

**ANTROPOFAGIA COMO METÁFORA DE RESISTÊNCIA CULTURAL:
COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS,
DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS ¹**

*Paula Regina Siega**

RESUMO: Inspirado na história do alemão Hans Staden, capturado por indígenas no início da colonização do Brasil, Nelson Pereira dos Santos realiza *Como era gostoso o meu francês*. Falado em Tupi, o filme narra as aventuras de um explorador europeu que, prisioneiro dos Tupinambás, incorpora-se à vida cultural da tribo até ser devorado em um rito antropófago. Em sintonia com a releitura tropicalista da cultura antropófaga, o longa-metragem compartilha a tese modernista que identifica no confronto entre colonizado e colonizador a relação entre cultura brasileira e cultura estrangeira. Pretendendo discutir alguns aspectos da representação do indígena no filme, tentaremos indicar a idealização de um passado original como matriz da identidade nacional, cuja defesa simbólica se projeta no mito do canibal devorador de colonizadores.

PALAVRAS-CHAVE: Antropofagia; Cinema: Nelson Pereira dos Santos; Resistência.

Em 1966, a *Rivista del Cinematografo* publicou, na Itália, uma entrevista com Nelson Pereira dos Santos, autor que obtivera uma notável repercussão na Europa com o filme *Vidas secas*, premiado em mais de um festival internacional. Na entrevista, o cineasta falava do projeto cinematográfico que tinha em mente: “Gostaria de rodar um filme brasilei-

¹ O presente artigo é uma versão expandida e modificada do trabalho originalmente apresentado no XXXII Congresso Internacional de Americanística (Perugia-Itália, 2010), publicado nos anais do citado evento.

* Professora adjunta visitante na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Pós-doutora pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutora pela Universidade Ca' Foscari Veneza (UNIVE).

ro ambientado no século XVI, quando os franceses estavam no Rio. É a história de um francês e dos seus problemas já que ele se encontra diante de uma civilização e de uma cultura avançadas, mas para ele incompreensíveis”.² (MURRAY, 1966, p. 115).

A civilização à qual o autor se referia era a dos Tupinambás. O fato que uma sociedade canibal não fosse percebida como povo “selvagem e brutal”, mas como cultura avançada que os Europeus não compreendiam, evidenciava o questionamento dos valores coloniais, responsáveis por conferir o estatuto de civilização à Europa e o de “barbárie” aos povos que ela colonizara.

Nas décadas de 1960 e 1970, época de forte afirmação de um discurso anti-imperialista, o tema da colonização – não somente econômica, mas sobretudo cultural – era muito sentido pelas vanguardas artísticas brasileiras. Em particular modo pelo Cinema Novo, movimento do qual Nelson Pereira dos Santos foi um dos autores mais ativos, juntamente com Glauber Rocha.

Lembremos que, na cultura brasileira, a partir dos anos 1950, afirma-se o conceito de ocupação, entendido como o domínio cultural e econômico que as potências capitalistas exerciam no território nacional. Na cultura cinematográfica brasileira, essa ideia se alia ao problema do domínio do filme estrangeiro no mercado brasileiro, interpretado como fruto de um colonialismo econômico que se reflete em colonialismo simbólico, pois juntamente com os filmes eram importados os modelos culturais que os mesmos veiculam. O problema da massiva oferta estrangeira no mercado nacional é sublinhado por Nelson Pereira dos Santos, que explica a concorrência desleal oferecida pela indústria americana:

Em 1962 foram projetados nas salas brasileiras mais de 900 filmes dos quais somente 23 girados no Brasil. Durante o mesmo ano nos Estados Unidos da América foram projetados 500 filmes, dos quais a maior parte, se entende, ‘made in USA’. [...] Enquanto os distribuidores americanos aceitam somente os filmes estrangeiros que querem, os nossos distribuidores brasileiros pegam de tudo. Qualquer filme estrangeiro pode ser hospedado: belo, medíocre, feio, terá

² Todas as traduções de língua estrangeira para o português são de nossa autoria, salvo diversa indicação.

sempre um certo sucesso. De qualquer modo os filmes estrangeiros são mais populares e tem um sucesso maior do que os nacionais. (MURRAY, 1966, p. 115).

Para os jovens cineastas brasileiros, o desejo de superação desse quadro de dependência colonial se concretiza em tentativas de conseguir a primazia para o filme nacional de “qualidade” no mercado interno. Aliando-se às teorias anti-imperialistas em voga, naquele período, a vanguarda do cinema brasileiro passa a pretender a expulsão daqueles que são considerados “ocupantes”, para conquistar e a atenção, o gosto e a consciência dos “ocupados”, ou seja, o público brasileiro. É no sulco da polêmica do “colonizado” frente ao “colonizador”, em 1965, na resenha do cinema latino-americano de Gênova – onde *Vidas secas* ganhara então o primeiro prêmio – que Glauber apresentou a sua “estética da violência”, discurso que colocava provocatoriamente a cultura latino-americana diante da cultura “civilizada”, recusando as atribuições primitivistas que esta conferia à produção artística do “subdesenvolvimento” (ROCHA, 1967). Denunciando o olhar do “observador europeu” – que interpretava como simplório ou primitivo tudo aquilo que, na verdade, não conseguia compreender – Glauber compartilhava o ponto de vista expresso por Nelson Pereira dos Santos. Este, vendo na antropofagia uma manifestação simbólica culturalmente refinada e dotada de significados próprios, não se referia unicamente à civilização indígena, mas também à brasileira, aos seus processos de produção artística e cultural que, como os ritos dos Tupinambás, podiam facilmente escapar à compreensão de um olhar superficial. É por estarem vivamente inseridos na dinâmica de uma resistência ao poder colonial, portanto, que os dois cineastas apresentavam projetos semelhantes naquele período. Como Nelson, também Glauber Rocha declarou em uma entrevista que pretendia realizar um filme sobre o enfrentamento entre a civilização indígena e os “conquistadores” da América Latina, argumento que segundo ele tinha ligações profundas com a modernidade (CAPDENAC, 1967). O projeto em questão convergiria no documentário *História do Brasil*, realizado em 1974, onde o autor interpretava criticamente a história brasileira, retomando as suas lutas contra a dominação colonialista. O filme de Nelson Pereira dos Santos, em vez, seria intitulado *Como era gostoso o meu francês* e

começaria a ser rodado em março de 1970.

Nelson Pereira dos Santos começara a pensar no enredo do seu filme ainda durante as rodagens de *Vidas secas* – quando entrara em contato com uma aldeia indígena em Palmeiras dos Índios, Alagoas –, instigado também pelo famoso episódio do bispo Sardinha (SALEM, 1997). Colonizador português, o bispo sobrevivera a um naufrágio no litoral alagoano no século XVI, mas encontrara a morte ao deparar-se com a tribo dos Caetés, que o devorara. Durante o movimento modernista do início do século XX, o evento foi celebrado pelo *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade que, datando-o no «ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha» (ANDRADE, 1928, p. 7), elegia o ato canibal como marco inaugural da cultura brasileira, revestindo-a de um caráter de originalidade.

A principal fonte de inspiração de Nelson Pereira dos Santos, todavia, foi o livro *Hans Staden, suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil*, publicado em 1557, na Alemanha, narrando, em primeira pessoa, a história de Hans Staden, que entre 1554 e 1555 permanecera prisioneiro da tribo tupinambá, em guerra com a nação tupiniquim. Darcy Ribeiro (1995) descreveu esse conflito entre tribos como decorrência da estrutura tribal tupi, que fazia com que cada grupo, no seu crescimento, se destacasse do tronco principal e se dividisse em tribos autônomas e hostis, mas que às vezes, frente a um inimigo comum, eram capazes de aliar-se em confederações regionais. A mais importante delas foi a Confederação dos Tamoios, ensejada pela aliança com os Franceses instalados na Baía de Guanabara e que reuniu, entre 1563 e 1567, Tupinambás, Carijós, Goitacás e Aimorés contra Portugueses, Tupiniquins e seus demais aliados indígenas. No fronte europeu do conflito, duelavam também Reforma e Contrarreforma através do enfrentamento entre calvinistas e jesuítas, batalha em que se jogou o destino da colonização do Brasil (RIBEIRO, 1995).

Marinheiro alemão, Hans Staden viajara a Portugal, em 1547, desejando ir para as Índias. Como a embarcação já tinha zarpado, decide dirigir-se para o Brasil, atracando em Pernambuco, em janeiro de 1548, voltando a Lisboa em outubro do mesmo ano. Em 1549, Staden ancora em Florianópolis, a bordo de uma embarcação espanhola. Permane-

ce na possessão portuguesa do continente, prosseguindo para São Vicente, onde permanece entre os portugueses, aliados dos Tupiniquins, inimigos dos Carijós e dos Tupinambás, aliados dos franceses. Staden permanece entre portugueses e tupiniquins por mais de dois anos, até cair prisioneiro de tupinambás que, acreditando-o português e, portanto, inimigo, levam-no a Ubatuba, maltratando-o e caçoando dele, como parte do tratamento reservado aos prisioneiros que deveriam ser devorados. Em 1554, depois de mais de seis meses de estadia forçada entre os tupinambás, Staden consegue partir para a Europa, em uma embarcação francesa, chegando no início do ano seguinte à sua terra natal.

Embora a história de *Como era gostoso o meu francês* se baseasse em muitas das aventuras de Hans Staden, Nelson Pereira dos Santos mudou a nacionalidade do seu protagonista para a francesa. O motivo, explicou ele, estava no fato que, ao contrário dos alemães, os franceses tinham participado ativamente da colonização brasileira, constituindo um objeto mais interessante para a representação do choque cultural que a conquista europeia do Brasil significara (SALEM, 1997). No início do filme, este choque é apresentado ao espectador com boa dose de ironia, através da leitura do trecho de uma carta que o Almirante Villegagnon escrevera a Calvino, em 1557, narrando o que encontrara na baía da Guanabara quando, dois anos, liderara a sua invasão para, a mando do rei Henrique II, fundar a França Antártica, que seria derrotada em 1560 pelos portugueses. Além dos objetivos econômicos e militares, a colônia tinha intenção de abrigar os franceses protestantes, perseguidos na terra natal pelos católicos. Solicitado por Villegagnon, Calvino envia ao Brasil um grupo de colonos, entre os quais se encontra Jean de Lery. Expulso, com seus correligionários, por Villegagnon, Lery retorna à França em janeiro de 1558, publicando, vinte anos depois, o livro *Viagem à terra do Brasil*, onde narra as suas aventuras na América, bem como o tratamento recebido por parte de Villegagnon, do qual publica a carta que este enviara a Calvino.

Na segunda metade do século XX, a carta de Villegagnon seria utilizada por Nelson Pereira dos Santos como ponto de partida de *Como era gostoso o meu francês*, cujas sequências iniciais contrapõem as palavras do Almirante às cenas da vida cotidiana em uma aldeia

indígena, produzindo um forte contraste entre o que o colonizador afirma e o que o filme mostra. Assim, enquanto Villegagnon diz que “o país está deserto e abandonado”, o espectador constata que se trata de um território povoado pelos indígenas; “Tem gente feroz e selvagem sem educação nem humanidade”, escreve o calvinista, enquanto o público assiste às imagens de um povo gentil e em harmonia com a natureza; “São animais com figuras humanas”, sentencia o almirante, contradito pelas cenas da alegre integração entre os homens franceses e as belas habitantes da tribo. Este jogo de oposições, no qual as imagens funcionam como “espelho da realidade”, demonstra assim a distorção cultural operada pelo colonizador, desmentindo de forma irônica a validade do seu discurso sobre o colonizado.

Como era gostoso o meu francês tem como protagonista Jean, um foragido calvinista que cai nas mãos dos Portugueses para, depois, ser capturado pelos Tupinambás. Nas seqüências de batalha entre os dois grupos étnicos, emerge uma posição bravia dos indígenas em relação aos invasores europeus (que ocupam a posição dos “vencidos” na batalha), contrariando completamente os modelos de representação nacional dos indígenas, comumente retratados como povo dócil e submisso à dominação colonial. Jean tenta em vão explicar aos Tupinambás a própria nacionalidade, mas o cacique Cunhambebe, convencido de que se trata de um Português e, portando, de um inimigo, decide que ao cabo de oito luas ele será entregue em pasto à tribo. Segundo o costume da aldeia, até o dia do sacrifício o prisioneiro é entregue aos cuidados de uma indígena, Seboipep, que deve comportar-se com ele como sua mulher.

Pensando na própria sobrevivência, Jean tenta integrar-se à vida cotidiana da tribo. Corta os cabelos, se depila, deixa de usar roupas e, através da bela Seboipep, é instruído sobre a língua, história e mitos dos Tupinambás. Desse modo, vive um processo inverso ao vivido pelos que, indígenas durante e após a colonização, foram forçados a abandonarem a própria cultura para adotar a dos ocupantes. Em relação ao rito específico da antropofagia, testemunhos dos esforços jurídicos e religiosos para erradicar o hábito indígena de comer carne humana permeiam todos os relatos coloniais, já que a prática era

considerada uma ofensa gravíssima à divindade cristã, além de constituir, em termos concretos, uma séria ameaça à permanência dos europeus em território indígena. Em 1558, por exemplo, entre as leis promulgadas por Mem de Sá, recém nomeado governador geral do Brasil, a primeira delas estabelecia, sob graves penas, que nenhum dos habitantes das terras brasileiras ousasse alimentar-se de carne humana.

Como era gostoso o meu francês observa de forma melancólica a derrocada da civilização indígena e suas práticas ritualísticas. É o caso da sequência que funde história e mito, na qual a voz de Seboipep narra as glórias de Tupã e do seu povo, alternando-se com a de Jean, que descreve em vez a chegada vitoriosa da tribo europeia, cujas técnicas e deuses suplantariam os dos habitantes originários daquelas terras. O protagonista, no seu processo de assimilação cultural pela comunidade indígena, chega até mesmo a guerrear contra os Tupiniquins, colaborando para a vitória dos Tupinambás. A conduta de Jean é motivada pela esperança de que a tribo desista do seu festim antropófago. Todavia, o cacique Cunhambebe continua decidido a devorá-lo, sobretudo depois que ele, lutando como bravo guerreiro, demonstrou ser digno do sacrifício ao qual estava destinado. Ao centro da aldeia, o chefe declara então que o seu prisioneiro está “livre”, ou seja, pode finalmente ser comido pelos demais. Cunhambebe estabelece assim a divisão do seu corpo entre os membros da comunidade: um braço para o seu primo, um braço para Mbitata, o pescoço para Seboipep.

O rito simbólico do esquarteramento da vítima é repetido na sequência seguinte, onde Seboipep descreve a Jean a cerimônia do seu sacrifício: morto, as mulheres tomarão o seu corpo, jogarão água quente sobre ele e o cortarão em pedaços. Enquanto escuta os detalhes daquele que será o seu fim, o francês não demonstra horror, mas um comportamento sereno, aprendendo o que deve dizer e como deve se comportar durante o ritual. Seboipep, como fizera também o cacique, pergunta a Jean se ele irá chorar como fazem os portugueses, ou se saberá comportar-se de forma valente. A alusão à morte digna do forte e da desonra das lágrimas do vil nos fazem pensar na célebre poesia do indianista Gonçalves Dias, *I Juca Pirama* ou, na tradução portuguesa “O que há de ser morto” (DI-

AS, 1851, p. 291), e que narra os instantes derradeiros de um valente guerreiro tupi, fixando na sua imagem o mito da honra cavalheiresca no enfrentamento da morte. Romanizada pelo poeta, a situação corresponde à tradição tupi, em cujos cerimoniais antropófagos somente os guerreiros eram admitidos como presas, já que compartilhavam do mesmo conjunto de valores de seus algozes, dinâmica comprovada por Hans Staden que, três vezes conduzido à morte, três vezes foi recusado pelos índios, que não aceitavam comer a carne de um homem que chorava e se borrava (RIBEIRO; 1995).

No filme, ao fim da descrição da cerimônia da antropofagia, Seboipep e Jean trocam um beijo apaixonado, onde a indígena acaricia o pescoço do qual, mais tarde, se nutrirá. Testemunhando as efusões amorosas do casal, a sequência funde simbolicamente o ato sexual ao canibal. Comer o outro, expressão que no Brasil possui efetivamente uma conotação erótica, se transforma assim em um ato revestido pelos sentimentos de amor e de prazer, em que se nutrir significa não somente devorar a carne “gostosa” desse outro, mas apoderar-se das suas qualidades, assimilando-as em um processo de síntese física e cultural. Por isso, nas últimas cenas, o festim antropófago não é oferecido ao espectador como imagem trágica e macabra, mas enquanto ritual lúdico, pleno de significação simbólica positiva: depois da deglutição coletiva da vítima sacrificial, a tomada final nos devolve, ao som de um canto indígena, os primeiros planos dos guerreiros da tribo, retratados em um momento de triunfo sobre os seus inimigos.

O sentido vitorioso atribuído ao banquete canibal acaba por aproximar a leitura de Nelson Pereira dos Santos sobre a civilização indígena à interpretação dada por Mikhail Bakhtin às imagens corporais na tradição popular europeia. O corpo, demonstrou o teórico russo, era o núcleo simbólico das representações populares e carnavalescas da Idade Média, nas quais tanto o ato de comer quanto as cenas de banquete possuíam um papel de relevância. Por isso, até os dias de hoje, em cada imagem de um pasto consumido são legíveis as marcas de um festim comunitário, onde as figurações das batalhas vitoriosas – os corpos esquartejados dos inimigos e o fogo em que queimam os seus restos – misturam-se às imagens da cozinha, da matança dos animais, da carne assada e devorada

(BAKHTIN, 2013).

Embora Nelson Pereira dos Santos não faça uma leitura carnavalesca da antropofagia – presente, em vez, no também tropicalista *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade –, a semelhança entre essas interpretações dos ritos canibais e medievais pode ser explicada pelo teor altamente corrosivo de duas culturas que, através de práticas simbólicas arcaicas, eram capazes de derrubar a lógica instituída por um poder dominante. Considere-se também que a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos é marcada pela pesquisa na direção de um diálogo com a cultura popular, cultura esta que possui, no seu substrato, um repertório de imagens simbólicas ligadas ao corpo, visto não como unidade fechada e imutável, mas como elemento em perene estado de abertura e transformação. Eis porque, no imaginário popular, os corpos (humanos, coletivos ou cósmicos) apresentam-se sempre em estágio de mutação: fecundam, matam, desmembram e devoram outros corpos para depois morrer e funcionar por sua vez como nutrimento de um universo em metamorfose, onde morrer significa renascer sob uma nova forma (BAKHTIN, 2013). Nessa ótica, não surpreende que, no Brasil, modernistas e tropicalistas em polêmica com a cultura oficial encontrassem na antropofagia e na ideia da “deglutição do outro” uma válida metáfora para práticas criativas transformadoras, que tentavam retomar as matrizes culturais brasileiras, mantendo-as abertas ao avanço tecnológico da contemporaneidade.

Em relação à perspectiva antropofágica em *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos declarou:

A concepção da história se baseia nesta recuperação da cultura brasileira, colonizada desde séculos atrás. [...] A teoria antropofágica [...] é uma teoria de assimilação da cultura estrangeira pelo homem brasileiro e pelo índio. O índio comia o inimigo para adquirir seus poderes, não para alimentar-se fisicamente. Era um ritual. Quanto mais poderoso era o inimigo, mais apetitoso ele era. (SALEM, 1997, p. 236).

Essa interpretação do artista em relação ao canibalismo indígena, todavia, não coincide completamente com outra, de caráter científico e realizada por Darcy Ribeiro, que afirmou que os Tupis comiam seus prisioneiros de guerra porque um cativo rendia pouco mais do que o que

consumia, não existindo razões para integrá-lo à comunidade na condição de escravo (RIBEIRO, 1995).

Se as razões da antropofagia residiam em uma estrutura econômica mais que em uma motivação simbólica, a visão cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos revelaria uma interpretação “cientificamente incorreta” mas, artisticamente, plenamente compatível com outras representações estéticas brasileiras. Entre elas, as dos românticos da nossa literatura, que viram na recuperação da figura do indígena a possibilidade de atribuir uma nobre e cavalheiresca genealogia para o povo brasileiro. No caso do cineasta, porém, não se tratava de encontrar um correspondente nacional ao modelo artístico europeu, mas de desenvolver através do próprio substrato cultural uma linguagem independente, autêntica e original. Um dos sinais mais evidentes dessa tentativa de ruptura com os modelos tradicionais manifesta-se na língua do filme, quase todo falado em Tupi, onde os diálogos foram escritos por Humberto Mauro, reconhecido pelo Cinema Novo como pioneiro do cinema de autor no Brasil. A escolha por reproduzir a língua própria dos Tupinambás indica o esforço em recuperar os traços de uma cultura anterior ao domínio europeu, restituindo ao espectador não somente a imagem dos “colonizados”, mas também a sua palavra, a sua fala.

Para dar autenticidade a esse processo de resgate cultural, durante as filmagens organizou-se uma espécie de comunidade alternativa, onde atores e figurantes circulavam nus, aprendendo a viver a exposição do próprio corpo como um fato natural. Exibidos publicamente, mas, em nenhum momento, explorados por um ponto de vista erotizante ou pornográfico, os corpos nus seriam determinantes na fase de recepção do filme. Em Cannes, *Como era gostoso o meu francês* foi recusado por causa da nudez dos personagens, e no Brasil, foi somente depois de várias tratativas que Nelson Pereira dos Santos conseguiu convencer as autoridades da censura de que os atores estavam nus por uma questão de rigor histórico, já que os índios não usavam roupas durante a colonização. Os censores acabaram aceitando o argumento, acatando a nudez dos indígenas, mas opuseram-se veementemente à do francês. A notícia agitou os debates culturais do período e, em uma

crônica publicada pelo *Jornal do Brasil*, em 1971, a escritora Clarice Lispector lançava a seguinte pergunta: “Talvez seja inocência minha, mas por favor respondam-me: Qual é a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um branco?” (SALEM, 1997, p. 242).

Mais tarde, o filme acabaria recebendo o visto da censura, com alguns cortes. A nudez dos corpos seria interpretada então pelo crítico Rubens Edwald Filho como causa do sucesso de bilheteria da obra, a primeira em que os atores permaneciam nus do começo ao final da história (SALEM, 1997). Contrariamente ao que insinuava o crítico, porém, a presença dos atores nus não bastava para explicar a boa acolhida do público. Como outros filmes que aderiram aos temas e estilos do movimento tropicalista, *Como era gostoso o meu francês* conseguiu provocar grande adesão por parte dos espectadores. A mesma que, na sua primeira fase, o Cinema Novo não tinha conseguido estimular, tanto que o público era considerado pelos autores um dos grandes “obstáculos” a serem superados pelo movimento. Na fase tropicalista, porém, *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Macunaíma* e *Como era gostoso o meu francês* obtiveram considerável afluência nas salas, sendo que os dois últimos estiveram entre as maiores rendas do cinema brasileiro (DIEGUES, 1999). Era uma vitória incontestável para o nosso cinema de autor, que sempre lutara contra a carência de espectadores, relutantes diante de um cinema que contrariava a percepção comum, habituada aos modelos comerciais hollywoodianos.

Certamente, o Tropicalismo e a conseqüente abertura a uma linguagem mais lúdica, que procurava pontos de contato com o horizonte popular sem submetê-lo a uma perspectiva didática, colaborou para a resposta positiva das plateias. Contudo, apesar do sucesso desta linguagem, o seu processo de significação por parte do receptor nem sempre convergiu com o pretendido pelo autor. No caso de *Como era gostoso o meu francês*, especificamente, os espectadores gostaram do filme, mas não o compreenderam. Segundo Nelson Pereira dos Santos: “O público não se identificou com minhas ideias. Se identificou com o francês, com o colonizador. Todos os espectadores lamentavam a morte do herói. Não entenderam que o herói era o índio e não o branco, a tal ponto estavam influ-

enciados pelas aventuras de John Wayne” (SALEM, 1997, p. 244). O papel heroico da resistência indígena, no filme, foi salientado pelo cineasta também em outra entrevista, onde afirmou que a relação entre os índios e os colonizadores era uma metáfora da relação entre o Primeiro Mundo e os países subdesenvolvidos, destacando a questão das armas: “O filme conta a história do grande cacique Cunhambebe que sonha alcançar o poder de usar canhões contra os inimigos portugueses. Algo parecido com a aspiração nacional pelo poder nuclear” (RAMOS, 2007, p. 337).

Sem dúvida, uma das grandes qualidades de *Como era gostoso o meu francês* está em contrapor-se a um ponto de vista dominante e eurocêntrico, mostrando a reação dos colonizados ao violento processo de conquista. Todavia, mesmo levando em consideração o esforço de Nelson Pereira dos Santos em abordar a temática indígena de um modo não superficial, é interessante observar como, de modo semelhante ao que acontecera com outras correntes artísticas, a imagem do índio terminasse por ser adaptada à representação das ideias defendidas pelo autor. A figura indígena – útil ao imaginário romântico no século XIX como ao modernista no início do século XX –, nos anos 1960 e 1970 era funcional também à representação da resistência colonial ensejada pelo imaginário anti-imperialista. A imagem do Tupinambá devorador do europeu dobrava-se perfeitamente à representação de uma revanche cultural das sociedades colonizadas, em linha quer com as discussões sobre o cinema brasileiro e o problema de uma mentalidade importadora de filmes, quer com os debates internacionais sobre as possibilidades de liberação do Terceiro Mundo.

De um modo geral, podemos detectar no filme traços de permanência daquilo que Antonio Candido identificou como tendência cultural brasileira à formação de uma genealogia enobrecedora, isto é, à seleção no próprio passado de elementos que se ajustem à construção de uma imagem ideológica, ou mesmo mitológica, úteis ao presente (CANDIDO, 1967). Configura-se assim o que Boaventura de Souza Santos, por sua vez, chamou de excesso de interpretação mítica do próprio passado, que seria característico das

sociedades sem tradição filosófica nem científica (SANTOS, 1999), como no caso de Brasil e Portugal.

A mitologia canibal preenchia, de fato, o requisito de fórmula teórica do Tropicalismo, movimento empenhado em uma produção cultural autenticamente nacional que, porém, incorporasse as experiências da cultura estrangeira, que entravam de forma irrefreável no processo de modernização do Brasil. No nível estético, o resultado é interessantíssimo, produzindo obras de intensa riqueza visual e sonora, onde a fruição, por parte do espectador, consegue ultrapassar as barreiras de um discurso ideológico que, em outras obras, conduzia a um certo sectarismo. No nível teórico, porém, a proposta apresenta problemas que não são facilmente resolvíveis, pois se a figura do indígena e da antropofagia são funcionais a uma resolução, no plano imaginário, dos conflitos coloniais, é evidente que, na vida real, esses conflitos permanecem. Assim como o canibalismo não foi capaz de deter o processo de colonização, a releitura do rito antropófago enquanto imagem cultural do Brasil não consegue dar conta da totalidade da cultura brasileira, em todas as suas contradições. Note-se, por exemplo, que nem todos os brasileiros podem reconhecer na ancestralidade tupi, assim como nenhuma imagem indígena – a não ser a produzida pelos próprios índios – pode possuir o valor de representação “autêntica” daquela cultura.

A nosso ver, a fantasia do indígena que consegue vencer o europeu, devorando-o, acaba por revelar a sobrevivência de uma “dialética colonial”, expressão com a qual Frantz Fanon descreveu a tendência dos artistas das sociedades colonizadas à exaltação das próprias raízes, respondendo à tese do ocupante com a antítese do ocupado. Uma forma de pensamento que, porém, não consegue se desvencilhar da lógica dominante, pois, articulando-se enquanto “resposta”, é realizada sempre em função de um discurso colonial (FANON, 1970). Nesse mecanismo, se o colonizador produz a imagem de Robson Crusóe que veste e civiliza Sexta-Feira, o colonizado devolve a imagem de Sexta-Feira que despe e devora Crusóe. Uma imagem que, liberadora no plano poético, permanece todavia

atrelada à lógica binária com a qual é construída a identidade colonial – “si/outro”, “europeu/latino-americano”, “civilização/barbárie”, etc.

Certamente, porém, é “graças” às nuances que aqui procuramos indicar, e não “apesar” delas, que *Como era gostoso o meu francês* é dotado de tanto interesse, constituindo um capítulo vital da história do nosso cinema. Com essa obra, Nelson Pereira dos Santos realiza uma importante reavaliação fílmica da cultura indígena, focalizando aqueles que poderiam ser os fundamentos simbólicos da civilização com a qual os europeus confrontaram-se durante a ocupação do Brasil. Na sua leitura antropofágica e inovadora, o estereótipo da subordinação indígena é meticulosamente descomposto para dar lugar à surpreendente história de um povo capaz de resistir ao invasor, alimentando-se dele.

**ANTROPOFAGIA COME METAFORA DI RESISTENZA CULTURALE:
COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS,
DI NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

RIASSUNTO: Ispirato alla storia del tedesco Hans Staden, catturato dagli indigeni all’inizio della colonizzazione in Brasile, Nelson Pereira dos Santos gira *Como era gostoso o meu francês*. Parlando in Tupi, il film racconta le avventure di un esploratore europeo che, prigioniero dei tupinambá, si integra alla vita culturale della tribù finché viene divorato in un rito antropofago. In sintonia con la rilettura della cultura antropofaga, il lungometraggio condivide la tesi modernista che identifica nel confronto tra il colonizzato e il colonizzatore il rapporto tra cultura brasiliana e cultura straniera. Cercando di discutere alcuni aspetti della rappresentazione dell’indigena nel film, cercheremo di indicare l’idealizzazione di un passato originale come matrice dell’identità nazionale, la cui difesa simbolica si proietta nel mito del cannibale divoratore di colonizzatori.

PAROLE CHIAVE: antropofagia; Nelson Pereira dos Santos; cinema; resistenza.

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, n. 1, p. 3-7, 1928. [Versão digital disponibilizada pela Biblioteca Brasileira Digital da USP].

BAKHTIN, Michail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2013.

CANDIDO, Antonio. Nature, elements et trajectoire de la culture brésilienne. In: *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Marzoratti, 1967. p. 411-416.

CAPDENAC, Michel. Colloquio con il teorico del Cinema Novo. *Rivista Cinema 60*, n. 65-66, p. 45-50, 1967.

DIAS, Gonçalves. Notas. In: _____. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1851. p. 187-294. [Versão digital disponibilizada pela Biblioteca Brasileira Digital da USP]

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: François Maspero, 1970.

MURRAY, Leo. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. *Rivista del Cinematografo*, n. 2, p. 114-115, 1966.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: Resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, n. 59, p. 323-352, jan./abril 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100026>. Acesso: 02 maio 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. Cinema Novo e cinema mondiale. In: *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967. p. 435-436.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*. Tradução Alexandra Pineda Buenaventura. Madrid: Cátedra, 1997.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1999.

*Recebido em 27/04/2016.
Aprovado em 18/05/2016.*