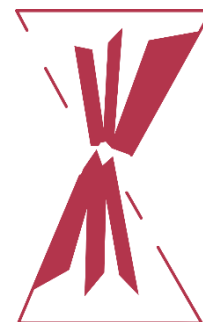


Representações de antropofagia indígena em Theodor de Bry e Albert Eckhout no século XVI e XVII

Representations of indigenous anthropophagy in Theodor de Bry and Albert Eckhout in the 16th and 17th centuries



SANTOS, Beatriz Cantuária Jakubowski dos *

RESUMO: Uma vasta quantidade de gravuras e quadros foram produzidas nos séculos XVI e XVII visando apresentar para a Europa os povos nativos encontrados no Brasil, tão estranhos aos olhos dos colonizadores. Entre tais obras, a imagem da antropofagia indígena recebeu grande destaque por chocar o europeu através de rituais vistos como cruéis e selvagens, evocando o imaginário a respeito da bruxaria e suas alianças com o demoníaco. Ao longo dos dois séculos as representações mudaram muito em conteúdo e estilo, demonstrando diferentes visões sobre os grupos indígenas e refletindo elementos importantes da cultura europeia. No presente artigo farei uma análise de tais representações a partir das gravuras de antropofagia tupinambá de Theodore de Bry e dos quadros de tupis e tapuias de Albert Eckhout, considerando os elementos que compõem as obras e o que eles nos revelam para além da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: representações; antropofagia; indígenas; Albert Eckhout; Theodor de Bry.

ABSTRACT: A vast amount of engravings and paintings were produced in the 16th and 17th centuries to introduce to Europe the native peoples found in Brazil, so unfamiliar to the eyes of the colonizers. Among such works, the image of indigenous anthropophagy received a lot of attention by shocking the European through rituals seen as cruel and savage, evoking the imaginary about witchcraft and its alliances with the demonic. Over the two centuries, representations have changed greatly in content and style, demonstrating different views on indigenous groups and reflecting important elements of European culture. In this paper I will analyze these representations from the Tupinambá anthropophagy engravings by Theodore de Bry and Albert Eckhout's Tupis and Tapuias paintings, considering the elements that make up the works and what they reveal to us beyond the image.

KEYWORDS: representation; anthropophagy; indigenous; Albert Eckhout; Theodor de Bry.

*Recebido em: 30/01/2020
Aprovado em: 23/05/2020*

*Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, SP. E-mail: beatrizjakubowski@gmail.com. Trabalho de Conclusão de Curso escrito sob a orientação da Prof^a. Dra. Ana Raquel Marques da Cunha Portugal e apresentado ao curso de graduação em História da UNESP, Câmpus de Franca, para a obtenção do título de Bacharel em História.

Em 1500, o achamento do Brasil representou, junto à chegada de Colombo na América, uma mudança significativa no imaginário europeu, apresentando terras desconhecidas com uma variedade de novas plantas, animais e, principalmente, novas culturas completamente diferentes do que os habitantes da Europa estavam habituados: homens e mulheres nus, de pele avermelhada ou “pardos” nos dizeres de Caminha¹, vivendo em meio às florestas e provendo sua subsistência através da caça e coleta. Em meio a tantas diferenças culturais, os nativos tupis que praticavam antropofagia ganham um destaque especial, chocando o Velho Mundo com sua *barbárie*, e se tornam tema de diversas crônicas e gravuras, sendo muitas das imagens feitas por pessoas que jamais pisaram na América, mas que tiveram contato com relatos sobre a mesma, colaborando para a construção de um imaginário² acerca de tais povos. Com o avanço da colonização a cultura dos tupis, assim como a de outros grupos indígenas, mudou bastante, juntamente com a visão dos colonos sobre os mesmos, que passou por alterações desencadeadas, principalmente, pelo contato entre as culturas, e isso também se refletiu nas crônicas, ilustrações e quadros, cujo estudo se faz necessário para compreender o imaginário a respeito dos indígenas no Brasil do período, assim como as origens socioculturais da nação.

Nos séculos XVI e XVII as pinturas e relatos de viagem a respeito dos povos indígenas giram em torno de dois conceitos principais: civilização e selvageria. Se o Velho Mundo é visto por si mesmo como o berço da civilização, o Novo Mundo e seus nativos serão vistos como selvagens, pois sendo *o outro*, é preciso representá-lo como o diferente (HARTOG, 2014, p. 229). Mesmo os elementos que estão presentes nos dois lados do Atlântico - como a guerra, por exemplo - foram retratados de modo mais bestial e violento quando foram associados aos nativos. Como defende Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona e Suzana Gonzales Sawczuk (CHICANGANA-BAYONA, SAWCZUK, 2009), aos americanos eram frequentemente atribuídas características demoníacas. Ser civilizado, portanto, não significa mais do que ser europeu ou adotar suas práticas culturais, religiosas, sociais ou políticas. Os povos indígenas que buscaram manter suas tradições foram pintados como selvagens, tanto por Theodor de Bry quanto por Albert Eckhout.

1 Em sua carta de descobrimento, Pero Vaz de Caminha descreve a aparência dos indígenas: “A feição deles é serem pardos, maneira d'avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos” (CAMINHA, 1500, f. 2 v).

2 Por História do Imaginário compreendemos aqui o estudo do modo como o homem pensa a si mesmo e como pensa o mundo a seu redor, compreendendo as representações que “são construídas a partir do real e introjetadas social e historicamente no inconsciente coletivo” (VIGÁRIO, 2009, p. 5).

Longe de ser uma das áreas mais estudadas pela historiografia brasileira, a história indígena frequentemente é deixada em segundo plano ou abordada superficialmente tanto no ciclo básico quanto em cursos de graduação, ainda que o currículo universitário varie muito de acordo com a instituição. Assim, tais povos acabam sendo vistos como meros coadjuvantes da história, atores sociais de menor importância e que pertencem ao passado, mas a qual nem sempre são vistos como objeto de estudo dos historiadores. Até as últimas décadas do século XX, é frequente a ideia de que os povos indígenas devem ser estudados pela antropologia ou sociologia, o qual, por si só, demonstra uma visão de que para tais povos “não há história, há apenas etnografia”, como dito por Francisco Adolfo Varnhagen (VARNHAGEN, 1981, p. 30, apud MONTEIRO, 1995, p. 221).

A ausência quase total de fontes textuais e iconográficas produzidas por escritores e artistas índios por si só impõe uma séria restrição aos historiadores. No entanto, o maior obstáculo impedindo o ingresso mais pleno de atores indígenas no palco da historiografia brasileira parece residir na resistência que os historiadores têm ao tema, considerado, desde há muito, como alçada exclusiva dos antropólogos. (MONTEIRO, 2001, p. 2).

A Nova História francesa, um movimento que surge nos anos 70 a partir dos *Annales*, trouxe uma mudança bastante significativa nesse cenário, propondo novos objetos, novos métodos e associação com outras disciplinas (BURKE, 1997, p. 4-5). Trouxe com isso a possibilidade de se escrever a história de outros agentes que não o homem europeu e outras áreas da História que não a política. Sua influência no Brasil é inegável sendo responsável por uma renovação historiográfica em diversas áreas, o que inclui a história indígena, passando a dialogar cada vez mais com a antropologia. Até a década de 1980 a história dos povos indígenas se resumia à crônica de sua extinção (MONTEIRO, 2001, p. 4), ou seja, a história de como seus povos foram desaparecendo sob domínio português, sendo retratados como agentes passivos na história do país. Esse modelo de escrita não deve ser confundido com a negação da importância dos mesmos na construção da nacionalidade, a qual já havia sido aceita, ao menos em teoria, com a proposta de Carl Friedrich Philipp von Martius para a História do Brasil, publicada em 1845 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e que já havia ganhado voz e cores por meio do movimento literário indianista. Enquanto o estudo de outros grupos deixados de lado na pesquisa histórica, como as crianças, as mulheres e os escravizados, a chamada “história vista de baixo”, ganhou bastante força já na década de 1980, em muito favorecida pela profissionalização do ofício do historiador, é apenas nos

anos 1990 que a história dos índios ganhará destaque, mediante obras de autores como John Monteiro, Ronaldo Vainfas, Ronald Raminelli, entre outros.

Ao optar pelo estudo da história indígena é preciso, muitas vezes, utilizar-se de fontes constituídas por europeus, principalmente quando nos debruçamos sobre os primeiros séculos de colonização, devido ao acesso que temos às fontes de origem realmente indígena ser bastante limitado, quando não inexistente. Portanto, é necessário saber ver através dos textos e imagens produzidos pelo colonizador, compreender os símbolos e seus significados ocultos, pois a comunicação entre fonte e historiador só será possível a partir da compreensão do “conjunto de saberes semântico, enciclopédico e simbólico que lhes é comum” (HARTOG, 2014, p. 46). Tais fontes raramente são objetivas e, no século XVI e XVII, muitas delas são exageradas pelo fascínio do desconhecido e repletas de simbologias, casos que serão abordados mais detalhadamente no decorrer do texto.

Antes de nos dedicarmos às análises das imagens em si, é preciso compreender o que foi a antropofagia tupinambá e o que ela representava dentro de sua cultura política e organizações sociais. Tinham como elementos centrais a guerra e a vingança, surpreendendo os europeus por não guerrearem por bens materiais e sim visando capturar inimigos que, posteriormente, serviriam de alimento para toda a aldeia em uma festa que durava dias e onde até mesmo alguns aliados participavam (CAMPOS, 2013, p. 4). A guerra era realizada para vingar os antepassados mortos e agir como um ciclo sem fim, onde uma vez que exista um vencedor e um perdedor, há a certeza de que o futuro trará um novo confronto e uma nova vingança, mantendo vivo o laço com os antepassados, do mundo dos vivos com o mundo dos mortos, o tempo mítico-religioso com a continuidade social (FERNANDES, 2006, p. 160). Ao fim de uma batalha, o grupo vencedor capturava alguns guerreiros sobreviventes para serem parte do festim canibal em sua aldeia, prezando pela participação de todos da comunidade, ainda que alguns dos guerreiros quisessem executar prontamente seus prisioneiros (CAMPOS, 2013, p. 9). Já na aldeia, a antropofagia ritual envolvia todos os membros da comunidade em um grande banquete, cada um em sua função, as mulheres preparando a carne, os homens abatendo a vítima em um ritual final, e com as partes que lhes convenham. Até mesmo os bebês participavam, uma vez que as mães passavam o sangue da vítima em seus seios (CAMPOS, 2013, p. 11). No que diz respeito ao cativo, ele poderia viver meses ou mesmo anos na aldeia antes de ser morto e devorado, e durante esse período era assimilado pelo povo em questão, passando a fazer parte da vida social, por vezes ganhando uma esposa e até mesmo tendo filhos. Em alguns casos, principalmente se o filho fosse menino, ele era morto ao nascer ou, quando a mãe intervinha, podia ser sacrificado junto com o pai;

já as meninas costumavam ser poupadas do sacrifício (CAMPOS, 2013, p. 11). A relação entre gênero e função social se mostra bastante presente nas representações da cultura tupinambá e aparece em diversas imagens e textos. Quando o momento do ritual chegava, era preciso que ele se desligasse do grupo, passando pelo que Florestan Fernandes chamou de *ritos de “destruição”*.

A desligação do “nosso grupo” dava ao cativo prerrogativas que ele possuía antes da captura; basta dizer que, nessa ocasião, ele poderia fugir dos captores, os quais o submetiam a severa vigilância e o alojavam em uma cabana forte. Aparentemente, isso significa que as relações da vítima com os captores voltavam a assumir o mesmo tônus emocional que os antepunha, antes da captura e dos rituais de integração, como inimigos irreconciliáveis e instintivos. (FLORESTAN, 2006, p. 201-201).

A estrutura da guerra, associada à antropofagia ritual, significa muito mais que um modo de combate, pois engloba toda a sociedade tupinambá, inimigos e aliados, contribuindo para a manutenção de alguns efeitos sociais essenciais da estrutura da sociedade tupinambá. Os guerreiros que haviam lutado - e vencido - a guerra tinham seu prestígio elevado, passando a serem vistos como mais maduros, caso ainda não o fossem, e tendo a chance de conseguir uma boa esposa. O povo se sentia eufórico e compartilhava da crença de que o consumo do repasto canibal permitia a absorção de forças e virtudes da vítima, incrementando seu poderio diante de uma nova possibilidade de confronto com seus inimigos, mas não apenas isso. Na antropofagia tupi, incorporar o outro também significa assumir sua alteridade e não pode ser lida nos moldes cristãos de Senhor e Escravo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 75). Também havia a sensação de ter se vingado, honrando os desejos de seus antepassados, tão importantes na cultura tupinambá, e revivendo os laços entre eles. Caso se negassem a vingar seus antepassados, os tupinambás acreditavam que sofreriam com a fúria dos espíritos, que poderiam impedir chuvas, tornar o solo infértil, causar doenças, entre outros castigos, o que explica porque, para esse povo, a vingança deixa de ser uma questão individual e passa a ser coletiva, garantindo seu lugar na estrutura social assim como a guerra (FERNANDES, 2006, p. 247).

Isso permite definir sociologicamente a função latente da guerra nessa sociedade: a ela cabia promover a restauração da integridade do *Nós* coletivo, garantindo a coletividade na posse dos princípios de sua existência (no plano mítico-religioso) e de sua sobrevivência (no plano mágicoreligioso e social). (FERNANDES, 2006, p. 260).

Uma vez compreendida a importância da guerra, da vingança e da antropofagia na sociedade tupinambá, a partir das análises de Florestan Fernandes, partiremos para a

análise das representações das mesmas em gravuras do século XVI. Para tal, utilizaremos algumas obras de Theodore de Bry (1528-1598), autor de diversas imagens da colonização da América e no leste da Ásia, bastante populares na Europa, e que eram feitas a partir do relato de cronistas, pois o artista nunca chegou a conhecer o novo continente. Theodore de Bry nasceu na Bélgica e era protestante, suas gravuras além de apresentar a América para a Europa tinham como intuito se opor à colonização católica, sobretudo, Ibérica, mostrando uma terra mergulhada em barbárie e violência, tantas atrocidades que, de acordo com sua fé, apenas os protestantes poderiam consertar. Suas opiniões contrárias do domínio espanhol nos novos territórios também eram compartilhadas pelos ingleses e holandeses, que muito tinham a lucrar com o declínio da colonização ibérica (RAMINELLI, 1996, p. 59-60). Devido ao seu desconhecimento empírico do novo continente, bem como seus intuitos religiosos, é preciso ter em mente que suas artes não são fruto de observação e sim do imaginário e das leituras do autor, influenciado pela cultura em que ele está inserido e mediado pelo que suas fontes puderam lhe contar. Ao trabalhar com tais representações, temos um objeto entreposto por diferentes culturas e óticas, já que as mesmas, longe de serem universais e imparciais, mesmo quando buscam objetividade, “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 2002, p. 17), ainda que tal determinação não tenha se desenvolvido de modo intencional e consciente. Conforme a convivência entre europeus e nativos aumenta, é possível observar mudanças nos costumes, através de trocas culturais que ocorrem, tanto por parte dos portugueses, quanto dos indígenas e é refletida nos modos de representação, conforme veremos adiante.

Para analisar imagens é preciso não perder de vista o fato das mesmas não terem um significado consolidado por si só, uma vez que seu sentido depende do contexto do qual o autor e o interlocutor fazem parte e dos símbolos compartilhados entre os mesmos. Conforme dedicamos mais tempo ao estudo de uma mesma imagem, podemos compreendê-la melhor, obtendo novos significados, ampliados inclusive a partir da nossa própria bagagem cultural e intelectual (MANGUEL, 2001). Portanto, para conseguir entender as gravuras como um todo é preciso mais do que um olhar, e sim um estudo a respeito das mesmas que nos permita saber quem as produziu e quais são os elementos em torno delas, como os indígenas, a antropofagia, a importância da cultura cristã e europeia e o processo colonizador.

Imagem 1. Preparo e consumo da carne humana assada no moquém



Fonte: Theodore de Bry. *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*. 33 x 24,5cm, buril sobre papel. Gravura extraída do relato de Hans Staden em *Americae Tertia Pars* (1592), p. 179.

Partindo agora para a análise das obras, a primeira a ser aqui trabalhada é *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*, de Theodore de Bry, parte do terceiro volume de *As Grandes Viagens*, chamado *Americae Tertia Pars* (1592), que foi feita com base no relato do alemão Hans Staden a respeito dos nove meses em que foi prisioneiro de um grupo tupinambá na região do litoral paulista. Essa gravura possui bastante relevância entre as obras do período e até hoje é tida como referência sobre os nativos tupinambás do início da colonização, sendo reproduzida em diversos textos que tratam dos temas que a cercam. Ela mostra, em primeiro plano, os indígenas preparando a carne no moquém, uma espécie de churrasqueira feita de pedaços de madeira, e degustando de alguns membros, principalmente os braços e pernas, de um guerreiro inimigo enquanto, ao fundo, encontra-se um Hans Staden perplexo com tamanha *selvageria*. A cena retratada reflete a perspectiva do alemão, horrorizado ao ver os indígenas comerem carne humana de um modo que revela grande prazer pela refeição. Os rostos dos nativos trazem expressões bestializadas, demoníacas e, quando se trata das mais velhas, até mesmo seu corpo é ilustrado de modo mais degradado, a caminho do apodrecimento, fazendo jus à tradição renascentista da qual o autor faz parte e que via o corpo como um reflexo da alma.

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 submetidas aos vícios, ao demônio e ao pecado, como no caso das índias Tupinambá e sua gula pela carne humana. (CHICANGANA-BAYONA; SAWCZUK, 2009, p. 521-522).

A ideia de idosas apodrecendo na gula pelo consumo de carne humana está longe de ser uma criação original do autor. Pelo contrário, ela se faz presente em diversos textos e representações imagéticas do período, e atua como um eco da representação das velhas bruxas europeias que ainda eram muito marcantes no imaginário coletivo. As velhas tupinambás são representadas como figuras que veem no canibalismo um escape prazeroso e por vezes as crônicas as mencionam se alimentando de carne humana fora do ritual antropofágico, mostrando uma possível relação de gênero e idade com o prazer (CAMPOS, 2013, p. 14), embora esta relação deva muito crédito aos conceitos cristãos europeus.

Apesar disso, alguns elementos da gravura deixam evidente a intenção de De Bry para compreender como eram esses nativos e ilustrá-los de modos mais precisos, como por exemplo a presença de ocas indígenas ao fundo. O artista também tem a preocupação de retratar uma criança, reforçando a ideia de que toda a comunidade participava do banquete, não apenas os guerreiros, e que a participação, bem como a naturalização da antropofagia, se fazia desde a infância. Ainda assim a imagem possui elementos que não dizem respeito aos nativos. Em um olhar atento às mulheres é possível observar os cabelos desenhados como claros e ondulados, bastante comum nas obras europeias, mas que não corresponde ao estilo dos indígenas que viviam no Brasil, cujos cabelos lisos e escuros são um traço bastante marcante. De modo geral, a anatomia dos indígenas e de Hans Staden são as mesmas, uma vez que não há diferenças de biótipo na representação, além do fato da imagem ser monocromática, impossibilitando o uso das cores para diferenciar vermelhos e brancos. Portanto, podemos afirmar que a distinção entre os dois só se faz nos cortes de cabelo e barbas, gestos, uso de artefatos e indumentária. Isso revela o desconhecimento do autor no que tange à questão do biótipo, optando pelos seus referenciais europeus da arte renascentista para a construção da imagem, mostrando corpos torneados, musculosos e em poses escultóricas (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 19).

Imagem 2. Preparo do banquete canibal



Fonte: Theodore de Bry. *Preparo do banquete canibal*. 33 x 24,5cm, buril sobre papel. Gravura extraída do relato de Hans Staden em *Americae Tertia Pars* (1592), p. 128.

Na segunda imagem a ser analisada, também extraída do Relato de Hans Staden, chamada de *Preparo do banquete canibal*, são retratadas mulheres tupinambás sentadas em círculo, com suas crianças por perto, enquanto degustam da carne humana disponível no centro da roda. O texto que acompanha a imagem deixa claro que todas as partes do corpo são aproveitadas, inclusive as mais inferiores, “*cerebrum, lingua, & quicquid*”³, assim como na gravura onde o intestino do homem recebe bastante ênfase, com seis mulheres comendo parte do mesmo enquanto uma outra, com um bebê preso às suas costas, retira uma parte para si. O destaque para os adereços é bem maior nessa obra, embora os mesmos já estivessem presentes em *Preparo e consumo da carne humana assada no moquém*. Todas as mulheres representadas possuem cabelos trançados, novamente de cor clara, e é quase unânime a presença de colares e pulseiras de contas, um acessório bastante característico dos tupinambás, além de alguns adornos de madeira atravessando as orelhas, já mencionados no relato de Jean de Léry (1578) que ensina “como figurar um Tupinambá” e que também foi utilizado por De Bry para a construção de suas obras (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p.16). Essa gravura reforça a ideia recorrente na produção sobre bruxas, seja ela escrita ou ilustrada, de que a mulher

³ “Cérebro, língua e o que for”, tradução literal do trecho retirado da página 128 de *America Tertia Pars* (1592).

é mais suscetível à *bile negra*⁴, ou seja, à maldade e luxúria, “mais propensa que o homem em cair no pecado e nos artificios do demônio” (CHICANGANA-BAYONA, SAWCZUK, 2009, p. 507), capaz de levar os homens para a perdição. Na gravura é significativo o fato de grande parte das crianças serem meninos e estarem presenciando suas mães comendo carne humana, assim aprendendo com elas, representando as mulheres como responsáveis por colocar seus filhos e, portanto, os homens, no caminho da gula e do pecado. As mulheres tupinambás retratadas pelo artista ostentam muitas características e símbolos emprestados do imaginário das bruxas da Idade Média e que não necessariamente condizem com as indígenas, de modo que De Bry acaba por ir em direção contrária aos relatos a respeito do ritual antropofágico que defendem a ideia de que as mulheres tinham uma participação bastante reduzida, ocupando posições que orbitavam em torno do protagonismo masculino.

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. Enfim, as mulheres estão longe de dominar o festim canibal, são os guerreiros os principais protagonistas. (RAMINELLI, 1996, p. 101).

As gravuras de Theodore de Bry a respeito da antropofagia ritual dos povos tupinambá apresentaram à Europa muitos elementos importantes do estilo de vida dos mesmos, como a ausência de roupas, a presença de alguns adereços, além da própria antropofagia, porém ainda carregavam muitos traços da cultura europeia, em especial o imaginário das bruxas, essencial para que se compreenda as gravuras mencionadas neste artigo. Em suas obras, os indígenas tupinambás mostram ignorar a fé cristã e aparecem como selvagens, vingativos e bélicos, tanto por seus atos quanto pelas suas expressões, e as mulheres recebem um protagonismo exacerbado. O gosto pela guerra aparece como um dos principais elementos formadores do imaginário do bárbaro americano (RAMINELLI, 1996, p. 59). Considerando-se que o século XVI foi o primeiro passo do contato entre os indígenas e os europeus, a falta de conhecimento sobre os nativos ou a perpetuação de ideias do imaginário europeu se apresenta como uma tentativa de completar as lacunas que os relatos deixam para a imaginação, não sendo possível imaginar-se algo nunca visto (MANGUEL, 2001).

4 Durante a Idade Média acreditava-se na existência de quatro humores dentro do organismo humano: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. O último teria natureza fria e seca, responsável por causar melancolia quando em excesso. (REZENDE, 2009).

Nos direcionando agora para o século XVII, observamos não apenas uma mudança de perspectiva em relação aos povos tupinambás, mas também sobre o Brasil que deixará seu status de terra recém descoberta para se tornar uma importante colônia do Reino de Portugal e Algarves devido a um lucrativo comércio de açúcar, que já começava a demonstrar os primeiros sinais de crise causados, em parte, pela produção holandesa nas Antilhas.

O avanço da colonização significou a assimilação, usualmente compulsória, de muitos indígenas ao modo de vida dos colonos - o que não deve ser compreendido como um indicativo de que os portugueses não mudaram também -, e se dava através do trabalho em lavouras, da catequese e da ação dos bandeirantes, causando mudanças e sincretismos tanto no lado colonizador, quanto entre os diversos grupos étnicos nativos, assim como uma miscigenação bastante característica do Brasil colonial e que se perpetua até hoje. Diferentemente da colonização espanhola, a portuguesa não se ateve a idealismos e às crenças tradicionais sobre a existência de um Éden no Novo Mundo, sendo assim, os lusitanos aderiram a uma postura mais pragmática e buscaram se adaptar ao cenário encontrado na colônia (HOLANDA, 2000).

Para analisar as representações do século XVII, optei por utilizar os quadros de Albert Eckhout (1610-1665), pintor holandês que visitou o nordeste do Brasil entre 1637 e 1644 a convite de Maurício de Nassau, quando “pintou, entre outras obras, um grupo de oito grandes telas de casais, homens e mulheres, isto é, uma tipologia sobre os habitantes do Brasil” (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 592): negros, mulatos, tupis e tapuias, sendo os dois últimos os que trataremos no presente artigo. Em suas obras é nítido o contraste entre tupis, aqui inseridos os tupinambás e outros grupos do mesmo tronco linguístico, e os *tapuias*⁵, pois vai em direção contrária às gravuras de Theodore de Bry e mostra os tupis como domesticados, sem a presença da antropofagia, e mais civilizados, ainda que sua obra retratando os negros demonstre um grau ainda maior de civilidade por parte destes. Assim, podemos observar a presença de “categorias de civilizado, relativamente civilizado e completamente incivilizado” (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 600), através das quais Eckhout reserva o lugar de guerreiros, selvagens e canibais para os tapuias.

Ao tratar dos tapuias, é importante ter em mente que esse grupo ocupa a posição de “inimigos” no mundo colonial, enquanto os tupis são representados como amigos. Dessa dicotomia, ressalto que para se referir aos aliados, a Coroa evoca os ideais de

5 Os *tapuias* não são de fato um grupo étnico e sim uma denominação pejorativa dada pelos tupis aos seus inimigos, os povos não tupis (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 598).

pureza e pacifismo, enquanto os tapuias são ditos como selvagens e violentos. Desde 1548, com o Regimento do Governador-Geral Tomé de Sousa, já é feita a distinção entre os dois grupos mencionados e recomendando-se “proteção aos índios de paz e guerra aos que se mostrarem inimigos” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 25).

Os quadros pintados por Eckhout se distanciam do ideal de beleza clássica baseado em princípios matemáticos, composto por corpos musculosos e poses escultóricas, optando por construir uma imagem mais fiel ao natural e faces menos estereotipadas, passando a serem vistos como um trabalho mais etnográfico que artístico, onde os indígenas têm posturas as quais refletem os desenhos de observação do autor e não esquemas de proporções e posições pré-definidos (CHICANGANA-BAYONA, 2008).

Inegavelmente, Eckhout quebrou os cânones matemáticos de beleza renascentista, tanto nos corpos como nos rostos dos ameríndios que representa nos seus óleos, mostrando corpos e rostos imperfeitos, feios, sem a beleza clássica que os europeus estavam acostumados. (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 602).

Apesar de ter buscado construir representações mais verossímeis, Albert Eckhout também utilizou de diversas simbologias para expressar quem era o indígena que ele estava retratando. Esses símbolos se fazem presentes, principalmente, na vegetação pintada em seus quadros, que mesmo quando não fazia parte do ambiente onde o nativo vivia, servia como expressão das características atribuídas a ele, como veremos a seguir.

Imagem 3. Homem Tupi



Fonte: Albert Eckhout. *Homem Tupi*. 272 x 163cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1643.

O contato de Eckhout com os povos nativos e seus descendentes perpassa por todas as obras feitas a respeito do Brasil, demonstrando um conhecimento empírico e não apenas teórico, como é o caso de De Bry. A obra *Homem Tupi*, de 1643, nos mostra um indígena bem menos idealizado e suas cores revelam uma pele mais avermelhada e bronzeada e um cabelo escuro, traços bastantes característicos dos indígenas que viviam no Brasil colônia. Ao analisar o indígena do quadro é possível perceber que o mesmo é retratado como domesticado, que perde seus ares de guerreiro (RAMINELLI, 1999, p. 110) e se torna pacífico, mais civilizado na visão dos colonos, mas sem abandonar totalmente sua cultura tradicional, um atributo comum entre os indígenas que, forçadamente, tiveram que abandonar suas raízes e se adaptar ao modo de vida e de trabalho do europeu. Apesar de ainda carregar um arco e flechas, assim como seus antepassados nativos, e andar descalço e de peito nu, o homem no quadro veste um calção de pano, carrega uma faca europeia e tem feições estoicas, fatores representativos da domesticação e da assimilação de objetos provenientes do estilo de vida do Velho Mundo. A seus pés encontra-se uma mandioca, cortada simetricamente, e “dois caranguejos e duas covas de onde ele, talvez, tenha retirado as raízes, sendo esta uma das funções dos nativos aliados aos europeus” (RAMINELLI, 1999, p. 106), portanto a própria natureza reflete o domínio e a subserviência ao europeu. Nos fundos da imagem

algumas mulheres nadam, enquanto outras lavam roupas, mostrando novamente a influência portuguesa na presença das vestimentas.

Imagem 4. Mulher Tupi



Fonte: Albert Eckhout. *Mulher Tupi*. 274 x 163cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641.

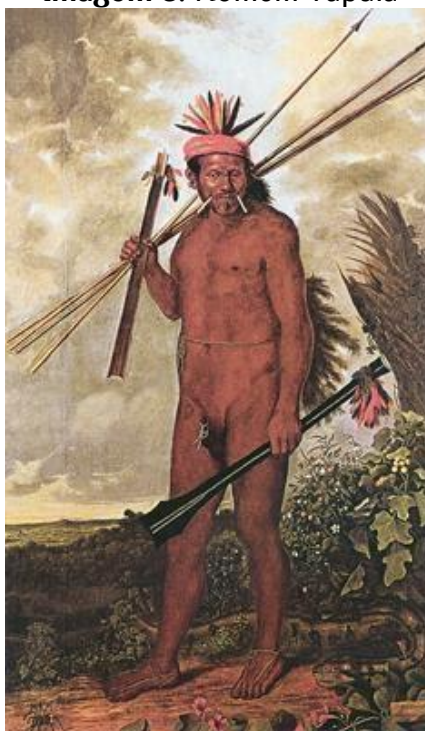
Tal influência também se faz presente no quadro pintado em 1641, *Mulher Tupi*, evidente no saiote de linho, no tronco de árvore cortado, representativo da ação humana sobre a natureza, e principalmente pela casa grande e lavoura existentes ao plano de fundo da obra. A indígena retratada também possui pele avermelhada, seus cabelos negros estão presos com cordões e os pés descalços. Ela leva seu filho em um dos braços e ocupa a função de transportadora, carregando um grande número de objetos no cesto em sua cabeça, além do cantil em sua mão. Ademais demonstra sinais de ter sido anexada ao universo dos colonizadores, pois vive em uma fazenda, visível no plano de fundo da imagem. Ainda assim, ela continua ostentando alguns atributos tradicionais tribais, como o fato de deixar os seios à mostra e o uso de *patiguá*, o cesto de palha, e tigelas de cabaça. A bananeira, trazida ao Brasil pelos portugueses, e a plantação aos fundos da imagem representam a ação e o domínio do europeu sobre a natureza local, e permite perceber que, nas obras de Eckhout, a paisagem não é meramente contemplativa, pois revela elementos simbólicos importantes da cultura e do modo de vida dos povos retratados.

As obras que constituem o casal tupi revelam uma diferenciação de função social baseada no gênero: a mulher aparece como maternal, responsável por cuidar dos filhos, transportar objetos e comida, enquanto o homem ocupa a função da caça e de proteção. Além disso, é evidente a mudança de perspectiva do europeu acerca dos povos tupi gerada, em grande medida, pelas transformações de estilo de vida às quais os indígenas foram submetidos. Os traços de guerreiro impetuoso, vingativo e canibal são postos de lado, assim como os de selvageria e brutalidade, enquanto outros símbolos são retratados: a domesticação, presente inclusive no semblante dos indígenas representados, e a submissão ao modo de vida do colonizador, indo em direção ao ideal de *bom selvagem* (RAMINELLI, 1999, p. 106). Em Eckhout os tupis são representados como “pacificado” (RAMINELLI, 1999, p. 106) e representam um fator importante para o processo de colonização, sempre no papel de subserviência aos brancos, alimentando o europeu que desconhece as plantas locais, emprestando-lhe sua força de trabalho, normalmente através da escravidão, ocupando um local fundamental na estruturação do regime colonial. Embora o mito de que os indígenas não tenham sido escravizados no Brasil seja bastante propagado, tanto no senso comum, quanto em alguns trabalhos historiográficos, em especial os anteriores à década de 1970, a escravidão indígena foi um fenômeno recorrente, principalmente nas capitânicas do Sul da colônia, apesar da presença de mecanismos legislativos que a condenavam (MONTEIRO, 1994).

No Rio de Janeiro, do século XVI ao XIX, os índios, na condição de escravos ou aldeados, integraram a força de trabalho da região. Essa integração variou, ao longo do tempo, quanto às diferentes atividades exercidas e, principalmente, quanto à sua intensidade. (ALMEIDA, 2017, p. 27).

O ideal de indígena canibal e guerreiro não acaba nas obras de Eckhout, só é transposto dos tupis para os tapuias. No que diz respeito aos dois tapuias pintados pelo artista holandês, ambos em 1641, é provável que pertençam aos tarairiús, povo do grupo linguístico jê, um grupo que os colonos viam como mais feroz, que se negava a se adaptar ao estilo de vida europeu e que era aliada aos holandeses (CHICANGANA-BAYONA, 2008).

Imagem 5. Homem Tapuia



Fonte: Albert Eckhout. *Homem Tapuia*. 272 x 161cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641.

Em *Homem Tapuia* podemos ver novamente representada a imagem do indígena guerreiro, que “na mão direita leva um propulsor e dardos e na mão esquerda uma borduna” (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 594). Em seus pés encontra-se um pedaço de corda que era utilizado como calçado, em sua cabeça um vistoso cocar feito com penas, também presentes no adorno em suas costas, e duas hastes que perfuram a face como modo de adorná-la. O cordão que ele traz ao redor de sua cintura significa que o mesmo é prisioneiro de algum grupo antropofágico, portanto o canibalismo se faz presente, mesmo que não de maneira explícita. A flora a seu redor não é composta com plantas cultivadas ou utilizadas para alimentação do europeu, “recursos empregados por Eckhout para retratar/construir uma natureza selvagem, imprópria aos anseios do capital” (RAMINELLI, 1999, p. 113). Os animais, uma aranha e uma cobra, são peçonhentos e perigosos, evocando a ideia do tapuia como uma figura que não pode ser domesticada, agindo como inimigos dos colonizadores, e que transmite perigo.

Imagem 6. Mulher Tapuia



Fonte: Albert Eckhout. *Mulher Tapuia*. 272 x 165cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641

Já no quadro *Mulher Tapuia*, Eckhout retrata uma indígena nua, usando apenas o já mencionado calçado de corda, um acessório de cabeça que a permite carregar peso e um maço de folhas para cobrir suas partes íntimas, cujo uso foi mencionado no relato de Gaspar Barléu (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 601). A paisagem aos fundos não retrata nenhuma planta utilizada pelos europeus e nem parece estar sob a influência dos mesmos, sendo tão fora dos moldes colonizadores quanto a mulher da cena. O único elemento da imagem que demonstra a presença do europeu é o cachorro doméstico, que foi inserido pelos portugueses, localizado aos pés da mulher. O cesto que ela porta, além de trazer alguns vasilhames, contém um pé decepado que, junto com a mão que ela carrega, mostram a existência da prática canibal entre os tapuias. Novamente observamos uma divisão social acarretada pelo gênero: a figura da mulher como carregadora e ares mais pacíficos em contraste ao homem guerreiro e, nesse caso, ela é pintada como agente ativo do rito canibal, enquanto ele ocupa o lugar de vítima, numa inversão de valores (RAMINELLI, 1999). O rosto da indígena contém uma expressão melancólica, compartilha de alguns dos valores das imagens de De Bry e pode ser entendido como fruto da influência da bile negra em seu humor, a qual é ocasionada pelo consumo de carne humana.

A questão da antropofagia é um ponto a ser discutido a respeito dos dois quadros pois, diferentemente dos tupinambás, os alguns grupos étnicos dos tapuias praticavam o *endocanibalismo*, ou seja, consumiam apenas a carne dos membros da própria comunidade, de modo que a antropofagia era compreendida como um modo de honrar os mortos⁶.

Esses dois quadros são um retrato da selvageria e falta de civilização, reforçado pela ausência das roupas no casal tapuia e, no caso do retrato masculino, pelo uso de armas indígenas e a presença de adornos em seu rosto. Em mais um ponto divergindo em relação a Theodore de Bry, Eckhout não usará feições bestiais e demonizadas para representar a selvageria dos nativos, preferindo pintar um rosto prosaico, por vezes descrito como feio, e pautado da observação, não no uso de estereótipos ou padrões corpóreos da arte renascentista.

“(…) a fidelidade de representação afasta-os 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” (RAMINELLI, 1999, p. 112-113).

Cabe ressaltar, entretanto, que De Bry não teve contato com os povos indígenas, diferentemente de Eckhout. Como nas outras obras comentadas, a natureza ao fundo ocupa um lugar fundamental nos simbolismos pois, mesmo que não seja condizente com a região onde os indígenas vivem, ela é bem mais selvagem do que a natureza encontrada nos quadros as quais retratam os tupis e não demonstra nenhum indicio de ser utilizada pelos europeus, assim como a mão de obra dos tarairiús. Suas obras possuem muitos simbolismos que, embora nem sempre tão evidentes, permitem fazer uma leitura muito mais complexa das imagens do que o olhar à primeira vista.

Os casais tupi e tapuia de Albert Eckhout sintetizam inúmeras informações etnográficas, nem sempre coerentes, nem sempre compartilhadas pelos textos holandeses. Nas mãos do artista, corpos, deformações, vestes, armas e complementos tornam-se polissêmicos. (RAMINELLI, 1999, p. 117).

6 Alguns cronistas divergem a respeito da antropofagia tapuia, muito por conta da generalização do termo, que não distingue grupos étnicos. Johan Nieuhof afirma que os tapuias a praticam tanto com seus amigos quanto com seus inimigos, Gabriel Soares de Sousa nega o canibalismo entre os tapuias e André Thevet diz que o grupo é endocanibal (RAMINELLI, 1999, p. 115). Porém, a presença numerosa de relatos em defesa do endocanibalismo tapuia (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 597) nos permite seguir nessa direção.

Conclusão

As representações de antropofagia indígena sofreram muitas modificações entre os séculos XVI e XVII pois, como algo socialmente construído, foram influenciadas pela cultura, sociedade, relações e pelo tempo que as produziram, carregando uma variedade de valores e simbologias que fizeram parte do imaginário do seu período. As diferenças entre as representações foram calcadas, principalmente, em torno dos conceitos de selvageria e domesticação, e representam um movimento do encontro e contato de povos tão diferentes, assim como a assimilação paulatina de elementos culturais entre europeus e indígenas através de um “duplo movimento” (POMPA, 2001).

O século XVI demonstra uma presença marcante dos valores do Velho Mundo utilizados no processo de “invenção da América”⁷. A influência da cultura europeia a respeito das representações construídas sobre os povos americanos permeia tanto as crônicas como a iconografia, sendo que a última por vezes diverge das primeiras e opta por se inspirar em alegorias, afastando-se da observação empírica (POMPA, 2001, p. 21). Nesse primeiro momento os indígenas tupinambás foram representados, e assim vistos, nos moldes do bárbaro americano: selvagens, guerreiros violentos, vingativos, canibais e sem fé. A visão dos mesmos como pessoas sem religião demonstra um desconhecimento dos ritos religiosos indígenas e um julgamento a partir dos referenciais cristãos que viam como um enigma a ausência de cultos, ídolos e sacerdotes (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 75). A respeito das mulheres indígenas, o século XVI as retratou como uma reinterpretação das conhecidas bruxas da Europa, conhecidas por suas ações pecaminosas sob ação do demoníaco e por serem influenciadas por sua bile negra. As indígenas ganham bastante peso na obra de Theodore de Bry, responsável por dar uma ênfase maior à participação feminina nos festins canibais, indo em direção contrária à ideia do protagonismo masculino na antropofagia, conforme dizem os cronistas. Outra característica relativa ao artista é o intuito de demonstrar uma bestialização dos indígenas, utilizando para isso poses e expressões que o equiparam ao demoníaco, expondo um povo no qual desconhece seu Deus cristão e necessita ser civilizado, termo que nesse período pode ser considerado um sinônimo de catequizado.

O século XVII tratou sobre novos conhecimentos sobre povos indígenas, trazendo novos personagens, os “tapuias”, e novos elementos para as crônicas e gravuras. Nos poucos anos que separam as obras de Theodore de Bry e Albert Eckhout - cerca de 50 -

7 Edmundo O’Gorman fala sobre um processo de “invenção da América” ao invés de descoberta, defendendo que a própria ideia de América só existiu a partir da compreensão do que, de fato, era esse novo continente que foi responsável por uma nova etapa no pensamento do homem europeu (O’GORMAN, 1992).

já é possível notar uma modificação significativa no modo de vida dos povos indígenas e, principalmente, no modo como eles são vistos, o que significa o êxito do empreendimento colonial em “civilizar”, nas palavras da época, os povos que até então eram vistos como selvagens e exercer domínio sobre o território. As diferenças entre os dois autores não se pautam apenas na questão etnográfica, marcando presença no próprio estilo artístico. As obras de Eckhout são pinturas feitas à óleo e representam um declínio do estilo renascentista para se representar povos indígenas e a crescente valorização da arte mais descritiva e menos idealizada (CHICANGANA-BAYONA, 2009), podendo assumir um peso maior como material de estudo das etnias retratadas. Apesar de suas obras não se encaixarem no conceito mais clássico de *belo*, o nível técnico é evidente e esse estilo mais cru e realista se mostrou popular entre os artistas holandeses do período (CHICANGANA-BAYONA, 2008).

No que diz respeito às representações, as imagens do mestre holandês mostram uma visão dicotômica acerca dos indígenas: de um lado os dóceis tupis, de outro os tapuias canibais. Para fazer entender cada um desses lados o artista retratou o uso armas de guerra, membros decepados e ornamentos característicos, tais como a pedra nos lábios e cocar. Além disso, a própria natureza se torna um elemento de análise, pois atua mais como uma descrição do comportamento dos nativos - plantas selvagens para os tapuias, plantas usadas na alimentação para os tupis - do que como um demonstrativo das plantas encontradas no bioma onde os tais povos vivem. A antropofagia deixa de fazer parte do leque cultural tupi, ao menos nas representações, e se torna um referencial dos povos que não estão sob domínio português, os tapuias, alimentando a visão dos mesmos como inimigos e figuras perigosas.

As representações de antropofagia demonstram, ao longo dos séculos XVI e XVII, o modo como os europeus se relacionam com os povos indígenas, tanto pelo imaginário coletivo quando pelas relações sociais, e refletem os ritmos da colonização. Apresentam também os valores caros ao mundo europeu, como a religião e a “civilização”, revelando muito sobre a cultura do Velho Mundo a todos que conseguirem interpretar as alegorias. Já os ritos canibais, antes tão característicos dos tupinambás, foram forçosamente abandonados, uma tarefa em parte realizada pela catequização, de modo que tais povos pudessem ser assimilados na sociedade colonial, deixando de lado a ideia demonizada das aldeias, transmitida por Hans Staden e outros cronistas. A antropofagia então se torna uma característica dos inimigos da colonização, os tapuias, ainda que seus rituais de consumo de carne humana fossem muito diferentes dos tupinambás.

Podemos concluir, portanto, que o imaginário colonial e europeu acerca dos povos indígenas foi construído e modificado pelo contato entre o Novo e o Velho Mundo,

não refletindo pura e simplesmente as sociedades indígenas, mas visões sobre elas, formadas por narradores nada imparciais e que eram fadadas aos desejos coloniais. Todas elas se assemelham ao retratar o embate entre o civilizado e o selvagem que se manterá como lugar comum na lógica colonizadora, que utiliza essa dicotomia para justificar suas ações contra os povos e defender uma superioridade do homem branco. A antropofagia entre os tupinambás e “tapuias” se dá de diferentes maneiras, variando conforme o grupo indígena, mas não contém os requintes de crueldade como nas obras de Theodore de Bry pois, na dinâmica religiosa desses povos, elementos como morte, vida e o próprio corpo possuem significados diferentes dos encontrados nas sociedades cristãs. Sendo assim, as representações de antropofagia indígena dos séculos XVI e XVII revelam uma tentativa dos europeus de compreender e explicar os rituais canibais indígenas através de símbolos e referenciais que estão presentes em seu universo e nem sempre conseguem dar conta dos valores nativos.

Referências

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. A atuação dos indígenas na História do Brasil: revisões historiográficas. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 37, nº 75, mai./ago. 2017.

BURKE, Peter. Gilberto Freyre e a nova história. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, vol. 9, nº 2, out. 1997.

CAMPOS, Fernanda de Freitas. *Antropofagia ritual dos povos Tupinambá nas cartas jesuíticas de meados do século XVI*. 2013. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas. *História*, São Paulo, vol. 25, n. 2, p. 15-47, 2006.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40, p. 591-612, jul./dez. 2008.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo; SAWCZUK, Susana Inés González. Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo. *Estudos feministas*, Florianópolis, vol. 17, n. 2, p. 507-526, 2009.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2006.

- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MONTEIRO, John Manuel. O Desafio da História Indígena no Brasil. In: Aracy Lopes da Silva; Luís Donisete B. Grupioni. (org.). *A Temática Indígena na Escola*. 1ed. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, p. 221-228.
- MONTEIRO, John Manuel. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. 2001. 233f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281350>. Acesso em: 4 ago. 2019.
- O'GORMAN, Edmundo. *A Invenção da América*. São Paulo: Unesp, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Verdadeiros contrários: guerras contra o gentio no Brasil colonial. *Sexta Feira*, São Paulo, v. 7, mar. 2003.
- POMPA, Maria Cristina. *Religião como tradução: Missionários, Tupi e "Tapuia" no Brasil Colonial*. 2001. 222 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização: A Representação do Índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- RAMINELLI, Ronald. Habitus Canibal. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses: 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
- REZENDE, Joffre Marcondes de. *À sombra do plátano: crônicas de história da medicina* [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Dos quatro humores às quatro bases. p. 49-53. Acesso em: 20 de out. de 2019.
- VIGÁRIO, Jacqueline Sirqueira. História e imaginário. In: II SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA UFG/UCG. Goiânia: 2009. *Anais do II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História recurso/eletrônico*. Goiânia, 2009. v. 1. p. 1-10.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.