa nas vigas das casas, como é costume entre nós pendurar toucinho e carne suína. (Vespúcio apud Chicangana-Bayona, 2003, p.42-44)

Vespúcio apresenta um lado até então desconhecido dos nativos do Novo Mundo. Afinal, a utilização da carne humana como um alimento era ainda um fato inédito:

A comprovação de que os “canibais” existiam era um escândalo mesmo para uma sociedade habituada a fenômenos extraordinários. Uma notícia sem precedentes, capaz de superar o sucesso das xilogravuras monstruosas ou das baladas já entoadas em praça pública sobre as práticas de feitiçaria. (Anchieta, 2021, p.100)

Foi o artista e impressor alemão Johann Froschauer quem percebeu a potencial audiência das imagens dos indígenas canibais. É dele a primeira imagem sobre os rituais de antropofagismo que ilustra uma edição da segunda carta de Américo Vespúcio, impressa em 1505 (Figura 24). O corpo humano como fonte de alimento é a temática principal dessa xilogravura.



Figura 24. Ilustração de Johann Froschauer para a carta Mundus Novus (Novo Mundo), 1505, de Américo Vespúcio. Fonte: The New York Public Library, Nova York, Estados Unidos

A imagem é composta ao fundo por dois barcos europeus: um que chega e outro que parte do Brasil. Do lado direito da cabana, ao ar livre, três homens carregam nas mãos arcos e flechas, eles são os guerreiros. As mulheres, são caracterizadas pelos seios à

mostra e pela saia mais curta composta por folhas e estão posicionadas mais para dentro da cabana, o que mostra que elas pertencem ao ambiente doméstico. Nesse espaço, vemos também dois homens: um come um braço, sentado em uma espécie de mesa, outro abraça uma indígena. Eles se beijam na boca, ao mesmo tempo em que ela segura seu pedaço de carne, uma perna inteira desmembrada. O beijo, segundo Anchieta (2021), é o resultado evidente do artista em interpretar a luxúria dos indígenas que é apresentada em uma passagem da carta de Vespúcio: “o filho copula com a mãe; o irmão com a irmã; e o primo com a prima; o transeunte e os que cruzam com ele” (Vespúcio, 2003, p.43).

Na parte de cima da imagem quase ao centro, aparece o que sobrou de um corpo: braços e cabeça. Outra indígena, de pé (de costa para o espectador), observa o moquém, uma grelha feita de madeira. Ao redor, uma indígena amamenta um bebê tranquilamente enquanto distrai outras duas crianças. Perto dela, dois guerreiros conversam amigavelmente. Segundo Anchieta (2021), esses são elementos que passam para o espectador a sensação de um ambiente onde a carne humana é um alimento comum e parte do cotidiano.

Quanto mais “comum” fosse apresentado o hábito de comer carne humana, mais assustada parecia ser a reação do público a qual a imagem se destinava. Vespúcio sintetiza bem o choque cultural com os indígenas tupinambás: “digo mais: eles se admiram de não comermos nossos inimigos e de não usarmos a carne deles nos alimentos”. (Vespúcio, 2003, p.42-44)

A imagem produzida por Johann Froschauer concebe a ideia inicial presente nas primeiras imagens sobre o antropofagismo: os artistas tendem a pintar os indígenas vestidos e não nus. Anchieta (2021) indica que a nudez foi inicialmente associada à inocência, ou ainda à ideia de um “animal dócil”. Já o antropofagismo era, para os europeus, o sinônimo do inferno.

No entanto, não tardou a ideia de que a inocência das indígenas fosse manchada pelo antropofagismo. Houve, portanto, uma aproximação entre a nudez e os ritos tidos como canibais, sendo as indígenas nuas o grande alvo de curiosidade. Nuas, lindas e violentas eram elas que instigavam a imaginação e as imagens dos livros e panfletos que circulavam na Europa.

O impressor alemão Johann Grüninger, dono de uma renomada impressora em Estrasburgo, foi um dos pioneiros na mecanização do processo de impressão na Alemanha. Consciente do lucro que as informações sobre o Novo Mundo geravam,

Grüninger estabeleceu uma estreita relação com artistas da sua época. Também trocou informações com mercadores, comerciantes e outros impressores.

A indígena nua e sedutora aparece pela primeira vez na xilogravura de um artista desconhecido, encomendada pela impressora de Grüninger, em 1509, para fazer parte de uma das cópias das narrativas das cartas de Vespúcio, o *Mundus Novus*. Dentre todas as façanhas, ele escolhe como tema de uma das imagens o episódio em que Vespúcio descreve um encontro entre um jovem europeu que fazia parte da sua comitiva com um grupo de mulheres:

No sétimo dia, dirigindo-nos outra vez à terra firme, percebemos que aquela gente trouxera consigo mulheres. Assim que chegamos, logo enviaram muitas esposas para falar conosco, embora não estivessem inteiramente seguras a nosso respeito. Percebendo-o, concordamos em enviar até elas um de nossos jovens, que era valente e ágil, para torná-las menos temerosas. Assim que desembarcou misturou-se entre elas, que circulando-o, tocavam-no e apalpavam-no, maravilhadas por ele: eis que do monte vem uma mulher portando uma grande estaca, aproxima-se do jovem e, pelas costas, deu-lhe tamanho golpe com a estaca que, imediatamente, ele caiu morto no chão. Num instante, outras mulheres o pegaram e pelos pés arrastaram-no ao monte... todos em fuga correram de volta ao monte onde estavam as mulheres a esquartejar o jovem que haviam matado, enquanto nós olhávamos em vão, mas não era em vão que nos mostravam os pedaços que, assando num grande fogo que tinham aceso, depois comiam: também os homens, fazendo-nos sinais semelhantes, davam a entender que haviam matado e assim comido outros dois cristãos nossos, e exatamente por isso acreditamos que falavam a verdade (Vespúcio apud Chicangana-Bayona, 2010, p.50).

Em uma das imagens que compõe esse evento temos a ida do jovem navegador (Figura 25) ao encontro de três mulheres indígenas nuas que o tocam, o seduzem e o distraem.



Figura 25. Carta de Americo Vespúcio. Edição alemã de Joannes Grüninger, Estrasburgo, 1509. Fonte: Revista ArtCultura

Bem ao fundo, um grupo de indígenas observa o desfecho da armadilha que planejaram. Encantado pela beleza das mulheres, o jovem europeu não percebeu a chegada rápida de outra mulher que vem por trás e segura nas mãos uma estaca para desferir o golpe mortal.

Vespúcio e o resto da tripulação assistem à armadilha. As protagonistas são as mulheres e seu poder de sedução. Grüninger posiciona cada uma de modo que o espectador tenha ao seu alcance todos os ângulos dos seus corpos. Uma, por exemplo, está de perfil. Ela tem as nádegas grandes e os cabelos longos e volumosos.

A cena cita a forma clássica de representação corporal do nu feminino, porém com uma ousadia: o corte da genitália, a linha vertical que divide os grandes lábios da vulva, representando com realismo a aparência da vagina. Parte do copo até então encoberta por tecidos, pela postura ou apresentada sem pelos e corte, como um órgão sexual abstrato (Anchieta, 2021, p.106).

O artista evidencia, nessa imagem, o hábito de comer carne como um ato canibal, e não como parte de um ritual. Nesse sentido, segundo Silvia Federici (2017), ao definir as populações indígenas, em especial as mulheres, como seres canibais, adoradoras do Diabo e sodomitas, os colonizadores garantiram que a Conquista não foi só uma busca desenfreada por ouro ou prata, mas como vimos, uma missão de conversão.

A autora cita Parinetto (1998) para demonstrar como uma série de temas ganhou proeminência no repertório da bruxaria na Europa durante a segunda metade do século XVI. O antropofagismo, a oferta de crianças ao Diabo, o uso de unguentos e drogas e a identificação da homossexualidade (sodomia) com o diabolismo tiveram, de acordo com Parinetto (1998), sua matriz no Novo Mundo, como podemos observar nas Figuras 26 e 27. A primeira, produzida em 1557, mostra o ritual antropofágico no Brasil e a segunda, produzida em 1583, é usada para mostrar o *sabá*.

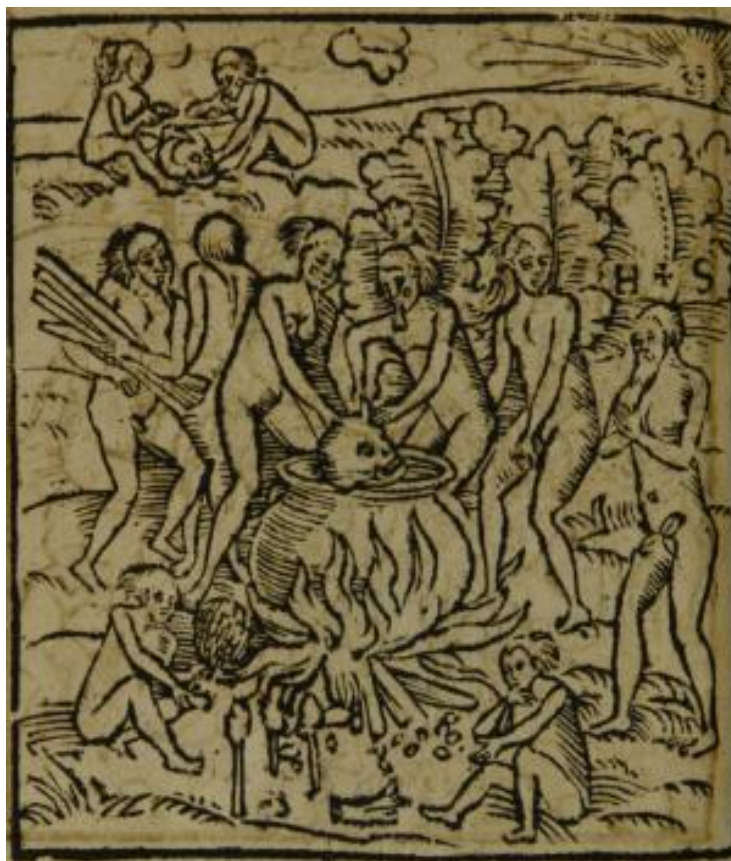


Figura 26. Xilogravura presente em Verdadeira História, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

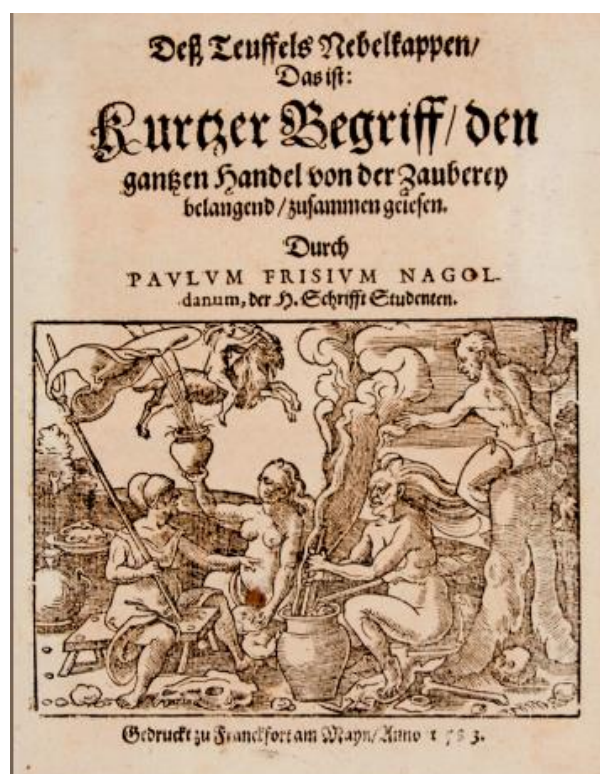


Figura 27. Bruxas no sabá. Ilustração do livro Dess Teuffels Nebelkappen, 1583, de Paulus Frisius. Fonte: Domínio Público

De acordo com Yobenj Chicangana-Bayona e Susana Sawczuk (2009), o gosto pela carne humana fazia dos indígenas, em especial as mulheres mais velhas, incorrigíveis nesse costume que chocava os europeus. A gula e a luxúria – consideradas pecados capitais tanto para os protestantes quanto para os católicos por serem pecados carnis que poluíam a alma (Pilosu apud Chicangana-Bayona; Sawczuk, 2009, p.507) – quando praticadas pelos Tupinambás da forma descrita por Vespúcio, são levadas a um nível aterrorizante aos olhos do europeu. Logo, Chicangana-Bayona e Sawczuk (2009) mostram que, para os colonizadores, além da degeneração do corpo e da alma, havia também a perda da humanidade, por causa de seus costumes abomináveis.

O alemão Hans Staden e o flamengo Théodore de Bry, ao retratarem as mulheres indígenas, levaram em conta essa relação entre alma e corpo: uma vez que o corpo está decaído é porque o indivíduo tem uma alma submetida aos vícios, ao Diabo e ao pecado, como no caso das indígenas Tupinambás e sua gula pela carne humana.

Hans Staden e Théodore de Bry não são conhecidos como os exploradores Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio ou Pedro Álvares Cabral, mas são igualmente importantes pela criação da imagem do Brasil na Europa na época do achamento

Oscilando entre acontecimento e sistema, entre relato de viagem, descrição da terra e gabinete de curiosidades, os textos representam tentativas de ordenação para a representação do estranho, esboços de possibilidades de criar um lugar para o outro mundo no pensamento ocidental. A partir desse lugar, por sua vez, são possíveis novos olhares sobre o sujeito, por exemplo, através do canibalismo (Kiening apud Anchieta, 2021, p.109).

Dá-se início a uma representação diferente das indígenas brasileiras em obras que vão se popularizar rapidamente por toda a Europa. Os artistas, em especial um xilografurista anônimo contratado por Hans Staden, faz uma descrição textual mais detalhada do que aquela oferecida por viajantes que de fato tiveram um contato próximo com os Tupinambás. Em parte, segundo Anchieta (2019), isso os ajudou a lidar, mas não a eliminar de forma completa, as distorções na representação desse povo, tido ainda como exótico, selvagem e peculiar. “Os rituais canibais/antropofágicos realizados por mulheres e homens nus eram, agora, representados com abundância de informações, o que abria um novo panorama para a imagem da índia brasileira” (Anchieta, 2021, p.110).

3.2. Hans Staden

Uma das histórias mais conhecidas dessa relação próxima entre os europeus e os indígenas tupinambás foi protagonizada por Hans Staden, um jovem alemão que viajou como arcabuzeiro para o Brasil.

Staden pode ser considerado o primeiro etnógrafo dos indígenas brasileiros. Isso foi possível graças a uma situação vivida pelo explorador alemão durante a sua segunda vinda ao país: sobreviveu à captura e à prisão junto aos tupinambás. Durante nove meses, Staden foi um observador participante do cotidiano e dos costumes dos indígenas que o capturaram. Teve, portanto, uma visão privilegiada das pequenas ações do dia a dia até os assustadores rituais antropofágicos. Ainda que “a classificação de Staden (e de seu xilogravurista anônimo) como um ‘etnógrafo visual’ dos indígenas brasileiros não seja um ponto pacífico entre os pesquisadores, sobretudo porque as imagens que produz são consideradas representações deformadas da realidade” (Anchieta, 2021, p.110), as xilogravuras apresentadas por Staden conseguem remontar rituais, funções dos sexos e os hábitos tupinambás com muito mais detalhes do que vários outros artistas.

No *Livro Primeiro: As Viagens*, Staden narra e ilustra, com 31 imagens, sua primeira (1548-1549) e segunda viagens (1550-1555) ao Brasil. Ele conta sua experiência e os nove meses de cativeiro junto aos tupinambás, quando presencia o assassinato e o moquéim de diversos prisioneiros enquanto aguarda pelo ritual da própria morte.

O *Livro Segundo: A Terra e Seus Habitantes* possui como subtítulo *Pequeno Relatório Verídico Sobre a Vida e Costumes dos Tupinambás dos quais Fui Prisioneiro*, com um total de vinte xilogravuras. Aqui, Staden dedica-se a descrever e ilustrar minuciosamente a terra, os hábitos, os objetos e a aparência dos indígenas: como se adornam (Figura 28), no que acreditam e como dormem (Figura 29).



Figura 28. Xilogravura presente em Verdadeira História, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin



Figura 29. Xilogravura presente em Verdadeira História, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindli

Ao todo as 51 xilogravuras que integram a obra são feitas por um artista de nome desconhecido. De acordo com Anchieta (2021), o traço quase infantil poderia sugerir que foi o próprio Staden quem as realizou. No entanto, é uma suposição que a própria autora descarta já que há a presença das iniciais “D.H.” (desenhado na bandeira do navio em que estava Staden – Figura 30), indicaria o nome do artista desconhecido que assina a primeira

xilogravura do livro, além do próprio depoimento de Staden que critica as despesas exigidas tanto pelas xilogravuras quanto pela impressão do livro.

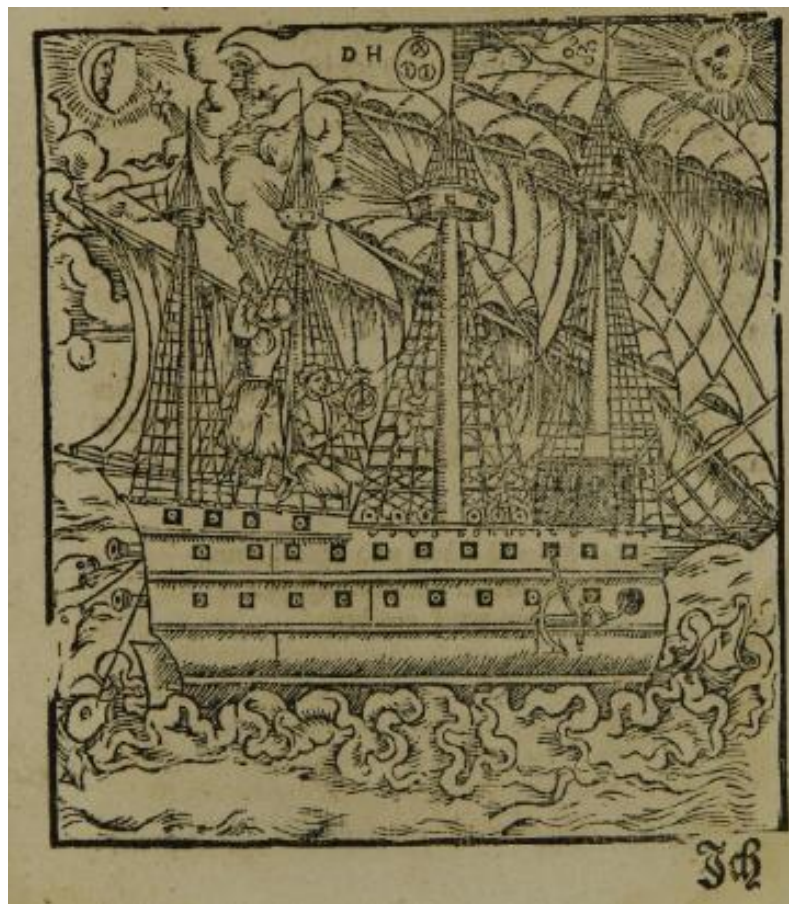


Figura 30. Xilogravura presente em *Verdadeira História*, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Staden partiu de Sevilha em 1549 a bordo de um navio espanhol comandado por Diogo de Sanabria rumo a Índia. O navio, entretanto, naufragou um ano depois e os integrantes da expedição decidiram que o melhor era rumar para a cidade de Assunção no Paraguai. Foi decidido que uma parte deles iria por terra e outra parte por mar. Staden se juntou ao segundo grupo e rumou para a cidade de São Vicente, onde tentaria fretar um navio capaz de chegar a Assunção. Antes de chegar a São Vicente, no entanto, o navio de Staden naufragou próximo a Itanhaém, cidade localizada no litoral do estado de São Paulo. Seus ocupantes conseguiram nadar até a praia.

De lá, partiram a pé até São Vicente, onde Staden foi contratado como artilheiro pelos colonos portugueses para defender o Forte de São Filipe da Bertioga, localizado nas proximidades da cidade. Quando Hans Staden veio parar em São Vicente, em 1550, após o naufrágio, o litoral do eixo Rio de Janeiro-São Paulo estava dividido entre duas etnias

rivais e seus aliados europeus. A porção sul era dominada pelos tupiniquins, aliados aos portugueses. A porção norte era dos tupinambás, aliados aos franceses, comandados por Cunhambebe, um dos líderes da Confederação dos Tamoios¹⁶. O ponto de tensão entre os inimigos era o canal de Bertioga, usado pelos tupinambás para penetrar na área tupiniquim.

Enquanto caçava sozinho fora dos limites do forte, ele foi capturado e feito prisioneiro pelos tupinambás que o conduziram à aldeia de Ubatuba (Figura 31).

Quando eu estava andando na floresta, eclodiram grandes gritos dos dois lados da trilha, como é comum entre os selvagens. Os homens vieram na minha direção e eu reconheci que se tratava de selvagens. Eles me cercaram, dirigiram arcos e flechas contra mim e atiraram. Então gritei: “Que Deus ajude minha alma!”. Nem tinha terminado estas palavras, eles me bateram e empurraram para o chão, atiraram e desferiram golpes de lança sobre mim. Feriram-me – Deus seja louvado – apenas numa perna, mas me arrancaram a roupa do corpo, um deles o casaco, um outro, o chapéu, o terceiro, a camisa, e assim por diante (Staden, 2011, p. 61-62).



Figura 31. Xilogravura que retrata a captura de Hans Staden pelos Tupinambás, nas proximidades do forte de Bertioga, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Durante nove meses Staden acompanhou de perto o dia a dia da aldeia e escapou de morrer com a ajuda de Deus, segundo ele mesmo, ou por conta do excesso de lamento em suas preces, o que teria sido entendido como covardia pelos tupinambás e desencorajado o ritual antropofágico, que tinha por fim absorver a bravura do inimigo.

¹⁶ Movimento de resistência, a confederação foi chefiada por líderes indígenas do litoral norte paulista e do sul fluminense. Juntos, eles organizaram uma revolta contra os colonos portugueses.

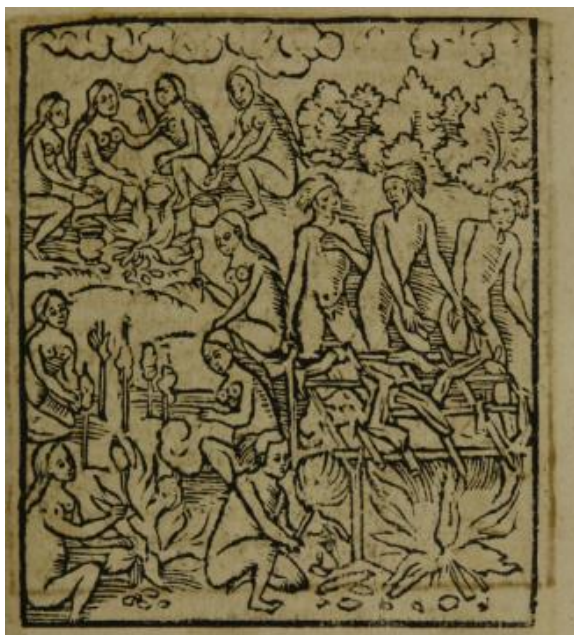


Figura 32. Xilogravura presente em Verdadeira História, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

A antropofagia tupinambá está ligada à guerra, que, por sua vez, também é ritualizada (Figura 32). Nesse sentido, a guerra e a antropofagia são motivadas por um desejo de “vingar a morte dos próprios parentes” (Agnolin, 2002, p.133). É o xamã (*caraíba*) que anuncia o momento de partir para a guerra. O ritual começa a partir do momento em que o prisioneiro é transportado à aldeia, o que pode levar vários dias. A vingança deve ser socializada: toda aldeia participa. Depois de uma recepção, a vítima vive na aldeia e casa-se com a irmã do homem que o capturou, sendo dessa maneira ritualmente incorporado ao ambiente, desfrutando, a partir daí, de uma relativa liberdade. A duração do cativeiro varia: os velhos são mortos e comidos quase imediatamente; os jovens podem permanecer em cativeiro por quinze ou vinte anos. Chegado o momento, o sacrifício é precedido da fabricação das ferramentas: a corda chamada de *muçurana* e o tacape afiado chamado de *ibirapema* (Figura 33), são utilizados para partir o corpo da vítima.



Figura 33. Xilogravura presente em Verdadeira História, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

As mulheres da aldeia fabricam o *cauim*, a bebida alcoolizada que acompanha as cerimônias bem como os vasos que o contém. Segue-se uma grande bebedeira acompanhada de danças. A duração dos preparativos até o sacrifício pode durar entre três e cinco dias. Os atos ritualizados realizados nesse momento compreendem a pintura e a plumagem da vítima, a preparação de uma fogueira ao lado do prisioneiro, a dança de homens e mulheres, que lançam objetos na vítima.

Em seguida, a vítima é cuidadosamente lavada num riacho. Em uma espécie de captura simbólica, os guerreiros da aldeia se põem a perseguir o prisioneiro. Depois da consagração do ataque e de mais um banho dado pelas mulheres, toda aldeia assiste à dança realizada pela vítima, que passa a última noite em sua cabana, ao passo que os outros bebem, cantam e dançam. No último dia, quando todo o *cauim* tiver sido consumido, sete ou oito mulheres idosas conduzem a vítima à praça. O matador, até então isolado em sua cabana, entra em cena. Ele dança e mata o prisioneiro com o tacape, quebrando sua cabeça. Logo após a morte, as crianças são encorajadas a tocar no corpo e molhar os dedos no sangue. O cadáver é queimado na fogueira e escaldado (Figura 34).



Figura 34. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Segue então um esquartejamento ritualizado e uma divisão da carne também extremamente regrada. O indígena que está oficialmente realizando um rito de iniciação, jejua e não come sua vítima. Entre os ritos do matador, o mais importante é a mudança de nome, visando por meio dela escapar da vingança. Por outro lado, um número elevado de mudanças de nome atestaria a coragem do guerreiro. Esse também tatua o corpo e recebe os títulos de *murubixa*, chefe, e *abaetê*, um homem verdadeiro. Se o sacrifício é explicado pela vingança dos ancestrais, ao consumir o outro, segundo o sociólogo Florestan Fernandes em *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, passa a fazer sentido com a ideia de que comer o inimigo não é apenas apropriar-se da sua força, mas é, sobretudo, reapropriar-se de seus próprios ancestrais mortos.

Segundo Anchieta (2021), por serem responsáveis por vigiar o preso e por preparar os rituais antropofágicos, as mulheres adquirem uma importância central nas imagens de Hans Staden e, como veremos, também nas de Théodore de Bry. Além disso, a autora afirma também que essa centralidade acontece pelo aspecto negativo associado à mulher, criado pela mentalidade cristã vigente na época, que tinha na imagem da bruxa sua forma visual. “É como se o efetivo protagonismo da índia nos rituais antropofágicos confirmasse seu caráter diabólico. Em um complexo jogo de espelhos, a sensação real e o preconceito se confundem, confirmando-se mutuamente” (Anchieta, 2021, p.126). Logo a imagem das indígenas e suas ações antropofágicas foram conectadas ao imaginário da mulher-bruxa europeia que lhe conferia um caráter diabólico.

3.3. Théodore de Bry

Entre os séculos XVI e XVII, os projetos da França Antártica (1555-1560) e da França Equinocial (1612-1615) foram as mais longas tentativas de implementação de colônias francesas em territórios pertencentes à América Portuguesa. Em 1612, funda-se, com apoio da monarquia Francesa, a França Equinocial no Maranhão. Esta segunda tentativa de colônia francesa foi católica e missionária, seguindo, assim, modelos religiosos semelhantes aos das colonizações ibéricas. A França Equinocial foi fundada com o apoio da monarquia francesa em um momento em que Portugal, Espanha e suas respectivas colônias viviam a União Ibérica, período em que Felipe II, rei da Espanha, assumiu também o trono de Portugal e passou a controlar todas as colônias portuguesas. Neste período, no Brasil, os funcionários do governo lusitano foram mantidos e o idioma oficial continuou sendo o português.

O ano de 1556 foi especialmente importante como marco da identificação da França Antártica com projetos huguenotes¹⁷. Naquele ano, depois de uma série de revoltas ter assolado a colônia comandada por Villegagnon, o vice-rei da França permitiu que Calvino enviasse uma comissão religiosos ao Brasil, para que professam a fé entre os colonos franceses no Novo Mundo e buscassem controlar a ordem social. A comissão era encabeçada por Du Pont de Corguilleray e pelos ministros huguenotes Pierre Richer e Guillaume Chartier. Chegando ao Brasil, a função mais importante da comissão era fundar, na América, um asilo para que huguenotes franceses pudessem gozar de liberdade religiosa, conforme instruções fornecidas pelo Almirante Gaspard de Coligny.

Calvinista, Théodore de Bry precisou fugir de Liège, na Bélgica, onde nasceu e viveu até os quarenta e dois anos, para Estrasburgo (França), em razão da perseguição religiosa que se intensificava com a intervenção do militar espanhol duque de Alba. Teve de se mudar mais três vezes; morou em Londres, em Frankfurt e em Antuérpia. Durante as fugas viu seu dinheiro diminuir consideravelmente, mas percebeu na arte uma maneira de se reerguer financeiramente: “do largo patrimônio que me coube, o único que me resta é a arte. Dela, nem os ladrões, nem os bandidos me puderam privar. A arte rendeu minha fortuna e minha reputação.” (De Bry apud Anchieta, 2021, p.122)

Em 1590 publicaria a *Admiranda Narratio*, obra dedicada à primeira viagem inglesa à Virgínia em 1585. Era o início da coleção conhecida popularmente como As

¹⁷ Termo referente aos protestantes franceses.

Grandes Viagens e As Pequenas Viagens: a primeira é dedicada às narrativas do Novo Mundo, compondo ao todo 13 volumes publicados entre 1590 e 1634, e a segunda é dedicada às Índias Orientais, formada também por 13 partes.

Publicado em 1592, *Americae Tertia Pars* (*América Terceira Parte*) foi baseada nas narrativas do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry sobre as viagens ao Brasil – conhecido nessa época como *França Antártica* – e os habitantes destas terras, os tupinambás. A publicação repete e reinterpreta as imagens de Staden e Léry e de outros, como em *Singularidades da França Antártica* do artista francês Jean Cousin feitas para ilustrar a narrativa de André Thévet na edição de 1558.

As *Grandes Viagens*, assim como outras coleções sobre narrativas de viagem, exerciam fascínio e geravam curiosidade tanto nas elites como no resto da população. Ao mesmo tempo, ajudavam a impulsionar a colonização das Novas Terras e a iniciar empreendimentos comerciais (Bucher apud Chicangana-Bayona, 2006, p.16). Nesse sentido, segundo Chicangana-Bayona (2006), a melhoria na qualidade das ilustrações proporcionou que estas tivessem um destaque maior nas obras literárias e que não fossem apenas meros complementos dos textos.

É no contexto de guerras religiosas e expansão atlântica que se inserem os primeiros volumes da coleção de Theodoro de Bry, que tinham, entre outras funções, o estímulo do comércio, a colonização do Novo Mundo e a difusão do cristianismo, além de sensibilizar a rainha Elizabeth I para retomar o projeto de colonização da Virginia interrompido em 1588 (Chicangana-Bayona, 2006, p.17).

Será em *Americae Tertia Pars* que De Bry terá uma guinada tanto na vida pessoal quanto profissional. Até então ele, que trabalhava como gravador, se torna editor e livreiro. A mudança de função é percebida nesta edição que inaugura sua nova posição social diante do mercado concorrido de impressores. O frontispício da obra (Figura 35) mostra esse novo momento de De Bry.



Figura 35. Frontispício de *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Vemos, no frontispício, uma porta monumental, cuja composição oferece uma pequena amostra do que está por vir. Na parte de cima, há dois indígenas que veneram um maracá, um chocalho tipicamente tupinambá. De cada lado, representando os guardiões do majestoso portal, temos um casal de indígenas nus: a mulher carrega uma criança em suas costas. Os filhos amarrados junto ao corpo das indígenas era uma cena que impressionava os europeus, já que, segundo Anchieta (2021), não havia um resguardo após o parto e as indígenas logo voltavam às suas atividades, especialmente a agricultura, dias depois de parirem. O casal está posicionado cada um de um lado do portal como se fossem estátuas, não fosse pelo movimento que fazem: cada qual segura uma parte esartejada de uma vítima e morde seu pedaço. “O ideal clássico é, assim, quebrado nesse movimento inesperado: o decaimento desses supostos Adão e Eva nessa ação

temerosa” (Anchieta, 2021, p.125). Na parte de baixo, temos uma ilusão de profundidade que nos conduz para uma cena distante (Figura 36).



Figura 36. Detalhe do frontispício de *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Nela percebemos três indígenas: dois homens e uma mulher de cabelos longos, todos nus, estão assando uma vítima no moquém. As chamas e a fumaça chamam a atenção dessa cena demoníaca. É para lá que o espectador é convidado a olhar.

Ao longo de sua obra, percebemos que De Bry tem preferência por reinterpretar as imagens produzidas por Staden. Ele refaz vinte e seis delas. Anchieta (2021) acredita que essa eleição específica sugere que essas figuras poderiam ter encontrado a fórmula para capturar as emoções do público: com as imagens de De Bry é possível recuperar a vivacidade dos atos antropofágicos, fazendo com que o espectador tivesse a sensação da ação do grupo. Uma vez que os indígenas nunca aparecem de forma isolada, sua identidade é criada a partir dessa dinâmica coletiva fornecendo um material mais rico para o entendimento da cultura dos indígenas: homens guerreiros e antropofágicos e suas mulheres cheias de luxúria. Se fossem velhas, pior ainda.

Chicangana-Bayona (2009) aponta que o contraste entre as jovens e as velhas Tupinambá na gravura de Theodoro de Bry, *Preparo e consumo da carne humana assada*

no moquém (Figura 37), tem a ver com a moral, já que uma vida de pecado e de consumo de carne humana leva à degeneração do corpo.



Figura 37. Preparo e consumo da carne humana assada no moquém de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Ainda de acordo com Chicangana-Bayona (2009), o oposto das mulheres belas e voluptuosas são as velhas indígenas enrugadas, magras e com os seios caídos, resultado de seus costumes selvagens. As imagens das velhas simbolizam os piores vícios: da mesma forma que as bruxas, as indígenas velhas mostram o corpo deteriorado devido a uma vida inteira entregue ao pecado.

As velhas são descritas de forma negativa, por exemplo, no texto do missionário Jean de Léry. Elas aparecem como gulosas e cheias de prazer ao praticarem a antropofagia:

Eles não comem carne, como poderíamos pensar, por simples gulodice, pois embora confessem ser carne humana saborosíssima, seu principal intuito é causar temor aos vivos. Move-os a vingança, salvo no que diz respeito às velhas [...] que são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte dos prisioneiros (Léry, 2007, p. 190).

Théodore de Bry vai ser, segundo Anchieta (2021), o primeiro a representar visualmente as indígenas velhas e gulosas mencionadas por Jean de Léry. Na xilogravura da Figura 38, há uma jovem e três mulheres velhas. Elas estão na parte lateral esquerda do moquém e estão separadas por dois homens, que comem partes do corpo de uma vítima. As indígenas velhas estão ali para mostrar o futuro que aguarda a bela e jovem mulher: a degradação de seu corpo, ou seja, o envelhecimento. A degeneração do corpo é associada como consequência do vício da prática antropofágica e da perda da sua humanidade.

Em 1507, Albrecht Dürer (1471-1528) pintou um quadro intitulado *A Avareza*: uma mulher velha, magra, sem dentes, com cabelos de cor cinza, enrugada, com um seio caído para fora de seu vestido. Em uma das mãos ela carrega uma sacola cheia de moedas de ouro, uma alegoria da Avareza, que acentua o estado de sua decadência (Figura 38).

A avareza associada às mulheres, principalmente as mais velhas, não foi uma proposta original do pintor alemão. A ideia já se encontrava enraizada socialmente, como podemos ver em um dos trechos do *Malleus Maleficarum*, quando Kramer e Sprenger defendem que esse vício é a raiz de todos os vícios ligados a mulher.



Figura 38. A Avareza de Albrecht Dürer, 1507. Fonte: Domínio Público

Com a onda de perseguições religiosas, a mulher velha, como vimos no capítulo anterior, se reafirma como um lema dos vícios.

A prática da antropofagia, vício monstruoso e abominável aos olhos europeus, leva os viajantes, cronistas e artistas a dotar de atributos monstruosos o indivíduo que a pratica. A degeneração dos corpos das índias velhas de rostos anômalos e corpos disformes que as aproxima das bruxas seria a prova desses atributos monstruosos, resultado de uma vida licenciosa. Contudo, a conversão desses gentios ao cristianismo poderia gerar a possibilidade de transformação e de salvação de suas almas (Chicangana-Bayola, 2009, p.524)

Não é à toa que o gravador Jacob Bink e Daniel Hopfer produzem a partir de 1500 imagens onde as velhas controlam e manipulam não apenas os homens, mas também controlam o próprio Diabo. Na imagem intitulada *Três Velhas Batendo no Diabo* de Daniel Hopfer (Figura 39), as bruxas o dominam no chão. Uma delas, que usa um vestido e tem os cabelos longos, segura o Diabo pelas pernas, insinuando, na opinião de Anchieta (2021), seu domínio por meio da relação sexual. O Diabo tem, no lugar do pênis, outra face animalesca, lembrando um javali. Tem os seios caídos como o de uma mulher e, na cabeça, chifres como um touro.



Figura 39. Três Velhas Batendo no Diabo (*Gib Frid*) de Daniel Hopfer, 1536. Fonte: Domínio Público

O Diabo se debate em vão contra as bruxas. Duas bruxas velhas encapuzadas seguram os pés e as mãos e preparam para golpeá-lo com uma machadinha. No céu, sobrevoam animais monstruosos que se parecem com dragões, já no chão vemos uma forquilha quebrada que indica uma luta anterior à captura do Diabo pelas velhas. Essa imagem pode ser interpretada como o pecado da soberba, uma vez que as bruxas, ao dominar o Diabo, buscam ter um poder maior do que seu grande mentor.

Jacob Bink realizou uma imagem similar, intitulada *The Witch Attacking the Devil* (A Bruxa Atacando o Diabo), de 1528. Na imagem (Figura 40) temos uma velha encapuzada com rosto mostrando agressividade.



Figura 40.. *The Witch Attacking the Devil* de Jacob Bink, 1528. Fonte: The British Museum

Ela bate no Diabo com um pedaço de sua vassoura enquanto segura-o pelos cabelos. Com expressão de dor, ele se debate para tentar se livrar da velha sem muito sucesso. Há um elemento curioso nessa xilogravura produzida por Bink, como ressalta Anchieta (2021): ele não faz a usual hibridação entre homem e animal ao retratar o Diabo, pelo

contrário, aqui ele é representado como um indígena tupinambá, utilizando uma saia de penas, cocar e folhas presas nas pernas.

A percepção do europeu em relação ao Novo Mundo nasce de um entrelaçamento entre o real e o imaginário, que vai contribuir fortemente para uma a formação da imagem visual dos tupinambás, em especial da mulher indígena, que passa a ser associada cada vez mais às bruxas.

Nesse sentido, veremos que, como Bink e Hopfer, as imagens de Hans Staden e Theódore De Bry mostram como essa percepção do Novo Mundo contribuiu para a construção de uma imagem estereotipada que foi capaz de provocar tanto alvoroço na Europa.

3.4. A diabolização da mulher indígena por Hans Staden e Theódore De Bry

A mulher indígena vai ser entendida para esses dois artistas como um ser capaz de poder controlar e descontrolar os homens.

Um grupo de jovens mulheres nuas domina uma cena de Staden, reinterpretada por De Bry (Figuras 41 e 42). Na Figura 41 vemos quatro mulheres no centro da aldeia. Anchietta (2021) indica que esse número pode ter sido escolhido pela influência de Dürer, que usava quase sempre um quarteto para representar um grupo de bruxas. Os corpos estão posicionados de forma harmônica, que contrasta com o ato agressivo de aprisionar um homem pelo pescoço: um misto de controle e sedução.

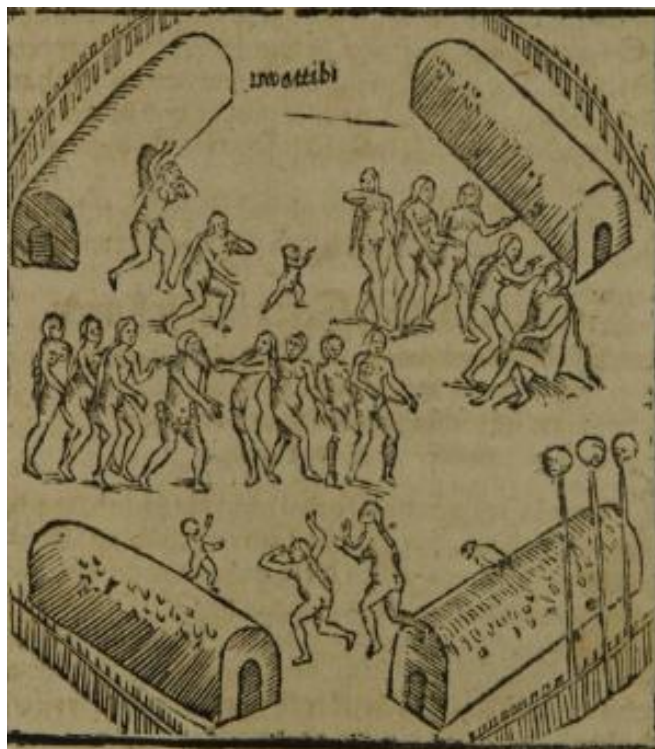


Figura 41. Xilogravura em *Verdadeira História*, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Uma mulher, uma adolescente e uma criança aparentam dançar nas extremidades da aldeia dando a impressão de que elas comemoram a chegada do prisioneiro, humilhando-o. É como se elas todas corressem de um lado para o outro; algumas estão com a mão na boca e outras com os braços levantados, como se estivessem gritando. “No conjunto, a imagem imprime simultaneamente a ideia de controle e descontrole, de uma agitação propositada” (Anchieta, 2021, p.128). Essa sensação se dá, muito provavelmente, porque elas são representadas gritando e correndo com uma condução organizada do preparo do ritual antropofágico.

A Figura 42, de Théodore De Bry, representa exatamente a mesma cena.



Figura 42. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Embora muito parecidas, as imagens de Staden e de De Bry se diferenciam. A primeira, de Staden, mostra a cena de forma panorâmica, como se ele quisesse dar uma visão total do acontecimento e da movimentação das mulheres. De Bry faz o que Staden não conseguiu reproduzir: as emoções faciais das mulheres. De Bry dá realismo ao corpo feminino, ainda que ele não seja de fato anatomicamente como o de uma indígena, mas sim do modelo tradicional grego.

O corpo curvado, a correria, os gritos das mulheres nas laterais dividem espaço com o corpo definido e as posições harmônicas do grupo de mulheres ao centro. É como se a América e a Europa se mimetizassem nesse encontro de corpos controlados e descontrolados, nesse caos ordenado (Anchieta, 2021, p.128).

A cena representa a chegada da vítima à aldeia. As mulheres nesse momento assumem literalmente o controle sobre o homem e exercem seu poder sobre ele. A vítima fica sob o cuidado das mulheres até o dia do seu assassinato:

Todas as mulheres das sete cabanas me acorrentaram e vieram me receber enquanto os homens se afastavam. Puxavam-me, algumas pelo braço e outras pela corda amarrada em meu pescoço, com tanta força que eu mal podia respirar. [...] Algumas foram à minha frente, outras atrás, dançando e cantando uma canção que, segundo seu costume, entoavam aos prisioneiros que tencionavam devorar. [...] As mulheres se jogavam todas sobre mim [no interior da aldeia, uma espécie de pátio central], dando-me socos, arrepelando-me a barba, e diziam em sua linguagem: Xé, anama poepika aé! Com esta pancada vingo-me pelo homem que os teus amigos mataram!” (Staden, 1974, p.87).

As indígenas acreditavam que Staden era português e por isso se referiam aos portugueses, povo inimigo dos tupinambás. A negativa de Staden quanto a este fato e a dúvida dos próprios indígenas com relação à sua valentia prorrogaram, para alívio de Staden, seu assassinato. Staden conta que o colocaram deitado em uma rede, e que de novo “vieram, bateram-me, escapelaram-me os cabelos e mostraram, ameaçadoras, como iriam me devorar” (Staden, 1974, p.88).

Staden confirma uma informação que aparece no relato de Jean de Léry, sobre como as mulheres tratam os prisioneiros: “logo depois de chegarem são não somente bem alimentados, mas ainda lhe concedem mulheres (mas não maridos às prisioneiras), não hesitando os vencedores a oferecer a própria filha ou irmã em casamento. Tratam bem o prisioneiro e satisfazem-lhe todas as necessidades” (Léry, 1978, p.193). Essa integração entre o ódio e a luxúria, o caos e a ordem ritual aparecem nas representações. A imagem, segundo Anchieta (2021), muito mais do que o texto, vai se contaminar com o mito da mulher irresistível, que é capaz de perturbar a lógica masculina, manipulando o homem em direção à sua morte, exatamente como vemos nas imagens das bruxas europeias.

O ritual das mulheres prossegue com o que Staden relatou como um ritual: o *pocaré*. No relato de Staden, “mais tarde disseram-me os irmãos: as mulheres agora te conduzirão ao pocaré. Eu ainda não entendia essa palavra então. Significava dança e divertimento” (Staden, 1974, p.89). Essa imagem é importante porque é exportada do ritual indígenas pelos artistas europeus para a representação do sabá das bruxas, que é retratado, como vimos, como um grupo de jovens mulheres nuas que dançam ao redor da vítima.

Na imagem de Staden (Figura 43), o vemos sendo levado pelas mulheres por uma corda no pescoço, puxado, segundo o próprio Staden, tão fortemente que ele quase não conseguia respirar. As mulheres o levaram para a frente da cabana do chefe da aldeia, onde se encontravam dispostos os ídolos indígenas, os maracás. Então:

Fizeram uma roda em volta de mim. Fiquei no meio. [...] Depois começaram elas todas a cantar. De acordo com o seu compasso, devia eu bater o pé com as pernas à qual estavam atados os chocalhos, de modo que chocalhasse acompanhando o canto (Staden, 1974, p.91).

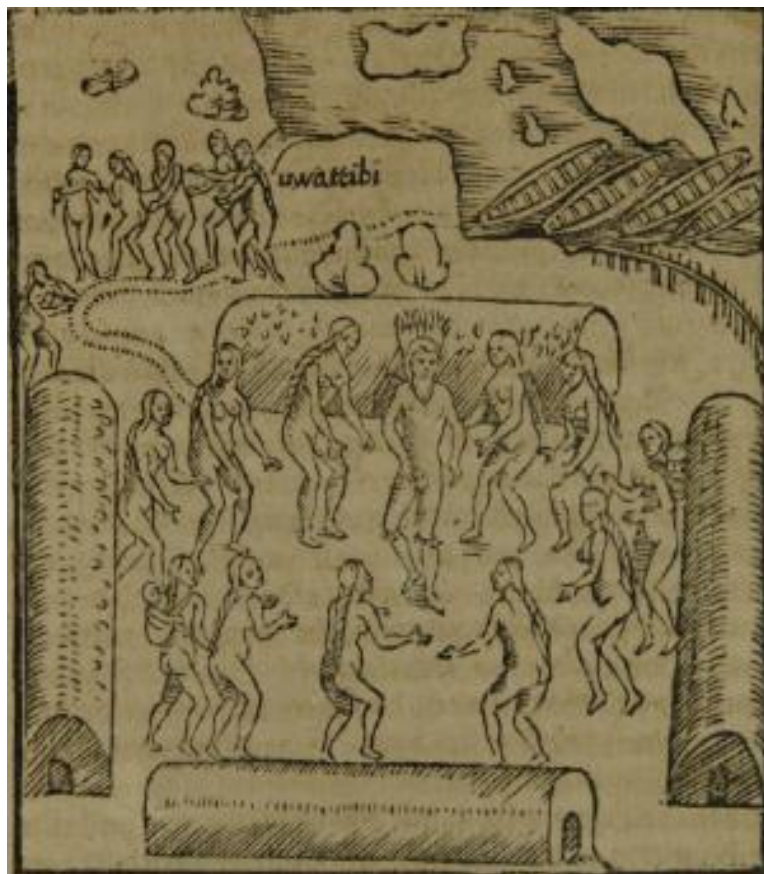


Figura 43. Verdadeira História, Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Na releitura de De Bry (Figura 44), as indicações de que Staden estava sofrendo não aparecem, muito embora Staden tenha afirmado em seu relato que ao dançar sentia que a “perna ferida doía-me tanto que mal me podia ter em pé” (Staden, 1974, p.91). De Bry, no entanto, explora o suposto prazer do prisioneiro junto às mulheres que o circulam em roda. Segundo Anchieta (2021), De Bry tende a mostrar um lado mais “alegre”, por ter acesso ao “estoque de imagens e narrativas já existentes, De Bry tinha uma posição privilegiada no tempo, podendo contaminar-se também delas para realizar sua versão do ritual” (Anchieta, 2021, p.130).

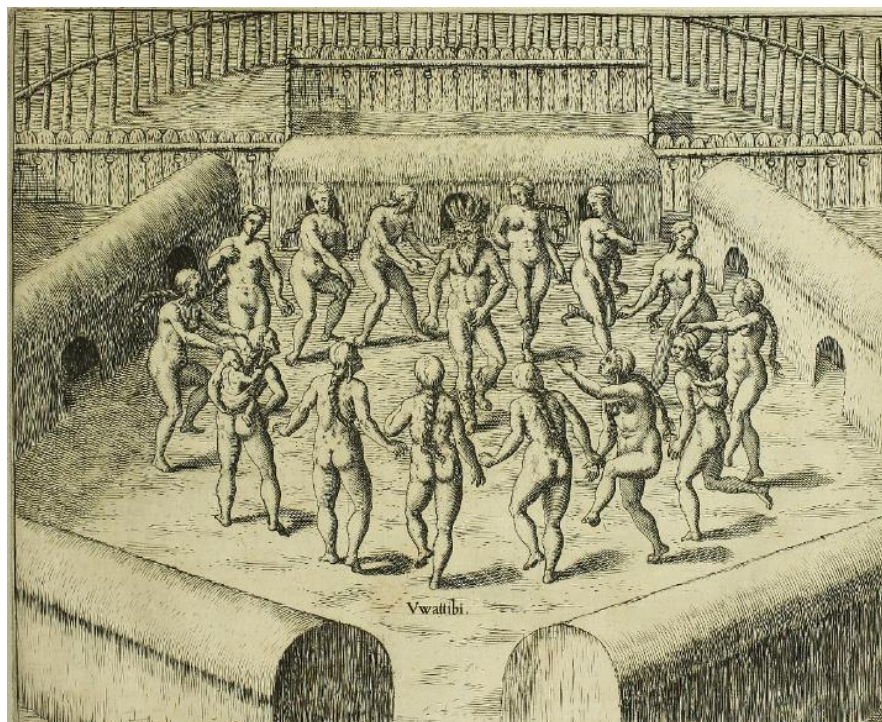


Figura 44. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

3.5. As representações do *sabá* e a suas semelhanças com o *pocaré*

O *pocaré*, assim como o *sabá*, carregava uma forte carga erótica que é valorizada principalmente por De Bry. Parece que ele mistura a diabolização e o fascínio pelo ritual ao fazer a imagem representada em *Americae Tertia Pars* (Figura 44). Jean de Léry chega inclusive a comprar os dois rituais:

E, de fato, se no início desse *sabá* (estando eu na casa das mulheres) tive algum temor. [...] Tive então como recompensa uma alegria tal ao ouvir os acordes bem medidos de tal multidão, mas sobretudo pela cadência e o refrão da balada, dizendo: *Heu, heurare, heura, heurare heura, heura, oueh*, fiquei todo encantado: mas da mesma forma que a cada vez que eu recordo disso, o coração me estremece e parece-me que ainda veem aos ouvidos. [...] Urravam, saltavam com violência, agitavam os seios e espumejavam pela boca até desmaiar como vítimas de ataques epiléticos; por isso não era possível deixar de acreditar que se tivessem tornado repentinamente possuídas pelo demônio (Léry, 2007, p.212-215).

Essa dança considerada alegre e macabra, resulta nos europeus uma relação entre o medo e a atração. Não é à toa que essa imagem vai ajudar os artistas na Europa na representação do *sabá*. Podemos observar como o ritual do *sabá* passa de uma de culto ao Diabo para uma festa mais definida: a roda de mulheres, símbolo da representação visual do *sabá*, deriva diretamente do *pocaré* das tupinambás. Como alegou Anchieta (2021), as festas com música, as bebidas, a orgia sexual e o culto ao Diabo foram imagens

publicadas em panfletos que circulavam por toda a Europa na primeira metade do século XVI, noticiando o sabá das bruxas. O pocaré, é, portanto, adaptado para estereotipar o sabá (Figura 45).



Figura 45. Disparate Alegre de Francisco de Goya, 1875. Fonte: Artsy

Além disso, De Bry nos apresenta com detalhes a interdependência das atividades dos sexos na realização do ritual antropofágico. Na Figura 46, o caldeirão ganha centralidade, ele está no primeiro plano, e é o ponto de partida para compreender essa relação.



Figura 46. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Esta imagem nos mostra não apenas os detalhes expressivos, mas também as ações: vemos como se dá a dinâmica entre os indígenas guerreiros e as mulheres por meio do *cauim*, uma bebida alcoólica, preparada por meio da fermentação da mandioca, milho ou caju, que eram mastigados pelas mulheres, em primeiro plano. “Nada ocorria de importância na vida social ou religiosa...que não fosse seguido de vasto consumo de certa bebida fermentada conhecida pelo nome de cauim” (Métraux apud Noelli; Brochado, 1998, p.122). Francisco Noelli e José Brochado (1998, p.118) explicam que o processamento inicial dos ingredientes variava de acordo com tipo de alimento, que podia passar por etapas diferentes: primeiro eles eram lavados para remover os sedimentos ou descascados com facas de pedra lascada, ou de carapaça de moluscos, ou com ossos. Dependendo do vegetal ou da fruta, de partes das plantas ou sementes, a etapa posterior consistia em ralar ou triturar em pilões de pedra ou madeira. A mandioca, por liberar toxinas, tinha um processo e equipamentos exclusivos para extrair o ácido cianídrico, sendo prensada no *tipiti* ou outros tipos de prensa. Em seguida era pré-cozida, torrada, transformada em farinha ou beijú, para depois seguir a mesma sequência das outras espécies. Depois, os ingredientes eram retirados da panela para que uma parte fosse mastigada e cuspidada em outra vasilha, onde estaria pronta para iniciar a fermentação. A outra parte poderia ser amassada com as mãos ou em pilões, antes de ser agregada à porção mastigada.

As mulheres fazem as bebidas. Tomam raízes de mandioca e cozinham em grandes pandeadas cheias. Uma vez cozida, retiram a mandioca da panela profunda, passam-na em outras, ou em vasilhas não profundas, e deixam-na esfriar um pouco. Então se assentam as meni-nas perto, mascam-na, colocando-a numa va-silha especial. Quando todas as raízes cozidas estão mastigadas, põem de novo a massa na panela, deitam-lhe água, misturam ambas e, aquecem de novo. Têm para tal vasilhas adequadas, que enterram a meio no chão, e que se empregam como aqui os tonéis para vinho e cerveja (Staden, 1999, p.52).

Já no plano oposto ao das mulheres, estão homens guerreiros que dançam e chacoalham seus *maracás*. Curiosamente, o penúltimo homem da fila (esquerda para a direita) leva uma cumbuca na mão em vez de um maracá, indicando a origem da sua alteração psicológica: “Enquanto dura a cauinagem os nossos brejeiros americanos, para melhor esquentar o cérebro, cantam, assobiam e se incitam uns aos outros a portarem-se valentemente e a fazerem muitos prisioneiros de guerra” (Léry, 2007, p.130).

No meio da cena, as ações e os papéis se comunicam, afirma Anchieta: “As mulheres distribuem as cumbucas de cauim entre os guerreiros, oferecendo uma suposta fonte de ânimos” (Anchieta 2021, p.137).

O próximo passo do ritual é esquentar a pele da vítima. Staden relembra que, após a vítima ser morta, “imediatamente as mulheres pegam o morto, arrastam-no para cima da fogueira, arrancam toda sua pele; deixam-no branco e tapam seu traseiro para que nada lhe escape” (Staden, 1999, p.108).

Na imagem de De Bry representada na Figura 47 vemos um pequeno caldeirão no primeira plano da cena, à esquerda. A água que ferve e evapora será usada pelas quatro jovens mulheres para facilitar a retirada da pele do homem que jaz morto. Uma delas corta as costas da vítima em toda a extensão da coluna, enquanto uma outra fica responsável por tapar com um pedaço de pau o ânus do homem. Uma terceira mulher fica encarregada de esfregar as mãos e os braços. A quarta mulher, que está de costas para o espectador, tem o braço espelhado ao da vítima. Anchieta (2021) acredita que isso possa ser uma referência às típicas representações das quatro bruxas de Dürer. Essa mulher tem os cabelos longos e trancados marcando sua juventude e beleza em contraposição ao ato violento da ação.



Figura 47. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Acima do caldeirão, no segundo plano da imagem, De Bry aproveita-se de outra narrativa para compor a imagem: a de Jean de Léry. “Imediatamente depois de morto a mulher (já disse que a concedem a alguns) coloca-se junto ao cadáver e levanta curto

pranto; digo propositalmente curto pranto porque essa mulher, tal como um crocodilo que mata o homem e chora junto dele antes de comê-lo, lamenta-se e derrama lágrimas sobre o marido morto, mas sempre na esperança de comer-lhe um pedaço” (Léry, 2007, p.198).

A adição dessa mulher que chora “lágrimas de crocodilo” na imagem insere uma cena complexa de sentimentos: uma encenação que dependia de um público para vê-la. Atrás da mulher que chora, é justamente isso que acontece. Um homem indígena observa sua representação. Ele, no entanto, não chora; cabe a ela, a falsa viúva, essa atuação no teatro ritual. O homem morto é vítima não só da vingança dos guerreiros, mas também é uma vítima da sedução das mulheres. Ele é uma presa nas mãos das quatro jovens mulheres.

Esse modo de ver o papel feminino no ritual antropofágico pode ter influência direta de uma das passagens do *Malleus Maleficarum*, em que os inquisidores afirmam:

A mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia por suas muitas abominações carnis. [...] Como houve uma falha na formação da primeira mulher [Eva], a mulher é um animal imperfeito, sempre decepçiona e mente. Por isso diz Cathonis Disticha: quando uma mulher chora, está a urdir uma armadilha. [...] Quando uma mulher chora, trabalha para enganar um homem (Kramer; Sprenger, 2020, p.159).

A falsa viúva encarna o exemplo perfeito da dissimulação feminina difundida na Europa. De Bry retrata as mulheres como manipuladoras em contraste com os guerreiros que observam impassíveis a ação. Entre a falsa viúva e os guerreiros que a observam, vemos uma outra mulher que aparenta correr descontrolada, ela morde uma das mãos.

O gesto de morder as mãos aparece com grande frequência nas imagens de Staden (Figura 48). O ato é associado à selvageria, à agressividade e à gula das mulheres. “Tal combinação fica ainda mais evidente se notarmos que a tópica era utilizada pelos artistas europeus para representar o descontrole humano, o pecado e o inferno” (Anchieta, 2021, p.140). Essa oposição entre a mulher irracional *versus* o homem racional já era comum na mentalidade europeia. Kramer e Sprenger (2020), os inquisidores que escreveram o *Malleus Maleficarum*, afirmavam que existem mais mulheres do que homens infectados pela heresia das bruxas. Em consequência disso, preferiam chamar de heresia *das bruxas* do que *dos bruxos*.



Figura 48. Xilogravura em Verdadeira História, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Outra parte importante do ritual era a sopa feita a partir das vísceras. A retirada das vísceras era feita durante o esquartejamento do corpo, por indígena homem ou um *curumim*: os meninos colocavam as mãos no abdômen da vítima e puxavam os intestinos. Tratava-se de um rito destinado a proporcionar aos jovens certas virtudes mágicas e conceder-lhes, assim, uma oportunidade de vingança.

Assim, primeiro a vítima é esquartejada. Quem narra esse processo é Staden: “Depois de esfolado, toma-o um homem e corta-lhe as pernas, acima dos joelhos, e os braços junto ao corpo. Vêm então as quatro mulheres, apanham os quatro pedaços, correm com eles em torno das cabanas, fazendo grande alarido, em sinal de alegria” (Staden, 1974, p.183).

Na Figura 49, um homem aparece no centro, segurando uma faca, manuseando a vítima. Ao fundo, vemos um grupo de indígenas que assiste ao esquartejamento. A imagem oferece um caráter ritualístico e público da ação. Quatro mulheres fazem parte da cena. Em cada canto extremo da imagem é possível ver uma delas. Elas carregam um pedaço do corpo da vítima em uma das mãos, estão acompanhadas pelo público da própria aldeia e pelos vizinhos aliados. Segundo os relatos de Staden, fazia parte do ritual convidar as aldeias vizinhas para o banquete antropofágico. A morte e a preparação do corpo se tornavam, por consequência, um grande teatro, encenado para o grande público.

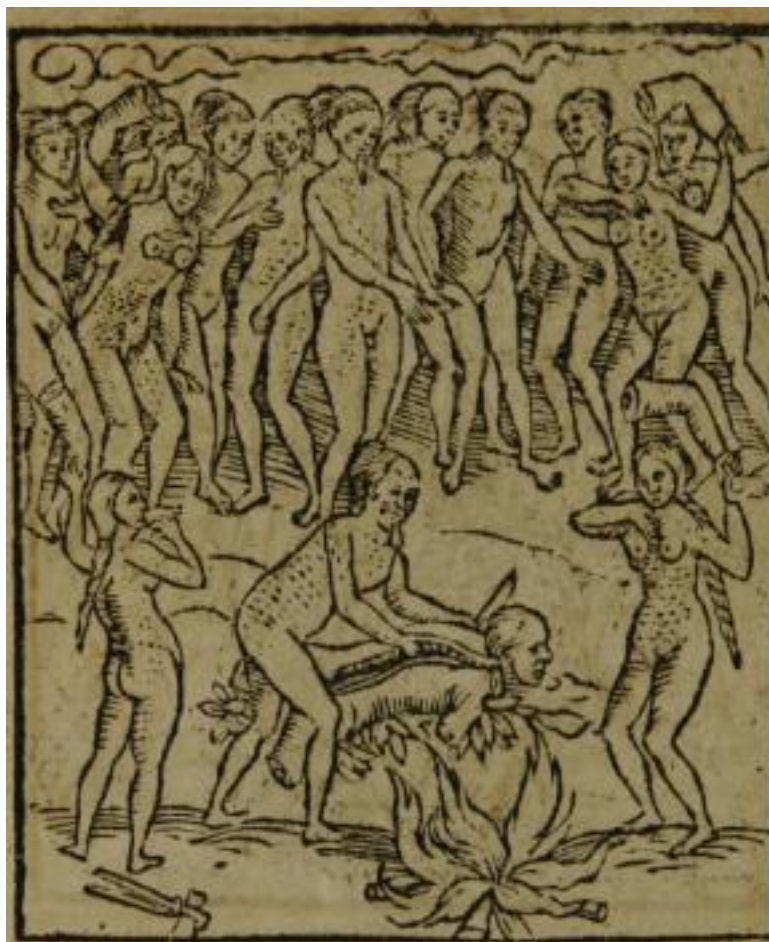


Figura 49. Xilogravura em *Verdadeira História*, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Vemos ainda que o homem está colocando suas mãos dentro do corpo do morto, em um ato que sugere a retirada das vísceras, que segundo, Hans Staden, são dadas às mulheres. “Fervem-nas e com o caldo fazem uma papa rala, que se chama *mingau*, que elas e as crianças sovam. Comem essas vísceras, assim como a carne da cabeça. O miolo do crânio, a língua e tudo o que podem aproveitar, comem as crianças” (Staden, 1974, p.183-184).

Na Figura 50, a cabeça da vítima é manuseada pelos indígenas para o preparo do mingau. A identidade sexual não fica evidente, aparentemente são homens e mulheres, observados por Staden à direta (de barba e rezando). Temos aqui duas crianças sentadas que parecem comer as sobras de comida que caem ao chão. Na sequência, vemos a imagem que consolida o consumo da sopa (Figura 51) que é realizado apenas pelas mulheres e pelas crianças, sentadas em uma roda em torno de duas vasilhas: uma com as vísceras e a outra com a sopa.

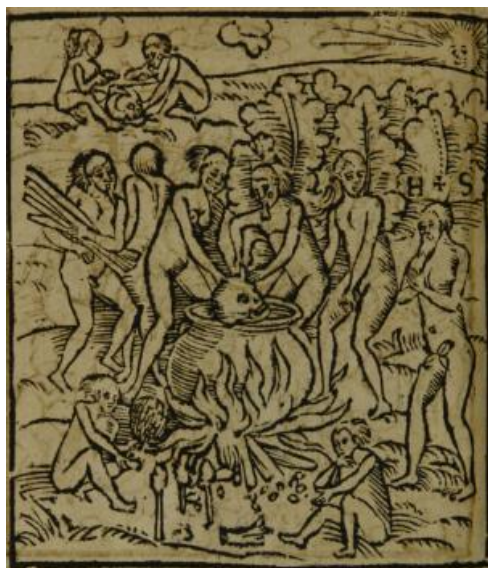


Figura 50. Xilogravura em Verdadeira História, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin



Figura 51. Xilogravura em Verdadeira História, de Hans Staden, 1557. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Já Théodore De Bry reúne em sua reinterpretação do esquartejamento (Figura 52), as mulheres gulosas que correm com seus pedaços de carne pela aldeia, as vísceras sendo retiradas, a produção do mingau e o medo de Staden ao ver a cena. Na mesma imagem ele concentra as ações potentes e aterrorizantes para Staden dando à mulher um protagonismo maior.

As mulheres guiam o olhar do espectador, correndo de um lado ao outro da imagem. Ao centro, uma delas se destaca: ela levanta seu pedaço de carne, uma perna esquartejada, com orgulho. Ela é representada de perfil, com seu corpo jovem e nu e os cabelos longos e soltos. Na frente, dois homens realizam o esquartejamento. Um com uma machadinha ao alto, na intenção de desmembrar a segunda perna, enquanto o outro entrega as vísceras a uma mulher que reclina e segura um prato nas mãos. No outro extremo da imagem, reaparece a mulher indígena com prato já cheio de vísceras, criando dessa forma, segundo Anchieta, uma sequência de narrativa em meio a “uma imagem agitada e caótica” (2021, p.143). Ela agora está na companhia de outra mulher, ao lado de um grande caldeirão, que se impõe não só pelo tamanho, mas também pela movimentação das chamas do fogo.

A composição de De Bry comunica as ações rituais na imagem, sem perder a agitação, o páthos do acontecimento. Posicionando os homens (a machadinha e o esquartejamento) de um lado e as mulheres (com as vísceras, o crânio e o caldeirão) de outro, equilibra e representa a “divisão sexual no manejo do corpo”. A impressão de distância e alheamento dos homens e das mulheres é desfeita nessa conexão, desvelando a interdependência dos papéis sociais durante o ritual antropofágico (Anchieta, 2021, p.144).



Figura 53. Xilogravura em *Americae Tertia Pars* de Théodore De Bry, 1592. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Essa imagem da mulher canibal foi associada na época, ao mito de Saturno. Charles Zika (2009) afirma que as imagens do deus canibal não eram tão frequentes até o século XVI.

A associação da bruxaria com a figura clássica de Saturno, por exemplo, universalizou e estendeu as noções de bruxaria para incluir os ameríndios, enquanto o foco na violência e na agressividade de Saturno ajudou a salientar a natureza fundamentalmente anticristã e antissocial da bruxaria (Zika, 2009, p.212/Tradução da autora).

Anchieta (2021), no entanto, discorda dessa afirmação. E assim como ela, aqui neste trabalho, entendemos que, na verdade, foram as imagens das mulheres tupinambás que contribuíram para que o canibalismo fosse associado a Saturno e depois às bruxas, não o contrário.

Esse tema, segundo Anchieta (2021), vai se popularizar depois da metade do século XVI, quando as imagens de Staden e de De Bry circulam e ganham força. O pintor holandês Crispijn Van de Passem, foi, por exemplo, um dos responsáveis por fazer uma vinculação explícita entre as bruxas europeias e as indígenas tupinambás (Figura 54).

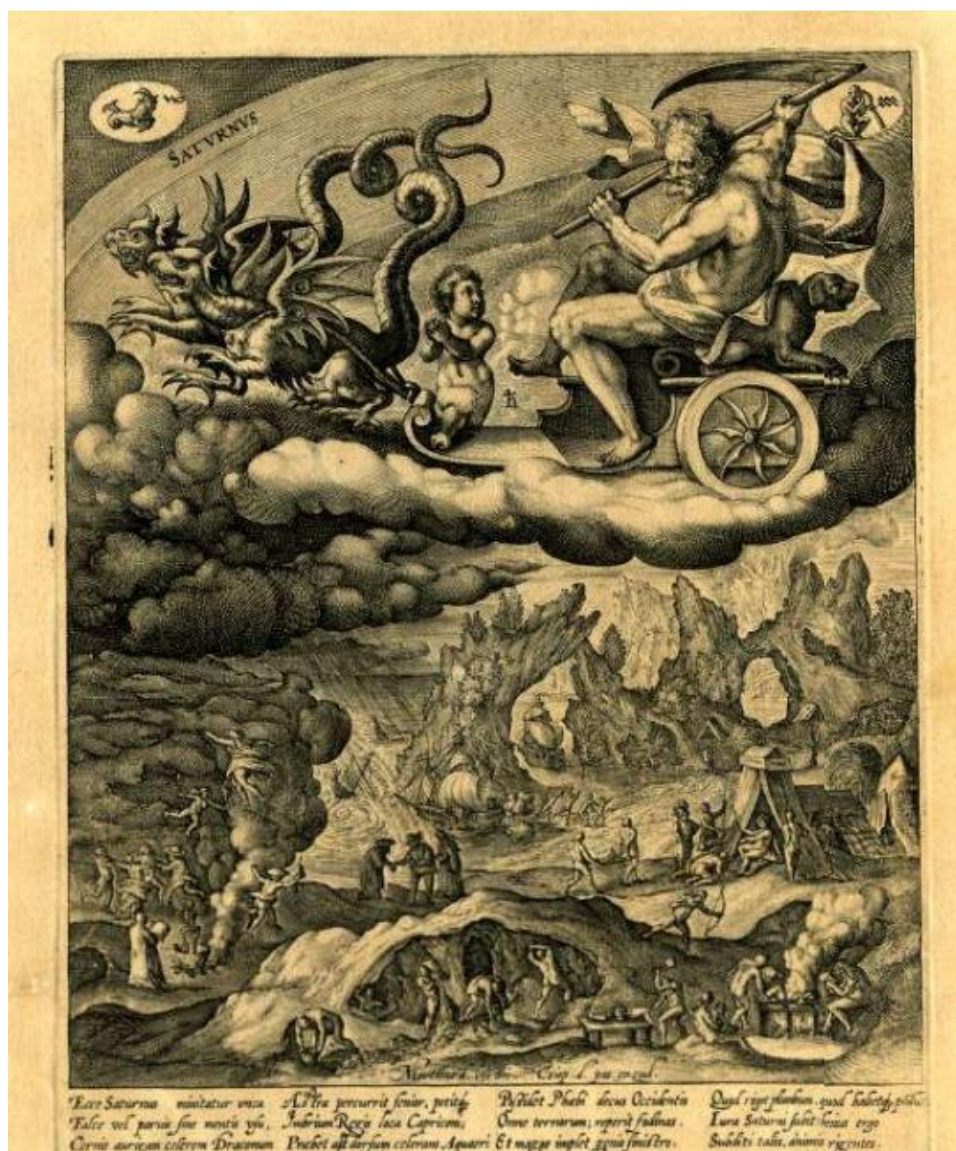


Figura 54. Saturnus, de Crispijn Van de Passe, 1600. Fonte: British Museum

Na mitologia grega, Saturno ou Cronos é um dos deuses que simbolizam o canibalismo, a violência sexual e a fragmentação do corpo. O mito narra a história de um deus que conspira contra o pai (Urano) ao lado da mãe (Gaia). O filho extrai o órgão genital paterno com uma foice lançando-o no mar, e a partir daí nasce então Vênus/Afroditite. Já adulto, reinando no lugar de seu pai, Saturno vê-se ameaçado pela profecia de que um de seus descendentes o destronaria. Com medo de que isso acontecesse, Saturno resolve se antecipar, e engole seus filhos assim que nascem. Mas sua esposa Cibele/Reia, consegue esconder um dos filhos, Júpiter/Zeus, e a profecia se cumpre. Júpiter destrona o pai e se torna rei de Olimpo.

Na xilogravura de Passem produzida por volta de 1600, Saturno aparece segurando uma foice enquanto sobrevoa a Terra em uma carruagem conduzida por dois dragões. À

frente, vemos uma criança que implora, por meio do sinal de unir as mãos, que seu assassinato (antropofágico) não aconteça. Na parte de baixo da imagem temos as bruxas e as indígenas governadas por seu espírito canibal, representadas nas extremidades. No meio da imagem, a prática da mineração feita pelos indígenas escravizados é retratada.

Passem nos mostra em seu trabalho a sobreposição e influência entre a Europa e o Novo Mundo: no grupo das bruxas, já está presente o caldeirão canibal tupinambá (Figura 55). Uma caveira está de pé dentro dele, mostrando a prática antropofágica indígena, e logo atrás um grupo de pessoas dançam em círculo, como no *pocaré* tupinambá. Um homem e uma mulher estão vestidos enquanto uma outra mulher e um outro homem estão nus. Duas bruxas voam ao lado da nuvem que se forma a partir da fumaça do caldeirão em chamas. Enquanto isso, uma mulher lê um livro, remetendo a receitas infernais.



Figura 55. Detalhe de Saturnus, de Crispijn Van de Passem, 1600. Fonte: British Museum

Do lado direito da imagem em oposição às bruxas, estão as indígenas tupinambás (Figura 56). Na cena, vemos um homem com uma machadinha desmembrando o corpo de uma vítima numa mesa: cabeça, uma perna e um braço. A cabeça decepada tem uma expressão de terror (influência de De Bry – veja Figura 53).



Figura 56. Detalhe de Saturnus, de Crispijn Van de Passem, 1600. Fonte: British Museum

Ao lado desta cena do moqué, uma mulher está sentada no chão, com uma criança no colo, observando o moqué da vítima (Figura 57, que faz referência a Johann Froschauer – Figura 24).



Figura 59. Detalhe de Saturnus, de Crispijn Van de Passem, 1600. Fonte: British Museum

Duas mulheres mexem nas partes desmembradas, como se estivessem aguardando o cozimento (Figura 57 fazendo referência a Staden e De Bry – Figuras 50 e 52): uma está de costas, a outra está sentada, reclinada próxima ao seu pedaço de carne (referência às velhas gulosas e avarentas).

Acima dessas mulheres, um guerreiro atira uma flecha (Figura 58), enquanto um cacique (com um cocar de penas) é referenciado logo atrás. Assim como Staden e De Bry, Crispijn Van de Passem mostra a hierarquia moral dos sexos presente na distinção entre os homens guerreiros e as mulheres canibais.



Figura 58. Detalhe de Saturnus, de Crispijn Van de Passem, 1600. Fonte: British Museum

A impactante xilogravura de Crispijn Van de Passem resume muito bem o que foi a caça às bruxas: o medo ligado ao estereótipo do poder irresistível das mulheres e a sua capacidade de enfeitiçar os homens. Durante o século XV ao século XVIII, elas foram associadas ao descontrole das emoções, da gula à luxúria, ameaçando o processo de ordem social. Enfim, a formação da imagem da mulher como bruxa e canibal foi usada, acima de tudo, para justificar a perseguição e o controle de seus corpos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação foi proposto entender como a imagem das indígenas tupinambás e a perseguição da Igreja Católica culminou na construção de estereótipos da mulher como bruxa na imprensa europeia do século XVI. Vimos o poder que as imagens têm de gerar sentimentos diversos como o medo e a curiosidade e que foi, a partir desse movimento, que a imprensa colaborou para que a caça às bruxas se tornasse um fenômeno de perseguição mundial, uma vez que não se limitou apenas à Europa.

Assim, as xilogravuras, presentes nos panfletos, foram essenciais na criação de uma memória coletiva sobre as mulheres tidas como seres diabólicos, porque ajudaram a consolidar os estereótipos ligados, principalmente, ao corpo feminino. Artistas como Hans Staden e Hercule de Bry são exemplos deste movimento e muito contribuíram, com sua obra, para a construção dos estereótipos. Tais obras reforçaram a atuação da Igreja Católica no sentido de transformar o corpo em uma fonte de pecados que corrompia a pureza da alma. As mulheres se tornaram, portanto, uma ameaça constante ao processo civilizador com sua natureza indomável. Constatamos que sua imagem foi construída a partir da inversão das funções cotidianas tradicionalmente associada às mulheres.

O processo de colonização ajudou a reforçar a imagem da mulher como bruxa, porque foi durante esse período que a imagem das indígenas tupinambás tomou conta da imprensa europeia. As indígenas canibais serviam como exemplo concreto para mostrar que no Velho e no Novo Mundo as mulheres compartilhavam em comum a luxúria, a gula e o poder de seduzir os homens. Observamos, assim, que as imagens indígenas tiveram uma mútua contaminação nas representações das bruxas europeias: ao mesmo tempo em que eram tidas como bruxas, as imagens das indígenas proporcionaram elementos na narrativa das bruxas na Europa. É o caso do famoso caldeirão das bruxas adaptado a partir de um utensílio indígena usado durante o ritual antropofágico. Além disso, a dança indígena em forma de roda, o *pocaré*, foi importante na consolidação da imagem do *sabá* na Europa; até então, o ritual praticado pelas bruxas europeias não tinha uma imagem específica.

Podemos afirmar que a construção do estereótipo das bruxas e das indígenas como demoníacas foi baseado em um longo esforço de desumanizar as mulheres e sua capacidade de liderança e conhecimento dentro de suas respectivas comunidades.

A caça às bruxas representa não apenas um pedaço da história do mundo, mas representa também história das mulheres. Obviamente a presente dissertação não esgota a discussão em torno dessa temática. Outros estudos podem contribuir para avançar na

compreensão mais aprofundada sobre, por exemplo, a relação entre as mulheres, o corpo feminino e as perseguições políticas. Tanto no passado, quanto no presente e no futuro, as mulheres atuam e sempre atuarão como agentes políticos importantes na história. Mas, infelizmente, não são raras as situações em que as mulheres tenham seus corpos censurados e que sejam, ainda hoje, acusadas de indisciplinadas e frágeis pela sociedade caracteristicamente machista em tantos lugares, como em tempos passados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de Antropologia*, v. 45, p. 131-185, 2002.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais*. 2 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2021.

ARANTES, Priscila. Memória, Arquivo e Curadoria na Cultura Digital. *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, v. 12, n. 34, p. 95-109, 2019.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. Paulus, 2014.

_____. BAITELLO JUNIOR, Norval. A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, p. 25, 2010.

_____. Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções. *Revista Faro*, v. 2, n. 6, 2007. Disponível em: <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:7b5oxaTPT48J:scholar.google.com/+Para+que+servem+as+imagens+mediáticas%3F+Os+ambientes+culturais+da+comunicação,+as+motivações+da+iconomania,+a+cultura+da+visualidade+e+suas+funções.&hl=pt-BR&as_sdt=0,5>. Acesso em: 20 mai. 2021

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: Kkym, 2014. 319 p. (Imago). ISBN 9789899768451.

BERGER, John. *Modos de ver*. Fósforo, 2023.

BORIS, Fausto. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. SciELO-Editora UNESP, 2017.

CARR-GOMM, Philip. *A brief history of nakedness*. Reaktion Books, 2010.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n. 21, p. 35-53, 2010. Disponível em: < file:///Users/Beatriz/Downloads/admin,+y_bayona.pdf >. Acesso em 20 jul.2023

_____. Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. *História (São Paulo)*, v. 25, p. 15-47, 2006.

_____; GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Inés. Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, p. 507-526, 2009.

CLARK, Stuart. *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DE ALMEIDA, Rogério; DA SILVA OLIVEIRA, Juliana Michelli. Contribuições do pensamento complexo de Edgar Morin aos estudos do imaginário. *Simbiótica. Revista Eletrônica*, v. 7, n. 2, p. 75-91, 2020.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. Companhia de Bolso, 2024.

DE LÉRY, Jean. *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*. Fundação Darcy Ribeiro, 2007.

DE SOUZA BORTOLOZZO, Rodrigues. O CANIBALISMO NO RELATO DE VIAGEM DE HANS STADEN. *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras*, v. 7, n. 2, p. 141-146, 2014.

DILLINGER, Johannes (Ed.). *The Routledge History of Witchcraft*. Routledge, 2019.
EDWARDS JR, Mark U. *Printing, Propaganda, and Martin Luther*. Fortress Press, 2004.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Ed. Presença, 1997

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2023.

_____. *Mulheres e caça às bruxas*. Boitempo Editorial, 2019.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. Editora Contracorrente, 2020.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. Editora Intrínseca, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Editora Companhia das Letras, 2017.

_____. *Os andarilhos do bem: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. Editora Companhia das Letras, 1988.

_____. *História noturna: decifrando o sabá*. Editora Companhia das Letras, 2012.

GÊNESIS 2. In: *BÍBLIA*. Sagrada Bíblia Católica: Antigo Testamento. [S. l.: s. n.], 2000. p. 21-23. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/genesis/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HEILMAIR, Alex Florian et al. Imagem e imaginação: aproximações entre a ciência da imagem de Hans Belting, a antropologia histórica de Dietmar Kamper e a filosofia budista vajrayana. 2019. Disponível em:
< <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/22402> >. Acesso em: 16 mai. 2022

HULTS, Linda. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. 345p.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 202-3.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Editora Record, 2020.

KWAN, Natalie. Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulieribus*, 1489–1669. *German History*, v. 30, n. 4, p. 493-527, 2012. Disponível em:
< <https://academic.oup.com/gh/article-abstract/30/4/493/574863?login=false> >. Acesso em: 7 set. 2021

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SAINT CLARE, Lisa. *As the Crone Flies: The Imagery of Women as Flying Witches in Early Modern Europe*. 2016. Disponível: <https://shareok.org/handle/11244/34591>. Acesso em: 24 jun.2022

SOUZA, Laura de Mello. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. 1993.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. Contexto, 1999.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2009.

MEGIANI, Ana Paula. Escritos breves para circular: Relações, notícias e avisos durante a Alta Idade Moderna (sécs. XV-XVII). *Varia História*, v. 35, p. 535-563, 2019.

MIDELFORT, H.C Erik. *Witch hunting in Southwestern Germany, 1562-1684: The social and intellectual foundations*. Stanford University Press, 1972.

MORIN, Edgar. *O Método 4: As ideias*. Tradução: Juremir Machado da Silva. 5ª. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. 319 p. ISBN 978-85-205-0597-7.

NIGG, Walter. *The heretics*. Knopf, 1962.

NOELLI, Francisco Silva; BROCHADO, José Proenza. O cauim e as beberagens dos Guarani e Tupinambá: equipamentos, técnicas de preparação e consumo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 8, p. 117-128, 1998.

NÓBREGA, Manuel. Diálogos sobre a conversão do gentio. Ed. Serafim Leite, Lisboa, IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p.16.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. O diabo no imaginário cristão. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

_____. NOGUEIRA, Carlos Roberto F. As Companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher. 1991.

PADILHA VIEIRA JÚNIOR, Rivadávia. Culto ou Arte? Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o “sentido da imagem” na Idade Média. Revista Aedos, [S. l.], v. 3, n. 7, 2010. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/15998>. Acesso em: 23 mar. 2023.

PILOSU, Mario. A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média. Lisboa: Estampa, 1995.

ROBLES, Martha. Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos. Editora Aleph, 2019.

ROIZ, Diogo da Silva. O corpo no Ocidente Medieval. Estudos Feministas, v. 18, n. 2, p. 607-623, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/fWCpfMTg3ZX444wj5cL4L5g/?lang=pt>. Acesso em: 6 nov.2022

SALLES, Cecilia Almeida. Redes da criação. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, n. 11, 2003.

SILVA, Antonio Wardison. et al. Aspectos da inquisição medieval. Revista de Cultura Teológica, n. 73, p. 59-88, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/culturateo/article/view/15354>. Acesso em: 6 nov.2023

SILVA, Gislene. Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 17, n. 3, p. 244-252, 2010. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550200011.pdf> >. Acesso em: 25 abr.2023

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. _____. tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

_____. Hans Staden: Primeiros Registros Escritos e Ilustrados sobre Brasil e seus habitantes [1557], Terceiro Nome, 1999.

SRSIC, Elizabeth. On female witches and woodcuts: Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulieribus*. 2016. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/42006>>. Acesso em: 13 mar.2023

VANFLEET, Grace. From What They Wrote Came Fire: An Analysis of the *Malleus Maleficarum* and its Impact. 2022. Disponível em: <https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters_papers/x633f933q>. Acesso 6 mar.2023

WAITE, Gary K. Naked Harlots or Devout Maidens? Images of Anabaptist Women in the Context of the Iconography of Witches in Europe, 1525–1650. In: *Sisters*. Brill, 2014. Disponível em: <<https://brill.com/display/book/9789004275027/B9789004275027-s003.xml>>. Acesso em: 15 mar. 2022

WARFIELD, Abaigéal. The media representation of the crime of witchcraft in early modern Germany: an examination of non-periodical news-sheets and pamphlets, 1533-1669. 2013. Tese de Doutorado. National University of Ireland Maynooth. Disponível em:<<https://mural.maynoothuniversity.ie/12128/1/A%20Warfield%20PhD2013%20Updated%20with%20Images%20Redacted.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2022

ZIN, Jean Carlos. O martelo das feiticeiras: suas bases e a mentalidade medieval. 2017.

ZIKA, Charles. The appearance of witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe. Routledge, 2007.