



14

RONALD RAMINELLI

Mulheres canibais

Uma planície verde serve de cenário a um combate sangrento, onde valentes guerreiros lançam-se em uma batalha de vida ou morte. O embate trava-se em nome da vingança, em nome dos antepassados mortos na luta ou em rituais antropofágicos. Os homens enfeitam suas cabeças e armas com penas de aves tropicais e munem-se de maças, arcos e flechas, partindo em busca de uma recompensa, de uma conciliação com o passado, com os entes arrebatados nesses campos paradisíacos. Depois do confronto, os vencedores retornam à aldeia, trazendo os corpos, vivos ou mortos, de seus inimigos. Os nativos, assim, iniciam um ritual destinado a consumir a carne do oponente e atualizar um ciclo há muito difundido no litoral da América portuguesa. Na cerimônia, a memória da vingança perpetua-se criando elos entre os tempos pretérito e futuro, sendo a única instituição transmitida para a posteridade. Apenas a obsessão da desforra permanece como vínculo entre as gerações, pois os nomes e as posições cerimoniais não resistem ao tempo. A vontade de vingar cria identidades, marca as fronteiras entre inimigos e amigos, entre presente e pas-

RONALD RAMINELLI é doutorando do Departamento de História da FFLCH-USP e professor de História da Universidade Federal do Paraná.

NESTA PÁGINA E NAS SEQUENTES, O VIAJANTE ALEMÃO HANS STADEN ILUSTRA CENAS DE CANIBALISMO EM QUE MULHERES PARTICIPAM ATIVAMENTE

sado, tornando-se uma promessa que se concretiza com a morte do “contrário” (1). Ao vingador, privilégios são reservados, aos guerreiros cabe a condução dos destinos da tribo. O papel social do homem entre os tupinambás está estreitamente vinculado ao canibalismo e à vingança, sendo as mulheres apenas coadjuvantes, exercendo sempre funções “amilitares” (2).

Neste sentido, causam estranheza as imagens (pictóricas) européias do canibalismo produzidas nos primeiros séculos de colonização, pois contrariam a predominância masculina no comando da guerra e da vingança. As gravuras e telas representam o sexo feminino como protagonista do ritual e como *topos* do canibalismo. A mesma tendência repete-se nos relatos da antropofagia relativa aos não-tupis. Entre o grupo, a cerimônia de ingestão de carne humana ganha outras colorações, a vingança deixa de mover os homens, pois o consumo ocorre induzido pelo afeto e amizade. Mas nem por isso, as *tapuias* foram esquecidas pelas representações européias. Em ambos os rituais, elas se destacam, atuam como protagonistas, como condutoras do cerimonial, enquanto os homens desempenham tarefas auxiliares. Desse modo, os europeus conceberam-nas como as melhores representantes do ritual antropofágico.

Os ameríndios figurados por Albert Eckhout possibilitam explorar melhor a questão. Os *tapuias* e os *tupis*, pintados entre 1641 e 1643, constituem alegorias da guerra, da antropofagia e sobretudo da domesticação. O homem tupi segura nas mãos um arco e algumas flechas e na cintura carrega uma faca de metal. O artefato de ferro simboliza as trocas entre europeus e nativos, como também a entrada dos últimos na era do ferro e a dependência para com os colonizadores (3). Tangas e cocares estão ausentes da tela, o índio cobre suas partes íntimas com um calção branco. Próximo a ele há duas covas de onde retirou mandiocas, sendo esta uma das funções dos nativos aliados aos europeus. Durante as guerras, os naturais da terra supriam as necessidades alimentares: os índios embrenhavam-se pelo mato munidos de arco e flecha e voltavam com caças para serem consumidas no intervalo dos embates, enquanto as mulheres carregavam cabaças de

farinha de mandioca destinadas a suprir as energias despendidas nos combates. No entanto, a agricultura entre os tupinambás pertence à esfera feminina, enquanto os homens dedicam-se à caça e à guerra. O europeu por vezes alterou a mencionada divisão sexual do trabalho, escravizando e empregando os nativos no plantio da cana e da mandioca. O procedimento talvez explique a preguiça e a inadaptação do gentio ao trabalho, características tão comentadas pelos cronistas. Assim a mandioca simboliza a submissão do tupi aos brancos e dependência alimentar dos europeus (4).

Ao fundo, um rio e uma mata ciliar dominam a tela. Às margens de um riacho algumas mulheres nadam, enquanto outras lavam roupas brancas. A lavagem constitui um outro indício da presença e interferência do europeu nos costumes indígenas. O ambiente em torno do índio está mergulhado no universo colonial, onde os nativos perdem paulatinamente a identidade de homens selvagens e ganham os traços de seres colonizados. O pintor, por conseguinte, despiu o tupi dos atributos de um valente e feroz bárbaro, compondo-o de calção branco, próximo a mandiocas, a lavadeiras, junto a uma cena bucólica de mata e rio, longe dos campos de guerra. A composição retrata o homem tupi sem os emblemas do guerreiro. Ele não provoca medo, não possui as marcas cravadas na pele de um intrépido selvagem. Os holandeses recorrem a outros soldados quando os luso-brasileiros ameaçam a nova conquista: os *tapuias*, afirmou Barléu, são inestimáveis companheiros de guerra. O pintor, portanto, representa um nativo domesticado, um auxiliar nos empreendimentos coloniais, homem destituído do ímpeto bélico. O índio de Eckhout não se pauta pela vingança.

A mulher tupi possui elementos semelhantes aos apontados para o homem. O artista concebeu uma jovem de cor amarelada, de nariz achatado, trazendo cabaça, cesta e uma criança sustentada pelo quadril. O traje nada lembra as tangas de penas ou os tufos de folhas adâmicos. Ela porta uma saia de tecido branco, o mesmo que cobre a genitália do tupi, presa à cintura por um enrolamento de pano. Ao lado da índia, há uma bananeira marcando uma equivalência com a mandioca representada na outra tela. O seu fruto constituía um bom sustento

1 M. Manoela Carneiro da Cunha e Eduardo V. de Castro, "Vingança e Temporalidade: os Tupinambás", in *Anuário Antropológico*, 85, 1986, p. 69.

2 Florestan Fernandes, *A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá*, São Paulo, Livraria Pioneira Ed./Edusp, 1970, pp. 147-8.

3 Sobre a utilização do ferro pelos ameríndios ver o belíssimo estudo de Frank Lestringant: "L'Automme des Cannibales ou les Outils de la Conquête", in Michèle Duchet (dir.), *L'Amérique de Théodore de Bry*, Paris, Editions du CNRS, 1987, pp. 69-104.

4 Albert Eckhout, "Índio Tupi" (1643), Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho, *Albert Eckhout, Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*, Rio de Janeiro/Recife, Livrarte Ed., 1981, p. 67. Ver pormenor na p. 66. Sobre a alimentação dos holandeses ver: Roulox Baro, *Relação da Viagem ao País dos Tapuias*, trad. e notas de Lêda Boechat Rodrigues e nota introdutória de José Honório Rodrigues, Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1979, p. 97.

para colonizadores, forasteiros e andarilhos europeus. No plano posterior, o quadro retrata um pomar e uma casa de fazenda, sendo o espaço do colonizador, da intervenção do homem branco na natureza americana. No pomar, outros seres de pele morena trabalham, talvez, como escravos. Um orde-nha uma vaca, outros são comandados por um homem de pele escura, mas que traz na cinta uma espada, no ombro apóia um rifle e aponta o dedo como se ordenasse. A índia tupi está inserida nesse espaço, demonstrando a sua domesticação, ou “pacificação” (5).

O índio tapuia não possui os vestígios da colonização. Seu corpo nu simboliza a condição de bárbaro, de ser desprovido de regras, desprovido de vergonha. A nudez adâmica e a fidelidade da expressão facial marcam a fronteira entre o selvagem e o cristão, ou entre o selvagem e o escravo. Para além da nudez, o índio apresenta-se com as marcas de sua cultura, enfeitando-se de penas coloridas sobre a cabeça, de corda presa à cintura, de amarelo peniano e de frágeis sandálias. No rosto há duas hastes perfurando a pele nas extremidades da boca e, talvez, uma pedra verde incrustada no lábio inferior. Nas mãos segura uma maça, flechas e uma lançadeira, demonstrando as suas potencialidades de guerreiro. Sem dúvida, as feições do ameríndio são o detalhe mais original do mestre holandês. Nenhum estereótipo foi empregado nesta composição facial, nenhum *a priori* conduziu-o nesse empreendimento, somente a observação e a capacidade de transformar a imagem mental em imagem pictórica. No entanto, a fidelidade da representação afasta-o dos padrões de humanidade aceitos pelos europeus do tempo de Eckhout. Caso o artista o retratasse sob as normas do belo, sua figura despertaria menos atenção e, logo, seria melhor assimilada ao imaginário europeu. Enfim, a forma de representação dos tapuias promove o seu distanciamento do universo da colonização.

A vegetação em torno do índio reforça esse simbolismo, pois não possui vínculos de subserviência aos europeus. Os arbustos, as folhas e as pequenas frutas constituem uma natureza selvagem, imprópria aos anseios do capital. E assim estavam livres do comércio colonial, livres dos colonizadores. O espaço do tapuia localizava-se além das fronteiras da expansão comercial (6). Em com-

penção, os não - tupis lutaram junto aos flamengos nos combates contra os luso-brasileiros. O grupo tornou-se célebre no Brasil holandês devido à animosidade contra os portugueses. “Teem compleição assaz robusta em tão grande número dêles quasi a mesma para todos. São minazes no semblante, ferozes no olhar e de cabelos pretos. Na velocidade da carreira dificilmente cedem às feras. São todos antropófagos e aterrorizam aos outros bárbaros e aos portugueses pela sua fama de crueldade” (7). Sua condição de feroz, cruel e canibal os unia aos holandeses, sendo uma relação baseada em princípios estranhos à dominação européia sobre os tupis. O ódio aos portugueses e aos aliados luso-brasileiros estreitava os laços entre os tapuias e novos colonizadores, pacto selado por uma aparente igualdade de interesses.

A mulher tapuia estaria inteiramente nua, caso não houvesse um tufo de folhas preso à cintura e cobrindo a genitália. A mão direita segura a mão decepada do inimigo vitimado por um ritual antropofágico. Nas costas há um cesto de palha contendo um pé, que certamente tem a mesma origem da mão. O cabelo lembra os jês, mas o rosto é europeu, com um nariz fino e muito diferente das narinas achatadas dos ameríndios. Talvez, à época de Eckhout, esta forma anatômica já houvesse perdido o seu indício de inferioridade e de primitivismo (8). No plano posterior da tela, há índios munidos de lanças e preparados para uma guerra. Os nativos movimentam os braços para frente, dando dinamismo à cena. A tela, por conseguinte, seria dividida em duas partes: a primeira seria uma alegoria da guerra; e a segunda uma representação do canibalismo. O combate entre as hordas poderia ser a seqüência anterior à cena dominada pela índia antropófaga, assim o campo de batalha seria a origem dos membros esquartejados em poder da tapuia (9). A vegetação em torno da índia não possui vínculo com o mundo colonial. A árvore frondosa, os arbustos, os campos e as flores constituem uma natureza estéril, infrutífera e estranha às necessidades do colonizador. Portanto, a vegetação, a nudez, a guerra e as marcas do canibalismo representam o afastamento da índia do universo europeu, reduzindo-a à barbárie, concebendo-a como ser decaído. Em contrapartida, os tupis es-

5 Albert Eckhout, “Mulher Tupi com Criança” (1641), in op. cit., pp. 62-5.

6 Idem, “Índio Tarairiu” (1643), in op. cit., pp. 58-9.

7 Gaspar Barléu, *História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil* (1647), trad. e notas de Cláudio Brandão, Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1974, p. 260.

8 Sobre nariz achatado ver Frank Lestringant: *Le Cannibale*, Paris, Perrin, 1994, pp. 51-5.

9 Eckhout, “Índia Tarairiu” (1641), in op. cit., pp. 60-1.

tão absorvidos pela faina colonial, pois desempenham tarefas como colaboradores, auxiliares e agentes dos novos invasores. O casal tupi representa a viabilidade de se construir um império no além-mar, contando para tanto com o trabalho dos nativos.

No entanto, a riqueza das imagens do mestre holandês não se restringe à dicotomia entre bárbaros e “pacificados”. O retrato da mulher tapuia possui elementos que se contrapõem à memória da vingança, à valentia dos guerreiros nos campos de batalha e ao ritual antropofágico. Entre os tapuias, ou entre os tupinambás, a guerra fazia parte do mundo masculino; combater, matar e morrer constituem ações cotidianas vivenciadas pelos homens. Qual seria a razão para Albert Eckhout representar uma alegoria bélica e indícios de antropofagia juntos a uma mulher? Tais elementos não seriam próprios para o quadro do índio? Outros artistas recorrem à índia tapuia de Eckhout para compor suas obras. Sylvanus Brommeyer, amanuense de John Locke, esteve em contato com o quadro em Amsterdam. Na Inglaterra, concebeu uma gravura muito semelhante, contendo pé e mão decepadas e uma mulher denominada “índia canibal” (10). Zacharias Wagner, o *küchenschreiber* da missão nassoviana, inspirou-se na tapuia e também produziu uma imagem relacionando a mulher à antropofagia (11). Por fim, há ilustrações na primeira edição do *Historia Naturalis Brasiliae* de George Marcgrave inspiradas em Eckhout. Nelas há imagens dos casais tupi e tapuia, e mais uma vez a mulher tapuia é representada com pedaços de corpo humano (12). Portanto, nenhum desses autores sentiu qualquer tipo de estranheza em conceber uma mulher canibal ao invés de um homem. Zacharias Wagner e George Marcgrave estiveram na América e entraram em contato com os costumes indígenas. O último escreveu um livro sobre a natureza e os habitantes do Novo Mundo, sendo portanto um grande *connaissanceur*. Eis uma questão polêmica e capaz de fornecer indícios sobre a matriz cultural dos observadores europeus.

Em *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee en Lant-Reize*, obra de Johan Nieuwof editada em Amsterdam em 1682, há duas gravuras *d'après* Eckhout (13). Os casais tupi e tapuia são retratados, mas o artista concebe-os sob uma lógica diferenciada em relação às obras do mestre holandês. O homem tupi veste

calção branco, segura um arco e flechas. A mulher porta roupa branca e tem os cabelos mais compridos quando comparados aos do companheiro. Junto a ela, há uma criança, um pássaro e um cachorro. A índia ainda suporta cabaças e cestas sobre a cabeça e as costas. Não resta dúvida de que os holandeses concebiam a mulher tupi como uma grande transportadora. O detalhe principal da gravura está escondido ao fundo. Lá há um índio de cócoras, talvez seja uma índia devido aos longos cabelos, próximo de uma fogueira, onde se cozinha uma perna. Assim, o *topos* canibal deslocou-se de um grupo para o outro. Os tapuias também mereceram uma gravura. O índio possui as mesmas armas encontradas na pintura original, mas a mulher trocou a mão decepada por uma dócil ave, que pousa sobre seu punho. Na cesta, sobre as costas da nativa, não há o membro decepado como no original. Enfim, a alegoria canibal migrou da mulher tapuia para junto dos tupis. A principal característica do segundo casal é o nomadismo. O próprio Nieuwof comentou que o grupo tapuia levava uma vida nômade como os árabes, mudando de morada conforme as estações.

Há uma grande polêmica em torno da antropofagia perpetrada pelos tapuias. Sobre o tema, Johan Nieuwof ressaltou: “Os selvagens praticam, com cadáveres de amigo, tantas barbaridades quanto fazem com os dos inimigos; com os primeiros, por amor, com os segundos por vingança, pois arrancam os pedaços com os dentes e comem a carne humana como se fora saborosa vianda” (14). A passagem é curiosa, mas ambígua, pois não especifica os “selvagens” habituados a comer tanto o corpo dos amigos como o dos inimigos. No entanto, posteriormente acrescenta que os tapuias ingeriam a carne dos seus parentes. Seriam eles os “selvagens” em questão? Dois testemunhos não holandeses também teceram comentários confusos a respeito da antropofagia no grupo. Gabriel Soares de Sousa nega a ingestão de carne humana entre eles e acrescenta que, quando tomam algum contrário em guerra, não o matam, servem-se dele como escravo ou vendem-no aos portugueses. André Thevet, por sua vez, informa que os *Tapouys* não comem os corpos de seus inimigos, somente o fazem quando morre um parente (15).

Paul Ehrenreich, em um artigo anterior a 1900, denominou de *jê* a índia pintada por Eckhout, enquanto Clarival Valladares e

10 Angela Domingos, “Olhares sobre o Brasil nos Séculos XVII e XVIII: os Pintores Holandeses e Portugueses”, in *Brasil: nas Vésperas do Mundo Moderno*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992, pp. 78-9.

11 Paul Ehrenreich, “Sobre Alguns Antigos Retratos de Índios Sul-Americanos”, in *Rev. do Inst. Arch. e Geog. Pern.*, vol. XII, 1907, p. 21.

12 George Marcgrave, *Historia Naturalis Brasiliae*, Amstelodami; apud Lud. Elzevirium, 1648. As gravuras dos índios tupis estão no livro VIII, cap. VI, p. 270 e os tapuias no livro VIII, cap. XII, p. 280.

13 Johan Nieuwof, *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee en Lant-Reize*, Amsterdam, Jacob van Meurs, 1682, pp. 218 e 224.

14 Sobre nomadismo ver: Johan Nieuwof, *Memorável Viagem Marítima e Terrestre ao Brasil*, traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos (confronto com a edição holandesa, notas e crítica bibliográfica de José Honório Rodrigues), Belo Horizonte, Itatiaia Ed./São Paulo, Edusp, 1981, p. 357 e a citação p. 353.

15 Gabriel Soares de Sousa, *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* (edição montada e comentada por Francisco Adolfo de Varnhagem), 5ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1987, p. 339; André Thevet, “Histoire d’André Thevet... de Deux Voyages par Lui Faits aux Indes Australes et Occidentales”, in Suzanne Lussagnet (org.), *Les Français en Amérique*, Paris, P. U. F., 1953, p. 272.

Robert H. Lowie consideram-nos como membros da tribo tarairiu (16). O Senhor de Morisot, ao comentar a viagem de Roulox Baro ao país dos tapuias, emitiu o seguinte comentário: “Os povos sobre os quais Janduí governa, com um outro régulo dito Caracara, são chamados tarairius”. O dado é preciso, pois Janduí, ou Jan De Wy, era o maior aliado dos holandeses. Os cronistas, por diversas vezes, mencionam o chefe e a sua tribo: “De todos foram os tapuias os mais dedicados a nós. Com auxílio de suas armas e forças, comandadas por Jandoví, pelejamos contra os portugueses” (17). Enfim, há provas de que os índios pintados pelo mestre holandês eram tarairius, pertencentes ao grupo lingüístico jê e denominados pelos cronistas e viajantes como *tapuias*.

Entre os tapuias, ao nascer uma criança cortam-lhe o cordão umbilical com um caco afiado, cozinham-no para que a mãe o coma juntamente com o pelico. Caso uma mulher aborte, imediatamente o feto é devorado, “alegando que não podem dar melhor túmulo à criança, que as entranhas de onde veio”. Depois da morte de uma criança, fingem (*sic*) estar compungidos, e em seguida cortam a cabeça e retalham o corpo, inserindo tudo em uma panela. Muitos parentes são convidados para o evento e juntos comem a falecida. Ao término do repasto, põem-se a gritar e a chorar. Aos sacerdotes cabe talhar membro a membro os mortos, sejam eles abatidos nas guerras ou acometidos por morte natural. Enquanto isso:

“As velhas acendem a fogueira para assar os membros e celebram exéquias com lágrimas e lamentações. Depressa as terminam, mas guardam mais tempo a sua dor. As mulheres comem as carnes e as raspam até os ossos, não em sinal de inimizade, mas de afeto e fidelidade. Os cadáveres dos magnatas são devorados pelos magnatas, isto é, a cabeça, as mãos e os pés. Guardam cuidadosamente os ossos até a celebração do seguinte festim solene. Então os engolem reduzidos a pó e dissolvidos em água. O mesmo se faz com os cabelos do defunto que os parentes bebem, e não voltam às suas danças e cantos depois de consumirem todos os restos do cadáver” (18).

O canibalismo entre os tapuias não se

pauta pela vingança, não se realiza contra um oponente. Os cronistas procuram enfatizar as fronteiras entre a antropofagia tapuia e a tupinambá: a primeira seria motivada pelo amor, enquanto a segunda pelo ódio, pela vingança. O princípio permite entender a tela de Albert Eckhout de modo diverso. A tarairiu carrega consigo partes do corpo humano e próximo às nativas há uma cena de guerra. A análise anterior entende a obra por intermédio dos vínculos existentes entre os membros decepados, o inimigo e o combate entre hordas. Os relatos holandeses sobre a antropofagia tapuia permitem traçar outras relações. Assim, as partes do corpo pertenciam a um parente: irmão, marido ou filho da índia. O campo de guerra é o local de morte de um guerreiro da tribo e a índia carrega seus restos mortais para serem consumidos na aldeia em sinal de afeto e fidelidade.

Em relação aos tapuias, os observadores europeus oscilam entre duas modalidades de antropofagia. Johan Nieuhof e Gaspar Barléu ora descrevem-nos como endo-canibais, ora como exo-canibais: o primeiro relata que eles praticam as mesmas barbaridades com os amigos e inimigos; e o segundo comenta que todo o grupo é antropófago, provocando o temor nos portugueses e inimigos (19). Desse modo, a tela de Albert Eckhout possui duas chaves de leitura, duas interpretações possíveis. Os europeus pareciam mais preocupados em constatar a existência da antropofagia do que compreender a sua modalidade ou os móveis capazes de levar nativos a praticá-la. Ou, talvez, o artista estivesse interessado em compor uma bela imagem, contendo elementos variados da realidade americana, sem se ater à coerência etnográfica. Porém, uma pergunta ainda permanece: por que retratar uma índia junto a indícios de canibalismo, a membros humanos decepados e cenas de guerra?

O semblante da índia tarairiu ainda remete a um tema muito recorrente na arte européia entre os séculos XVI e XVII. A nativa provém de um ritual de morte e fracionamento de corpos humanos, trazendo consigo os vestígios do festim antropofágico. Seus olhos transmitem tristeza, a melancolia do canibal. Depois da antiguidade, o furor canibal do melancólico tornou-se atributo de uma elite de almas passionais, de indivíduos com atitudes des-

16 Paul Ehrenreich, op. cit., pp. 37-8; C. Valladares, op. cit., p. 109; Robert H. Lowie, *The Tarairiu Handbook of South American Indians*, Washington, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, 1946, vol. 1, pp. 563-6.

17 A citação de Senhor Morisot está em: Roulox Baro, op. cit., p. 112, Gaspar Barléu, op. cit., p. 28.

18 No parágrafo, utilizei tapuia, ao invés de jê ou tarairiu, obedecendo a denominação dada pelos cronistas. A primeira citação é de J. Nieuhof (op. cit., p. 357); a citação longa é de G. Barléu (op. cit., p. 267). Sobre o assunto ainda empreguei: G. Barléu, p. 264; R. Baro, pp. 104, 117 e 123.

19 J. Nieuhof, p. 353; G. Barléu, p. 260. A diferença entre endo e exo-canibalismo não é aceita pelos antropólogos. Lévi-Strauss a considera enganadora, sobre o assunto ver: C. Lévi-Strauss, *Minhas Palavras*, São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 140-1. No entanto, emprego as denominações devido à sua recorrência entre cronistas e viajantes, e sobretudo porque distinguem tupi de tapuia.

regradas e subversivas às normas comuns. O excesso de seus sofrimentos e a força das emoções promovem as atitudes destemperadas, causando o desatino do canibal (20). Para Gaspar Barléu, os índios procuravam dissipar o sentimento por intermédio de cantilenas e instrumentos musicais. Esta percepção não partiu somente do cronista holandês, Cardim remete-se ao assunto no momento de descrever as danças e as cantigas indígenas (21). Assim sendo, os temas da melancolia e da guerra relacionam-se ao mundo masculino, ao ímpeto bélico, à *vendetta*, à vingança tupinambá. Quais seriam as razões para Albert Eckhout representá-los junto à índia tarairiu?

A coleção *Grandes Viagens* de Theodor de Bry constitui um dos maiores acervos iconográficos sobre a América. Várias narrativas de viagem foram publicadas nessa coletânea, onde o texto e a imagem formam um conjunto capaz de informar aos europeus contemporâneos acerca dos costumes e dos hábitos de povos até então desconhecidos. De Bry leu com esmero os relatos sobre o novo continente e realizou belíssimas gravuras em *taille-douce*. Os escritos de Hans Staden e Jean de Léry compõem o terceiro volume da coleção, publicado em 1592 em Frankfurt. *America Tercia Pars* foi dedicado ao Brasil, particularmente à natureza e aos índios tupinambás (22). Três alegorias do canibalismo guarnecem o frontispício da obra. Um índio nu, enfeitado de penas e munido de maça; uma índia completamente despida com uma criança sobre os ombros: ele devora uma perna e ela um braço. O casal tupinambá encontra-se em nichos laterais, enquanto no centro inferior há um moquém à moda brasílica rodeado de índios. Enfim, a primeira página do volume fornece pistas para os temas presentes nas gravuras de Theodor de Bry.

O volume consagrado ao Brasil é fartamente ilustrado. De Bry inspirou-se nas imagens e nos textos contidos nos livros de Hans Staden e Jean de Léry, aparecidos anteriormente em alemão e francês respectivamente. Na versão de 1592, o editor publicou as narrativas sobre o Brasil em latim para alcançar um público maior e aproveitou para recriar as gravuras existentes nas primeiras edições. As cenas do ritual antropofágico possuem detalhes impressio-

nantes. Por vezes, as narrativas e as gravuras originais foram obedecidas com exatidão, dando vida a homens e mulheres distantes da realidade do artista. Felizmente, a fidelidade aos textos e às imagens da primeira edição nem sempre ocorre, permitindo ao historiador decifrar alguns caminhos percorridos pelo *produtor de imagens*. A primeira menção ao *topos* canibal acontece no momento da imobilização do prisioneiro.

A execução do oponente ocorre no centro da aldeia. A vítima permanece presa a uma corda, a *mussurana*, enquanto os guerreiros seguram as pontas, imobilizando-a para que o matador desfira um golpe fatal sobre a sua cabeça. As mulheres seriam coadjuvantes no episódio, pois reter o prisioneiro por intermédio de cordas e depois atingi-lo mortalmente constituem procedimentos da esfera masculina. Porém, as índias de De Bry gesticulam, mostram ansiedade, mordem as mãos e os braços, se contorcem, enquanto os homens permanecem com posturas de cavalheiros, de guerreiros medievais. Na cena elas ocupam posição central, junto à vítima, e os homens, protagonistas do evento, encontram-se às margens, sem maior destaque (23). Uma passagem de Hans Staden auxilia para o entendimento da gravura e do comportamento feminino:

“As mulheres estão pintadas e tem o encargo, quando for ele [prisioneiro] cortado, de correr em volta das cabanas com os primeiros quatro pedaços. Nisso encontram prazer demais. Fazem então uma fogueira, a dois passos mais ou menos do escravo, de sorte que este necessariamente a vê, e uma mulher se aproxima correndo com a maça, o ibirapema, ergue ao alto as borlas de penas, dá gritos de alegria e passa correndo em frente do prisioneiro afim de que ele a veja” (24).

De Bry traduziu o prazer das mulheres frente à morte e ao esquarteramento do *contrário* através de gestos, dos movimentos das índias e das posturas contidas dos guerreiros. As belas nativas, de corpo escultural e vastas cabeleiras, desfilam nuas pela aldeia exibindo braços e pernas decepados, demonstrando a satisfação da vingança. Mais uma vez, mordem as mãos e se contorcem como se estivessem embriagadas

20 Frank Lestringant, *Le Cannibale...*, p. 159.

21 G. Barléu, p. 24; Fernão Cardim, *Tratado da Terra e Gente do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia Ed./ São Paulo, Edusp, 1980, p. 93.

22 Sobre a coleção ver: Bernadette Buchet, *La Sauvage aux Seins Pendants*, Paris, Hermann, 1977; Harold Jantz, "Images of America in the German Renaissance", in Fredi Chiapelli (ed.), *First Image of America*, Los Angeles, University of California Press, 1976, vol. 1, pp. 91-106; Michèle Duchet (dir.), op. cit.; *America Tercia Pars. Variis autem figuris illustrata per Theodorum de Bry Leo*, Frankfurt, 1592.

23 Gravura sobre a execução da vítima: *America Tercia Pars*, op. cit., fol. 125, pl. 64.

24 Hans Staden, *Duas Viagens ao Brasil* (1557), trad. Guiomar de Carvalho Franco, Belo Horizonte, Itatiaia Ed./ São Paulo, Edusp, 1974, pp. 180-1.



pela desforra. Os homens, no entanto, continuam impassíveis na faina de fracionar o corpo e retirar os órgãos para os cozimentos no moquém e no tacho. No entanto, o episódio mais contundente e expressivo ocorre na representação da mulher do morto. Logo após a chegada do prisioneiro à aldeia, o chefe da tribo designa uma mulher para casar com ele. Ela torna-se, então, uma esposa como qualquer outra, capaz de engravidar e formar uma família até o dia do sacrifício do prisioneiro. Porém, a tribo a tem em alta consideração, pois a escolhida não pode se afeiçoar ao inimigo. Devido ao risco de envolvimento, muitas vezes, ela é filha de um “príncipe” ou a irmã do matador - o indicado para sacrificar o cunhado e prisioneiro. Depois da morte do esposo, ela coloca-se

junto ao cadáver e esboça um curto pranto, tal qual um crocodilo que mata um homem e verte lágrimas antes de devorá-lo. A esposa do prisioneiro, comenta Léry, simula derramar lágrimas junto ao corpo, lágrimas de crocodilo em uma nítida encenação, pois sempre tem a esperança de provar um pedaço de sua carne. Na França, havia na época alguns provérbios muito adequados à ocasião: mulher ri quando pode e chora quando quer, choro de mulher, lágrima de crocodilo (25).

Em *America Tercia Pars*, há uma ilustração da passagem referida por Léry. A imagem é dedicada à preparação do corpo da vítima: as mulheres arrastam-no para o fogo, descamam a pele fazendo-o inteiramente branco e, por fim, tapam-lhe o ânus com um

25 Jean de Léry, *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil* (Introd. e notas de Paul Gaffarel), Paris, Afonso Lemerre Ed., 1880. No tomo, II, pp. 41-58, há várias referências às mulheres. Sobre as gravuras ver *America...*, fol. 127, pl. 66 e fol. 126, pl. 65. Sobre a escolha da mulher do prisioneiro ver: Fernão Cardim, op. cit., p. 96. Sobre os provérbios ver: Jean Delumeau, *História do Medo no Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 343.

pau, a fim de que nada dele se escape. Na verdade, a composição mostra duas cenas consecutivas, sendo a primeira protagonizada pela esposa do prisioneiro. A “viúva” está ajoelhada, sobre as pernas segura a cabeça do defunto e no rosto esboça sofrimento. O corpo do companheiro seria em seguida limpo e pronto para o fracionamento.

Assim como Léry e De Bry, o comportamento feminino desperta a atenção de Anchieta. O jesuíta narra a morte do prisioneiro com cores muito fortes, ressaltando os procedimentos do sexo oposto. Os índios, comenta o religioso, puxam como lobos a vítima para fora de uma choça e logo quebram-lhe a cabeça. Assim promovem um “grandíssimo regozijo, *maximé* das mulheres”, que cantam e bailam, enquanto outras espetam com paus afiados os membros decepados. As nativas untam as mãos, as caras e as bocas com as gorduras desprendidas do assado, “e tal havia que colhia o sangue com as mãos e o lambia, espetáculo abominável, de maneira que tiveram uma boa carniça com que se fartar” (26). Um espetáculo semelhante inspirou De Bry para retratar um círculo composto de mulheres e crianças ao se fartarem da cabeça e das vísceras humanas. No centro da roda há três utensílios redondos e rasos: em um deles há um crânio, no outro intestinos e um terceiro vazio. As fêmeas comem partes sólidas e bebem um caldo contido em terrinas. Uma delas está com o dedo na boca e olha para as carnes expostas, demonstrando o desejo de servir-se de mais um pedaço. A mesma índia tem a sua mão esquerda na virilha, gesto este com forte conotação sensual. Sobre a cena comenta Hans Staden: “As vísceras são dadas às mulheres. Fervem-nas e com o caldo fazem uma papa rala, que se chama mingau, que elas e as crianças sorvem. Comem essas vísceras, assim como a carne da cabeça. O miolo do crânio, a língua e tudo o que podem aproveitar, comem as crianças. Quando tudo foi partilhado, voltam para a casa, levando cada um o seu quinhão” (27). Enfim, as gravuras e as narrativas sobre a participação das mulheres no ritual antropofágico destacam dois tipos de vingança: a masculina - caracterizada pela execução e fracionamento do corpo; e a feminina - expressa pela alegria, prazer, desprezo e escárnio.

As ilustrações do terceiro volume da coleção *Grandes Viagens* ainda veiculam informações ausentes dos textos de Hans Staden e Jean de Léry. Na gravura sobre a preparação do corpo da vítima, há quatro mulheres raspando a sua pele. Uma delas possui na mão um instrumento cortante que emprega para abrir o corpo no sentido da coluna vertebral. O procedimento contraria boa parte das narrativas sobre o canibalismo no Brasil e, principalmente, opõe-se aos escritos de Staden e Léry, as matrizes dos desenhos de De Bry. O fracionamento do corpo e o uso de utensílios de corte constituem tarefas masculinas, sobretudo dos velhos. Duas outras gravuras provam a divisão sexual, pois são índios os responsáveis por abrir o corpo do prisioneiro, para em seguida retirar as entranhas (28). A forma de representar as índias torna-se igualmente um meio de ressaltar a sua participação no evento. Assim sendo, a imagem pictórica veicula dados ausentes nos textos e reforça a presença ativa das mulheres. No momento do sacrifício do prisioneiro, quando os guerreiros deveriam protagonizar o evento, as índias de De Bry e seus gestos dominam-no e contradizem os relatos dos cronistas. Sendo portanto um artifício do artista para destacar as mulheres no ritual antropofágico.

O descompasso entre texto e imagem persiste na ilustração denominada *Boucan et Barbororum culina*. Um moquém assando braços, pernas e costelas ocupa o centro da gravura, ao redor há índios comendo o repasto canibal. De um lado há mulheres, duas delas saciam a vingança com membros: um braço e uma perna. A primeira mulher possui corpo escultural, seios firmes, alguns ornamentos e devora um braço sem perder os gestos de *coquette*; as velhas, em contrapartida, com rugas na testa, seios caídos, cabelos desalinhados e ralos, lambem os dedos e sorvem a gordura do morto. Do lado oposto, os índios comem braços, costelas, mastigam ossos e um menino se entretém com a mão do morto. A cena é única por representar homens ingerindo carne humana. Porém, o mais relevante nessa imagem refere-se à relação entre o sexo e as partes do corpo ingeridas. O texto de Hans Staden é categórico quando afirma que às mulheres cabem as vísceras, assim como as carnes do crânio. Os miolos e a língua destinam-se às crianças. Gabriel Soares de Sousa fornece

26 José de Anchieta, “Carta ao Geral Diogo Lainez, de São Vicente, janeiro de 1565”, in *Cartas: Informações, Fragmentos e Sermões*, Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1988, p. 226.

27 Para a gravura ver: *America...*, fol. 128, pl. 67; Hans Staden, op. cit., pp. 183-4.

28 Para a gravura ver: *America...*, fol. 128, pl. 65; fol. 127, pl. 66; fol. 71; sobre esarteamento do corpo ver: Jean de Léry, op. cit., loc. cit. H. Staden, op. cit., p. 183.

outras informações sobre a dieta canibal: “Os homens mancebos e mulheres moças provam-na somente, e os velhos e velhas são os que se metem nesta carniça” (29). O frontispício de *America Tercia Pars* ainda contém uma alegoria do canibalismo que não possui respaldo nos escritos de Hans Staden e Jean de Léry. Na folha de rosto do volume, uma índia antropófaga devora um braço, fração do corpo humano destinada aos guerreiros.

Theodor de Bry conhecia profundamente as narrativas de viagem, do contrário não conceberia imagens tão ricas. Portanto, considero os descompassos entre texto e imagem como formas de linguagem, reveladoras de uma dada concepção do mundo. A “infidelidade” aos relatos permite ao historiador decifrar alguns caminhos percorridos pelo artista. Por intermédio das gravuras, De Bry emitiu opiniões e inseriu os tupinambás no imaginário europeu. Uma análise de sua obra, realizada de forma menos etnográfica e mais cultural, permite detectar os debates teológicos, as disputas religiosas e os estereótipos - “caldo cultural” onde se inseriam os produtores dos textos e das imagens.

A recorrência das mulheres nos festins canibais de De Bry permite concluir pelo emprego delas como forma de materializar um discurso ou uma visão de mundo. Em síntese, o editor-desenhista concebeu as mulheres como expressão da alteridade. O estereótipo feminino tornou-se um meio para representar a estranheza do Novo Mundo. A conclusão percorre o caminho trilhado por Bernadette Buchet, mas não destaca apenas as velhas e sim a forma de representação do sexo feminino. Em *La Sauvage aux Seins Pendants* (30), Bernadette Buchet preocupou-se igualmente com as imagens dos ameríndios difundidas na Europa entre 1590 e 1634 e realizou um importante estudo sobre a coleção *Grandes Viagens* organizada por Theodor de Bry. O trabalho não constitui um estudo sobre o Brasil Colônia, apesar de dedicar um capítulo a Jean de Léry e Hans Staden. Buchet constatou a recorrência de velhas de seios caídos em algumas gravuras da obra. A imagem surgiu no volume III, tornando-se recorrente a partir do volume IX em diante - a coleção *Grandes Viagens* possui treze volumes, editados entre 1590 e 1634. As velhas simbo-

lizam o afastamento do ameríndio da humanidade: as idolatrias, a nudez e a antropofagia. Sua recorrência é crescente: nos últimos volumes a selvagem de seios caídos toma feições monstruosas. Buchet explica tal simbolismo por intermédio da relação entre os europeus e os nativos. Inicialmente, a coleção dedica-se a combater os espanhóis, a partir da divulgação das atrocidades praticadas no Novo Mundo. Desse modo, incentiva a colonização da América por parte dos protestantes, até o momento alheios às novas terras descobertas no além-mar. No entanto, o empreendimento colonial esbarra na resistência nativa, nas guerras, na antropofagia e nas atrocidades praticadas contra os invasores. Os entraves, segundo Buchet, seriam os responsáveis pela recorrência de mulheres com os seios caídos nas gravuras da coleção.

No entanto, o estudo de Bernadette Buchet passa ao largo dos relatos europeus sobre o Novo Mundo. Nem mesmo recorre à etnologia para analisar a obra de Theodor de Bry. Sua abordagem ressalta apenas a chave européia para compreensão das imagens. Desse modo, despreza os descompassos entre texto e imagem (31) e, sobretudo, a insistente participação do sexo feminino no ritual antropofágico. A relação entre “etnografia” e imagem permite constatar que a alteridade não era expressa apenas pelas velhas de rostos enrugados e seios flácidos. As belas nativas de corpo escultural desempenham funções próprias dos homens ou ganham na cena uma importância pouco evidente nos relatos de viagens. Do mesmo modo, o emprego da mulher em alegorias do canibalismo está presente na obra de Albert Eckhout. Eckhout e De Bry, europeus do mundo protestante, recorrem ao sexo oposto para representar cenas de canibalismo.

Em 1509, as viagens de Américo Vespúcio ganham mais uma edição alemã, desta vez do editor Johannes Grüninger de Estrasburgo. Na obra há uma ilustração de um marinheiro com três mulheres nuas, e elas parecem seduzi-lo com a nudez de seus corpos. Porém, as amazonas desviam a atenção do europeu para que uma outra, munida de uma maça, acerte a sua cabeça (32). O marinheiro pensa atrair as belas selvagens de corpos nus, mas o Novo Mundo reserva-

29 H. Staden, pp. 183-4; G. S. Sousa, p. 328.

30 B. Buchet, op. cit.

31 Crítica elaborada de outra forma por Michèle Duchet: “Le Texte Gravé de Théodore de Bry”, in op. cit., pp. 29-30.

32 Amerigo Vespucci, *Diss büchlin saget wie die zwé durchlüchtigsté herré her Fernandus K. zü Castilien...* Strassburg, Johannes Grüninger, 1509. E4 verso.

lhes surpresas, pois o desejo transforma-o em presa fácil para um repasto canibal. Estereótipos semelhantes e, sobretudo, um outro dedicado ao fracionamento do corpo humano se repetirão por muitas vezes nas ilustrações de livros e mapas. O interessante na gravura é a relação entre mulheres e canibalismo. A mesma correlação marca um curioso episódio narrado no *Histoire Universelle des Indes Occidentales et Orientales et de la Conversion des Indiens*, obra de Cornille Vvytfliet e Anthoine Magin, editada em Dovay em 1611. Na parte referente ao Brasil, os autores comentam sobre os canibais, ressaltando sua dispersão geográfica, as várias denominações e o desconhecimento da palavra de Deus. Os nativos, em compensação, reverenciam ao sol nascente e crêem na imortalidade das almas. Pela manhã, entre o despertar e o desjejum, um ancião percorre a cabana com passos graves e lentos, conclamando os guerreiros a amar suas mulheres, “& nourir en desir de vegeance contre les ennemis”. Assim, por intermédio da relação sexual, os homens nutrem a vingança contra os inimigos. O amor conjugal, sobretudo o contato sexual com as fêmeas, conduz os homens à guerra e ao massacre de seus inimigos (33).

Viajantes e cronistas destinaram à mulher um papel curioso nos rituais antropofágicos. Na narrativa de Pingafetta conhecemos a origem do canibalismo na América. A história inicia-se com uma velha, cujo único filho morreu nas mãos dos inimigos. Tempos depois, o assassino torna-se prisioneiro e é conduzido à presença da anciã. A mulher comporta-se como fera, atirando-se sobre o oponente com o desejo de devorá-lo vivo, e assim fere seu ombro. No entanto, o assassino consegue se desvencilhar de suas garras e retorna à aldeia, onde relata o acontecimento. Tal notícia provoca uma contra-reação, pois a partir daquele momento os guerreiros, desejando superar a valentia da velha, partem contra o inimigo com o intuito de comê-lo, dando cabo a uma ação iniciada pela raivosa índia (34).

Gandavo não se esquece das velhas ao descrever as cenas de canibalismo. Após a pancada na cabeça, comenta, o sangue jorra e os miolos caem por terra. Uma índia velha, para não desperdiçar o manjar, corre e mete um cabaço grande no crânio do oponente

morto, “pera tomar nelle os miolos e o sangue” (35). As velhas nada querem perder do corpo do oponente, nem mesmo a gordura escorrendo do moquém. Elas, então, passam o dedo na carne ou esperam ansiosamente que o líquido se desprenda. No momento de sorver o caldo, as nativas dizem “iguatu” (“está muito bom”). Léry descreve esse estranho comportamento em detalhes e acredita que as índias de mais idade se embriaguem ao comer carne humana e não participem do ritual motivadas pela vingança, mas pela gula (36). Frei Vicente do Salvador relata um episódio semelhante ao se referir à participação das velhas no evento: “Em morrendo este preso, logo as velhas o despedaçam e lhe tiram as tripas e forçuras, que mal lavadas cozem para comer, e reparte-se a carne por todas as casas e pelos hóspedes que vieram a esta matança...” (37). A imagem da velha canibal foi igualmente descrita pelo padre Luiz Figueira. A decrepitude e a decadência física das anciãs revelam o terrível hábito de comer carne e roer ossos humanos. Os seios caídos, rosto enrugado, corpo em franco processo de decadência somam-se a dentes deteriorados. Assim descreve o padre: “Em elle saindo de casa ficava nella huã velha prima e juntamente sogra que já não tinha dentes de roer ossos humanos...” (38).

O padre João de Azpilcueta recusa-se a administrar o batismo devido ao hábito contumaz de ingerir carne humana. Após reprimir os nativos, descobre o gosto das velhas para a mencionada iguaria: “*La respuesta que algunos me dan es que no comen sino las viejas*”. O mesmo religioso constatou, com seus próprios olhos, os desvios “demoníacos” das índias idosas. Ao visitar uma aldeia, entra em uma casa e depara-se com uma grande panela em forma de tina, onde se cozinham braços, pés e cabeças de homens. Vê atônito seis ou sete velhas dançando ao redor da panela, apesar de não suportarem o peso de seus corpos. As mulheres, comenta, mais pareciam demônios no inferno (39). Os séculos passaram e alguns escritores ainda lembravam de histórias de velhas e seus vícios antropofágicos. Em pleno século XVIII, Antonio de Santa Maria Jaboatão relata uma passagem macabra a respeito de uma índia que, estando no leito de morte, insiste em deglutir um prato exótico. Um padre pre-

33 *Histoire Universelle des Indes Occidentales et Orientales et de la conversion des Indiens*. Divisee en trois parties, par Cornille Vvytfliet & Anthoine Magin & autres historiens. A. Dovay; chez François Fabri, 1611, pp. 71-2.

34 Antonio Pingafetta, *Primer Viaje en Torno del Globo*, trad. Ruiz Morcuende, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1941, p. 60.

35 Pero de Magalhães Gandavo, *Tratado da Terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz* (1576), Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1980, p. 139.

36 Jean de Léry, op. cit., tomo II, pp. 49-50.

37 Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil - 1500-1627* (1627) (revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Willeke, OFM; apresentação de Aureliano Leite), 7ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1982, p. 87.

38 Luiz Figueira, “Relação da Missão do Maranhão, 26 de março de 1608” (1609?), in Serafim Leite, *Luiz Figueira*, Lisboa, Agência Geral da Colônia, 1940, p. 142.

39 “Carta do Padre João de Azpilcueta aos Padres e Irmãos de Coimbra, Baía, 28 de março de 1550”, in Serafim Leite (ed.), *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, vol. 1, pp. 182-3.



tendendo amparar uma velha potiguar moribunda resolve oferecer-lhe açúcar ou alguma outra especiaria. No entanto, a paciente declina da oferta e lembra-se de algo capaz de animá-la: “Se eu tivera agora uma mãozinha de tapuia, de pouca idade, e tenrinha, e lhe chupara aqueles ossinhos, então me parece tomara algum alento” (40).

Nos rituais antropofágicos, a mulher sempre ocupa um lugar de destaque. Algumas vezes, elas estavam proibidas de participar dos festins, seja como conviva, ou como repasto. Somente os homens tinham assento no banquete, onde degustavam a carne de outros guerreiros. Tais restrições constituem regras da economia canibal entre sociedades da África, Nova Guiné e Indochina. Em compensação, em algumas sociedades

polinésias e em inúmeras americanas, as mulheres são protagonistas do repasto e das manifestações próprias do ritual, ou seja, das mutilações de corpos mortos, da tortura dos vivos, seguida, às vezes, de práticas de canibalismo. Em face do canibalismo, por conseguinte, a posição atribuída às mulheres raramente é neutra; ou melhor, negando ou incentivando a participação, há sempre referência à mulher. Entre os tupinambás, o prisioneiro, desde a entrada na aldeia, fica subordinado à esfera feminina. Depois da recepção, o *contrário* se liga ao grupo por intermédio de uma mulher que se torna sua companheira, servindo-o e vigiando-o. No momento do sacrifício, elas pintam a vítima e o *ibirapema*, preparam o corpo para o consumo e depois participam do festim.

40 Antonio de Santa Maria Jaboatão, *Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Crônica dos Padres Menores da Província do Brasil* (1761), Rio de Janeiro, Tip. Brasileira de Maximiliano Ribeiro, 1858, vol. 1, pp. 13-4.

“Mas o ‘renome’ das mulheres era claramente subsidiário à ação masculina; já o repasto canibal era dominado por elas; era, de certo modo, a forma por excelência de sua participação no sistema de vingança” (41), afirmou Eduardo Viveiros de Castro.

A predominância das mulheres no repasto canibal não possui sustentação empírica, exceto nas gravuras de Theodor de Bry. Os relatos quinhentistas e seiscentistas restringem bastante o desempenho do grupo feminino na ingestão de carne humana. Mesmo entre os tupinólogos, há um consenso de que as crianças, os jovens e as mulheres ingeriam um mingau composto pelos intestinos e outros órgãos da vítima. Aos homens adultos, cabiam as demais partes do corpo, depois de moqueadas (42). Enfim, as mulheres estão longe de dominar o festim canibal, sendo guerreiros os protagonistas. Eduardo Viveiros de Castro parece influenciado pela misoginia luterana do século XVI.

O *Malleus Maleficarum* exerceu uma forte influência sobre o pensamento europeu ao longo do século XVI. As feiticeiras recebem na obra uma atenção especial, sendo minuciosamente analisadas e denunciadas. No entanto, o sexo feminino ganha um novo perfil a partir da sua publicação. O *Malleus* difunde a crença de que a perfídia se encontra mais freqüente entre as mulheres do que entre os homens. Toda má índole nada vale quando comparada à malícia de uma mulher, sendo ela inimiga da amizade. O seu choro não passa de um blefe. O sexo feminino é uma quimera, pois possui um belo aspecto, uma aparência atraente, mas o seu contato é fétido e sua companhia mortal. Os religiosos acreditavam que elas eram mais amargas do que a morte. Del Rio, teólogo jesuíta do final do século XVI, assegura que o sexo oposto é o mais suspeito por estar repleto de paixões vorazes e veementes. A imaginação domina estes seres, conduzindo-os a desatinos, à volúpia, ao luxo e à avareza. Em compensação, faltam-lhes a prudência e a parcimônia, tornando-as frágeis frente aos ardis do Demônio. Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais surgem sempre do sexo oposto. Não raro, os eruditos do final da Idade Média partem da falta de autocontrole das mulheres para explicar suas perversões sexuais e o desejo canibal, aproximando o ato de beber e co-

mer da copulação. A correlação torna-se um estereótipo encontrado em gravuras publicadas junto aos relatos de Américo Vespúcio e Hans Staden. Os símbolos fálicos e a masturbação aparecem de forma velada em uma gravura de Theodor de Bry, particularmente no repasto canibal dominado pelas mulheres e crianças (43). A ação antifeminina do *Malleus* repercute por um longo tempo e teve ação reforçada no final do século XVI e até o início do seguinte: o mesmo período em que Theodor de Bry e Albert Eckhout produzem as imagens dos ameríndios.

Em relação às velhas, vale dizer que são concebidas como a encarnação do vício, aliadas e privilegiadas de Satã. No Renascimento, as anciãs provocam uma onda de medo, incentivada pela literatura e iconografia. O grande sucesso das obras de Boccaccio e *A Celestina* de Fernando de Rojas talvez expliquem a difusão desse tipo de sentimento. Na era barroca, o fenômeno teve continuidade nas penas de Ronsard, Du Bellay e Agrippa d’Aubigné, entre outros, pois imaginam velhas com carcaças esqueléticas, dentes ulcerados, seios flácidos, olhos remelentos e odor infecto. Na Alemanha, Hans Baldung Grien pinta mulheres demoníacas muito semelhantes às índias de De Bry. Em 1510, o artista concebe a famosa xilogravura *chiaroscuro* que seria fartamente copiada nos anos vindouros. Grien retrata mulheres nuas, com vastas cabeleiras: umas com seios caídos e rugas no rosto, e outras com aspecto jovial. Ao redor das bruxas, há ossos humanos, gatos, bodes, unguentos e restos de animais. Baldung Grien figura por intermédio de bruxas a misoginia do seu tempo, concebendo a humanidade e particularmente as mulheres como seres guiados pelos vícios e pelas fraquezas.

Os pintores do mundo germânico ainda representam o sexo feminino em meio a membros decepados, ossos e tachos onde corpos humanos cozinham. Em assembléias, as bruxas tomam sangue humano, manipulam símbolos fálicos e invertem a ordem do mundo. Desse modo, elas atentam contra o poder masculino, recorrendo à castração e à incapacidade reprodutiva do “sexo dominante” (44). Na Alemanha luterana, entre 1560 e 1620, o ódio às mulheres atinge o ápice, motivado pela imprensa e pelo iminente apocalipse propalado pelos religiosos.

41 Lévi-Strauss, op. cit., 143-4; Eduardo Viveiros de Castro, *Araweté, os Deuses Canibais*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Anpocas, 1986, pp. 661 e 663.

42 Florestan Fernandes, op. cit., p. 296; Alfred Métraux, *A Religião dos Tupinambás*, São Paulo, Ed. Nacional/Edusp, 1979, p. 135.

43 Sobre perversão sexual e canibalismo ver: Peter Mason, *Deconstruction America: Representations of the Other*, New York, Routledge, 1990, pp. 56-7; sobre os símbolos eróticos ver: B. Buchet, op. cit., p. 60.

44 Sobre a misoginia ver: Jean Delumeau, op. cit., pp. 310-49; Linda Hults, “Baldung and the Witches of Freiburg: the Evidence of Images”, in *Journal of Interdisciplinary History*, XVIII, pp. 249-76, 1987; Natalie Z. Davis, “As Mulheres por Cima”, in *Culturas do Povo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, pp. 107-27; Laura de Mello e Souza, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, passim; Charles Zika, “Body Parts, Saturn and Canibalism: Visual Representations of Witches’ Assemblies in the Sixteenth Century. Article for volume of conference proceedings”, in *Le Sabbat des Sociers en Europe (XVe - XVIIIe Siècles)*, held at Ecole Normale Supérieure de Fontenay - St. Cloud, 4-7 november, 1992, ex. mimeogr. (gentilmente cedido pela Dra. Laura de Mello e Souza).

Nesse momento, Adam Schubert escreve um livro sobre os malefícios provocados pelo sexo oposto. Em 1565, em *O Diabo Doméstico*, Schubert encoraja os maridos a recorrer ao porrete contra as companheiras, sobretudo contra os verdadeiros demônios vestidos de esposa. O autor denomina-as de *Sieman*, mulher-senhor, e conclui que a violência constitui o único recurso capaz de induzi-las à obediência. Entre 1609 e 1614, *Malus Mulier* e *Imperiosis Mulier* exploram em forma de sátira a sede de poder das mulheres. As edições multiplicam-se por todo o país, transformando suas anedotas em provérbios. Assim relata o escritor: quando um homem do povo ouve ou lê as histórias do livro exaspera-se contra o sexo feminino, e sobretudo contra as feiticeiras, e essas passam a contar com o apoio masculino para perecerem nas fogueiras. Enfim, a Alemanha de De Bry dispunha de uma farta literatura antifeminista que, ao mesmo tempo, era maliciosa e obscena: “influência inesperada da imprensa, cujo destino temos muita tendência a ligar ao de um humanismo etéreo” (45).

No entanto, a misoginia européia não poderia inventar cenas de canibalismo envolvendo as mulheres. Mesmo porque a profusão de relatos, de épocas as mais diversas, de origens variadas, destroem qualquer tese preocupada em negar seu vínculo ao cerimonial. A antropologia possui farta documentação sobre o papel feminino em festivais ocorridos em diferentes partes do mundo. Em contrapartida, a forma de representar as canibais, particularmente o cenário onde elas estão inseridas, passa pelo crivo do antifeminismo mencionado. Os relatos, os depoimentos e a farta publicação contra as mulheres provam que os artistas holandeses e alemães estavam imersos em uma atmosfera duramente misógina. Johann Theodor de Bry e Albert Eckhout vivenciam as caças às bruxas e as perseguições às agentes demoníacas. Os artistas expressam, por intermédio da arte visual, o quanto a mulher na Europa quinhentista e seiscentista constituía uma alteridade. Neste sentido, a semelhança entre as bruxas de Baldung Grien e as índias antropófagas de De Bry é mais do que evidente. Os pintores, sobretudo De Bry, buscaram por intermédio das formas visuais das bruxas e dos estereótipos das feiticeiras traduzir a estranheza contida nos relatos de

viajantes e cronistas. Vale ressaltar que o artista não concebia as índias canibais como bruxas, mas recorreu à sua forma física, amplamente difundida na Europa, para figurar as ameríndias.

A coleção *Grandes Viagens* e as telas de Eckhout obtiveram um enorme sucesso. As últimas tornaram-se temas para inúmeras imagens: lembrar dos índios e da natureza americanos *d’après* Eckhout concebidos por Jan van Kessel entre 1664 e 1666 - obra da Alte Pinakothek, Múchen. O mesmo fenômeno atingiu a coleção *Grandes Viagens*; seu primeiro volume foi publicado em quatro versões simultâneas em latim, alemão, inglês e francês. Depois somente as edições em latim e alemão permaneceram e mesmo assim alcançaram um bom êxito. O editor sempre se preocupou com o público consumidor dos livros, sendo a leitura um libelo contra os espanhóis, senhores do novo continente e perseguidores dos protestantes. A coleção pretendia atingir um grupo específico, os discípulos de Lutero. As gravuras deveriam reproduzir em imagens o cotidiano, os hábitos e as “extravagâncias” próprias dos homens americanos. Por vezes, pretendiam recriar graficamente um objeto de horror, ou melhor, transformar os costumes indígenas em algo infernal, estranho e exótico aos dogmas cristãos. No entanto, para marcar a alteridade, os artistas recorreram a um arsenal de imagens reduzido e buscaram nos acontecimentos contemporâneos, nas guerras religiosas e nas perseguições aos demoníacos, cenas de terror: algo repugnante, mas eficaz para transmitir informações sobre os seres do além-mar. Do contrário, os protestantes destituídos de espírito de aventura não conseguiriam entender as imagens do Novo Mundo. Assim, as guerras, a antropofagia e as mulheres seriam os meios ideais para recriar uma ambientação infernal, uma atmosfera fantástica e atemorizadora bem ao gosto da época. As índias canibais de Albert Eckhout e Theodor de Bry, que portam membros decepados, gesticulam, devoram braços e pernas, se mesclavam às bruxas, permitindo aos protestantes sentir emoções semelhantes às vivenciadas pelos viajantes. Enfim, as mulheres canibais traduzem a alteridade do Novo Mundo, pois antes mesmo da descoberta da América já ocupavam um espaço no imaginário cristão.