



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ref@cfh.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo; González Sawczuk, Susana Inés
Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo
Revista Estudos Feministas, vol. 17, núm. 2, mayo-agosto, 2009, pp. 507-526
Universidade Federal de Santa Catarina
Santa Catarina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38114362012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Susana Inés González Sawczuk
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo

Resumo: O artigo indaga pela representação da mulher nas pinturas e gravuras sobre a bruxaria dos séculos XVI e XVII, procurando estabelecer uma tipologia iconográfica e percorrendo a construção de estigmas negativos imputados no corpo feminino e na sua degradação natural. O texto, apoiado em fontes visuais como pinturas e gravuras, principalmente da Renascença alemã, demonstra como as índias do Novo Mundo foram associadas com as bruxas da Europa e com o deus clássico Saturno, através do mito do canibalismo.

Palavras-chave: bruxas; Inquisição; canibalismo; índias velhas; Renascimento alemão; arte.

Copyright © 2009 by Revista
Estudos Feministas.

As obras dedicadas à temática da bruxaria foram muito difundidas nos séculos XVI e XVII. Entre os artistas mais famosos por suas gravuras de bruxas estão Hans Baldung, Albrecht Dürer, Abraham Saur's e Gerald d'Euphrates. Nessas estampas aparecem mulheres velhas, de seios pendentes, pele enrugada e rostos grotescos, alternando com bruxas mais novas e belas, todas nuas, normalmente em episódios de *sabbat*, cozinhando poções, fazendo malefícios, desenterrando mortos, voando sobre bestas ou sendo levadas nas costas pelos demônios.

As bruxas personificavam os medos da sociedade dos séculos XV e XVII e ganham conotações negativas por serem seguidoras do demônio, entregues à luxúria e à gula, porque nos seus rituais acabavam devorando crianças, adoravam o demônio e cediam aos vícios constantemente. Já no século VII a gula e a luxúria estavam associadas aos piores vícios, como se discorre no *Poenitential*, atribuído a Teodoro de Canterbury: "Da gula provém a alegria inoportuna, a obscenidade, a frivolidade, a vaidade, as imundícies do corpo, a instabilidade mental, o desejo sexual... Da luxúria, a cegueira do espírito, a leviandade, a incoerência".¹

¹ Teodoro de Canterbury, *Poenitential*. In: Mario PILOSU, 1995, p. 47.

A bruxaria era condenada como heresia. Como o inquisidor Bernard Gui observou aproximadamente em 1320, "a feitiçaria insinua o pacto, e o pacto insinua heresia que jaz sob a jurisdição da Inquisição".² Acreditava-se em reuniões secretas, ritos de iniciação, adoração do Diabo, orgias, infanticídio e canibalismo,³ temas estes presentes na iconografia da época. Tal atividade era vista como algo reprovável, como é ressaltado no *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484:

É preciso observar especialmente que essa heresia – a da bruxaria – difere de todas as demais porque nela não se faz apenas um pacto tácito com o diabo, e sim um pacto perfeitamente definido e explícito que ultraja o Criador e que tem por meta profaná-lo ao extremo e atingir Suas criaturas...

[...] de todas as superstições, é mais vil, a mais maléfica, e mais hedionda – seu nome latino maleficium, significa exatamente praticar o mal e blasfemar contra a fé verdadeira.⁴

Tal obra explica o horror que se sentia em relação à bruxa porque ela tinha de renunciar ao cristianismo, blasfemar, fazer um pacto e se entregar ao demônio, enfim, praticar o mal para poder obter benefícios:⁵

Atentemos, em particular, para o fato de que para a prática desse mal abominável são necessários, do modo mais profano, renunciar à Fé Católica, ou negar de qualquer maneira certos dogmas da fé; em segundo lugar, é preciso dedicar-se de corpo e alma à prática do mal; em terceiro lugar, há de ofertar-se crianças não-batizadas a Satã; em quarto, é necessário entregar-se a toda sorte de atos carnaais com Incubos e Súcubos e a toda sorte de prazeres obscenos.⁶

A renúncia à fé católica, a prática do malefício, o sacrifício e o consumo de crianças, as orgias e todo tipo de luxúria eram atribuídos às bruxas,⁷ acusações estas comuns das heresias. Acusações de orgia, incesto, infanticídio e canibalismo encontram-se nas cerimônias do *Bacchanalia* romano, nas acusações de Antíoco IV Epifanes contra os judeus, nas acusações romanas contra os primeiros cristãos e nas acusações cristãs contra os gnósticos e maniqueístas.⁸ Os imperadores romanos, para justificar suas perseguições contra a força desestabilizadora do cristianismo, apoiaram-se no argumento de que os cristãos devoravam recém-nascidos em seus cultos nas catacumbas, isso nos séculos II e III. Quando o cristianismo passou à institucionalização e ao controle temporal, usou argumentos similares contra as minorias desestabilizadoras desde o século XIII, como ocorreu com os albigenses, depois com os Templários na França, e

² Jeffrey Burton RUSSEL, 2003, p. 289.

³ Jeffrey RICHARDS, 1995, p. 88.

⁴ Heinrich KRAMER e James SPRENGER, 1993, p. 77.

⁵ Para ampliar o estudo da imagem da bruxa, seus poderes, sua aliança com o demônio e sua ameaça para o cristianismo, consultar o artigo de Paola Basso Menna Barreto Gomes ZORDAN, 2005.

⁶ KRAMER e SPRENGER, 1993, p. 77.

⁷ Conferir o estudo clássico sobre o Sabá e a bruxaria de Carlo GINZBURG, 1991.

⁸ RUSSEL, 2003, p. 287.

⁹ Para estudar o discurso histórico e ficcional do mito da feiticeira a partir da crítica literária contemporânea, consultar o livro de Núbia HANCIAU, 2004.

¹⁰ O desenvolvimento de novos campos como a Nova História Cultural reforça a emergência e o avanço na abordagem do feminino apoiado em uma pesquisa interdisciplinar com o intuito de desvendar as diversas dimensões desse objeto. Para aprofundar em questões historiográficas e teórico-metodológicas do estudo da História das Mulheres, consultar o capítulo de Rachel SOIHET, 1997.

¹¹ KRAMER e SPRENGER, 1993, p. 116.

¹² Citado por RICHARDS, 1995, p. 83.

¹³ KRAMER e SPRENGER, 1993, p. 116.

¹⁴ PILOUS, 1995, p. 29.

com as bruxas, no século XVI, que eram queimadas sob a acusação de usarem em seus rituais gordura de bebê.

No mundo protestante, a história se repetiu no século XVII. No continente americano, durante a época de conquista e colonização,⁹ a "guerra justa" contra os índios se legitimava através do combate de povos canibais primitivos, adoradores do demônio que sacrificavam e devoravam os seus inimigos.

Algo importante de ser anotado é que, tanto nos escritos e nos manuais, como na iconografia, a bruxaria está dominada pela presença da mulher. Nas estampas sobre bruxas de Abraham Saur, Baldung, Dürer e D'Euphrates não aparecem homens, e somente nas gravuras dos dois últimos se veem outras figuras não humanas; nas de Dürer são crianças aladas, similares ao cupido ou aos anjos, e nas de Gerard D'Euphrates, velhas e bruxas, levadas por demônios incubos até a presença de Satã, que as espera em seu trono.

Por que a iconografia está dominada pela presença da mulher?¹⁰ Acreditava-se que a mulher era dissimulada, mais propensa que o homem em cair no pecado e nos artifícios do demônio, um ser inferior e fraco, um animal imperfeito, uma figura ligada ao vício e à falta de moderação, termos usados pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, que sintetizam as razões para explicar o maior número de mulheres supersticiosas do que de homens:

E a primeira está em sua maior credulidade; e, já que o principal objetivo do diabo é corromper a fé, prefere então atacá-las... A segunda razão é que as mulheres são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado [...]. A terceira razão é que, possuidoras de língua traiçoeira, não se absterem de contar às suas amigas tudo o que aprendem através das artes do mal; e, por serem fracas, encontram modo fácil e secreto de se justificarem através da bruxaria.¹¹

Desde a Baixa Idade Média a bruxa era relacionada com os pecados capitais, com os excessos, especialmente a luxúria. No século XII, o cronista Guilherme de Malmesbury descreve as bruxas como gulosas, lascivas e sem limites para suas devassidões.¹²

O ódio e a misoginia atribuíram à mulher características negativas como ser mais carnal, criação imperfeita de uma *costela curva*,¹³ o que explicaria, segundo os inquisidores, sua debilidade e sua perversidade. Um dos principais papéis da mulher no Antigo Testamento é o de *instrumentum diaboli*, instrumento que causa a perdição do ser humano.¹⁴

Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais provêm das mulheres. 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 comer do ato de copular.¹⁵

¹⁵ Ronald RAMINELLI, 1996, p. 102.

Assim, encontramos dois estereótipos da bruxa: a mulher bela e jovem, e a mulher velha e decrepita.

Bruxas jovens e belas

Durante a Renascença constrói-se uma imagem de mulher associada à beleza física, à sensualidade, sendo a primeira vez em que o corpo feminino é vinculado na arte ao erotismo. Esse conceito não é novo, já que na tradição grega existia Afrodite como deusa da beleza, porém o corpo feminino, em geral, não era relacionado à beleza e ao erotismo, o que, por sua vez, acontecia com os corpos masculinos, como no caso dos *erastes* e os *eromenos*, situação que mudaria nas artes a partir do século XVI.

Na tradição ocidental a beleza da mulher é equivalente à tentação que faz ao homem pecar. Na arte dos séculos XVI e XVII encontram-se alguns protótipos de beleza feminina nas mulheres da mitologia, nas deusas, nas musas e graças, nas imagens de Eva¹⁶ e, por último, nas representações das bruxas jovens. Mas por que esse tipo de imagens? A Renascença começa a resgatar as tradições clássicas na arte, motivo pelo qual as figuras mitológicas greco-romanas de mulheres nuas serão os modelos de beleza por excelência.

Baseado em Vitruvio, Leon Battista Alberti assinalava: "Sejam os movimentos e as poses das moças leves, cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma que a galhardia, muito embora a Homero, a quem Zêuxis seguiu, agradassem as formas robustas até nas mulheres".¹⁷ Alberti deixa perceber no fragmento dois tipos de cânones para a mulher: uma mais doce e outra mais robusta e galharda; esta última tradicionalmente relacionada com as formas de Zeuxis, sendo este o modelo mais frequente nas obras da Renascença.

Em *El arte de la pintura*, de 1649, Francisco Pacheco identificava três partes da beleza corporal especificamente feminina: a integridade dos membros, a proporção e a cor da pele:

[...] estamos obligados a decir algo de las partes de la hermosura y belleza corporal (que resplandece principalmente en la mujer), la cual reduxeron los sabios y santos que tratan desto a tres partes: Integridad de miembros, proporción de sus partes, hermoso y agradable color. Lo primero, que no le falte ninguno dellos; lo segundo, que entre sí tengan unión y correspon-

¹⁶ Aqui não são incluídas as representações de santas, porque seus corpos negam o erotismo. As pinturas barrocas de santos negam a carne e exaltam o espírito. À exceção dos mártires, o corpo dos santos não é exposto, tendendo a ser coberto.

¹⁷ Leon Battista ALBERTI, 1989, p. 118.

¹⁸ Francisco PACHECO, 1990, p. 369-370.

dencia; lo tercero, color resplandeciente y gracioso. Aristóteles añade, primero esta parte, magnitud; quiere decir, que no sea el cuerpo pequeño, sino de conveniente gentileza (algo menor que el varón). Del color advierto, que no sea muy blanco ni muy rojo, sino de color rosa, y que la tez eche de sí lustre y claridad. Porque, sin contradicción, entre todos los cuerpos elementados, la más perfecta belleza es la del cuerpo humano, y todo él (como dixo Fernando de Herrera) la mayor es el rostro, y de todas sus partes se aventajan los ojos, por la diversidad de colores, y porque en ellos se trasluce la hermosura del ánimo; y todo esto viene a ser objeto de los nuestros, que gozan solos de la belleza corporal.¹⁸

Uma característica da beleza feminina da Renascença, além do corpo voluptuoso, está nos cabelos longos. Em sua maioria, as deusas, musas, Evas e jovens bruxas eram representadas dessa maneira, ou seja, o cabelo refletia parte de seu interior. Tal é a importância dos cabelos longos que Leon Battista Alberti vai dedicar partes de seu tratado de pintura do século XV para ensinar a tratá-los:

¹⁹ Sobre os sete movimentos Alberti diz que “Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta, para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo até nós; o sétimo, caminhando em volta. Desejo todos esses movimentos na pintura” (ALBERTI, 1989, p. 116).

²⁰ ALBERTI, 1989, p. 119.

É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei:¹⁹ enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar, semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpente, parte cresce aqui, parte ali.²⁰

Essas figuras de formas voluptuosas são muito recorrentes, já que os pintores tinham poucas possibilidades temáticas aceitas na época para representar uma mulher nua, dentro da pintura religiosa cristã. Uma dessas temáticas possíveis eram as representações de Eva no Paraíso. Figura ambivalente, Eva, desde a Idade Média, era um contraponto da Virgem Maria, pois, por causa dela, de acordo com a tradição bíblica, o mal tinha entrado no mundo. Por causa dela o homem perdeu o Paraíso.²¹

Nas pinturas aparecem Adão, Eva e a serpente, momentos antes da queda, estando a culpa de Eva sempre insinuada nas obras. Ela, ao ser tentada e enganada pela serpente, convence por sua vez Adão para que ele também prove do fruto proibido. Cabe lembrar que nas pinturas pode-se perceber que Eva convence Adão com sua própria sensualidade e beleza. Desse modo, Eva está ligada a conotações negativas, como a tentação e a luxúria, que são também características atribuídas às bruxas.

Contrariamente ao que acontecia na Itália, os artistas alemães, entre os quais Dürer, Baldung, Cranach, o Velho, e Altdorfer, renunciaram a ficar restritos às temáticas clássicas para representar mulheres nuas, sendo famosos por suas incríveis cenas de bruxas e *sabbats*.

²¹ Gênesis 3, 1-24 (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1981).

²² Erwin PANOFKY, 1995, p. 93-94.

²³ LINK, 1998, p. 160.

²⁴ LINK, 1998, p. 161.

As bruxas de Albrecht Dürer (1471-1528) seguem modelos femininos que combinam elementos clássicos das três Graças – beleza e sedução –, sendo assim as bruxas nuas e belas um chamado de alerta contra o pecado.²² Já as elaboradas por seu discípulo Hans Baldung (1484-1545) eram caracterizadas pela sua juventude, beleza e forte conteúdo erótico, seguindo a ideia de que o mal podia ser sedutor. Luther Link explica da seguinte forma as jovens e belas bruxas feitas por Baldung: “Possivelmente as razões para suas diversas obras com bruxas foram que o material fornecia a moldura não cristã para liberar os impulsos mais íntimos do artista, como o sabá e as bruxas fariam para Goya”.²³

As pinturas sobre Evas de Baldung já tinham um carácter ambíguo e erótico, que tendia mais para o negativo. Em uma pintura de 1531 (figura 1), Adão segura o seio de Eva com sua mão direita, enquanto com a esquerda segura sua coxa. Silenciosamente, ela parece consentir nas carícias. De acordo com Link, esse Adão estaria próximo da imagem do Diabo, personificando o prazer sexual.²⁴ Nessa pintura Eva se aproxima das bruxas que, por meio de seus encantos e beleza, dominam as vontades dos homens e os submetem, levando-os à perdição.



Figura 1 – Detalhes das mulheres de Hans Baldung Grier. Esquerda: Adão e Eva. Óleo sobre madeira. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madri, 1531. Direita: Duas bruxas. Óleo sobre madeira. Städelches Kunstinstitut, Frankfurt, 1523.²⁵

²⁵ In: LINK, 1998, p. 160-161.

²⁶ Jean DELUMEAU, 1989, p. 347; e RAMINELLI, 1996, p. 102.

Bruxas velhas e decrépitas

O estereótipo da mulher feia, decrépita e velha será a encarnação do vício e da aliança com Satã, despertando medo no Ocidente cristão.²⁶ Imagens desse tipo serão incessantemente representadas, especialmente, na iconografia europeia do século XVI e podem ser organizadas em três tipos: as alegorias das virtudes e dos vícios, as idades do homem e as representações de bruxas e feiticeiras.

No primeiro tipo, as imagens de mulheres velhas como representação de virtudes são muito escassas. Jean Delumeau cita a pesquisa de Sara Matthews-Grieco, que chega a apresentar uma proporção de trezentas alegorias do mal para cada uma de papel positivo em que a mulher velha aparece.

Que uma época que redescobria com deleite a beleza do jovem corpo feminino tenha sentido repulsa pelo espectáculo da decrepitude não tem nada de surpreendente. Mas o que merece mais atenção é o que se escondia por trás do medo da mulher velha e feia. Em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual a bondade, acreditou-se logicamente – e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade – que decadência física significava malignidade.²⁷

²⁷ DELUMEAU, 1989, p. 348.

Uma pintura alegórica de Sandro Botticelli de finais do século XV, *A Calúnia de Apelles* (figura 2), apresenta a Verdade como uma mulher jovem nua, altiva, elegante, de cabelos



longos, *coquette*, com seu braço direito estendido em direção ao céu e nua. A seu lado está a Calúnia, representada como uma mulher velha que não mostra seu rosto completamente e cobre todo seu corpo com roupas escuras. Diante do triunfo da Verdade, a Calúnia se abaixa, rasteja, parecendo tentar fugir. As primeiras representações da *verdade nua* já eram encontradas desde 1350.²⁸

²⁸ PANOFKY, 1998, p. 215.

Figura 2 – Sandro Botticelli. *A Calúnia de Apelles* (detalhe). Uffizi, Florença, século XV.²⁹

²⁹ In: PANOFKY, 1998, p. 227.

As duas figuras femininas estabelecem um contraste a partir das suas posturas; enquanto a jovem mantém uma posição corporal mais ativa e imponente, com o dedo indicador apontado para o céu, a velha parece estar contraída e murcha. Sobre a relação entre corpo e alma, Leon Battista Alberti afirma no seu tratado *Da pintura*, de 1435:

Existem alguns movimentos da alma chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros.³⁰

³⁰ ALBERTI, 1989, p. 116.

Segundo Alberti, a alma estaria refletida no corpo e nos seus movimentos. Portanto, o corpo seria o espelho da alma, premissa que os artistas renascentistas tentaram levar adiante, sugerindo, por meio dos movimentos e posturas do corpo nas obras pictóricas, as inclinações da alma.

Em 1507, Albrecht Dürer (1471-1528) pintou, em um quadro intitulado *A Avareza*, uma mulher velha, magra, sem dentes, com cabelos de cor cinza parecendo fiapos, enrugada, com um seio pendurado para fora de seu vestido. Ela sustenta com suas mãos uma sacola cheia de moedas de ouro, uma alegoria da Avareza, que acentua o estado de decadência da anciã (figura 3).



Com a onda de perseguições religiosas, a mulher velha se reafirma como um emblema dos vícios. Etienne Delaune, discípulo de Dürer, fez algumas gravuras sobre alegorias da Fome e da Inveja em 1575 (figura 4). Uma velha bruxa de seios suspensos, magra, com um cadáver a seus pés, devora partes de uma criança. A imagem da velha comendo membros de uma criancinha faz uma referência a um episódio macabro acontecido no cerco de Sancerre, durante as guerras de religião do século XVI na França, do qual Jean de Léry foi testemunha, quando a fome levou um casal a comer seu próprio filho de três anos, aconselhados por uma velha.³¹

Figura 3 – Dürer. *A Avareza*. Óleo sobre madeira, 35 x 29 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena, 1507.³²

³¹ Frank LESTRINGANT, 1997, p. 112-114.

³² In: ABRIL CULTURAL, 1978, prancha 31.

³³ Assim assinala RAMINELLI, 1996, p. 100, e Bernardette BUCHER, 1981, p. 50.

O canibalismo, algo abominável para o europeu cristão, era relativamente aceito quando os selvagens o cometiam. Tal ato era considerado um pecado mortal, estando associado com a gula levada ao seu pior extremo.³³



Figura 4 – Etienne Delaune. *Alegorias da Fome e da Inveja*. Buril, 1575.³⁴

³⁴ In: LESTRINGANT, 1997, p. 159.

³⁵ Para aprofundar-se no tema, ver Jean DELUMEAU, 2003, p. 69-159 (Capítulo II – “Do desprezo do mundo às danças macabras”).

³⁶ A imagem do esqueleto ressequido, frequente nos séculos XVII e XVIII, não pertence à iconografia característica do século XIV ao século XVI, que é dominada pelas imagens repugnantes da corrupção, o cadáver em decomposição (Philippe ARIÈS, 1988, p. 133).

³⁷ ARIÈS, 1988, p. 133.

O segundo tipo de obras que destacam a presença das mulheres velhas são as pinturas das *Três Idades*, que tiveram muita difusão ao final da Idade Média e estavam vinculadas à *Danse Macabre*.³⁵ A morte³⁶ chega igualmente para todos: pobres, ricos, nobres, religiosos, reis e gente comum.

A dança macabra é uma ronda sem fim, onde alternam um morto e um vivo. Os mortos comandam o jogo e são os únicos a dançar. Cada par é formado por uma múmia nua, apodrecida, assexuada e muito animada, e por um homem ou por uma mulher, vestido segundo a sua condição, e estupefacto. A morte aproxima a mão do vivo que vai levar mas que ainda não obtemperou. A arte reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos. O objectivo moral é lembrar ao mesmo tempo a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens perante ela. Todas as idades e todos os estados desfilam numa ordem que é a da hierarquia social tal como se tinha consciência dela.³⁷

As pinturas das três idades manterão esse sentido de não poder escapar da morte, mas nela serão adicionados outros ingredientes como as marcas do passo do tempo irreversível no corpo humano, na beleza e na juventude. As únicas certezas que se podem esperar são a velhice e a decrepitude. Nesse tipo de pintura, a vida é apresentada como algo efêmero.

Hans Baldung (1484-1545) será um desses artistas que farão várias pinturas sobre a temática em foco. Também discípulo de Dürer, herdou esse gosto pelo estranho, pelo misterioso e pelo macabro. Baldung é um artista que combina a beleza e a sensualidade das mulheres jovens com a decrepitude e o macabro da morte. Vida e morte são partes de uma mesma essência nas pinturas do alemão.

São comuns nesse artista as pinturas de mulheres jovens, belas e voluptuosas assediadas pela morte. Algumas vezes é apenas sua proximidade; em outras, a morte segura violentamente as moças pelos cabelos, as abraça, as toca e as beija. As pinturas de Baldung têm um marcado tom erótico e macabro; juntam os corpos jovens e voluptuosos cheios de vida das moças com a pele enrugada, seca e pútrida da morte. Raminelli comenta sobre esse pintor: "Baldung Grien figura por intermédio de bruacas a misoginia do seu tempo, concebendo a humanidade, e particularmente as mulheres, como seres guiados pelos vícios e pelas fraquezas".³⁸

Em *As Três Idades e a Morte* (figura 5), óleo de Baldung (1539), aparecem quatro figuras que são uma alegoria das três idades da mulher. A morte está representada como um esqueleto de pele seca, ainda grudada nos ossos;³⁹ na mão direita sustenta um relógio de areia, uma ampulheta, símbolo do passo inexorável do tempo e do fim que se avizinha.

De braços dados com a morte aparece uma mulher velha, enrugada, decrépita, de cabelos brancos e desalinhados, magra e de seios caídos, tentando arrancar as roupas de uma moça jovem ao seu lado, que parece tentar cobrir a nudez. Ela é bela, elegante, de pele clara, cabelos louros, seios firmes. Aos pés dessas figuras, uma criança de colo parece dormir no chão.

As três mulheres representam a mesma mulher, na infância, na juventude e na velhice. A figura da morte parece querer levar a mulher velha ou pelo menos indicar que ela não pode escapar e seu tempo está esgotado. Contrasta com a aparente tranquilidade da criança, que parece dormir no chão desaparecidamente.



³⁸ RAMINELLI, 1996, p. 103.

³⁹ As etapas da decomposição do corpo eram três: a primeira mantém o rosto intacto, mas o ventre já aparece inchado pelos gases; na segunda etapa o corpo está desfigurado, apodrecido e ainda coberto de bocados de carne; finalmente, na terceira etapa o corpo está reduzido ao estado de múmia. O cadáver meio decomposto vai passar a ser o tipo mais frequente de representação da morte: o transido (ARIÈS, 1988, p. 136).

Figura 5 – Hans Baldung. *As Três Idades e a Morte*. Óleo sobre madeira, 151 x 161 cm. Museu del Prado, Madri, 1539.⁴⁰

⁴⁰ In: MARTINS FONTES, 1999, p. 24.

As pinturas das *Três Idades* representam um convite ao observador para a contemplação e a reflexão sobre o efêmero da existência, o passo inclemente do tempo no corpo belo e no banal das coisas materiais, como declama Francisco Pacheco em uma poesia de suas epístolas:

[...] Cuán frágil eres, hermosura humana!
tu gloria, tu esplendor es cuanto dura
breve sueño, vil humo, sombra vana.
eres humana y frágil hermosura
a la mezclada rosa semejante,
que alegre se levanta en la luz pura;
pero, vuelta la vista, en un instante,
cuanto cambia el azul, el puro cielo,
las hojas truca en pálido semblante.
yace sin honra en el humilde suelo;
¿Quién no ve en esta flor el desengaño
Que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo?⁴¹

⁴¹ PACHECO, 1990, p. 370.

Filhos e filhas de Saturno



Tanto as bruxas como os canibais eram "parentes", filhos do mesmo Pai Saturno, como o sugere Crispin de Passe numa gravura, *Saturn and his Children*, feita entre 1580 e 1590. Na parte superior aparece Saturno com uma foice, emblema do tempo, em uma carruagem puxada por dois monstros, dragões; e na parte inferior aparecem diferentes episódios de bruxaria (esquerda) e de canibalismo praticado por índios (direita) (figura 6).

Saturno tinha a reputação de padroeiro das bruxas, mas na realidade, originalmente, era o padroeiro dos mineiros, o que o aproximava das divindades infernais. Também foi o primeiro antropófago, e as bruxas eram frequentemente acusadas de antropofagia. Além disso, o domicílio noturno de Saturno (o planeta) é o signo de Capricórnio, representação frequente do Diabo. Charles Zika comenta que

Figura 6 – Crispin de Passe. *Saturn and His Children* (detalhe). Gravura, 21,6 x 17,6 cm. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, 1580-1590.⁴²

⁴² In: Charles ZIKA, 1992, p. 36.

A iconografia de Saturno recebeu atenção e elaboração consideráveis na produção artística europeia do final do século XV e século XVI. Vários elementos dessa iconografia foram usados e adaptados por artistas como Dürer, Baldung Grien e Cranach para ajudá-los a visualizar sua compreensão das atividades das bruxas e do poder exercido pela bruxaria, e para comunicar esse ponto de vista a seus observadores. Mas, assim como a imagem literária da feitiçaria foi moldada através de uma bricolagem de crenças e histórias que os teólogos e representantes legais estavam tentando reunir em um sistema coerente na época, o uso desses elementos iconográficos era, em geral, descuidado e inconsistente. O interesse na figura mitológica e mitográfica complexa, ainda que bem conhecida, de Saturno para ajudar nesse processo deve ter sido a forma na qual ele poderia dar expressão a uma variedade de crenças bastante disparatadas sobre as bruxas e suas atividades. Através de alusões a Saturno, as crenças sobre a agressão sexual e o canibalismo da bruxaria poderiam ser representadas e disseminadas, por exemplo, e as bruxas poderiam ser colocadas mais facilmente dentro dos modelos tradicionais de estrutura ocupacional, psicologia social, tipologia religiosa e progresso cultural. Além disso, o emprego de uma figura clássica que desfruta de um lugar central nos discursos literários, astrológicos e médicos da época ajudaria a naturalizar e legitimar várias opiniões sobre as atividades e poderes das bruxas.⁴³

⁴³ ZIKA, 1992, p. 9.

Então, o que gerava as inclinações à bruxaria e ao canibalismo? Desde a Antiguidade e a Idade Média acreditava-se que a melancolia e os humores do corpo faziam com que os indivíduos alcançassem concepções e 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 também afetados pelo clima. Desse modo, podia-se diferenciar a antropofagia por vingança dos meridionais, motivada pelas paixões da alma, diversa da raiva sanguínea dos setentrionais, o mais baixo nível da perversão antropófaga, motivada pelo ventre. Sobre os primeiros, Frank Lestringant assinala que,

Se eles também praticam a cozinha canibal, é porque são levados a fazê-lo não por seu ventre, mas pelas paixões da alma. Em vez de 'apetecer-se' com o sangue de outrem, seguindo o processo próprio das pessoas do Norte, eles obedecem aos impulsos da bile negra que possuem em excesso. Esta, nascida "dos humores aquecidos pelo calor ardente", se acumula como uma borra no fundo de seus organismos,

⁴⁴ LESTRINGANT, 1997, p. 130.

destinando-os a paixões implacáveis. Reconhecemos aqui a conformação do melancólico levado naturalmente às atividades do espírito, apto às concepções geniais, mas também às vinganças mais refinadas.⁴⁴

⁴⁵ PILOSU, 1995, p. 60.

O desequilíbrio dos humores explicaria a fúria vingativa do canibal e a tendência aos vícios da bruxa e, por consequência, da mulher. Não se pode esquecer que a Europa católica e protestante vai perseguir as mulheres acusadas de bruxaria nas caçadas dos séculos XVI e XVII. Mario Pilosu resume bem o medo à mulher: "A mulher parece, portanto, ser tida, na maior parte dos casos, como um perigo para os homens, por causa da sua natureza espiritual e porque lhes proporcionava a oportunidade de desencadear os seus instintos mais baixos e de cair assim no pecado carnal".⁴⁵

⁴⁶ ZIKA, 1992, p. 15.

Assim, a associação das imagens entre índias e bruxas não é gratuita. Charles Zika demonstra as conexões entre a iconografia do canibalismo dos ameríndios e a iconografia da bruxaria do Velho Mundo após a primeira metade do século XVI: "na tradição ocidental, o canibalismo possui uma estreita relação com o deus Saturno, conexão que unia as bruxas da Europa e os canibais da América, ambos filhos de Saturno. Essa evidência tornou mais nítida a semelhança entre seus comportamentos".

As imagens do canibalismo do Novo Mundo fariam renascer e alterariam as imagens da bruxaria europeia. Houve, assim, a integração de características dos repastos canibais dos ameríndios nas representações do Velho Mundo.⁴⁶

Até meados do século XVI apenas as fontes textuais faziam referência a essas práticas antropofágicas das bruxas. Da mesma forma que Zika comprova o renascimento da iconografia da bruxaria na Europa a partir da iconografia do repasto canibal do Novo Mundo, sobre essa circularidade cultural, Laura de Mello e Souza afirma que há,

⁴⁷ SOUZA, 1993, p. 43.

[...] por um lado, a absorção dos ritos e práticas mágicas americanas pela demonologia européia, que os aproxima da mitologia sabática enraizada no Velho Continente; por outro, a revivescência dos temas ligados ao canibalismo, que jaziam como adormecidos no imaginário ocidental e que ressurgem em representações iconográficas relacionadas à feitiçaria, e talvez, as suas precursoras. Mediando os dois universos estranhos, a Europa e o Novo Mundo, a colonização e a catequese funcionaram como grandes mecanismos que, mais do que aculturar ou ocidentalizar, desencadearam a circularidade de níveis culturais.⁴⁷

A questão não termina aí. Torna-se muito claro que as estampas das índias do Novo Mundo, especificamente

as velhas Tupinambá dos repastos canibais, vão adquirir as características das bruxas europeias da pintura alemã (ver figura 7).



Figura 7 – Theodoro de Bry, *Preparo e consumo da carne humana assada no moquéem*. *Americae Tertia Pars*. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.⁴⁸

⁴⁸ In: Marc BOUYER e Jean-Paul DUVIOLS, 1992, p. 125.

O contraste entre as jovens e as velhas Tupinambá na gravura de Theodoro de Bry, *Preparo e consumo da carne humana assada no moquéem*, da *Americae Tertia Pars* (1592), tem a ver com a moral, já que uma vida de pecado e de consumo de carne humana leva à degeneração do corpo. Os humores, como a bile negra, que afetam o interior e repercutem nos comportamentos, também mostram seus efeitos no exterior do corpo, como Vicente Carducho assinalava nos seus *Diálogos*:

Estos efectos causados en el cuerpo exterior, tienen a vezes correspondencia y alusión a lo interior, causado el uno y el otro de la calidad del humor destemplado por mucha, ó poca catidad de materia, inclinando algo aquella destemplanza los afectos humanos, unos

⁴⁹ CARDUCHO, 1997, p. 183.

a lo bueno, y en otros a lo contrario; a qual inclina o mando, y al govierno, a qual a servidumbres viles, y a otras mil diferencias, como vemos de ordinario en las singulares inclinaciones que solicitan sus naturales, quando el libre alvedrio regulado pela razon y luz, que profesamos no la enmienda, y con virtudes positivas escurece defectos naturales.⁴⁹

A antítese das moças belas e voluptuosas são as velhas índias deformadas, enrugadas e magras, resultado de seus costumes selvagens. O *Malleus Maleficarum* chama a atenção para as paixões que exercem modificações no corpo:

⁵⁰ KRAMER e SPRENGER, 1993, p. 67.

E o corpo humano é mais nobre que qualquer outro corpo, mas como as paixões da mente humana se modificam e ora se inflamam, ora se esfriam – quando se sente raiva ou medo, por exemplo –, esse mesmo corpo pode sofrer modificações mais profundas, como os efeitos da doença ou da morte, os quais, pela sua força, podem muito transformar um corpo material.⁵⁰

As imagens das velhas simbolizam os piores vícios. Como no caso das bruxas, as índias velhas mostram o corpo deteriorado devido a uma vida inteira entregue ao vício e ao pecado. A exposição da carne, o desnudamento do corpo e o imaginário criado em torno da impermanência da vida perpassam toda a iconografia sobre a mulher e possuem uma conotação negativa associada aos vícios. No tratado *Da pintura*, do século XV, Leon Battista Alberti já explicava que o artista, ao fazer suas obras, deveria levar em conta a estreita relação entre corpo e alma:

⁵¹ ALBERTI, 1989, p. 114.

Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm testa franzida, cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, enquanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia.⁵¹

⁵² CARDUCHO, 1997, p. 404.

Vicente Carducho, nos *Diálogos de la pintura*, ensinava aos pintores que a malignidade “se ocupa en todas las obras ruines, y despiadadas, los movimientos timidos, dudosos, y indeterminables”.⁵²

Theodoro de Bry e os outros artistas que pintaram, desenharam ou gravaram mulheres velhas levaram em conta essa relação alma/corpo. Se o corpo está decaído e gasto é porque o indivíduo tem uma alma e uma mente

⁵³ Eliane Cristina Deckmann FLECK, 2006, analisa as representações sobre as mulheres índias Guaraní e seus comportamentos a partir da perspectiva das crônicas jesuíticas do século XVII.

⁵⁴ AZPILCUETA NAVARRO, 1988, p. 77-78.

⁵⁵ LÉRY, 1980, p. 198.

⁵⁶ VASCONCELOS, 1864, p. 55.

⁵⁷ Jean-Paul RONECKER, 1997, p. 303.

submetidas aos vícios, ao demônio e ao pecado, como no caso das índias Tupinambá e sua gula pela carne humana. As cartas jesuíticas⁵³ são detalhistas nas associações demoníacas, como escreve o padre Azpilcueta Navarro:

[...] e indo eu visitar uma aldeia, vi que daquela carne cozinham em um grande caldeirão, e ao tempo que cheguei, atiravam fora uma porção de braços, pés e cabeça de gente, que era coisa medonha de ver-se, e seis ou sete mulheres, que com trabalho se teriam de pé, dançavam ao redor, espevitando o fogo, que pareciam demônios no Inferno.⁵⁴

As índias velhas são descritas de forma negativa no texto de Jean de Léry, aparecendo como gulosas em excesso e como incitantes do canibalismo, sem contar o prazer e a agitação frenética que sentiam com a carnificina:

Em seguida, as outras mulheres, sobretudo as velhas, que são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte dos prisioneiros, chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancá-lhe a epiderme.⁵⁵

As mulheres tinham tanta gula que ficavam ansiosas, chegando ao ponto de não querer perder nada da vítima. A descrição detalhada feita por Simão de Vasconcelos na *Chronica da Companhia de Jesus* sobre as índias velhas é bastante apropriada para a imagem da gravura de Theodoro de Bry:

[...] logo que o triste prezo vai sahindo do carcere para a morte, é costume irem recebel-o à porta seis, ou sete velhas mais feras que tigres e mais immundas que Harpyas, de ordinario tão envelhecidas no officio, como na idade, passante de cem annos que assim as escolhem. Vão cubertas com as primeiras roupas de nossos pais primeiros, mas pintadas todas de um verniz vermelho, e amarelho, com que se dão por muito engraçadas: vão cingidas pelo pescoço e cintura, com muitos, e compridos collares de dentes enfiados, que tem tirado das caveiras dos mortos, que em semelhantes solemnidades tem ajudado a comer: e para maior recreação vão ellas cantando, e dançando ao som de certos alguidares, que levam em as mãos para effeito de receber o sangue, e juntamente as entranhas do padecente.⁵⁶

As harpias eram monstros que tinham o rosto de mulher velha, corpo de abutre, garras aduncas, seios pendentes e um cheiro pútrido, “demônios da tempestade, da devastação e da morte”.⁵⁷ Estavam relacionadas aos vícios e à maldade, e se acreditava que levavam as almas e as crianças: “As Harpias são parcelas diabólicas das energias

⁵⁸ Junito de Souza BRANDÃO, 1993, p. 237.

⁵⁹ Uma das razões argumentadas pelo padre João de Azpilcueta Navarro para não dar o batismo aos gentios é a prática da antropofagia que não abandonam nem no momento da morte: "A outra razão, não menos eficaz, de differir o Baptismo é que muito arraigado está nelles o uso de comer carne humana, de sorte que, quando estão em artigo de morte, soem pedil-a, dizendo que outra consolação não levam sinão esta, da vingança de seus inimigos, e quando não lha acham que dar, dizem que se vão o mais desconsolados deste mundo... Dizem outros que é o modo usual de vingarem-se, e que os contrarios praticam o mesmo a respeito delles e que eu não deveria arrancar-lhes este seu alimento" (AZPILCUETA NAVARRO, 1988, p. 77.)

⁶⁰ VASCONCELOS, 1864, p. 32.

⁶¹ PILOSU, 1995, p. 58.

cósmicas, as abastecedoras do Hades com mortes súbitas. Simbolizam as paixões desregradas; as torturas obsedantes, carregadas pelos desejos e o remorso que se segue à satisfação das mesmas".⁵⁸ Essa analogia com a mitologia clássica ajuda a entender a imagem que os padres tinham das velhas índias e sua associação com o mal.

O gosto pela carne humana fazia dos índios, especialmente das mulheres velhas, incorrigíveis e reincidentes nesse costume que chocava os europeus. É famoso o episódio citado por Simão de Vasconcelos sobre um padre da Companhia de Jesus e uma velha índia que, mesmo convertida ao cristianismo e perto de morrer, continuava pertinaz no seu desejo por carne humana:⁵⁹

[...] que penetrando uma vez o sertão, chegando a certa aldeia, achou uma Índia velhissima no ultimo da vida; catechizou-a naquelle extremo, ensinou-lhe as cousa da fé... lhe disse minha avó (assim chamam às que são muito velhas) se eu vos déra agora um pequeno de assucar, ou outro bocado de conforto de lá das nossas partes, do mar, não o comerieis? Respondeu a velha, catechizada ja: Meu neto, nenhuma cousa da vida desejo, tudo já me aborrece; só uma cousa me pudéra abrir agora o fastio: se eu tivéra uma mãozinha de um rapaz Tapuya de pouca idade tenrinha, e lhe chupára aquelles ossinhos, então me parece tomára algum alento: porém eu (coitada de mim) não tenho quem me vá frechar um destes...⁶⁰

A gula e a luxúria, consideradas já pecados capitais para os cristãos protestantes e católicos por serem pecados carniais que sujam a alma,⁶¹ quando praticadas pelos Tupinambá da forma descrita por Vasconcelos, são levadas a um nível abominável aos olhos do europeu.

Na gravura de Theodoro de Bry, efetivamente a índia jovem e as três índias velhas estão ligadas, mostrando o que o futuro guarda à bela e voraz índia: a corrupção de seu corpo, o envelhecimento. Não só o implacável passar do tempo ou a decadência da juventude e da beleza, mas também a corrupção e a degeneração do corpo são consequência do vício da prática antropofágica.

Ainda que pareça irreversível, o destino trágico do Tupinambá, ou seja, a degeneração de seu corpo e de sua alma, e também a perda da sua humanidade, por causa de seus costumes abomináveis, não está ainda consumado. Nas gravuras de Theodoro de Bry a possibilidade de transformação do homem ainda é uma opção. Essa esperança de salvação está confirmada pelo padre Claude D'Abbeville:

Eis a que apogeu de crueldade o diabo, bárbaro algoz das almas cegas, levou, por entre as trevas da infidelidade, êsse povo pagão! Deus, porém, na sua

infinita misericórdia, condeou-se dêles em meio à sua cegueira odiosa e nos permitiu que lhes déssemos a conhecer a abominação de costume tão diabólico e tão contrário à vontade de Tupã, que nos ordena amar aos nossos inimigos.⁶²

⁶² D'ABBEVILLE, 1975, p. 234.

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.⁶³ 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.

⁶³ Claude KAPPLER, 1994, p. 231.

Referências bibliográficas

- ABRIL CULTURAL (Ed.). *Mestres da pintura: Dürer*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.
- ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- AZPILCUETA NAVARRO, João de; e Outros. *Cartas avulsas, 1550-1568*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1988.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.
- BOUYER, Marc; DUVIOLS, Jean-Paul (Eds.). *Lê Théâtre du Nouveau Monde. Lês grands voyages de Théodore de Bry*. Paris: Découvertes Gallimard Albums, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BUCHER, Bernardette. *Icon and Conquest. A Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origem, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1997.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imago Gentilis Brasilis. Modelos de representação pictórica do índio da Renascença*. 2 v. 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- _____. "El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592". *Fronteras de la Historia*, v. 10, p. 19-72, 2005.
- _____. "Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas". *História – Revista da UNESP*, v. 25, p. 15-47, 2006.

- D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1975.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FLECK, Eliane Cristina Deckmann. "De mancebas auxiliares do demônio a devotas congregantes: mulheres e condutas em transformação (reduções jesuítico-guaranis, séc. XVII)". *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n. 3, p. 617-634, 2006.
- GINZBURG, CARLO. *História noturna. Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HANCIAU, Núbia. *A feiticeira: personagem histórica e ficcional das Américas de língua francesa*. Rio Grande, RS: FURG/ABECAN, 2004.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum. O Martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.
- LEHNER, Ernst, and LEHNER, Johana. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*. New York: Dover Publication, INC, 1971.
- LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1980.
- LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: Ed. da UnB, 1997.
- LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARTINS FONTES (Ed.). *O livro da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- _____. *Estudos sobre iconologia*. Madrid: Alianza Universidad, 1998.
- PILOSU, Mario. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização*. São Paulo: Jorge Zahar, 1996.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.

- SOIHET, Rachel. "História das mulheres". In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 275-296.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864.
- ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings "Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles)". École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud. 4-7 Nov. 1992.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. "Bruxas: figuras de poder". *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 331-341, 2005.

[Recebido em março de 2008
e aceito para publicação em novembro de 2008]

Witches and Indian Women, Daughters of Saturn: Arts, Witchcraft and Cannibalism

Abstract: The article inquires into the representation of women in the paintings and engravings about witchcraft in the XVI-XVII centuries, trying to establish an iconographic typology and covering the construction of negative stigmas attributed to the feminine body and its natural degradation. Through the support of visual sources such as paintings and engravings, mainly from the German Renaissance, the text demonstrates how the Indian women of the New World were associated to the witches of Europe and with the classic god Saturn, through the myth of cannibalism.

Key Words: Witches; Inquisition; Cannibalism; Old Indian Women; German Renaissance; Art.