

**APRENDIZES DA CARNE: A ANTROPOFAGIA EM “OLHAR”, DE RUBEM
FONSECA E *HANNIBAL*, DE RIDLEY SCOTT**

**FLESH LEARNERS: THE ANTHOPOPHAGY OF THE GAZE IN
RUBEM FONSECA’S “OLHAR” AND RIDLEY SCOTT’S HANNIBAL**

**Fabiane Renata Borsato¹
Ranne Parreira Penhafort²
Romilto Tomaz Ribeiro Junior³**

Resumo: O estudo do conto “Olhar”, da obra *Romance Negro e Outras Histórias*, de Rubem Fonseca e de *Hannibal – o filme*, de Ridley Scott aponta a antropofagia como traço da arte contemporânea. No conto, encontramos o narrador confidenciando sua condição de aprendiz da estética da carne; no filme, Dr. Lecter é mestre e aliciador daqueles que considera aptos ao desenvolvimento da alteridade por meio do rito antropofágico. Aprendiz e mestre apresentam semelhanças, especialmente em relação a hábitos e preferências culturais, mas a análise demonstra que o objetivo antropofágico das personagens é distinto. Enquanto o narrador do conto aprende a antropofagia orgânica e estética, Hannibal adota a antropofagia terapêutica, com o objetivo de higienizar a sociedade de seus seres ignóbeis.

Palavras-chave: Antropofagia. Rubem Fonseca. Hannibal.

Introdução

Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé. (Paul Valéry)

¹ Doutora em Estudos Literários. Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto, membro do CASA – Cadernos de semiótica aplicada – Unesp - Araraquara.

² Graduada em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

³ Graduado em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

A arte contemporânea incorporou o rito antropofágico de absorção mágica da alteridade como metáfora em sua elaboração. Revisitou, à maneira do primeiro modernismo brasileiro, as origens e optou pela redescoberta do corpo como lugar de inscrição artística. O estudo de duas obras contemporâneas—“Olhar”, de Rubem Fonseca e *Hannibal*, filme dirigido por Ridley Scott, baseado no romance homônimo de Thomas Harri—confirma a tendência.

O conto “Olhar” apresenta o aprendiz de antropófago, iniciado no ritual por meio da sedução e do prazer estético. Após praticar, em estado de delírio, a antropofagia literária, concebendo um poema de nítidas relações com a produção de Joyce e Augusto dos Anjos, recupera o ritual antropofágico primitivo e a relação harmônica entre sujeitos. Saboreia uma pequena e sensual truta, e reencontra a satisfação de relacionar-se com sujeitos sedutores:

(...) o intelectual inapetente recupera o prazer de comer, porque amplia-se para ele o significado da palavra fome: a fome se torna fome de sentido. (...) não se trata, agora, da relação entre sujeito e objeto, mas entre dois sujeitos. Não quer comer cadáveres, (...) quero devorar o “espírito” do animal. (FIGUEIREDO, 2003, p.118)

A reintegração da matéria ao espírito o remete à analogia primitiva, momento de comunhão entre os opostos.

O protagonista do filme *Hannibal*, passível de comparação com a personagem do conto em diversos aspectos e preferências culturais, é o antropófago experiente e aliciador de outros seres para a construção de princípios antropofágicos sociais. Pratica a antropofagia contemporânea da vingança e mutilação do corpo do outro e do próprio corpo. Sabedor da interdição cultural a que a sociedade o submete, seu papel é o de elemento gerador de co-participantes para a reinstalação do ritual. Para tanto, precisa construí-los culturalmente. A falta instaurada exige um longo processo de busca de identidade por meio da mediação da alteridade em construção. A seleção da carne é feita pelo caráter do indivíduo. Hannibal executa sua vingança com a colaboração de animais (javali e cães) e de outros antropófagos a quem atribui consciência de seu papel: Clarice, a agente do FBI, matadora eleita pelo *Guinness Book*, e a criança da cena final, que viaja com Hannibal e aceita o alimento exótico, o cérebro de Krendler.

A reação antropofágica

A antropofagia é um sistema movido, em nossa sociedade, pela atração e pelo antagonismo. A proposta antropofágica pendular oscila entre destruição e construção. Nunes, em estudo sobre a poética oswaldiana, distingue três fases da antropofagia: orgânica, diagnóstica e terapêutica. Como metáfora orgânica, a antropofagia é “inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate” (NUNES, 1972, p. xxv-xxvi). Enquanto metáfora diagnóstica apresenta a “sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas” (p. xxvi). Na fase terapêutica, há a “reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, (...) fizeram do trauma repressivo, (...) uma instância censora, um Superego coletivo.” (p. xxvi).

A metáfora orgânica prima pelo primitivismo psicológico e valorização dos estados brutos da alma coletiva. Ritualística e cerimonial, esta fase da antropofagia é praticada pelo narrador do conto “Olhar”. Ao deparar-se com seres de élan superior, o narrador inicia-se no ritual, e obtém a energia mítica advinda da alteridade transformada em totem.

Como metáfora terapêutica, o ato antropofágico assume o caráter de vingança praticada pelo selvagem tecnicizado em busca da reeducação do outro corrompido no ambiente socioeconômico. A antropofagia terapêutica, de sentido catártico, propõe a liberação do instinto antropofágico recalcado. Hannibal pratica a antropofagia terapêutica como choque denunciativo, capaz de demonstrar a necessidade de extermínio do corpo corrupto, para libertar o homem superior primitivo. Horror ao ser ignóbil e prazer advindo de seu extermínio compõem a terapia de Hannibal. Destruir o outro inferior e recuperar a superioridade da tribo-sociedade é intenção de Lecter.

Um olhar: outro olhar – o olhar.

O conto “Olhar”, publicado em 1992, no livro *Romance negro e outras histórias* apresenta a metáfora antropofágica, traço recorrente na arte contemporânea de revisão do primitivo e adoção do corpo como objeto artístico.

Estruturalmente, podemos observar um narrador autodiegético relatando situações de transformação existencial, em narrativa instaurada em momento ulterior ao fato que rememora, fazendo uso de focalização interna dos acontecimentos. O narrador demonstra complexidade de sentimentos e situações que gradativamente vão da hesitação ao êxtase, do

método à impulsividade e, do mesmo modo, da tensão ao relaxamento. Manipulado por uma crise de inanição, o narrador aceita involuntariamente o convite do médico para jantar. O contato com o olhar de uma truta viva, selecionada em um aquário do restaurante em que vai jantar, e o sabor do peixe servido *aux amandes*, alteram terrivelmente sua vida: “Um olhar pode mudar a vida de um homem? Não falo do olhar do poeta, que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis.” (FONSECA, 1992, p.61).

A contradição contextual entre o frio, obscuro e clássico apartamento em que vive o recluso escritor de estilo clássico e hábitos rígidos e a sedução libertadora advinda do novo alimento gera o importante confronto entre consciente e inconsciente, razão e subjetividade, espírito e corpo. O narrador cede aos impulsos e provocações do inconsciente.

O narrador de “Olhar” apresenta-se como vegetariano convicto, crente de que “necessitava apenas dos alimentos do espírito – música, livros, teatro.” (FONSECA, 1992, p.61). A respeito, Lafetá comenta:

Desde os primeiros livros, seus contos estão cheios de referências explícitas ou de alusões à literatura, à música, à pintura, à filosofia etc. Em certo sentido, são textos fortemente intelectuais – e este não é um dos seus menores paradoxos porque, por outro lado, ele dá a impressão de estar quase sempre fazendo pouco caso do mundo da cultura. Esta tensão, entre o recolhimento e a orgia, a disciplina e o desregramento, habita seus escritos, (...) (2004, p.374)

O narrador despreza os alimentos do corpo, a arte contemporânea e o gosto estético burguês: “Quanto à ópera, eu a julgo um divertimento de burgueses ascendentes que supõem ser refinada essa mistura primária de drama e canto que, na verdade, ainda em passado recente, satisfazia apenas aos anseios culturais da rafaméia” (FONSECA, 1992, p. 62). A preservação anacrônica de valores aristocráticos é marca do indivíduo solitário, avesso ao contato social. A transformação do sujeito instaura a narrativa. O modo de escrever é ponto relevante desta transformação. Antes da crise de inanição, a arte exigia rigor metódico, preparo e organização do ambiente e dos materiais a serem utilizados:

(...) quando vou escrever, primeiro preparo a mesa (...) um maço de folhas de papel artesanal de linho puro especial (...). só sei escrever nele(...) e uma caneta antiga, daquelas que têm um depósito transparente de tinta. (...) Acho graça quando ouço falar em idiotas que escrevem em microcomputadores (FONSECA, 1992, p. 62).

A nova “fome” delinea o percurso que vai da espontaneidade e involuntariedade inicial de contato com a truta ao estatuto de ritual. Critério e racionalidade para o aprendizado ritualístico compartilham espaço com atmosfera de prazer e sedução do aprendiz de antropófago.

Durante a crise de inanição, o narrador-escritor redige, sob estado de delírio, um poema de estilo moderno, linguagem entremeada de vocábulos científicos e vulgares. O ato de criação do poema revela ao autor a existência do corpo: “Um repulsivo suor frio cobria meu corpo, que tremia em espasmódicas convulsões cortadas por arrepios que faziam bater os meus dentes, como se fossem castanholas” (FONSECA, 1992, p. 63). “Visões” e audição de “vozes” oferecem impulsividade descomunal ao narrador e o abandono de sua metodologia de trabalho para dar lugar à escrita do poema “Trabalhadores da morte”, antes de desmaiar pela segunda vez. Temor aos sintomas sofridos e inabilidade para a compreensão do repertório cultural “grosseiro” levam-no à revelação da produção poética ao médico, Dr. Goldblum: “Nós escritores temos muitas coisas dentro da cabeça, algumas esquecidas e abandonadas como trastes no porão de uma casa. Quando são recuperadas, a gente se pergunta, como é que isto veio parar aqui? Isso é meu?” (FONSECA, 1992, p. 64). As palavras abominadas porque concebidas como trastes, são representativas da cultura contemporânea desprezada pelo sujeito de preferência clássica.

Refletindo sobre as questões de intertextualidade e memória, o narrador oferece uma das bases da arte contemporânea: a relação entre discursos. O poema “Trabalhadores da morte”, no parecer do Dr. Goldblum “Parece coisa de Augusto dos Anjos” (FONSECA, 1992, p. 64). O texto dialoga explicitamente, em discurso citado, com James Joyce, influência da geração de escritores modernos e contemporâneos que tem como marca a experimentação da linguagem. Nele está presente uma seqüência a versos que aproximam emoção e cocô, mulher amada e bactérias, marcas da contemporaneidade. O corpo idealizado pelo clássico na figura da mulher amada dá lugar à bactéria responsável pelo processo de decomposição da matéria. Nomes científicos de insetos e bactérias dividem espaço com signos compostos a partir de derivação prefixal e sufixal, selecionados pelo privilégio ao campo fonológico, representado por aliterações e assonâncias. A palavra lúdica traz marcas barrocas ao poema e a paródia a Augusto dos Anjos propicia a convivência de termos científicos com outros falsamente científicos, provenientes de processos de aglutinação ou justaposição, além de signos chulos como cocô e cagalhão. À revelação dos traços contemporâneos presentes no poema; o médico, ironicamente, remete a versos de Augusto dos Anjos que estabelecem a relação entre verme, morte e destituição das roupas do antropomorfismo. Diante de um escritor

envergonhado pela mediocridade de seu escrito, dr. Goldblum assume postura crítica e sugere a abolição do termo cagalhão porque “Palavras chulas não se coadunam com a poesia” (FONSECA, 1992, p.65). A resposta do escritor revela sua opção pela racionalidade e consciência formal: “Foi um pesadelo, pesadelos são grosseiros”. (FONSECA, 1992, p. 65)

Em contato com Dr. Goldblum, médico interessado pela cultura literária, mas prioritariamente pelos prazeres da mesa, o escritor é manipulado pela seguinte frase: “A coisa mais criativa que um homem pode fazer é comer. Tenho um grande respeito pela gula. Comer é vital – uma obviedade às vezes esquecida. Arte é fome” (FONSECA, 1992, p. 65).

Os ensinamentos de Goldblum apresentam ao narrador as concepções de que:

Arte	→	fome
Comer	→	ato criativo e vital

A inversão da crença do narrador para quem comer era fome e arte, ato criativo e vital, instaura matéria e corpo como elementos prioritários, valores a serem assumidos pelo escritor. O contato com o objeto de valor truta é caracterizado pelo despertar dos sentidos:

“Que critério devo adotar, em minha escolha?”, perguntei, para ser gentil.

“O critério é sempre o do sabor”, respondeu Goldblum.

“Qual é a mais saborosa?”

“Uns gostam de grandes. Outros das pequenas.”

Ante essa resposta, que considerei idiota e evasiva, decidi que não comeria a truta. Certamente saberiam fazer ali um suflê de espinafre.

Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta deixou-me encantado (FONSECA, 1992, p.66).

Encanto e sedução são os primeiros elementos desencadeadores do desejo posterior do escritor. Vida, inteligência e conteúdo são traços da truta e fonte de prazer:

Durante alguns dias comi – na verdade deixei de comer – o suflê de Talita. Pensava na truta, de uma maneira extremamente complexa: no gosto da carne; nos elegantes movimentos do peixe nadando no aquário; na estranha sensação que tivera ao abrir a truta com a faca, como um cirurgião, seguindo instruções de Goldblum; e pensava, principalmente, no olhar da truta respondendo ao meu olhar (FONSECA, 1992, p.67).

A obsessão pela truta é seguida de observação referente ao universo literário e seus exemplos de mutações físicas e conversão de uma personagem em outra. O desejo do narrador é de COMER (grafado em maiúsculas no texto) o outro e não de ser o outro. “O leão é feito de carneiros assimilados”--este o processo por que deseja passar o narrador, interiorizar e assimilar o outro inteligente e vivaz para o encontro da própria identidade:

Enquanto isso, mergulhava em elucubrações etológicas e literárias. Lembrava-me do conto de Cortázar em que o narrador se torna um axolotl, e no conto de Guimarães Rosa, em que ele se transforma numa onça. Mas eu não queria tornar-me uma truta, eu queria COMER uma truta de olhar inteligente. (FONSECA, 1992, p.67)

É-lhe decepcionante a falta do elã vital que na terminologia de Bérqson é força e impulso criador de natureza espiritual, reorganizador da matéria e do processo evolutivo da vida. Ao peixe já morto e desprovido de cabeça, faltam identidade, caráter e espírito: “Era uma carne insípida, sem caráter ou espírito, insossa, sem frescura, enfadonha, sem elã, com um sabor de coisa diluída—um calafrio varou meu corpo—de coisa morta.” (FONSECA, 1992, p.67). O retorno ao primitivo ritualístico concretiza-se na seleção do ser superior, forte, capaz de oferecer entusiasmo criador:

Escolhi entre várias que nadavam nervosamente no aquário, uma truta parecida com a primeira – na cor, na elegância dos movimentos e, mais que tudo, no brilho significativo do olhar. Quando a colocaram no prato senti um frisson tão forte que temi que os ocupantes das mesas vizinhas o tivessem percebido. Ao comê-la, tive a alegria de poder confirmar que seu gosto era deliciosamente igual ao da primeira.
Minha vida mudou depois desse dia. Dispensei Talita de fazer o suflê. Saía todas as noites para jantar num dos restaurantes com aquários. (FONSECA, 1992, p.68)

Do olhar à força, do sensível ao grotesco primitivo, o processo gradativamente anunciaria a idéia de canibalismo, marcado pelo aumento do tamanho do animal: trutas, lagostas e lagostins, coelhos. Um mundo novo, em que cabem numa só vida o alimento do espírito e do físico é tentador:

(...) também lagostas e lagostins, que outrossim passei a comer, com grande prazer, conquanto esses animais tivessem olhos miúdos e opacos. Mas a força vital que se desprendia da carne sólida deles compensava a falta de um olhar sensível e inteligente. Sentia-me atraído pela robusta assimetria arcaica, pela monstruosa estrutura pré-histórica desses crustáceos. (FONSECA, 1992, p.68)

O conhecimento do narrador sobre animais restringe-se à literatura. Ao dialogar com o *maître* de um restaurante, demonstra conhecimento das imagens dos seres contidas em enciclopédias e dicionários. A oportunidade de conhecê-los como caça urbana deu-se a partir da compra da vivacidade de uma presa fácil : “Fui a uma loja na cidade, que vendia animais de estimação. Queria ver um coelho vivo” (FONSECA, 1992, p.71)

O preparo do coelho segue as fases dos rituais antropofágicos das tribos primitivas. A presa é alimentada e a observação prazerosa deste ato desencadeia um novo traço semântico à frase “arte é fome”:

Enquanto ouvia Brahms, fiquei contemplando a mastigação silenciosa do coelho. Como se alimentam de maneira delicada os animais, pensei. (...) suponho que (...) demonstrem nesse ato, como todos nós, a fragilidade e beleza essenciais à singular condição animal. Arte é fome. (Fonseca, 1992, p.71)

O ato de comer revela-se necessário devido à fragilidade do sujeito, estético devido à beleza da ação. A singular condição dos seres de pertencerem a uma cadeia alimentar em que um é resultado da assimilação do outro é artístico, estético e vital.

Os cuidados preliminares são seguidos pelo ato de execução do animal, efetuado por um narrador que de escritor intelectual metamorfoseia-se em ser primitivo, despido tanto de trajes impostos pela civilização, quanto de valores ético e moralmente construídos pela sociedade cristã. Após alimentar a presa, segura-lhe pelas orelhas e aproxima os rostos, trocam um olhar significativo e direto. Agradecido pelo olhar, o narrador busca destreza para dar o golpe de morte e matá-la em um único movimento, como o bom guerreiro das tribos antropófagas. Entretanto, ao esforço intelectual de uma vida inteira rodeada de arte e suflês, falta-lhe força física: “Foram precisos três ou quatro golpes.” (FONSECA, 1992, p.72)

O assassinio e a degustação são permeados por um prazer sexual representado não só pelo discurso textual quanto pelos semas sonoros da “Nona sinfonia de Beethoven”, “Noturnos de Chopin” e “Júpiter de Mozart” citadas como serventia de fundo musical para a cena ritualística do banquete. A comunhão fraterna libera componentes mágicos e instintivos.

Encaramos, um ao outro – o coelho tremendo sem nenhum pudor, os estóicos olhos arregalados (...) Eu estava exausto. Deve ser isto o que sente o sujeito que ganha a maratona, pensei ao notar que, junto com a fadiga, sentia uma estuante euforia. Coloquei a Nona sinfonia de Beethoven no aparelho e fui, inteiramente nu, para a banheira, com o coelho e mais uma faca e dois caldeirões. Tinha receio, naquele primeiro dia, ainda inexperiente, de sujar a cozinha de sangue ao estripar e esfolar o coelho, (...) preparei o coelho, ensopado com cenouras e batatas, agora ouvindo os Noturnos de Chopin.

(...)

Comecei a saboreá-lo delicadamente (...) Ah!, que prazer excelso! Foi uma lenta refeição, que durou a Júpiter, de Mozart, inteira. Mozart não se incomodaria de eu ter usado sua música como mera tafelmusik, se soubesse do gozo que senti. (FONSECA, 1992, p.72-73)

O prazer de devorar o outro oferece-lhe júbilo e irracionalidade. O olhar é ponto de contato entre os seres. “Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum...” (FONSECA, 1992, p.73).

O homem recluso e metódico obtém o conteúdo de vida e realidade que não conhecia. O método utilizado é a absorção do outro, após aquisição da noção de corpo como lugar de concentração da visão de mundo e das diferenças entre os seres. O narrador desenvolve o «“pensamento selvagem” – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado.» (NUNES, 1972, p. xix). A alteridade executada se recompõe na produção de prazer corporal e estético, suprindo, por meio do contato antropofágico, as necessidades vitais, tanto do corpo (sexo, desejos, sensações) quanto da alma (o prazer estético). O conto encerra-se com a seguinte observação: “Fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado – uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de um vulcão sendo expelida, nuvem infundável. O olhar. O olhar.” (FONSECA, 1992, p.73)

O reconhecimento da alteridade no espelho nos oferece a leitura do encontro com o seu próprio outro. O desdobramento do sujeito está no parágrafo final e na repetição que confirma a leitura da presença do duplo: “O olhar. O olhar.” (FONSECA, 1992, p.73), encontro que remete à tradição primitiva do ritual antropofágico pela presença de epítetos semanticamente voltados para o irracional e o inexplicável: “coisa irrefletida, lava de vulcão, nuvem infundável”.

O retorno ao estado selvagem primitivo e o processo de depuração de atitudes e do modo de ser do sujeito despido da camada intelectual e clássica redutora de sua liberdade devolvem ao homem a relação harmônica e analógica com a alteridade. Ao contrário do processo antropofágico presente no ambiente pós-moderno, marcado pela autodestruição e flagelo do corpo, violência e mutilação corporal, o sujeito de “Olhar” revisita o sentido puro e a inocência construtiva do estético e da arte para a construção de sua própria alteridade.

O terapeuta Hannibal

Como no conto “Olhar”, a personagem Hannibal Lecter apresenta atitude antropofágica. Enquanto o narrador do conto passa pelo processo de evolução que vai do antropófago aprendiz ao experiente; Dr. Lecter apresenta-se como convicto ser antropófago.

Apesar das diferenças advindas da distância de suporte composicional – literatura e cinema e de espaços de concepção diversos (Brasil – EUA, respectivamente); há proximidade temporal de divulgação das obras (“Olhar” – 1992; “*Hannibal – o filme*” – 2000) e traços semânticos que permitem a análise intertextual aqui empreendida.

O filme tem início com o diálogo entre Mason Verger, vítima sobrevivente de Lecter, e o enfermeiro do manicômio do qual este Hannibal escapou. Verger revela curiosidade sobre o relacionamento de Lecter com a agente do FBI Clarice Starling. Hannibal Lecter, gênio da análise psiquiátrica e admirador da cultura clássica, despreza atitudes ou pessoas ignorantes, recusando-se a aceitar visitas de acadêmicos, abrindo exceção somente à agente Starling: “Ela o intrigava. Ele a achava encantadora e divertida” (fala do enfermeiro Barney). O prisioneiro, assassino e ex-médico-psiquiatra Hannibal Lecter apresenta evidentes semelhanças com o narrador do conto “Olhar”. Nos dois casos, temos o apelo à sedução advinda do feminino – a mulher, no filme e a truta, no conto; além da curiosidade e do desejo pelo outro estético.

O diálogo inicial entre o enfermeiro Barney e Mason Verger finda com a venda da máscara que era colocada em Hannibal Lecter para impedir sua atuação antropofágica. A máscara, focalizada em fundo escuro, recobre a tela, deixando espaço à assinatura de Hannibal, em letra cursiva, escrita com caneta tinteiro vermelha, metáfora do tema violento e recorrente na trama. Símbolo da presença do outro, a máscara apresenta grades na boca e a ambigüidade de vestir tanto o marginal generoso quanto o desprezível. Quando mascarou o rosto de Lecter, no filme *Silêncio dos inocentes*, metaforizou o processo de depuração da sociedade de elementos nocivos, como Mason e o músico sem talento da Filarmônica de Baltimore. Nas mãos de Mason, metaforiza a possibilidade de vingança por parte do ignóbil pedófilo que comprou a marca da alteridade de Hannibal.

Entre a escrita do nome e a exibição dos créditos iniciais, uma rápida imagem é colocada como mensagem subliminar, quase imperceptível. Trata-se de um pedaço de carne em cor vermelho vivo que contrasta com a seqüência de cenas em preto e branco, as quais tonalizam um ambiente filmado, demarcador da diferença de focalização das pessoas que trafegam no local com as que observam o espaço como gravação antiga, originárias de um cine ainda desprovido de cores, o cine da origem. O local apresentado é Florença, ambiente em que o foragido Hannibal se encontra e berço da arte renascentista. No espaço aberto da praça há transeuntes, várias esculturas greco-romanas e muitos pombos. Entre os variados cortes causados por seqüências e retrocessos propositais da filmagem, aparece novamente a mensagem subliminar, o quadro em preto e branco e os pombos que disputam um pedaço de carne. Para terminar a apresentação dos créditos, o acúmulo de pombos forma e depois desfaz o rosto de Hannibal, momento em que os olhos são destacados com um brilho diferente do restante da composição.

As cenas iniciais apresentam semas característicos da personagem protagonista Hannibal. A máscara-focinheira e a assinatura de Hannibal oferecem identidade e traços de irracionalidade ao perigoso psiquiatra. A carne humana é o alimento selecionado e o que distingue Hannibal dos demais homens. O espaço florentino possui o paradoxo do requinte e do desalinho, da cultura clássica e da cultura dos guetos e do subúrbio, da riqueza e da miséria, elementos paradoxais compartilhando o mesmo espaço para dar continuidade ao processo de aniquilação do outro. O ambiente exposto na sequência de cenas em preto e branco demonstra a junção do animal-primitivo com o racional e culto, metaforizado pela construção da imagem de Hannibal pelo bando de pombos. Primitivo e civilizado ganham unidade. O olhar intrigante de Hannibal remete à analogia perdida e conscientemente buscada pela personagem em suas ações de depuração da sociedade. Como no conto de Rubem Fonseca, encontramos a relação do racional culto com o irracional animalesco, aquele que passará, por meio da absorção da carne alheia, a uma condição superior, de divinização.

A cena seqüencial apresenta o outro pólo do filme, a agente do FBI Clarice Starling em processo de captura da criminosa EVELDA DRUMG. Starling conhece as estratégias de EVELDA e a necessidade de precaução máxima. A criminosa é HIV positivo e faz uso disso contra seus adversários, por meio de mordidas e uso de agulhas contaminadas. EVELDA atua antropofagicamente no combate ao inimigo. Seu corpo apresenta o oxímoro da inevitabilidade da morte e da irracionalidade brutal da vida.

A cena do embate com EVELDA ocorre em um mercado de peixe, local que para Hannibal e para a personagem do conto de Rubem Fonseca carrega os traços do sórdido desprezível. O espaço habitado pelos corpos em combate é urbano, sujo e corrompido. Os trabalhadores do mercado de peixe apresentam corpos tatuados, metáfora do uso do corpo civil para a construção artística. Assinala o paradoxo do tratamento dado à matéria corpórea: agressão e adoração, destruição e prazer estético.

No combate, Starling fere fatalmente EVELDA, que traz nos braços uma criança. Banhada pelo sangue contaminado, proveniente da mãe, o bebê, em pranto, é lavado por Starling por um jato d'água. O banho, fotografado em preto e branco, simboliza a purificação e o batismo, metáforas da libertação e da salvação. A cena é fortemente marcada por elementos paradoxais: a água, fonte de vida dialoga com o sangue contaminado, fonte da morte; o calor humano presente no sangue que circulava ativamente nas veias maternas faz contato com a temperatura fria da água. A cena do banho improvisado por Starling, que não previa o desfecho trágico, é filmada com marcas do gênero reportagem, espetáculo gravado na

memória da imprensa e na memória, pessoal e profissional, de Starling. A cena provoca no espectador aversão e consciência de sua própria corporeidade, alerta para a eminente queda na barbárie a que estamos constantemente submetidos.

Mason Verger aproveita a fragilidade de Starling para usá-la como isca na captura de Dr. Lecter e tem como aliado Paul Krendler, agente do FBI. O contato entre Starling e Mason Verger é ilustrado pela figura grotesca de Mason, indivíduo de rosto terrivelmente desfigurado e mutilado. Antigo paciente de Dr. Lecter, Mason revela sua condição de rico pedófilo bissexual que atuava em um acampamento de verão católico, aliciando: “meninos e meninas pobres, desafortunados, que fariam qualquer coisa por um doce” (*Hannibal*, 2001). A relação médico-paciente é contada por meio de uma analepse composta de imagens levemente distorcidas, momento em que Lecter droga e envolve Verger em brincadeiras sadomasoquistas que consistem na conjugação de prazer e dor. Um estilhaço de espelho é oferecido pelo médico ao paciente, seguido de discurso de convencimento de auto-mutilação: “Mason quer um estimulante?... Mason, mostre-me como você sorri para ganhar a confiança de uma criança... Experimente isto. Experimente cortar o rosto e dar para os cachorros comerem” (*Hannibal*, 2001). As imagens distorcidas e a movimentação frenética de Verger misturam-se com os risos do paciente e a fala tranqüila de Hannibal. Além do horror, a cena comporta um relevante conjunto de semas míticos. O espelho é aquele que reflete imagens, semantiza a vaidade e o mito de Narciso, “que vê a si próprio refletido na consciência humana. (...). Serve então para suscitar aparecimentos, desenvolvendo as imagens do passado, ou para anular distâncias refletindo o que um dia esteve diante dele” (CIRLOT, 2005, p. 239). O espelho fragmentado mutila a face de Verger e guarda o castigo imposto por meio da prisão da imagem vaidosa, objeto da desconstrução do rosto e da identidade de Verger. O olhar e a alma desprezíveis do paciente são mutilados e aprisionados, restando um invólucro sem competência de expressão, transfigurado por um olho embaçado. A identidade de Verger, indigna de ser devorada por um humano superior como Lecter, é oferecida aos cães, mitificados na figura de Cérbero, guardião do reino dos mortos.

Hannibal assume atitude generosa em relação às vítimas de Verger ao castigar o criminoso. O próprio pedófilo, em diálogo com Starling, afirma que do tribunal e de Jesus recebeu imunidade desde que fundou um colégio de ajuda a crianças carentes. A antropofagia justiceira de Dr. Lecter é recurso para retificar a omissão social e divina.

A investigação do paradeiro de Lecter leva Starling à escuta de fitas do arquivo do antropófago. Numa das fitas, Lecter revela os traços de Starling: “Há volteadores curtos e

longos. Não se pode cruzar dois volteadores longos. A cria faria uma volta tão longa que bateria e morreria. A agente Starling é uma volteadora funda e longa. Tomara que um de seus pais não tenha sido...” (*Hannibal*, 2001). Starling é espécie geneticamente superior. Seu corpo possui marcas de extensidade (longa) e intensidade (funda), traços que seduzem Lecter: “A estranha confluência dos eventos não lhe escapou, Clarice. Jack Crawford mandou você para me tentar, e eu acabo lhe dando uma boa ajuda. Acha que é porque eu gosto de olhar para você e imaginar como deve ser saborosa, Clarice?” (*Hannibal*, 2001). Sabor e desejo são marcas dos seres superiores, selecionados por Lecter e pelo narrador do conto “Olhar”. O desejo dos antropófagos é de preservação: a truta, pelo olhar confidente; Starling, pela memória do vôo da pomba volteadora.

A mudança de quadros e simultaneidade de ações, próprios da arte cinematográfica, focalizam Florença, atual morada de Hannibal. Após o estranho desaparecimento de um curador da biblioteca dos Capponi, investigado por um agente local Rinaldo Pazzi, estudiosos discutem a capacidade cultural de Dr. Fell (disfarce de Hannibal), sobre assuntos pré-renascentistas, convocando-o para que discursse no Studiolo.

O inspetor Pazzi, interessado na generosa recompensa oferecida por Verger para a captura de Lecter, frequenta ambientes caros ao dr. Fell. Em um luxuoso teatro, Lecter, Pazzi e a esposa Allegra coincidem. Gentil e elegantemente, Lecter-Fell oferece a “Signora Pazzi” o original do primeiro soneto de Dante, *La Vita Nuova*. A oferta é seguida de um diálogo ambíguo, composto da apropriação de versos do poema:

Allegra – “Amor jubiloso pareceu-me, enquanto ele segurava meu coração em suas mãos e em seus braços minha dama ainda dorme embrulhada num véu”.

Hannibal – “Ele acordou-a então, e trêmula e obediente, comeu o coração queimando nas mãos dele. Chorando vi-o afastar-se de mim” (*Hannibal*, 2001).

Os traços antropofágicos da arte dantesca metaforizam a relação entre as personagens Starling e Hannibal, explícita na continuação do diálogo com Allegra:

Allegra – “Dr. Fell, acredita que um homem poderia tornar-se obcecado por uma mulher a partir de um único encontro?”.

Hannibal – “E sentir diariamente uma pontada de fome por ela e saciar-se apenas com a visão dela? Acho que sim” (*Hannibal*, 2001).

Allegra refere-se à paixão de Dante por sua musa Beatriz; Lecter instaura ambigüidade ao discurso e implicitamente revela ao espectador confidente sua paixão pela sedutora Clarice

e o paradoxo desejo de absorvê-la e conservá-la. Enquanto Lecter poetiza sua relação, Starling investiga os motivos que o levam ao ato:

Starling – “Mostrar seu desprezo por aqueles que o provocam. Ou, às vezes, prestar um serviço público. No caso do flautista, Benjamin Raspail, ele o fez para melhorar o som da Filarmônica de Baltimore servindo os timos do músico sem talento à diretoria, com uma garrafa de Montrachet de US\$ 700...”(*Hannibal*, 2001).

As reflexões de Clarice são interrompidas pela recepção de correspondência enviada por Lecter. A carta contém desenho suavemente erótico que retrata uma mulher e um homem de idade um pouco avançada, nus e desfigurados na junção que formam da cintura para baixo. Além da assinatura, Lecter deixa sua impressão digital, garantia de originalidade, pistas que testam a capacidade de Clarice, a pomba volteadora. O desenho, desfigurado na região dos órgãos sexuais, denota a necessidade de reconstrução da região erógena, interdita desde a queda do paraíso. O carimbo do selo procede de Las Vegas, evidência descartada por Starling. O papel de linho luxuoso era comumente encontrado em boas lojas, e o mesmo se diria da tinta com a qual redigiu a carta. O gosto clássico de Hannibal o conjuga ao narrador de “Olhar”, para os quais Las Vegas seria um irônico e grotesco símbolo da modernidade. Clarice, após descartar as obviedades, apura o sentido do olfato e descobre a procedência do aroma presente na carta. Lecter testa os sentidos e a inteligência da sedutora Clarice, reafirmando a superioridade da agente.

Enquanto Clarice investiga, Hannibal executa Rinaldo Pazzi de modo similar ao utilizado na morte de Judas e de um dos habitantes do inferno de Dante. Em palestra anterior, Hannibal comenta os casos bíblico e literário e anuncia a morte do inspetor ao mencionar a execução de um ancestral de Pazzi. Seguindo o ideal da Idade Média de que a avareza deveria ser castigada com o enforcamento, um dos Pazzi havia sido atirado pela janela de um palácio com uma corda ao pescoço e o ventre aberto para a queda das vísceras. O mesmo destino Hannibal oferece ao ambicioso inspetor.

Mason Verger tem seu plano frustrado e resolve, através do agente corrupto Paul Krendler, difamar e tirar a agente Starling do caso, a fim de atrair Lecter para mais perto de si. A trama revela um novo dado de cunho antropofágico. Clarice, nomeada pelo *Guinness Book* como “a agente do FBI que mais matou gente” (*Hannibal*, 2001), não come literalmente carne humana, mas pode matar de forma legalizada e ser recompensada por isso. Lecter expõe a antropofagia clariceana nas observações seguintes: “Não sente os olhos movendo-se pelo seu corpo, Clarice? Não poderia deixar de sentir. Seus olhos não se movem sobre as coisas

que deseja?... Clarice, já quis ferir aqueles que a fizeram considerar isso? É perfeitamente *au naturel* querer saborear o inimigo”(Hannibal, 2001).

A aproximação entre os antropófagos Lecter e Clarice oferece a Verger a oportunidade de capturar Hannibal. Verger inicia seu ritual antropofágico ao vestir o inimigo com a antiga máscara-focinheira. Após o preparo da vítima, Verger espera oferecer o corpo de Hannibal a javalis treinados para comer carne humana. Antes da concretização do ritual, Clarice intervém, aprisiona os capangas de Verger, liberta Hannibal e é alvo de um tiro que a faz desmaiar. Hannibal, calmo e provido da máscara, salva Clarice dos famintos javalis e deixa os corpos de Verger e seus capangas para o grande banquete.

A saída da personagem Hannibal desenvolve-se de modo tranquilo. Entre animais selvagens, Hannibal aparenta ser um deles, trajado com a máscara que remonta à situação primitiva da personagem e denota sua condição animal. O javali é um animal miticamente divinizado como o mutilador do “olho de Hórus” e conseqüentemente responsável pela ressurreição de Osiris. Ao devorar os ignóbeis Verger e capangas, o javali cumpre o ritual antropofágico de eliminação dos seres inferiores; deixando a Hannibal, ser superior, a pomba voadora.

Hannibal transporta Starling à casa de Paul Krendler. Ao despertar, a agente informa os fatos à polícia e é assistida silenciosamente pelo impassível Hannibal. Krendler, sentado à mesa, aguarda a refeição. Apesar das súplicas de Clarice, Hannibal retira parte do cérebro de Krendler que, ainda vivo, pronuncia algumas difamações em relação à agente. Lecter, conhecedor de procedimentos cirúrgicos, assegura que será indolor e que a extração da parte referente à educação não fará falta a Krendler. Sob o olhar de Clarice, Lecter serve o cérebro ao próprio dono. A auto-antropofagia parece subsídio para o aperfeiçoamento de humanos desprezíveis, como Krendler. O oferecimento da parte do cérebro que lhe é considerada de alguma serventia parece simbolizar a oportunidade de redenção antes da morte.

Após o ritual, Krendler, sem consciência, é isolado dos antropófagos superiores, Clarice e Lecter, deixando o embate final aos titãs. Num momento de distração, Lecter é algemado ao braço de Clarice. Ciente de que tem poucos minutos antes da chegada da polícia, Lecter arma-se de um cutelo para a separação dos pulsos acorrentados. Ironicamente oferece a Clarice a oportunidade de escolher o local da amputação, acima ou abaixo do pulso algemado.

Neste momento, a cena sofre um corte e uma elipse, estratégia que parece ser concebida pelo próprio cutelo. Na seqüência, Clarice é apresentada sem nenhuma mutilação, para esclarecimento da elipse anterior.

Na cena final, Lecter, apesar da mão amputada, ato de mutilação do corpo, ocupa o assento de um avião e, à hora da alimentação, abre recipiente com finas iguarias. Uma criança aproxima-se desejosa do alimento apetitoso. Hannibal tenta persuadir a criança a trocar o manjar por ‘figos’ e ‘caviar’. A criança não se deixa persuadir e opta pelo alimento não identificado. Ao degustá-lo, revela-se a identidade do conteúdo, parte do cérebro de Krendler. A satisfação de Hannibal é exibida em um sorriso e, posteriormente, um olhar focalizado como última imagem do filme.

As antropofagias contemporâneas

A antropofagia apresenta-se como sistema gradativo que inclui a criança iniciada por Hannibal, o narrador aprendiz do conto “Olhar” e o mestre Dr. Hannibal Lecter. Da aprendizagem à consciência da autodivinização, há um processo marcado pela seleção da alteridade por meio do olhar: “O olhar. O olhar”(FONSECA, 1992, p. 73). Cientes de que se encontram presos a tempo e espaço inviáveis às suas exigências, "(...) mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales (...)" (PAZ, 1981, p.72) isolam-se em busca do conhecimento, fonte de prazer e princípio organizador de suas produções e da condição marginal em que vivem. O conhecimento oferece a possibilidade de transgressão e aponta para a angústia essencial da modernidade: “(...) la angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto(...)" (PAZ, 1981, p.73).

O vazio existencial é inicialmente preenchido pelo conhecimento cultural clássico para a negação da cultura da modernidade, especialmente a contemporânea. Entretanto, a angústia não se abranda diante da postura anacrônica dos protagonistas bombardeados incessantemente pela mixórdia cultural contemporânea.

A segunda fase é o conhecimento e seleção do outro para a construção de uma identidade íntegra, o que, no caso do narrador do conto, encontra-se no contato com o olhar dos sujeitos a serem saboreados. Quanto mais vivaz e sedutor for o olhar, mais digno de preservação. No caso do psiquiatra Hannibal, está na relação com seres sórdidos que formam obstáculos aos seus desejos de construção de uma existência perfeita e pura. O traço de preservação da alteridade por Hannibal está na proteção à integridade da agente Starling, pomba voadora e símbolo da inteligência do FBI.

Benedito Nunes, em “Antropofagia ao alcance de todos”, aponta dois significados para

podemos estender esta concepção aos textos analisados. As faces da antropofagia remetem ao etnográfico quando marcado pela liberdade e ao histórico quando apresenta traços de interdição da antropofagia etnográfica e conseqüente necessidade de vingança.

Os personagens encontram-se em momento marcado pela interdição e em processo de vingança contra o interdito, “(...) transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso, a seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem,(...)” (NUNES, 1972, p.XXVIII). Enquanto o narrador do conto opta pela assimilação da alteridade para a construção de sua identidade; Hannibal prefere a destruição das alteridades inferiores para a proteção da tribo e do ritual antropofágicos.

Abstract: *The analysis of Rubem Fonseca’s “Olhar”, collected in his Romance Negro e Outras Histórias, and of Ridley Scott’s Hannibal- the film suggests anthropophagy as a trait in contemporary art. In Fonseca’s short story, the narrator confides us his condition of learner of the aesthetics of the flesh; in the movie, Dr. Lecter teaches those he judges to be fit to the anthropophagic ritual. Learner and master present similarities, especially in relation to habits and cultural preferences, but analysis shows that their anthropophagic goal is diverse. While the short story’s narrator learns organic anthropophagy and aesthetics, Hannibal adopts therapeutic anthropophagy, having as his goal to hygienise society from its ignoble beings.*

Key Words: *Anthropophagy. Rubem Fonseca. Romance Negro e Outras Histórias. Ridley Scott. Hannibal.*

REFERÊNCIAS

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos* 3ª ed. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

HANNIBAL (filme-DVD). Direção Ridley Scott. EUA: MGM / Universal Pictures, 2001. 130 min, color, son., 35 mm, v.o. inglês, leg. português.

LAFETÁ, J.L “Rubem Fonseca: do lirismo à violência”, in *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004, pp. 372-393.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”, in ANDRADE, O. de *Obras completas VI: do pau-brasil à antropofagia e às utopias-manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.XIII-LIII.

PAZ, O. *Los hijos del limo – del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.