

# DESCOLONIZAR A ALTERIDADE PRETÉRITA? A APORIA DA HISTÓRIA CANIBAL

## *Decolonizing alterity in the past? The aporia of cannibal history*

*Silvio Marcus de Souza Correa<sup>1</sup>*

### RESUMO

Desde os primórdios dos tempos modernos, a imagem do canibal foi reproduzida em vários relatos de viagem, atlas cartográficos etc. Se a antropofagia já se encontrava na literatura viática sobre o Oriente, com a “descoberta” do Novo Mundo, o canibalismo se torna um tropos do discurso colonial. Para a primeira parte deste artigo, dar-se-á ênfase às imagens dos canibais do livro de Hans Staden (1557) e aos desenhos feitos pelo artista brasileiro Candido Portinari, em 1941, para um projeto editorial do livro do aventureiro alemão. Com esses dois exemplos, pretende-se mostrar como a imagem do canibal representou uma imagem antitética do colonial. Na segunda parte, retoma-se a metáfora a partir de uma exposição intitulada O Museu Canibal (2002/2003). A última parte deste artigo propõe uma síntese dessas representações da antropofagia para discutir a aporia de uma história canibal.

*Palavras-chave: alteridade, antropofagia, história canibal*

### ABSTRACT

Since the dawn of modern times, the image of the cannibal has been reproduced in various travel accounts, cartographic atlases, etc. If anthropophagy was already found in the literature on the Orient, with the “discovery” of the New World, cannibalism became a trope of colonial discourse. The first part of this article will focus on the images of cannibals in Hans Staden’s book (1557) and the drawings made by Brazilian artist Candido Portinari in 1941 for an editorial project for the German adventurer’s book. With these two examples, the aim is to show how the image of the cannibal represented an antithetical image of the colonial. In the second part, the metaphor is revisited through an exhibition entitled The Cannibal Museum (2002/2003). The last part of this article proposes a synthesis of these representations of anthropophagy to discuss the aporia of a cannibal history.

*Keywords: alterity, anthropophagy, cannibal history*

<sup>1</sup> É Professor do departamento de história da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  
E-mail: silviomscorrea@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0364-6590>.

## *Traduzindo a diferença no pretérito*

Em seu texto sobre a história de um erro de tradução, Alan Bass ressaltava que os verbos em alemão transferir (*übertragen*) e traduzir (*übersetzen*) podem ser sinônimos, assim como no inglês as derivações translate e transfer (BASS, 2005, p. 94). Transportar palavras de uma língua para outra é, geralmente, o que faz o tradutor. Nesse sentido, a comparação de Freud da linguagem dos sonhos àquela dos hieróglifos e, por conseguinte, da prática do psicanalista daquela do tradutor, tem correspondência ao trabalho do historiador. Como hieróglifos, tais sinais do passado devem ser transformados numa linguagem compreensível para o presente. O historiador é um tradutor quando transporta um passado cognoscível para o presente, isto é, já decifrado por ele. A história é tradução e transferência. Como tradução, a história traduz a diferença. Porém, o historiador não tem o Outro na sua frente. Sua relação ou mediação é indireta e se faz a partir de fontes, dos vestígios deixados por outrem.

Como a tradução tem por fim exprimir a relação mais íntima das línguas entre si (Benjamin, 2008, p.12), a tarefa do tradutor tem similaridade com aquela do historiador quando observa permanências e rupturas na curta, média ou longa duração para transportar o passado para o presente. Assim como a tradução evidencia as semelhanças entre as línguas ao praticar as suas diferenças (Ottoni, 2005, p.11), a história pode deflagrar o tempo para melhor transportá-lo de forma inteligível a um público que sem o historiador/tradutor não teria o mesmo acesso ao passado.

As xilogravuras da edição original do livro de Hans Staden que relata a sua estadia no Brasil quinhentista e os desenhos de Portinari sobre o relato do aventureiro alemão são exemplos de “tradução” de evidências de realidades pretéritas. Procuro mostrar a seguir que a iconografia do relato de Hans Staden é um registro que traduz/transfere/transforma o Outro. Assim como as gravuras quinhentistas, os desenhos de Portinari para um projeto editorial do livro do aventureiro alemão “traduzem” imagens de uma alteridade pretérita.

Acredito ser um consenso ter a expansão ultramarina como um marco da emergência da modernidade e, por conseguinte, do balbuciar

da subjetividade moderna. Trata-se de uma subjetividade eminentemente histórica, como ressaltou Contardo Calligaris (1999, p.18), uma vez que “o sujeito moderno não se define pelo mundo que encontra, mas pelo mundo que ele mesmo faz ou transforma.” Assim, o sujeito moderno é colonial. Colonizar seria uma práxis do ser moderno.<sup>2</sup>

Os registros visuais sobre o canibalismo tanto no livro de Hans Staden quanto nos desenhos de Candido Portinari – para ficar em dois exemplos – têm uma autoria moderna. Trata-se de uma mirada moderna diante da alteridade pré-moderna. Deve-se, no entanto, evitar qualquer reducionismo para a interpretação das gravuras nos relatos de Hans Staden e dos desenhos de Candido Portinari. Dito de outra maneira, a subjetividade moderna do artista brasileiro não é a mesma do aventureiro alemão. Além disso, outras versões do canibalismo, notadamente em termos visuais, marcaram o imaginário moderno ao longo dos séculos. Sobre a subjetividade pré-moderna não-européia é mister ter em conta que o comércio atlântico de escravos favoreceu uma analogia entre canibalismo e escravidão. No imaginário africano havia a crença de que os europeus compravam escravos para devorá-los (Correa, 2008, p.10). Ou seja, para uma subjetividade africana pré-moderna, o antropófago era o adventício. Modernidade voraz na qual muitos africanos entraram de forma involuntária, enquanto outros lograram uma inserção mais voluntária no mundo atlântico em formação.

As subjetividades modernas operaram com as alteridades pré-modernas dentro de uma hierarquia de valores que foi se modificando ao longo dos séculos, assim como fora também se transformando as subjetividades modernas. Cabe lembrar que o “Atlântico Negro” fez parte da modernidade, como sugeriu Paul Gilroy (2001). Pode-se inferir que as experiências subjetivas da diáspora africana engendraram subjetividades modernas não-européias.

---

2 Embora a colonização não seja um apanágio dos modernos, as colônias da Antiguidade diferem daquelas dos Tempos Modernos, assim como diferem historicamente as subjetividades dos antigos e dos modernos.

## *A imagem moderna da alteridade pré-moderna*

No relato do aventureiro alemão Hans Staden, as relações entre adventícios e nativos não estavam ainda dentro de um quadro colonial consolidado. Nos meados do século XVI, alguns espanhóis, franceses e portugueses frequentavam com regularidade a costa do Brasil, tinham algumas feitorias aqui e acolá, mercadejavam com os indígenas de diferentes “tribos” ou “nações” e construía fortalezas com o consentimento de seus aliados nativos. Porém, quando Hans Staden viveu entre os tupinambás, nem franceses, portugueses ou espanhóis se encontravam em condições de se impor aos grupos nativos. Talvez seja importante ressaltar que a interação entre adventícios e nativos engendrou um “mundo” imprevisível para eles próprios. Se é verdade que o ser moderno se lança no mundo para transformá-lo à sua imagem, isso não significa que a transformação ocorrida tenha sido o resultado de sua ação unicamente. Diante dos outros que os modernos europeus encontraram e das necessidades e desejos dos primeiros, alterava-se o projeto dos segundos. Em suma, a “sociedade colonial” que se formou nos trópicos é muito mais que a soma das ações humanas motivadas pelas necessidades e desejos de supostos colonizadores e colonizados. Aliás, a contingência na história pode ser um eufemismo para aquilo que Raymond Boudon chamou de “efeito agregado” das ações individuais, o que pode auxiliar na compreensão das mudanças sociais. Desse modo, qualquer análise iconográfica que pretende ver nas xilogravuras do livro de Hans Staden uma matriz do enredo colonial corre o risco de redundar em tautologia. No posfácio do seu livro, o próprio aventureiro alemão escreveu que “o mundo não está fechado.”

As imagens feitas por um gravurista anônimo para o livro de Hans Staden compõem uma narrativa visual que pouco varia em relação ao texto. O seu intento era mesmo ilustrar partes do relato. As gravuras, assim como as palavras, têm o poder de suscitar a imaginação e transportar o leitor a paisagens imaginárias. Mais ainda: a imagem que ilustra um texto confere ao mesmo veracidade.

Segundo o Dr. Dryander, em seu prefácio ao livro de Hans Staden, o autor pagou “os custos que a impressão e as xilogravuras requerem e que

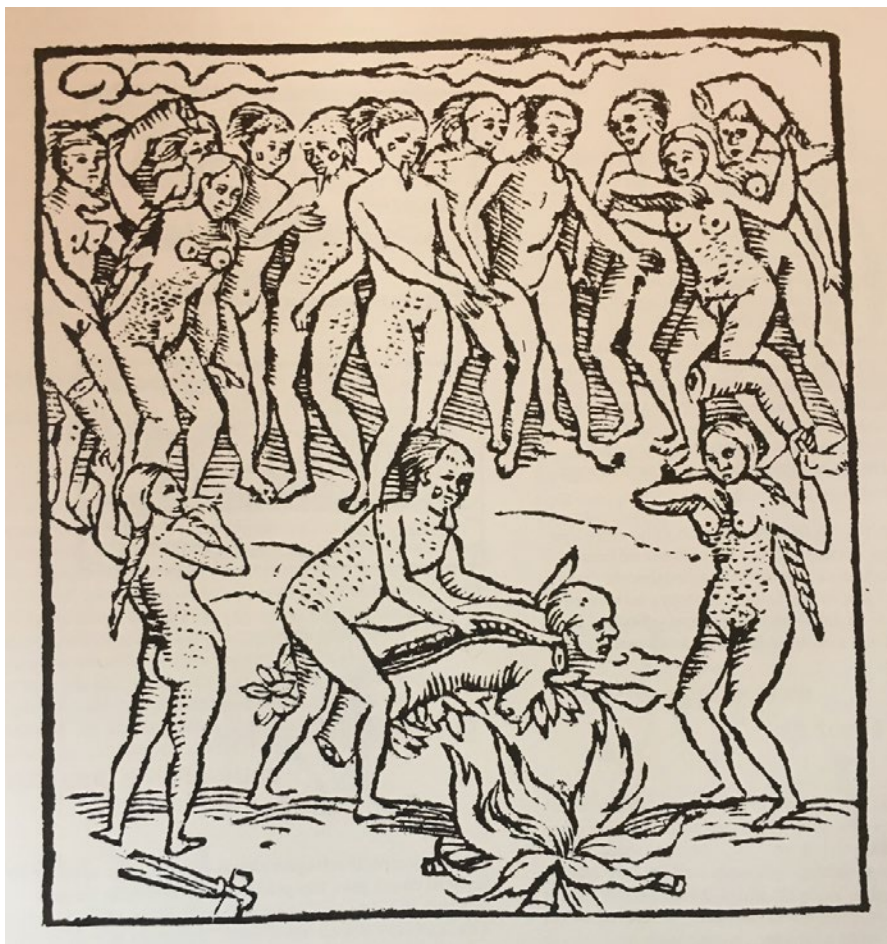
não são poucos”. Se Hans Staden preferiu pagar os custos de uma edição ilustrada, havia razão para isso e não vejo outra senão convencer os leitores da veracidade de sua história. Prefácio e posfácio, além do texto e das gravuras, ressaltam a veracidade da história. O próprio título (*Wahrhaftige Historia*) insiste nisso. E como ressaltou Zinka Ziebell (2002, p. 91), as obras de Hans Staden, Thevet e Léry devem a sua grande aceitação tanto ao texto quanto às ilustrações.

Na modernidade, o que importa ao indivíduo não é mais onde nasceu ou o seu status de origem, mas sim como ele pode se distinguir dos demais (Calligaris 1999, p.17). Assim, a aventura – se verdadeira – garante a distinção, tributa méritos. Por isso, Hans Staden informou ao príncipe de Hessen, em nota introdutória da edição original do seu livro:

Mas para que Vossa Misericordiosa Alteza não duvide da veracidade de minha descrição, submeto a Vossa Misericordiosa Alteza meu passaporte anexado a este relatório.

Nota-se na busca de reconhecimento de Hans Staden que a nascerça e a tradição deixam de orientar a sua subjetividade. A procura da diferença implica em aventura, faz a diferença no processo de individualização que se opera na modernidade. Ainda na nota introdutória da edição original, a referência a um salmo de David esclarece mais ainda a finalidade do livro, ou seja, a sua publicação foi uma forma de pagamento de uma promessa. Similar ao *ex-voto* e cujas expressões votivas assumem, não raro, formas pictóricas, o texto e as gravuras do livro de Hans Staden traduzem todo o seu agradecimento à providência divina por ter lhe salvado da morte certa. Se, para o aventureiro alemão, a sua vida foi salva pela clemência e misericórdia divinas, então, nada mais justo do que buscar o reconhecimento dos homens. O seu relato é, portanto, de um sobrevivente, um *rescapé* de uma aventura entre os canibais.

Figura 1



Iconografia de *História veridica e descrição de uma terra de selvagens* (1557), de Hans Staden, In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (editores) *Portinari devora Hans Staden* (1998, p.79).

As imagens de canibalismo no livro de Hans Staden demonstram um ritual antropofágico que fez da alteridade tupinambá a figura antitética do outro colonizado. Em outros termos, a alteridade pré-moderna foi representada pelo canibal num dos primeiros relatos modernos sobre a

antropofagia no “Novo Mundo”. Desse modo, encontra-se no relato de Hans Staden o protótipo do que seria mais tarde designado pela nomenclatura oitocentista de “índio bravo” (alteridade anticolonial) em contraste com o “índio manso” (alteridade colonizada).

## *O outro canibalizado*

Em setembro de 1940, o artista brasileiro Candido Portinari foi convidado pelo editor americano George Macy para ilustrar *The True History of Hans Staden*. Pouco mais de um ano, Portinari enviou o resultado da encomenda, porém, o conjunto de desenhos não foi do agrado do editor. A série de desenhos de Portinari, jamais finalizada, permaneceu inédita por mais de meio século. Em 1997, foram reunidos numa mesma publicação o relato ilustrado de Hans Staden e os desenhos de Portinari, sob o patrocínio do Deutsche Bank, sob o amparo da Lei Rouanet e sob o título *Portinari devora Hans Staden*. No prefácio do livro, os organizadores Mary Lou Paris e Ricardo Ohtake (1998, p.10) explicam a recusa do editor George Macy porque os desenhos eram “fortes demais e impressionantes na descrição dos costumes indígenas e em especial das cenas de canibalismo.”. Mesmo argumento apresenta o crítico de arte Olívio Tavares de Araújo para quem o editor teria confundido “sofisticação com rudeza, modernidade com primitivismo.” (Araújo, 1998, p.137). Quanto à suposta confusão do editor, na minha opinião, foi Araújo quem confundiu rudeza com ironia, pois o comentário de George Macy veio no molho jocoso ao gosto do editor:

Quando examinei pela primeira vez esse pacote de desenhos, pensei que o senhor estava tentando fazer pinturas que se pareceriam com as pinturas feitas pelos canibais que Hans Staden encontrou.

Como se pode extrair da correspondência entre George Macy e Portinari, o primeiro levava apenas em conta o gosto de sua clientela para não publicar os desenhos. À despeito da qualidade estética dos mesmos

e da renomada autoria, o editor conhecia o seu público leitor e por isso tinha certeza que aqueles desenhos não lhe agradariam, o que poderia comprometer a venda do livro e talvez ainda a própria editora. Como ele mesmo explicou em carta a Portinari: “tenho certeza de que meus clientes não gostariam deles [dos desenhos], não os achariam inteligíveis.” Ainda declarou o seguinte:

Penso que o senhor deu ênfase demasiada à carnificina e à brutalidade do livro; o livro não é totalmente repleto desse tipo de horror. (...) Eu estava esperando receber algumas paisagens simples, do país no qual Hans Staden se encontrava quando foi capturado pelos canibais, e alguns desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias.

Ficam claras as razões do editor norte-americano para não publicar os desenhos; afinal, não fora aquilo que ele esperava de Portinari. Em nenhum momento, George Macy colocou em questão a qualidade técnica dos desenhos ou a estética do traço modernista de Portinari. O editor chegou ainda a sugerir novos desenhos. Mas Portinari se recusou, respondendo que não costumava fazer trabalhos para agradar o público.

Melissa Gonçalves Boëchat (2014, p. 32) considerou que o artista brasileiro sofreu uma “censura brutal” com base na “carta de recusa” de Macy. Escusado é lembrar que o editor americano fez nova proposta e foi Candido Portinari quem recusou retomar o projeto. Para Boëchat, no entanto, a carta de George Macy demonstrou a sua “total incompreensão e a aversão, ainda que quatrocentos anos após o relato original, à cultura e às tradições prístinas dos nativos do Novo Mundo”. Discordo. Os desenhos de Portinari contêm poucos elementos etnográficos; por isso, expressavam de forma insuficiente a cultura e as tradições ameríndias. O editor americano criticou os desenhos do artista brasileiro por essa falta de realismo.

Para Araújo (1998, p. 137), George Macy estava “insuficientemente informado” sobre Portinari e ainda com uma expectativa equivocada em relação ao trabalho do artista brasileiro. Para o crítico de arte, a expectativa do editor fundava-se no conhecimento prévio formado sobretudo durante as suas visitas às exposições coletiva e individual de Portinari em 1939 e



1940, respectivamente, no MoMA. Penso que a contemplação das obras de Portinari permitiu a George Macy criar uma expectativa correta. Inclusive, em missiva datada de 13 de novembro de 1941, o editor informou ao artista o que esperava dele. Macy escreveu que, depois da recomendação entusiasmada de José Olympio, foi ao MoMA para ver alguns trabalhos de Portinari. Comentou que gostou muito das litografias e dos desenhos a lápis que Portinari tinha feito de nativos. Inclusive, teria comentado com Monroe Wheeler que pensava que uma série de litografias, feita no mesmo estilo, seria excelentes ilustrações para o livro de Hans Staden. Ora, se os desenhos não atenderam a expectativa do editor, Portinari teve grande responsabilidade do fracasso desse projeto editorial. Afinal, os desenhos que o artista apresentou para o editor não correspondiam com os trabalhos anteriores expostos no MoMA, o que, certamente, frustrou a expectativa de George Macy.

Discordo que George Macy “queria uma leitura idealizada, talvez um pouco exótica, para americano ver, mas sem conflitos”, como afirmou Araújo (1998, p. 137). O que George Macy pediu para Portinari foram exatamente no estilo que ele vira no MoMA e “desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias.” Significa, portanto, imagens de nativos com sinais diacríticos ou com marcadores temporais. Nas xilogravuras anônimas da publicação original do livro de Hans Staden, o leitor se depara com vários objetos dos nativos como o manto de penas e outros ornamentos e artefatos, o tacape (ibirapema) e a corda (muçurana) para a execução do prisioneiro, a rede, etc. Nenhum desses elementos apareceram nos desenhos de Portinari. O artista brasileiro subtraiu quase todos os elementos culturais que se encontram na edição original de Hans Staden ou de outros livros como o de André Thevet (1558) e Jean de Léry (1578), bem como aquela compilação de Theodore de Bry (1592), na qual várias ilustrações fazem referência à aventura de Hans Staden.

George Macy não queria figuras idealizadas, mas simplesmente históricas. Também duvido que o editor esperava uma leitura artística “sem conflitos”, pois não negava a carnificina e a brutalidade dos tempos de então, julgava apenas que Portinari dera “ênfase demasiada” ao horror. Em suma, Araújo parece não ter entendido as razões do editor americano

para recusar o trabalho do artista brasileiro, atribuindo às suas críticas aos desenhos como limitações do próprio editor para fazer um juízo estético, quando, na verdade, George Macy esperava ilustrações mais históricas.

Cabe lembrar que o canibal foi também um topos da literatura brasileira (Almeida, 2002). Difícil saber, no entanto, o grau de informação de Candido Portinari, inclusive sobre poesias e prosas nas quais o canibal é personagem. Da mesma forma, parece ariscado especular sobre a expectativa do editor americano, como fez Araújo (1998, p. 138), ao insinuar que George Macy esperava de Portinari “variações do tema do *bon sauvage*”. Sabe-se que o editor solicitou ao artista brasileiro um conjunto de imagens de “índios daqueles dias”. Sua expectativa tinha por base a indicação do livreiro José Olympio e as obras de Portinari que George Macy vira expostas no MoMA.

Assim como Araújo não percebeu que o fracasso do projeto editorial deve mais à escolha de Portinari do que às supostas limitações do editor, Annateresa Fabris (1991) também não atentou para o fato de que não foi a abordagem moderna de Portinari a causa do desentendimento entre o editor americano e o artista brasileiro. Ao afirmar – com propriedade – que, nos desenhos de Portinari acerca dos indígenas, “não há idealização de feições, não há corpos elegantes”, e ainda destacar que, ao contrário disso, “há figuras densas, poderosas, de mãos e pés gigantescos, entretidas num gesto normal, captadas numa gestualidade despojada”, Annateresa Fabris desconsidera a dimensão simbólica e excepcional da antropofagia; por isso, o ritual antropográfico não combina com a gestualidade despojada dos desenhos de Portinari. O Outro de Portinari come carne humana sozinho. O artista obliterou a dimensão social e religiosa da antropofagia. O corpo esartejado também não segue nenhum ritual da antropofagia tupinambá. Enfim, Portinari não se preocupou com os elementos mais etnográficos do relato de Hans Staden e que se encontram nas xilogravuras da edição original do livro.

**Figura 2**

Desenho de Portinari, In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (editores) *Portinari devora Hans Staden* (1998, p.143).

Embora concorde com Araújo e Fabris de que os desenhos de Portinari fazem parte de uma linguagem moderna, não vejo o moderno necessariamente onde eles viram. Para Fabris (1991), Portinari é um “ilustrador moderno, que “sabe que seu papel é o de um leitor inteligente que transforma as palavras em imagens, que constrói sequências visuais impulsionado pelo ritmo da narrativa”. Ora, os desenhos do artista brasileiro não transformaram as palavras do aventureiro alemão em imagens.

A série de desenhos de Portinari para o livro de Hans Staden segue *grosso modo* a narrativa visual do ilustrador anônimo da primeira edição alemã. Cabe ressaltar que dois desenhos de Portinari não correspondem a

nenhuma passagem do texto de Hans Staden. Aliás, o alemão comentou sobre vários animais como veados, macacos, onça, capivara e tatu em seu livro. Porém, Portinari desenhou um tamanduá em dois dos vinte e seis desenhos da série. Desenhou também um nativo com uma ave que não se encontra no texto original de Hans Staden.

O canibal das xilogravuras do livro de Hans Staden e o dos desenhos de Portinari personificam o anticolonial, aquele que foge ou escapa ao enquadramento colonial. Ao mesmo tempo, a modernidade dessas xilogravuras e desses desenhos não se reduzem à linguagem gráfica, mas ao fato de Hans Staden e o Outro fazerem parte de um novo mundo. Num desenho de Portinari, a imagem de uma faca acusa as permutas entre adventícios e nativos. Facas e outros objetos europeus que, igualmente, se encontram em gravuras quinhentistas. Ao mesmo tempo, monos, papagaios e outros animais e plantas tropicais circulam pelo mundo atlântico.

Apesar dos desenhos não terem sido publicados, a motivação de Portinari para realizá-los foi, sem dúvida, a sua busca por reconhecimento em nível internacional, sobretudo nos EUA. Em 1940, Portinari fez a sua primeira exposição individual no MoMA e recebeu importante encomenda para pinturas murais na Biblioteca do Congresso, em Washington. Em carta de 26 de novembro de 1940, George Macy informa Portinari que a ilustração do livro de Hans Staden poderia ser uma oportunidade de se fazer conhecer entre os colecionadores americanos de livros. Um setor promissor do mercado artístico e que Picasso e outros já tinham entrado.

Ampliar o reconhecimento internacional pelo seu trabalho foi o principal motivo para Portinari aceitar o convite de George Macy. Para isso, fez 26 desenhos a nanquim bico-de-pena e aguada ou apenas a nanquim bico-de-pena, exceto um desenho colorido a nanquim bico-de-pena, aguada e crayon, todos sobre papel. Neles, a hierarquia colonial está quase ausente, como, aliás, nas xilogravuras da edição original do livro de Hans Staden.

Após receber a missiva de George Macy, datada de 13 novembro de 1941, Portinari manifestou o seu desapontamento nos seguintes termos: “Eu não sabia que eu tinha que fazer essas ilustrações para atender o seu gosto ou de seus clientes.” As últimas frases da carta de Portinari a Macy foram: “Lamento ter de dizer que eu não vou tentar fazer o tipo de desenhos

que o senhor espera que eu faça. Espero que o senhor encontre outro artista para fazer isso.” Uma vez que recusou atender a expectativa do autor da encomenda, Portinari deu o caso por encerrado. Por seu turno, José Olympio não assumiu a edição brasileira do livro de Hans Staden com as ilustrações do seu amigo Portinari. Provavelmente, o artista brasileiro não recebeu pelos desenhos os mil dólares pelos direitos autorais, conforme o que foi mencionado por Macy em carta datada de 26 de novembro de 1940.

Os desenhos de Portinari são exemplos do que Annateresa Fabris (1991, p. 14) chamou de “modernidade possível num país periférico.” Mas cabe lembrar que o livro ilustrado sob o sugestivo título *Portinari devora Hans Staden* foi publicado mais de cinquenta anos depois dos desenhos do artista brasileiro terem ido para a gaveta. O canibal de Portinari bem poderia ter sido o elo perdido entre o antropófago de Oswald de Andrade e de outros que vieram depois.

Assim como as imagens da edição original do livro de Hans Staden, as gravuras de Theodore De Bry geraram muitas “releituras” visuais (Almeida, 2002, p.146). A ideia de um “canibalismo cultural” aplica-se ao Manifesto Antropófago de 1928, de Oswald de Andrade, assim como ao Movimento tropicalista e ao filme de Nelson Pereira dos Santos, intitulado *Como era gostoso meu francês*. Data de 1971 o primeiro ensaio de Roberto Fernández Retamar sobre a figura de Calibã de *A Tempestade* (1611), de Shakespeare. O poeta e ensaísta cubano retomaria o tema a partir de outros escritores para sustentar a sua tese de que Calibã simbolizaria o mestiço americano em situação colonial. Por seu turno, Aimé Césaire (1968) escreveu uma peça de teatro cuja perspectiva pós-colonial transformou radicalmente *A Tempestade* de Shakespeare, numa adaptação para um teatro negro”. Como antítese colonial, o canibal era traduzido, transportado do corpo ameríndio ao corpo negro. Cabe o adendo que Oswald de Andrade, Portinari, Roberto Fernández Retamar e Aimé Césaire, entre outros artistas e intelectuais que se serviram da metáfora da antropofagia, foram simpatizantes ou mesmo filiados ao Partido Comunista, assim que o antropófago ganhava uma conotação anticapitalista. Mas a maioria desses intelectuais comunistas (e sexistas) não atentou para o fato que Calibã era um estuprador. Mesmo Sílvia Federici (1984) recorreu à figura do Calibã – sem se importar com o

estupro – para fazer uma análise da acumulação primitiva de Marx a partir de um ponto de vista feminista. A marxista feminista absolveu Calibã do estupro por julgar ter sido ele enganado “quando o fizeram crer que sua libertação chegaria por meio de um estupro” (FEDERICI, 2017, P. 405).

Por ser indefensável o estupro, deixo de lado a figura de Calibã para retornar ao Canibal como antítese do colonial. Outra razão para distinguir a figura de Calibã daquela do Canibal é que o primeiro representa o oprimido, seja na versão do escravizado ou do colonizado ou ainda do proletário (Federici, 2017, p. 282), enquanto o segundo escapa da opressão seja da escravidão ou da colonização e também da “jaula de ferro” da civilização e mesmo recalçado pode sempre retornar.

### *A imagem do canibal como evidência do anticolonial*

Laura de Mello Souza (2001, p. 42) julgou “sugestivo e intrigante que o tema do canibalismo só tenha entrado na iconografia europeia na segunda metade do século XVI.” Todavia, a antropofagia aparece como tema numa ilustração europeia no relato de Carpini (1245-1247). Para o canibalismo no Novo Mundo, tem-se o exemplo das gravuras que acompanham o relato de Américo Vespucci, publicado em 1504, sob o título *Mundus Novus*, e que conheceu 60 edições em seis idiomas nos primeiros 25 anos (Lestringant, 1994, p. 64). Tem-se ainda a imagem de canibais nas ilustrações de atlas como a *Carta Marina* (1516), de Martin Waldesemüller, e na *Cosmographie Universelle* (1544), de Sebastian Münster. Cabe ainda mencionar a xilogravura de Lorenz Fries (1525) de cinocéfalos antropófagos, demais conhecida dos especialistas.

Em seu estudo sobre a iconografia em torno do canibalismo no Brasil do século XVI, Franz Obermeier (2001) analisou várias fontes para demonstrar o quanto as imagens são evidências históricas do canibal, mas também de sua invenção. Mito e realidade se confundem em várias imagens em torno do canibalismo. As xilogravuras que ilustram a narrativa de Hans Staden integram o corpus iconográfico dessa representação/invenção do canibal. Porém, esse mesmo corpus iconográfico permite, juntamente com

fontes escritas, melhor conhecer algumas sociedades do século XVI. Para ficar apenas num exemplo, cabe citar os primeiros trabalhos acadêmicos de Florestan Fernandes, notadamente os livros *A organização social dos Tupinambá* e *A função da guerra na sociedade tupinambá*. A importante contribuição de Florestan Fernandes para o estudo etno-histórico dos Tupinambá foi sobretudo a partir dos relatos europeus. A partir dos registros dos outros dos outros, Florestan Fernandes logrou uma magistral interpretação da alteridade pretérita. Pode-se dizer que Florestan Fernandes descolonizou a alteridade tupinambá sem despi-la de sua cultura. Supera nesse sentido a visão moderna de Hans Staden e Montaigne e também aquela representação modernista de Oswald de Andrade e de Portinari que fazem do antropófago um “homem natural”.

As imagens do canibal desde as primeiras gravuras, entre as quais contam as xilogravuras da primeira edição do livro de Hans Staden, variaram ao longo dos séculos XVI e XX; porém, o canibal incarnou quase sempre a personificação do anticolonial, de uma alteridade refratária à colonização.

## *O anticolonial e o estranhamento de si*

Quando Portinari recebeu o convite para ilustrar uma edição do livro de Hans Staden em 1940, o “canibalismo” no Brasil tinha novos protagonistas no imaginário popular. Nessa altura, a propaganda anticomunista propalava o canibalismo infantil na Rússia. Para muitos, sem a repressão do Estado Novo, os comunistas brasileiros poderiam ser uma verdadeira ameaça. Cabe lembrar que Portinari foi candidato a deputado federal em 1945 e a senador em 1947 pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Quando enviou os seus desenhos para George Macy, em 1941, o artista brasileiro sabia que o canibal poderia ser uma metáfora válida também para o anti-capitalista, o que se confirmou alguns anos depois com o macarthismo e sua caça aos comunistas. Esses arquétipos eram, igualmente, recursos ao imaginário ocidental que podiam servir para qualquer clivagem ideológica. Escusado é lembrar que o hino d’A Internacional refere-se aos capitalistas

como canibais. A analogia entre capitalismo e canibalismo remete à experiência da Comuna de Paris (1871), quando o francês anarquista Eugène Pottier escreveu o poema original do que viria a ser o hino d'A Internacional. Nota-se que o canibal sempre é o outro.

Alguns anos depois de Portinari fazer os desenhos para o projeto de ilustração de uma nova edição do livro de Hans Staden, um desenho de João Moura serviu para ilustrar a capa do livro *Antropófagos*, de Henrique Galvão (1947). Assim, o “canibal” estava longe de ser apenas objeto de interesse histórico ou artístico em meados do século XX. Como bem apontou João de Pina Cabral (2000, p. 139), a narrativa de Henrique Galvão buscava induzir o leitor de que a recalcitrância dos subalternos justificava as atitudes repressivas do poder colonial. Sem o domínio colonial, a recidiva canibal não teria limites, insinuava Henrique Galvão.

O canibal bolchevique da propaganda anticomunista ou o canibal africano da propaganda colonial são exemplos da desumanização do outro. A suposta crueldade do outro foi muitas vezes reduzida a um suposto estado natural de selvageria ou barbárie. Assim, a subjetividade moderna não se resigna a ver o outro simplesmente como diferente, mas sim como um oponente ou uma antítese de si mesmo.

O canibal como antítese colonial não se limitou ao exemplo dos indígenas americanos refratários à colonização. A antropofagia na África seria também considerada pelos europeus como antítese colonial. Uma das primeiras referências modernas de “comedores de carne humana” na África se encontra no livro *Esmeraldo de Situ Orbis* (1508), de Duarte Pacheco Pereira. No final do século XVI, há referência aos açougues de carne humana no *Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde* (1594), de André Alvares d'Almada (CORREA, 2008, P.10).

Fantasia como os açougues de carne humana acabam por entrar na literatura. No século XVIII, o Marquês de Sade se valeu dessa imagem caricatural dos açougues de carne humana para uma de suas novelas que se passa numa África fantasmagórica (Lestringant, 1994, p. 264). A distopia africana de Sade é marcada pelo canibalismo. Mas o canibal como antítese do civilizado provoca no público leitor um estranhamento de si. Na pista do que ressaltou Annie Le Brun em sua introdução às *Œuvres Complètes*



de Sade, o profundo estranhamento ao ler Sade vem da terrível revelação do “inumano que guardamos no fundo de nós mesmos” (Lestringant, 1994, p. 274).

Se o ser moderno recalca o “não-moderno” em si, ele acaba projetando no outro aquilo que reprime nele mesmo. Assim, o canibal é aquele que não se deixa domesticar. Seus instintos não são reprimidos. O canibal pode provocar no ser moderno aquela sensação que, segundo Freud (1919), tem relação com o estranho familiar (*Unheimliche*), decorrência de algo ulteriormente reprimido.<sup>3</sup>

Entre outros exemplos do estranho familiar, há o episódio narrado pelo alemão Ulrich Schmidel, sobre canibalismo entre os espanhóis, em 1536, na recém fundada Buenos Aires (BREMER, 1996, P.105), E o relato do francês calvinista Jean de Léry, sobre canibalismo durante o sítio de Sancerre, em 1573. À propósito, Frank Lestringant (1994, p. 134-142) tratou desse último caso como o “retorno do recalcado”, pois Jean de Léry tinha sido testemunha do canibalismo entre os tupinambás antes de testemunhar o que se passou em Sancerre em 1573.

No século XIX, outros episódios de canibalismo evocam esse estranhamento de si. Talvez o mais emblemático seja o naufrágio da Medusa na costa do Senegal, em julho de 1816. Se o canibalismo não foi tratado na obra de Géricault exibida no Salão de 1819, embora o pintor soubesse do acontecido e tratara disso em seus estudos preliminares, o tema do canibalismo em situação extrema foi central no livro *le Chancellor*, de Jules Verne, publicado em 1875. O naufrágio, o canibalismo e o destino dos sobreviventes constituem um drama macabro, metáfora da sociedade francesa depois da queda do Segundo Império e dos primeiros anos da III República francesa.

Em seu ensaio *O Mal-Estar na Civilização*, Freud atentou para a importância da cultura como uma forma de repressão, necessária para garantir o convívio social. Significa dizer que o indivíduo deve domesticar ou colonizar certos impulsos para poder viver em sociedade. A “domesticação da natureza”, inclusive da natureza humana, é inerente ao processo de modernização (Loo e Reijen, 1997). Na modernidade, a colonização de si e do outro foi e tem sido um processo de resultados inusitados. Em relação

3 Novas traduções têm propostos outros termos para a palavra alemã *Unheimliche*, inclusive um neologismo (infamiliar). Mantive o emprego do estranho familiar.

à figura do canibal, ela aparece como um recalque. Tanto nas xilogravuras do livro de Hans Staden quanto nos desenhos de Portinari, tem-se o mesmo que aparece também nos antropófagos africanos de Henrique Galvão, ou seja, o canibal como uma figura antitética do colonial. Isso não significa dizer que a colonização/civilização tenha se livrado do canibalismo. Há sempre o inevitável retorno do recalcado. Afinal, “a civilização é prenhe de práticas canibais. Em outras palavras, o canibalismo é a tradução mais acabada daquilo que entendemos como civilização.” (Antelo, 1999, p. 130).

A constatação de Raul Antelo (1999) faz eco ao relativismo de Michel de Montaigne ao buscar traduzir a alteridade canibal. Na heterologia do filósofo francês, o canibalismo do outro permite uma perspectiva comparativa e coloca em questão a própria ideia de “civilização”. Afinal, a civilização cristã se prestava a metáforas do canibalismo. Para Montaigne (1985, p.75), o canibalismo dos “brasileiros” não era para se alimentar da carne inimiga, mas sim para exprimir uma vingança extrema. Ora, os cristãos também tinham seus métodos cruéis de vingança. Os defeitos dos outros não devem nos cegar diante dos nossos, advertia o filósofo francês. Montaigne afirma ainda que os canibais do Novo Mundo não eram mais bárbaros do que os europeus quando consideradas as atrocidades cometidas por estes últimos. Montaigne (1985, p.174) fez, igualmente, um balanço crítico do colonialismo: “Tantas cidades destruídas, tantas nações exterminadas tantos milhões de povos passados ao fio da espada e a mais rica e bela parte do mundo transformada pelo negócio de pérolas e pimenta!”

O próprio Montaigne assinala que seu juízo sobre os canibais poderia ter sido prejudicado pela tradução já que o seu intérprete lhe impedia de melhor aproveitar o diálogo com um “canibal” do Brasil. “Eu falava a um deles por muito tempo; mas eu tinha um intérprete que me seguia tão mal e que estava tão impedido de perceber meus pensamentos por sua estupidez, que eu quase nada deles pude aproveitar” (Montaigne, 1985, p.78). Cabe ainda ressaltar que, provavelmente, o intérprete de Montaigne traduziu a alteridade canibal como se fosse uma alteridade preterita, ou seja, como se o outro estivesse num outro tempo. O próprio Montaigne considerava os canibais como remanescentes de uma época distante dos europeus já que a civilização cristã ocidental já apresentava sinais de corrupção não

verificados entre os nativos do Brasil que, por sua vez, estavam “ainda nesse feliz ponto de desejar apenas aquilo que suas necessidades naturais lhes ordenam” (Montaigne, 1985, p.76).

Assim como a filosofia, a escrita da história depende muito de tradução. Pode-se supor que o seu exercício constrói pontes de entendimento e de compreensão entre Nós e os Outros. Ambos podem se aproximar por meio de uma heterologia que não desumaniza o outro e que tampouco reproduza uma hierarquia ou uma escala de superioridade/inferioridade. Montaigne foi, talvez, o primeiro a ver o canibal como o estranho familiar. O filósofo francês observara com fina ironia que eles não usavam calções (*hauts-de-chausses*). Ora, esse estranhamento de Montaigne tem interface com a visão infantil da nudez do corpo adulto que foi recalçada como detalhou Freud ao analisar o “estranho familiar” (1919).

A representação genérica do canibal é de uma figura sem vestes, naturalmente nua e, por conseguinte, sem pudores. No final dos anos 1920, a antropofagia serviu de metáfora para a utopia de Oswald de Andrade. O autor do Manifesto Antropófago chegou a citar Freud em seu manifesto. A teoria psicanalítica do autor de *Totem e Tabu* havia sido também fonte de inspiração do Manifesto Surrealista (1924) de André Breton. Assim como o “estranho familiar” fora recalçado pela repressão da civilização, o “homem natural” teria sido vestido e oprimido pela realidade social “decifrada por Freud”, segundo Oswald de Andrade. Em seu poema “Erro de português”, Oswald de Andrade deplora que o português vestiu o índio. Conforme Oswald de Andrade (1928): “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” Já era hora de despir-se, de livrar-se do peso de uma civilização importada. O Manifesto Antropófago é pela descolonização do sujeito. No entanto, como a história pode descolonizar a alteridade pretérita? Talvez devêssemos dar vazão ao retorno do recalçado.

## *O Museu Canibal*

O retorno do recalcado parece ter sido o efeito inusitado da exposição temporária *O Museu Canibal*, realizada no Museu de Etnologia de Neuchâtel (MEN) entre 9 de março de 2002 e 2 de março de 2003. Como sugere o título da exposição, o tema central era uma autorreflexão ou uma autocrítica sobre as coleções dos museus etnográficos que refletem “o desejo de incorporar uma alteridade que é ainda mais valorizada por parecer tão radical.” Com uma linguagem inspirada na culinária, a exposição informava aos visitantes que o museu extrai objetos de suas reservas e os prepara com base em “receitas contrastantes” com o fito de apresentar um ou outro aspecto de uma semelhança ou diferença cultural. O museu prepara a “mesa cerimonial” na qual um vínculo social com os visitantes é consumado. Mas o museu de etnologia está sempre questionando os vínculos entre o Nós e os Outros, assim como o impulso (recíproco?) canibal, que é, ao mesmo tempo, “comunhão sacrificial, criação criativa e fonte de inspiração”.

A estrutura e as partes da exposição seguiram uma proposta museológica de autorreflexão sobre o “canibalismo” cultural. A exposição O Museu Canibal foi dividida em oito partes com os seguintes subtítulos: o embaraço da escolha (l’embarras du choix), o apetite vem ao classificar (l’appétit vient en classant), o gosto dos outros (le goût des autres), a câmara fria (la chambre froide), a câmara clara (la boîte noire), ao boa-vida (au bon vivant), a câmara dupla (la chambre double), canibal, tu mesmo (le cannibale toi-même).

Na primeira parte da exposição, o embaraço da escolha evoca a cultura material que constitui a parte tangível da experiência com a alteridade. Ela é a parte que resiste melhor ao tempo e se transmite de maneira mais direta, informa o catálogo da exposição O Museu Canibal. As pessoas morrem e os costumes se modificam, enquanto que uma parte dos objetos são recuperados pela museologia, conservados e mesmo restaurados. Eles servem para construir um conhecimento sobre as sociedades pretéritas. No entanto, o museu deve fazer uma triagem, também um descarte. Por isso, o embaraço da escolha é um dos primeiros sintomas do “museu canibal”, ou seja, o que comer?

A segunda parte inspira-se na expressão francesa “o apetite vem ao comer”. O apetite vem ao classificar relaciona a museologia com uma vontade de saber. Como apontou Françoise Vergès (2023), o fenômeno museal tem a sua origem no Ocidente. Para ela, o “museu universal” é um modelo questionável. Ele busca “engolir” amostras do mundo mineral, vegetal, animal e humano. Para isso, inventou uma classificação para conservar, preservar e exibir suas coleções. O mundo passa a ser reproduzido no museu universal. Mas a classificação revela o arbitrário dos processos de escolha, da seleção e do descarte. No entanto, o museu de etnologia tem sua própria classificação. Essa classificação diz muito sobre o seu apetite.

Na exposição O Museu Canibal, a segunda parte dava uma ideia aos visitantes sobre a classificação dos objetos de uma coleção museológica. A classificação seria uma metáfora para a fagocitose canibal. O outro seria despedaçado pela classificação de quem o devoraria não por inteiro, mas por partes.

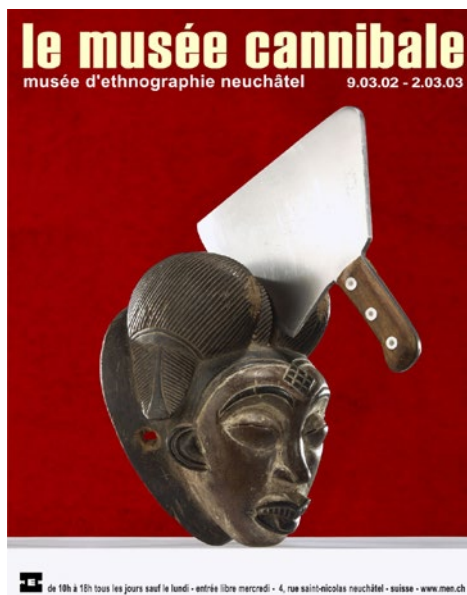
Na terceira parte da exposição, trata-se do gosto dos outros. No museu de etnografia, encontra-se o patrimônio dos outros. As coleções etnográficas foram constituídas, na sua maior parte, durante os impérios coloniais. Elas resultam de diversas doações, de missões de coletas de campo ou aquisição por compra de objetos individuais ou por lotes. A história dessas coleções designa, em muitos casos, uma relação histórica de pilhagem aqui ou acolá. Elas testemunham o desejo de incorporar uma alteridade cuja valor parece aumentar quanto mais radical ela parece. Nesse sentido, as coleções museológicas revelam o gosto dos outros, ou seja, daqueles que doaram, coletaram ou venderam peças para o museu.

A câmara fria é o título da quarta parte da exposição, uma metáfora para a reserva técnica dos museus, onde os objetos jazem. Depois da coleta, a musealização dos objetos foi vista como o obituário desses objetos apartados da sua comunidade de origem. No entanto, o museu atribui a esses objetos “exóticos” um novo contexto, uma nova interpretação e uma nova valorização. Paradoxalmente, as coleções etnográficas dos museus permitem o estudo dos grupos humanos sem eles, pois o que elas apresentam é uma amostragem de sua produção de objetos de uma cultura material. Assim, os objetos de uma coleção etnográfica acusam a ausência dos seres

humanos que lhes produziram. Um último aspecto, mas não o menos importante, cabe a pergunta se as coleções museológicas e as exigências para a sua conservação não fazem desses objetos - dos quais os museólogos se ocupam - aqueles que lhes garantem a existência mais do que o inverso?

A câmera clara é a quinta parte da exposição e aborda como os museus recorrem a suas reservas técnicas de tempos em tempos para organizar exposições temporárias para atrair os seus visitantes. A partir dos fragmentos da cultura material, a curadoria de uma exposição propõe a sua receita destinada a apresentar tal aspecto de uma similaridade ou de uma diferença cultural. Ela combina os condimentos para o caldo que os visitantes devem consumir e, supostamente, apreciar. A narrativa museal de uma exposição temporária pode ser percebida como uma receita. Nela, encontra-se justaposição, estetização, sacralização, mimetismo, jogo de escalas, hibridação, relações lógicas e/ou poéticas num cenário predisposto com vitrines e outros recursos expográficos.

**Figura 3**



<https://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/expositions-temporaires/le-musee-cannibale>

A antepenúltima parte da exposição tratou da “cozinha museal” e seu menu de pratos cerimoniais e as múltiplas maneiras de comê-los. O banquete tem sua *mis-en-scène* criada por uma curadoria com poder de apresentar a alteridade como “bárbara” ou como “primitiva” ou de forma folclorizada ou idealizada como o “bom selvagem”. A representação do outro mais radical seria a do canibal que incarna desde séculos uma diferença irredutível para o imaginário ocidental.

A câmera dupla foi o tema da penúltima parte que propunha aos visitantes um efeito espelho para estranhar a si mesmos ou para perceber o outro como alguém “estranhamente familiar”. Ou seja, uma imagem recalcada que bem poderia ser uma autoimagem. Lograr um distanciamento de si mesmo para quicá fazer uma pergunta lancinante sobre a sua própria condição enquanto humano cujos objetos ou vestígios da cultura material são, igualmente, passíveis de musealização. Ser suscetível de estar numa vitrine e, portanto, ser devorado pela curiosidade dos visitantes foram dois casos de figura possíveis com os quais os visitantes se defrontaram nessa parte da exposição.

Por fim, a exposição termina com uma revelação: O canibal, tu mesmo. A última parte da exposição interpelava os visitantes sobre a condição canibal. Afinal, quem era o canibal? A grelha de leitura do outro era questionada a partir de objetos que sugerem a similaridade entre o Nós e os Outros. A antropofagia cultural não seria necessária para os museus? Como o museu canibal pode se legitimar malgrado o seu passivo colonial? Diante da irreversibilidade do processo histórico, inclusive da história do museu, como descolonizar uma instituição que data da época dos impérios coloniais?

## *A História Canibal*

Em 18 de março de 1924, foi publicado no Correio da Manhã, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Tal poesia foi vista pelo seu autor como uma “sala de jantar”. Neste manifesto, elogiava-se a condição ontológica dos “bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos.” Destacava-se a

importância dos espaços educadores: “a floresta e a escola” e ainda “o Museu Nacional”. Não sei se Oswald de Andrade via o Museu Nacional como um museu canibal. Em 1928, o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade se insurge contra o colonialismo e propõe uma verdadeira emancipação política, mas também cultural e estética. “A nossa independência ainda não foi proclamada”, afirmou Oswald de Andrade (1928).

Desde a Semana da Arte Moderna (1922), o academicismo foi alvo dos modernistas. O próprio Graça Aranha, em sua conferência inaugural, defendeu a arte libertada contra “as academias, as escolas, as arbitrárias regras do nefando bom-gosto, e do infecundo bom-senso.” Se a literatura nacional se livrou do parnasianismo, a historiografia brasileira demorou um pouco mais para abandonar o positivismo ou a chamada escola metódica que ela roeu até os ossos. É bem verdade que a geração de 1870, notadamente Sylvio Romero, Tobias Barreto e Euclides da Cunha já tinham devorado Frédéric Le-Play, Auguste Comte, Ernst Haeckel e Friedrich Ratzel, entre outros. Da obra euclidiana, *À margem da história* e *Os Sertões* trazem a novidade de sua interpretação da realidade brasileira a partir da digestão de autores nacionais e estrangeiros.

Se os “canibais” do Brasil não comeram Hans Staden, alemães como Karl Marx, Franz Boas e Max Weber, entre outros, foram deglutidos pelos intérpretes do Brasil, como Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Franceses também pularam para dentro do caldeirão da intelectualidade canibal. O apetite pantagruélico da historiografia brasileira não ficou saciado com a substância da Escola dos Annales. Ao longo do século XX, outras tendências historiográficas foram nutrindo os comensais nos departamentos de história nas universidades brasileiras.

Quase cem anos depois do Manifesto Antropófago, tenho minhas dúvidas se a historiografia conseguiu se emancipar de um certo totemismo. Não creio que a leitura de Oswald de Andrade de Totem und Tabu (FREUD, 1912) esteja correta pelas três ocorrências da palavra totem no manifesto de 1928, inclusive duas delas com relação direta ao tabu. Destaco a relação do totem não com o canibalismo, mas sim com o parricídio que livrou a horda primitiva da opressão do pai severo, segundo o ensaio de Freud. O totem indica, portanto, que ninguém deve tomar o lugar do pai. Ele representa o



ancestral. O tabu, por sua vez, torna-se uma lei para todos. A interdição é da ordem da cultura. Não há sociedade humana sem interditos.

Muito ganharia a historiografia com o maior fomento de estudos sobre os interditos e os dispositivos repressivos das sociedades pré-coloniais. Assim como num ritual antropofágico, a história canibal pode devorar a alteridade pretérita a fim de mantê-la viva. Mas a alteridade pré-colonial escapa com frequência da boca da história canibal. Esta devora mais o senhor e o escravo, o colonizador e o colonizado, o capitalista e o proletário e todos os demais grupos intermediários. A história canibal tem um ponto em comum com o museu canibal: Ao contrário da representação do canibal de Hans Staden a Portinari, ela não é livre. Assim como o museu canibal, a história canibal depende dos outros para se manter viva. Sabe-se que a representação do canibal como uma figura antitética do colonial é uma idealização. Ora, Florestan Fernandes bem demonstrou como a organização social tupinambá tinha suas leis. O mito do “bom selvagem” fez dele uma alteridade livre, que não conhece outra lei senão a da natureza. O “homem natural” é uma invenção moderna que se encontra na filosofia de Michel de Montaigne e de Jean-Jacques Rousseau e mesmo na utopia de Oswald de Andrade, para ficar em três exemplos.

Nos estudos africanos no Brasil, há uma tendência a dar à alteridade africana pré-colonial contornos da figura do “bom selvagem”. Mas a história canibal não se presta para descolonizar a alteridade pretérita. Afinal, ela é diferente da representação do canibal de Hans Staden a Portinari porque a história canibal não é antitética ao colonial. Repito: se o canibal de Hans Staden e de Portinari era “livre”, a história canibal – assim como o museu canibal – não paira acima do capitalismo. Para ficar num exemplo, a cadeia produtiva do agronegócio representa quase 25% do PIB do Brasil. Pelos repasses tributários ao orçamento das agências de fomento, pode-se inferir que uma parte das pesquisas em história nas universidades federais do país é subsidiada indiretamente pelo desempenho do agronegócio. Não precisa listar aqui os impactos negativos do agronegócio na sociedade e no ambiente. “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”, escreveu Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago de 1928.

De bom alvitre, os pesquisadores costumam informar em suas publicações o número do processo de uma bolsa de uma agência de fomento. No entanto, os recursos dessas agências de fomento provêm de onde? Não existe o Brasil do CNPq ou da CAPES separado do Brasil do agronegócio. Aliás, a história canibal não deve esperar muito pelo último Yanomami para escrever sobre mais uma alteridade pretérita.

Cabe aqui lembrar da relação entre Cronos e Mnemosine. Enquanto o primeiro foi representado pelo pintor Francisco de Goya (1746-1828) como um canibal a devorar seus próprios filhos, Mnemosine, a irmã de Cronos, tem o poder de lembrar. Se o tempo devora o presente violentamente, tornando-o passado, a memória tem o poder de não esquecer o que passou. A musa Clio, filha de Mnemosine, é quem se vale da memória para escrever história. Mas a memória pode ser seletiva ou falhar por uma série de fatores. Como apontou Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 99), a história é sempre ameaçada pelo esquecimento. Se algumas pessoas podem esquecer o que sabiam, outras podem ignorar o que aconteceu alhures.

**Figura 4**



*Saturno devorando a su hijo,*  
de Francisco Goya | Museu do Prado |  
Madri

Em seu livro *O longo combate da África pela sua arte*, Bénédicte Savoy (2023) constatou a falta de transparência nas informações de alguns museus da Europa sobre a proveniência de suas coleções africanas. As coleções constituídas durante o período dos impérios coloniais restam, em grande parte, como vestígios do museu canibal. As histórias dessas coleções são, geralmente, opacas e pouco conhecidas como muitos objetos nas reservas técnicas dos museus. Assim como o museu canibal, a história canibal também pode ser acometida de amnésia ou de afasia.

No entanto, o esquecimento pode favorecer o retorno do recalçado. Ao analisar o fenômeno do fascismo neste primeiro quartel do século XXI, José Manuel Quero Sanz (2019) recorreu ao espectro do Leviatã e, por conseguinte, da democracia canibal. Por seu turno, Zita Nunes (2024) tratou do “problema racial” como um outro fantasma que assombra a ideia de reconciliação nas democracias. Nota-se que a metáfora do canibal se transformou desde a primeira modernidade. De uma alteridade pré-moderna e anticolonial, o canibal deixou de ser objeto de uma heterologia para servir de metáfora a uma homologia. Como afirmou Lévi-Strauss (2013, p. 163), “somos todos canibais”.<sup>4</sup>

## Considerações finais

A notícia sobre a restituição de um despojo humano que serviu de cobertura de um livro raro da Biblioteca Houghton da Universidade de Harvard permite retomar a metáfora do canibalismo. Além do museu, a biblioteca é também uma instituição canibal.<sup>5</sup> Embora a Universidade de Harvard tenha anunciado que removeria a pele humana do livro “*Des destinées de l’âme* (1880), de Arsène Houssaye, com o fito de se retratar diante das “falhas passadas”, ou seja, do “tom sensacionalista, mórbido e humorístico” com que tratou o livro, cabe perguntar se não seria melhor a própria universidade mudar de sítio. Afinal, numa sociedade canibal como a dos Estados-Unidos como não ser igual? As suas universidades promovem

4 Texto publicado originalmente no jornal italiano *La Repubblica* em 10 de outubro de 1993.

5 <https://www.theguardian.com/education/2024/mar/28/harvard-book-human-skin>

o maior *brain drain* em nível internacional. Para além da metáfora, vale lembrar que os Estados Unidos experimentaram a bomba atômica em seres humanos no final da Segunda Guerra Mundial, usaram Napalm contra seres humanos durante a guerra do Vietnã e, recentemente, ajudaram militarmente as forças armadas de Israel a massacrar a população civil de Gaza. A relatora especial sobre a situação dos direitos humanos na Cisjordânia e em Gaza, Francesca Albanese, apresentou um relatório intitulado “Anatomia de um genocídio” ao Conselho de Direitos Humanos da ONU no final de março de 2024. Nesse sentido, há indícios de cumplicidade dos EUA com um provável genocídio em Gaza. Diante de dezenas de milhares de civis desarmados que foram massacrados em Gaza, qual a importância de uma universidade norte-americana se desfazer da pele humana da capa de um livro? Assim como tantas outras instituições norte-americanas, como Harvard poderá se livrar do seu passivo histórico, do capitalismo canibal que lhe forjou? Ora, não há como reverter o processo histórico. A história é irreversível.

A escrita da história pode se valer da metáfora do canibal para prosseguir com as suas narrativas sobre as alteridades pretéritas ou sobre as homologias do tempo presente. Cabe perguntar se o canibal não seria mais uma alteridade da mitologia moderna? Nela, repete-se a ilusão de poder “ver com os olhos livres” como no manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade. No passado ou no futuro, pululam as utopias, projetam-se os anseios de emancipação do ser humano. A imagem do canibal é, em grande parte, tributária do imaginário da civilização moderna. Ela provoca o “estranhamento de si” num jogo de espelho. Como lembra Claude Lévi-Strauss (2013, p. 172), “o canibalismo em si não tem uma realidade objetiva. É uma categoria etnocêntrica: ele existe somente aos olhos das sociedades que o proscrevem”.

## Referências

- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago (1928). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANTELO, Raúl. Canibalismo e diferença. *Nuevo Texto Crítico*, v. 12, n. 1 (1999): 129-140. Disponível em: Project MUSE, doi:10.1353/ntc.1999.0007.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. Pequeno ensaio pró-Portinari. In: PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (organizadores). *Portinari devora Hans Staden*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1998, p.124-142.
- BASS, Alan. A história de um erro de tradução e o movimento psicanalítico. In: OTTONI, Paulo (org.) *Tradução. A prática da diferença*. Campinas: Editora Unicamp, 2 ed., 2005, p.59-96.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: Castello Branco, Lucia (org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Fale/UFMS, 2008, p.9-24.
- BOËCHAT, Melissa G. Antropofagia [cultural] na América Latina Colonial - um relato de viagem, *Tempos Gerais* - Revista de Ciências Sociais e História – UFSJ, Número 5 – 2014, p.32-41.
- BREMER, Georg. *Unter Kannibalen*. Die unerhörten Abenteuer der deutschen Konquistadoren Hans Staden und Ulrich Schmidel. Zürich: Schweizer Verlag, 1996.
- CABRAL, João de Pina. Galvão na Terra dos Canibais. A constituição emocional do poder colonial. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 57 (2000): 124-140.
- CALLIGARIS, Contardo. A psicanálise e o sujeito colonial. in SOUSA, Edson L. A. (org.) *Psicanálise e Colonização. Leituras do Sintoma Social no Brasil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.11-23.
- CÉSAIRE, Aimé. *Une tempeête* (d'après La Tempeête de Shakespeare) Adaptation pour un théâtre nègre, Paris: Présence africaine, 1968.

- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj A. (2008). El nacimiento del Canibal: un debate conceptual. *Historia Crítica*, 1(36), 150-173. <https://doi.org/10.7440/historit36.2008.08>
- COCOTLE, Brenda C. Nós prometemos decolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo: MASP/Afterall, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1soahKuQghS3VJ4D.pdf>
- CORREA, Sílvio M. de S. A antropofagia no interior da África equatorial: etnohistória e a realidade do(s) discurso(s) sobre o real. *Afro-Ásia* (FFCH/UFBA), Salvador, n. 37, 2008, p. 09-42.
- CORREA, Sílvio M. de S. Antropofagia e exotismo. *Métis*, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2004, p. 83-98.
- CORREA, Sílvio M. de S. “Evidências de história nos relatos de viajantes sobre a África pré-colonial”, *EIDOS*, Revista do Corpo Discente do Programa de Pós- Graduação em História da UFRGS, 2008.
- FABRIS, Annateresa. “Canibais censurados”. *Nossa América*, Memorial da América Latina, São Paulo, nov./dez., 1991, p.14-23.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.
- FEDERICI, Silvia; FORTUNATI, Leopoldina. *Il Grande Calibano*. Storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale. Milano: Franco Angeli Editore, 1984.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRANÇA, Susani Silveira Lemos (organização e tradução). *Viagens de Jean de Mandeville*, Bauru, EDUSC, 2007.
- FRANK, E., “Sie fressen Menschen, wie ihr scheussliches Aussehen beweist... Kritische Überlegungen zu Zeugen und Quellen der Menschenfresserei”, in Hans- Peter Duerr (org.), *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987, pp. 199-224.
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche* [1919] In: *Psychologische Schriften*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (Limitierte Sonderausgabe), 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

- GALVÃO, Henrique. *Antropófagos*. Porto (editado pelo Jornal de Notícias), 1947.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.
- LESTRINGANT, Frank. *Le Cannibale*. Grandeur et décadance. Paris: Perrin, 1994.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil, 2013.
- LOBATO, Monteiro. *As aventuras de Hans Staden*. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1927.
- LOO, H. van der; REIJEN, W. van. *Modernisierung. Projekt und Paradox*. München: DTV. 1997.
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 17/02/1942. Acervo do Projeto Portinari. <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9121>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 28/11/1941. Acervo do Projeto Portinari <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9116>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 18 de novembro de 1941. Acervo do Projeto Portinari. <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/17768>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 13/11/1941. Acervo do Projeto Portinari. <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9115>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 26/09/1941. Acervo do Projeto Portinari <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9112>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 10/06/1941. Acervo do Projeto Portinari <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9111>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 12/11/1940. Acervo do Projeto Portinari.<http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9118>
- MACY, George. Carta a Candido Portinari, 26/09/1940. Acervo do Projeto Portinari <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9117>
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais* (1580). Paris: Bordas, 1985.
- NUNES, Zita (2024). A democracia canibal. São Paulo: Fosforo, 2024.

- OBERMEIER, Franz. Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts. Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, 38, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2001, p. 49- 72.
- OTTONI, Paulo. A Prática da Diferença. In: OTTONI, Paulo (org.) *Tradução. A prática da diferença*. Campinas: Editora Unicamp, 2 ed., 2005, p.11-19.
- PARIS, Mary Lou; OHTAKE, Ricardo (organizadores). *Portinari devora Hans Staden*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1998.
- PORTINARI, Candido. Carta a George Macy, (s/d) [1941]. Acervo do Projeto Portinari. <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/93>
- RETAMAR, Roberto Fernández. “Caliban ante la antropofagia”. *Nuevo Texto Crítico*, v.12, n.23/24, 1999, p. 203-212.
- SANZ, José Manuel Querol. La democracia caníbal. El Leviatán y la amenaza fascista en el siglo XXI. Gijón: Ediciones Trea, 2019.
- SAVOY, Bénédicte. *Le long combat de l’Afrique pour son art - Histoire d’une défaite postcoloniale*. Paris : Seuil, 2023.
- SOUZA, Laura de Mello. Inferno Atlântico: demonologia e colonização, Séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, (1.<sup>a</sup> reimpressão) 2001.
- VERGÈS, Françoise. *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris : La fabrique, 2023.
- ZIEBEL, Zinka. Terra de canibais. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

RECEBIDO EM: 05/04/2024  
APROVADO EM: 23/03/2025