

FUROR E CANIBALISMO EM A CÉU ABERTO

Maria Cândida Ferreira de Almeida*

A imagem do bárbaro teve, através dos séculos, muitas figuras; uma das mais recorrentes foi a do canibal brasileiro que ocupou, a partir das descobertas, um lugar privilegiado no imaginário europeu. Representado na posição do vencido de uma guerra, o bárbaro também adquiriu a imagem de *Furor*. Ao longo dos séculos, poetas, pensadores, retóricos, escritores, assim como o fizeram artistas do pictórico e do escultórico, têm encenado a figura do *Furor*: Virgílio, Cesare Ripa, Gilles Deleuze e João Gilberto Noll são alguns deles. Virgílio cita o *Furor* no intróito da *Eneida* e foi, muito provavelmente, a partir desse canto que Cesare Ripa o descreveu para a sua *Iconologia*:

Nascerá um César troiano de nobre estirpe, cujo império se estenderá até o oceano e sua glória até as estrelas, Júlio, nome que herdará do grande Julo. Com o tempo tu (Vênus), sem nenhum temor o receberás no céu carregado de despojos do *Oriente*. Também ele será invocado com súplicas. Depois abandonando as guerras, as *gerações ferozes se humanizarão*; a sagrada fé e Vesta, e Remo com seu irmão Quirino ditarão leis, as funestas portas do templo da Guerra se fecharão com sólidas fechaduras de ferro; o ímpio *Furor* sentado dentro sobre as armas criminosas e com as mãos atadas nas costas por cem nós de bronze bramará com *sua boca ensangüentada* (Virgílio, *Eneida*, Canto I).

Desatacamos com grifos, no canto de Virgílio, as passagens que aproximam o *Furor* da representação do bárbaro e que constituem um *topos* referente à selvageria: o *Oriente*, lugar de mistério a ser dominado; a submissão de uma natureza dita animalizada; e, finalmente, a imagem que dará o caráter de antropófago ao *Furor*, a boca ensangüentada. Assim, mais do que uma imagem do derrotado diante do vencedor, o *Furor* representa o que *deve ser* derrotado, subjugado pelo herói civilizador, modelo a ser honrado e segui-

* Universidade Federal de Minas Gerais.

do. Além disso, o canto de Virgílio fixou a associação guerra-Furor, aprimorando com seu canto a imagem da guerra justa proposta por Aristóteles, já que o vencido é da ordem do bárbaro, o que fere a ordem da *civilitatis*.

A aproximação guerra-Furor permanece na obra dos demais autores mencionados, contudo, para alguns deles, o percurso não será o da ordem civilizadora e da lei como sucessoras de um período de caos-desordem-guerra a ser superado. Cesare Ripa, na *Icologia*, um livro criado para orientar a produção das imaginárias cristãs do Barroco, ressoando Virgílio, descreveu como deveria ser representado o *Furor*:

Hombre de rabioso y airado rostro. Llevará puesta y atada fuertemente sobre los ojos una banda, y se estará moviendo, como se quisiera arrojar a gran distancia haz de varias clases de lanzas reunidas, teniéndolas bien sujetas con los brazos. Irá vestido con un traje corto.

La banda qui lleva atada sobre los ojos, muestra cómo el intelecto queda privado de la luz que tiene cuando el Furor ejerce su dominio sobre el alma; pues en verdad consiste enteramente en cierta *ceguera de miras y privación de la luz del raciocínio*, arrastrando al que lo sufre a ser las cosas muy fuera de razón y interamente ajenas a lo debido.

Las armas que entre los brazos tiene, dan indicio de que el Furor cuenta en sí mismo con instrumentos para vengarse y alimentar su fuego. Por último *va vestido de corto, porque no guarda la decencia ni el exigible decoro.*

Cesare Ripa vai, aos poucos, complementando a imagem do bárbaro: homem raivoso, privado da luz do raciocínio e que porta um traje curto. A insistência em repetir que as roupas da figura que representa o Furor são inadequadas aproxima a imagem da representação do bárbaro no século XVI, como podemos ver na série de casais pintadas por Albert Eckhout, artista que acompanhou Nassau ao Brasil. Segundo Ana Maria Belluzzo, quanto mais distantes do ideal europeu de civilização eram as etnias representadas, menos roupas portavam, melhor dizendo, mais frequentemente envergavam o traje curto¹. Mas, a característica que a cultura ocidental tem privilegiado para se diferenciar das outras culturas é a razão, e, como não poderia deixar de ser, o Furor não é dotado dela.

Dessa maneira, completamos o quadro da caracterização negativa, no qual temos a aproximação, sedimentada no olhar europeu, entre a guerra, a nudez e o bárbaro ou canibal. Todo esse es-

¹ Como aparece no quadro *Mulher tapuia*, no qual podemos ver a imagem de uma canibal, que carrega um cesto com restos de corpos humanos e que está praticamente nua. A aproximação da nudez à barbárie é recorrente nos textos do período. Cf. BELLUZZO, 1994: 88/97.

pectro poderia ser superado por um herói dotado de razão, humano e civilizado, que pisa sobre o Furor. Assim é a estátua do rei Carlos V da Espanha feita provavelmente entre 1550 e 1555 pelo escultor Leone Leoni². O rei pisa sobre o Furor vencido, em cujo rosto escorrem algumas lágrimas. Acompanhando essa figuração do encerramento da guerra pela ordem como um movimento próprio do processo civilizatório pelo qual passaria igualmente toda a humanidade, Diderot afirmava, no verbete sobre antropofagia da *Encyclopedie*, que o canibalismo pertencia a um momento da barbárie que viria a ser abolido pela “civilização”, representada pelo nascimento das artes:

Il me semble que l'*anthropophagie* n'a point été le vice d'une contrée ou d'une nation, mais celui d'un siècle. Avant les hommes eussent été adoucis par la naissance des arts, & et civilisés par l'impositions des lois, il parût que la plûpart des peuples mangeoient de la chair humaine. On dit qu'Orphée est le premier qui fit sentir aux hommes l'inhumanité de cet usage, & qu'il parvit à l'abolir.

As relações civilizadas, sedimentadas através da arte, forneceriam um suplemento de humanidade aos seres vivos³, humanos ou animais. Orfeu, na Antigüidade grega, seria capaz de vencer a selvageria e instalar a arte e as leis necessárias ao processo civilizatório que deve separar o homem da natureza. Lembremos que, no Iluminismo, o processo evolutivo começava a ganhar contornos mais nítidos e começava-se a acreditar que existiria uma anterioridade selvagem, primitiva, que seria progressivamente superada e tornada civilizada, num trajeto em que a guerra desapareceria e a harmonia prevaleceria entre os seres humanos. Tocado pelo modelo iluminista, Santa Rita Durão, em seu épico *Caramuru*, representou de maneira exacerbada a violência dos índios, através de sangrentos quadros de guerra, para ressaltar a ação catequizadora. Nessa encenação do Outro, a fé cristã teria vencido o pior dos inimigos, o Furor dos povos índios, e os civilizado.

No século XX, temos um outro momento em que a imagem do *Furor* encontra sua figuração. Ele reaparece na obra de Gilles Deleuze:

Há um conjunto complexo, devir-animal do homem, matilhas de animais, elefantes e ratos, ventos e tempestades, bactérias que semeiam o contágio. Um só e mesmo *Furor*. A guerra comportou seqüências zoológicas, antes de se fazer bacteriológica. É aqui que os lobisomens proliferam, e os vampiros, com a guerra, a fome e a epidemia. Qualquer animal pode ser tomado nessas matilhas, e nos devi-

² Museu do Prado, Madri.

³ O pensamento ocidental opera com a noção de que viemos de uma animalidade e que evoluímos para uma humanidade, via progresso, civilização, e afins...

res correspondentes; vimos gatos nos campos de batalha, e até fazer parte dos exércitos.⁴

Em um texto dilacerante, no qual mais uma vez peste, contágio, devir, animalidade e humanidade se misturam em “um só e mesmo *Furor*”, Deleuze desenha a guerra com contornos do horror que povoa o imaginário divulgado pelo cinema de terror e de ficção científica. Assim, temos o horror pleno de vampiros, lobisomens e bactérias que são inimigos invisíveis, tomados visíveis pela imagem/imaginação. O *Furor*, com todo o medo que amassa os sentimentos sutis, impede a suavidade⁵, atravessa a figuração imaginária e se concretiza na divisão interna vivenciada pelo sujeito, no medo do outro que há em mim, no medo de mim mesmo, fragmentado e incontrolável, por ter dimensões de um outro.

O *Furor*, contudo, não será sempre expresso como uma negatividade. Em outra perspectiva, Cesare Ripa descreve um *Furor Poético*, que não se opõe à natureza, ele a complementa como elemento propulsor da arte, “pues no basta Natura si no viene ayudada por el arte”; assim, a arte também seria fruto de um furor, mas que redundaria na criação e não na destruição. Ripa apresenta o *Furor Poético* como uma super abundância da vivacidade do espírito, que possibilita ao artista registrar o transcendente:

Por ello dice Platón que la mente de los Poetas está movida por el *Furor* divino, gracias al cual formam tantas veces idealmente la imágenes de las cosas sobrenaturales; y luego anotándolas en sus libros y papeles y siendo releídas, apenas se conocen y comprendem.

Perseguindo um caminho contrastante, voltemos a Diderot, que acreditava que foi Orfeu, “ce qui fait imaginer aux Poëtes qu'ils avoient (sic) eu l'art de dépouiller les tigres & lions de leur férocité naturelle”, ou seja, que a arte era o instrumento dado pelo filho de Apolo para “apaziguar” a ferocidade da animalidade própria do âmbito da natureza; com isso, a cultura deveria suplantiar a natureza e o furor sucumbiria sob a lei e a arte, pois essa última seria a antítese dele.

A visão formalista desses trechos de Diderot, calcada em uma ordem imposta pelas leis e pelas artes que deveriam vencer o furor, não prevaleceu por muito tempo. Arte e leis estão, constantemente, em movimento reativo, ao contrário da guerra/natureza, que estão em convivência. Não são poucos os discursos que apresentam a na-

⁴ DELEUZE, 1997, 25.

⁵ Na literatura ocidental o horror emerge com muitas faces, mas, a mais freqüente é a da loucura que oprime o mundo da razão e o descentra. Os loucos são condenados aos porões ou sótãos impedindo a felicidade dos que estão nos espaços sociais da casa, lugar da razão e por consequência da felicidade.

tureza como o lugar da violência em oposição à cultura, como o lugar da civilização e da vida harmônica.

Tomamos aqui imagens e textos como o de Virgílio e os dos séculos XVI, XVII, XVIII e XX, na expectativa de rastrear uma expressão arquetípica que acorrenta *guerra-Furor-Furor Poético-arte*, e, com esse encadeamento, abordaremos o texto de João Gilberto Noll, alcançando a dimensão do canibalismo para a exterioridade da obra. O romance pode ser lido como uma concentração das intensidades apontadas pelos outros textos/imagens. Vivemos sob a impressão quase generalizada de que a civilização não trouxe a harmonia; as guerras se sobrepõem, a barbárie se instala continuamente como uma resistência aos aparelhos de Estado. A pertinácia do canibalismo brasileiro está em ele encontrar-se, continuamente, expandindo provocando essa resistência, traçando um percurso paralelo, como o descrito por Deleuze:

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata liames...).⁶

Detentor dessa ambigüidade, como uma possível identidade para o brasileiro, o canibalismo representa uma ruptura com os limites internos do desejo de ser europeu e, portanto, racional e civilizado, expresso continuamente por uma parcela da população brasileira contrária à outra parte que insiste em ser o que é: devir-intenso, forjado na multiplicidade de possibilidades.

Dentre os muitos devires que o Furor indica, como podemos ler no seu feixe de lanças por atirar e que estão presentes no romance *A céu aberto*, destacamos apenas um — o devir-animal do canibalismo — que trespassa a narrativa-*Furor* e, através dela, a tradição da antropofagia da literatura brasileira, na qual frequentemente temos deslocamentos-guerra-canibalismo⁷.

Podemos distinguir *A céu aberto* como um livro de *intensos devires*, avassalado pelo Furor e que ainda guarda espaço para uma filiação que liga Bento Teixeira a Guimarães Rosa, autores em cujas obras o canibalismo é mais que uma atitude oswaldiana, é a expres-

⁶ DELEUZE, (5), 1997: 12/13.

⁷ Ver *Grande sertão: veredas, Macunaíma, Polígono das Secas, Terra Papagallis, Noites na Taverna*. No livro cânone da literatura brasileira, *Grande Sertão: veredas*, como nos demais, encontramos os deslocamentos contínuos, a guerra e também o canibalismo como a atitude oswaldiana, mas, temos também um canibalismo por contingência, questionando os limites do humano na representação do povo brasileiro.

são de um desejo de sobrenatureza na cultura brasileira. Com Noll, o canibalismo ultrapassa o domínio do diálogo literatura-história e apresenta uma expressão da essencialidade, diferente de João Ubaldo Ribeiro ou Rubem Fonseca, que se emaranham em um esconde-esconde com o relato histórico, ou de José de Alencar, que implementa o mesmo jogo num romance que traz quase em relato etnográfico para complementar a história.

O conceito de um brasileiro-canibal aparece agregado às formulações do "homem-qualquer", que se separa da natureza em direção à cultura. O brasileiro, representado como canibal, se separa da natureza-cultura e busca ascender para uma sobrenatureza, simbolizada no tornar-se ele próprio, o brasileiro. Canibalismo, guerra e nomadismo já eram indissociáveis na tradição tupi, assim, a tradição literária, incorporou essa relação triádica.

João Gilberto Noll retirou, em seu romance *A céu aberto*, os grilhões que ainda detinham o *Furor* e o soltou entre as páginas de um livro com intensidades à deriva. O ser-síntese da guerra e da alteridade, que atravessa o imaginário da cultura ocidental há muitos séculos, encontrou sua expressão literária última nesse "romance brasileiro". Nele encontramos uma *guerra* indefinível — *Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coréia, Paraguai...*⁸ —, na qual um inimigo sem aparente movimento exterior revela a interioridade de um outro inimigo, um eu-movente, numa travessia anti-edípica, pois nela não se vai em busca do conhecimento de si, mas ao encontro das destruições dos lugares estáveis. No romance, as causas dos deslocamentos incessantes antecipam movimentos com resultados inesperados — *Levara meu irmão doente até a presença do nosso pai esperando apenas alguns trocados para tratá-lo, e eu aqui agora de farda, caçado para a condição de soldado numa guerra a que nem sabia que nome dar*⁹ —, provocando um novo percurso cujo resultado é a imagem fragmentada de uma identidade indefinível, de uma subjetividade expandida, abarcando todas as subjetividades: homem, ferido, pai, mulher, irmão, padre, capitão, personagem, cachorro, cantora, marinheiro, esposa, marido... Assim, o *Furor* solto não representa uma única alteridade a ser dominada, mas todas as alteridades possíveis a um sujeito, incluindo ele mesmo; assim, em seus deslocamentos, encontramos a afirmação do bárbaro. Dentro dessa abundância de alteridades, a oposição selvageria/civilidade perde consistência e afirma, entre outros, o devir-canibal.

Irrealizável, o devir-canibal é real e aponta para uma expressão primeira de um possível brasileiro. O personagem de Noll, má-

⁸ NOLL, 1996: 55.

⁹ *Ibid.*: 55.

quina-desejante, incorpora ao desejo sexual uma "decisiva fome" de total assimilação do outro. Não é um simples sincretismo das idéias trazidas do verbo comer; a devoração, exposta no livro, implica a posse incondicional do outro e a sua assimilação completa em um:

Na segunda vez em que acordei senti desejo pela minha mulher. Continuava sentado na minha cadeira, e o meu pau agora intumescido. Éramos ali todos tão jovens, se gastava muito tempo em sexo e a gente não se saciava nunca, um dia sim outro também; na altura do ápice das pernas... por ali as coisas estavam sempre querendo mais, não se esqueciam de si como às vezes o estômago, nunca. Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor?, eu talvez fosse fazer outra coisa como plantar num campo que precisasse de mim, pilotar um avião sobre os Andes, sofrer uma queda com o aparelho sobre os píncaros da neve, sofrer da fome decisiva, pegar da carne do companheiro, comê-la aos pedaço, digeri-la com dificuldade, aos poucos, esquecer do paladar com medo de sentir meu próprio gosto, depois cagar os restos do companheiro, mijar a cerveja que ele tomara ontem, filtrar no meu corpo o homem com quem brindara à noite o vôo da manhã seguinte, deixar o melhor dele no meu organismo, dele a minha nova proteína, dele o novo mistério que me habita, ele o meu novo Deus agora que o comi.¹⁰

Estamos em um cenário de guerra, no qual domina o Furor, e o canibalismo descrito é aquele por contingência. Aquele que é fruto de uma terrível fome, da "fome decisiva", fruto de uma necessidade imperiosa, à qual estão submetidos os seres desejantes. Mas, como o canibalismo é sempre simbólico, mesmo quando real, toda e qualquer necessidade pode ser tomada pela máscara da sua simbolização. A linguagem atravessa o objeto que referencia e o substitui, ainda mais, o "real" é a linguagem, mesmo quando ela é fruto de uma contingência, mesmo quando ela é ritual.

A devoração, que implica a "predação ontológica" completa do devorado, até o último fragmento, preserva, conforme o romance, uma parte do ser. Na ingestão permanece intacta a humanidade do ser devorado que propicia o devir-deus do devorador. A "natureza e condição do que se come se muda em quem come"¹¹: ao devorar o amigo, o que se devora nele é sua humanidade. O devorado, tornado Deus, propicia um suplemento de humanidade ao devorador. Sob esse aspecto, o texto de Noll se aproxima da cosmologia Araweté descrita por Viveiros de Castro: "Os deuses são os afins. A afinidade é a partida que se joga no tabuleiro entre o céu e a terra. Os mortos são as peças, o canibalismo o movimento."¹² A

¹⁰ NOLL, 1997: 121.

¹¹ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 669.

¹² VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 650.

devoração canibal reafirma uma origem e um dever entre muitos e prospecta o dever-deus do dever animal próprio ao canibalismo de contingência.

No romance, a guerra surge como uma potencialidade contra a dominação imposta pelo que é sempre institucionalizado, como desestruturante de uma ordem, apontando as multiplicidades, as metamorfoses, os devires. No livro, encontramos uma oposição às idéias iluministas de Diderot, o qual espera que a arte aja para benefício do Estado. O romance compreende a opressão decorrente desse projeto. A ambigüidade barroca de Ripa oscila, deixando espaço para o *furor poético*; mesmo assim, a idéia que predomina no texto do mestre do barroco é de contenção do Furor. Em *A céu aberto*, isso não acontece, pois até às últimas páginas não há trégua para o Furor e o desejo, eles desenvolvem desatados, em constante movimento, cortantes, incessantes. Não encontramos a estabilidade do ser; seu movimento inclui sua dilaceração, como também sua permanência, numa afirmação identitária que não se pautava pela organização do semelhante mas pela confluência da diversidade. Não temos o coletivo, mas a posse do indivíduo, repetindo sua impossibilidade de ser um único harmônico e sua positividade da multiplicidade em um só que desestrutura a ordem do cânone.

Referências bibliográficas

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 3 v. São Paulo: Metalivros/Odebrecht, 1994.
- CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 10.1730 — Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil platôs*. Trad: Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.
- DETIENNE, Marcel. Entre bêtes et dieux. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. nº 6. Paris: Gallimard, 1976.
- _____ & VERNANT, Jean-Pierre. *La cuisine du Sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard, 1979.
- DIDEROT, Denis et D'ALAMBERT, M. *Encyclopedie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Tome premier. Paris: Durand, 1751.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIII.
- LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MORERI. *Le grand dictionnaire historique du Moreri*. Nouvelle et desniéri édition. Tomo premier. Legrand dictionnaire historique au le melange curieux de l'histoire sacrée et profane qui contient en abregue. A Paris: Chez les Libraires Associés, 1759.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. v. 1 e 2. Madrid: Akal, 1987.
- ROLNIK, Suely. Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros. In: *Item 4*. Revista de arte. nº 4. Rio de Janeiro, novembro de 1996.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos*

- românticos*. São Paulo: Edusp/FDE, 1995.
- SAHLINS, Marshall. *Ilha de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SEEGER, Anthony et. alii. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: *Boletim do Museu Nacional*.
- TRIGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994. Nova Série n° 32. Rio de Janeiro, maio de 1979.
- TUERO, Jesús Lens. Sepúlveda y la historiografía clásica: Aristóteles y Posidonio sobre el "esclavo por naturaleza" en el Democrates Alter. Actas del Congreso Internacional sobre el V Centenario del Nascimento del Dr. Juan Ginés de sepúlveda. Pozoblanco, del 13 al 16 de febrero de 1991.
- _____. Los orígenes clásicos de la denominación "Nuevo Mundo" y la representación colombina del paisaje americano. V Congreso Internacional de História de América. Granada, Mayo de 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce ancienne*. 3. Rites de passage et transgressions. Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- VILAÇA, Aparecida. *Comendo como gente*. Rio de Janeiro: ANPOCS/UFRJ editora, 1992.
- _____. Canibalismo e morte entre os Wari: reflexões à luz do perspectivismo. Comunicação apresentada no Encontro Anual da Anpocs, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.