

# CANIBAIS CONTEMPORÂNEOS EM IMAGENS TEXTUAIS E FÍLMICAS

*Ivana Teixeira Figueiredo Gund* (UFGM/UNEB)

[ivanatfgund@gmail.com](mailto:ivanatfgund@gmail.com)

## RESUMO

O texto tem por objetivo analisar a presença e a diversidade das figurações canibais em obras literárias e em produções cinematográficas contemporâneas. Para tanto, apresenta os desdobramentos de sentidos que se mostram no ato de devoração de textos e filmes, observando suas motivações, os modos de preparo e a devoração do corpo humano por algum semelhante. Entendido, pelo olhar do colonizador, como ato bárbaro, cruel e irracional, o ritual de antropofagia praticado por alguns dos povos indígenas do Novo Mundo foi conceituado como prática de seres animalizados e, sobretudo, distantes das noções de cultura, valores morais e religiosos. Contudo, sua recorrência como tema artístico perpassa narrativas em diferentes linguagens midiáticas e insiste em se recolocar nos espaços de arte, deixando entrever que, distante do que se impôs como modelo de canibal, as faces e dentes que se mostram na devoração do corpo humano aparecem em outras dobras de sentido – por vezes políticas ou reflexivas – no campo de interesse de escritores e cineastas mais atuais. Para a análise, foram utilizados os estudos de Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002), Christian Kiening (2014), Frank Lestringant (1997), Claude Lévi-Strauss (2004) e Roberto Bolaño (2015).

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Canibalismo. Figurações do canibal.

## ABSTRACT

The text aims to analyze the presence and diversity of cannibal figurations in literary works and contemporary film productions. To this end, it presents the unfolding of meanings that are shown in the act of devouring texts and films, observing their motivations, the ways of preparation and the devouring of the human body by some similar. Understood, by the colonizer's view, as a barbaric, cruel and irrational act, the anthropophagy ritual practiced by some of the New World indigenous peoples was conceptualized as the practice of animalized beings and, above all, far from the notions of culture, moral and religious values. However, its recurrence as an artistic theme permeates narratives in different media languages and insists on relocating itself to art spaces, showing that, far from what was imposed as a cannibal model, the faces and teeth shown in the devouring of the human body appear in other folds of meaning – sometimes political or reflective – in the field of interest of most current writers and filmmakers. For the analysis, the studies by Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002), Christian Kiening (2014), Frank Lestringant (1997), Claude Lévi-Strauss (2004) and Roberto Bolaño (2015) were used.

Keywords: Literature. Movie theater. Cannibalism. Cannibal figurations.

## 1. *A multiplicidade da figuração canibal*

O tópos canibalismo é recorrente em diversas expressões artísticas e sua presença é marcada por faces canibais que se mostram em formas múltiplas, representando aspectos históricos e culturais de povos diversos, por meio de intenções e modos também diversos para a devoração da carne humana. Por conseguinte, é possível ver a exposição do tema no quadro de Francisco de Goya, *Saturno devorando um filho*, que apresenta a cena canibalesca mais famosa da mitologia grega; ou no *Abapuru*, de Tarsila do Amaral, um importante símbolo do Modernismo no Brasil. Nota-se também sua presença nas figuras de convite Adriana Varejão, na performance de Marcos Rolla, as instalações de Lygia Clark, nas produções contemporâneas de Vik Muniz. Aparece, como referência, nas composições musicais de Adriana Calcanhotto, Caetano Veloso, Zeca Baleiro ou intitulado um álbum de Lenine. Expõe-se em filmes de Godard, Jon Avnet, Peter Greenaway, Ridley Scott, Nelson Pereira dos Santos e em séries para televisão, sob as peles de zumbis e índios. Tornou-se o tema central da 24ª Bienal de São Paulo, em 1998. Está também na literatura de diversos países, inclusive em obras consideradas canônicas, como em Rabelais, Verne, Defoe, Melville, Apollinaire, Grimm, Perrault, Flaubert, Borges, Swift, Poe, Césaire, Calvino, Saer, entre outros. Nessa lista se evidencia que se trata de um assunto que retorna, mesmo que modificado, ao *logos*, à história, à cultura e às diversas formas de manifestações artísticas.

Em relação à produção de textos escritos no território brasileiro, o que primeiro se nota é que o tema aparece, a princípio, por meio da figuração canibal vinculada aos povos indígenas, geralmente compreendidos sob uma forte padronização das etnias, como se todos os povos ameríndios fossem canibais. Houve, durante os primeiros contatos entre estrangeiros e autóctones, a qualificação pejorativa que sustentou uma abordagem repleta de horror e de estranhamento e, por muito tempo, perpetuou-se como a principal concepção deste que devora a carne de seu semelhante (KIENING, 2014). Esses primeiros textos literários sobre o Novo Mundo mostram as mesmas iconografias divulgadas no período colonial brasileiro. Ambos – imagens e textos – contribuíram fortemente para a aceitação de uma só forma de compreensão do ato canibal, como pode ser notado nos desenhos que ilustraram as obras e relatos das primeiras viagens ao Brasil, a exemplo, as ilustrações de Theodore De Bry, as gravuras que se apresentam nos textos de Hans Staden, entre outras.

Pensando sobre o canibalismo em relação à cultura brasileira, pode-se dizer que ele faz parte do imaginário e da formação étnica do povo deste país, que, em sua constituição apresenta a herança da matriz indígena, na qual alguns povos – como os tupinambás<sup>1</sup> – praticavam rituais de devoração humana. Porém, a visão distorcida e externa do pensamento europeu, que conceituou o ritual indígena de devoração como prática incivilizada, não abriu possibilidade para a compreensão do ritual pelas análises antropológica, cultural e religiosa. Por consequência, o rosto canibal que se desenhou nas primeiras obras da literatura brasileira apresentava traços indígenas ligados à qualificação do bárbaro e animalizado.

Assim sendo, a presença canibal não se deu de forma concorde e serena. Sua conceituação se pautou sob os pilares da ambiguidade. Primeiro, pela surpresa causada no encontro com os povos indígenas, vistos por meio do espelho europeu como os não ocidentais, arcaicos e sem a certeza de serem mesmo humanos (TODOROV, 1999). Associados à barbárie própria dos seres monstruosos de bestial apetite, foram pensados como não humanos, seres animalizados ou mitológicos (LESTRINGANT, 1997). Por outro lado, o canibal também foi compreendido como um bárbaro a ser inocentado diante da ignorância em relação às leis divinas. Com isso, ao mesmo tempo, mostrou-se um ser livre das amarras da lei, do poder europeu e da moral cristã, fato que o recoloca em um lugar temido, mas, de certa forma, instigante, aos olhos estrangeiros.

Essa multiplicidade semântica se agrava ainda mais por meio da estética do Modernismo brasileiro. Nessa versão do século XX, o canibal se transformou em sinônimo de antropófago e, pela arte literária, seu ritual foi ressignificado, dando a ele o prestigiado lugar de símbolo nacional que, metaforicamente, devorava – como ato revolucionário – a cultura europeia, transformando-a em nutrição para um salto ou fortalecimento cultural da nação brasileira (CAMPOS, 1992).

As transformações desse rosto canibal parecem não se findar. Como em uma narrativa mitológica, o retorno sempre se dá por outro ângulo do contar. E, ao índio bárbaro, ao antropófago consciente, ao faminto desesperado, unem-se outras faces e outros motivos para a devoração.

---

<sup>1</sup> O nome indígena será registrado com maiúscula e sem flexão de número, amparado na resolução da I Reunião Brasileira de Antropologia, realizada no Rio de Janeiro, em 1953. Essa forma de grafar é utilizada por dois dos principais antropólogos, cujos estudos embasam essa tese, a saber: Eduardo Viveiros de Castro e Claude Lévi-Strauss.

Metamorfoseando-se sempre em Outro, quem sabe por se nutrir sempre de outros, canibais diferentes se mostram nesses tempos contemporâneos. É sempre o mesmo repasto: a carne humana. Mas os motivos que os fazem salivar saem do âmbito dos rituais descritos pelos antropólogos e passam a dar origem a outras dietas, mais urbanas, por vezes, até mesmo perversas. E, pensando-se nas expressões artísticas que o elegem como tema principal, propõe-se para esse texto uma aproximação temática entre literatura e cinema, a fim de analisar relações dialógicas entre as imagens textuais e fílmicas de alguns canibais contemporâneos. Essas relações não são pautadas em transposição fílmica do texto, mas se dá por meio de uma aproximação da figuração canibal, de seu ato de devoração e das formas de matar e comer.

## **2. *Literatura e cinema: rostos contemporâneos dos canibais***

No romance *Meu querido canibal*, de 2006, Antônio Torres retoma o tema do canibalismo ligado à história dos primeiros tempos de colonização portuguesa sobre o território brasileiro. O texto traz como protagonista o indígena brasileiro Cunhambebe, líder do povo tupinambá e chefe da *Confederação dos Tamoios*, temido por seu hábito de devorar inimigos, dentre eles – e com gosto especial – os colonizadores portugueses.

Recolocar esse canibal em cena literária e chamá-lo de querido desde o título é assumir uma escolha estético-política que, diante de uma longa pesquisa histórica feita pelo escritor, ficcionalizou os anos iniciais do domínio português sobre a nação brasileira. A estética escolhida por Torres ainda se prende aos padrões do Modernismo brasileiro, no sentido em que o autor faz opção pela desconstrução do discurso oficial em relação à nação e aos povos autóctones, sobretudo aos Tupinambá, habitantes da região do Rio de Janeiro. Essa escolha se evidencia como política pela ressignificação do ato de comer carne humana que pode ser compreendido, no romance, como ato de resistência e estratégia consciente na guerra contra os portugueses. Estes são deslocados de seu lugar privilegiado de civilizados e vistos como intrusos que desconheciam a cultura dos nativos. Seriam eles os “perós”, chamados assim pelos índios por serem ferozes, homens cruéis que tingiram de sangue os rios e as praias do Brasil. Suas agressões são apresentadas no romance por intermédio dos verbos que denotam uma condição predatória no modo de agir, como asso-lar, forçar, invadir, explorar, assassinar, capturar, degolar, caçar, escravi-

zar, matar. Tudo faziam sob a autorização do rei e das bulas papais, que dispunham sobre a legitimidade do extermínio ou escravidão dos que, na perspectiva dos estrangeiros, tinham como característica congênita a servidão aos portugueses.

O assassinato dos indígenas ou sua escravidão e a cobiça desmedida dos colonizadores portugueses teriam sido, aos olhos do narrador do romance, o preço a ser pago com a vida. Daí que a devoração dos famigerados “perós” passa a ser considerada como estratégia de combate. Contra a sanha predatória dos civilizados portugueses, “tacepe na moleira”. Guerra e devoração ao estilo do adágio que diz: almoce o inimigo antes que ele o jante.

Desde o prefácio, há nesse romance um diálogo com o filme *Como era gostoso o meu francês*,<sup>2</sup> lançado em 1971, pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, que também assina a orelha do livro de Torres. Tanto o romance quanto o filme demonstram a valorização do canibal pelo perspectivismo indígena. Na capa do filme, parte da tela *Ritual antropofágico*, de Theodore de Bry (1592), é utilizada para marcar a presença canibal. Na capa do livro, a ilustração de Noguchi, mostra a Baía de Guanabara em paisagem ainda selvagem. No ponto mais alto da montanha está um guerreiro indígena, empunhando arco e flecha. Ao fundo e em perspectiva menor, mostra-se o Pão de Açúcar. Como quem guarda a cidade, o guerreiro ocupa o lugar do primeiro protetor, depostos anos depois por outro símbolo, o Cristo Redentor, de braços abertos sobre a Baía de Guanabara.

Tanto na obra fílmica como na literária, o ritual de devoração seria uma forma de vingança pelas mortes dos parentes assassinados. Nas falas de Cunhambebe, comer o corpo do prisioneiro pode ser lido como ato justificado e não barbárie, pois a vingança, compreendida pelo olhar canibal, adquire um valor positivo: ela é violenta, mas não se realiza sob os pilares da crueldade. É uma forma de compreensão do mundo e dos seres e, por seu intermédio, a dinâmica da vida se realiza, a circularidade dos fatos acontece, a reparação de algum dano se efetiva, pois aquele a ser devorado, antes de morrer, denuncia que os seus o vingarão. Assim é, pois, a devoração canibal dos Tupinambá: um corpo servirá de alimento por sua característica de inimigo – compreendido como aquele que é o

---

<sup>2</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. *Como era gostoso meu francês*. [Filme]. Produção de Klaus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MVoP4lxV10w>>.. Acesso em 25 nov. de 2015.

contrário (CASTRO, 2015) – sem que sua morte signifique o fim, mas a possibilidade de colocar em paralelo, de apresentar visões diferentes sobre o mesmo fato, de dar voz ao que sofreu o dano. Além disso, ela proporciona o movimento contínuo próprio da vida.

Observa-se que o ritual de devoração canibal não é associado ao instinto e à fome porque, em suas etapas, o corpo passa pelos processos de engorda e cozimento. O canibal ameríndio não é omófago.<sup>3</sup> E isso simboliza, no pensamento de Claude Lévi-Strauss (2004), um estado de cultura, porque cozinhar se diferencia da condição do cru que é do âmbito da natureza. Assim, devorar o outro se localiza dentro de uma cultura. No caso da devoração indígena apontada no romance, torna-se ato político e não voracidade e instinto.

Contudo, mesmo em defesa do índio, mas apegados à história – da qual não se pode negar o genocídio dos povos indígenas – tanto o filme quanto o romance apontam para uma conclusão funesta dos conflitos entre autóctones e estrangeiros. No filme, após a justificativa de Cunhambebe para matar o francês, ao considerar uma revanche pelas mortes dos seus, o prisioneiro vocifera em seu próprio idioma, isto é, marca sua identidade e seu lugar de enunciação. Em sua fala, ele prenuncia que, após sua morte, os parentes o vingarão e não restará mais ninguém do povo Tupinambá sobre aquela terra. Vaticínio, infelizmente, concretizado ao longo de breve espaço de tempo. No romance, os índios decidem pela morte honrada em defesa da terra e da liberdade:

Morreram todos.  
Todos os que já sabiam que iam morrer. [...]  
Foi uma carnificina. [...]  
E era uma vez os grandes índios.  
Não tiveram escolha: escravidão ou morte.

(TORRES, 2001, p. 95.)

O narrador do romance conclama os leitores: “Predadores de todo o mundo, uni-vos. Nada tendes a temer no país dos aventureiros” (TORRES, 2001, p. 163.). Esse enunciado se refere ao lema político “Proletarier aller Länder, vereinigt euch!”, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, no *Manifesto Comunista*. Isto posto, pode-se afirmar, então, que não se trata de uma conclamação com o propósito de saborear partes do corpo (quem sabe, os braços e dedos, preferências de Cunhambebe) dos corsá-

---

<sup>3</sup> O termo faz referência aos sacrifícios seguidos pela manducação da carne crua, praticados na Antiguidade. Refere-se ao que se alimenta de carne crua.

rios europeus ou de outros novos invasores que – de formas diversas – ainda hoje andam a aportar em terras brasileiras. Essa conclamação é um chamado à luta, que pode ser trilhada por um retorno à história, a fim de conhecer/saber/saborear, sob outras perspectivas, a memória indígena que “por ser desconhecida, ignorada, não perturba ninguém” (TORRES, 2001, p. 178). O filme também proporciona esse retorno aos acontecimentos históricos silenciados, mas que escondem a cultura soterrada dos povos indígenas. Comer o outro significaria, assim, ruminar sobre a própria história.

Contudo, nem só a resistência como ato político instiga o apetite dos canibais contemporâneos da literatura e do cinema. Outras fomes o açulam e os fazem salivar. Dentre elas, a fome escrita por Fernando Bonassi (2001), no microconto “São Petersburgo 1998”. Nele, os canibais não mostram seus dentes. Há um silêncio latente que deixa subentendida a devoração: em situação de extremada privação provocada por um cenário de guerra, como em exílio interno durante os invernos rigorosos, fazendo alusão ao cenário do longo período que durou o Cerco de Leningrado, mãe e filho deixam entender que “comeram outras coisas que não eram exatamente de comer” (BONASSI, 2001, p. 14). A ausência do pai, a sobrevivência apenas da mãe e do filho Yuri e o desejo de silenciar-se insinuam um ato desesperado de canibalismo, justificado pela hora máxima de penúria. Se mataram ou devoraram a carne do pai já morto, não fica claro. Contudo, tal ato, praticado no limite do humano, quando o que está em jogo é a sobrevivência parece suscitar uma espécie de indulgência ou perdão coletivo, aproximando-se, nesse sentido, do filme *Vivos*, de 1993, que relata a história de outra urgência pelo alimento: a fome dos sobreviventes de um acidente aéreo na Cordilheira dos Andes. Esse filme, por sua vez, baseia-se no livro de Piers Paul Read, *¡Viven! La tragedia de los Andes*, publicado em 1975.

O filme tem início com a fala de um dos personagens rememorando a “fantástica experiência” que viveram nos Andes. Diante da tênue linha entre vida e valores morais, resolvem comer a carne dos passageiros mortos. No primeiro minuto do filme, um dos sobreviventes, na penumbra e anos após o acontecimento, relembra que muitas pessoas disseram a ele que não teriam conseguido permanecer vivas em circunstância idêntica. Contrariando esse pensamento geral, a fala do personagem se faz emblemática: “[...] até se viver uma situação dessas ninguém faz ideia de como se comportar”.

O mesmo acontece no texto de Fernando Bonassi. O cenário é carregado pela presença da morte. O tempo é de espera, sob a rigidez do inverno russo, onde congelar, em certa medida, significava também um impedimento ao avanço do exército alemão, ao apodrecimento dos cadáveres que exalavam seus odores fétidos pela cidade, além de ser uma oportunidade de chegar alguma provisão pelo lago Lagoda, que se transformava em trilha sob uma camada espessa de gelo. Interessante é compreender que, nessas personagens, imersas em culturas ditas civilizadas, mesmo que seja imperioso o desejo de viver, há algo que fica inaudito, como um pacto de silêncio ao se comer o alimento tabu. Isso porque, quando o que está em jogo é a vida em situação extrema, o silêncio sobre a devoração praticada pode ser inferido por seus desdobramentos culturais e sociais que contém significados referentes à vergonha, culpa ou medo. Nesse sentido, o fato de não se falar a respeito da prática canibal de devoração deixa entrever que algo de humano permanece no canibal que se silencia, porque ele se vincula a uma moral que considera horrendo o ato. Por isso, o melhor a fazer é calar-se para, enfim, esquecer. Esse incômodo permanece no leitor/expectador, deixando evidente o desassossego de ter que lidar com o desejo de esquecer. “Nada mais posso dizer”, diz o personagem do filme; “[...] mas ele não quer falar sobre o seu pai”, diz o narrador do conto.

Sem embargo, pode-se supor que, no canibalismo praticado por povos considerados mais civilizados, há sempre uma tentativa de se justificar o canibalismo: sobreviver é imprescindível, por isso, provoca a comoção ou o esquecimento/silenciamento diante da transgressão deste que é, segundo Frank Lestringant (1997), um dos principais *tabus* humanos. Mas, quando se trata de ato praticado por povos desvalorizados historicamente, não há justificativa e, ao invés de percebê-lo por meio de uma imersão na cultura, faz-se apenas uma conceituação vilipendiosa, tanto dos atos quanto dos seres que o praticam.

Em contrapartida, fora do lugar da interdição existe também a voracidade escancarada e estarrecedora dos canibais violentos que habitam os espaços da arte na contemporaneidade. Como exemplo, tem-se o conto “Um corpo íntimo”, de Celso Kallarrari, publicado em 2016.

De um lugar que se poderia chamar de hiper-real, fortes cargas de violência, e não somente simbólica, são as bases para o desenvolvimento da narrativa, na qual o protagonista, chamado apenas de “primeiro homem”, mata por estrangulamento a própria mãe, depois a congela e, aos

poucos, alimenta-se do corpo materno, que já foi o ventre de sua origem e também de sua iniciação sexual.

O “primeiro homem” se torna canibal ensandecido por um desejo incontrolável pelo corpo que agora o nutre. Mas, o ato canibal não se restringe ao tema e acaba por se enveredar pela própria estrutura do texto, deixando entrever a faca afiada do escritor, por intermédio de sua palavra cortante. Isso porque o escritor esquarteja, ficcionalmente, não só o corpo que será devorado no conto como também o próprio *corpus* textual, apresentado aos pedaços e exigindo um leitor-anatomista que possa reconstruí-lo. É um texto, nesse sentido, monstruoso: todo formado por fragmentos de sua narrativa não linear, misturando-se tempos e espaços, em uma alucinante e surpreendente exposição, como alusão ao estado psicológico do protagonista.

No conto, o corpo da mãe é temperado, cozido e saboreado pelo filho. Nesse ato de cozinhar, cabe bem mais que uma imersão dentro da cultura, mas também uma analogia com o fazer literário do escritor, porque também o *corpus* é cozido, no sentido dado por Roberto Bolaño (2015), quando se refere a esse ambiente bastante pessoal de escrita como *cozinha literária*, termo que contém a ação de preparar o alimento/*corpus*, misturando temperos, experimentando sabores, tudo isso pelo domínio ou aperfeiçoamento de técnicas e instrumentos adequados, com o toque pessoal daquele que produz o sabor/saber.

Escrever é análogo a cozinhar: é habilidade no preparo carregado de cultura que se concretiza na materialidade da obra, quer seja literária ou gastronômica. Há que se ter o domínio das técnicas, os sentidos apurados, a competência para se misturar temperos/palavras/imagens. Dessa forma, o escritor cozinha seu texto em um espaço muito exclusivo, com suas formas, estilo, gostos e utensílios próprios: é ali onde acontece a transformação do cru ao cozido, onde se apresenta a marca cultural do ato de escrever. Entretanto, para Roberto Bolaño, esse conceito de *cozinha literária* estaria mais próximo às referências que se tem de um morgue, um lugar de morte. A imagem do morgue parece se adaptar bem à *cozinha literária* de Celso Kallarrari: o *corpus* com pedaços expostos, desossados e prontos para serem cozidos.

O ato de cozinhar, como imersão no âmbito cultural – e, por isso, humano – garante também uma aproximação da personagem canibal de Celso Kallarrari com o famoso canibal do cinema, Hannibal Lecter, personagem de três filmes e, posteriormente, transformado em série de tele-

visão.<sup>4</sup> Nos dois casos – conto e filmes –, os canibais são assassinos que sentem prazer nas etapas de devoração: os dois não somente matam, como sabem preparar o corpo e dele se comprazem, degustando-lhes as partes em um banquete nefasto. Esse rótulo não caberia ao índio ou ao sobrevivente, pois os mesmos não podem ser classificados como assassinos. O primeiro, por compreender a vida e a morte sob diferente ângulo, e o segundo, por ter sua ação justificada no desespero em sobreviver.

Alguns aspectos são estabelecidos entre o conto, o filme e o texto bíblico, por intermédio de temas vistos de maneira aproximada ou contrastante, como são exemplos, a presença do mal, a culpa e o corpo como alimento. Quanto ao mal, no conto e no filme, há causas para o desejo voraz da devoração pelas duas personagens. Ambas perdem familiares e precisam conviver com uma forma efetiva do mal, que se personifica em carrascos da guerra ou em eventos de uma infância traumática, no caso de Hannibal, e, no caso do “primeiro homem”, em situações drásticas da presença da morte, da violência, da desestruturação de modelos de comportamento, especialmente do esfacelamento das relações afetivas com a mãe. A referência ao mal se localiza tanto em um dos títulos da trilogia de Hannibal Lecter, como no comportamento do “primeiro homem” que não nasce com o mal, mas este se encarna nele, como se dele não pudesse fugir. O mal surge como uma consequência das transgressões das normas estabelecidas pela moral cristã e pela lei: as relações incestuosas, o adultério, o assassinato do pai.

Com relação à culpa, sua conceituação é contrastante porque ela não se configura como um limite ou uma forma de contenção dos ímpetos. Ela aparece sutilmente em forma de um leve remorso em matar, que “espinhava a alma” (KALLARRARI, 2016, p. 62), mas não se apresenta na devoração, porque, pela mão do filho, o corpo materno é estrangulado, esartejado e conservado no freezer para depois, sem culpa ou repugnância, ser devorado, aos poucos, dia após dia, com “pimenta do reino, cominho e açafrão” (KALLARRARI, 2016, p. 65) ou cozido com mandioca. Esse corpo morto é tomado de uma significação inextricável e, na mente confusa do protagonista, parece se assemelhar ao corpo eucarístico, porque, ao ser comido, passa a fazer parte daquele que o comeu, está nele e mais que nutri-lo, agora é sua própria carne e seu próprio sangue.

---

<sup>4</sup> Os filmes mencionados acima são: *Dragão Vermelho* (1986), *O silêncio dos inocentes* (1991) e *Hannibal – A origem do mal* (2001).

Hannibal, de certa forma, também estabelece um diálogo religioso, no que se refere à etimologia de seu nome, relativo à Baal, deus fenício demonizado pela tradição cristã. Um mal que, em ambos os casos, não há como ser evitado e, ligados à sua personificação, Hannibal e “o primeiro homem” se tornam seres considerados monstruosos. No filme *Hannibal – a origem do mal*, de 2001, o detetive assim descreve o protagonista: “O que ele é não tem outro nome: monstro”. Ambas as personagens oscilam entre explosões de sentimentos contraditórios e, ao mesmo tempo, de fúria e ímpeto, avidez, ausência de medo ou nojo. Suas fomes não são fisiológicas. Há um desejo de domínio total sobre o corpo a ser devorado. Uma espécie de apoderamento do outrem.

Cabe pensar, principalmente, se a condição desses canibais, de comportamento tão torpe, é fruto da convivência desumanizadora que lançam os humanos em sociedades altamente violentas, certamente bem mais violentas que o próprio canibalismo indígena. Isso porque são homens vivendo “no meio de um deserto desumano” (KALLARRARI, 2016, p. 65) e imersos em uma sociedade de violência banalizada, de estruturas sociais fragilizadas. Assim, o canibal do conto é um homem, mas não se enquadra na condição de cidadão, porque para ele resta uma presumida morte por execução, pela força policial, sem direito a julgamento. Hannibal também é sentenciado como alguém sem quaisquer traços de personalidade que poderiam levá-lo ao retorno do convívio social, convertendo-se em signo de ameaça. Nesse sentido, eles não se assemelham aos índios de outrora. Não é mais na floresta que habita esse homem canibal. É a cidade o lugar caótico no qual vive o canibal contemporâneo conflituoso, em sua figuração monstruosa e indomável, apesar de ainda humanos.

Completando esse panorama canibal, tanto no cinema quanto na literatura contemporânea existem ainda o consumo de carne humana por aqueles que não se classificariam, à primeira vista, como canibais. Por mais que o tema pareça inverossímil, as reportagens espalhadas nas redes virtuais de notícia apresentam muitos casos em que o consumo da carne e outras partes do corpo humano foram degustadas por pessoas comuns que desconheciam os ingredientes utilizados em seus pratos. Exemplos disso são as notícias postadas na internet, em 2014, sobre o restaurante na Nigéria que servia carne humana; ou ainda as coxinhas dos “canibais de Garanhuns”, em Pernambuco; e o hábito recentemente divulgado de comer placenta humana.

Esses canibais ocasionais aparecem em “Areias”, conto do escritor Lusa Silvestre, publicado em 2005. Nesse texto, como no filme norte-americano *Tomates verdes fritos*, de 1992, há um mesmo tipo de churrasco: o corpo assassinado é servido assado para as demais pessoas. No filme, o churrasco é feito com as carnes do corpo de um marido, morto pelos amigos da esposa que era vítima de violência doméstica. Como forma de ocultar o cadáver, serve-se aos demais, inclusive ao detetive, que se farta com tão saborosa iguaria.

No conto “Areias”, há uma disputa entre Medeiro Vaz, chefe político e poderoso latifundiário, e Aurílio, um cidadão sem renome, mas que, por força de determinadas circunstâncias, começa a se destacar na cidade, subindo nas pesquisas eleitorais e ameaçando a vitória quase certa do político tradicional. O crime acontece a mando de Medeiro Vaz e é praticado pelos empregados chefiados pelo capataz oficial, Hermógenes, dois nomes abertamente ligados à escrita de Guimarães Rosa. Há, no conto, uma denúncia da velha e conhecida política romana do *panem et circenses*. Primeiro, é oferecido ao povo um showmício e, ao final da campanha, um churrasco é servido a todos os cidadãos, incluindo o padre e o delegado, além de convidados ocupantes de altos cargos públicos. Parte da carne do churrasco – carne humana – é preparada em um método de cocção chamado “carne sepultada”: enrola-se a carne em folhas de bananeira, cobre-se com pedras e faz-se em cima uma fogueira.

A carne, de saboroso gosto levemente adocicado, é servida por Medeiro Vaz que marca em sua fala sua condição de predador. Ao comer da carne de seu oponente, orgulha-se de si e diz: “– Eu sou um jaguar” (SILVESTRE, 2005, p. 74). Essa frase aparece desde a epígrafe do conto. Ela é uma citação do líder tupinambá Cunhambebe, “– Jauará Ichê! (Sou um jaguar!)”, registrada por Hans Staden, em *Viagem ao Brasil*, no trecho onde se lê: “Jau ware sche [...] que quer dizer, ‘Sou uma onça’, está gostoso!”. (STADEN, 1988, p. 109)

Há nela uma aproximação do canibal com um animal predador. O jaguar, ou onça-pintada, é o maior felino das Américas. Marca seu território com ferocidade. Em muitos mitos indígenas, ele é o portador do fogo, cabendo a ele as satisfações culinárias dos índios. Para Lévi-Strauss, “o jaguar e o homem são termos polares, cuja oposição é duplamente formulada em linguagem comum: um come cru, o outro cozido, e principalmente, o jaguar come o homem, mas o homem não come o jaguar”. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 109). A transformação do homem em jaguar/onça – não tão literal quanto em *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães

Rosa – vai mostrando estratégias de sobrevivência que se delineiam em espaços urbanos. Às escondidas, sorrateiramente, arma-se o bote certo e o homem se torna como um jaguar, predador violento.

### 3. *Considerações finais*

Por intermédio desse panorama contemporâneo, pode-se inferir que, com os dentes à mostra, os canibais continuam figurando nas artes contemporâneas. Contudo, nem só de portugueses moqueados alimentam-se os canibais na literatura brasileira em seu diálogo com o cinema. Anteriormente estigmatizados pelas cartas e demais textos dos viajantes – escritores e ilustradores – que divulgaram a imagem do índio comedor de gente, provocando temor no imaginário europeu e condenando seus mitos ao esquecimento, o canibal contemporâneo não se restringe somente ao rito sacrificial sustentado por uma cultura. Mostra também sua face associada à violência, crueldade e à monstruosidade da sociedade moderna, bem como a transforma em estratégias de sobrevivência, releitura histórica, crítica social e política, entre outros temas. São outras as fomes.

Com isso, cabe pensar que: se o canibalismo era considerado apenas como prática de povos isolados, à margem da civilização, se era somente costume entre os que nem mesmo poderiam ser enquadrados na categoria de humanos, o que dizer não só da existência concreta de práticas canibais na atualidade como também do interesse das diversas artes sobre o tema?

A incidência das figurações canibais na arte contemporânea caminha passo a passo com sua presença nos meios midiáticos, na linguagem cotidiana, no imaginário das pessoas. Mas o que aqui se afirma é que não se pode compreendê-lo somente por meio do lugar-comum que o liga apenas ao bárbaro animalizado. Lévi-Strauss considerou que “nenhum etnólogo sério contesta a realidade do canibalismo, mas todos sabem também que não se pode reduzi-lo à sua forma mais brutal, consistindo em matar inimigos para comê-los”.<sup>5</sup> Por isso, é preciso compreender que as categorias que o tema abarca são muito diversas. E isso é mesmo a função da arte, quando trata do tema canibalismo: criar decorações dis-

---

<sup>5</sup> Esse texto de Claude Lévi-Strauss intitula-se “*Somos todos canibais*” e se encontra em versão *online*, não tendo, portanto, referência de ano e página. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/claude-levi-strauss-somos-todos-canibais.html>>. Acesso em 03 dez. 2019.

tintas em motivações e significados. Cabe ao leitor ou espectador saber devorar e nutrir-se dela.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro*. O topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

AVNET, John. *Tomates verdes fritos*. [Filme]. Roteiro de Fannie Flagg e Carol Sobieski e direção de John Avnet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDfh2X4CUnw>>. Acesso em 26 nov. de 2015.

BOLAÑO, Roberto. Un narrador en la intimidad. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00301.htm>>. Acesso em 20/03/2015. Acesso em 03 dez. 2019.

BONASSI, Fernando. São Petersburgo 1998. In: *Passaporte*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 14.

BRY, Theodor de. Cena de canibalismo a partir de “Americae Tertia Pars”. Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France, 1592. Disponível em: <<https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/imagens-para-pensar-o-outro/1-recursos.html>>. Acesso em 03 dez. 2019.

KALLARRARI, Celso. Um corpo íntimo. In: *Revista Mosaicum*, n. 23, jan./jun., 2016, p. 61-66.

KIENING, Christian. *O sujeito selvagem*: pequena poética do Novo Mundo. Tradução de Sílvia Nauroski. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal*. Grandeza e decadência. Tradução de Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Somos todos canibais*. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/claude-levi-strauss-somos-todos-canibais.html>>. Acesso em 02/02/2017>.

MARSHALL, Frank; KENNEDY, Kathleen. *Vivos*. [Filme]. Produção de Kathlenn Kennedy, direção de Frank Marshall. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qs71zPfWhU>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Como era gostoso meu francês*. [Filme]. Produção de Klaus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MVoP4IxV10w>>. Acesso em: 25-11-2015.

SILVESTRE, Lusa. Areias. In: *Pólvora, gorgonzola e alecrim*. Contos gastronômicos. São Paulo: Jaboticaba, 2005. p. 41-74.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Tradução de Alberto Lofgren. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América, a questão do outro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.