

Antropofagia e intermidialidade: o caso de como era gostoso o meu francês

Article

Published Version

Creative Commons: Attribution 4.0 (CC-BY)

Nagib, L. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8808-9748>
(2017) Antropofagia e intermidialidade: o caso de como era gostoso o meu francês. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 6 (1). ISSN 2316-9230 doi: 10.22475/rebeca.v6n1.479 (REBECA 11) Available at <https://centaur.reading.ac.uk/72638/>

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See [Guidance on citing](#).

Published version at: <http://www.socine.org.br/rebeca/>

Identification Number/DOI: 10.22475/rebeca.v6n1.479

<<https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n1.479>>

Publisher: Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the [End User Agreement](#).

www.reading.ac.uk/centaur

CentAUR

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online

Antropofagia e intermedialidade:
*usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro*¹

Lúcia Nagib²

¹ *Este texto faz parte do projeto de pesquisa 'Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method', financiado pelo esquema AHRC-FAPESP. Desenvolvem-se aqui ideias já presentes no capítulo 'O eu e o outro antropófago' (Nagib 2006: 93-120).*

² *Professora Catedrática de Cinema na University of Reading, onde dirige o Centre for Film Aesthetics and Cultures. É autora dos livros World Cinema and the Ethics of Realism (2011), A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias (2006), O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90 (2002), Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima (1995), Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa (1993) e Werner Herzog: O Cinema como Realidade (1991).*

E-mail: l.nagib@reading.ac.uk

Resumo

Obra maior, mas pouco estudada, do movimento tropicalista do final dos anos 1960, *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970-72) recicla os ideais antropofágicos do modernismo brasileiro dos anos 1920, cuja base se encontra na literatura europeia colonial. O enredo aparentemente linear do filme versa sobre um francês devorado por índios tupis no século XVI, ao estilo do relato autobiográfico do aventureiro Hans Staden que teria escapado por pouco de destino semelhante em viagem ao Brasil. Mas a tessitura do filme é na verdade uma colagem de materiais diversos no melhor estilo tropicalista, incluindo não apenas citações do texto de Staden mas também os desenhos que ilustram a edição de 1557 de seu livro, além de referências aos escritos de Jean de Léry, André Thevet, Nicolas de Villegagnon, José de Anchieta, Manoel da Nóbrega, e a poemas e receitas culinárias do século XVI. Neste texto, sugiro que a ausência de hierarquia entre esses materiais, alinhavados por um hibridismo de mídias, línguas e culturas europeias e indígenas, confere ao filme um valor político que transcende o derrotismo reinante na esquerda brasileira naquele momento de auge da ditadura militar. Ao lado de outras obras modernistas associadas ao tropicalismo, *Como era gostoso o meu francês* reivindica para o cinema e a arte de seu tempo o direito de pertencer a um mundo multicultural para além dos limites da nação brasileira, provisoriamente em poder de mãos erradas.

Palavras-chave: antropofagia; canibalismo; intermedialidade; hibridismo; tropicalismo.

Abstract

This paper will draw on intermediality as a means to gain a deeper insight into the political contribution made by the film *How Tasty Was My Little Frenchman*, directed in 1970 by Cinema Novo exponent, Nelson Pereira dos Santos, and first screened in 1971. It will argue that, beyond the film's sensational focus on cannibalism, its intermedial relations bring about a new dimension of hybridity and transnationalism hitherto absent from the Cinema Novo agenda. *How Tasty Was My Little Frenchman* presents a distinctive multiperspectival structure derived from the self-revealing and self-standing form in which its raw materials are shown. For example, Hans Staden's book was not only a source for the fictional plot, but actual chunks of its text are displayed, alongside sixteenth-century drawings, letters, poems, decrees and testimonials by French and Portuguese colonisers, in the form of title cards or voiceover commentary, often in contradiction with the images and between themselves, thus multiplying the narrative layers that preserve their own, original semantic agency. This Tropicália-inspired multimedia procedure not only disregards the attachment to medium specificity that had

hitherto characterised political cinema in Brazil, but also deconstructs the unified figure of the auteur, held as the supreme creator in the early Cinema Novo.

Keywords: cannibalism; intermediality; hybridity; transnationalism; anthropophagy.



Fig. 1: Guerras de dispositivos incluem ilustrações do livro de Hans Staden...

Obra maior, mas pouco estudada, do movimento tropicalista do final dos anos 1960, *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970-72) recicla os ideais antropofágicos do modernismo brasileiro dos anos 1920, cuja base se encontra na literatura europeia colonial. O enredo aparentemente linear do filme versa sobre um francês devorado por índios tupis no século XVI, ao estilo do relato autobiográfico do aventureiro Hans Staden, que teria escapado por pouco de destino semelhante em viagem ao Brasil. Mas a tessitura do filme é na verdade uma colagem de materiais diversos no melhor estilo tropicalista, entre eles: citações textuais, em forma de intertítulos, de testemunhos do explorador protestante Jean de Léry (figura 1), do abade católico franciscano André Thevet, do calvinista Nicolas de Villegaignon, dos missionários jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega e das autoridades governamentais portuguesas, com seus diversos graus de benevolência ou desconfiança para com os costumes

indígenas; desenhos representando o suplício de Hans Staden (figura 2); e trechos de poemas e receitas culinárias do século XVI. Sugiro aqui que a ausência de hierarquia entre esses materiais, alinhavados por um hibridismo de mídias, línguas e culturas europeias e indígenas, confere ao filme um valor político que transcende o derrotismo reinante na esquerda brasileira naquele momento de auge da ditadura militar. Ao lado de outras obras modernistas associadas ao tropicalismo, *Como era gostoso o meu francês* reivindica para o cinema e a arte de seu tempo o direito de pertencer a um mundo multicultural para além dos limites da nação brasileira, provisoriamente em poder de mãos erradas.

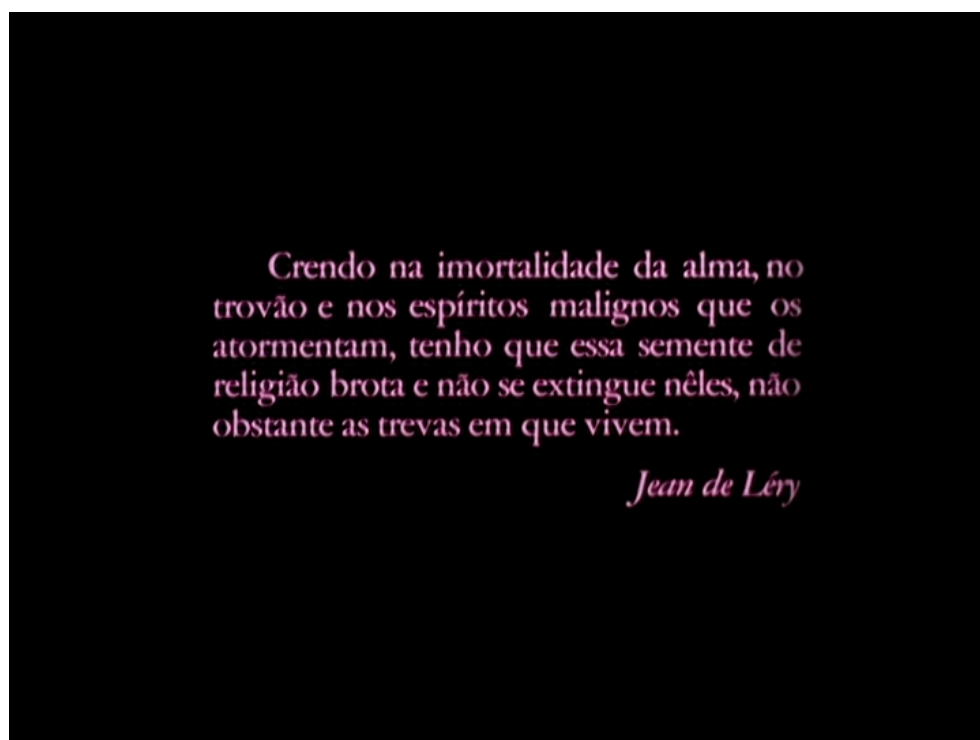


Fig. 2: ...e citações de Jean de Léry, sob a forma de intertítulos.

Vejamos como isso se dá. O filme recorre ao discurso alegórico que se tornara moeda corrente entre os diretores cinemanovistas impedidos de se referir diretamente aos problemas políticos de seu tempo. A narrativa do

passado ressoa com eventos do momento, como a tortura e o assassinato sistemáticos de prisioneiros e ativistas políticos, bem como a expulsão e o extermínio de populações indígenas para dar lugar à malfadada rodovia Transamazônica. Como de hábito no discurso alegórico, o enredo se situa num passado longínquo, no caso, no século XVI, quando portugueses e franceses (entre outros europeus) se encontravam em acirrada disputa pela posse do território brasileiro ainda mal delimitado, utilizando-se como massa de manobra dos tupiniquins e tupinambás, dois ramos rivais do tronco tupi, a etnia nativa mais numerosa na época. O personagem central é o mercenário francês Jean, que se encontra no Brasil sob o comando do Almirante Villegaigon e sobrevive milagrosamente ao ser lançado ao mar por seus superiores, acorrentado a bolas de ferro. Ao alcançar a praia, Jean é primeiramente capturado pelos tupiniquins, aliados dos portugueses, passando a lutar ao lado deles. A seguir, cai nas garras dos tupinambás, aliados dos franceses e inimigos dos tupiniquins e portugueses, mas que o confundem com um português, fazendo-o inicialmente cativo e a seguir matando-o e devorando-o segundo seu ritual.

O retrato do protagonista se baseia, em linhas gerais, na história de Hans Staden, sendo Jean mera tradução francesa do alemão Hans. A troca de identidade do protagonista provavelmente se deve a uma coprodução francesa que afinal não se concretizou. Mas Nelson também salienta que “os franceses participaram diretamente da colonização”, constituindo, portanto, “um objeto mais interessante [que um alemão] para a apreciação de um choque de culturas” (*apud* Salem 1987: 259). O diretor faz ainda referências ao romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, de 1933, que tem como ponto de partida o famoso festim antropofágico promovido pelos índios caetés, no qual foram devorados o primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, e seus companheiros, dando ensejo ao completo extermínio dessa etnia nativa pelos portugueses (SALEM, 1987: 257-8):

Ramos escreveu seu romance... numa tentativa de retornar à brasilidade, procurando gritar 'nós somos todos índios', e se colocando numa situação interna de reencontrar em si mesmo aquilo que podia subsistir do índio da primeira época do Brasil – o índio capaz de devorar um bispo – para se sentir mais 'homem de seu tempo'. Eu achei esse ponto de partida interessante, mas não me baseei na história de Ramos, que é psicológica. (*apud* Salem 1987: 258-9)

O impulso de Graciliano de reencontrar no índio antropófago a identidade brasileira perdida é em tudo semelhante ao que alimentou os modernistas brasileiros poucos anos antes e deu base ao movimento antropofágico, cujos princípios encontram-se detalhados no famoso 'Manifesto Antropofágico' de Oswald de Andrade, escrito em 1928 e datado desse momento inaugural, isto é, do "Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha" (1990: 52). Nele, Oswald proclama: 'Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.' (1990: 47). A menção ao canibalismo, por sua vez, é de cunho eminentemente político e tem por fim, como assinala Benedito Nunes (1990: 15), "ferir a imaginação do leitor" com a lembrança desse hábito desagradável. Nunes continua:

É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico. (1990:15)

Embora provocador, esse conceito de antropofagia traz a marca inconfundível da visão romântica do bom selvagem. De fato, no que se refere ao índio, as fontes básicas da utopia oswaldiana são o ideal renascentista do paraíso reencontrado em terras brasileiras e as teorias clássicas da bondade natural. Montaigne, Léry, Thevet e a célebre carta de Caminha recebem menções constantes, tanto quanto Rousseau e os iluministas franceses. Quanto ao referencial moderno, Oswald toma de empréstimo ideias de Engels, Freud e Nietzsche para condenar a cultura messiânica fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, pregando em seu lugar a sociedade matriarcal sem classes que surgiria do progresso tecnológico.

Compôs, assim, uma utopia ao mesmo tempoprimitivista efuturista, em que o homem da hordaprimeva, livre das opressões sociais e sexuais, se encarnaria no homem do futuro, com toda a potência fálica do pau-brasil, que a poesia pau-brasil, lançada pouco antes, procurava mimetizar enquanto produto de exportação para a Europa.

Mais próximo de Oswald, havia também a influência do gosto primitivista da vanguarda francesa, que tem entre suas fontes o “Manifesto Canibal Dada”, de Francis Picabia, de 1920. De qualquer modo, tratava-se de um canibalismo metafórico, livre de qualquer sugestão de consumo real de carne humana, que se contentava em absorver e transformar ideias e técnicas abstratas. Mesmo com relação aos índios tupis da época do descobrimento, a antropofagia oswaldiana era altamente idealizada, não admitindo senão o canibalismo ritual, motivado por razões nobres e praticado contra o inimigo como ato extremo de vingança – como, segundo Oswald, já se fazia na Grécia antiga. Assim, distanciada das necessidades meramente corpóreas do canibalismo alimentar, a antropofagia se purificava e recuperava o caráter romântico, harmonizando-se com a bondade natural do primitivo brasileiro.

Roberto Schwarz estabelece um vínculo entre a euforia primitivista de Oswald e a prosperidade que trazia para São Paulo a exploração do café na época, caracterizando tal atitude como típica de uma elite intelectual ligada à classe dominante. Para Schwarz (1987: 24), a poética oswaldiana depende do futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase-coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso, e aliás, uma vez que era assim, de um progresso mais pitoresco e humano do que outros, já que nenhuma das partes ficava condenada ao desaparecimento.

O próprio Oswald, ao se filiar em 1931 ao partido comunista, iria rejeitar seu entusiasmo juvenil com a antropofagia, dizendo ter sido vítima do “sarampão antropofágico” que atingira indistintamente aqueles que não tinham recebido a vacina marxista’ (NUNES, 1990: 7).

Dando continuidade ao modernismo literário de Oswald pelo filtro

regionalista e realista de Graciliano, *Como era gostoso o meu francês* oferece ao canibalismo ancestral brasileiro um novo alento político. A celebração utópica e rebelde da antropofagia do primeiro modernismo é substituída aqui por uma abordagem objetiva e neutra do canibalismo literal, sem nada que o recomende ou desabone. Mas o filme tampouco sucumbe ao ceticismo sombrio em que mergulhara a maioria dos filmes do Cinema Novo após o golpe militar de 1964, pondo um final abrupto às esperanças revolucionárias alimentadas até então pela intelectualidade de esquerda brasileira. Nenhum dos personagens – muito menos o francês do título – representa o alter-ego do diretor desnortado, à procura de explicações para a debacle revolucionária, como no célebre exemplo de Paulo Martins, oherói torturado de Terra em transe (Glauber Rocha, 1967). Personagens como ele haviam proliferado nos filmes cinemanovistas após o golpe militar, entre eles o protagonista Felipe, do filme Fome de amor, do próprio Nelson, feito pouco antes de *Como era gostoso o meu francês* e interpretado pelo mesmo Arduíno Colasanti, que faz o papel de Jean. Com suas cores quentes e atores de formas esculturais inteiramente nus, em praias paradisíacas, o filme exala uma atmosfera de liberdade incomum e inesperada para a época.

Isto talvez se deva à situação em que a equipe e os atores do filme se encontravam naquele momento. Desde o recrudescimento do regime militar, com o Ato Institucional n. 5, de dezembro de 1968, muitos cineastas e artistas haviam partido para o exílio na Europa. Nelson também se exilara, mas dentro do próprio Brasil, na cidade histórica praiana de Parati, hoje polo de grande atração turística, mas na época um lugarejo esquecido no tempo. Eis como Helena Salem (1987: 247) narra este cenário:

E o filme, agora, é Parati. Cidade colonial, bonita, de ruelas compridas, recantos, calma, quase paradisíaca. Junto ao mar, no litoral fluminense. Uma cidade que é toda ela cenário. Lá, Nelson se refugia com sua tribo. Sem o frio ou a amargura de um exílio europeu. Com o prazer do sol, da praia, sobretudo de continuar criando. Vivendo e elaborando a loucura do momento.

A 'tribo' a que se refere Salem é formada pelo elenco e a equipe dos três filmes que o diretor ali produziu, *Azyllo muito louco* (1970), *Como era gostoso o meu francês* e *Quem é Beta?* (1972). Vivendo nesse retiro comunitário em estilo hippie, a tribo de Nelson continuava assim, a seu modo, a usufruir da liberdade ceifada pela virada política conservadora. Em *Como era gostoso o meu francês*, quase se pode palpar esse modo livre de viver. A liberdade sexual reivindicada pela antropofagia modernista a partir do símbolo fálico do pau-brasil encontra-se aqui anunciada desde o título do filme, que qualifica o francês de 'gostoso', num trocadilho entre o gosto de sua carne, saboreada no final por sua amante índia Sepoipepe, e seus atributos sexuais, que a câmera se deleita em evidenciar (figura 3).



Fig.3: Culturas intercambiáveis em clima de liberdade.

Mas o clima de liberdade também se faz notar pela igualdade de

tratamento dispensado no filme às culturas indígena, francesa e portuguesa. Tal efeito se vê realçado, no nível formal, graças ao recurso às propriedades intermediais do cinema. Conferindo autonomia às suas várias fontes e linguagens, fazendo mesmo prevalecer línguas estrangeiras, como o francês e o tupi, sobre o brasileiro comum, o filme promove o estilhaçamento da identidade nacional, da especificidade do dispositivo fílmico e da figura do autor, propondo uma plataforma supranacional e multicultural como saída política para autopia perdida.

A guerra dos dispositivos

Figura ao mesmo tempo real e imaginária, o índio antropófago esteve desde o início vinculado à visão do Novo Mundo e do Brasil. Como observa Afonso Arinos (2000: 38), algumas cartas marítimas da época dos descobrimentos nomeavam o país 'Brésil Cannibale', transformando-o na moradia desse monstro que se acreditava ter cara de cão (*canis*, em latim). Parte da galeria dos seres fantásticos que se supunha habitar as terras de além-mar, o canibal foi pela primeira vez associado à ideia do bom selvagem por Montaigne, que por sua vez tomou por base os relatos de Staden, Thevet e Léry, além de entrevistas que conduziu com três índios tupinambás levados à França provavelmente no ano de 1566 (ARINOS, 2000: 92ff). Em seu célebre ensaio "Dos canibais", que teve grande influência sobre os modernistas, Montaigne descreve a sociedade indígena brasileira como verdadeiramente paradisíaca, concluindo:

Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e por torturas um corpo ainda cheio de sensibilidade, assá-lo aos poucos, fazê-lo ser mordido e rasgado por cães e por porcos (como não apenas lemos mas vimos de recente memória, não entre inimigos antigos mas entre vizinhos e concidadãos, e, o que é pior, sob o pretexto de piedade e de religião), do que assá-lo e comê-lo depois que ele morreu. (Montaigne 2000: 313)

O comentário, que se celebrizou e deu base à teoria da bondade natural entre os iluministas, é, no entanto, ambíguo. Frank Lestringant (1997: 142)

questiona até que ponto se deveria levar a sério esse “elogio inesperado de povos nus e antropófagos”, em vista do evidente grau de ironia e humor que contém. Sem dúvida, em “Dos canibais”, o propósito de Montaigne era criticar a sociedade de seu tempo mais que compreender o comportamento dos índios brasileiros. Por isso, ao defini-los, utiliza-se da ‘retórica negativa’ em voga na época, como explica Marouby (1990: 115). Assim prossegue Montaigne:

É um povo, diria eu a Platão, no qual não há a menor espécie de comércio; nenhum conhecimento das letras; nenhuma ciência dos números; nenhum título de magistrado nem de autoridade política; nenhum uso de servidão, de riqueza ou de pobreza; nem contratos; nem sucessões; nem partilhas; nem ocupações, exceto as ociosas; nem consideração de parentesco exceto o comum; nem vestimentas; nem agricultura; nem metal; nem uso de vinho ou de trigo. (2000: 309)

Trata-se, em suma, de um índio idealizado ao máximo e inteiramente ignorado em sua estrutura social, a qual, evidentemente, possuía divisão de trabalho, agricultura e regras de comportamento como qualquer outra. “O julgamento de valor positivo”, diz Todorov (1989: 70) a respeito do suposto relativismo de Montaigne, “se funda num mal-entendido, a projeção no outro de uma imagem de si – ou, mais precisamente, de um ideal de si, encarnado por Montaigne com base na civilização clássica”.

Esse caleidoscópio que transforma o outro no espelho negativo de si informa, de modo irônico, a estrutura do filme como um todo. Antes mesmo dos créditos, um trecho de uma carta de Villegaignon a Calvino, datada de 31 de março de 1557, é lido em *voz over*, na única elocução em português atual do Brasil ao longo do filme. Esta carta encontra-se reproduzida na íntegra no livro *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry (1980: 39ff), publicado pela primeira vez em 1576, e aqui citada na tradução do artista e intelectual modernista Sérgio Milliet:

O país é deserto e inculto, não há casas, nem tetos, nem quaisquer acomodações de campanha. Ao contrário, há muita gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia nem humanidade. Muito diferente de nós em seus

costumes e instrução. Sem religião, nem conhecimento da verdade ou da virtude, do justo ou do injusto, verdadeiros animais com figuras de homem.

Note-se que a ‘retórica negativa’ é utilizada por Villegaigon para detratar os indígenas, e não enaltecê-los como fizera Montaigne. A leitura prossegue narrando a conspiração de 26 mercenários franceses que, “incitados pela sua cupidez carnal”, haviam planejado matar Villegaigon, enquanto as imagens mostram, ao contrário, o sofrimento dos ditos rebeldes, dentre eles o herói Jean, submetidos às agruras do trabalho escravo. No final da leitura, a voz over descreve a libertação de Jean para que possa se defender, porém as imagens outra vez a contradizem ao mostrar o réu acorrentado a duas bolas de ferro, sendo arremessado ao mar numa execução sumária.

O uso dessa carta, datada de um passado longínquo, é tipicamente alegórico, pois apresenta paralelo óbvio com a situação política atual no Brasil, em que torturas e assassinatos de presos políticos eram moeda corrente, sendo frequentemente falsificados no noticiário oficial como suicídio ou acidente. Também alegórica é a imagem das índias que se livram das camisolas brancas impostas pelos soldados de Villegaigon, fato descrito por Léry nos seguintes termos: “Embora as cobríssemos à força, despiam-se às escondidas ao cair da noite e passeavam nuas pela ilha, por mero prazer” (1980: 120). É fácil ver aqui outra alusão alegórica ao movimento feminista em curso, que levava à queima simbólica de sutiãs em diversas capitais do mundo em maio de 1968.

O tom e estilo adotados pelo locutor em off, que anuncia as ‘Últimas notícias da França Antártica enviadas pelo Almirante Villegaigon’, por sua vez parodiam a narração dos cinejornais – no caso, as chamadas ‘Atualidades Francesas’ – dos anos 1960 no Brasil. A narrativa de crimes e mortes, porém, contrasta com a suavidade alegre do Concerto n. 1 para Trompa de Mozart que a acompanha. Produz-se assim uma colisão paródica de dispositivos em que imagens, texto e música se contradizem a cada passo. Essa guerra intermidial que introduz a narrativa leva a seguir a um embate equivalente de línguas e identidades que põe em cheque o

conceito de nação tanto quanto a autoridade e autoria do próprio filme.

A morte do autor

Um dos fatores mais distintivos do filme é a pluralidade linguística, cujo fim não é apenas a fidelidade à origem dos personagens, mas também transformá-los em veículos inconscientes de sua herança cultural. A seguinte passagem é eloquente a este respeito. Jean sobrevive à tentativa de execução, porém, ao chegar à praia, cai em mãos dos tupiniquins, aliados dos portugueses, que o forçam a combater a seu lado. Numa escaramuça, estes acabam vencidos pelos tupinambás, aliados dos franceses, que capturam Jean. Com o fim de estabelecer a verdadeira identidade de sua presa, os índios colocam Jean ao lado dos portugueses e o fazem falar, apontando para a própria língua. Jean recita uma estrofe do poema “Ode sur les singularitez de la France Antarctique d’André Thevet” (ou Ode às singularidades da França Antártica de André Thevet), de Étienne Jodelle, autor renascentista do grupo Pléiade. Já os portugueses declamam uma receita de ensopado de lampreia, em alusão involuntária ao ritual canibal indígena, dado que a lampreia deve primeiro ser morta ‘com um só golpe’, do mesmo modo que os prisioneiros são abatidos com um único golpe da *ibirapema*, espécie de maça indígena. O efeito é cômico porque os personagens emitem essas falas de maneira automática e impessoal, como se fossem meros reprodutores de discursos pré-existentes. Como tal, constituem a figuração daquilo que Foucault, nos anos 1960, havia definido como ‘a função autor’, ou seja, o autor sem corpo, destituído de essência:

O nome do autor não está situado no estado civil dos homens ou na ficção da obra, está situado na ruptura instaurada por um certo grupo de discursos e seu modo de ser singular... A função autor é portanto característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1994: 798)

No mesmo espírito de Foucault e da rebeldia dos anos 1960, Barthes também decretou a morte do autor como um ato político, já que o autor constituía “o resumo e desfecho da ideologia capitalista” (BARTHES, 2004:

2). Do mesmo modo, *Como era gostoso o meu francês* recusa individualidade aos agentes históricos com o fim, não de diminuir sua responsabilidade nos acontecimentos, mas de ressaltar o predomínio do contexto sobre o indivíduo, isto é, sobre o protagonista heroico tal como retratado no cinema convencional e mesmo nos primeiros filmes do Cinema Novo, nos quais o herói funcionava como porta-voz do autor todo-poderoso.

Retornando ao uso da ode de Jodelle, que é dedicada a Thevet, seu uso também pode ser visto como político na medida em que seus versos fazem uma 'comparação entre o selvagem e o civilizado largamente favorável àquele', como Afonso Arinos observa (2000: 159). Vejamos como isso ocorre no poema como um todo:

Celuy là fait beaucoup pour soy/ Qui fait en France comme moy,/ Cachant sa vertu la plus rare,/ Et croy veu ce temps vicieux,/ Qu'encore ton livre seroit mieux/ En ton Amerique barbare,/ Car qui voudroit un peu blâmer/ Le pays qu'il nous faut aymer/ Il trouveroit la France Arctique/ Avoir plus de monstres, je croy/ Et plus de barbarie en soy/ Que n'a pas la France Antarctique./ Ces barbares marchent tous nuds,/ Et nous nous marchons incognus,/ Fardez, masquez./ Ce peuple estrange/ A la pieté ne se range./ Nous la nostre nous mesprisons,/ Pipons, vendons et deguisons./ Ces barbares pour se conduire/ N'ont pas tant que nous de raison,/ Mais qui ne voit que la foison/ N'en sert que pour nous entretenir?

Eis como isto se traduz literalmente:

Aquele que se comporta como eu na França/Escondendo sua virtude mais rara/ Faz muito para si mesmo./ Na minha opinião, nesses tempos corruptos, penso/ Que seu livro seria até melhor/ Em sua América bárbara/ Pois quem quer que critique um pouco/ O país que devíamos amar/ Descobriria que na França Ártica/ Há mais monstros, creio eu/ E mais barbárie em si/ Que a França Antártica./ Esses bárbaros andam completamente nus,/ E nós andamos incógnitos/ Maquiados e mascarados. Esse povo estranho/ Não adota a piedade./ Nós desprezamos a nossa/ Falsificamos, vendemos e disfarçamos a nossa./ Esses bárbaros em sua conduta/ Não são tão razoáveis como nós,/Mas quem só vê o coletivo/ Não o faz apenas em proveito próprio?

Como se percebe, o francês Jean, ao recitar os versos em destaque acima, veicula um discurso contrário a seus próprios interesses, ou seja,

um discurso em defesa dos hábitos dos índios, descritos como mais honestos e civilizados que os seus, o mesmo acontecendo com os portugueses, que sem querer ensinam aos indígenas a cozinhar sua própria carne.

A inflexão tropicalista desta cena, por sua vez, pode ser identificada no uso paródico de estereótipos culturais que definem o francês como culto e poético, enquanto os portugueses aparecem como pragmáticos e gulosos. Esse tipo de paródia cultural de fundo preconceituoso era corrente no cinema popular brasileiro desde as chanchadas dos anos 1950, que viviam uma espécie de renascimento naquele momento, graças entre outras coisas à reabilitação da cultura popular promovida pelos tropicalistas. Nada disso importa para os índios no filme, é claro, já que não sabem diferenciar entre os vários europeus. No entanto, a fala alienante e alienada dos estrangeiros faz com que todos, inclusive os indígenas, apareçam como membros de uma só humanidade, com ambições e necessidades comuns e intercambiáveis.

Exemplos disso abundam no filme. O grande chefe tupinambá Cunhambebe, retratado em toda sua glória nos desenhos renascentistas que informam sua caracterização no filme, quer canhões para exterminar seus parentes tupiniquins, não os espelhos e outras ninharias que os franceses lhe oferecem. Jean constitui o vértice provável de identificação espectral e catártico graças ao tempo de tela que lhe é concedido, porém, tal como seus inimigos, é igualmente movido pela ganância e não hesita em assassinar um conterrâneo com um simples golpe de enxada na cabeça quando este ameaça se apossar do tesouro deixado pelo marido morto de sua amante indígena, Seboipepe. Entre este assassinato e o outro cometido pelos índios com a *ibirapema*, em suas cerimônias canibais, não há diferença, a *ibirapema* e a enxada, enquanto armas, sendo em tudo intercambiáveis.

O filme se esforça, sem dúvida, em ressaltar a devastação e o custo humano resultantes da invasão europeia no Brasil. Após o assassinato e canibalismo ritual de Jean, um intertítulo contendo uma citação de Mem de

Sá, Governador Geral do Brasil, datada de 1557, informa: “Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua”. Porém o filme nos diz que esses índios eram tão humanos quanto seus assassinos e, portanto, também poderiam ter sido eles.

A utopia híbrida

Como mencionei, ao longo do filme lança-se mão de uma variedade de dispositivos extrafílmicos, como gravuras renascentistas e motivos musicais diegéticos e extradiegéticos, que incluem desde cantos guerreiros indígenas autênticos até exercícios experimentais de Zé Rodrix, o famoso inventor do ‘rock rural’, que mistura música sertaneja e rock à moda tropicalista. Nelson e sua equipe não foram os primeiros a se utilizar desse procedimento, que corresponde à estética de colagem já em prática no teatro, na música e nas artes plásticas no Brasil, sob influência do tropicalismo. Tanto quanto Nelson, os artistas tropicalistas recorriam à antropofagia modernista a fim de legitimar a apropriação indiscriminada de linguagens diversas, bem como da cultura popular e erudita. Enquanto movimento, no entanto, o tropicalismo nasceu do cinema, mais precisamente do filme *Terra em transe* de Glauber. Caetano Veloso, o introdutor do tropicalismo na música, relata a espécie de ‘epifania’ que experimentou ao assistir a esse filme, e a uma cena em particular, na qual o protagonista Paulo Martins tapa a boca de um operário e o acusa de analfabeto, alienado e incapaz de um dia governar o país. Veloso diz ter vivido esta cena “cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então: a morte do populismo” (VELOSO, 1997: 104-105). É precisamente na fronteira entre o fim do populismo e o nascimento do tropicalismo que a política de *Como era gostoso o meu francês* se localiza, propondo uma alternativa para as expectativas frustradas da esquerda. Trata-se, porém, de um posicionamento implícito, uma procura, mais do que um encontro, abrindo caminho para uma ambiguidade que já incomodara Oswald quando da sua conversão à ortodoxia do comunismo.

Mas é justamente na negação de dogmatismos que reside a política da intermedialidade, uma corrente que penetrou a arte e os estudos culturais na esteira do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Ideias de pureza, essência e origem deram lugar à intertextualidade e ao dialogismo, tais como formuladas por Kristeva e Bakhtin, este último um defensor, como Foucault, da concepção do autor como 'orquestrador de discursos pré-existent' (STAM, 2005: 4). Stam sugere que os estudos intertextuais e intermediais são necessariamente interculturais na medida em que contribuem para "a não segregação" e "a transnacionalização" da própria crítica, bem como para a abolição de hierarquias implícitas entre as diferentes formas artísticas (2005: 17). *Como era gostoso o meu francês* é transnacional a partir de sua concepção, uma coprodução francesa que não se concretizou. O personagem francês foi mesmo assim mantido, pois servia ao caráter intercambiável das nacionalidades tematizado no enredo. O próprio Hans Staden fora vítima de troca de identidade, tendo sido tomado por um português e por esta razão condenado ao canibalismo pelos tupinambás. Tanto quanto o francês, Staden viveu num mundo globalizado o qual, graças às navegações e descobertas, como afirma Wallerstein (2011), já era um sistema mundial moderno feito de subjetividades híbridas.

Isto, no entanto, não assegura uma base política ao filme, pois, como também afirma Stam (2003: 32), o hibridismo pode ser facilmente "recodificado como um sintoma do momento pós-moderno, pós-colonial e pós-nacional", tendendo ao niilismo e imobilismo político. É por esta razão que Schwarz (2012:13), assim como criticara Oswald, vê com desconfiança o ataque de Caetano Veloso ao populismo de esquerda, argumentando:

A vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação.

Em *Como era gostoso o meu francês*, no entanto, a hibridez de

dispositivos, formas e culturas confere ao filme qualidades que vão além do apelo comercial e do niilismo político pós-moderno. Como procurei demonstrar, graças a seu multiculturalismo pragmático e único, o filme foi capaz de oferecer à arte e ao cinema popular no Brasil na virada dos anos 1960-70 a chance de sobreviver sob a égide da liberdade de expressão e do direito de pertencer a um mundo maior do que a nação.

Referências

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf. Acessado em 21 de junho de 2017.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". In: DEFERT, Daniel & EWALD, François (orgs). *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994. 789-820.
- LESTTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Brasília: UnB, 1997.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. (Tradução e notas de Sérgio Milliet.) São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- MAROUBY, Christian. *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*. Paris: Seuil, 1990.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: livro 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- NUNES, Benedito. 'Antropofagia ao alcance de todos'. In: *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990. 5-8.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In:

Que horas são?. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 11-28.

_____. 'Verdade tropical: um percurso de nosso tempo'. In: *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STAM, Robert. "Beyond Third Cinema: The aesthetics of hybridity". In: GUNERATNE, Anthony R. & DISSANAYAKE, Wismal. *Rethinking Third Cinema*. New York/London: Routledge, 2003. 31- 48.

_____. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World- Economy in the Sixteenth Century*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2011.