

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

---

## IMAGENS DE ÍNDIOS NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

### IMAGES OF INDIANS IN BRAZILIAN CINEMA: AN ANALYSIS OF THE MOVIE *HOW TASTY WAS MY LITTLE FRENCHMAN*, BY NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Manoela Freire Correia<sup>1</sup>  
Marcello Moreira<sup>2</sup>

**Resumo:** Tomando como base o filme intitulado *Como era gostoso o meu francês*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, buscamos trazer à luz algumas questões sobre as representações de indígenas no cinema brasileiro. Nesse sentido, empreendemos uma análise da película de Nelson Pereira, patenteando os textos e pinturas quinhentistas que serviram de base para a sua produção. Tais textos entabularam um diálogo interessantíssimo entre Cinema e Literatura, não se restringindo às crônicas e relatos do Quinhentos, mas também reportando-nos à geração modernista de 1922 e ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1928). A intersemiose aí verificada estende-se também para o campo da pintura, já que o cineasta cinemanovista, além dos textos de cronistas e viajantes do século XVI, valeu-se de gravuras desse mesmo período, numa tentativa de refletir sobre a história do Brasil, mais especificamente, a relação entre colonizadores e colonizados e, mais do que isso, sobre o cinema e culturas nacionais na década de 1970. Para levar a termo tal análise, levamos na devida conta o anacronismo, entendido aqui como encontro de tempos heterogêneos nas imagens do filme de Nelson Pereira, obra cinematográfica de renome no cinema nacional. Por fim, importa mencionar, ainda, que, para analisar o filme em destaque, recorreremos às considerações da historiadora francesa Nicole Loraux e do filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman sobre anacronismo, entre outros.

**Palavras-chave:** Filme *Como era gostoso o meu francês*. Índios. Antropofagia. Intersemiose. Anacronismo.

**Abstract:** Taking as a basis the film entitled *How delicious my Frenchman was*, by director Nelson Pereira dos Santos, we seek to bring to light some questions about the representations of indigenous people in Brazilian cinema. In this sense, we undertook an analysis of Nelson Pereira's film, highlighting the 16th century texts and paintings that served as the basis for its production. Such texts initiated a very interesting dialogue between Cinema and Literature, not restricted to the chronicles and reports of the 16th century, but also referring to the modernist generation of 1922 and Oswald de Andrade's *Anthropophagous Manifesto* (1928). The intersemiosis

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Modernas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Possui especialização em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e Doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: [manufcorreia@yahoo.com.br](mailto:manufcorreia@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Graduado em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo (1988). Mestre em Filologia e Língua Portuguesa (1994) e Doutor em Literatura Brasileira (2000), ambos pela Universidade de São Paulo - USP. Professor Pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Docente do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Email: [moreira.marcello@gmail.com](mailto:moreira.marcello@gmail.com)



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

observed there also extends to the field of painting, since the cinemanovista filmmaker, in addition to texts from chroniclers and travelers from the 16th century, used engravings from that same period, in an attempt to reflect on the history of Brazil, more specifically, the relationship between colonizers and colonized and, more than that, about cinema and national cultures in the 1970s. To carry out such an analysis, we take due account of anachronism, understood here as the encounter of heterogeneous times in images from the film by Nelson Pereira, a renowned cinematographic work in national cinema. Finally, it is also important to mention that, to analyze the featured film, we resorted to the considerations of French historian Nicole Loraux and French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman on anachronism, among others.

**Keywords:** Film *How delicious my French was*. Indians. Anthropophagy. Intersemiosis. Anachronism.

## **1 Imagens da antropofagia no filme *Como Era Gostoso o Meu Francês***

O filme intitulado *Como era gostoso o meu francês*, do diretor de cinema brasileiro Nelson Pereira dos Santos, foi lançado em 1971, com um roteiro escrito em tupi, francês e português acerca dos costumes dos brasis do século XVI, chamando a atenção para a antropofagia tupinambá. Como se pode inferir a partir do título do filme, o qual teve como diretora de arte Mara Chaves e como diretor de fotografia Dib Lutfi, ele traz à baila a temática dos franceses no Brasil do Quinhentos. A película principia com uma sequência que se sobrepõe a uma ilustração do gravurista belga Théodore de Bry, que representa uma nau sendo guiada por europeus num mar repleto de peixes voadores (figura 1). Nesse ponto, vemos a cena de índios sentados à costa brasileira, olhando para o horizonte, de onde europeus se aproximam. Tais índios, então, vão ao encontro dos viajantes que chegam ao Novo Mundo e interagem com eles. Paralelamente à cena, ouvimos a leitura, em voz *over* e em tom jornalístico, de uma adaptação da carta de Villegagnon para Calvino, em março de 1557, a qual se encontra no escrito de Jean de Léry<sup>3</sup> denominado *Viagem à terra do Brasil*. Esses são os primeiros textos quinhentistas dos quais Nelson Pereira dos Santos faz uso em seu filme.

**Figura 1** – Gravura intitulada *Peixes voadores*, de Théodore de Bry.

---

<sup>3</sup> Com relação a Jean de Léry, importa salientarmos que ele veio para o Brasil juntamente com outros franceses no século XVI para se juntar a Villegagnon, cavaleiro da Ordem de Malta, e fundar no Novo Mundo a França Antártica, a qual seria, também, um refúgio para os franceses da Igreja Reformada contra as perseguições dos adeptos da Igreja Católica.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:00:25 min.

Nas linhas inframencionadas, segue o trecho da carta de Villegagnon utilizado por Nelson Pereira dos Santos no início do filme:

O país era totalmente deserto e inculto. Não havia nem casas nem tetos nem quaisquer acomodações de campanha. Ao contrário, havia gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia nem humanidade, muito diferente de nós em seus costumes e instrução; sem religião, nem conhecimento algum da honestidade ou da virtude, do justo, e do injusto, a ponto de me vir à mente a idéia de termos caído entre animais com figura de homens [...].

Mas havia principalmente a vizinhança dos portugueses que não tendo conseguido conservar sua possessão não podem admitir que nela estejamos e nos dedicam ódio mortal. [...] era preciso portanto ter paciência, firmeza e caráter, exercitar os meus companheiros num trabalho contínuo e Deus não tardaria em proteger tais esforços e dedicação.

Por isso nos transportamos para uma ilha situada a duas léguas mais ou menos da terra firme e aí nos estabelecemos de modo que impossibilitados de fugir, ficassem os nossos homens no caminho do dever. E como as mulheres só vinham a nós com seus maridos, a oportunidade de pecar contra a castidade se achava afastada. Mas aconteceu que vinte e seis mercenários, incitados pela sua cupidez carnal, contra mim conspiraram [...]. Evitamos a realização de seus intentos mandando ao seu encontro cinco criados armados, o que os atemorizou a ponto de se tornar fácil desarmar e prender quatro dos principais chefes, fugindo os outros a se esconder depois de abandonarem as armas. Libertamos um deles de suas correntes, no dia



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

seguinte, a fim de que pudesse melhor defender sua causa, mas ao ver-se livre deitou a correr e jogou-se ao mar, afogando-se. (LÉRY, 1980, p. 39-40)

A despeito de Villegagnon ter dito, ao final do trecho extratado de sua carta, que um dos franceses morrera afogado, no filme em questão, esse francês é Jean, protagonista, que, embora tenha sido atirado ao rio para morrer, saiu ileso. Ele possuía conhecimentos de artilharia e se tornou cativo dos índios tupinambás, os quais estavam interessados em conhecer e dominar os armamentos de pólvora utilizados pelos europeus. No cativeiro, Jean foi integrado à sociedade indígena, tendo recebido uma índia como companheira, afinal era costume dos tupinambás conceder uma mulher aos prisioneiros de guerra que, posteriormente, seriam mortos e comidos num ritual antropofágico.

Dando continuidade à descrição que ora efetuamos acerca do início do filme, não podemos nos furtar de aludir às várias imagens relativas ao ritual antropofágico dos índios do Novo Mundo, as quais são exibidas ao som de um canto indígena, levadas a termo pelo gravurista já citado – Théodore de Bry –, que fez representações célebres baseadas nos relatos dos cronistas e viajantes europeus quando das primeiras expedições europeias às Américas. Entre elas, optamos por citar tão-somente as três que se seguem, uma vez que, por si só, elas dão conta de evidenciar o momento da morte do contrário, o moquém no qual eram assadas as partes do corpo dele e, em última instância, o festim.

**Figura 2** – Gravura de Théodore de Bry que retrata o prisioneiro – preso por uma corda à cintura em cujas extremidades alguns índios seguram – e um índio guerreiro preparando-se para golpeá-lo com um tacape.

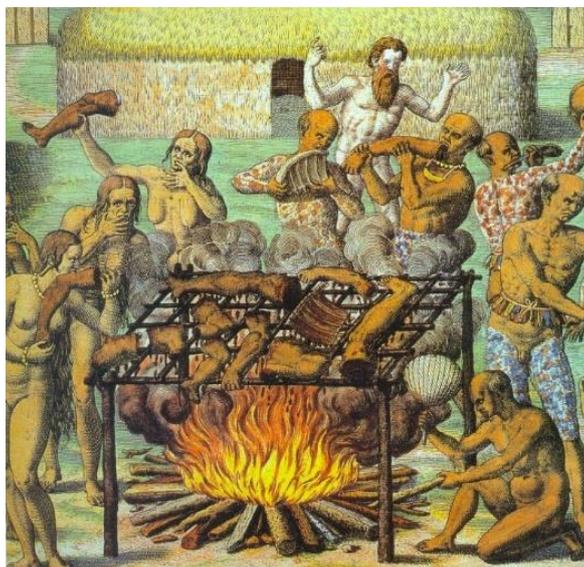




**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:04:22 min.

**Figura 3** – Gravura de Théodore de Bry que retrata índios assando, no moquém, partes do corpo do guerreiro morto e ingerindo a carne humana num ritual de antropofagia.



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:04:38 min.

**Figura 4** – Gravura de Théodore de Bry que retrata mulheres índias com seus filhos de diferentes idades, dividindo e comendo as partes do corpo do prisioneiro morto num ritual antropofágico.



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:06:58 min.

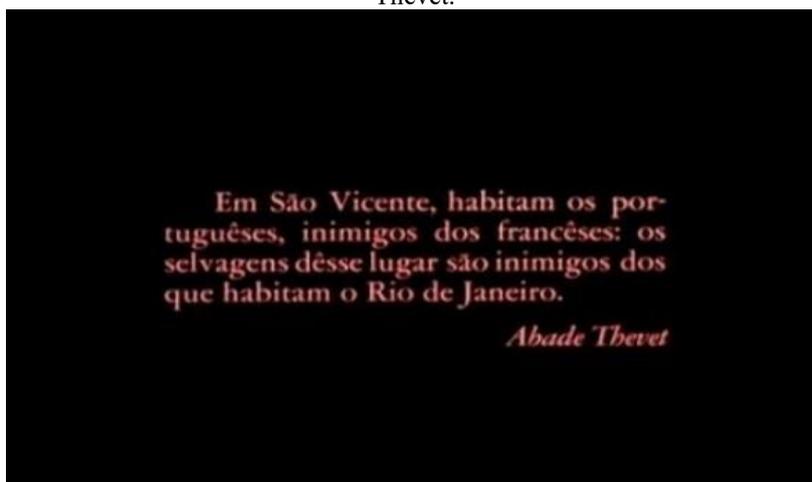
# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Logo depois da exibição das imagens, mais um escrito do período colonial é citado, de modo que, desta vez, aparece um excerto do relato nomeado: *Singularidades da França Antártica a que outros chamam de América*, o qual foi produzido pelo abade francês André Thevet, como ilustra o fotograma que se segue. O fragmento trata dos entreveros entre franceses e portugueses no Brasil do século XVI:

**Figura 5** – Citação do escrito intitulado: *Singularidades da França Antártica a que outros chamam América*, do Abade Thevet.



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:07:09 min.

A partir daí, o enredo do filme se desenvolve em torno da imersão do francês na sociedade tupinambá, sendo que, ao longo da narrativa fílmica, aparecem novos trechos de textos quinhentistas, tais como: *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, aventureiro mercenário alemão do século XVI; a carta de José de Anchieta, padre espanhol da Companhia de Jesus, a Diego Laynez, segundo Superior Geral da Companhia de Jesus; a *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, do gramático, cronista e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo; o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, do senhor de engenho e proprietário de terras Gabriel Soares de Sousa; o já anteriormente mencionado escrito do missionário francês Jean de Léry: *Viagem à terra*

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

*do Brasil*; a carta do sacerdote jesuíta português Manuel da Nóbrega remetida ao Infante D. Henrique de Portugal e um documento jurídico nomeado *Instrumentos do Serviço*, depoimento do terceiro Governador Geral do Brasil – Mem de Sá –, no ano de 1570, contando sobre o conflito que ficou conhecido como *Batalha dos Nadadores*, em Olivença, que deixou muitos indígenas mortos. Cada uma das citações desses textos coloniais que aparecem no filme é utilizada com o fito de antecipar o conteúdo que será abordado daí em diante.

Assim posto e assim assente, releva notar que todo o filme se encaminha para o ritual antropofágico que acontecerá no final, a saber: a “devoração” do francês Jean pelos tupinambás. Nesse particular, não poderíamos deixar de aludir às narrações do ritual antropofágico presentes nos textos dos cronistas europeus do século XVI, narrações estas das quais, certamente, o cineasta Nelson Pereira dos Santos se valeu para compor a sua narrativa fílmica. A título de ilustração, vejamos o que diz o cronista Pero de Magalhães de Gandavo, em sua *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, sobre a antropofagia praticada pelos silvícolas:

Huma das cousas em que estes Indios mais repugnam o ser da natureza humana, e em que totalmente parece que se extremam dos outros homens, he nas grandes e excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem haver ás mãos, como não seja de seu rebanho. Porque nam tam somente lhe dam cruel morte em tempo que mais livres e desempedidos estam de toda a paixão; mas ainda depois disso, por se acabarem de satisfazer lhe comem todos a carne usando nesta parte de cruezas tam diabolicas, que ainda nelas excedem aos brutos animaes que nam tem uso de razam nem foram nascidos pera obrar clemencia. [...] E depois de o terem desta maneira mui regalado hum anno, ou o tempo que querem, determinam de o matar, e aquelles ultimos dias antes de sua morte, per festejarem a execuçam desta vingança, aparelham muita louça nova, e fazem muitos vinhos de sumo de huma planta que se chama aipim [...].

E o dia que ha de padecer pela manhã muito cedo antes que o sol saia [...] com grandes cantares e folias o levam a banhar a uma ribeira. E tanto que o tornam a trazer, vam-se com elle a hum terreiro que está no meio da aldêa e ali lhe mudam aquella corda do pescoço á cinta passando-lhe huma ponta pera traz outra pera diante; e em huma dellas pegadas dous, tres Indios. As mãos lhe deixam soltas porque folgam de o ver defender com ellas e ali lhe chegam huns pomos duros que tem entre si á maneira de laranjas com que possa tirar e offender a quem quiser. E aquelle que está deputado pera o matar he hum dos mais valentes e honrados da terra,

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

a quem por favor e preminencia de honra concedem este officio. O qual se empenna primeiro per todo o corpo com penna de papagaios e de outras aves de varias côres. E assi sae desta maneira com hum Indio que lhe traz a espada sobre um alguidar, a qual he de um páo mui duro e pesado feito á maneira de uma maça, ainda que na ponta tem alguma de pá; e chegando ao padecente a toma nas mãos e lhe passa por baixo das pernas e dos braços meneando-a de huma parte pera outra [...]. E se o padecente he homem animoso, e nam está desmaiado naquelle passo, como acontece a alguns, responde-lhe com muita soberba e ousadia que o mate muito embora, porque o mesmo tem elle feito a muitos seus parentes e amigos, porem que lhe lembre que assi como tomam de suas mortes vingança nelle, que assi tambem os seus o hão de vingar como valentes homens e haverem-se ainda com elle e com todo a sua geraçam daquella mesma maneira.

[...] E tanto que o matador vê tempo oportuno, tal pancada lhe dá na cabeça, que logo lha faz em pedaços. Está huma India velha preste com hum cabaço grande na mão, e como elle cae acode muito depressa e mete-lho na cabeça pera tomar nelle os miolos e o sangue. E como desta maneira o acabam de matar fazem-no em pedaços e cada principal que ahi se acha leva seu quinhão para convidar a gente da sua aldêa. (GANDAVO, 1964, p. 63-64)

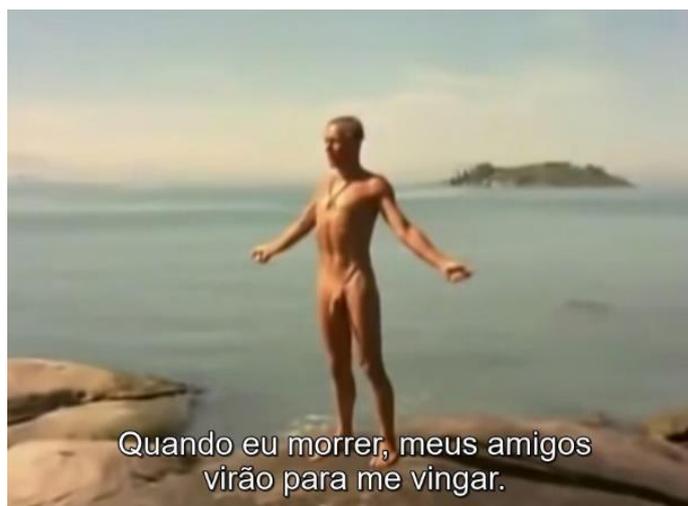
Partindo do que vai dito na passagem extraída do escrito de Gandavo, podemos traçar, sem dificuldade, um paralelo com as últimas cenas do filme *Como era gostoso o meu francês*, em que a índia companheira do francês Jean, Seboipep, ensina-lhe como se portar no ritual de morte (figura 6), analogamente ao que Gandavo narra no trecho destacado.

**Figura 6** – A índia Seboipep narra para o francês Jean como acontecerá o ritual antropofágico em que ele será morto. No fotograma abaixo, Jean aparece simulando o momento da sua execução.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:12:18 min.

Quanto a isso, vale a pena explicitar que, na narrativa fílmica, no dia da morte do francês, os índios, sem demora, aparelham todo o necessário, de maneira que o guerreiro que está deputado para desferir o golpe mortal, um dos mais valentes e honrados da tribo, apresenta-se todo enfeitado com penas de várias cores e pinturas por todo o corpo, e o padecente, por seu turno, aparece preso por uma corda à cintura que é segurada por índios de ambos os lados. Depois de o prisioneiro proferir impropérios, cumprindo decorosamente o ritual descrito por Gandavo nas linhas supracitadas, o golpe mortal é aplicado pelo matador, que faz a cabeça do francês em pedaços com o seu tacape, e as índias, de pronto, começam a preparar o corpo para o repasto de toda a gente da aldeia. Ademais, cumpre salientarmos que tais rituais eram motivados pela vingança dos antepassados, os quais também foram mortos e devorados em rituais semelhantes.

Nos fotogramas abaixo, vemos, em ordem crescente, como o guerreiro indígena e o francês estão paramentados para o ritual (figura 7); o padecente preso por uma corda à cintura (figura 8); o momento do golpe (figura 9) e, por fim, a ingestão da carne do francês por Seboipep, sua companheira (figura 10). Tais fotogramas apresentam, como se pode facilmente notar, uma confluência com as gravuras de Théodore de Bry exibidas no início do filme (figuras 2, 3 e 4). Nesse ponto, torna-se oportuno dizermos que o diretor do filme, por meio de diferentes regimes imagéticos – as gravuras

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

atinentes às viagens ultramarinas empreendidas pelos europeus no século XVI e a ficção audiovisual –, de épocas distintas, remonta aos rituais antropofágicos realizados pelos índios do Quinhentos, propondo uma releitura da qual trataremos ulteriormente no artigo ora apresentado.

**Figura 7** – O guerreiro indígena e Jean apresentam-se paramentados para o ritual antropofágico.



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:17:34 min.

**Figura 8** – Jean aparece preso por uma corda à cintura cujas extremidades são seguradas por índios.



**Fonte:** Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:18:09 min.

**Figura 9** – O francês Jean é golpeado na cabeça por um guerreiro da tribo tupinambá e morto durante o ritual antropofágico.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**



Fonte: Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:18:13 min.

Figura 10 – A Índia Seboipep ingere a carne do francês Jean.



Fonte: Filme *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:18:37 min.

## 2 Intersemiose no filme *Como Era Gostoso o Meu Francês*

Com base na descrição do filme *Como era gostoso o meu francês* encetada nas linhas acima, podemos facilmente notar que o produtor dessa obra cinematográfica, Nelson Pereira dos Santos, em parceria com Humberto Mauro, partiu dos relatos e crônicas dos viajantes europeus do século XVI para produzir o seu roteiro, aproximando, assim, Literatura e Cinema. Nessa perspectiva, não podemos perder de vista a intersemiose que se faz presente na relação entre as duas artes, e por que não dizer, intersemiose que se faz presente, outrossim, com relação às pinturas do gravurista de Bry,

## **ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS**



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

as quais são apresentadas no início do filme. Por meio de diferentes linguagens, tanto os relatos e tratados dos cronistas e viajantes quanto o filme e as gravuras abordam uma mesma temática, a saber: o ritual antropofágico dos índios do Brasil do século XVI. A esse respeito, não podemos prescindir de afirmar que, embora os diferentes signos tratem de uma mesma temática, a Literatura, a Pintura e o Cinema que aí se aproximam devem ter suas diferenças salvaguardadas, afinal, além de se constituírem em meios diferentes, foram produzidas em épocas distintas: séculos XVI e XX, respectivamente. Conforme apregoa Julia Kristeva (1974, p. 64): “todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Nesse sentido, a película traz à cena textos quinhentistas, propondo uma análise crítica acerca da história do Brasil contada nos relatos de europeus e conduzindo-nos a uma reflexão sobre o processo colonizador. Desse modo, a adaptação empreendida por Nelson Pereira dos Santos não é um processo estático, mas sim dinâmico, no qual ele é livre para abordar aspectos que estão para além da pura identificação com as obras originais (CARDOSO, 2011).

Como podemos perceber ao longo do filme sob análise, Nelson Pereira apresenta-nos uma série de citações de narrativas quinhentistas, numa chave de interpretação que vai ao encontro da proposta do movimento Cinema Novo, do qual foi um dos fundadores. O movimento Cinema Novo, como se sabe, foi um gênero cinematográfico genuinamente brasileiro que se estabeleceu no cenário audiovisual nacional na segunda metade do século XX, tendo como maiores expoentes Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, entre outros. Foi um movimento de três fases cuja proposta era a crítica à desigualdade social que se tornou proeminente no Brasil entre os anos de 1960-70. Nessa perspectiva, uma leitura possível do filme *Como era gostoso o meu francês* é a de que, ao fazer com que o francês fosse devorado pelos tupinambás, Nelson Pereira estaria invertendo as relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados, já que, nesse contexto, os índios seriam o povo vencedor. Nesse passo, torna-se indisfarçável a necessidade de aludir aos modernistas da Geração de 22 e ao *Manifesto Antropófago* de 1928.

Sem dúvida, a Antropofagia foi um dos movimentos mais inventivos propostos por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros modernistas, tendo sido inspirado no

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

quadro da pintora paulista mencionada chamado *Abaporu*<sup>4</sup>. Tal pintura serviu de base para o referido movimento, que é considerado um dos mais importantes da fase heroica modernista e cuja proposta era a “deglutição”, a “devoração” da cultura europeia, a fim de transformá-la em algo brasileiro, tendo como base a primeira cultura indígena original. Em palavras mais perspicuas:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. [...] O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. [...] Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. [...]

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modusviviendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. [...] Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra eles que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1928, p. 13-19)

Como se infere do excerto acima, o movimento antropofágico suscitado por Oswald de Andrade propunha resgatar as verdadeiras heranças indígenas, anteriores à moral cristã, à propriedade privada e ao hábito da roupa, impostos pelo branco europeu a partir do século XVI<sup>5</sup>. Nesse ínterim, afirmamos que, par e passo com Oswald de Andrade no seu manifesto antropófago, o que Nelson Pereira dos Santos propõe no filme ora analisado em que o francês Jean é comido pelos tupinambás é a “devoração” da cultura europeia. Seboipep, a índia companheira do francês, tendo não apenas se recusado a fugir com ele, mas também impedindo-o de escapar, não permite que a cultura europeia subjugue a sua. Antes o contrário: ao ingerir a carne do francês, ela assimila a cultura europeia e

<sup>4</sup> Para nomear o quadro, Oswald e Tarsila recorreram a um dicionário de tupi-guarani e compuseram o título: *Abaporu*, de maneira que *Aba* significa “homem”, *poru*: “que come”, algo como “antropófago” ou “canibal”.

<sup>5</sup> Identificação com as ideias presentes no *Manifesto comunista*, de Karl Marx.

## **ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS**



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

alegoriza o índio vencedor, que mastiga a cultura europeia, apropriando-se dela numa relação de vantagem em que a subordinação da colonização até então conhecida é invertida, pois, nesse caso, é o colonizador europeu que é dominado. Quanto a isso, vale a pena dizer, ainda, que, ao ingerir a carne do contrário, os índios acreditavam tomar para si as habilidades e forças daqueles que eram comidos. Com isso, o cineasta em foco rediscute a relação do Brasil com a Europa, apresentando um cinema capaz de deglutir a cultura europeia. Por esse viés, ele rompe com a posição de subalternidade cultural e, mais do que isso, traz à liça a metáfora do processo de resistência ao domínio intelectual europeu, apresentando a verdade do colonizado.

Destarte, em consonância com os modernistas do Manifesto Antropófago, a chave de leitura que o cineasta Nelson Pereira dos Santos, representante do Cinema Novo, propunha em *Como era gostoso o meu francês* era a criação de uma arte genuinamente brasileira face a uma intelectualidade artística colonizada pelo pensamento europeu. Para tanto, far-se-ia necessária uma releitura dos textos coloniais, interpretando-os à luz de um novo horizonte histórico, atribuindo-lhes novas significações, diferentes daquelas praticadas pelos leitores das coroas ibéricas no Quinhentos. Nessa linha, o cineasta contraria a ideia do herói colonizador e traz à cena um herói coletivo representado pelos povos nativos do Novo Mundo que devoram o francês. Conseqüentemente, ele inverte a relação entre branco europeu e índios que se faz presente nos relatos dos viajantes europeus, apropriando-se de um ritual indígena para refletir, também, sobre o cinema e cultura nacionais. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva que se queria revolucionária à sua época, visto que ia de encontro às produções pouco críticas e que se rendiam ao conformismo e às limitações mercadológicas impostas pela condição de subdesenvolvimento em que se encontrava o Brasil na década de 1960 e, conseqüentemente, em 1970. É a proposta do Cinema Novo no qual Nelson Pereira se inscreve que ganha força nesse momento com o fito de descolonizar o cinema nacional e colocar a memória da colonização europeia construída pelos europeus em perspectiva.

Perante o que vai dito acima, é imperioso destacar que a película de Nelson Pereira dos Santos ora sob escrutínio rompe com as amarras colonialistas, propondo, a partir de uma releitura dos textos

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

quinhentistas, uma nova relação entre colonizados e colonizadores, entre as culturas brasileira e europeia, respectivamente. Para compreendermos isso, é de primordial importância extrair uma legibilidade histórica das imagens às quais o cineasta dá visibilidade. É necessário, pois, reconstituir o sentido dos textos coloniais com vistas a entender como o cineasta se utiliza do passado e, por assim dizer, da memória que aí reverbera. Por esse prisma, torna-se digno de menção o fato de que, no filme *Como era gostoso o meu francês*, há o encontro de temporalidades distintas, à medida que o cineasta não apenas traz à cena textos e gravuras do século XVI, mas também dialoga com o movimento antropofágico modernista de 1928, propondo uma resignificação da relação entre colonizadores europeus e colonizados, sem perder de vista a discussão sobre o cinema e cultura nacionais na década de 1970.

### **3 Anacronismo nas imagens do filme *Como Era Gostoso o Meu Francês***

O encontro de temporalidades diversas que se faz presente na película de Nelson Pereira dos Santos é sumamente importante, haja vista que o cineasta manipula o seu tempo e também tempos que não são os seus, criando, plasticamente, tempos heterogêneos que tensionam entre si. A título de exemplificação, reportamo-nos à imagem da índia Seboipep (figura 10), que come a carne do francês Jean, convocando a memória dos textos coloniais acerca da antropofagia, mas também o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que propõe a “deglutição” da cultura europeia, a fim de transformá-la, como vimos, em algo brasileiro e, mais do que isso, fomentando um debate sobre a descolonização do cinema nacional na década de 1970 a partir da proposta do Cinema Novo. Nessa lógica, torna-se pertinente fazer alusão ao anacronismo das imagens que Nelson Pereira traz à cena, afinal, como assevera o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo [...]: como diante do vão de uma porta aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

Nessa ordem de ideias, cumpre esclarecer que o anacronismo, na perspectiva adotada aqui, não implica um sentido negativo, como poder-se-ia conjecturar, mas diz respeito à confluência de

## **ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS**



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

diferentes tempos na imagem. Por esse ângulo, convém remetermo-nos ao que diz a historiadora francesa Nicole Loraux. Em artigo intitulado *Elogio do anacronismo*, ela chama a atenção para o fato de que o anacronismo é o “pesadelo do historiador”, haja vista que, ao incorrer neste “pecado capital contra o método”, maneja os tempos de maneira errônea. A despeito disso, a historiadora alega que, ao proceder dessa forma, o historiador corre o risco de ser entravado, impedido de audácia, contrariamente ao antropólogo que, em condições semelhantes, recorre à prática da analogia (LORAUX, 1992, p. 57). Daí, inferimos que o medo do anacronismo é bloqueador, de modo que impede a consideração de qualquer “outro tempo” no interior do tempo dos historiadores. Ancorada em algumas reflexões do grande historiador Marc Bloch, Loraux critica essa visão relativista que encerra os comportamentos humanos em uma época. Sem perder de vista Bloch, ela assevera que o historiador deve “compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente” (1992, p. 61). Mais do que isso: invertendo a ordem dessas duas operações, a historiadora francesa defende um método que consiste em ir para o passado com questões do presente, para, enfim, voltar a este com o lastro do que se compreendeu do passado. Dessa forma, Loraux apresenta o vaivém entre o antigo e o novo como condição necessária e preliminar quando o distanciamento não se faz suficiente.

Face a isso, digna-se explicitarmos que, mesmo sendo um filme de 1971, que remonta a textos de épocas diferentes, a película de Nelson Pereira dos Santos continua a nos ensinar lições por meio da experiência do olhar. Embora tenham se passado mais de 50 anos desde o lançamento do filme, as imagens ali presentes nunca cessam de se reconfigurar, ora se direcionando para o presente, ora para o passado, como acentua Loraux, ora sobrevivendo àqueles que as vislumbram, conforme atestam as palavras de Didi-Huberman infrafirmadas:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Do excerto acima, depreendemos, portanto, que as imagens presentes no filme em foco são ressignificadas a todo momento, ganhando novos contornos, comunicando novos sentidos. A título de ratificação, citamos, outrossim, a gravura de Théodore de Bry que aparece no início da narrativa fílmica (figura 1), apresentando a chegada dos estrangeiros ao Novo Mundo. A ela, sobrepõem-se as imagens dos índios na praia, indo ao encontro do colonizador. À vista disso, arrazoamos que, *a priori*, a imagem reporta-nos ao passado, mais precisamente ao século XVI, já que as pinturas do gravurista de Bry foram baseadas nos relatos dos cronistas e viajantes do Quinhentos. *A fortiori*, as imagens dos índios conduzem-nos ao tempo da narrativa fílmica (1971), tempo em que o movimento cinemanovista propunha a produção de uma arte genuinamente brasileira, numa tentativa de descolonizar a cultura nacional, invertendo a relação entre colonizadores e colonizados a partir da releitura dos textos quinhentistas. *A posteriori*, as imagens em destaque continuam a se transformar ainda hoje, afinal, como nos alertou Didi-Huberman, elas sobrevivem. Com isso, ele chama a nossa atenção para a necessidade de reconstituirmos a história a partir das necessidades do presente, interrogando-a, uma vez que a concordância dos tempos praticamente inexistente. Ao propor essa questão do anacronismo, Didi-Huberman nos lança o árduo desafio de analisar os diferenciais do tempo operando em cada imagem.

Do exposto até aqui, de sumimos, par e passo com Didi-Huberman, que as imagens do filme de Nelson Pereira dos Santos abrem várias frentes. Trata-se, por conseguinte, de um leque de possibilidades simbólicas em que a memória joga em várias frentes do tempo, levando-nos a crer na fecundidade do anacronismo, sobretudo nas situações em que o passado causa mal-estar, como é o caso do desmantelamento da cultura indígena no Brasil perpetrado pelos europeus. Por esse viés, podemos inferir que Nelson Pereira dos Santos propõe, no filme em relevo, uma volta no tempo, um processo às avessas da ordem cronológica, para repensar o processo colonizador no Brasil. O

## ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

“passado exato”, na realidade, não existe. Como enuncia Didi-Huberman (2015, p. 40), “o passado que faz a história é o passado humano”. Daí ele se referir a uma antropologia do tempo, pois os homens, apesar de se modificarem e se transformarem inexoravelmente, duram no tempo e se reproduzem. Logo, assemelham-se uns aos outros. Nos termos do filósofo: “Nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes: aqui se faz ouvir, no elemento do inquietante estranhamento, a harmonia das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40). Essas sobrevivências dizem respeito à memória, visto que é ela que é convocada, e não o passado em si. E a memória é anacrônica; ela recompõe os tempos disjuntos.

Dito isso, reafirmamos que, no filme do cineasta Nelson Pereira dos Santos, tempos diferentes se encontram. Para além dos exemplos citados acima, chamamos a atenção, em última instância, para a imagem do francês Jean amarrado por uma corda à cintura (figura 8). Ali, os textos quinhentistas e a necessidade de “devoração” da cultura europeia estabelecem uma relação dialética em que as narrativas coloniais e a narrativa fílmica colidem entre si. Como sumariza Didi-Huberman: “[...] é preciso compreender que em cada objeto histórico os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros” (2015, p. 46). Indubitavelmente, estamos analisando uma obra cinematográfica revolucionária para a sua época e ainda para os dias atuais, posto que, além de expor a história da colonização do Brasil na visão dos europeus, remontando aos seus lugares genealógicos, ela convida a uma retessitura dessa história, desmontando-a, remontando-a, renovando-a enfim.

Face ao exposto, não podemos contestar a argúcia e competência do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos. Não restam dúvidas de que o filme *Como era gostoso o meu francês*, assim como muitos outros produzidos pelo movimento cinemanovista, foi revolucionário à sua época e, mesmo nos dias de hoje, como já dissemos anteriormente, pode ganhar novas feições. Em última instância, ratificamos a sua relevância, uma vez que traz à baila imagens de índios brasileiros, promovendo o encontro de temporalidades distintas e conduzindo a uma reflexão importantíssima sobre a história da colonização do Brasil. Não podemos nos esquecer de que as imagens veiculadas no filme

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

constituem não apenas ferramentas discursivas que se apropriam do audiovisual para ressignificar a história dos brasis, mas também são notáveis ferramentas de memória que, ao se materializarem no futuro, deixam de ser lembrança para passar ao estado da coisa presente, atualmente vivida.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: \_\_\_\_\_. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios.** Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 11-20.

CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em debate**, v. 5, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: \_\_\_\_\_. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens.**

DIDI-HUBERMAN, Georges. A interposição dos campos – Remontar a história. In: \_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. **História da Província de Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil:** introdução de Capistrano de Abreu. São Paulo: Obelisco, 1964.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1980.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57-70.

## Referência Audiovisual

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Condor Filmes, 1970. **Youtube.** Disponível em: <https://youtu.be/N4I9qEuZ3vY>. Acesso em: 06 de dezembro de 2021.