



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA

**A LUTA PELA HISTÓRIA:**

O cinema de gênero histórico no Brasil dos anos 1970 e o caso de “Como Era Gostoso o Meu Francês”

RECIFE

2025

GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA

**A LUTA PELA HISTÓRIA:**

O cinema de gênero histórico no Brasil dos anos 1970 e o caso de “Como Era Gostoso o Meu Francês”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Professor Doutor Renato Pinto

RECIFE

2025

Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Pedrosa, Gabriel Medeiros Alves.

A luta pela História: O cinema de gênero histórico no Brasil dos anos 1970 e o caso de "Como Era Gostoso o Meu Francês" / Gabriel Medeiros Alves Pedrosa. - Recife, 2025.  
163f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

Orientação: Renato Pinto.

1. Ditadura Militar; 2. Filme histórico; 3. Usos do passado;  
4. Cinema brasileiro. I. Pinto, Renato. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



**GABRIEL MEDEIROS ALVES PEDROSA**

**A LUTA PELA HISTÓRIA: O cinema de gênero histórico no Brasil dos anos 1970 e o caso de “Como Era Gostoso o Meu Francês”**

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de **Doutor em História**.

Aprovada em: **03/11/2025**

**BANCA EXAMINADORA**

**Participação por videoconferência**

Prof. Dr. Renato Pinto

**Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)**

**Participação por videoconferência**

Prof. Dr. Bruno Augusto Dornelas Câmara

**Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)**

**Participação por videoconferência**

Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio

**Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)**

**Participação por videoconferência**

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento

**Membro Titular Externo (Secretaria de Estado da Educação - Pernambuco)**

**Participação por videoconferência**

Prof. Dr. Glaydson José da Silva

**Membro Titular Externo (Universidade Federal de São Paulo)**

*Em memória de  
Minha avó, Margarida (1947-2025)*

*“A morte é a cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de uma nossa já apagada existência” (Mia Couto)*

## **AGRADECIMENTOS**

Conclui meu mestrado em 2021 e entrei no doutorado no mesmo ano. Para aqueles que não podem esquecer, vivíamos o segundo ano de pandemia. Tomar parte na defesa do conhecimento científico se mostrou um dever ético em meio a uma onda destrutiva de negacionismo acompanhada do incentivo público do governo às ações que iam na contramão das boas práticas sanitárias que diminuíam o contágio, a letalidade e a mortalidade. Foi nesse contexto que terminei meu mestrado e ingressei no doutorado. Nunca me acostumei com os eventos e aulas on-line. Perder o contato com o espaço físico da UFPE e do CFCH foi bastante negativo. Tudo foi feito à distância. No meio do doutoramento, também passei por outra mudança de cidade e comecei a trabalhar como professor da educação básica no estado de Alagoas. Tive experiências muito boas ao lado de outras desagradáveis, mas eu gosto de fixar o que tem sido bom e agradável. E bastante coisa valeu a pena.

É claro que, pelo trabalho como professor, sem ter conseguido nenhum período de licença, o tempo disponível para dedicar à pesquisa foi encurtado. Aliás, no Brasil, o trabalho de pesquisador acadêmico não é considerado trabalho. É um fato lamentável.

Para começar meus agradecimentos, eu poderia fazer menção àqueles meus alunos que me fizeram gostar da educação básica com todas as suas dificuldades. Incentivar o estudo e participar da educação é realmente bom. Obrigado pelos dias que eu saí de sala de aula satisfeito com meu trabalho.

Falando nisso, eu devo também ser grato aos bons professores e professoras que passaram pela minha vida desde o início. Há sempre aqueles que marcam, especialmente aqueles que acreditam em você.

Obrigado ao professor Bruno Câmara, pois suas aulas e seu incentivo foram muito importantes para me ensinar a gostar de estudar com dedicação. Obrigado por ter acreditado. Agradeço ao professor Renato Pinto por ter me aceitado duas vezes como orientando e também pela paciência para esperar meus atrasos para concluir a tese. Também faço menção de agradecer aos docentes do Programa de Pós Graduação em História da UFPE, cujas aulas contribuíram para a formação teórica deste trabalho.

Em especial, agradeço aos membros da banca de qualificação e defesa. Agradeço ao professor Rômulo Gabriel de Barros Gomes que, apesar da impossibilidade de participar da banca de defesa, contribuiu de forma ímpar durante a qualificação. Muito obrigado ao professor Pablo

Porfírio por suas contribuições desde a disciplina sobre história, teoria e imagens da qual participei em 2019 até suas leituras do meu trabalho. Meu agradecimento ao professor Bruno Augusto Dornelas Câmara por estar presente em mais um momento de defesa. Obrigado também ao professor Glaydson José da Silva, cuja obra também foi fundamental nesse trabalho de tese a partir do conceito de usos do passado. Agradeço ao professor Arthur Lira do Nascimento, do qual admiro seu trabalho sobre cinema e história do Brasil.

Também quero muito agradecer aos meus amigos simplesmente pela amizade e nada mais. Quase nunca conversamos sobre o trabalho da tese e isso é o mais importante. Obrigado pela amizade Emanuel Oliveira, com quem falo muito sobre corrida de rua, pois é nossa paixão em comum. Obrigado Rafael Felipe, com quem falo sobre música, jogos, filmes, ficção científica e todo tipo de conversa sobre vida e arte. Obrigado Deylla Barros, com quem Aline e eu gostamos de ver filme ruim, passear, comer torta de chocolate, falar da vida alheia e dividir muitas risadas. Obrigado Bruno Alves, por quem eu tenho muita admiração e com quem compartilho minha vida acadêmica, pois entramos juntos no mestrado e no doutorado, e agora, finalmente, saímos juntos também. Obrigado Josenildo Américo, meu parceiro de tantos projetos durante a graduação e que agora está em outro país seguindo seus sonhos. Obrigado Rafaela Medeiros, minha irmã que é uma das pessoas mais importantes da minha vida. Enfim, obrigado aos amigos de ontem e de hoje.

Agradeço aos meus pais, Rejane e Ricardo, por tudo que fizeram em prol da minha educação. Agradeço com muito amor a minha noiva Aline. Você é a pessoa que mais me conhece e eu sou muito feliz com você. Obrigado pelo companheirismo, por fazer parte dos meus projetos e me incentivar a seguir. Amo-te.

Vovó Margarida, ela se foi esse ano após conviver por um longo período com o Alzheimer, mas eu sempre vou lembrar dela como minha primeira professora. De fato, ela era professora. Sempre que falo dela, lembro de como foi inesquecível o dia em que ela me ensinou a usar crase utilizando uma folha, uma caneta e nada mais. Será que aprendi completamente? Obrigado pela vida, vovó. Vou guardar seus livros e lembrar da senhora.

*“Nelson foi quem mostrou a todos nós que era possível se fazer  
cinema diferente no Brasil”.*

*Cacá Diegues*

## RESUMO

Este trabalho estuda o cinema de gênero histórico no Brasil da década de 1970, período de intensa produção de filmes nacionais num contexto marcado pela expansão do mercado e da indústria cultural indissociavelmente ligada à conjuntura de exceção política. O objetivo da tese é analisar os filmes históricos produzidos no recorte temporal mencionado, porém com o foco específico na representação do indígena pelo cinema. Para o cumprimento da proposta, o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, foi escolhido para uma avaliação mais profunda, principalmente por sua interpretação crítica das fontes históricas. Através das análises, buscamos entender o funcionamento da escrita filmica da história, isto é, como o audiovisual se relaciona com a historiografia para construir suas próprias representações do passado. Utilizamos o conceito de “usos do passado” tanto para a análise interna dos filmes quanto para o exame do seu contexto de produção, com o intuito de compreender como o gênero histórico era mobilizado com fins políticos e como foi incorporado por práticas culturais. Durante a Ditadura Militar, os cineastas enfrentavam a censura ao mesmo tempo em que se adaptavam às políticas culturais do Estado. A criação de leis de incentivo e de proteção ao mercado cinematográfico nacional e a existência dos órgãos de fomento, como a Embrafilme, eram aproveitadas pelos cineastas que, diversas vezes, utilizavam as próprias “armas” do Estado. Nesta tese, analisamos a conflituosa relação cinema-Estado a partir das disputas pelo controle dos usos do passado nos filmes históricos. A temática da representação indígena foi importante nesse processo, pois se trata também de um contexto de aumento da exploração do capital na região amazônica permeado pelo reforço da propaganda governamental a partir da ideia de integração nacional e do “Brasil Grande”. Por fim, um outro objetivo do trabalho foi contribuir com o campo da relação cinema-história por meio de uma proposta metodológica que pode ser repetida na análise de outros filmes, especialmente dos chamados filmes históricos.

**Palavras-chave:** filme histórico; ditadura militar; cinema brasileiro; usos do passado.

## ABSTRACT

**Title: The Fight For History: “How tasty was my little Frenchman” and the historical movies in Brazil in the 1970s**

This dissertation studied historical genre cinema in Brazil in the 1970s, a period of intense production of national films in a context marked by the expansion of the market and the cultural industry, inextricably linked to the state of exception context. The objective of this thesis is to analyze the historical films produced within the period considered, but with a specific focus on the representation of Indigenous people in cinema. To fulfill this proposal, the film “*Como era gostoso o meu francês*” (*How Tasty Was My Little Frenchman*) (1971), by Nelson Pereira dos Santos, was chosen for a more in-depth evaluation, primarily for its critical interpretation of historical sources. Through our analysis, we seek to understand the functioning of the filmic writing of history, that is, how audiovisual media relates to historiography to construct its own representations of the past. We use the concept of “uses of the past” both for the internal analysis of the films and for examining their production context, aiming to understand how the historical genre was mobilized for political ends and how it was incorporated into cultural practices. During the Military Dictatorship, filmmakers faced censorship while simultaneously adapting to the state’s cultural policies. The creation of laws to encourage and protect the national film market and the existence of funding agencies, such as Embrafilme, were exploited by filmmakers, who often used the State’s own “weapons”. In this thesis, we analyze the conflictual relationship between cinema and the state through disputes over control over the use of the past in historical films. The theme of Indigenous representation was important in this process, as it also involved a context of increased capital exploitation in the Amazon region, permeated by the reinforcement of government propaganda based on the idea of national integration and a “*Brasil Grande*”. Finally, another objective of this work was to contribute to the field of the cinema-history relationship through a methodological proposal that can be replicated in the analysis of other films, especially so-called historical films.

**Keywords:** historical film; military dictatorship; Brazilian cinema; uses of the past.

## **LISTA DE IMAGENS**

<b>Figura 1.</b> Telegrama de Emílio Médici sobre o filme <i>Independência ou Morte</i> (1972) .....	35
<b>Figura 2.</b> Pôster de divulgação de <i>Xica da Silva</i> .....	43
<b>Figura 3.</b> Páginas da Revista Manchete sobre o filme Anchieta, José do Brasil .....	47
<b>Figura 4.</b> Pôster do filme <i>Guerra dos Pelados</i> .....	63
<b>Figura 5.</b> O menino Transamazônico .....	76
<b>Figura 6.</b> Propagandas de Bancos no incentivo à exploração desenfreada da Amazônia .....	77
<b>Figura 7.</b> Primeira citação (André Thevet) .....	91
<b>Figura 8.</b> O francês caminha pelas praias .....	91
<b>Figura 9.</b> Caracterização dos Tupinambás em contexto de guerra .....	93
<b>Figura 10.</b> Caracterização dos Tupinambás em contexto de guerra .....	93
<b>Figura 11.</b> Cenas de batalha: Encontro entre tupinambás e maracajás .....	93
<b>Figura 12.</b> Gravura da edição francesa do livro de Jean de Léry .....	93
<b>Figura 13.</b> Tupinambás com pilão, arco e ornamento de penas .....	94
<b>Figura 14.</b> Eduape, um ornamento de penas de ema .....	94
<b>Figura 15.</b> Cena da recepção dos guerreiros na aldeia .....	98
<b>Figura 16.</b> Gravura retratando o trabalho das mulheres indígenas na lavoura .....	98
<b>Figura 17.</b> Gravura de Ubatuba, aldeia tupinambá onde Staden esteve aprisionado .....	98
<b>Figura 18.</b> Jean resiste a ter sua barba cortada .....	98
<b>Figura 19.</b> Jean sendo puxado de canto a canto da aldeia .....	99
<b>Figura 20.</b> Dança das mulheres ao redor de Staden .....	99
<b>Figura 21.</b> Seboipep coloca o colar de frutos no pescoço de Jean .....	100
<b>Figura 22.</b> Plano panorâmico da reconstituição de uma aldeia tupinambá no filme .....	100
<b>Figura 23.</b> O chefe Cunhambebe isolado em sua desconfiança com os franceses .....	103
<b>Figura 24.</b> Jean enterra o corpo do comerciante francês depois de assassiná-lo .....	103
<b>Figura 25.</b> Ritual festivo .....	106
<b>Figura 26.</b> Ritual de dança em torno do prisioneiro .....	106
<b>Figura 27.</b> Maracá e recipientes de barro .....	106
<b>Figura 28.</b> Encenação da visita a um pajé em sua caverna .....	105
<b>Figura 29.</b> O chefe Cunhambebe .....	108
<b>Figura 30.</b> Cunhambebe, célebre morubixaba tupinambá .....	108
<b>Figura 31.</b> Plano da batalha entre tupinambás contra tupiniquins e portugueses .....	109
<b>Figura 32.</b> Gravura da edição francesa do livro de Jean de Léry .....	109

<b>Figura 33.</b> Oitava citação (Manuel da Nóbrega) .....	110
<b>Figura 34.</b> Cunhambebe estuda o corpo de Jean .....	110
<b>Figura 35.</b> A ibirapema em primeiro plano, o chefe Cunhambebe em segundo, e o francês em terceiro .....	111
<b>Figura 36.</b> A ibirapema retratada no livro de Staden .....	111
<b>Figura 37.</b> Jean prepara-se para ser devorado .....	112
<b>Figura 38.</b> Gravura retirada da edição francesa do livro de Jean de Léry .....	112
<b>Figura 39.</b> O chefe Cunhambebe dispara os canhões nos ombros .....	112
<b>Figura 40.</b> Plano fechado em Seboipepe .....	112
<b>Figura 41.</b> “Cenas de antropofagia”, gravura de Theodore de Bry (século XVI) .....	113
<b>Figura 42.</b> Imagem do poster de capa de <i>Como era gostoso o meu francês</i> .....	113
<b>Figura 43.</b> Última citação (Mem de Sá) .....	113
<b>Figura 44.</b> Imagem de bastidor: Nelson Pereira ao fundo (sem camisa) e Dib Lutfi de costas (próximo à câmera) .....	116
<b>Figura 45.</b> Imagem de bastidor (2): Nelson Pereira dos Santos no trabalho de direção em <i>Como era gostoso o meu francês</i> .....	118
<b>Figura 46.</b> Pôster de divulgação de <i>Como era gostoso o meu francês</i> .....	124
<b>Figura 47.</b> Inserção de divulgação de “Francês” no Diário da Manhã (1) .....	125
<b>Figura 48.</b> Inserção de divulgação de “Francês” no Diário da Manhã (2) .....	125
<b>Figura 49.</b> Cartaz do filme <i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i> (1979).....	139
<b>Figura 50.</b> “Índio Tamoio” (Albert Eckhout, 1641).....	148
<b>Figura 51.</b> “Índia Tamoio” (Albert Eckhout, 1641).....	148
<b>Figura 52.</b> “Índio Tupi” (Albert Eckhout, 1643).....	148
<b>Figura 53.</b> “Índia Tupi” (Albert Eckhout, 1641).....	148
<b>Figura 54.</b> <i>Pôr do sol em Itatiaia</i> , óleo sobre madeira (Albert Guignard, 1940).....	149
<b>Figura 55.</b> <i>Itatiaia</i> , óleo sobre madeira (Albert Guignard, 1941) .....	149
<b>Figura 56.</b> Plano do filme: Jean é capturado pelos tupiniquins .....	149
<b>Figura 57.</b> Plano do filme: tupiniquins e tupinambás correm na praia .....	149
<b>Figura 58.</b> <i>Serra de Itatiaia</i> (Albert Guignard, 1940).....	150
<b>Figura 59.</b> <i>Sabará Chuvoso</i> (Albert Guignard, 1956).....	150
<b>Figura 60.</b> Plano do filme: Jean na canoa .....	150
<b>Figura 61.</b> Plano do filme: Jean e Seboipep .....	150

## **MAPA E TABELA**

**Mapa 1.** Mapa dos espaços de encenação étnica e geográfica dos filmes..... 144

**Tabela 1.** Os filmes, seus espaços de encenação e as etnias e grupos linguísticos indígenas

..... 144

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2. COMBATES PELA HISTÓRIA OU OS USOS DO PASSADO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970 .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1. “A hora e a vez dos filmes históricos” .....</b>	<b>30</b>
<b>2.2. Alegorias nos usos do passado .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3. Estética e ideologia .....</b>	<b>43</b>
<b>2.4. A história como campo de combate: os enquadramentos de um cinema político ....</b>	<b>49</b>
<b>2.5. O papel dos intelectuais: ambiguidades da relação cinema e Estado durante a Ditadura.....</b>	<b>54</b>
<b>2.6. Os usos da história nos filmes .....</b>	<b>60</b>
<b>3. “COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS” E OS USOS DO PASSADO NA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA INDÍGENA PELO CINEMA .....</b>	<b>68</b>
<b>3.1. As imagens do indígena do cinema brasileiro .....</b>	<b>68</b>
<b>3.2. Visões do paraíso: as primeiras imagens do filme.....</b>	<b>71</b>
<b>3.3. A visão de história em <i>Como era gostoso o meu francês</i> ou o “histórico” do filme histórico.....</b>	<b>77</b>
<b>3.4. <i>Como era gostoso o meu francês</i> e a literatura de viagem ou o filme e suas referências documentais .....</b>	<b>81</b>
<b>3.5. Análise interna do filme .....</b>	<b>90</b>
<b>3.5.1. O encontro e o acordo com o conterrâneo francês .....</b>	<b>100</b>
<b>3.5.2. Sem fé, sem lei e sem rei? .....</b>	<b>104</b>
<b>3.5.3. O momento final: devora-me ou te devoro .....</b>	<b>109</b>
<b>4. “COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS” E SEU CIRCUITO FÍLMICO: PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E DIÁLOGOS COM OUTROS FILMES SETENTISTAS DE TEMÁTICA INDÍGENA .....</b>	<b>115</b>
<b>4.1. A recepção ou como o filme foi assistido .....</b>	<b>118</b>
<b>4.2. Diálogo com outros filmes setentistas de temática indígena .....</b>	<b>132</b>
<b>4.3. Outras considerações em perspectiva.....</b>	<b>145</b>

**5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES ..... 153**

**REFERÊNCIAS E FONTES..... 156**

**FILMOGRAFIA CITADA..... 162**

## 1. INTRODUÇÃO

O ano era 1578 quando chegou ao conhecimento dos leitores a publicação de mais um testemunho de alguém que atravessara o oceano e agora trazia o relato de suas viagens. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*,<sup>1</sup> em seu extenso título original, era um livro de inspiração religiosa, humanista e aventureira. O texto contido naquelas páginas confirmava ou negava as crônicas de outros viajantes como André Thevet ou Hans Staden. Contava-se sobre os dias vividos no Novo Mundo, sobre sua fauna e flora, sua geografia e seus originais habitantes, além de fornecer argumentos para justificar a colonização da terra e a catequização dos povos. Jean de Léry, autor do livro citado, estivera na América em 1556, na França Antártica, hoje Brasil. Seu livro é um entre os vários que construíram uma galeria de imagens sobre a colonização, especialmente na era dos primeiros contatos entre europeus e indígenas. Nas edições posteriores, os volumes ganharam ilustrações de Theodor de Bry,<sup>2</sup> desenhista e editor que também contribuía com suas gravuras para outros relatos de viagem, como a famosa obra de Hans Staden. Os textos e imagens publicados naquele século XVI diziam mais a respeito dos colonizadores do que sobre as populações conquistadas, entretanto o impacto que tiveram na representação dos indígenas atravessou os séculos. Em grande parte, trata-se de um fenômeno de apagamento, pois inúmeros povos nativos deixaram de existir. Os relatos de viagem e a iconografia acabaram se tornando a maior parte das fontes possíveis para escovarmos a história a contrapelo e, enfim, narrar a cultura de nações desaparecidas – não todas elas, é claro. Apesar da sobrevivência de várias comunidades étnicas, os tupinambás de fato não existem mais. Ficaram os relatos, a iconografia e os vestígios da sua cultura material.

As imagens do século XVI viajaram no tempo e chegaram aos nossos dias, passando por diversos usos políticos ao longo de sua viagem. É uma história de como a cultura permanece, transforma-se e transforma as conjunturas estéticas e ideológicas. O salto da literatura de Léry, Vesúcio, Staden e companhia para o cinema de Nelson Pereira dos Santos é de mais de quatro séculos. O que mudou e o que permanece? Essa é uma história da cultura em suas transformações. Em 1578, Léry escreveu que os indígenas não guerreavam para conquistar terras ou países uns dos outros, nem para enriquecer pilhando e escravizando seus semelhantes. Nas

---

<sup>1</sup> “História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América”.

<sup>2</sup> Em 1592, Theodor de Bry publicou com ilustrações a obra de Léry na coleção *Grands Voyages*.

palavras do cronista, “confessam eles próprios serem impelidos por outro motivo: o de vingar pais e amigos presos e comidos, **no passado**”.<sup>3</sup>

A história contada nessa tese é, de certa forma, uma história sobre a vingança das imagens. Tomei os filmes para o estudo dessas imagens, mais especificamente *Como era gostoso o meu francês*, um longa-metragem antropofágico de 1971. Será possível dizermos que a obra de Nelson Pereira dos Santos fez justamente aquilo dito por Jean de Léry: “vingar aqueles que foram presos e comidos no passado”? A antropofagia será, quase sempre, o fio condutor ou o fio narrativo que nos conduzirá por esse labirinto de imagens. Ela significará a atitude de ler a história a contrapelo. Não necessariamente comer para digerir, pois às vezes basta mastigar e cuspir os ossos fora.

\*\*\*

Segundo Peter Burke,<sup>4</sup> a história cultural clássica, dos Oitocentos ao início do século XX, concentrava-se no estudo dos “artefatos culturais” como meio para interpretar, compreender e descrever as formas e os padrões de comportamento/sentimento/pensamento característicos de algum período histórico. Como um artista, o historiador da cultura pintaria “o retrato de uma época”. Sua tarefa estava em contextualizar as obras inseridas na generalização dos “estilos”. O estilo, identificado como a forma da arte, seria o aspecto revelador do mundo, já que se compreendia a cultura como expressão ou “reflexo” da sociedade.

Por sua vez, Ernst Gombrich conta que a história cultural, mais do que outros campos históricos, esteve ligada (ou presa) a uma filosofia da história de abrangência totalizante, onde haveria um princípio centralizador e norteador a partir do qual a realidade deveria ser observada/interpretada/descrita.<sup>5</sup> Interpretações seriam baseadas na detecção de similitudes estruturais fundamentais, onde o intérprete reconduziria “os vários aspectos de uma cultura a uma fórmula”.<sup>6</sup> Desse modo, a história seria feita de movimentos que constituiriam o desenvolvimento do espírito dos povos (uma história do progresso, de transformações profundas em um tempo longo).<sup>7</sup> A generalização seria posta como fundamento teórico desta *Geistgeschichte* (“história do espírito”).

<sup>3</sup> LÉRY, Jean de. *História de uma viagem à terra do Brasil*. (Texto integral e notas de Sérgio Milliet) Biblioteca do Exército, 1961 (Versão digital), p. 145 – destaque meu.

<sup>4</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

<sup>5</sup> “Uma coisa é ver a interconexão das coisas, outra será postular que todos os aspectos de uma cultura podem ser reconduzidos a uma causa nodal, de que são manifestações” (GOMBRICH, Ernst H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994, p. 63).

<sup>6</sup> GOMBRICH, 1994, pp. 69-70.

<sup>7</sup> Por isso, E. Gombrich afirmou na década de 1960: “É esta crença num espírito coletivo independente e supra-individual que me parece ter bloqueado o aparecimento de uma verdadeira história cultural” (GOMBRICH, 1994, p. 78).

Essa atitude teórica de tratar as obras da cultura como espelhos de determinado período se constituiu como uma permanência nas práticas de trabalhos designados como de história cultural, resultando em metodologias descritivas e em interpretações sem problemática. Isso faz parecer que o papel da história da cultura se reserva simplesmente a oferecer um *panorama social* ou um *pano de fundo cultural*. As obras da cultura fazem sim parte de um contexto e estão ligadas aos vários aspectos da vida e do tempo. Porém, isso não significa que elas sejam expressões automáticas do desenvolvimento do espírito, como reflexos de um contexto ou meios sintomas de uma mentalidade determinada. A aproximação da história cultural com a antropologia – o que inclui a apropriação pelos historiadores do conceito de cultura enquanto noção antropológica – proporcionou o entendimento de que as obras e manifestações culturais não são o “reflexo” de uma realidade social, e sim parte constitutiva dessa realidade. Em nosso caso, as imagens são representações que dizem respeito ao real, que o modificam, que o constroem e que o imaginam. É preciso haver uma metodologia de tratamento das imagens.

A história das mentalidades é um exemplo dos problemas enfrentados pela história da cultura, já que ela é, de fato, um tipo de história cultural. Uma das principais críticas feitas à ideia de mentalidades se refere à suposta coerência e estabilidade dos modos de sentir e de pensar sem que haja abertura para a pluralidade de racionalidades; afinal diferentes sistemas de significação podem coexistir no interior de uma mesma sociedade e cultura.<sup>8</sup> Nessa perspectiva, as mentalidades são concebidas como estruturas de crenças e de comportamentos que mudam lentamente. Porém, a história das mentalidades feita pela chamada “terceira geração dos *Analèles*”, a partir dos anos 1970, diversificou seu campo teórico-metodológico para além desse impulso de “síntese historicizante” que busca certa homogeneização do tempo. Isso ocorre não apenas pela abertura a um infinável número de fontes e objetos ou pelo diálogo interdisciplinar com a psicologia, a antropologia e a linguística; ocorre também pela diversificação dos métodos e conceitos. A inércia e a imobilidade no estudo das mentalidades passariam a ser cada vez mais consideradas contraproducentes ao *métier* da história. Era preciso, como escreveu Vainfas, “compatibilizar o tempo da ruptura com o tempo das permanências”.<sup>9</sup> Em síntese, tanto em pressupostos teórico-metodológicos quanto em resultados de pesquisa, não há uma história das mentalidades homogênea e unificada.

---

<sup>8</sup> VAINFAS, Ronaldo. “História das mentalidades e história cultural”. In: CARDOSO, Ciro Flamaron; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 127.

<sup>9</sup> VAINFAS, 1997, p. 141.

As mentalidades foram, durante grande parte do século XX, um outro rótulo para a história da cultura que, a partir da década de 1980, iria distender-se ainda mais na chamada Nova História Cultural. Esta última é ainda mais plural (ou pulverizada) no campo teórico, na seleção dos temas de pesquisa e nas ferramentas de investigação. Além disso, retoma a importância de observar as classes sociais e os conflitos na história. Antes disso, Carlo Ginzburg, crítico daquela perspectiva das mentalidades que imobiliza o tempo histórico, já escrevia que a homogeneização induz “a negligenciar as divergências e os contrastes entre as mentalidades das várias classes, dos vários grupos sociais, mergulhando tudo numa mentalidade coletiva indiferenciada e interclassista”.<sup>10</sup>

É nesse contexto dos anos 1970 e 1980 que crescia na historiografia (não me refiro a história da arte) o interesse pela iconografia e pelo estudo das imagens em geral, desembocando em trabalhos tão diversos como os de Michel Vovelle<sup>11</sup>, Marc Ferro<sup>12</sup> ou Carlo Ginzburg<sup>13</sup>. É a partir dessas décadas, com notável influência dos textos de Marc Ferro, que o cinema passa a ser definitivamente estudado no âmbito da historiografia para além das discussões sobre estética e linguagem feitas por críticos e teóricos da sétima arte. O cinema – e posteriormente qualquer produto audiovisual – passou a ser considerado agente histórico (enquanto parte constituinte da história contemporânea) e objeto histórico (na medida em que foi eleito como documento). No campo da história, os trabalhos sobre filmes propuseram e executaram uma outra leitura da iconografia cinematográfica diferente das histórias do cinema escritas em uma chave puramente estética. Tomando a ousadia de adaptar uma passagem escrita por Ginzburg a respeito da pintura, pode-se dizer que o trabalho histórico de interpretação não implica necessariamente em uma avaliação estética, pois “uma pintura [ou um filme, em nosso caso] pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importantes para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético”.<sup>14</sup>

Ao trazer as obras audiovisuais para o seu “arcabouço documental”, a historiografia está mais interessada no *valor testemunhal* dessas obras do que no seu *valor estético*, apesar de

<sup>10</sup> GINZBURG, 1972. Apud: VAINFAS, 1997, p. 151.

<sup>11</sup> VOVELLE, Michel. “Iconografia e história das mentalidades”. In: VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 65-102.

<sup>12</sup> FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pp. 199-215; FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>13</sup> GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014; GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>14</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 57.

que não é possível separar as coisas, já que estética e ideologia são indissociáveis – e isso é fundamental. Marc Ferro – autor da máxima: “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”<sup>15</sup> – considerava os filmes como testemunhos de seu tempo. O cinema seria, para ele, uma “contra-análise” da sociedade. Isto é: o historiador deveria não tratar o filme como ilustração ou confirmação de uma tradição escrita, mas buscar nas imagens e sons o “não-visível” e o “não-dito”. Ainda assim, posteriormente, Ferro foi criticado por fazer justamente o oposto de seu método: empreendia a análise tendo em vista resultados pré-determinados, isto é, buscava nos filmes algo que já era conhecido por meio de outras fontes históricas.<sup>16</sup>

Tal questão remete ao problema de método trabalhado por Ginzburg: “a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”. Como compreender uma dada situação histórica a partir de fontes figurativas? Como não cair numa leitura onde as fontes visuais são usadas para “demonstrar” algo já conhecido ou que se acredita ser conhecido?

Um filme, por exemplo, não pode ser tratado simplesmente como reflexo de seu contexto histórico. Eduardo Morettin, apropriando-se da teoria desenvolvida por Ismail Xavier sobre a narração multifocal no cinema, observou como o filme apresenta contradições internas e também em relação ao seu contexto histórico, concluindo que ele deve ser tomado “como ponto de partida para se pensar as suas relações com o momento”.<sup>17</sup> Morettin toma como objeto de estudo os filmes *O Descobrimento do Brasil* (1936) e *Os Bandeirantes* (1940), dirigidos por Humberto Mauro durante a Era Vargas. Havia um incentivo direto do Estado e de instituições estatais voltadas para a cultura – principalmente do recém-criado Instituto Nacional de Cinema Educativo – para a produção de películas que exaltassem valores patrióticos e cívicos com base em uma monumentalização do passado. Os filmes de Humberto Mauro constumavam ser interpretados apenas como confirmações desse projeto político varguista, pois endossavam a história oficial. Porém, na *análise interna* dos filmes – e não apenas com base em uma expectativa de que eles cumprissem algo já esperado, confirmado-se como “reflexos” de projetos políticos prévios e de um ambiente intelectual e educacional determinado –, Morettin observou que as tensões e contradições existentes acabaram por mostrar informações inesperadas, nem sempre cumprindo a expectativa da história oficial. Além disso, os filmes dialogavam com outras

<sup>15</sup> FERRO, 1995, p. 203.

<sup>16</sup> Sobre essas críticas, ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, Editora UFPR, pp. 11-42. Porém, o historiador francês também foi importante por apontar que uma análise histórica do filme não pode levar em conta apenas o seu conteúdo, mas também a sua forma, sua estética, seu estilo, sua linguagem.

<sup>17</sup> MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 441.

imagens – apropriando-as, perpetuando-as e recriando-as – que não pertenciam ao contexto brasileiro da década de 1930, como é o caso de pinturas históricas do século XIX.

O procedimento da *análise interna* consiste no exame das relações entre a forma e conteúdo dos filmes, entendendo que a composição da narração filmica depende dessas relações: o que se diz e como se diz. Não pode haver uma leitura puramente formalista ou uma outra que desconsidere a forma. Por mais simples que seja a descrição de uma imagem, os dados de conteúdo e os dados formais se unem de modo inseparável. Não é possível haver, portanto, uma descrição puramente formal.

O que mais essas questões formais podem nos dizer sobre o método histórico? Quais as relações entre os fenômenos artísticos e a história? Em seu ensaio sobre a história da arte de Aby Warburg a E.H. Gombrich,<sup>18</sup> Ginzburg discorre, entre outras coisas, sobre os problemas existentes na correlação entre os estilos artísticos e a história, quando da utilização das imagens como fontes históricas. Ginzburg coloca em questão o formalismo do método da história da arte que, durante muito tempo, interpretou os “estilos artísticos” generalizando-os rapidamente como sintomas de um período histórico. Essa postura implicava em considerar um determinado estilo artístico “predominante” em certo momento da história como se ele fosse uma expressão de alguma “personalidade coletiva” – essa leitura é fundamentalmente abstrata, pois é genérica e difícil de provar.<sup>19</sup> É como se os estilos, movimentos, escolas (ou algum outro termo análogo) fossem sintomas de um determinado *Zeitgeist*.<sup>20</sup> Para tal, seria preciso admitir também que o estilo artístico é um “sistema integralmente expressivo”<sup>21</sup> – como se o estilo fosse condição *a priori* –, descartando-se ou atribuindo-se baixa relevância a individualidade ou a singularidade das obras de arte; e também considerando os elementos da representação artística como expressões da mentalidade. Essa posição é rejeitada por Gombrich e também por Ginzburg, mas – insiste este último – o problema permanece: o problema que a ideia do *Zeitgeist* tentava responder, “o das conexões existentes entre as várias faces da história”,<sup>22</sup> o das **relações entre as imagens e o tempo**. É isso que norteará nossa busca durante os capítulos desta tese, ao tratarmos dos filmes históricos nacionais da década de 1970 (Seção 2) e, mais especificamente, sobre as representações da história indígena (Seção 3 e Seção 4).

---

<sup>18</sup> GINZBURG, 1989.

<sup>19</sup> GINZBURG, 1989, p. 74.

<sup>20</sup> O que inclui pensar as mudanças dos estilos artísticos como sintomas das mudanças nas mentalidades no tempo da longa duração.

<sup>21</sup> Termo utilizado por Gombrich e citado por Ginzburg (1989, pp. 74-75).

<sup>22</sup> GINZBURG, 1989, p. 75.

Esse exercício de contextualização recai na insistência em relacionar as imagens e a situação histórica onde elas surgem, submetendo os testemunhos figurativos ao *status* de expressões da história das mentalidades, da política e da cultura. É como se a história da arte fosse entendida como uma “história das concepções de mundo”. Nessa visão, o estilo artístico é interpretado como índice das transformações sociais: as mudanças dos estilos indicariam mudanças nas formas de pensar e de sentir. Entretanto, as formas das imagens, o que elas representam e como representam, não surgem e permanecem como sintomas da cultura, como se refletissem algo que acontece externamente.

Nesse sentido, pensemos o que chamamos de *cinema clássico* e *cinema moderno*. O cinematógrafo inaugurado em 1895 possibilitou a captura e reprodução de imagens sequenciais que provocam no sentido da visão a impressão de movimento. A partir dessa invenção vários experimentos visuais foram realizados enquanto o cinema como o conhecemos foi se delineando em forma e linguagem comunicativa. De películas curtas até fitas que resultavam em mais de três horas de projeção, as produções ganhavam complexidade narrativa para melhor contar uma história ao público que frequentava as salas escuras. Técnicas de iluminação, enquadramento e, principalmente, de montagem foram criando para o cinema suas características próprias enquanto arte e representação. Como diz Bernardet, o desenvolvimento da linguagem se deu para tornar o cinema “apto a contar estórias”.<sup>23</sup>

Pela atração de suas imagens como impressão de realidade e pela ampla possibilidade de reprodução e distribuição de cópias, o cinema rapidamente se transformou também em mercadoria, tornando-se um pilar do que Adorno e Horkheimer, em 1947, chamaram de “indústria cultural”.<sup>24</sup> Nesse contexto de formação de uma indústria do cinema – o exemplo hollywoodiano é o mais significativo, todavia outros lugares do mundo também criaram ou buscaram criar suas próprias indústrias cinematográficas –, uma forma (ou estilo) se tornou hegemônica. Essa forma ficou conhecida como *cinema clássico*, também chamada de *decupagem clássica*, *cinema narrativo clássico* ou até de *cinema hollywoodiano*. Baseado em uma representação naturalista, o cinema clássico criou e perpetuou um modo de montagem cinematográfica com regras de estruturação do tempo e do espaço que são utilizadas até hoje. Ismail Xavier resume de forma muito pertinente a *decupagem clássica* ao escrever que o que a caracteriza é seu sistema bem elaborado de reprodução, ao nível da percepção, da naturalidade na “lógica dos fatos”. A descontinuidade é neutralizada por meio do máximo aproveitamento dos efeitos da montagem.

---

<sup>23</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 33.

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 113-156.

Porém, essa montagem deve ser “invisível”.<sup>25</sup> A *decupagem clássica* cria, assim, um método que se intitula como “normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a ‘impressão de realidade’)”.<sup>26</sup>

A *decupagem clássica* não é e nem foi a única forma de fazer cinema nesses cento e trinta anos de história. Ainda nos anos 1920, outras propostas de linguagem agitaram o meio, tal é o caso das genericamente chamadas “vanguardas”. O cinema revolucionário soviético, os cinemas surrealistas e expressionistas na Europa Central e Ocidental são exemplos da proposição de outros caminhos. Entretanto, o *cinema clássico* foi aquele que se estabeleceu com mais força e se tornou hegemônico. Por quê? Simplesmente pela força econômica dos Estados Unidos e de Hollywood? Seria também uma persistência do naturalismo da ficção já presente no estilo do romance literário (na forma da composição dramática, da estruturação da trama, do desenvolvimento dos personagens)? Seria a forma narrativa mais adequada a transmissão de valores da sociedade burguesa, forma herdada do romantismo?

Foi no pós-Guerra que o *cinema clássico* passou a ser mais questionado sobre seus valores estéticos e concepções de linguagem e comunicação. O movimento do neorealismo na Itália devastada pelo fascismo e pela Guerra se afastou dos temas escapistas do cinema comercial para focar no contexto incômodo de vergonha e sofrimento da Europa. Os anos 1950 formaram uma geração de novos cineastas e críticos que elaborariam outras formas de cinema no início de 1960, inclusive em países na época chamados de “Terceiro Mundo”. Os “cinemas novos” criaram o *cinema moderno* – uma etiqueta ampla que abrange vários tipos de decupagem, de linguagens, de teorias e de ideologias. Esse *cinema* pode operar com a rejeição da impressão de realidade e da montagem invisível, pode investir em interpretações mais bretchianas do que realistas, pode narrar fora das regras do drama ficcional baseado em atos lineares e lógicos, entre outras características.

Se tomássemos o *cinema clássico* e o *cinema moderno* como dois grandes estilos que correspondem a alguma mentalidade de contextos históricos específicos estaríamos cometendo um ato de flagrante generalização e simplificação. Poderíamos argumentar, então, que o desgaste e a crise do *cinema clássico* ao longo dos anos 1950 e a ascensão de formas disruptivas de linguagem cinematográfica refletem uma mudança no universo cultural, social e político em vários lugares do mundo. Mas o cinema não reflete nada. Ele participa dessas mudanças. Por

<sup>25</sup> O naturalismo da *decupagem clássica* é, nas palavras de Ismail Xavier (2014, p. 42), “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparelhos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 24).

<sup>26</sup> XAVIER, 2014, pp. 32-33.

outro lado, o *cinema clássico* sobreviveu e sobrevive. Ele permaneceu. Portanto, não poderíamos falar numa mudança radical de mentalidade, de comportamento, de pensamento. Formas do cinema do início do século XX podem ser reencontradas em imagens do audiovisual contemporâneo. Essas formas ressurgem nos enquadramentos atuais.

Seria então correto dizer, como Ismail Xavier, que o método clássico de decupagem “significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”.<sup>27</sup> Há uma hegemonia estética de um tipo de cinema que se modifica ao mesmo tempo em que também permanece ligado a ideais de linguagem e comunicação que remontam aos filmes do D.W. Griffith na década de 1910 – estética e ideologicamente.

Em vista dessas considerações iniciais, o objetivo desse trabalho de tese é discutir o conceito de usos do passado pelos chamados filmes históricos. Considerando estética, ideologia e historiografia, abordaremos as disputas existentes no âmbito do cinema em torno do controle do discurso histórico. Na **segunda seção** (capítulo 1), o desenvolvimento está centrado na questão do filme histórico brasileiro na década de 1970, num contexto marcado pela intervenção do Estado na cultura e pelas tensões e contradições entre os cineastas e os órgãos criados pelo governo com políticas voltadas para o campo cinematográfico. O objetivo foi entender o lugar do filme histórico nesse momento e como ele ajudou a compor a visão dos militares em relação às políticas culturais; ao mesmo tempo em que esse gênero de filmes era mobilizado pelos intelectuais do cinema como forma de resistência, militância e combate em torno das narrativas da memória nacional.

Para que o objetivo do capítulo seja alcançado, colocaremos em pauta as próprias políticas culturais realizadas pela Ditadura Militar que continuavam e reforçavam a prática da censura às obras de arte, além de criar mecanismos de pressão para incentivar os filmes almejados por seus projetos políticos. Iremos compreender como a ideia de alegoria se tornou um mecanismo de defesa para os cineastas ao mesmo tempo em que se aproveitavam das brechas do sistema para continuar produzindo filmes críticos. Afim de entender o lugar do filme histórico nesse momento, partiremos de uma triagem de vários longas-metragens do gênero. A seleção de um amplo corpo de filmes tornou possível a compreensão das ambiguidades da relação cinema-história nos usos do passado, pois nos movimentamos entre filmes inovadores como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e outros cuja definição é mais imprecisa, a exemplo de *O Mártir da Independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977).

---

<sup>27</sup> XAVIER, 2014, p. 38.

Na **terceira seção** (capítulo 2), seguiremos analisando o sentido da história nos filmes, tratando especificamente das representações da temática indígena no cinema brasileiro e como esse tema histórico foi utilizado nas lutas políticas do tempo contemporâneo. O nosso estudo de caso será o filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1971. A opção por essa obra partiu da possibilidade de conectá-la com outras de tema semelhante, mas principalmente devido a parte “histórica” de sua abordagem como filme de gênero, visto que ele foi realizado a partir de um amplo diálogo com fontes historiográficas. O objetivo é compreender as relações de múltiplas temporalidades que atravessam o filme enquanto obra de ficção na articulação do passado que representa com o presente em que foi produzida.

Para tanto, iremos analisar o filme conduzindo um diálogo com as fontes documentais e iconográficas que estiveram na base da construção do roteiro, no caso, a literatura de viagem quinhentista. A análise filmica parte da compreensão dos usos do passado conduzidos por Nelson Pereira dos Santos e sua equipe durante a realização do longa. Na segunda parte do capítulo, o leitor encontrará uma análise interna do filme seguindo linearmente as suas sequências. É nesse momento que observaremos de forma explícita a ligação do filme com suas fontes históricas.

Dando continuidade à análise, retomaremos o debate sobre *Como era gostoso o meu francês* na **quarta seção** (capítulo 3). Foi nessa parte do trabalho que abordamos a recepção do filme através da fala de diversos sujeitos, tanto de Nelson quanto dos críticos que assistiram e debateram sobre a obra no momento de sua exibição e circulação. Foi o momento de colocar em pauta como o filme foi apropriado pelos debates contemporâneos que o situavam em discussões políticas sobre imperialismo, colonialismo, terceiro-mundismo, antropofagia cultural, luta de classes, nacionalismo e questão indígena. Para que essa análise fosse possível, buscamos as fontes nos jornais e revistas da época, além de entrevistas realizadas anos depois da exibição do filme.

Ainda sobre a recepção, um dos debates mais fortes em torno do longa-metragem foi a questão indígena. Por isso, o terceiro capítulo também conta com uma triagem de filmes cuja temática é o debate em torno dessa questão, tanto em representações mais contemporâneas quanto outras voltadas ao passado colonial, a exemplo de películas como *Uirá, um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973) e *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

## 2. COMBATES PELA HISTÓRIA OU OS USOS DO PASSADO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970

A relação da Ditadura Militar com a cultura é complexa. Analisá-la demanda a atenção para com as suas diferentes manifestações, a depender da conjuntura nacional e internacional. O aspecto central dessa relação que, por diversas vezes, parece contraditória foi a dificuldade da Ditadura em tentar criar uma política cultural proativa ao mesmo tempo em que reprimia os movimentos culturais que eram feitos por seus opositores. Bem, esse tipo de relação entre Estado e cultura não era uma novidade. A Ditadura nem idealizara muitas das estruturas que comentaremos, apenas as prolongou dentro da história brasileira. A censura, por exemplo, era algo praticado com o cinema desde os tempos da Primeira República. Por outro lado, as políticas culturais voltadas ao cinema também já eram ensaiadas desde o início do século, ou mesmo colocadas em prática desde o governo Vargas com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936) que instituía normas e incentivos para a realização de filmes alinhados com as políticas culturais e educacionais do Estado Novo.

Casos de censura não eram novidade. Em 1912, o governo vetou por completo a exibição de um filme sobre a vida de João Cândido, líder da Revolta da Chibata.<sup>28</sup> Esse foi apenas um dos casos do começo de uma longa história, pois em 1921 é inaugurado o Serviço de Censura Cinematográfica no estado de São Paulo, tendo se tornado o modelo para o resto do país no interesse por controlar o cinema, forma de lazer que já havia se tornado a grande diversão pública dos centros urbanos.<sup>29</sup> A censura vai se tornando uma atividade cada vez mais ligada ao governo federal, ganhando novos capítulos com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, e do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em 1946. Apesar de não ter a mesma amplitude que teria a partir de 1964, a censura era um fato da vida política e cultural brasileira. Ramos e Miranda, na publicação da Encyclopédia do Cinema Brasileiro, dizem que a sua atuação costumava ser percebida apenas em casos de incômodo à “moral da sociedade brasileira”. Porém as atividades de censura evidenciam a falsa democracia burguesa, por exemplo, quando o SCDP proibiu um filme de Ruy Santos sobre o Partido Comunista do Brasil, em 1946.<sup>30</sup> A política de “censura às diversões públicas” remonta ao governo

---

<sup>28</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Encyclopédia do cinema brasileiro*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 113-115.

<sup>29</sup> RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 113-115.

<sup>30</sup> RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 113-115.

Washington Luís<sup>31</sup> e, depois, ao governo Vargas quando a censura foi sendo centralizada nos braços do governo federal. Essa política seguiu em funcionamento durante o chamado “período democrático” (1945-1964), lembrando, como já dissemos, as contradições da democracia burguesa. Com o Golpe de 1964, novas relações surgem, mas outras são reaproveitadas e reiteradas.

A política do regime militar buscava normatizar a cultura, selecionar seus quadros e fazer mecenato; paralelamente, a repressão alimentava a oposição, unindo por diversas ocasiões até comunistas e liberais numa lógica de combate a uma ditadura obscurantista. Um dos pilares da relação do regime com a cultura foi a ininterrupta atuação da censura e a sua inevitável influência na criatividade artística dos mais variados setores. A censura foi a primeira política cultural da Ditadura, fato que logo começou a causar desconfortos até na imprensa liberal que apoiara o Golpe em 1964.<sup>32</sup> Mas os alvos das ações do regime militar eram os seus inimigos fundamentais: as organizações de esquerda. Nesse sentido, os movimentos culturais foram severamente atacados e postos na ilegalidade. Isso inclui núcleos que eram importantes para a atividade do cinema nacional, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e organizações ligadas ao Partido Comunista do Brasil (PCB) que defendiam o nacionalismo de esquerda, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb).

O propósito da Ditadura era cortar a conexão que os movimentos de esquerda estavam tentando gestar com as classes populares, além de reprimir ideias que pudessem servir como fatores de mobilização ao radicalismo. Dito isso, a efervescência cultural pré-golpe, aquela muito entusiasmada com o horizonte das reformas de base do governo Jango e imersa em inúmeros debates sobre a afirmação do nacionalismo cultural brasileiro, prolongou-se no trabalho dos artistas até o AI-5, apesar do fechamento de suas organizações. A cultura política desses movimentos, incluindo aí o cinema, era a do “Nacional-popular”. O conceito se referia a busca por uma cultura nacional que entendesse e expressasse o Brasil.<sup>33</sup> Para isso, os artistas deveriam se pautar na identificação com o povo explorado e oprimido pela ordem instituída no país, partindo do interior da realidade social com o objetivo de promover a sua transformação.<sup>34</sup> Por sua

<sup>31</sup> Em 1928, “o presidente da República Washington Luís assina o Decreto nº 18.527, que regulamentava a organização e o funcionamento de empresas de diversões e da locação de serviços criando a censura para todos os espetáculos e diversões públicas, incluindo o cinema” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 115).

<sup>32</sup> Inicialmente, essa perseguição era feita por meio de processos judiciais e pelos Inquéritos Policiais Militares (IPM) (NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2021, p. 100).

<sup>33</sup> Como bem escreveu Marcos Napolitano, na visão dos seus adeptos, essa cultura nacional “não deveria ser confundida nem com o regional folclorizado (que representava uma parte da nação) nem com os padrões universais da cultura humanista (vivenciada pela burguesia ilustrada, por exemplo)” (NAPOLITANO, 2021, p. 21).

<sup>34</sup> SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise filmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado em História) –

vez, como mencionado, o regime militar lançou sua inquisição contra esses quadros artísticos e intelectuais desde o princípio, buscando isolá-los do povo. Contudo, o campo da produção artística ganhava cada vez mais público, pois o mercado cultural crescia e os artistas eram estimados comercialmente, o que provocava consequentemente a sua valorização social e o fomento da chamada “cultura de oposição”.<sup>35</sup>

Da segunda metade da década de 1960 em diante, a indústria cultural passou por uma expansão muito intensa, sendo em grande medida destinada ao consumo das classes médias urbanas. A passagem para a década de 1970 foi um momento decisivo, pois essa expansão foi acompanhada por novos fatos políticos. Em 1968, outra frente de combate passou a incomodar o regime militar para além das já conhecidas táticas de resistência cultural: a luta armada. E ela acrescentava um fator novo quando se juntava à cultura engajada: a agitação como arma de recrutamento. Segundo Marcos Napolitano, os militares entendiam que era preciso conter o crescimento da arte de esquerda, pois ela incentivaria a passagem da “guerra psicológica” para a “guerra revolucionária”. “Não por acaso, vieram o AI-5 e o novo ciclo repressivo baseado na censura, na repressão e na vigilância”.<sup>36</sup> Assim entramos na década de 1970: indústria cultural em ascensão, capitalização do trabalho de artistas de esquerda pelo mercado, clima inquisitorial, políticas culturais proativas por parte do Estado e crescimento da produção de filmes nacionais.

Tudo isso encontra sua síntese na expressão “modernização conservadora”.<sup>37</sup> É possível um país ir para a frente andando para trás? Em resumo, a indústria cultural brasileira se modernizava em meio a profundas contradições, enquanto o regime atuava para conter tudo que representasse a subversão da ordem. O filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla representa essas contradições no ambiente urbano ao lembrar que estamos no “terceiro mundo”<sup>38</sup> e aqui a História não segue o curso do imperialista hemisfério norte. Sganzerla preferiu mostrar os despossuídos através do individualismo e da alienação ao invés do heroísmo, pois a imensa maioria da população estava imersa na propaganda do regime, ou seja, na

Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2013, p. 165.

<sup>35</sup> NAPOLITANO, 2021, p. 103.

<sup>36</sup> NAPOLITANO, 2021, p. 106.

<sup>37</sup> A noção de “modernização conservadora” foi apropriada na historiografia brasileira a partir de um conceito da sociologia inicialmente trabalhado por Barrington Moore. A “modernização” é entendida como o desenvolvimento do capitalismo no âmbito de uma sociedade ao mesmo tempo em que valores democráticos se tornam secundários. Na história do Brasil, o conceito pode se aplicar a diversos períodos. Para a compreensão da Ditadura Militar, o conceito é utilizado na análise das mudanças estruturais enquanto aponta para a manutenção ou o aprofundamento da sociedade de classes e do Estado burguês. Sobre isso, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *A Ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

<sup>38</sup> Aqui justifico o uso do termo pelo seu contexto histórico. Hoje utilizariamos “sul-global”. Não diria que é uma questão conceitual, mas de especificidade no vocabulário político de cada tempo.

ideologia das classes dominantes. Enquanto isso, tudo que organizasse a classe trabalhadora era taxado de subversivo, sendo severamente reprimido. Esse filme foi um dos representantes do Tropicalismo no cinema, movimento que teve significativa importância na mudança estética e ideológica da produção cinematográfica na virada para a década de 70. E nessa década, um novo impulso criativo se fez ver: o Tropicalismo reinventava a antropofagia oswaldiana para produzir novas expressões da cultura brasileira frente a expansão do capitalismo no país pela via autoritária. O contexto paradoxal dos anos 1970 era parte desse impulso criativo da seguinte maneira:

A indústria da cultura crescia sem precedentes: avanço dos meios de comunicação e da produção de bens culturais, como televisão, mercado musical e editorial, cinema, etc. Nesse meio, a arte, incluindo a arte engajada, ganhava prestígio social, mas sofria com a repressão que censurava o crescente discurso antiautoritário presente nesses bens culturais. Ainda assim, a produção não arrefeceu durante a década, pelo contrário. Apesar das discordâncias internas sobre como atingir as massas e sobre quais formas e linguagens adotar, a arte engajada teve grande espaço num mercado em expansão. No campo do cinema, a crise estética e política frente ao Golpe de 64 e depois ao AI-5 continuou a se desdobrar nos anos 1970. Por um lado, a produção de filmes brasileiros subiu em número, atingindo uma média anual de 100 longas-metragens.<sup>39</sup> O que explica isso não é apenas a formação de novos cineastas em ocasião do Cinema Novo ou do Cinema Marginal, nem também apenas o crescimento da indústria de consumo – é preciso lembrar que o cinema nacional é historicamente um cinema cercado pela indústria hollywoodiana; um cinema subdesenvolvido e ocupado, nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes.<sup>40</sup> O que explica isso é, em grande medida, o fomento estatal na área de produção cinematográfica com a Embrafilme – *Empresa Brasileira de Filmes S.A.*, criada em 1969.<sup>41</sup>

Ainda em 1966, o regime ditatorial fez sua primeira ofensiva no campo cinematográfico ao criar o Instituto Nacional de Cinema (INC) como autarquia subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Essa aproximação estratégica do setor cinematográfico se aproveitava de reivindicações anteriores, afinal o projeto de criação de um instituto de cinema já tramitava

<sup>39</sup> MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, Prefácio, p. 10.

<sup>40</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2<sup>a</sup> ed. Paz e Terra: São Paulo-SP, 2001.

<sup>41</sup> Antes da Embrafilme, a primeira iniciativa dos militares para marcar presença nesse setor foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia dentro do Ministério da Educação e Cultura com o propósito de fomentar a produção e até de divulgar o cinema nacional no exterior. A Embrafilme foi criada em 1969 como apêndice do INC e tinha função de fazer a distribuição dos filmes, só depois tornando-se maior que o INC e adentrando do campo da produção. Em 1975, o INC uma lei extingue o INC e amplia as atribuições da Embrafilme (*Lei nº 6.281/dezembro de 1975*).

desde 1952. O INC incorporava o INCE e o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica)<sup>42</sup>, mas enquanto este último tinha apenas a competência de “orientar”, “examinar”, “recomendar”, “coordenar dados” e “promover estudos sobre as entidades industriais de cinema no país”,<sup>43</sup> o INC dava um passo além. Seu propósito era colocar em prática uma política de governo que abrangeia a “produção, importação, distribuição e exibição de filmes”, investindo no “fomento cultural e na promoção no exterior” da indústria cinematográfica brasileira.<sup>44</sup> Assim, o Estado assumia diretamente o financiamento da produção de filmes. A organização da autarquia tinha um processo decisório centralizado no Executivo, com seu presidente nomeado pelo presidente da República<sup>45</sup> e seu conselho deliberativo formado por representantes dos ministérios. Produtores, exibidores, distribuidores, críticos especializados e diretores dividiam espaço num conselho consultivo. Os anos se passaram e o INC foi sendo substituído pela Embrafilme, até ser completamente extinto em 1975 por uma lei que também ampliava as atribuições da Embrafilme.<sup>46</sup>

Como já foi dito, o regime militar tentava controlar a vida cultural por meio da repressão, vigilância e censura, mas também por meio de políticas proativas, incluindo o mecenato.<sup>47</sup> Por meio desse artifício, muitos artistas que eram de oposição conseguiram captar recursos para produzir seus filmes, inclusive driblando as intenções do regime ditatorial. As políticas de Estado para o cinema também eram parte de reivindicações históricas de muitos cineastas, críticos e outros intelectuais. Por isso, muitos até fizeram parte dos órgãos criados pelo regime para o fomento do cinema, tal é o caso de Roberto Farias e Gustavo Dahl que foram presidentes da Embrafilme. Essa tendência continuou e foi incrementada na segunda metade da década. Em 1975, foi criado o Concine (Conselho Superior de Cinema) que promovia leis de incentivo, de estabelecimento de cotas e fiscalização para a obrigatoriedade de filmes nacionais em determinados percentuais. Filmes brasileiros tinham cota não só para exibição nos cinemas, mas também na TV. A criação de leis de cota e o incremento financeiro para uma indústria de filmes fez com que a produção cinematográfica crescesse significativamente. Apesar do cinema hollywoodiano permanecer dominante no Brasil, viu-se nos anos 1970 um cinema brasileiro muito

<sup>42</sup> O GEICINE foi criado durante o Governo Jânio Quadros por meio do Decreto N° 50.278/1961.

<sup>43</sup> Essas palavras de ordem foram retiradas do próprio Decreto que criou o GEICINE.

<sup>44</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Encyclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 298.

<sup>45</sup> Seu primeiro presidente, Durval Gomes Garcia, foi nomeado pelo ditador Artur da Costa e Silva.

<sup>46</sup> Trata-se da Lei nº 6.281/1975: “Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME – e dá outras providências.”

<sup>47</sup> NAPOLITANO, 2021, p. 195-196.

forte e presente.<sup>48</sup> É certo que, naquele contexto, o objetivo das políticas do governo era propagar a ideologia do regime militar e, portanto, a ideologia das classes dominantes. Mas o resultado foi a efetiva expansão do cinema nacional: e uma expansão muito diversa, pois além de filmes que atendiam ao propósito dos militares, faziam-se filmes críticos e engajados, comédias de grande bilheteria, pornochanchadas e outras variedades de obras.

Retornando ao momento crucial da virada da década de 1960 para 1970, tornemos a mencionar como o Tropicalismo foi um ponto de convergência dessas contradições que se manifestavam na cultura frente a expansão capitalista no regime militar. A “antropofagia” era posta em voga diante do imperialismo que o país sofria ao ser aberto às influências externas que aumentavam com o crescimento do mercado cultural. Uma das características do Tropicalismo era o uso da alegoria. O próprio tema da antropofagia já era uma alegoria histórica, uma visão crítica da posição da cultura nacional frente ao que é estrangeiro. Dois filmes que retomaram essa temática foram *Macunaíma* (1969) e *Como era gostoso o meu francês* (1971). O primeiro, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, fez uma leitura direta do clássico de Mário de Andrade, incluindo alegorias às questões raciais, à luta de classes, censura, tortura e luta armada. O segundo, utilizou-se de uma alegoria histórica da colonização da América – fato que trabalharemos com ênfase no segundo capítulo.

O discurso alegórico se tornou fundamental para a produção de filmes,<sup>49</sup> inclusive como forma de contornar o recrudescimento da censura. A alegoria acabou abrangendo profunda e especialmente os filmes históricos, a exemplo de *Os herdeiros* (1970), *Os Inconfidentes* (1972), *Anchieta, José do Brasil* (1977), além do já mencionado *Como era gostoso o meu francês* e diversas outras obras que estudaremos ao longo deste capítulo. Assim, qual foi o lugar do filme histórico durante a Ditadura Militar, especialmente na década de 1970?

## 2.1. “A hora e a vez dos filmes históricos”

---

<sup>48</sup> Esse cinema também tinha muito apelo popular e conquistava o público. Muitos filmes alcançaram grandes bilheterias, tal é o caso de *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *A Dama da Lotação* (Neville de Almeida, 1978), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1976) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), este último sendo a maior bilheteria da história do cinema brasileiro até 2010 quando foi superado por *Tropa de Elite 2* (José Padilha). Além disso, os filmes do grupo Os Trapalhões atraíam um imenso público sempre que eram lançados, fazendo dos filmes do grupo os mais vistos na década. O fato é que o cinema nacional alcançou números que nunca havia atingido antes.

<sup>49</sup> Não somente de filmes, mas o discurso alegórico, principalmente como tática de fuga da censura, fez-se presente na literatura, teatro e música.

O filme histórico no cinema brasileiro setentista é uma chave que abre a porta para o entendimento de uma complexa conformação de disputas pelo nacionalismo, pela cultura e pela história. Ao longo da década, esse tipo de filme foi mobilizado com diversas conotações políticas, ora tomando parte do ufanismo do regime militar, ora tecendo críticas veladas ou explícitas à Ditadura; em alguns momentos assumindo a visão de uma história dos grandes homens e dos vencedores, e em outros casos buscando apresentar uma perspectiva crítica dos processos históricos. Todos eles têm em comum o fato de serem atravessados por múltiplas temporalidades, pois representam algum passado, mobilizam fontes históricas diferentes e, invariavelmente, estão ligados ao seu tempo presente.

No campo do cinema, o filme histórico era considerado potencialmente “educativo”. Não era essa uma visão nova a respeito desse gênero, pois podemos localizá-la na crítica especializada ainda na época do cinema silencioso<sup>50</sup> e até em políticas de Estado anteriores, como foi o caso da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936 pelo governo Vargas.<sup>51</sup> O fato é que, quando se voltavam para a cultura, os dirigentes do regime militar enxergavam o gênero histórico de filmes como um possível meio para a comunicação da ideologia dominante, principalmente a partir do nacionalismo ufanista sintetizado na ideia do “Brasil Grande”, do “País que vai pra frente” (veremos algumas declarações desses dirigentes mais adiante). Foi assim que o filme histórico se tornou o espaço onde o dirigismo cultural do regime se impôs de forma mais notável.

Em texto publicado naquela década, Jean-Claude Bernardet escreveu que nos anos 1970 o filme histórico foi um dos destaques do cinema nacional. Apesar do gênero já estar presente desde o início do cinema ficcional no país, ele havia se tornado então uma vertente expressiva por questões de “determinadas pressões políticas e administrativas”. O crítico chamou a atenção para os mecanismos de pressão da classe dominante “no sentido de promover a produção de obras que sirvam diretamente seus interesses ideológicos e estéticos”.<sup>52</sup> Essa pressão se refere à produção de filmes que representem uma perspectiva histórica conhecida como

<sup>50</sup> Sobre o filme histórico nos períodos citados, ver: MORETTIN, Eduardo. *A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)*. In: Anais do Museu Paulista, vol. 5, 1997, pp. 249-271; e MORETTIN, Eduardo. *O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*. In: Revista ArtCultura, vol. 15, n. 27, juldez de 2013, pp. 145-157. De acordo com Morettin (1997, p. 254), “podemos encontrar dentro do próprio projeto de cinema educativo, uma outra posição, que percebe no chamado filme histórico um veículo de propaganda moral e cultural dos valores nacionais”.

<sup>51</sup> O INCE foi criado em 1936, durante o governo de Getúlio Vargas, como um órgão específico para tratar das relações entre o cinema e a educação. A inauguração oficial ocorreu apenas em 1937, “por meio da Lei nº 378, artigo 40, no Ministério da Educação e Saúde” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 299). Sobre o INCE, ver o grande estudo feito por Eduardo Morettin: *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

<sup>52</sup> BERNARDET, Jean-Claude (org.). *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa: 1979-1980, p. 49.

a história dos grandes heróis e dos eventos escolhidos como marcantes para a formação da nação, enquanto as classes populares aparecem na composição do cenário, como figurantes e como beneficiários das ações vividas e executadas pelas classes dominantes.

O dirigismo cultural do então Estado ditatorial buscou garantir e aprofundar esses interesses já existentes numa época em que os cineastas infligiam essa perspectiva hegemônica. Os diretores ligados ao Cinema Novo passavam a propor e executar projetos que colocavam a história das lutas populares em primeiro plano, tanto estética quanto ideologicamente. Um dos primeiros a fazer isso foi Cacá Diegues com *Ganga Zumba* (1964), que trata das lutas de resistência da população negra através da história da escravidão e da formação dos quilombos. O que havia antes eram filmes como *Sinhá Moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953) que, ao falar de escravidão e abolição, coloca em evidência a benevolência dos setores liberais “esclarcidos” e do paternalismo branco.

Nos anos 1970, a tensão entre a expectativa da crítica, o dirigismo estatal e a perspectiva de oposição se fez sentir mais forte. Ao falar em expectativa da crítica, refiro-me às ideias que se tinham a respeito do que seria um bom filme histórico, ideias que se baseiam na análise do trabalho de “reconstituição naturalista”: os cenários, os figurinos e a suposta “fidelidade” aos fatos numa obra pautada na narrativa clássica e que não perca as rédeas da verossimilhança. Essa estética naturalista pode dissociar o filme da ideologia nele presente. De acordo com Bernardet e Ramos,

o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados (...). Há aqui o ocultamento da linguagem, pois esta adquire total transparência. Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato (...).<sup>53</sup>

Quanto ao dirigismo estatal, entramos na década de 1970 sob a égide das políticas estatais para o cinema. Crescia também a produção cinematográfica. No fomento à produção, havia por parte dos militares uma ideia geral de quais filmes mereciam mais atenção. De forma explícita, fez-se o apelo aos filmes históricos, reforçando a visão da história defendida pelos militares. Em 1971, Jarbas Passarinho – na época ministro da educação – teve suas declarações publicadas em artigo na revista *Filme Cultura*<sup>54</sup> intitulado “A hora e a vez dos filmes históricos”.<sup>55</sup> No

<sup>53</sup> BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 15.

<sup>54</sup> A *Filme Cultura* era financiada pelo INC.

<sup>55</sup> PASSARINHO, Jarbas. “A hora e a vez dos filmes históricos”. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 18, seção movimento, jan./fev. 1971, p.1.

texto, o ministro diz que há uma lacuna de filmes que abordem temas do “nossa glorioso passado histórico” e declara que o INC estaria estudando com produtores e diretores formas de preencher esse espaço. Dizia ele que o cinema brasileiro teria o potencial de “contribuir de maneira decisiva para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país”. O militar ainda fez uma lista de sugestões temáticas: Correio Aéreo Nacional, Força Expedicionária Brasileira, Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Golveia, Duque de Caxias e Marechal Rondon. Nota-se a opção evidente por bandeirantes e militares,<sup>56</sup> revelando a agenda dos governantes em relação a expansão no Norte e Centro-Oeste, em termos de controle territorial político-militar. Jarbas Passarinho ainda diz que um filme sobre Rondon seria interessante para que “se traçasse um paralelismo histórico com outras nações que, ao contrário do Brasil, dizimaram os seus índios durante a campanha de conquista”. Um filme assim seria uma propaganda do expansionismo empresarial-militar na Amazônia. Porém, as coisas não chegaram a se concretizar da forma como queria o ministro. Diz Bernardet que o ministro desconfiava “de todo e qualquer cineasta”.<sup>57</sup> Nem mesmo o filme *Independência ou Morte* (1972) recebeu o financiamento desejado para sua produção, tendo angariado apoio do governo somente após a sua estreia.<sup>58</sup> De qualquer forma, as intenções estavam postas e elas norteariam muita coisa a partir de então.

Foi nesse contexto, no qual as diretrizes da Ditadura a respeito da história e do cinema se manifestavam numa convocação do campo cinematográfico para a produção de um determinado estilo de filmes, que em 1972 foi lançado um longa supostamente não-financiado pelos órgãos de Estado, mas que parecia responder a demandaposta: encaixava-se no perfil desejado, era uma superprodução e alcançou sucesso mercadológico. *Independência ou Morte* passou a compor o portfólio da convocação, transformando as diretrizes em projetos de fomento. Portanto, o filme não foi um reflexo de um projeto ideológico. Foi sim parte constituinte daquele contexto cultural, político e econômico.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> As ideias de fazer superespetáculos históricos ou superproduções com competitividade no mercado eram, talvez, antiquadas e anacrônicas. Essas ideias não eram novidade, elas já eram discutidas no Brasil desde os anos 1930. Observe-se a sugestão de Jarbas Passarinho de fazer um documentário sobre o Correio Nacional. As ideias que os militares tinham sobre filmes eram anacrônicas e “reacionárias”, muito desligadas do que ocorria com o cinema mundial e com o cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970.

<sup>57</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 51.

<sup>58</sup> A questão do financiamento de *Independência ou Morte* é controversa. Discutiremos esse tópico a seguir.

<sup>59</sup> Isso foi bem estudado por Ignacio Del Valle Dávila em “Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, pp. 33-56.

Projeto realizado para estrear no sesquicentenário da Independência, o filme em questão também era parte dos projetos de industrialização do cinema por parte de seu produtor, Oswaldo Massaini. Tratava-se de uma superprodução ao estilo hollywoodiano tomando como tema uma narrativa fundacional. O momento era das propagandas ufanistas. Como bem lembrou Dávila, os militares (e o citado discurso de Jarbas Passarinho comprova isso) viam no cinema a possibilidade de uma ferramenta de “pedagogia nacionalista”.<sup>60</sup> Essa pedagogia é a dos grandes heróis, “em acordo com uma visão positivista da história”. Assim, o filme ajudava a consolidar os objetivos dos militares: promover a história oficial por meio do cinema; aproximar-se do meio cinematográfico, buscando indicar e gerir seus interesses; alavancar o cinema nacional como produto competitivo no mercado por meio dos superespectáculos históricos; e investir no desenvolvimento do mercado de bens culturais, a indústria cultural.

Divulgado como um superespetáculo histórico desde a sua pré-produção, *Independência ou Morte* foi financiado pela Cinedistri, produtora paulista de Oswaldo Massaini. Falava-se sobre os aspectos técnicos, sobre o orçamento elevado, sobre o elenco e sobre as locações para os cenários de época. Aproveitava-se também a aproximação do sesquicentenário para chamar a atenção da mídia e acelerava-se a produção para que estivesse pontualmente pronta para a estreia em setembro de 1972. A trama de *Independência ou Morte* se desenvolve a partir do protagonismo de Dom Pedro I (Tarcísio Meira) e abrange um período que começa com a chegada da família real portuguesa, em 1808, e termina com a abdicação do imperador, em 1831. Aliás, o filme começa pelo seu final, focando desde o princípio da trama nos conflitos dramáticos do personagem principal, seja sua renúncia ao trono, seus casos amorosos com a Marquesa de Santos (Glória Menezes) ou a separação de Portugal.

Em ocasião de sua estreia, o governo patrocinou uma sessão especial no Palácio da Alvorada. Foi daí que saiu um famoso telegrama atribuído ao general Emílio Médici, primeiramente estampado em página do jornal *O Estado de S. Paulo*:<sup>61</sup>

Acabo de ver o filme *Independência ou Morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe, diretor, atores, produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam, comovem e informam as nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e sobretudo

---

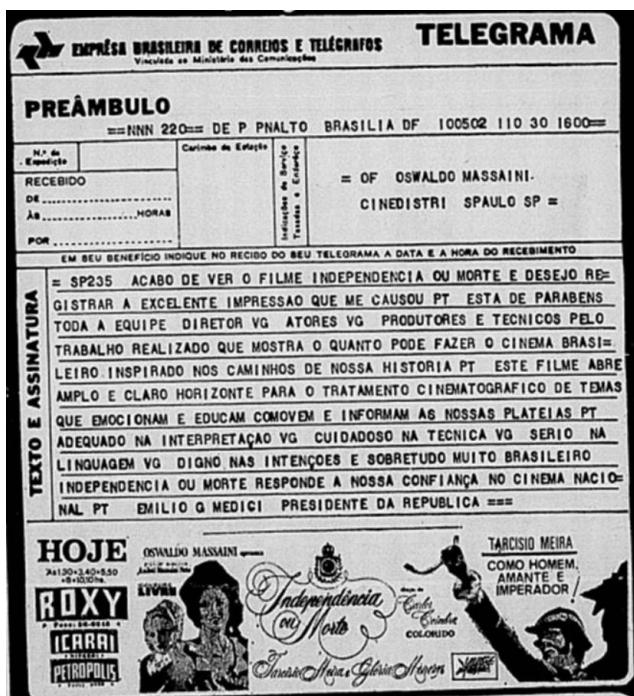
<sup>60</sup> DÁVILA, 2018, p. 36.

<sup>61</sup> “Telegrama”. *O Estado de S. Paulo*, 03.09.1972.

muito brasileiro *Independência ou Morte* responde à nossa confiança no cinema nacional. Emílio Médici, Presidente da República.<sup>62</sup>

Em seu lapso de crítico cinematográfico, o ditador deixou claro seu recado a respeito do que o governo queria, desnudando seu interesse de que *Independência ou Morte* servisse de modelo para o cinema, especialmente para os filmes históricos. O telegrama foi reproduzido em outros jornais e era utilizado como parte da divulgação da obra, como se o intuito fosse mostrar que havia ali o aval do regime. Na imagem a seguir (Figura), trago uma dessas reproduções no Jornal do Brasil, datada de sete de setembro de 1972. Na primeira linha, destaca-se o nome da recém-criada Empresa Brasileira de correios e Telégrafos, seguida do preâmbulo indicando a origem no Palácio do Planalto. Após o texto, observamos um pôster em miniatura do filme, indicando as salas de cinema e os horários. Tarcísio Meira surge em referência a cena do grito do Ipiranga, descrito “como homem, amante e imperador”.

**Figura 1.** Telegrama de Emílio Médici sobre o filme *Independência ou Morte* (1972)



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/09/1972, p. 2 (Caderno B)

Se o filme teve ou não financiamento estatal, é algo ainda em aberto e discutível.<sup>63</sup> Entretanto, não reside aí o ponto central da questão, pois, independentemente de financiamento ou

<sup>62</sup> O telegrama é sempre citado nas análises sobre o filme. Pode ser encontrado em: BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 13; DÁVILA, 2018, p. 41.

<sup>63</sup> Inicialmente pensava-se que não havia tido financiamento algum. Porém pesquisas mais recentes apontam para essa possibilidade, afirmando que a Cinedistri chegou a receber dinheiro da Embrafilme. Essa informação está no

não (e se houve, foi mínimo), a produtora de Massaini fez o filme levando em conta os interesses da Ditadura, seja por afinidades ideológicas ou simplesmente por oportunidade econômica. E assim o longa-metragem acabou – querendo ou não – fazendo parte da construção de vários princípios norteadores para o filme histórico setentista. Do ponto de vista da política cultural da Ditadura Militar, tornou-se o filme-modelo.

## 2.2. Alegorias nos usos do passado

Foi nesse contexto controverso e intranquilo que se fizeram diversos filmes críticos da história e da relação entre presente e passado. Cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade se engajaram na direção de filmes que politizavam a discussão sobre o momento presente através de imagens alegóricas do passado. Observe-se que esses cineastas citados, além de outros, eram ligados ao Cinema Novo. Suas obras foram identificadas por Bernardet como um movimento de “filmes históricos do Cinema Novo”.<sup>64</sup> A observação é coerente, pois tais obras se aproximam estética e ideologicamente, inclusive opondo-se ao modelo de filmes históricos como o de *Independência ou Morte*. Portanto, o contexto era de disputa pela história. Se de um lado estavam os cinemanovistas, do outro estava o Estado também interessado no cinema e, especialmente, no gênero histórico. Ao longo da década, os cineastas caminhavam por entre as demandas, nem sempre bem definidas, da Ditadura através de seus órgãos de fomento, angariando inclusive recursos financeiros. Como Alcides Ramos chamou a nossa atenção, “os cineastas estariam, dessa forma, enfrentando o governo no campo que este mesmo governo havia solicitado que os cineastas atuassem”.<sup>65</sup> A propósito da convocação do ministro Jarbas Passarinho e da discussão sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, diz o citado autor: “É como se o diretor aceitasse a proposta: deve-se fazer filmes históricos? Pois façamos, só que voltando as armas contra quem lhes deu”.<sup>66</sup>

Ao longo dos anos 1970, a opção por filmes históricos e também por filmes com roteiros adaptados de obras literárias partia de três motivações principais: 1) a valorização de uma leitura específica do passado, nacionalista, épica e “edificante”; 2) a cruzada contra as

livro: AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). 2ª edição. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 139. Segundo Amancio, o filme recebeu 200 mil cruzeiros de financiamento da Embrafilme.

<sup>64</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 100.

<sup>65</sup> RAMOS, 2002, p. 101.

<sup>66</sup> RAMOS, 2002, p. 103.

pornochanchadas, muitas das quais eram financiadas ou distribuídas pela Embrafilme; e 3) a tentativa de desviar as temáticas dos problemas contemporâneos.<sup>67</sup> Mas nem tudo saia como o desejado, pois os cineastas aproveitavam-se da brecha para fazer filmes alegóricos utilizando-se da vertente histórica. E como a censura era a política cultural fundamental da Ditadura, os problemas dessa ordem sempre ocorriam. Esse fato gerava determinadas contradições. Citemos alguns casos. Por exemplo: *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, foi o primeiro filme distribuído pela Embrafilme, mas sofreu muitas idas e vindas com a censura, chegando a ficar interditado por vários meses. Era um filme adaptado de obra literária consagrada, mas ideologicamente não se encaixava em nada daquilo que a Ditadura queria.

Fazer uso da história e de obras literárias como inspiração se tornou um artifício para despistar os censores e criticar a Ditadura, mas também para tecer análises sobre o processo histórico brasileiro. *São Bernardo* tomou a obra de Graciliano Ramos para discutir a conformação de terras, a sociedade agrária e as desigualdades materiais dentro da história do capitalismo brasileiro. O filme aborda a decadência psicológica de um sujeito cuja regra de comportamento é o acúmulo de riquezas a qualquer custo. Ao tornar-se proprietário de uma imensa fazenda, o caixeiro-viajante e agiota Paulo Honório (Othon Bastos) define como os propósitos de sua vida o enriquecimento e uma prole para herdar sua fortuna. Através de um drama psicológico, Hirszman fala sobre a ausência de ética no capitalismo e a deterioração das relações interpessoais, familiares e de trabalho. Apesar de ser um drama psicológico, o filme trata de uma formação histórica, que é a do capitalismo. A questão não é o indivíduo e seu livre-arbítrio. Como assistimos ao filme narrado pelo protagonista, assim como o livro também é narrado em primeira pessoa, ouvimos ele afirmar em suas memórias que se fosse possível recomeçar sua trajetória tudo aconteceria como já aconteceu.

Assim, a história ganhava um lugar fundamental nas narrativas filmicas daquele tempo de exceção. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) é outro exemplo de filme que se volta para o estudo da formação do povo brasileiro, apontando as falsidades dos mitos de misericórdia e discutindo o sentido das heranças culturais do Brasil na sua contemporaneidade.

Já em *Os Herdeiros* (1970), Cacá Diegues escolheu abordar a história recente do Brasil desde os acontecimentos que movimentaram o país em 1930 com a revolução que levou Vargas

<sup>67</sup> Essa ideia de se refugiar no passado para esconder o presente pode ser observada quando, em janeiro de 1973, a Embrafilme criou um prêmio para adaptações cinematográficas de obras literárias consagradas “de escritor brasileiro de renome, falecido” (MORETTIN, Eduardo. “O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Fapesp; Porto Alegre: Fámos, 2018, p. 20).

ao poder até o ano do Golpe Civil-Militar de 1964; tudo isso usando com fio narrativo a vida de uma família aristocrática, mas também as mudanças nos meios de comunicação, principalmente o rádio e a televisão. O filme histórico de Diegues não era aquele tipo que os militares gostariam de assistir. Na verdade, o filme teve inúmeros problemas com a censura; só foi liberado para exibição no exterior pela pressão que os festivais internacionais conseguiam emprestar para que os cineastas a utilizassem como argumento frente aos censores. O filme foi filmado no primeiro ano do AI-5, tendo sido liberado para exibição comercial após um corte de quase dez minutos, incluindo todas as cenas onde figurava o interprete de Getúlio Vargas, como se a presença do ex-presidente afrontasse diretamente os militares.<sup>68</sup> Uma lógica conflitante, afinal uma das alegorias do filme para criticar a Ditadura dos militares era se remeter à Ditadura Vargas. Em uma de suas sequências, enquanto uma intérprete de Carmem Miranda canta e dança, a câmera se move em direção a um retrato de Getúlio e passamos a escutar os gritos da tortura de um personagem que acabara de ser preso. Segundo Diegues, o vai e vem de apelos para a liberação do filme não foi feito apenas com os censores, mas houve uma conversa direta com o ministro da Justiça, o jurista Gama e Silva,<sup>69</sup> que considerou o filme uma obra subversiva.

Apesar de obras diferentes, filmes como *Macunaíma* e *Os Herdeiros* têm em comum o debate sobre a identidade nacional, algo que perpassa todos os filmes históricos desse período. O Cinema Novo era um movimento interessado em discutir a ideia de povo brasileiro, fato já observado em seus momentos ligados ao nacional-popular ou ao tropicalismo. Não é à toa que, no cinema setentista, a figura do indígena ou do negro se fez muito presente como representação da imagem do povo brasileiro. Ainda em 1970, mais um filme histórico alegórico foi lançado: *Pindorama*, de Arnaldo Jabor. Essa obra é uma comédia trágica que tem como trama os primeiros instantes da colonização portuguesa na América, adotando como cenário temporal o século XVI.

Em uma página da revista *Filme e Cultura*, de 1970, *Pindorama* é citado como um dos 21 filmes que teriam recebido recursos financeiros do INC entre janeiro e dezembro de 1969. Sob o título de “INC dinamiza a produção”, o artigo elogia a liberação de recursos e explica sua importância para o fomento do mercado, para o aprimoramento técnico e para “a intensificação do diálogo com o público”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> As questões envolvendo a censura sofrida pelo filme foram contadas pelo próprio Cacá Diegues em sua autobiografia: DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 254-257.

<sup>69</sup> Luís Antônio da Gama e Silva foi o principal redator do Ato Institucional N° 5.

<sup>70</sup> “INC dinamiza a produção”. *Filme e Cultura*, n. 14, Brasília, 1970, p. 51.

O filme de Arnaldo Jabor já era descrito na época como uma “tentativa alegórica de captação da psicologia nacional em 400 anos de História”.<sup>71</sup> Observando o que o próprio diretor dizia a respeito de seu filme, pode-se notar o interesse por “descobrir o Brasil”, por entender a própria conjuntura histórica que se vivia a partir da consulta à História. Devemos deixar nítido que esse esforço para entender o Brasil estava sendo feito aqui por meio do cinema, ou seja, através da arte. O diretor de *Pindorama* definia sua obra como “uma espécie de grande esboço crítico de nossa psicologia social, de uma psicologia que se vem formando há quatrocentos anos”.<sup>72</sup> O autor é bastante vago quando fala em “psicologia social”, mas é bem provável que estivesse se referindo a uma suposta mentalidade do povo brasileiro em decorrência de sua formação histórica desde os tempos coloniais. De que forma tantos anos de colonização violenta influenciaram na construção do povo brasileiro, sua cultura e identidade? – essa é uma pergunta fundamental que perpassa muitos dos filmes históricos daquele período: *Como era gostoso o meu francês*, *Ajuricaba*, *Anchieta*, *Xica da Silva*, entre outros. A questão aqui não é fazer uma crítica ao rigor material e científico desses conceitos, mas apontar que eles são indicativos de um direcionamento compartilhado por diversas obras. Sendo assim, observamos como os personagens indígenas, negros e brancos que compõem as imagens dos filmes estão lá para representar o esforço de invenção do povo brasileiro.

Uma outra característica importante é que, mesmo sendo um filme alegórico e realizado em uma linguagem moderna, com atuações teatrais e narrativa não-convencional, *Pindorama* é uma obra preocupada com os elementos cênicos de um filme histórico tradicional: a indumentária, os cenários e os ambientes internos e externos, etc. Não apenas *Pindorama*, mas outros filmes históricos da moderna linguagem do Cinema Novo apresentam essa dualidade. A linguagem questiona a história e desvela que a narrativa tem um ponto de vista a partir do presente, mas ainda há a busca por cumprir uma expectativa com elementos herdados do cinema narrativo clássico: um filme histórico demanda por uma impressão de realidade. Essa dualidade também pode ser observada nos materiais de divulgação e recepção dos filmes. Frequentemente encontram-se textos afirmando que determinado filme foi baseado em “ampla pesquisa”, ou que contou com consultoria profissional, ou que o roteiro precisou se calcar em documentação fidedigna. No citado material da revista *Filme e Cultura*, lê-se a respeito de *Pindorama*: “A realização (...) levou quase dois anos. Muita pesquisa”.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *Filme e Cultura*, n. 17, Brasília, 1970, p. 19.

<sup>72</sup> “O verdadeiro artista tem de aguentar firme”. *Filme e Cultura*, n. 17, Brasília, 1970, p. 22.

<sup>73</sup> “O verdadeiro artista tem de aguentar firme”. *Filme e Cultura*, n. 17, Brasília, 1970, p. 20.

Já comentei anteriormente como a recepção dos filmes cria essa expectativa por um determinado tipo de filme histórico, uma expectativa fabricada pela influência massiva do cinema narrativo clássico. Um bom filme de história deveria ser “fiel aos fatos” – é uma regra implícita. Desse modo, mesmo sendo obras de ficção, por diversas vezes os filmes precisavam afirmar que possuíam algum tipo de rigor com a reconstituição do passado. O caso de *Como era gostoso o meu francês* é exemplar, pois o filme se utiliza diretamente de citações à documentos históricos ao longo de todo o seu enredo, não apenas divulgando que seu roteiro foi baseado em fontes, mas exibindo ao espectador essas fontes – escritas e iconográficas. Durante a campanha de divulgação do filme estão lá várias das recorrentes frases de efeito: “Procurando quanto possível a fidelidade histórica”<sup>74</sup>; “este filme precisou de cinco anos de preparação e pesquisas”<sup>75</sup>; o filme foi baseado “em pesquisas antropológicas, em documentos e relatos compilados fielmente”<sup>76</sup>; “todos os dados históricos e antropológicos foram escrupulosamente respeitados (...). A autenticidade salta à vista na rigorosa e controlada *mise-en-scène*”<sup>77</sup>. Segundo o próprio Nelson Pereira dos Santos, sua pesquisa envolveu tudo que se “relacionasse com a época no depoimento de gente que a viveu e que sobre ela escreveu”, procurando “ser fiel no geral, evitando, por exemplo, que aparecessem na cultura material, objetos e coisas que não refletissem a própria cultura tupinambá”<sup>78</sup>.

É certo que nem sempre era essa a expectativa da crítica. A respeito de *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), Bernardet escreveu em sua coluna crítica no jornal *Última Hora* que uma das maiores qualidades do filme era a ausência de busca por uma representação histórica, “diante da impossibilidade de representar a história, diante da falsidade de qualquer atitude naturalista em relação à história. Saraceni encena, sem deixar margem a dúvida e sem enganar ninguém, a sua interpretação, a significação que ele busca na história”<sup>79</sup>.

Já na sua época, os filmes históricos do Cinema Novo eram analisados como peças alegóricas sobre a contemporaneidade da história brasileira. O fato de se diferenciarem dos filmes históricos tradicionais de influência hollywoodiana era uma característica enfatizada, seja para

<sup>74</sup> “Como Era Gostoso o Meu Francês”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09-10.01.1972, p. 7 (Caderno B).

<sup>75</sup> LISPECTOR, Clarice. “De como evitar um homem nu”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16.10.1971, p. 2 (Caderno B).

<sup>76</sup> FASSONI, Orlando. “Antropofagia, um grande tema”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02.03.1972, s/p.

<sup>77</sup> MONTEIRO, José. “Como era gostoso o meu francês: História do Brasil na tela”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.01.1972, s/p.

<sup>78</sup> “Como era gostoso o meu francês”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 09/06/1972, p. 4 (Segundo Caderno).

<sup>79</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Na verdade, um filme de sentimentos”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12.02.1979, s/p.

elogiar ou depreciar a obra. Nesse sentido, também distante da concepção naturalista de filme histórico, Alex Viany escreveu em 1970 sobre *Os Herdeiros*:

“Não me interessa muito que [o filme] seja imperfeito em sua narrativa ou impreciso em algumas de suas conceituações históricas. Interessa-me, sim, o que o filme propõe em termos de cor dramática; interessam-me suas experiências felizes de *mise en scène* (...); interessam-me, enfim, essa visão debochativa de certos episódios da História do Brasil”.<sup>80</sup>

Essa “visão debochativa” a que se refere Viany era uma característica que fugia do modelo de filme esperado pela Ditadura Militar, modelo cuja epítome pode ser encontrada em *Independência ou Morte* (1972), conforme comentado anteriormente. Não é que os militares estabeleceram qual modelo de linguagem cinematográfica deveria ser seguido, mas é que, ao censurar divergências morais e ideológicas, sugerir temas e indicar um padrão histórico a ser seguido, implicitamente se pensava num modelo tradicional de filmes. Assim, a compreensão da Ditadura sobre estética no cinema e sobre a produção do conhecimento histórico era dissonante com relação às modernas discussões sobre cinema e também com as atualizações da histórica acadêmica. O que se almejava era um cinema que monumentalizasse uma história oficial já conhecida. Porém, os filmes se voltavam para uma história-problema, questionando o passado a partir do presente e de seus monumentos consagrados, além de debaterem como o passado ressurge no tempo e como ele é mobilizado pelo presente.

Em 1976, Cacá Diegues entrega mais um desses filmes com *Xica da Silva*, apresentando a história narrada a partir do ponto de vista de uma escravizada e depois ex-servidora. Responsável por popularizar a personagem, o filme foge do modelo de um épico histórico, apesar de seu bom investimento em reconstituição de cenários, figurinos, paisagens e outros elementos de design de produção. A obra opta pela comédia e, por meio do humor, alcança uma narrativa simples e eficiente para o entendimento da trama. Conforme mencionado, essas características dos filmes históricos cinemanovistas eram destacadas na época. Um dos textos daquele tempo diz: “o filme não é um drama histórico como pode parecer à primeira vista, mas uma comédia leve, ‘uma farsa histórica’”.<sup>81</sup> Já outras opiniões diziam que Cacá Diegues não fez um “cinema sério”, mas “uma pornochanchada sofisticada”, uma “avacalhação”.<sup>82</sup> Ambas as visões concordavam num ponto: o filme não era uma representação tradicional da história.

---

<sup>80</sup> VIANY, Alex. “O filme em questão: Os Herdeiros, de Carlos Diegues”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.05.1970, p. 4 (caderno b).

<sup>81</sup> EWALD FILHO, Rubens. “Um bom começo: ‘Xica da Silva’”. *A Tribuna*, São Paulo, 02.09.1976, p. 16.

<sup>82</sup> BELA, Antônio Carlos. “Chica e Xica”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.09.1976, p. 2 (caderno b).

O filme de Diegues foi um sucesso absoluto de público e levantou muitos debates entre os intelectuais da época, a exemplo dos textos que foram publicados no jornal *Opinião* em outubro de 1976, trazendo duras críticas de autores como Carlos Hasenbalg, Roberto da Matta e Beatriz do Nascimento.<sup>83</sup> O longa-metragem apostava em algo não muito comum ao filme histórico: a representação do passado por meio do humor e da comédia. Por si só, essa opção estética já se apresentava como subversão. Conforme apontado por Carlos Pinto: “Um filme histórico clássico recorre a um jogo de *faz de conta que estamos no passado*. *Xica da Silva* também. No entanto, o seu *faz de conta* não pretende mimetizar a realidade passada – pretende invertê-la”.<sup>84</sup> Por meio da comédia, o filme mostra a força potente da personagem em choque com o seu comportamento individualista, o que impede que a potência se transforme efetivamente em luta coletiva, essa sim capaz de transformar a realidade.

O sucesso do filme era estampado nos jornais, a exemplo do pôster abaixo (Figura 2). Apesar de prejudicado pela digitalização, nele vemos uma fotografia da atriz Zezé Motta, um pequeno logotipo da Embrafilme e o significativo ícone do “Bonequinho viu” (canto inferior esquerdo). O bonequinho era um indicativo da recepção da crítica em jornais como O Globo ou Jornal do Brasil. Aqui o bonequinho revela a nota máxima: aplaude de pé. Além disso, o letreiro menciona um recorde de bilheteria: mais de 200 mil já viram o filme, número que foi logo ultrapassado. *Xica da Silva* alcançou a marca de 3.183.582 de espectadores.

---

<sup>83</sup> Levantei esse debate sobre o filme *Xica da Silva* em meu trabalho de dissertação de mestrado. Lá o leitor poderá encontrar um texto mais aprofundado sobre a obra de Cacá Diegues e a recepção em torno de *Xica da Silva*.

<sup>84</sup> PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005, p. 71.

**Figura 2.** Pôster de divulgação de “Xica da Silva”



Fonte: *Suplemento do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-25.09.1976, p. 7.

### 2.3. Estética e ideologia

Entendemos que a crítica tem, assim, um papel fundamental na formulação de modelos para os filmes históricos. De acordo com Jean-Claude Bernardet, o governo dos militares não formulava de forma objetiva “a visão da história e a estética do filme histórico”, mas dava indicativos, conforme vimos no caso de *Independência ou Morte* (1972). Por seu lado, os críticos sim formulavam posições ideológicas e estéticas – diz Bernardet. O autor reúne uma série de citações de textos da época onde os seus escritores apontam com desaprovação a falsidade dos cenários e figurinos, a artificialidade das representações da história, a falta de credibilidade do que se representa, a caracterização dos atores e atrizes, as falhas na interpretação de idiomas e sotaques, entre outras coisas. O que se considera “defeito” seria assim a perturbação de uma “relação de familiaridade com a história”, pois não permite que as imagens nos “deem a impressão de [estar] vendo verdadeiramente um verdadeiro momento da história”. Isso pode parecer uma questão sem importância, um mero detalhe plástico, porém trata-se de uma relação enraizada em ideologia. Diz Bernardet: “o que autentica a impressão de familiaridade e verdade

só pode ser a ciência. Portanto, o naturalismo requerido apoia-se na pesquisa”.<sup>85</sup> A verossimilhança é tomada erroneamente como sinônimo de verdade. A palavra “reconstituição” é uma das mais usadas no vocabulário crítico. Bernardet é incisivo na sua análise e questiona qual o conhecimento que o crítico possui quando discorre até mesmo sobre o tupi ou o francês quinhentista presente em *Como era gostoso o meu francês*. Segundo o autor, a exigência de ampla pesquisa seria apenas “uma impressão de científicidade para legitimar o naturalismo”.<sup>86</sup>

Não suficiente, toda essa formulação estético-ideológica também se associa a questão dos temas do filme histórico, desde a escolha dos assuntos e dos personagens até a forma em como eles serão representados. Aqui lembramos das indicações feitas pelo ministro militar em “A hora e a vez dos filmes históricos”<sup>87</sup>: os personagens e os argumentos sugeridos são aqueles da história oficial e o seu tratamento em tela deve ser, como diz Bernardet, um tratamento “nobre”.<sup>88</sup> Afinal, a história dos grandes vultos deve ser uma história “nobre”. Não é à toa que a demanda filmica era pela superprodução, pois a nobreza do cinema seria o espetáculo.

O naturalismo se configura assim não apenas como uma posição estética, mas ideológica. Seu objetivo é afirmar a impressão de realidade e veracidade e afastar a marcas da fabricação do audiovisual: “não se deve perceber que alguém fez o filme, que o filme é um trabalho sobre a história, que é uma interpretação, que poderia haver outras”. Por isso, percebemos como esse campo é alvo de uma grande luta ideológica, afinal o naturalismo pode ser utilizado como ferramenta para impor uma visão da história. “A estética não pode abrir brecha na interpretação dominante, sob pena de ameaça-la como verdade” – diz Bernardet.<sup>89</sup> Estamos diante do uso da ficção histórica como instrumento de dominação de classe, pois controlar a história é controlar sua interpretação no presente.

Os filmes ligados ao Cinema Novo rompem essa formulação estético-ideológica. Vejamos o caso de *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni. Esse filme despertou intensas batalhas no campo de luta ideológica em torno do cinema e da história, visto que se trata de uma obra ambígua e disputada por vários setores. Primeiramente, o filme foi produzido pela Embrafilme a partir de um edital especial para filmes históricos, num momento de maior aproximação do Estado com esse gênero. Entretanto, a obra não saiu como se esperava e a história nela presente ficou inaproveitável para a propaganda da Ditadura. Em segundo lugar,

<sup>85</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 56.

<sup>86</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 57.

<sup>87</sup> Sem autor. “A hora e a vez dos filmes históricos”. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 18, seção movimento, jan./fev. 1971, p. 1. Texto com entrevista do então ministro da educação Jarbas Passarinho.

<sup>88</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 57.

<sup>89</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 59.

o filme de Saraceni não foi uma obra tão inovadora quanto seus pares do Cinema Novo. Inclusive, insere-se numa interpretação bastante corriqueira: a de que os jesuítas foram heróis protetores e civilizadores dos indígenas, atuando também para a cristianização dos nativos, já que eram arautos da fé católica. Conforme bem argumentado em artigo, o ambíguo filme *Anchieta* foi disputado

“pela Embrafilme, empresa estatal de cinema que a coproduziu e distribuiu; pela Igreja Católica, interessada na beatificação de Anchieta; pelo Cinema Novo — em fase de revisão de seus postulados políticos e estéticos —, por parte tanto de Saraceni quanto de alguns de seus pares, que questionavam suas intenções ao realizar a obra; finalmente, por críticos e teóricos, voltados para a discussão da natureza do filme histórico, num esforço de definição do gênero e de sua importância no cenário da produção cinematográfica brasileira da década”.<sup>90</sup>

Com projeto de financiamento aprovado em 1975<sup>91</sup> e após um demorado período de produção desde 1976, *Anchieta* chegou às salas comerciais de cinema em 1979. O filme é uma cinebiografia do padre jesuíta José de Anchieta (interpretado por Ney Latorraca) desde sua chegada à América Portuguesa, em 1553, até sua morte em terras americanas, em 1597. A trama segue seus muitos anos de atuação na colonização do Brasil, principalmente no que abarca as relações com os indígenas: nas missões jesuíticas e na catequização, na rivalidade com os bandeirantes, na escravidão e na mediação de conflitos. Na visão de Paulo César Saraceni, seu propósito foi mostrar um personagem que não teria servido à dominação colonial, mas a um propósito nobre de tornar-se parte do outro indígena.<sup>92</sup> Novamente vemos aqui a discussão sobre a formação do povo brasileiro. De forma alegórica, na última sequência do filme, quando Anchieta morre, a procissão que carrega seu corpo se transforma numa festa de Carnaval onde tudo se mistura. A ideia que perpassa o filme é a do mito fundador do país sincrético e miscigenado. O debate sobre identidade nacional permanece sendo o norteador implícito desses filmes históricos.

Vejamos então como o filme foi interpretado na sua época e como isso nos ajuda a compreender as ideias correntes acerca do gênero de filmes históricos. Antes da recepção da crítica,

<sup>90</sup> PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “Sob o signo da ambiguidade: uma análise de *Anchieta, José do Brasil*”. *Revista Significação*, vol. 40, n. 40, 2013, pp. 76-77.

<sup>91</sup> “Está aprovado por unanimidade pela comissão de seleção prévia dos projetos de filmes históricos do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, em convênio com a Embrafilme, o plano do cineasta Paulo Cesar Sarraceni [sic] – e a respectiva verba – para levar à tela *Anchieta – José do Brasil* (AMARAL, Zózimo Barrozo do. “Anchieta no cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01.09.1975, p. 3, Caderno b).

<sup>92</sup> “Anchieta, José do Brasil – Uma superprodução brasileira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04.08.1977, p. 1 (Caderno b).

o material de divulgação já apontava para a concepção de um superespetáculo, uma expectativa existente em torno desse tipo de filme onde a história deveria ser heróica e grandiosa. “*Anchieta, José do Brasil*: uma superprodução brasileira. (...) É mais um filme histórico feito no Brasil. Antes de tudo, uma superprodução brasileira baseada na visão que Paulo Cesar Saraceni (ex-Cinema Novo) tem do ‘Apóstolo do Brasil’” – estampava uma página de jornal da época.<sup>93</sup> Nessa mesma página, o autor do texto deixa transparecer, recorrendo ao naturalismo, uma outra tendência presente nos filmes históricos brasileiros desde muito antes da década de 1970: a concepção de uma história pacífica, que é o complemento do mito fundador das três raças. Assim escreve: “e a produção pesquisou para que as reconstituições se aproximassesem o máximo possível do espírito da época e da confraternização de raças que se deu com a chegada dos portugueses em terras índias”. Em outro momento, Saraceni reafirma: No fim de contas, (...) somos todos índios, Negro, Índio ou Branco. A mistura que corre em nosso sangue e em nossas veias é a nossa grande novidade”.<sup>94</sup>

Por outro lado, também havia uma postura defensiva de negação por parte do diretor. Saraceni chegou a dizer que o seu filme não era histórico, que era baseado em fatos, mas também em coisas que ele inventou a partir de suas leituras.<sup>95</sup> Que o filme histórico tem invenções, isso não deve ser uma novidade, afinal trata-se de ficção. O que pode surpreender é a negativa do diretor, da qual podemos especular que seria uma defesa contra as críticas que apontavam os “defeitos” do filme histórico. O diretor também declarou que não pretendia apresentar um “Anchieta oficial”, como desejavam os representantes do governo.

Sem necessariamente possuir formação específica ou ter contato com as obras citadas, diversos críticos lançavam mão do argumento da impressão de científicidade ou da ausência dela. Encontramos textos que dizem: “Sem uma preocupação rígida de reconstituição histórica, *Anchieta, José do Brasil* dá uma interpretação lírica ao tema”,<sup>96</sup> já outros afirmam: “a concepção do roteiro levou o diretor a três anos de pesquisa em diferentes fontes: cartas jesuíticas, cronistas do século XVI, a obra do etnólogo Alfred Metraux, documentação do acervo do Museu do Índio e do Museu Nacional”;<sup>97</sup> “Para interpretar o personagem-título do filme de Paulo

<sup>93</sup> “Anchieta, José do Brasil – Uma superprodução brasileira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04.08.1977, p. 1 (Caderno b).

<sup>94</sup> SPENCER, Fernando Spencer. “Sonho de Anchieta em filme de Saraceni”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27.04.1979, p. 8 (Seção c).

<sup>95</sup> RANGEL, Maria Lucia. “Saraceni descobre nos livros o verdadeiro Anchieta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.03.1979, p. 4 (Caderno b).

<sup>96</sup> “Anchieta, finalmente um beato dos brasileiros”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24.06.1980, p. 11.

<sup>97</sup> SPENCER, Fernando Spencer. “Sonho de Anchieta em filme de Saraceni”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27.04.1979, p. 8 (Seção c).

César Saraceni, o ator [Ney Latorraca], como o restante da equipe, fez uma profunda pesquisa sobre a personagem".<sup>98</sup> Na imagem abaixo (Figura 3), reproduzimos uma página dupla da Revista Manchete onde observamos alguns elementos para além do texto do crítico Wilson Cunha. A matéria especial destaca o nome de Anchieta e afirma que o filme era o mais caro realizado pelo cinema brasileiro, tendo ficado pronto somente após três anos de pesquisa. O plano do filme em destaque mostra o padre em posição de súplica e benevolência, enquanto em segundo plano vemos um indígena postado frente a uma igreja de arquitetura colonial. No canto direito há outro plano: o jesuítá atrás das grades, destacando a parte de sua história como “perseguido” devido a sua luta pelos oprimidos.

**Figura 3.** Páginas da Revista Manchete sobre o filme *Anchieta, José do Brasil*



Fonte: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 20.01.1979, nº 1396, ano 27, pp. 72-75.

Quanto as críticas, ainda que as opiniões sejam diversas, o naturalismo é quase sempre evocado na hora de falar do filme; naturalismo esse associado à concepção heróica da história. Ainda que não tenha apreciado o longa-metragem, Ely Azeredo escreveu que o diretor “cercou-se de cuidados em todos os setores, para realizar um filme à altura do personagem”. Apesar de considerar o filme como uma “superprodução”, ele afirma que o resultado comprova que “superproduções do gênero ainda estão fora do alcance do cinema brasileiro”.<sup>99</sup> Observa-se aqui a

<sup>98</sup> CUNHA, Wilson. “Anchieta, José do Brasil”. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 20.01.1979, nº 1396, ano 27, pp. 72-75.

<sup>99</sup> AZEREDO, Ely. “Anchieta, José do Brasil: a utopia de Saraceni”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23.03.1979, p. 2.

relação que se fazia entre filme histórico e superprodução, alinhando a nobreza da história com a nobreza do cinema – parafraseando Bernardet. Se pensarmos na relação com a Ditadura, a noção de superprodução também faz rima com a ideologia dos militares: a ideia de grandiosidade presente na modernização do Brasil, o país gigante, o país que vai pra frente, o Brasil Grande. A história desse país deveria ser então melhor representada e homenageada por superespetáculos filmicos.

A expectativa pelo naturalismo filmico se faz presente inclusive na observação da personalidade histórica e seu intérprete: “Ninguém melhor do que Ney Latorraca para encarnar a figura esquálida e tísica de José de Anchieta” – diz um crítico, o qual não fui capaz de entender se seu texto estava elogiando ou detratando o ator.<sup>100</sup> Os atores também fazem parte da “reconstituição” e precisariam se parecer com seus personagens, ou melhor, com alguma das imagens que lhes foram atribuídas ao longo do tempo. Seguindo pela via do naturalismo, o crítico elogia as sequências ambientadas nas representações dos indígenas: “estas passagens estão irretocavelmente perfeitas, inclusive no idioma tupi-guarani”.<sup>101</sup> É perceptível como esse é um tópico que retorna com frequência ao debate: verossimilhança é confundida com veracidade. Aqui falo sob o peso de cometer uma injustiça, mas qual o conhecimento do crítico sobre o idioma tupi? Ou qual o conhecimento do público que assistiria ao filme? A questão não é se o filme é verídico, mas se ele parece verídico. No texto, o autor ainda menciona a falta de credibilidade na interpretação do português quinhentista, implicitamente indicando que essa falta quebra a impressão de realidade quando os atores saem do sotaque luso para o carioca.<sup>102</sup> Outro crítico, mesmo aprovando o filme, aponta que ele ficou “distante de um retrato histórico” e carecia de “falta de objetividade histórica”.<sup>103</sup>

*Anchieta, José do Brasil* rompia com as regras do naturalismo ao mesmo tempo que era vendido como uma superprodução, fato que gerava ambiguidades na sua recepção, pois os “defeitos” do filme eram vistos como um desvio da mencionada formulação estética e ideológica do naturalismo. “Petroleiro no tempo de Anchieta? Parece brincadeira. Mas quem viu o filme de Paulo Cesar Saraceni deve ter saído do cinema imaginando como é que, num descuido

---

<sup>100</sup> PUTZIGER, Silvio. “Anchieta, José dos Jesuítas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22.03.1979, p. 11.

<sup>101</sup> PUTZIGER, Silvio. “Anchieta, José dos Jesuítas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22.03.1979, p. 11.

<sup>102</sup> Essa reclamação aparece em outros textos, por exemplo: “Certos personagens portugueses, como os vividos por Hugo Carvana e Maurício do Vale, falam com sotaque lusitano enquanto outros falam o português-brasileiro dos nossos dias” (ÁLVARO, José. “O dia a dia – Anchieta, José do Brasil”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02.04.1979, p. 10).

<sup>103</sup> MATTOS, Carlos Alberto de. “Anchieta em tela e altar”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25.06.1980, p. 11.

inconcebível para uma produção desse tipo, passou despercebido”<sup>104</sup> – escreveu um crítico para apontar um erro de produção como se este fosse um anacronismo de um livro de história. “E, se o que se sabe sobre o padre é pouco, fica-se sabendo menos ainda através do filme” – completa o citado texto.

No filme, Saraceni acrescenta à biografia do personagem elementos religiosos que adicionam até mesmo um caráter fantástico a obra: Anchieta realiza milagres e até levitação do seu próprio corpo. Dentro do filme, essa seria mais uma quebra da impressão de historicidade.<sup>105</sup> O crítico ainda diz que se o Anchieta assistisse ao filme “teria com certeza crises de nervos ao se ver tão mal desenhado, pivô de uma grande pretensão do que de uma inspirada homenagem ao homem que o cinema já santificou”.

Ao criticar o filme histórico e suas qualidades e defeitos, critica-se a verossimilhança de sua representação: “o Anchieta que vemos não é uma pessoa em que se possa acreditar. O personagem desprende falsidade e inverossimilhança a cada gesto, a cada palavra”. O autor dessas frases ainda diz que não exige que *Anchieta* seja um filme neorrealista ou naturalista, mas que seja convincente, que recrie uma realidade concreta “para dar aos personagens um jeito de gente realmente existente”.<sup>106</sup>

#### **2.4. A história como campo de combate: os enquadramentos de um cinema político**

O que o governo pedia em relação aos filmes históricos não era uma novidade dentro desse gênero, pois o cinema já costumava participar da construção da história oficial desde o início. Em 1917, no material de divulgação de *Tiradentes, o mártir da liberdade*, película de Perassi Felice, encontramos: “Esse filme, que reproduz com muita felicidade uma das páginas mais belas da história pátria, é de uma grande concepção artística”.<sup>107</sup> Como bem apontado por Bernardet no final da década de 1970, até aquele momento “a concepção heróica e pomposa da

<sup>104</sup> FASSONI, Orlando L. “Excomungaram Anchieta no filme”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01.02.1979, s/p.

<sup>105</sup> Diz a crítica: “A biografia é tola, ridícula em boa parte, uma mistura mal feita de geografia, datas, catecismo e profecias, sem contar que, nela, Saraceni ainda colocou por conta própria, provavelmente baseado em escritos que deve ter analisado, milagres – a ressurreição de João Ramalho – e fenômenos de levitação. Ora, não era necessário tamanha extravagância, ou pretensão, para se narrar, com alguma pitada de sensibilidade, uma simples biografia que, sem cair no catecismo oficial, ficasse entre a lenda e a realidade” (FASSONI, Orlando L. “Excomungaram Anchieta no filme”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01.02.1979, s/p.).

<sup>106</sup> NORONHA, Ronaldo de. “Saudades de ‘O Desafio’”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03.07.1979, s/p.

<sup>107</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 58. Em outras matérias: “um trabalho de grande valor, perfeitamente à altura daquele importantíssimo facto histórico”, um “film que muito honra a indústria nacional (sic)” (“O Tiradentes, film histórico”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 01.12.1917, p. 9); “Não foram poupad os esforços para ser conseguido uma montagem de primeira ordem” (“O desenvolvimento da cinematographia no Brasil”. *A Rua: Semanário Ilustrado*, Rio de Janeiro, 12.12.1917, p. 4); “O melhor film histórico até hoje apresentado” (“Tiradentes”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 dez. 1917, p. 9).

história, os grandes vultos, a história pacífica é o que se encontra na maior parte dos filmes históricos brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental”.<sup>108</sup> A novidade é que um filme como o de Saraceni fora realizado num momento onde o Estado fazia uma nova investida no campo do cinema, abrindo editais para a inscrição de roteiros e garantindo financiamentos mais expressivos do que antes.

A pressão por incentivos, financiamentos, leis de proteção e espaço nos circuitos de exibição era feita pelos próprios intelectuais ligados ao cinema, sejam diretores ou produtores. Em certo sentido, o filme histórico era uma forma de se aproximar das políticas culturais para o cinema, tal foi o caso do citado *Independência ou Morte*, elogiado pelos mais altos escalões do governo. Já os filmes históricos do Cinema Novo faziam o trabalho de oposição às pressões estéticas e ideológicas que comentamos anteriormente. Para retornarmos a esse aspecto, observemos um outro filme, lançado no mesmo ano de *Independência ou Morte*, porém diametralmente oposto a ele: *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, longa-metragem sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira.

Antes é importante ressaltar que a imagem de Tiradentes foi, por muito tempo, um ícone da República brasileira. Reinventada diversas vezes e deslocada para contextos diferentes, a figura do sujeito histórico foi transformada em um “cristo cívico”, primeiro pelo movimento republicano no século XIX, depois pelo próprio Estado na confecção de uma confraria de heróis. A partir do século XX, o cinema também fez uso desse passado, realizando diversos enquadramentos que, dependendo da conjuntura política e social e das intencionalidades históricas, deram visibilidade a certos elementos enquanto ocultaram outros e, com isso, produziram múltiplos sentidos que se distanciam ou se aproximam.<sup>109</sup> Os enquadramentos migram e são apropriados, sendo transformados diversas vezes. Daí a importância de não se restringir apenas ao estudo do filme em si, mas buscar compreender todo o itinerário da imagem: produção, difusão e recepção.<sup>110</sup>

Na produção da história, o ato de enquadrar implica em delinear uma representação do passado que dá visibilidade a determinado enunciado, mas que também deixa fora do enquadramento outros aspectos e informações, isto é, não abarca a totalidade das experiências.

<sup>108</sup> BERNARDET, 1979-80, p. 54.

<sup>109</sup> Refiro-me ao fato de o tema Inconfidência Mineira ser bastante frequente na filmografia nacional. Temos os seguintes filmes: *Tiradentes, o mártir da liberdade* (Perassi Felice, 1917), *A Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948), *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Ladrões de cinema* (Fernando Cony Campos, 1977), *O Mártir da Independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977), *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999), *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017).

<sup>110</sup> TRONCOSO, Alberto del Castillo. *Las mujeres de X'oyep*. México: Conaculta; Cenart; Centro de la Imagen, 2013 (Colección Ensayos sobre Fotografía), p. 28.

Operacionalizar um recorte é necessário em qualquer enquadramento. Este requer uma perspectiva que fabrica, direciona e valida um ponto de vista. Assim, a imagem em si já é uma produção de sentido, pois, como diz Judith Butler,<sup>111</sup> regular o que e como vemos “pode dirigir certos tipos de interpretação”. Enquadrar a realidade por meio da imagem determina os elementos que entram no enquadramento e os que ficam fora dele. Dessa forma, seja em uma fotografia ou em uma sequência filmica, o enquadramento se converte em uma imagem estruturadora da interpretação, pois atua para organizar a percepção e o pensamento. Por mais que adote uma estética de transparência, não há imagem que não esteja submetida a um enquadramento.<sup>112</sup> Podemos traçar paralelos entre essa discussão sobre enquadramentos e o conceito de naturalismo aplicado aos filmes históricos.

Alcides Freire Ramos estudou com profundidade o caso do filme *Os Inconfidentes*. Segundo ele,<sup>113</sup> “ao longo da História, a figura de Tiradentes e o desfecho da Inconfidência Mineira foram se revestindo de tons e ritmos distintos, de acordo com os momentos em que foram retomados e atualizados”. As representações do personagem acabaram sendo utilizadas por ideologias diferentes no espectro político. O caso das décadas de 1960 e 1970 é exemplar acerca dessa apropriação do personagem e do fato histórico. A figura de Tiradentes passou a ser utilizada como símbolo tanto pelo regime militar quanto pela luta armada de esquerda. Os militares queriam fortalecer o que já havia sido feito durante as décadas iniciais da Primeira República: Tiradentes como um exemplo nacionalista, um modelo patriótico. Além disso, uma lei de 1965 o declarou como “patrônio cívico da nação brasileira e mandou colocar retratos seus em todas as repartições públicas”.<sup>114</sup> Para os militantes de esquerda,<sup>115</sup> Joaquim José da Silva Xavier deveria ser o exemplo de um revolucionário popular, um ativista resistente e fiel à causa – aquilo que Ramos chamou de “uma apropriação simbólica à esquerda”.<sup>116</sup> Apesar das diferenças, o princípio se aproxima no sentido de ser uma apropriação do passado como mito, como baluarte, como coluna de algum projeto político-ideológico. Mudam apenas os propósitos dos enquadramentos.

---

<sup>111</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 103.

<sup>112</sup> BUTLER, 2018, p. 108.

<sup>113</sup> RAMOS, 2002, p. 189.

<sup>114</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 71.

<sup>115</sup> Houve até mesmo um grupo guerrilheiro que adotou o nome do personagem, o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes).

<sup>116</sup> RAMOS, 2002, p. 195.

Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel perceberam agudamente tais estratégias de apropriação nesse contexto ao escreverem o roteiro de *Os Inconfidentes* (1972). Através de um filme histórico alegórico, a intenção dos autores foi falar “de *um momento* importante da História para *significar outro* [no presente]”.<sup>117</sup> Porém, a opção pela alegoria não se deveu apenas ao objetivo de fugir da censura do regime militar: ao discutir o papel desempenhado pelos líderes da Inconfidência, Joaquim Pedro fez uma ampla reflexão sobre o papel dos intelectuais nos chamados eventos revolucionários. *Os Inconfidentes* se tornou um filme que “fala de ditadura sem falar de ditadura”, utilizando a história como um “escudo alegórico”.<sup>118</sup> Segundo Ramos: “O assunto sobre o qual o filme disserta, na visão de seu autor, diz respeito à reação que indivíduos de ‘*formação burguesa / de classe média*’ dedicados à atividade artística tiveram diante da repressão (prisão, interrogatórios e iminência da morte)”.<sup>119</sup>

Contrário às propostas do regime militar para o gênero histórico, *Os Inconfidentes*, assim como outros filmes históricos do Cinema Novo, foi construído a partir da proposta daquilo que Marc Ferro chamaria de “contra-história”.<sup>120</sup> Trata-se de uma oposição à história oficial e seu discurso simplificador, pacífico e com pouco espaço para contradições. Inovador na forma cinematográfica – pois rejeita por completo a estética naturalista –, o filme questiona o passado, consciente de que faz isso à luz do tempo presente. Um filme inovador que propõe uma história “mais complexa, interrogativa e autoconsciente” – parafraseando o que diz o historiador Robert Rosenstone.<sup>121</sup>

Imageticamente, Tiradentes (interpretado por José Wilker) não é representado com a barba longa da iconografia que o aproxima às imagens de Jesus Cristo. O objetivo foi mostrá-lo como um exemplo de ativista político, como um homem mais de ação do que de ideias. No filme, os outros inconfidentes consideram o alferes um fanático que poderia até mesmo prejudicá-los por ser “radical demais”. Quando Joaquim José é apresentado pela primeira vez ao espectador, ele está descendo uma escadaria em direção a uma rua por onde passam alguns tropeiros arrastando mulas carregadas. Logo, ele inicia um discurso onde diz:

---

<sup>117</sup> RAMOS, 2002, p. 132-133.

<sup>118</sup> Isso não quer dizer que o filme seja um discurso sem embasamento e totalmente enviesado pela subjetividade dos autores. Como é mostrado por Alcides Ramos em *Canibalismo dos Fracos* (2002), a criação do longa-metragem passou por um processo de pesquisa em livros como o de Joaquim Norberto de Souza publicado em 1873 (*História da Conjuração Mineira*), em escritos dos poetas inconfidentes (Cláudio Manuel, Alvarenga e Gonzaga), além dos próprios *Autos da Devassa*.

<sup>119</sup> RAMOS, 2002, p. 302.

<sup>120</sup> FERRO, Marc. “Existe uma visão cinematográfica da história?”. In: FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 63-75.

<sup>121</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 82.

Os filhos dessa terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam! O que é nosso vão levando, e o povo sempre pobre. Tão estúpidos, não lembram de expulsar esses governadores que de três em três anos vêm aqui com suas famílias, se enchem de ouro e voltam para Portugal... É... Pobre não deve sonhar. Se sonho de pobre é crime, quanto mais qualquer palavra.

Segundo Schwarcz e Starling,<sup>122</sup> “Tiradentes foi o mais ativo propagandista das ideias que sustentaram o projeto político da Conjuração Mineira, e o grande responsável por colocá-las em circulação no interior de uma rede formada pelo entrecruzamento de diferentes grupos sociais”. Entretanto, nesta sequência, o discurso do alferes não passa de palavras lançadas ao vento. Os tropeiros mal lhe dão ouvidos; continuam andando apáticos, alheios e desinteressados pelo que diz aquela voz.

Nas sequências do processo dos conjurados, com seu julgamento e sentença, os réus atiram sobre Tiradentes toda a responsabilidade pela conspiração. Quando são todos sentenciados à morte, gritam desesperados que morrerão por culpa da língua solta do alferes. No entanto, Tiradentes mantém o pulso firme e grita: “Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria!”. Enquanto os outros rastejam implorando o perdão, ele mantém a dignidade. Assim, o filme tece suas críticas aos intelectuais que, em tempos de crise, tornam-se rapidamente sujeitos pusilânimis. Esse é o enquadramento dos autores do filme, enquadramento influenciado pelo contexto de crise nas esquerdas pós-AI-5.

Em sua representação histórica, o filme de Joaquim Pedro não adapta para o cinema o tema da Inconfidência tal como era posto nos manuais de história do Brasil.<sup>123</sup> *Os Inconfidentes* não é um filme sobre Tiradentes, mas sobre o papel dos intelectuais conjurados. Não há o objetivo da heroificação do personagem. No entanto, sua figura ainda ganha certa proeminência. Ele se destaca por oposição ao comportamento lamentável dos outros personagens. Assim, por mais que Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel tenham buscado se afastar da ideia do herói, ela ainda continua presente em alguns aspectos. As cenas finais são exemplos disso: durante a sequência do enforcamento, Tiradentes é elevado à categoria de mártir, beijando os pés e as mãos do carrasco e despindo-se de suas vestes, argumentando: “Cristo também morreu nu”.

---

<sup>122</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 143.

<sup>123</sup> BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 27

*Os Inconfidentes* foi coproduzido com a televisão italiana RAI (*Radiotelevisione Italiana*), que adiantou a compra dos direitos de exibição internacional do filme.<sup>124</sup> O longa-metragem não obteve recursos financeiros do Estado brasileiro, seja pelo INC ou Embrafilme. Joaquim Pedro aproveitou do clima de incentivos aos filmes históricos e também do ano do sesquicentenário da Independência, mas optou por não captar recursos do governo, pois segundo ele sua obra não coincidia com a versão oficial.<sup>125</sup>

## 2.5. O papel dos intelectuais: ambiguidades da relação cinema e Estado durante a Ditadura

O debate central do filme *Os Inconfidentes*, que é o papel dos intelectuais em determinadas conjunturas, era contemporâneo de várias questões que se colocavam para a esquerda naqueles anos 1970: a revolução socialista, a guerrilha, a arte engajada e as alianças por uma frente ampla contra a Ditadura. No campo cultural e especificamente no meio cinematográfico, era um debate de primeira ordem. Afinal, o que fazer? Os cineastas lutavam pela formação de uma indústria de cinema no país e combatiam o monopólio das produtoras estrangeiras no mercado exibidor. A luta ocorria no âmbito institucional, na demanda por incentivos financeiros para a produção e por leis de proteção para a exibição. A criação de órgãos como o INC, Embrafilme e Concine não partia do Estado, mas dos produtores, cineastas e intelectuais ligados ao cinema nacional que lutavam para que o Estado tomasse tais iniciativas. Assim, tornou-se inevitável que os cineastas ou os seus mediadores acabassem movendo suas trincheiras para dentro dos próprios órgãos do governo ditatorial. Tal contradição levava a situações conflituosas e ambíguas, como o caso das divergências e rupturas entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal desde 1968. Ou ainda as polêmicas declarações de apoio ao governo Geisel por parte de Glauber Rocha e outros intelectuais nacionalistas que viam dentro das próprias Forças Armadas uma possibilidade de viés anti-imperialista.

Essa relação com os órgãos do governo nos ajuda a entender o debate sobre indústria, mercado, estética, ideologia e cinema político. Em 1975, Roberto Farias – nome ligado ao Cinema Novo – assumiu a direção geral da Embrafilme. No mesmo ano, Gustavo Dahl<sup>126</sup> foi

<sup>124</sup> Antes de chegar aos cinemas, o longa-metragem foi exibido pela Globo em seu canal de TV, numa tentativa de aproximar-se do público da televisão (“Os Inconfidentes na TV antes do cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.04.1972, p. 4, caderno b).

<sup>125</sup> Essa informação foi retirada do site da Cinemateca Brasileira.

<sup>126</sup> Gustavo Dahl primeiro participou do Cinema Novo como montador, trabalhando em *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni e *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues. Seu primeiro longa-metragem como diretor

encarregado do setor de distribuição da empresa, dirigindo a Superintendência de Comercialização, a Sucom. Durante seu período de gestão, entre 1975 e 1979, a Embrafilme cresceu consideravelmente como distribuidora de filmes brasileiros, fazendo com que o cinema nacional chegassem a ocupar cerca de um terço do mercado interno, uma marca histórica. Como dito acima, essa participação de (ex-)cinemanovistas e outros cineastas brasileiros defensores de uma política cinematográfica de base nacionalista em órgãos do Estado gerou vários debates e críticas na época. Segundo Margarida Adamatti: “Enquanto os cinemanovistas elogiavam a atuação da Embrafilme e seu viés protecionista, alguns colaboradores da imprensa alternativa, críticos do nacionalismo de esquerda, tomaram as declarações como forma de cooptação ao Estado autoritário”.<sup>127</sup> Esses intelectuais eram acusados de abandonarem a oposição à Ditadura, de fazerem concessões e de mudarem ideologicamente. Já na perspectiva desses cineastas, a proximidade era vista como uma oportunidade de colocar em prática um projeto nacionalista que defendiam anteriormente.

Nos anos 1970, havia vários dissensos sobre como empenhar a resistência cultural. A tese do nacional-popular enfrentava oposição crescente por parte dos tropicalistas e de outros setores da esquerda. Gustavo Dahl, por exemplo, passou a criticar o ideal político do intelectual como sendo um tipo de arauto do povo. Vimos, inclusive, como Joaquim Pedro de Andrade levantou essa discussão no filme *Os Inconfidentes*. Estava em pauta o papel do intelectual e, neste caso, seu papel dentro do “cinema político”. Em 1978, Jean-Claude Bernardet “viu essa crise dos cinemanovistas como uma consequência de que os filmes realizados anteriormente pelo movimento não levaram à ação política propriamente eficaz contra o contexto autoritário”.<sup>128</sup> Por isso, Gustavo Dahl passaria a advogar contra a postura política anterior do Cinema Novo, a sua própria e a de seus companheiros. Há um abandono do ideal sessentista do intelectual engajado. Dahl chega a usar palavras como “confusão”, “mal-entendido” e “ingenuidade” para se referir ao Cinema Novo sessentista. É como se o Cinema Novo nunca tivesse sido um cinema revolucionário, mas um cinema do nacional-popular que, ao perceber-se em declínio, volta-se contra si mesmo, pois não enxerga resultados efetivos de ação política.

Para evitar uma mudança de suas bases conceituais, o grupo cinemanovista passou a criar justificativas para se adaptar ao período e suas novas demandas – diz Adamatti. O central era

foi *O Bravo Guerreiro* (1969). Também foi um importante teórico de cinema, tecendo importantes considerações acerca do Cinema Novo.

<sup>127</sup> ADAMATTI, Margarida Maria. “O pensamento de Gustavo Dahl sobre o cinema político: entre a estética do silêncio e o jogo discursivo com o regime militar”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, p. 57.

<sup>128</sup> ADAMATTI, 2018, p. 60

lutar “pela defesa do filme brasileiro como produto autoral e comercial a um só tempo”.<sup>129</sup> O cinema político passava a ser defendido mais como um cinema de resistência. Entretanto também precisava ser um cinema que encontrasse público e mercado. “É através do imperativo da conquista do público que o debate do cinema político torna-se visível discretamente”.<sup>130</sup> Criticava-se muito a forma como alguns filmes passavam a sua mensagem, alegando-se que eram obras herméticas, isto é, fechadas em si mesmas ou muito acadêmicas. Dizia-se que a forma adotada pelo movimento anteriormente não contribuiu na disseminação do conteúdo presente nos filmes.

É importante lembrar que as declarações dadas pelos cineastas na época só podiam ser feitas de maneira lacunar, pois não era possível falar abertamente sobre tudo, ainda mais se tratando de um tema que envolvia um órgão de Estado (a Embrafilme). O termo “cinema político”, por exemplo, era evitado, aludido ou pouco citado. A aproximação com o Estado não era uma coisa simples e florida. Conforme analisado por Adamatti, a associação entre cinemano-vistas e Estado estava mais para uma relação de *negociação* do que de *união*.<sup>131</sup> A convergência de interesses estava apenas na questão da industrialização da produção e da ocupação do mercado exibidor.

Um dos debates feitos nessa revisão do Cinema Novo dizia respeito ao uso da *emoção* no cinema. Dahl defendia o seu uso como forma de aproximar-se dos desejos do grande público, isto é, de possibilitar uma comunicação ampla e efetiva na transmissão da mensagem. O foco seria o apelo às massas. A revisão feita nos anos 1970 tem a ver com isso. Dahl afirmou o seguinte em entrevista publicada fora do país (e só depois traduzida para a *Revista Cinema*): “Desde então, sentimos a necessidade de utilizar um tipo de linguagem diferente para dizer obviamente as mesmas coisas e para fazer avançar o mesmo tipo de ação”.<sup>132</sup> Por outro lado, é preciso ter cautela ao analisar essa conjuntura. Lembremos que o Cinema Novo esteve em constante ataque durante os anos da Ditadura. Para além da censura constante, havia também outras estratégias utilizadas pelo Estado. Colocar a pecha de “produção elitista” também era uma forma de condenar os filmes de esquerda. Tanto é que, quando essa crítica partia dos próprios cineastas, ela não era uma condenação, mas uma reconsideração dos métodos. Não se tratava apenas da busca pela conquista de público, mas da necessidade de comunicar uma mensagem: “informar sobre a situação do país”.<sup>133</sup> Informar para formar: está aí a função social do cinema.

---

<sup>129</sup> ADAMATTI, 2018, p. 61.

<sup>130</sup> ADAMATTI, 2018, p. 62.

<sup>131</sup> ADAMATTI, 2018, p. 62.

<sup>132</sup> Citada por ADAMATTI, 2018, p. 66.

<sup>133</sup> ADAMATTI, 2018, p. 67.

A autocritica em relação ao hermetismo da linguagem anterior não parte de uma rejeição do cinema político. Essa rejeição era desejada apenas pela ideologia dominante que norteava a Ditadura. A autocritica visava buscar formas mais acessíveis de linguagem (seja recorrendo ao cinema narrativo clássico ou ao uso da emoção) para que: 1) haja público e 2) que esse público seja informado. “Com essa estratégia, o cineasta podia trazer as mesmas ideias numa ‘fôrma’ nova” – escreve Adamatti, completando que, se essa estratégia não era explicitamente dita nas entrevistas da época, “a causa é a censura à imprensa”.<sup>134</sup> Afinal como seria possível fazer uso dos aparatos de um Estado autoritário e ao mesmo tempo declarar abertamente que os seus objetivos envolvem dar cumprimento àquilo que esse Estado condena? Essas são algumas das ambiguidades da relação cinema e Estado durante a Ditadura.

Em relação aos filmes históricos, as contradições também eram manifestas. Sobre *Anchieta, José do Brasil*, o crítico Orlando Fassoni escreveu que o longa-metragem ainda teve problemas com as comissões de censura, mesmo sendo um roteiro aprovado em edital especial para filmes históricos. O crítico apontava que o ministro da educação Nei Braga “ficou invocado com o resultado, “dizendo que a Embrafilme estava entregando dinheiro a uma produção histórica que não rezava segundo a cartilha”. Para Fassoni, era um erro o governo insistir que o cinema nacional “se preocupasse em desenvolver obras sobre o passado nacional, seus vultos, seus grandes momentos, etc.”, pois não havia como se chegar a uma visão em comum, afinal os cineastas deviam criar livremente e abordar pontos de vista não oficiais que incomodariam, perspectivas despojadas “dos ranços de falsidades”.<sup>135</sup>

Se fossemos traçar uma cronologia das investidas da Ditadura sobre o gênero de filmes históricos, começariamos lembrando as declarações do ministro Jarbas Passarinho, em 1971, recomendando temas e personagens. Depois, em 1972, veio o lançamento de *Independência ou Morte* e sua captura pelo governo para a propaganda e como exemplo a ser seguido. Em janeiro de 1973, a Embrafilme criou um prêmio para adaptações cinematográficas de obras literárias consagradas “de escritor brasileiro de renome, falecido”, novamente sugerindo temas e direcionando o apoio dos órgãos de fomento. Em março do mesmo ano, uma resolução do INC propõe o projeto de premiar filmes históricos e adaptações de literatura para o público infantil. Nesse mesmo período, *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), filme adaptado de um autor de renome e falecido, fica retido pela censura durante sete meses. Em 1975, a Embrafilme entrou na co-produção de filmes históricos, criando uma comissão a nível ministerial para receber e avaliar

---

<sup>134</sup> ADAMATTI, 2018, p. 68.

<sup>135</sup> FASSONI, Orlando L. “Excomungaram Anchieta no filme”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01.02.1979, s/p.

roteiros, sendo *Anchieta* aprovado e realizado. Em 1977, outro programa de financiamento foi feito para contemplar, além de filmes históricos, seriados televisivos. 74 projetos foram apresentados, 18 foram selecionados, alguns poucos foram produzidos, enquanto a maioria nunca saiu do papel.

Sobre este último projeto de financiamento, Eduardo Morettin fez alguns importantes apontamentos, destacando o lugar do historiador.<sup>136</sup> Acontece que nas diretrizes para os projetos selecionados constava a exigência de um parecer historiográfico indicando o profissional ou a instituição responsável pela consultoria histórica, assim como a apresentação das fontes, da bibliografia e da iconografia utilizadas. Em linhas gerais, o que se exigia era uma “correção histórica” do roteiro com base no ponto de vista de um profissional da história. Essa característica do programa de financiamento gerou instigantes discussões a respeito de qual história estava sendo contada nos filmes. Segundo Morettin, é possível deduzir que, para aumentar as chances do projeto ser selecionado, tomava-se “emprestado” o nome de certos intelectuais “a fim de lhe conferir maior prestígio”. Analisando os dossiês de tais projetos, Morettin percebeu que “muitos dos historiadores listados nas diferentes propostas se encontravam em início de carreira, participando de um campo, o da interlocução entre pesquisa histórica e discurso cinematográfico, que também era novo para os profissionais da área”.<sup>137</sup>

Essa interlocução era mesmo uma novidade para muitos historiadores. Devemos lembrar que os estudos da relação entre cinema e história estavam em seu início, acontecendo de forma esparsa e ainda sem um campo teórico-metodológico delineado e coeso. O início mais sistemático do estudo dessa relação, do cinema como fonte histórica e seus desdobramentos epistemológicos, remete a virada dos anos 1960-1970, principalmente a partir dos trabalhos do historiador da Escola dos *Annales*, Marc Ferro.<sup>138</sup> Por isso, é possível afirmar que, em 1979, quando Carlos Alberto Vesentini publicou o artigo “Maria Quitéria de Jesus: História e Cinema”, nos Anais do Museu Paulista, ele não apenas contava o seu ponto de vista sobre o trabalho para um roteiro filmico e sobre o programa da Embrafilme, mas abria pioneiramente um debate sobre história e cinema.

Carlos Vesentini fazia parte do Departamento de História da USP e foi convidado para ser o “assessor histórico” na escrita do roteiro de um longa-metragem sobre Maria Quitéria.

<sup>136</sup> MORETTIN, 2018.

<sup>137</sup> MORETTIN, 2018, p. 25.

<sup>138</sup> Como bem apontou Jorge Nóvoa: “Marc Ferro será realmente o primeiro pensador que realmente pensa o cinema, em toda a sua extensão, de modo dirigido aos objetivos da historiografia e das ciências sociais” (NÓVOA, Jorge. “Cinematógrafo: Laboratório da razão poética e do ‘novo’ pensamento”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, p. 173).

Sabendo disso, ele estava consciente de que a expressiva quantidade de projetos submetidos à comissão da Embrafilme não partiu de um impulso despretensioso ou, como disse, de um amor ao filme histórico. Havia uma questão material em jogo, que era a existência de verbas direcionadas à produção desse tipo de filme. Assim, o que coube a ele questionar nas suas reflexões diz respeito a “concepção de história que o ‘filme histórico’ veicula e possui”.<sup>139</sup>

Vesentini começa por colocar em pauta o porquê das escolhas de roteiro. Primeiramente, por que uma cinebiografia de Maria Quitéria? Qual perspectiva histórica irá nortear a concepção da personagem na leitura do seu tempo? Qual será a conjunção entre o indivíduo e a história, isto é, seu contexto histórico? Afinal, não é possível separar a personagem do sentido dado a ela em ligação com seu “papel histórico”, sendo esse sentido associado a um ponto de vista dado “pela situação concreta de uma determinada classe social”.<sup>140</sup> O cerne da discussão de Vesentini é sobre seu trabalho enquanto profissional da história na construção de uma interpretação da biografia da personagem e na organização de “uma proposta de leitura capaz de orientar um filme”.<sup>141</sup>

Um dos valores do texto de Vesentini está em observamos um historiador discutindo sobre o seu processo de pesquisa e preparação para o roteiro<sup>142</sup> enquanto analisa a representação da história em filmes e a questão dos interesses oficiais em torno dos usos do passado. Uma conclusão interessante a qual o historiador chegou é que, trabalhando com a biografia de Maria Quitéria, ele estava diante de uma grande ausência: não havia fontes suficientes e as existentes eram pouco informativas; a bibliografia sobre a personagem era carente de fundamentação material e muito permeada por narrativas romanceadas onde “os biógrafos passaram à prática do recurso da repetição e à imaginação”, prevalecendo a imagem da “heroína pátria”.<sup>143</sup> Vesentini então percebe que o recurso ao ficcional era incontornável, porém se fazia urgente pensar a respeito do sentido dado à personagem e seus usos narrativos. Qual sentido seguir? A da heroína que começa e termina na luta patriótica por uma Independência vazia de conteúdo? Seguir esse caminho seria assumir a perspectiva da história oficial, seria aceitar a expectativa do governo e perpetuar uma história desligada do tempo, isto é, mítica e não-situada socialmente num movimento de conflito. A partir disso, a personagem estaria inserida num discurso mais ou menos acabado que apresenta a Independência sem tocar em questões de classe, manutenção do *status*

<sup>139</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. “Maria Quitéria de Jesus: história e cinema”. In: *Anais do Museu Paulista*, n. 29, 1979, p. 26.

<sup>140</sup> VESENTINI, 1979, p. 30.

<sup>141</sup> VESENTINI, 1979, p. 31.

<sup>142</sup> Carlos Vesentini conta que “a pesquisa foi subsidiada pela equipe de trabalho, visando a construir um quadro geral de sua vida [Maria Quitéria de Jesus] e relacioná-lo com o processo histórico” (VESENTINI, 1979, p. 32).

<sup>143</sup> VESENTINI, 1979, p. 36.

*quo*, propriedade e escravidão. Permeada por uma visão mítica, Maria Quitéria seria assim um veículo para o discurso do vencedor.<sup>144</sup>

Conforme vimos ao longo do capítulo, a recorrência à pesquisa histórica era uma constante porque era vista como um documento de autenticidade para a reconstituição. A pesquisa daria impressão de científicidade, isto é, um reforço à impressão de realidade do naturalismo filmico. Na concepção do naturalismo, incentivada ou não pelos programas de financiamento do INC e depois da Embrafilme, o cinema era assimilado em seu potencial de estabelecer uma certa memória histórica da nação, consolidando eventos e petrificando-os como indiscutíveis. Algo similar acontecia com os livros e manuais didáticos. Assim, “lutar contra o estabelecido nesse campo requer trazer para a cena da História os vencidos, aqueles que foram excluídos do discurso dos vencedores da luta política que se instaurou em determinado momento no passado” – escreve Morettin.<sup>145</sup> Foi nisso que residiu a reflexão de Vesentini. O programa da Embrafilme esperava da parte do historiador simplesmente um compêndio de fatos, uma coleção de certezas. Mas em seu lugar de historiador, Vesentini questionou o projeto e buscou escapar dele propondo um campo de lutas, contradições e outras possibilidades.

## 2.6. Os usos da história nos filmes

Conforme bem argumentado por François Hartog e Jacques Revel, a narrativa histórica é intrinsecamente passível de usos políticos, feitos tanto por quem a produz quanto por quem a recebe. Esses usos abrangem desde a criação de histórias de origem e fundação – que estabelecem um marco zero no tempo, como as revoluções – até aquelas que buscam legitimar poder ou suavizar traumas passados.<sup>146</sup>

Tais apropriações do tempo pelas sociedades abrem espaço para uma instrumentalização política. Essa prática varia da mobilização de passados míticos para fundamentar discursos chauvinistas e fundamentalistas, até a reivindicação, por parte de minorias sociais, de um espaço que lhes foi historicamente negado pelas grandes narrativas nacionais. Como observa Heymann, “os ‘usos’ feitos da memória, portanto, diferem de forma significativa de acordo com

<sup>144</sup> Vesentini (1979, p. 46) escreve: “Do que resta do rescaldo lendário sobrevive a Quitéria veiculadora da imagem da nação. Aquilo que resta ainda do discurso original é o que se mantém capaz de assegurar algum apelo no presente. De uma personagem mal traçada nos seus contornos individuais para a veiculadora destituída de parte significativa de seu discurso, Quitéria sugere ostentar hoje a lembrança de um vago apelo ao passado da nação”.

<sup>145</sup> MORETTIN, 2018, p. 29.

<sup>146</sup> HARTOG, François; REVEL, Jacques. “Note de conjoncture historiographique”. In: HARTOG, François; REVEL, Jacques (orgs.). *Les usages politiques du passé*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 14.

cada formação social e política, com suas características históricas e culturais”.<sup>147</sup> O presente, assim, constrói suas próprias memórias, reinventando o passado de forma contínua. Essas construções são operadas no agora e, conforme argumenta Beatriz Sarlo, o tempo passado não pode ser eliminado, pois ele continua a perseguir o hoje, seja para aprisioná-lo ou libertá-lo; “a sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos de narrativa e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”.<sup>148</sup>

O trabalho historiográfico, por sua vez, não é neutro: ele fabrica práticas e representações a partir de seu lugar social específico. Glaydson José da Silva reforça que o presente é justamente o espaço-tempo de referência onde a História é desenvolvida, “constituindo-se lugar de referência do trabalho histórico”.<sup>149</sup> Em sua análise do Regime de Vichy (1940-1944), Glaydson demonstra como a antiguidade gaulesa/romana foi apropriada para justificar a ocupação alemã e o colaboracionismo do governo francês com os nazistas. O autor mostra como a história antiga deve ser observada em seus usos no presente, ou seja, como cada época teceu suas próprias representações desse passado e se apropriou dele de maneira interessada. Esse é um princípio fundamental para se analisar qualquer discurso histórico. Por fim, como destaca o autor, as identidades nacionais necessitam de uma história que as fomente, sendo o “mito” e a “invenção” instâncias fundamentais nesse processo. Os mitos de origem operam por abstrações que projetam estruturas de fundação e continuidade, cimentando simbolicamente o Estado-nação em uma dinâmica complexa que envolve mito, memória e história.

Tendo essa noção de usos do passado em perspectiva, devemos questionar: qual o sentido dos filmes históricos e a quais perspectivas históricas eles se prestam? Como vimos no decorrer do texto, o uso da história nos filmes se apresenta como um campo de disputas, lutas ideológicas que são, ao fim de tudo, luta de classes. Os anos 1970 foram significativos para o cinema nacional e, inclusive, para o gênero de filmes históricos. No contexto ditatorial, marcado irremediavelmente pela presença constante da censura e pelo clima persecatório, as disputas pela história se intensificaram. As políticas culturais do Estado, quando se voltavam para os filmes históricos, reforçavam uma concepção estético-ideológica já existente no cinema brasileiro. A crítica, em grande parte, confirmava essa posição: o naturalismo, o cinema narrativo clássico, a

<sup>147</sup> HEYMANN, Luciana Quillet. “O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, p. 16.

<sup>148</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12.

<sup>149</sup> SILVA, Glaydson José da. *História antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007, p. 18.

história vista como espaço de ideais de nobreza e patriotismo, a narrativa dos grandes heróis do passado, um passado pacífico e vazio de conflitos de classe, a história oficial. Ao mesmo tempo, uma outra tendência se ergueu das trincheiras do Cinema Novo, trazendo uma história que, pelos historiadores, seria chamada de história dos vencidos. Uma história-problema colocada em narrativas alegóricas para conectar de forma crítica o passado e o presente.

Em uma obra como *Os Deuses e os Mortos* (1970), Ruy Guerra discutia as relações de poder nas disputas por terras nos interiores do Brasil, contando a vida de um sujeito sem nome que se envolve na luta entre dois coronéis e seus clãs pela posse dos latifúndios do cacau na Bahia – “o tempo dos barulhos”, como diria Jorge Amado em *Gabriela*. É uma história sem glória, cujo “herói” nem conhecemos o nome, e que termina em um banho de sangue, sem paz, sem justiça.

Também transpassado pela questão de terras, em *Guerra dos Pelados* (1971), Sylvio Back buscou adentrar na história e na memória dos eventos da Guerra do Contestado, ocorrida no Sul do Brasil entre 1912 e 1916. Os eventos abordados envolvem expropriação de terras, exploração de recursos naturais, messianismo, luta de classes, resistência e violência. O roteiro foi adaptado por Back e pelo jornalista Oscar Milton Volpini a partir do romance “Geração do Deserto”, de Guido Wilmar Sassi, além de contar com pesquisa documental e entrevistas com sobreviventes.

*Guerra dos Pelados* é um filme cujo tema é o conflito de sertanejos despossuídos contra latifundiários, empresas estrangeiras e as forças de repressão do Estado. É fundamentalmente uma obra sobre guerra de classes. Contextualizando o momento em que o filme foi produzido, o debate sobre violência era parte da ordem do dia, não apenas a violência de Estado, mas as possibilidades de organização da força revolucionária das massas, incluindo os camponeses: a libertação dos condenados da terra através da violência – para citarmos o muito influente livro de Franz Fanon, publicado em 1961.<sup>150</sup> Podemos dizer que *Guerra dos Pelados* é um filme alegórico do Brasil daqueles anos, principalmente do período denominado de “Anos de Chumbo”; mas não se reduz a isso, afinal a luta pela posse da terra e a violência no campo perpassam toda a história do Brasil. Na trama do filme, a guerrilha camponesa é derrotada. A disparidade de forças é desproporcional, assim como também era no caso do governo militar e da luta armada. A violência é justificada pelos latifundiários como manutenção da ordem vigente, sendo apoiada pelo capital estrangeiro e pelo Estado burguês. Enquanto isso, os posseiros tentam a todo custo manter uma atitude pacífica, o que se percebe ser impossível frente ao acirramento da expropriação das terras. É um verdadeiro clima de terror. A primeira sequência

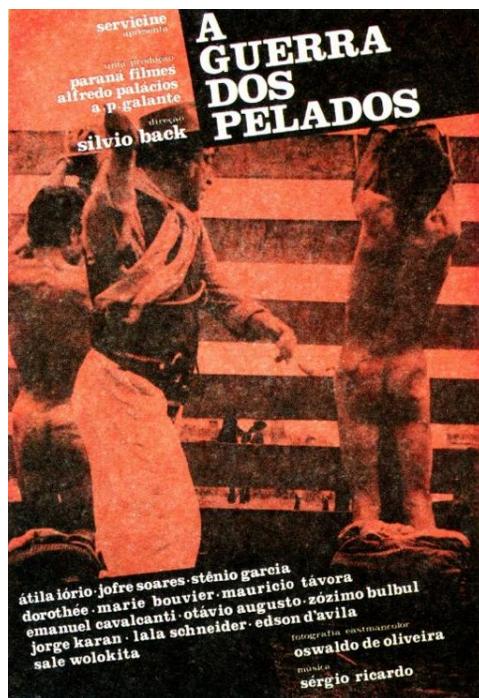
---

<sup>150</sup> FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.

do filme mostra alguns camponeses pendurados em árvores após serem assassinados por jagunços num ato de “punição exemplar”.

Um dos cartazes do filme é um *frame* de uma cena onde alguns camponeses são amarrados de calça arriada para serem açoitados por um “coronel” (Figura 4). Esse cartaz foi proibido pela Ditadura assim como toda a sequência dessa cena foi cortada pela censura. Segundo Sylvio Back, o longa passou mais de seis meses retido e correu sério risco de ser totalmente proibido.<sup>151</sup> Em outra alegoria, o filme representa as estratégias de propaganda do governo que, ao mesmo tempo em que desapropriava os camponeses, divulgava pelo rádio que aqueles que abandonassem a resistência receberiam lotes de terra com títulos de propriedade. Tudo isso enquanto condenava os líderes do movimento como “subversivos”. A trama então chega a mais uma representação do terror e da violência: os posseiros que foram convencidos pela propaganda do governo são levados para um vasto campo árido onde são forçados a cavar a própria cova, sendo enterrados vivos. “Promessa de peludo é malvadeza de Satanás” – conclui um velho camponês que aguarda sua vez de morrer em meio ao desespero geral e até do horror de alguns soldados que fecham os olhos numa tentativa irracional de esconder de si mesmo o testemunho do massacre. Corpos escondidos numa vala comum.

**Figura 4.** Pôster do filme *Guerra dos Pelados*



Fonte: Cinemateca Brasileira

<sup>151</sup> KAMINSKI, Rosane. “Memórias de um massacre: violência em *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1971)”. In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 9, n. 21, 2017, p. 164-165.

Hoje podemos assistir ao filme completo, mas no seu lançamento ele foi bastante censurado. Uma outra cena cortada foi a sequência onde os camponeses se unem numa caravana de combate e cavalgam em direção ao escritório da empresa inglesa de ferrovias. Esteticamente, é uma sequência de catarse, mostrando o início de um movimento de rebelião: os pobres quebram o escritório, tomam ou rasgam os documentos de propriedade das terras, pisoteiam os rolos de arame farpado e atiram em quem aparece pela frente. A resistência suscita a revolução. *Guerra dos Pelados* não era um filme que a Ditadura abraçaria, como foi *Independência ou Morte*. É uma obra sobre a história dos vencidos, suas lutas e suas derrotas. É uma obra de resistência política.

Essa tática de fazer uso da história como resistência cultural esteve presente em muitos filmes históricos, conforme vimos em *Os Inconfidentes*, *Os Herdeiros*, *Pindorama*, etc., e ainda veremos, na segunda parte desta tese, em *Como era gostoso o meu francês* (1971). E fazer resistência era também fazer filmes alegóricos. Mesmo um longa como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, que é praticamente uma história do tempo presente, acaba tratando da temática da Ditadura ao seu modo. Ao contar a história do famoso criminoso que dá nome ao título, o filme fala sobre violência e corrupção policial, formação de esquadrões da morte e o contexto urbano das grandes cidades brasileiras. Claro que *Lúcio Flávio* não é um filme como os que estamos analisando aqui, mas também o consideraria um filme histórico, sem o peso de entrar nas infrutíferas definições do “conceito”.

Retornando aos temas da história do Brasil, os filmes da década que seguiam o caminho da representação de um passado heroico nem sempre encontravam boa recepção. Já vimos qual era a expectativa em torno desses filmes: “A História do Brasil é riquíssima em episódios da mais alta dramaticidade, com passagens empolgantes e heroicas. Temas capazes de galvanizar multidões e de despertar no povo sentimentos do mais alto patriotismo” – escrevia um professor em jornal no fim da década de 1970.<sup>152</sup> “Infelizmente” – continua ele – “tais episódios épicos não têm sido ainda apreciados pelos nossos homens de cinema, ainda vivendo na idade da pedra lascada da pornochanchada”. A Ditadura, frequentemente, incentivava filmes “nacionalistas” como forma de combater a pornochanchada. Boa parte da crítica fazia o coro com o moralismo dos militares. O autor do texto citado ainda menciona que o governo deveria fazer mais investimentos em filmes para “valorizar vultos e feitos da História Pátria”. Para reforçar sua crítica, cita negativamente dois longas-metragens: *Anchieta*, *José do Brasil* e *Batalha dos Guararapes* (Paulo Thiago, 1978).

---

<sup>152</sup> ZAPPI, Victor. “Filmes históricos”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 20.05.1979, p. 20.

*Batalha dos Guararapes* foi realizado com o objetivo de ser um grande épico, um filme de guerra com representações de grandes batalhas históricas do período colonial. Entretanto foi muito criticado na época exatamente por não ter atingido essas expectativas. Um dos críticos, apesar de ter elogiado os figurinos, fotografia e composição dos cenários, usa o exemplo do filme para levantar uma provocação: “Seria este o caminho do cinema nacional? Estaria mesmo na reconstituição histórica de grande fôlego a esperança de conquista do mercado interno e competição com os cinemas americano e europeu?” Para ele a resposta seria “temerosa”. O crítico aponta que a superprodução é um atrativo para o público, mas também deixa transparecer as dificuldades de um cinema que não tem os mesmos recursos que Hollywood. O conceito de espetáculo também serve para que o crítico retorne à comparação com o *Independência ou Morte* – como vimos, a síntese do espetáculo histórico nos anos 1970. Entretanto, uma outra parte do texto dessa crítica mostra outro debate em torno do filme histórico: “Didático e bem produzido” – diz o autor. Entretanto, centrado apenas na “ilustração do passado, impotente para questionar o presente”.<sup>153</sup> Nesse sentido, o crítico deixa a entender que o filme poderia trabalhar mais as formas de dominação de classe no passado e no presente.

No final da década, o debate sobre a história do cinema já havia gerado importantes discussões, como, por exemplo os textos do Jean-Claude Bernardet aqui citados. Diferentemente de qualquer outra época anterior, a década de 1970 havia produzido uma expressiva quantidade de filmes do gênero. A professora Marília da Silva Franco, em texto de 1979, fazia um balanço geral dos últimos longas-metragens e levantava duas hipóteses para entender o sentido do filme histórico: “a) ensinar, ajudar a manter a tradição, enaltecer figuras ou fatos; b) recorrer à história, como ficção, para discutir o presente e refletir sobre ele”.<sup>154</sup> É notável como a autora fala em ficção apenas no segundo caso, mas a verdade é que em qualquer hipótese o filme histórico é uma obra ficcional. Ela ainda divide os filmes em outras duas categorias a depender do trabalho do diretor: se ele é um “artesão” preocupado com a técnica e não tanto com os valores que a obra veicula ou se ele é um “autor” que faz uso da técnica para encaminhar um “conjunto estruturado de ideias pessoais sobre o tema”. Entretanto, em ambos os casos não existe uma objetividade isenta de ideologia, ainda que a estética busque ocultar as intencionalidades e parcialidades da obra. A autora lembra que os filmes têm um incrível poder de construir memória, fixando um universo mítico de imagens, personagens e eventos. O caso de como o cinema

---

<sup>153</sup> SEM AUTOR. “Entre Guararapes e meio Novecento, vencem os italianos”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05.10.1978, p. 11.

<sup>154</sup> FRANCO, Marília da Silva. “O tema histórico no cinema brasileiro”. *O Estado de S. Paulo: Suplemento Literário*, São Paulo, n. 142, 22.07.1979, p. 7.

norte-americano constrói, divulga e até exporta memória sobre a história dos Estados Unidos e de sua relação com o mundo é o exemplo de maior monta na cinematografia internacional.

O que Marília Franco aponta como “qualidade histórica” é uma referência ao chamado grau de fidelidade da obra – é o “histórico” do filme, o quanto ele se aproxima da reconstituição dos fatos. Por outro lado, o ponto de vista da autora é que “qualidade” também é tratamento da narrativa, isto é, em como o enredo é contado. No caso de filmes biográficos, como *O Mártir da Independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977) ou o próprio *Independência ou Morte* que é centrado na figura de D. Pedro I, é comum a caracterização do protagonista como herói. A partir disso, a ficção recorre a artifícios pouco complexos: “a qualificação restrita das ações do personagem como bom, generoso, destemido, puro, etc.; a utilização de personagens secundários como ‘instrumentos’ do herói; a eleição de um vilão”. Nesses casos, o sujeito é apresentado sem ligação com o “histórico”, quer dizer, como se suas ações, sua formação e sua própria existência estivessem desligadas de um contexto. Por outro lado, há filmes onde a preocupação é representar o sentido dos fatos, cujo protagonista é a própria história. Um exemplo disso é *Como era gostoso o meu francês*. Nesses casos, o diretor enquanto autor do filme, assume uma posição de interprete e não de narrador dos fatos. Segundo Franco, um filme biográfico que apresenta essa reflexão é *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) que toma o personagem Delmiro para exemplificar o jogo de relações da História. Em todo caso, assim como em toda obra de história, a autora conclui que “o filme histórico só ganha sentido vinculado, de alguma forma, ao presente”, seja como exemplo ou problema.

Longa-metragem financiado pela Embrafilme, contando ao todo com mais de 800 mil cruzeiros,<sup>155</sup> *Coronel Delmiro Gouveia* é uma cinebiografia do empresário brasileiro que ficou conhecido por seus investimentos em industrialização na virada do século XIX para o XX. Realizado em 1978, o filme se volta para uma perspectiva que fazia parte dos valores políticos de esquerda antes de 1964: a interpretação de que a burguesia nacional deveria ter um papel fundamental no desenvolvimento do país. O filme conversa com diversos aspectos da conjuntura brasileira ao longo dos anos 1960 e 1970 e utiliza-se do passado para falar de nacionalismo, indústria, combate ao imperialismo e organização da classe trabalhadora. Seu discurso e sua forma estão longe das obras radicais do Cinema Novo sessentista, mas ainda assim apresenta-se com um discurso de esquerda um tanto irregular: ora Delmiro Gouveia (interpretado por Rubens de Falco) é representado como exemplo a ser seguido pelos trabalhadores, retratando

---

<sup>155</sup> AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2<sup>a</sup> edição. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 153.

uma aliança entre burguesia nacionalista e proletariado, ora como um passado a ser superado pela auto-organização popular da classe trabalhadora. Também seria impossível entender o filme sem observar que ele está inserido num momento de emergência de novos movimentos dos trabalhadores a partir da força política do sindicalismo na segunda metade da década de 1970. *Coronel Delmiro Gouveia* é, assim, um bom exemplo das contradições do cinema financiado pelo Estado, onde os cineastas iam manobrando suas críticas nos espaços possíveis de resistência.

Não é meu propósito aqui realizar comentários de todos os filmes históricos do cinema brasileiro setentista, mas tecer uma análise histórica desse cinema e construir uma teoria explicativa a partir da materialidade das situações: a relação cinema-Estado, as disputas políticas, as concepções de história, os usos do passado, as formulações estético-ideológicas, a produção e recepção dos filmes, os seus impactos e sua inserção na História. Desse modo, como já nos encaminhamos para o fim do capítulo, devo dizer que outros filmes não foram mencionados. Por exemplo: um longa como *Faustão* (1971), onde Eduardo Coutinho abordou temas sociais e raciais a partir do cangaço; ou *Aleluia, Gretchen* (1976), no qual Sylvio Back realiza um filme inédito sobre a imigração de alemães nazistas para o Sul do Brasil entre as décadas de 1930 e 1940. Faço aqui essas menções. Outros filmes, nesse caso os de temática indígena, serão trabalhados nos capítulos seguintes, com foco no estudo de caso de *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos.

### 3. “COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS” E OS USOS DO PASSADO NA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA INDÍGENA PELO CINEMA

#### 3.1. As imagens do indígena no cinema brasileiro

Descritos, imaginados, representados e inventados na literatura de cronistas e viajantes desde o século XVI, eles foram os habitantes nativos do que viria a se tornar a maior nação da América do Sul. As fontes para contar sua história são, quase sempre, oriundas da letra dos colonizadores. Uma literatura unilateral, portanto. Depois das crônicas dos viajantes, já num tempo de busca pela história nacional, o indígena foi transformado em cavaleiro nobre para compor poemas épicos, romances e pinturas históricas: o guerreiro tupi de *I-Juca Pirama*, Ubirajara e Peri.<sup>156</sup> Essas representações românticas e heroicas podiam, sem quaisquer ressalvas, serem feitas em descompromisso com a realidade das políticas do Estado-nação: a materialidade da colonização ainda estava manifesta no cotidiano dos povos nativos. E no final das contas, o herói indígena era um herói assimilado. Permanecem pintados de selvageria aqueles que resistem ao avanço da “civilização”. Essa literatura também quer entender esse outro na figura do nativo, ressaltando um interesse de bases antropológicas: Pero Vaz de Caminha precisou descrevê-los para tentar organizar suas próprias impressões, mas não sem deixar de se projetar neles e de já pensar em mudá-los.

No final do século do romance histórico, surgiu o cinematógrafo. Não demorou para que fosse visto como um novo suporte para pesquisa antropológica, principalmente como um recurso de “prova”, de “testemunha perfeita”. Porém veio o tempo em que o cinema documental foi posto em questão, afinal as fronteiras entre documentário e ficção nunca foram estáveis. As polêmicas envolvendo os filmes do cineasta Robert Flaherty foram significativas: fez um filme sobre o povo inuíte e o exibiu como documentário, como retrato objetivo da realidade. Porém, *Nanook of the North* (1922) possui *mise-en-scène*, encenação e atuação, sendo fruto de objetivos de representação, isto é, Flaherty tinha uma ideia sobre os inuítes e seu filme parte dela.

Para voltarmos a esse hemisfério, após inúmeras crônicas, poemas, romances e quadros, os povos indígenas foram imaginados através das lentes das câmeras. E a história dessas imagens em movimento começou desde muito cedo, basicamente acompanhando o início do

---

<sup>156</sup> *I-Juca Pirama* é um poema de Gonçalves Dias, publicado em 1851. Ubirajara e Peri são personagens de *Ubirajara* e *O Guarani*, de José de Alencar, publicados respectivamente em 1874 e 1857.

cinema brasileiro. O tema “índio” sempre esteve presente, e não de forma casual ou periférica. Há tanto uma filmografia de ideal antropológico que acompanhava expedições no Norte e no Centro-Oeste do país, quanto uma outra de obras ficcionais muitas vezes trazendo para as telas clássicos literários oitocentistas. No primeiro caso, há o exemplo da Comissão Rondon que, nos anos 1910 e 1920, através do Major Luiz Thomas Reis, produziu seus próprios filmes onde estão presentes os povos indígenas contatados à época pela Comissão. De forma ainda mais central, povos indígenas da Amazônia são enquadrados nos filmes do pioneiro cineasta Silvino Santos: *Amazonas, o maior rio do mundo* (1918), *No país das Amazonas* (1922), *No rastro do Eldorado* (1924) e outros.

Por outro lado, o chamado cinema ficcional interessado em aventuras românticas aproveitou-se de um universo imaginário já existente na literatura indianista. O índio “alencariano” é trazido em filmes como *Ubirajara* (1919) de Luiz de Barros, *Iracema* (1919) do imigrante italiano Vittorio Capellaro, e sete versões de *O Guarani*: em 1908, dirigida por Antônio Leal, 1911, por Salvattore Lazzaro, 1912, por Paulo Benedetti, 1914, por Francisco Santos, 1920, por João de Deus, além de duas versões dirigidas por Capellaro (1916 e 1926). Para fechar a era do cinema mudo, há ainda duas outras adaptações de *Iracema*: uma de 1919 que recebeu o título de *A virgem dos lábios de mel*, dirigida por Luiz de Barros, e outra de 1931, de Jorge S. Kanchin. Quase todos esses filmes são produções exclusivas de empresas cinematográficas que fechavam assim que se constatava o prejuízo do lançamento da produção. A falência não estava relacionada aos temas dos filmes, mas às condições materiais precárias na hora de produzir e à falta de espaço na hora de exibir.<sup>157</sup> Em páginas especiais de divulgação, o jornal Correio da Manhã soube trazer um texto representativo das expressões utilizadas para se referir às obras com temática indianista. O filme da vez era a adaptação de *Iracema*, conduzida por Capellaro e lançada no final de novembro de 1919. “Um poema vivo de uma raça extinta” – dizem os anúncios, que exaltam um passado romântico ao mesmo tempo que afirmam que, no filme, “foi respeitada toda a verdade histórica”.<sup>158</sup>

Em um momento de definição e indefinição do cinema nacional, quando a sua situação de subdesenvolvimento se mostrava na dificuldade de se manter atuante com alguma produtora que durasse mais do que dois anos de existência, nesse momento a opção por temas clássicos da literatura fazia parte das táticas para que se passasse a impressão de um cinema sério. Na ocasião do lançamento de *Ubirajara*, em 1919, alguém escreveu: “só merece elogios, atendendo

---

<sup>157</sup> Sobre o cinema mudo brasileiro, ver o livro: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

<sup>158</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30.11.1919, p. 16; 01.12.1919, p. 7; 02.12.1919, p. 14.

ao nosso acanhado lugar na indústria cinematográfica”<sup>159</sup>. Segundo o mesmo jornal, os apetrechos para o figurino foram cedidos pelo recém-criado Serviço de Proteção ao Índio.<sup>160</sup> No meio dessa luta por existência e sobrevivência do cinema nacional estão as imagens centrais dos indígenas, mais uma vez tomados como representação de outra coisa que não eles mesmos. Os filmes são vendidos como museus sem acompanhamento de um guia crítico. Os povos originários jazem no passado, em um tempo fechado e “superado”, num passado imemorial narrado sem menções aos desastres da colonização. O indígena é esse outro da nossa história, um outro silenciado cuja imagem é veículo para muita coisa, exceto sua própria voz.

O “índio” se tornou tema central para o pensamento sobre o “lugar do outro”. O antropólogo Edgar Teodoro da Cunha, que fez um trabalho significativo de análise do assunto em questão, concluiu que esse trajeto de representações mobilizou diversas abordagens ao longo dos séculos, sendo que o cinema também foi e é responsável por algumas dessas abordagens. Segundo o antropólogo, esse “lugar do outro” define “elementos do olhar de nossa própria sociedade”,<sup>161</sup> ou seja, a sociedade não-indígena. Isso se apresenta na materialidade desde o início dos primeiros contatos entre os povos da América e os europeus. O Velho Mundo construiu novas imagens e novos conceitos de si próprio a partir do contato: civilização, humanidade, modernidade, cultura, ocidente cristão, etc. A trajetória das representações dos indígenas é composta de movimentos que fazem parte da realidade de momentos históricos diferentes e específicos, mas, na lógica da representação do “lugar do outro”, trata-se de um fenômeno de longaduração. Observe-se o próprio uso da palavra “índio”. O que ela representa senão a referência a um ser genérico onde a sociedade não-indígena foi depositando as mais variadas imagens? Edgar resume muito bem:

“A instância ‘índio’ deve ser entendida, portanto, como algo construído historicamente e até mesmo jurídica e cientificamente, como a sociedade envolvente visualizou e compreendeu uma série de sociedades culturalmente diversas, homogeneizando grupos humanos que no limite não seriam em muitos casos aproximáveis”.<sup>162</sup>

A história desse universo de imagens remonta a mais de cinco séculos. Portanto, os filmes não podem ser bem analisados se os separamos dessas imagens que neles ressoam, isto é, repercutem, reverberam e ecoam numa ligação indissociável entre presente e passado. Enquanto

<sup>159</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25.06.1919, p. 6.

<sup>160</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.06.1919, p. 16.

<sup>161</sup> CUNHA, Edgar Teodoro da. *Índio imaginado: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970*. São Paulo: Alameda, 2016, p. 112.

<sup>162</sup> CUNHA, 2016, p. 114.

obras da cultura, os filmes fazem parte de um contexto e estão ligados aos vários aspectos da vida e do tempo. As imagens são representações que dizem respeito ao real, que o modificam, que o constroem e que o imaginam. Para lembrar Didi-Huberman, o presente ativo colide com um passado reminiscente por meio da imaginação, que consiste em um mecanismo produtor das imagens.<sup>163</sup> Por esse valor, as imagens podem se constituir tanto em lampejos de sobrevivência dos vencidos na longa-duração da história, ou podem ser reduzidas a propagação da história dos vencedores, ferramentas de subjugação dos povos. Num mundo onde o inimigo não para de vencer, como disse Benjamin, “a imagem é um operador temporal de sobrevivências”.<sup>164</sup>

Ao tratar da longa-duração na análise histórica dos filmes, o propósito não é homogeneizar o tempo, mas entender as mudanças e permanências ao longo da história. Buscamos então analisar o filme em suas várias faces, compreendendo o presente de sua realização e como este presente se manifesta no passado por meio da interpretação histórica.

### **3.2. Visões do paraíso: as primeiras imagens do filme**

*Como era gostoso o meu francês* é um filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos e foi lançado nos cinemas brasileiros em 1971. A obra conta a trama de um mercenário que viaja da França para o Novo Mundo em meados do século XVI, é capturado pelos nativos locais e devorado em ritual antropofágico. O enredo é baseado na história de um outro mercenário originário de uma província do território central do antigo Sacro Império Romano Germânico, Hans Staden. Hans publicou seus relatos que se tornaram fontes conhecidas sobre os primeiros contatos entre europeus e indígenas na América.

Nas primeiras cenas de *Como era gostoso o meu francês* identificamos uma sequência de abertura: uma introdução ao assunto do filme, seus principais personagens, seu cenário e sua visão histórica.<sup>165</sup> Essa sequência pode ser dividida em duas partes. A primeira é um Prólogo que se configura como um curta-metragem satírico da história do Descobrimento. A segunda é uma abertura com os créditos iniciais sendo intercalados com fontes iconográficas de um ritual antropofágico.

---

<sup>163</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 61.

<sup>164</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119.

<sup>165</sup> Chamo de “visão histórica” do filme a interpretação que ele apresenta da história, incluindo a aproximação ideológica, o modo de tratar as fontes e a forma de caracterização do passado.

A primeira parte a qual chamei Prólogo é um epítome do filme, pois nela estão presentes quase todos os aspectos que serão desenvolvidos ao longo da trama. A sequência de imagens é pontuada por uma trilha musical de orquestra em tons maiores e arranjos festivos.<sup>166</sup> Também acompanhando as imagens, ouvimos uma voz em *off* onde o narrador – que se identifica como o Almirante Villegaignon – lê uma carta que enviou, em 1557, ao teólogo francês João Calvino. A narração, que se assemelha a uma locução jornalística, relata o estabelecimento dos franceses na “Baía da Guanabara”, seus trabalhos e, principalmente, sobre as relações com as populações nativas.<sup>167</sup> Entretanto, o que marca essas sequências de abertura é a disputa que se estabelece entre a narração em *off* do documento e as imagens, pois, enquanto o narrador Villegaignon descreve os indígenas como “gente arisca e selvagem sem nenhuma cortesia nem humanidade”, a encenação retrata o contrário. O texto contrapõe os costumes dos povos em contato – franceses e tupinambás, no caso –, apontando para a civilidade dos primeiros e a bestialidade dos outros. As imagens, todavia, vão contando outra história. Os nativos aparecem receptivos e curiosos, propondo um contato cordial. Já os franceses, que são descritos como civilizados, surgem como aproveitadores da boa-vontade de seus anfitriões, forçando-os a aceitarem outro modo de vida e sociabilidade.

Nunca foi o objetivo de nenhum agente colonizador, seja pela cruz ou pela espada, a manutenção da cultura indígena. A colonização implicou necessariamente a negação dessa cultura. A negação se manifesta de diferentes formas, seja de extermínio ou de incorporação. Já na carta de Pero Vaz de Caminha se lê uma descrição de povos ora aptos a receberem a fé cristã, ora vistos como gentios “bárbaros” e “bestiais”.<sup>168</sup> Vendo-o como o inferno ou o paraíso, os colonizadores tomaram o Novo Mundo de assalto. A sua Conquista teve início após quase um século de navegações e estava inserida num contexto de demanda por terras incógnitas. Já se imaginava o contato com povos desconhecidos antes mesmo que ele acontecesse de fato, portanto existiam imagens e ideias pré-concebidas de terras e povos distantes em lugar e cultura.

*Como era gostoso o meu francês* é a história do encontro cultural entre os povos separados pelo Atlântico; o encontro com o outro que, prontamente, gerou diversos textos e imagens que circularam pelo Velho Mundo relatando a obra missionária de ordens religiosas e as peripécias insólitas de aventureiros, além de relatórios mais burocráticos feitos por escritores e viajantes.

<sup>166</sup> A música em questão devia ser conhecida da maior parte dos espectadores da década de 1970, pois era a mesma que acompanhava o cinejornal “Atualidades Francesas”, que era exibido na década anterior.

<sup>167</sup> A carta é real e pode ser encontrada no livro *História de uma viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry, originalmente publicado em 1578.

<sup>168</sup> Isso se repete nos textos de outros cronistas (ver, por exemplo: THEVET, André. *Singularidades da França Antártica*. Companhia Editora Nacional: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Bahia, Porto Alegre, 1944, p. 175.)

Apesar da meticulosidade e do pragmatismo de diversos textos, as terras novas e incógnitas eram fantásticas até mesmo para quem as viu com os próprios olhos. Por isso, como foi bem apontado por Sérgio Buarque de Holanda, não é estranho que as descrições dessas terras se tornassem ainda mais fabulosas quando eram redigidas e desenhadas por quem “só com o ouvir e o sonhar se tinham por satisfeitos”<sup>169</sup>. O “Ouvi-Dizer” também foi o mestre de inúmeras representações e crônicas.

As imagens do filme de Nelson Pereira dos Santos são intercaladas justamente por fragmentos desses textos do século XVI, como se fossem postos para imitar as citações de documentos presentes nas obras escritas pelos historiadores. As fontes são mostradas na tela como referências diretas. Em momentos chave, elas são colocadas como cartelas do cinema mudo, citando um fragmento de texto e seu respectivo autor. O filme abre espaço para citações de Hans Staden, Jean de Léry, José de Anchieta, Manuel da Nóbrega e outros, portanto ele opta por dar voz a essas personalidades históricas. Isso quer dizer que ele assume os pontos de vista presentes na documentação colonial e que endossa os seus relatos sem nenhum exercício crítico? Não, pelo contrário. Nesse sentido, o Prólogo do filme é bastante exemplar, pois coloca em disputa um texto acompanhado por imagens que o desdizem. Escutamos algo, mas vemos outra coisa. É um indicativo de que as fontes são a matéria-prima da narrativa histórica do filme, mas elas precisam ser colocadas em perspectiva, pois, por si mesmas, não são (auto)suficientes.

As fontes históricas legitimam tanto a reconstituição cinematográfica quanto a sua crítica. Observe-se que, além dos documentos escritos, são utilizadas fontes iconográficas. Quadros e gravuras são citados como referências, principalmente para a composição plástica do filme. Na segunda parte da sequência de abertura do longa-metragem, são apresentadas diretamente algumas dessas fontes. Enquanto se desenrolam os créditos iniciais, vemos gravuras retiradas de relatos de viagem do século XVI, principalmente do livro de Hans Staden, mas também de Jean de Léry e André Thevet. A maioria dessas gravuras foram desenhadas por Theodor de Bry. Essas primeiras imagens se referem a rituais antropofágicos, mas ao longo da análise, observaremos que as referências também são usadas para vestuário, adornos, habitações, gestos e cerimônias. Além das imagens, os sons também servem de canal narrativo, acrescentando mais complexidade a sequência de gravuras. Ouvimos um canto ceremonial repetitivo pontuado por instrumentos de percussão e gritos agudos de guerra. Em síntese, todos esses canais comunicativos compõem a narração múltipla de *Como era gostoso o meu francês*: ruídos, música,

---

<sup>169</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 41.

atuação, fotografia, cenário e o conjunto referencial de documentos escritos e iconográficos. Combinados, eles produzem uma leitura crítica da história em diálogo com o seu presente de produção.

A experiência de narração múltipla atravessa todo o filme, podendo ser entendida como uma abordagem crítica das fontes que serviram de suporte histórico ao roteiro filmico. Porém, relembrando o fio da história, tal experiência também é alegórica ao noticiário oficial da época do regime militar e de suas justificativas para os projetos de nova colonização da Amazônia, o que levou, por exemplo, a novos genocídios e etnocídios dos povos originários. O filme tem em suas representações um interesse fundamental pela questão indígena no Brasil. Nesse sentido, a sua atenção pelo passado do século XVI advém de problemas contemporâneos que são analisados à luz de um debate histórico que remete constantemente ao período colonial. O genocídio indígena é observado como um acontecimento contínuo, algo que nunca cessou. O fio puxado no presente ressoa no passado. Lembremos que a história contada em *Como era gostoso o meu francês* pertence a múltiplas temporalidades. Assim, ainda analisando a sequência Prólogo e sua síntese da problemática das fontes históricas que se fará presente no decorrer de todo o filme, importa ressaltar que ela também faz parte de um jogo alegórico com o presente. A alegoria está na semelhança dessa cena de abertura com as propagandas oficiais do regime militar: a edição, a música e a narração em voz over.

Era esse o tom das peças de propaganda sobre a construção da Transamazônica, por exemplo: montagem rápida, imagens de máquinas que se movimentam como tanques de guerra, derrubada de árvores, música militar tocando, uma grande clareira sendo aberta na floresta. O narrador de uma dessas peças conclui: “Estradas, ocupação, riqueza e integração. Amazônia: desafio que unidos vamos vencer”.<sup>170</sup> Em uma outra propaganda veiculada no cinema e na televisão, vemos imagens aéreas: parece que um avião está sobrevoando uma zona de guerra. Árvores derrubadas sobre o tapete verde da floresta mostram o avanço das obras empresariais-militares. “Esta é a Transamazônica: a obra definitiva da conquista de uma das regiões mais ricas do mundo” – fala com autoridade o narrador. Enquanto a música épica se eleva, máquinas são mostradas travando uma batalha contra a floresta. Ao fim dessa peça de propaganda, o narrador diz que por enquanto apenas máquinas conseguem transitar no terreno, quando, ao som de

---

<sup>170</sup> A peça de propaganda citada pode ser vista no vídeo: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_TTjCym5Uu4](https://www.youtube.com/watch?v=_TTjCym5Uu4)>. Último acesso: 26.08.2025.

flautas alegres, entra em cena um fusca deslizando pelas estradas de barro. O comercial termina com a logomarca e o patrocínio da Volkswagen.<sup>171</sup>

Dessa forma, no filme, a problemática da documentação colonial se torna um questionamento da validade das narrativas feitas a partir da ideologia dominante de cada tempo. A colonização produziu as fontes utilizadas para o estudo do passado assim como o discurso oficial do regime militar produzia representações de si mesmo. A nova colonização da Amazônia foi central para a propaganda da Ditadura: incentivava-se a migração de trabalhadores para o Norte do país sob a ideia de colonizar o que os militares e a burguesia (junto com os Bancos, por exemplo) chamavam de “inferno verde”, o “maior espaço verde da terra. Onde só existiam matas. E lendas. O mito e o medo”. Estas palavras foram retiradas de um anúncio da construtora Queiroz Galvão (Figura 5). No cartaz, vemos a imagem de um recém-nascido (ainda com o cordão umbilical) sendo segurado por uma mão com luvas. O bebê era Juarez Furtado de Araújo Transamazônico, uma criança que foi utilizada pela propaganda como “o primeiro menino a nascer naquele admirável mundo novo”.<sup>172</sup>

Quando escreveu e dirigiu *Como era gostoso o meu francês* (1971), Nelson Pereira dos Santos já era um nome muito conhecido no meio cinematográfico. Seus trabalhos entre as décadas de 1950 e 1960 fizeram-no ser eleito como uma das referências mais significativas do moderno cinema brasileiro, em especial do Cinema Novo. Seu filme de 1971 foi concebido num momento de recrudescimento da Ditadura Militar e de forte campanha e ação de um projeto governista para a chamada “integração da Amazônia”, o que levou a uma outra onda de exploração ambiental e humana na região, incluindo o aberto incentivo e participação do Estado no genocídio das populações indígenas nativas daqueles territórios. O filme de Nelson se volta para um passado de séculos atrás, para as primeiras décadas da invasão e conquista europeias do continente americano. Mas a sua reverberação no presente é inevitável. A ideologia dos militares, aquela do “Brasil Grande” se encaixava perfeitamente nos propósitos do capitalismo para o país. A “neocolonização” da chamada Amazônia legal prometia o progresso, o desenvolvimento e até uma nova vida para os migrantes pobres. Mas de forma nem tão velada, o que ocorria era a invasão e usurpação da floresta, transformada em mercadoria; ao passo que as

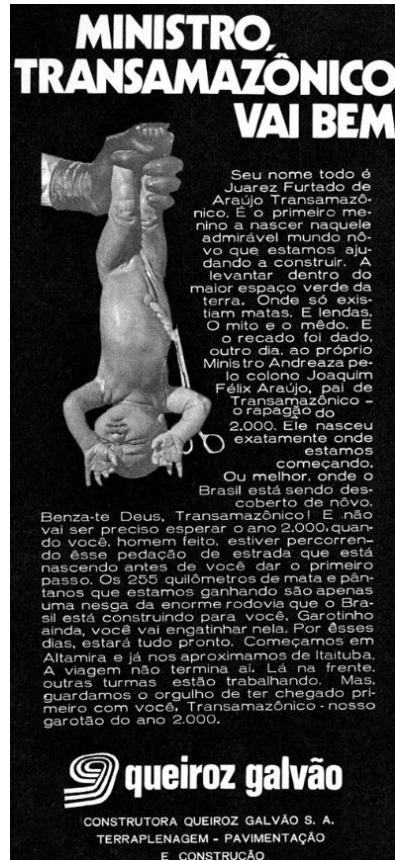
---

<sup>171</sup> Este outro comercial pode ser visto no vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=iiVGdvKQjSE>>. Último acesso: 26.08.2025.

<sup>172</sup> O cartaz e a história de Juarez podem ser consultados em: “Juarez Transamazônico: o bebê do futuro busca seu passado”, *Sumauma* (site), in: <<https://sumaupter.com/juarez-transamazonico-o-bebe-do-futuro-busca-seu-passo/>>. Último acesso: 26.08.2025.

populações eram submetidas a lógica exploratória do capital. Os povos indígenas, por exemplo, muitas vezes não eram considerados sequer humanos.<sup>173</sup>

**Figura 5.** O menino Transamazônico



Fonte: *Sumauma* (site), <<https://sumaua.com/juarez-transamazonico-o-bebe-do-futuro-busca-seu-passado/>>

**Figura 6.** Propagandas de Bancos no incentivo à exploração desenfreada da Amazônia



Fonte: *Revista Cenarium* (site), in: <<https://revistacenarium.com.br/chega-de-lendas-vamos-faturar-anuncio-de-1972-venda-a-amazonia-ao-capital-predatorio/>>. Último acesso: 08.01.2025.

<sup>173</sup> Estima-se que cerca de 8 mil pessoas indígenas foram assassinadas em toda a Amazônia durante a Ditadura Militar. Esses dados são do relatório da Comissão Nacional da Verdade, de 2014.

Para prosseguirmos com nossa análise, iremos observar o sentido da história em *Como era gostoso o meu francês*, isto é, o “histórico” do filme histórico. A análise estará organizada de maneira que, posteriormente, possamos abordar o longa-metragem em várias de suas faces, como a relação com os documentos históricos, o diálogo com outros filmes e a análise de seus elementos internos enquanto obra de ficção.

### **3.3. A visão de história em *Como era gostoso o meu francês* ou o “histórico” do filme histórico**

O filme de Nelson Pereira não se encaixa nos padrões estéticos de um cinema narrativo clássico que, ao lidar com o gênero histórico, costuma apresentar a história como uma sequência de acontecimentos lineares, ordenados e limitados a uma única leitura e narração, como se aquela representação fosse a única possível. O filme está mais para o que o historiador Robert Rosenstone chama de “filme de oposição”, um termo ou conceito aplicado a obras cinematográficas que escapam aos padrões da forma clássica hollywoodiana, optando por narrativas disruptivas no conteúdo e na linguagem e, assim, escapando ao discurso totalizante e abrindo a representação para a multiplicidade das experiências históricas.<sup>174</sup> *Como era gostoso o meu francês* não tem uma abordagem “positivista” de suas referências. Ainda que possam aparecer no filme como estratégias de autenticidade para mostrar o suporte bibliográfico que o filme possui, elas são questionadas pelas imagens. Um filme possui múltiplos canais narrativos – a fotografia, a montagem, as atuações, os cenários, os sons e mais – e a recorrência a citações, nesse caso, é apenas um deles.

Não sendo um “filme tradicional”, ainda assim, *Como era gostoso o meu francês* abraça certas características do naturalismo estético. Mas nesse caso, a preocupação com os elementos da reconstituição – cenários, figurinos, diálogos, etc. – dizem respeito a estruturação da própria ficção, no sentido de lógica interna da representação, de verossimilhança do enredo a ser contado. Nesse ponto há uma questão teórica fundamental:

Ora, se a ideologia de um tempo é a ideologia da classe dominante, a estética naturalista é uma perspectiva útil e necessária para a representação da história. Isso porque no filme histórico a impressão de realidade significa impressão de veracidade. Sendo assim, o espaço para contestações é reduzido. Por mais que o espectador saiba que está diante de um filme ficcional, suas dúvidas tendem a questionar os elementos que porventura escapam da verossimilhança e

---

<sup>174</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

não a ideologia presente na obra. Dito isso, a ideologia é anterior à estética, já que o fato de um filme caminhar pelo naturalismo cinematográfico não implica necessariamente em uma adesão à ideologia dominante. O filme de Nelson Pereira dos Santos é um exemplo disso, pois contou uma história dos vencidos, uma história da derrota. Nesse caso, a busca por autenticidade pode ser vista como uma tática de fundamentação da crítica que o filme faz a uma história do Brasil escrita na perspectiva da vitória do colonizador heroico. A colonização resultou em um genocídio. Esse é um fato documentado que ninguém poderia negar seriamente. Por que então, por tanto tempo, a história do Brasil foi escrita através de um mito fundador heroico onde as “três raças” experimentaram a história de modo mais ou menos pacífico? Não é essa a ideologia em *Como era gostoso o meu francês*. Apesar do naturalismo, há outros usos do passado. Partimos do filme para então construirmos um modelo teórico de análise. E não de um modelo prévio onde o filme deve se encaixar. Existem nuances e matizes que servem para enriquecer a teoria.

Na trama do filme, acompanhamos um dos homens da expedição de estabelecimento da França Antártica. Para a história, trata-se de um sujeito ordinário, sem qualidades notáveis. O personagem francês é um deserdado. Ainda na sequência de introdução ele é capturado sob alegação de motim e é acorrentado com pesos de ferro, sendo atirado ao mar a partir de um morrinho de pedra. A cena acontece enquanto a voz do narrador diz: “no dia seguinte, libertamos um deles [os prisioneiros] de suas correntes afim de que pudesse melhor defender sua causa. Mas, ao ver-se livre, deitou-se a correr e jogou-se ao mar, afogando-se”. Por sorte, o personagem escapa de sua execução. Entretanto, é logo capturado pelos tupinambás, sendo reputado como um português e feito prisioneiro, já que estes indígenas eram “aliados” dos franceses e inimigos dos lusitanos. Como era artilheiro, os nativos se interessam ainda mais por ele e, além de mandar que lhes ensine como atirar, resolvem marcar data para devorá-lo. Antropofágico e tropicalista, o filme mostra o colonizador que é devorado pelo colonizado. Porém voltamos a sequência inicial para relembrarmos que a visão de história presente no filme é atravessada por alegorias sobre questões pertencentes ao seu tempo. Sem dúvida, a cena que mostra o francês sendo jogado ao mar sem direito à defesa – paralelamente à produção de um documento que mente sobre o seu real destino – é uma referência às prisões, assassinatos e desaparecimentos naqueles anos de Ditadura. As testemunhas do acontecido são alguns soldados, um clérigo e nós espectadores que assistimos às imagens.

*Como era gostoso o meu francês* busca escapar aos discursos oficiais sobre o passado, distanciando-se de uma concepção histórica que se identifica com os vencedores. É como se naquele momento contemporâneo ao diretor, esse passado da conquista e colonização saltasse

num presente onde a questão indígena e agrária, os debates étnicos e as forças econômicas de exploração do meio ambiente e dos seres humanos se faziam muito presentes, sendo balizadas pela dominação de classe. Como escreveu Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’.<sup>175</sup> Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Essa história que salta no presente não é uma narrativa épica em torno de “heróis” descobridores como os europeus, nem de “heróis” exploradores como os bandeirantes. Não é uma história neutra, mas carregada de significados políticos. O filme se apropria justamente dos relatos deixados pelos colonizadores, entendendo que as obras da cultura também são monumentos da barbárie, “escovando a história a contrapelo”.<sup>176</sup>

O desfecho da trama leva ao ritual antropofágico dos tupinambás que devoram o francês. Suas últimas palavras são terrivelmente proféticas: “Depois de minha morte, meus amigos virão para me vingar e não sobrará nenhum de vocês sobre esta terra”. A projeção termina com a passagem de documento do terceiro governador-geral da América Portuguesa, Mem de Sá: “Lá no mar pelejei, de modo que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua”. A “marcha civilizatória” é posta lado a lado com a barbárie do dito agente da civilização, mostrando que, na prática, elas são a mesma coisa. O filme de Nelson é crítico dessa visão da história como tempo homogêneo onde habita o progresso. A história não surge como tempo vazio, mas como objeto de uma construção interessada.

Não sendo uma fabricação neutra, a história nesse filme é forjada na tensão entre o passado e os seus lampejos no presente. É o passado recalcado no presente que, ao emergir do tempo, impulsiona o presente a “reinterpretar a si mesmo” e, assim, considerar outras possibilidades de futuro e, portanto, de experiência histórica. É possível pensar esse filme (e os filmes de gênero histórico em geral) por meio da sua “dupla historicidade”. Essa noção proposta por Walter Benjamin como forma de se contrapor ao conceito de “presentificação” – a busca no passado pela imagem do presente – implica numa historicidade *filológica* e *epistemológica*.<sup>177</sup>

A historicidade *filológica* preocupa-se com a linguagem e sua relação com o sentido histórico. O passado é dito e o historiador deve procurar identificar e conhecer a sua linguagem,

<sup>175</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 224.

<sup>176</sup> BENJAMIN, 1987, p. 225.

<sup>177</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção no Brasil*, 2009, p. 141-158.

diferenciando “historicamente como algo determinado se diz e como depois, ao ser dito de outra maneira, esse ‘algo’ não é mais o mesmo”.<sup>178</sup> Isto é, as palavras e imagens usadas para dar sentido ao mundo estão diretamente ligadas a construção das experiências históricas. Nessa perspectiva, pensar o filme histórico implica em observar sua linguagem, sua estética, seus recursos narrativos, sua forma. O conteúdo representado no audiovisual muda conforme as opções por determinados aspectos formais. A qualidade disruptiva dos filmes históricos produzidos pelos cinemanovistas (como Nelson Pereira dos Santos) em relação às representações épicas, heroicas, harmoniosas e teleológicas da história nacional vem, fundamentalmente, da forma de sua linguagem cinematográfica.

A historicidade *epistemológica* diz respeito a uma questão de representação no sentido da dialética presente/ausente. Ou seja, não consiste em inserir os eventos ou obras do passado no seu contexto simplesmente, mas, como diz Jeanne Marie Gagnebin, “de dar a ver no tempo no qual nasceram, o tempo que as conhece – isto é, o nosso”.<sup>179</sup> Para o caso dos filmes, trata-se não de contextualizar exaustivamente as suas produções, mas de compreender a historicidade do presente, o “agora da cognoscibilidade”. Não se trata de colocar o exercício da contextualização de lado, mas de construir um “segundo contexto histórico” que diz respeito ao porquê do interesse desses filmes em determinado passado.

O filme tem uma trama alegórica que interpreta a história da colonização em uma dimensão temporal ampla. A trama não serve apenas para contar um evento do passado, mas para analisar as relações de dominação tendo a antropofagia como substrato. A alegoria da dominação pode ser contemplada até mesmo na mais fina ironia do filme ao nos lembrar que a língua portuguesa foi um idioma imposto ao território que veio a se tornar o Brasil nação: um filme brasileiro legendado em português. A questão da língua é um efeito de verossimilhança na reconstituição histórica, porém aqui ela acaba por ter também esse impacto de reflexão acerca da nossa identidade que surge não de uma história pacífica, mas das violências da colonização.

E essa reflexão sobre identidade nacional é um dos temas centrais nas representações do indígena. Na busca pelo passado histórico da nação vai se encontrando uma complexidade enorme de culturas. Mas essa complexidade é reduzida e simplificada. A primeira simplificação é a teoria das três raças: o Brasil foi formado por índios, portugueses e africanos. Mas como fica a questão do português que se torna colono aqui e que, com o passar das gerações, vai se distanciando da Metrópole? E como fica a questão da diversidade étnica indígena e africana?

---

<sup>178</sup> GAGNEBIN, 2009, p. 144.

<sup>179</sup> GAGNEBIN, 2009, p. 145.

Os indianistas românticos do século XIX, já absortos nessa lógica redutiva do passado histórico a um mito nacional de origem, colocaram o índio como elemento central: o herói mítico nacional, o nobre Peri que é vestido com as roupagens dos ideais imaginados do cavaleiro medieval europeu, o indígena que se cristianiza e que se torna o primeiro brasileiro.

### **3.4. *Como era gostoso o meu francês* e a literatura de viagem ou o filme e suas referências documentais**

Ao longo das sequências de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, encontram-se inseridos vários quadros, ao estilo de caixas de diálogos em filmes do cinema silencioso, contendo citações de fontes do século XVI. A lista de autores citados é extensa, assim como os quadros costumam aparecer com constante assiduidade: André Thevet, Jean de Léry, Gabriel Soares de Sousa, Hans Staden, Manuel da Nóbrega, José de Anchieta, Pero de Magalhães Gandavo, Mem de Sá e Nicolas Villegagnon. Essa característica do filme era frequentemente mencionada na imprensa, seja em entrevistas concedidas pelo diretor ou em artigos de divulgação do longa-metragem. Segundo uma matéria do Diário de Pernambuco, Nelson Pereira teria mencionado a referência de seu personagem francês a Hans Staden, “que viveu a experiência de ser prisioneiro dos Tupinambás”, mas também afirmara que não se limitou a este, procurando “ler tudo que me relacionasse com a época no depoimento de gente que a viveu e que sobre ela escreveu”. Para o diretor, os chamados “cronistas da época” foram importantes para a sua concepção da história porque eles teriam participado de “maneira direta” daquela época da colonização. Além disso, era de seu interesse “sentir qual a visão que tiveram” do passado que ele tencionava “reconstituir”.<sup>180</sup>

Em outra ocasião, enquanto defendia sua obra da ação da censura, Nelson assegurava que sua história “explorando o relacionamento dos tupinambás com o europeu” estava firmemente baseada em depoimentos dos cronistas da época, sendo que seu protagonista fora “baseado nas narrativas de Hans Staden, um alemão que foi aprisionado pelos tupinambás e depois escreveu um livro da maior importância”.<sup>181</sup> Também o ator que interpreta Cunhambebe, o cacique da aldeia onde o francês é feito prisioneiro, Eduardo Imbassahy Filho, embarcou no discurso de

<sup>180</sup> Matéria do Diário de Pernambuco: “Como era gostoso o meu francês”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 09.06.1972, p. 4 (segundo caderno).

<sup>181</sup> “[...] – Baseado em depoimentos de cronistas e historiadores da época, entre os quais o Padre Anchieta e o Padre Nóbrega, filmei uma história passada na época da colonização, explorando o relacionamento dos tupinambás com o europeu [...]. – O herói é baseado nas narrativas de Hans Staden, um alemão que foi aprisionado pelos tupinambás e depois escreveu um livro da maior importância – explica Nelson Pereira dos Santos [...]” (“Cineasta se defende da Censura: Índio aqui sempre andou nu”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16.08.1971, s/p.).

legitimização da narrativa, alegando que Nelson havia buscado inspiração em obras como a de Staden e de Jean de Léry, esta última que ele destaca como “um relato fiel de um calvinista honesto sobre a cultura dos nossos índios, notadamente os tupinambás”.<sup>182</sup>

O destaque desse aspecto da produção do filme não se limitava às declarações do próprio diretor. No jornal Folha de São Paulo, por exemplo, o crítico Orlando Fassoni insistia na afirmativa de que a obra possuía embasamento em “fontes dignas de crédito”; segundo ele, “o filme não teve um roteiro construído simplesmente na base do improviso da habilidade ou da imaginação, mas em pesquisas antropológicas, em documentos e relatos compilados fielmente”.<sup>183</sup> Em perspectiva semelhante, outro crítico, no jornal Tribuna da Imprensa, também evidencia que o filme teve seu “cenário social” construído a partir de “fatos históricos relatados e vividos por pessoas credoras de confiança – dentre as quais Hans Staden, Jean de Léry e o abade Thevet”.<sup>184</sup> Havia essa insistência em garantir que a produção atentou para estudos históricos e antropológicos e que, por isso, sua representação era digna da confiança dos espectadores.<sup>185</sup> O crítico José Carlos Monteiro, por exemplo, tece uma lista de referências do filme que vão desde os relatos de viagem até trabalhos sociológicos e antropológicos contemporâneos, afirmando que, com base nisso, Nelson Pereira dos Santos “fez um verdadeiro inventário etnográfico do Brasil quinhentista”.<sup>186</sup>

Essa ânsia por legitimar o discurso histórico filmico de *Como era gostoso o meu francês* pode ser tanto um ato de elogio ao filme – afinal, no senso comum da crítica, seria positivo afirmar que um filme histórico apresenta uma boa reconstituição – quanto uma adesão ao estilo do longa-metragem de fazer citações documentais. Nesse aspecto, percebe-se no texto das matérias da imprensa, grosso modo, uma espécie de trato positivista na correlação do filme com

<sup>182</sup> Palavras do ator Eduardo Imbassahy Filho: PAIXÃO, Silvio. “Muito Brasil no gostoso filme de Nelson Pereira”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20.02.1972, p. 5 (Ideia Nova).

<sup>183</sup> “[...] O importante é que o filme não teve um roteiro construído simplesmente na base do improviso da habilidade ou da imaginação, mas em pesquisas antropológicas, em documentos e relatos compilados fielmente, como os de Hans Staden, o artilheiro alemão que, feito prisioneiro dos índios durante 9 meses, salvou-se e escreveu “Duas Viagens ao Brasil”, narrando sua odisseia entre os silvícolas [...]. Simples, direto, objetivo, ligando cada situação com citações de fontes dignas de crédito – Hans Staden, o abade Thevet, Jean de Léry [...]” (FASSONI, Orlando. “Antropofagia, um grande tema”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02.03.1972, s/p.).

<sup>184</sup> PARANHOS, Adalberto. “A institucionalização do canibalismo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02.05.1972, p. 4.

<sup>185</sup> “[...] Os dados históricos e antropológicos foram respeitados por NPS e sua equipe, baseados nas aventuras de Hans Staden, alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás no litoral [...]” (SPENCER, Fernando. “Como Era Gostoso o Meus Francês”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27.09.1972, p. 3, segundo caderno).

<sup>186</sup> “[...] Baseando-se nas aventuras de Hans Staden, alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás no litoral vincentino, em cartas e relatórios de cronistas da colonização (os missionários franceses Jean de Léry e André Thevet, os padres portugueses Manuel da Nóbrega e José de Anchieta) e em leituras de sociólogos contemporâneos (o paulista Florestan Fernandes), NPS fez um verdadeiro inventário etnográfico do Brasil quinhentista [...]” (MONTEIRO, José Carlos. “Como Era Gostoso o Meu Francês: História do Brasil na tela”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.01.1972, s/p.)

as fontes. Apesar da linguagem do longa não ter proximidade com a epistemologia positivista nem com o naturalismo cinematográfico clássico, a presença de um arcabouço documental provocou essa impressão, como vimos no discurso da crítica e nas próprias falas do diretor. Expressões como “fontes dignas de crédito”, “documentos e relatos compilados fielmente”, “fatos históricos relatados e vividos por pessoas credoras de confiança” e “um relato fiel de um calvinista honesto” atestam a ideia de que o filme é objetivo por estar baseado em uma documentação fiável.

Assim como os cronistas dos relatos de viagem se esforçavam para dar legitimidade e ar de verdade e autenticidade às suas narrativas – Hans Staden é um ótimo exemplo disso –, Nelson Pereira fez uso direto, na forma de citações, desses mesmos relatos. Neste caso, os viajantes (ou cronistas) são reivindicados como “testemunhas oculares”, passando ao espectador a impressão de que o filme está baseado nas descrições de pessoas que viveram aquele tempo passado. É claro que Nelson não apresenta uma leitura passiva nem uma análise do tipo positivista dessas fontes; seu filme não aceita os documentos e os discursos sem passa-los por um crivo crítico, que questiona as narrativas sobre o passado e constrói o seu próprio discurso.<sup>187</sup> O que há é simplesmente a recorrência a um artifício básico da historiografia moderna: a citação de elementos extratextuais, quando o texto histórico deixa de ser legitimado pela retórica e adota a prova documental como base para o seu “efeito de verdade”. Carlo Ginzburg explica com detalhes esta diferença da legitimação da história narrada: aquela baseada na descrição retórica (no caso dos antigos) e aquela fundamentada nas citações documentais (no caso da historiografia moderna). Segundo ele, o historiador antigo deveria, então, comunicar uma verdade através do uso da palavra legitimadora. Dela, ele se serviria para “comover e convencer” seus leitores. Já “a diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para os gregos e romanos a verdade histórica se fundava na *evidentia* (o equivalente latino de *enargeia* proposta por Quintiliano); para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*)”.<sup>188</sup>

Todavia, relembremos que em *Como era gostoso o meu francês*, estamos diante de uma obra de ficção e que, como tal, não mantém um compromisso obrigatório com a verdade. Como obra ficcional, o que importa ao filme é a verossimilhança, isto é, a lógica interna da obra de arte. A presença de citações ao longo da narrativa é um artifício de verossimilhança e não um

<sup>187</sup> FONSECA, Vitória Azevedo da. “Eus e olhares sobre os outros: relatos de Hans Staden e suas releituras cinematográficas”. In: *Revista Outros Tempos*, v. 7, n. 9, jul. de 2010, p. 112.

<sup>188</sup> *Enargeia* é uma palavra grega que significa “clareza” ou “vividez”. Nesse contexto, ela era usada pelos antigos para se referir a “vividez retórica” da história contada. O efeito de verdade dependia disso, pois “a verdade era o efeito da *enargeia*”. Ver: GINZBURG, Carlo. “Descrição e citação”. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24 e pp. 17-40.

atestado de objetividade. Mas tratando o filme como obra de história – observando as particularidades de sua mídia e de sua linguagem – se faz necessário abordar as fontes que ele toma como referência e entender como ocorreu o processo de “transcrição” para o audiovisual. Para essa análise irei focar nas considerações acerca dos relatos de Staden, Thevet e Léry, pois além de terem sido alguns dos principais viajantes do “Brasil” quinhentista, eles também dedicaram partes consideráveis de suas descrições ao tema central de *Como era gostoso o meu francês*: a antropofagia. Antes de discutir as obras em si, é necessário entendermos, ao menos em linhas gerais, os conceitos de literatura de viagem e seu contexto na história da América Portuguesa.

De acordo com Mary Anne Junqueira, é consenso entre os estudiosos dos relatos de viagem que estes constituem um *corpus* documental bastante heterogêneo. De fato, não existem convenções bem delineadas para definir o estilo dos relatos, pois eles se diversificam bastante dependendo da forma de escrita adotada (cartas, relatórios, diário, etc.) e dos objetivos da viagem. Entre os tipos mais conhecidos, existem os relatos oficiais (ligados a um governo), os científicos e os autobiográficos.<sup>189</sup> Apesar dessa heterogeneidade, a autora estabelece algumas definições: (1) os relatos de viagem operam com uma noção de deslocamento ou transição, ou seja, o aqui e o acolá; (2) eles pressupõem um público leitor; (3) existe uma ligação com a memória e o “ouvi dizer”, pois nem sempre o viajante fala daquilo que realmente viu, no momento em que viu ou como as coisas de deram; (4) são “textos mobilizadores”, uma vez que aguçam a curiosidade e estimulam novas viagens; (5) todos passam pelo problema da “veracidade”.<sup>190</sup> Como “gênero híbrido”, a literatura de viagem, além de possuir intersecções de níveis variáveis com a ficção, pode ser um amálgama de vários gêneros distintos.<sup>191</sup>

Os relatos de viagem abrem uma dupla possibilidade: lançar luz sobre diversas dimensões do passado de um lugar (os costumes, as regras de sociabilidade, as condições políticas, etc.) e compreender a visão de mundo e o imaginário daquele que empreende e escreve a viagem.

A historiografia brasileira sempre usou, de alguma forma e em diferentes medidas, os relatos de viagem. A própria revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no século XIX, abria certo espaço para a divulgação de alguns relatos e a publicação de notas a esse respeito. Alguns dos clássicos “intérpretes do Brasil”, como Capistrano de Abreu, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre também empregaram significativamente a literatura de

---

<sup>189</sup> JUNQUEIRA, Mary Anne. “Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador”. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (Vol. II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011, pp. 44-45.

<sup>190</sup> JUNQUEIRA, 2011, pp. 48-55.

<sup>191</sup> Junqueira usa a expressão “gênero híbrido” retirada do crítico literário Jam Borm (JUNQUEIRA, 2011, p. 55).

viagem em seus trabalhos.<sup>192</sup> Nas últimas décadas, tem sido crescente o número de trabalhos dedicados ao estudo dos viajantes e dos seus relatos. Segundo Stella Franco, “estes deixaram de ser considerados apenas fontes para, em muitos casos, se transformarem em objetos das pesquisas”.<sup>193</sup> Em muitos sentidos, o próprio filme *Como era gostoso o meu francês* pode ser incluído na lista de obras que fazem uso dos relatos de viagem.

No continente europeu, os textos sobre viagens a mundos distantes e desconhecidos ganharam popularidade crescente entre os séculos XIII e XVI. Antes mesmo das Grandes Navegações e da viagem de Colombo em 1492, o público letrado do Velho Mundo entrara em contato com narrativas exóticas advindas das expansões europeias em direção ao Oriente. Os primeiros e mais conhecidos relatos vieram de missionários cristãos ou de aventureiros como Marco Polo. No século XV, a difusão da imprensa como meio de reprodução gráfica e a descoberta oficial da América fez crescer o entusiasmo em torno das narrativas de viagem.<sup>194</sup> Desde as cartas de Américo Vespúcio, publicadas em 1503 e 1507, durante séculos os relatos de viajantes foram as maiores (às vezes exclusivas) fontes de informação sobre o Novo Mundo, incluindo a América Portuguesa. Através desses relatos, a Europa pensava, escrevia e imaginava o mundo desconhecido do outro lado do Atlântico.<sup>195</sup> A literatura de viagem fez parte de um esforço de invenção do Novo Mundo pelo Velho Mundo. No caso do Brasil, os viajantes foram os agentes principais desse processo de construção.<sup>196</sup>

De acordo com Jean Marcel Carvalho França, os relatos sobre a América Portuguesa, independentemente da “proveniência geográfica, social e cultural de seus autores, seguiram um padrão comum ao gênero e não se destacaram pelo que denominamos contemporaneamente de originalidade”. Assim, no que se refere ao conteúdo, durante pouco mais de trezentos anos, as narrativas dos viajantes produziram sobre a Colônia lusitana uma “espécie de longa e repetitiva

<sup>192</sup> Sobre a presença dos relatos de viagem na revista do IHGB e em de Abreu, Holanda e Freyre, ver: FRANCO, Stella Maris Scatena. “Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental”. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (Vol. II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011, pp. 63-70.

<sup>193</sup> FRANÇA, 2011, p. 72.

<sup>194</sup> FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. “O Brasil que veio de fora (1506-1808)”. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; CRIBELLI, Teresa; PARADA, Maurício (org.). *As descobertas do Brasil: o olhar estrangeiro na construção da imagem do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 20.

<sup>195</sup> FRANÇA, 2014, p. 22.

<sup>196</sup> “Os agentes principais desse verdadeiro processo de construção do Brasil pelo europeu foram, sem sombra de dúvida, os viajantes, sobretudo aqueles que, ansiosos para ‘ilustrar os seus compatriotas’, mas também para caírem na estima do público, resolveram escrever e publicar as suas impressões de viagem” (FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Unesp, 2012, p. 99).

narrativa” que divulgava, simultaneamente, uma natureza exuberante e uma população (os colonos) de “caráter corrompido”.<sup>197</sup>

Essas narrativas repetitivas podem ser, de certo modo, observadas nas descrições dos tupinambás feitas pelos viajantes quinhentistas, essas que criaram no imaginário ocidental uma imagem mais ou menos homogênea acerca da antropofagia. Os tupinambás se tornaram, pois, os principais arquétipos do canibalismo praticado pelos “selvagens” americanos.<sup>198</sup> Pode-se dizer que os textos que realizaram essa divulgação foram aqueles escritos por Staden, Thevet e Léry, além das cartas redigidas pelos jesuítas. Esses documentos, que foram consultados por Nelson Pereira dos Santos, são de fato as fontes mais importantes sobre os costumes e as práticas dos tupinambás.

No artigo *Os Tupinambá: realidade e ficção nos relatos quinhentistas*, seus três autores analisam como os viajantes organizavam estratégias de legitimação para os seus relatos. Indivíduos como André Thevet e Gabriel Soares de Sousa, por serem escritores profissionais, possuíam posições e capacidades discursivas bastante distintas das de Hans Staden, um homem simples, de origem humilde e sem grandes reputações. Além disso, os interesses daqueles estavam ligados a normas da “razão estatal”, diferentemente de Staden, cujo motivo da viagem foi a sua atuação como mercenário e que escreveu seu relato com a intenção de dar testemunho de sua salvação pela providência divina ou, especificamente, pela nova fé protestante – estamos também no século das Reformas.<sup>199</sup> Já André Thevet e Jean de Léry, ambos conectados pelo episódio da França Antártica, eram homens bem instruídos, “influenciados pela cultura letrada da Idade Média, apesar de o terem sido de forma distinta”. Thevet era um monge franciscano, Léry era um pastor calvinista. Apesar de ambos estarem limitados por suas formações dogmáticas, Léry dava prioridade a “curiosidade” e a observação e menos aos seus preconceitos, embora tenha feito uma reprodução convencional das práticas antropofágicas. O que importa – dizem os autores do artigo – é que os relatos se “orientavam por três pontos de interesse principais: a relação da viagem e aventura do autor; a história da colônia e sua fundação, ligadas a descrições geográficas; uma enumeração enciclopédica e explicações ‘científicas’ tanto da flora e fauna, como dos nativos e de sua cultura”.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Essas são considerações feitas por Jean M. C. França, especialista no estudo da literatura de viagem. Ver: FRANÇA, 2014, p. 42; FRANÇA, 2012, pp. 191-192, 243.

<sup>198</sup> FLEISCMANN, Ulrich; ASSUNÇÃO, Mathias Rohrig, ZIEBELL-WENDT, Zinka. “Os Tupinambá. Realidade e ficção nos relatos quinhentistas”. In: *Penélope: revista de história e ciências sociais*, n. 14, 1994, p. 24.

<sup>199</sup> Ver: FLEISCMANN; ASSUNÇÃO; ZIEBELL-WENDT, 1994, p. 23-41.

<sup>200</sup> FLEISCMANN; ASSUNÇÃO; ZIEBELL-WENDT, 1994, p. 29-31.

O contexto da viagem e dos escritos dos dois viajantes citados acima é aquele da frustrada tentativa ultramarina de fundação de uma colônia francesa na América a partir da Baía de Guanabara, em 1555. Segundo Jean Marcel C. França, esse empreendimento talvez tenha gerado “o mais consistente, amplo e divulgado conjunto de relatos sobre o Novo Mundo a circular pela Europa na segunda metade do século XVI”.<sup>201</sup> O primeiro relato a ser impresso foi *Cópias de algumas cartas sobre a navegação do cavaleiro Villegaignon*, um opúsculo publicado em Paris, em 1557, que continha duas cartas de Nicolas Barré, piloto de Villegaignon, sobre a travessia do Atlântico e a chegada da expedição na Baía de Guanabara. Um ano depois dessa publicação, surge a primeira edição de *Singularidades da França Antártica*, onde André Thevet narra os três meses em que permaneceu no Brasil. O livro obteve grande sucesso e circulação entre o público letrado, sendo reeditado diversas vezes na França e também traduzido para o italiano (1561) e para o inglês (1568). Thevet também escreveria outro livro, onde voltaria a falar sobre o Novo Mundo: *A Cosmografia Universal*, de 1575.<sup>202</sup> A outra obra que se tornou a maior concorrente e opositora da narrativa de Thevet só viria a público duas décadas depois, escrita por Jean de Léry: *História de uma viagem feita à terra do Brasil*. Segundo França, o livro de Léry, que contam os dez meses que o viajante passou no Brasil, “foi recebido com críticas de católicos e louvores de protestantes, de qualquer modo, com entusiasmo”, sendo reeditado muitas vezes e traduzido para o latim (1586) e para o alemão (1596).<sup>203</sup> Assim como o relato de Staden foi profundamente balizado pela religiosidade cristã, os livros de Thevet e Léry também o foram. Estes dois últimos relatos foram também sublinhados por disputas pelo controle da narrativa através de duas visões distintas (mas também parecidas) de mundo (protestantes e católicos).

Quanto a Hans Staden, este teve o seu relato publicado na mesma época em que saiam as primeiras narrativas sobre a França Antártica. O livro *Verdadeira história e descrição de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos, situado no Novo Mundo*,<sup>204</sup> escrito pelo aventureiro e mercenário germânico, narra as duas viagens que fez pelos litorais da “Terra de Santa Cruz”, com enfoque na segunda quando foi capturado por uma tribo tupinambá e passou cerca de nove meses sob ameaça de ser devorado em um ritual antropofágico. O livro

<sup>201</sup> Ver: FRANÇA, 2012, pp. 47-48, 89-90, 105-110.

<sup>202</sup> THEVET, André. *A Cosmografia Universal*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009. Não comentaremos aqui sobre a relação deste livro com o filme de Nelson, pois simplesmente não há como estabelecer nenhuma relação. Acontece que, diferentemente de *As Singularidades*, *Cosmografia* foi durante séculos um livro esquecido. Só em 1953 o livro foi copiado a partir de manuscritos que estavam na Biblioteca Nacional de Paris. Foi traduzido para o português pela primeira vez apenas em 2009, no Brasil, pela Fundação Darcy Ribeiro.

<sup>203</sup> FRANÇA, 2012, p. 90.

<sup>204</sup> STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

de Staden foi publicado em 1557, na cidade de Marburg. Somente naquele ano, o seu relato foi reeditado quatro vezes e outras muitas mais até o final do século, sendo também traduzido para o holandês em 1558 e para o latim em 1630, além de ser posteriormente incluído em grandes coletâneas de viagem.<sup>205</sup> Segundo França, a obra de Staden fora “extremamente importante para a divulgação e construção do Brasil na Europa”.<sup>206</sup> O texto pode até ter sido escrito pelo aventureiro, mas é bem provável que houve a atuação direta de um *ghostwriter* (o termo é anacrônico, mas serve como comparação): um tal doutor Johannes Dryander, professor catedrático de medicina na Universidade de Marburgo, e que faz questão de deixar claro, no prefácio original do livro, que Staden “pediu-me que revisse, corrigisse e, quando necessário, aperfeiçoasse esta sua História”.<sup>207</sup>

O livro e a pessoa de Hans Staden foram as inspirações principais para o enredo de *Como era gostoso o meu francês*, portanto aprofundemos um pouco mais no seu caso. Oriundo da província de Hesse – localizada no território central do antigo Sacro Império Romano Germânico –, Staden era um sujeito simples que, provavelmente, cultivava a vontade de ir e ver com seus próprios olhos o “mundo novo” descoberto para além do oceano Atlântico, a milhares de quilômetros de casa. Ao sair de sua cidade natal, Homberg, o aventureiro passou pela Holanda de onde embarcou rumo à Portugal, na cidade portuária de Setúbal. Em Lisboa, foi empregar-se como artilheiro em um navio que rumava em direção ao sul das “Índias Ocidentais”. Segundo ele mesmo, nessa primeira viagem, Staden passou pelas capitâncias de Pernambuco – onde chegou a encontrar-se com o donatário Duarte Coelho – e da Paraíba. Após retornar a Península Ibérica, ele embarca em sua segunda viagem rumo à América, dessa vez em um navio espanhol rumo ao Rio da Prata. Durante a viagem, o navio naufragou no sul do litoral brasileiro. Depois disso, Staden passou por várias desventuras e infortúnios até chegar na capitania de São Vicente onde, pouco tempo depois, veio a ser capturado pelos tupinambás enquanto estava embrenhado pela mata a procura de seu escravo – um índio – que saíra para caçar.<sup>208</sup>

Em um instigante estudo sobre dois filmes brasileiros baseados na vida e obra do referido personagem – *Como era gostoso o meu francês* (1971) e *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 1999) –, Vitória Fonseca afirma que os relatos de viagem oriundos do contato entre os europeus e os nativos da América estiveram profundamente baseados em uma relação de alteridade. “Os

<sup>205</sup> Ver: FRANÇA, 2012, pp. 72-73, 102-103.

<sup>206</sup> FRANÇA, 2012, p. 102.

<sup>207</sup> STADEN, 2010, p. 19. Isso também pode ser visto como uma estratégia de Hans Staden para dar legitimidade e garantir a autenticidade e a veracidade de seu relato: o aval de uma autoridade intelectual, neste caso, o Dr. Dryander.

<sup>208</sup> STADEN, 2010, p. 61.

índios, com a descoberta da América foram os outros dos europeus, e muitas foram as repercuções desse outro para o conhecimento que os europeus tinham de si”.<sup>209</sup> Ao escreverem sobre aquelas “figuras estranhas”, aquela outra humanidade ou nem isso na visão deles, os viajantes falavam mais a respeito de si do que daqueles que buscavam interpretar.

Como não poderia ser diferente, Hans Staden, como um viajante e narrador, assumia posturas semelhantes às descritas por Todorov no que diz respeito aos viajantes do Novo Mundo: ao narrar sobre seu contato com os indígenas já tinham uma ideia pré-concebida e narrava a partir de referenciais já conhecidos [...]. Staden não fala dos índios “reais”, ele fala de um imaginário criado em torno do Novo Mundo.<sup>210</sup>

No mesmo sentido, reafirmo outra questão levantada por Fonseca: da mesma forma que os relatos dos viajantes, o filme de Nelson Pereira (assim como qualquer outro) foi construído sob um propósito e ao falar do “outro” acabando falando mais de si mesmo.<sup>211</sup>

Além do texto, os desenhos contidos no relato de Hans Staden também foram utilizados como referências para a reconstituição histórica de *Como era gostoso o meu francês*, conforme veremos adiante (o mesmo vale para o livro de Léry e Thevet). O diálogo do filme com a iconografia é um aspecto essencial de sua relação com as fontes históricas. Até onde se sabe, provavelmente os desenhos em xilogravura no livro do aventureiro germânico não foram feitos por ele próprio, mas por algum desenhista não identificado (talvez sob os rascunhos de Staden), talvez por Theodor de Bry que também ilustrava outras obras da época.<sup>212</sup> O livro foi, inclusive, inovador para o seu tempo e para o gênero da literatura de viagem no que se refere ao uso conjunto de imagem e texto dentro da narrativa; as imagens tinham um desempenho retórico, a medida em que atuavam junto com o texto, lhe passando verossimilhança ou descrevendo aquilo que Staden não descrevera em palavras.

Staden, Thevet e Léry, assim como outros cronistas do século XVI, foram também responsáveis pelas primeiras impressões sobre os nativos da terra, criando todo um imaginário em torno do indígena – imaginário este que se perpetuou por séculos chegando até nossos dias. Os índios com que os europeus tiveram intenso contato neste século foram os do tronco linguístico tupi-guarani, que povoavam toda a extensão do litoral brasileiro, e do qual os tupinambás constituíam um grupo derivado. Pode-se dizer que, em geral, os “selvagens” eram descritos por

<sup>209</sup> FONSECA, 2010, p. 103.

<sup>210</sup> FONSECA, 2010, p. 107-108

<sup>211</sup> FONSECA, 2010, p. 109.

<sup>212</sup> Ver: GONÇALVES, Jacqueline Brizida. *Hans Staden: as narrativas literária e cinematográfica em contraste*. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Letras Modernas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 12-18.

esses cronistas, desde Américo Vespuíci, como sujeitos que viviam segundo a natureza, que eram ingênuos, de boa aparência física e receptivos no trato, mas que, ao mesmo tempo, viviam deformados por vícios e “maus hábitos”, principalmente aquele da antropofagia.<sup>213</sup> Eram, na visão no europeu, um povo “sem fé, nem lei, nem rei”.<sup>214</sup> Nesse sentido, o relato de Hans Staden (assim como o dos cronistas da França Antártica) é, sem dúvida, um dos documentos mais importantes no que tange à descrição dos rituais antropofágicos.

Estamos, portanto, diante de três documentos fundamentais para a compreensão, pela historiografia brasileira, da colonização da América no século XVI: *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden, *As singularidades da França Antártica*, de André Thevet, e *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, de Jean de Léry. Agora, vejamos como o filme de Nelson Pereira dos Santos incorpora esses relatos de viagem como fonte em sua narrativa. Para isso, faremos uma análise interna do filme seguindo linearmente a sua trama.

### 3.5. Análise interna do filme

Após a sequência de abertura – prólogo e créditos –, desenrola-se a trama: na terra recém-batizada de América, o francês Jean vive inéditas aventuras após escapar do afogamento e ser capturado pelos tupinambás para ser devorado em ritual antropofágico. Ao passar uma temporada com os indígenas, o europeu vivencia o dia-a-dia da cultura local enquanto se aproxima o inevitável dia de sua morte.

Antes do início da primeira sequência, é introduzida a primeira nota do filme (Figura 7). Ela é inserida para dar contexto a trama e apresentar um dos pontos de tensão que movimentará a história. Por meio da citação de André Thevet, ficamos sabendo que portugueses e franceses tinham aliados distintos entre os indígenas, circulando entre as rivalidades já existentes entre os povos americanos. Esse tipo de apresentação do contexto também está presente na introdução dos relatos de viagem de Staden e Léry, assim como em outros.<sup>215</sup> O filme aproxima-se desse formato de exposição.

<sup>213</sup> FRANÇA, 2012, p. 243-250.

<sup>214</sup> Essa expressão foi escrita por Pero de Magalhães Gândavo em seu livro *Tratado da terra do Brasil*, de 1573.

<sup>215</sup> Em Staden: “Os portugueses que vivem ali são amigos de uma tribo dos brasileiros, os Tupiniquins (...). Ao norte e ao sul moram inimigos dessa tribo. Os inimigos ao sul são os Carijós, e ao norte, os Tupinambás”. Ou: “Eles [tupinambás] sabiam muito bem que os franceses eram tão inimigos dos portugueses quanto eles próprios, pois os franceses viam todo ano de navio e traziam-lhe facas, machados, espelhos, pentes e tesouras. Em troca, davam-lhes pau-brasil, algodão e outras mercadorias, como penas e pimentas. Por isso eram bons amigos. Com os portugueses era diferente. Pois estes tinham vindo – assim continuaram a contar – anos antes e selaram amizade com os tupiniquins, seus inimigos, no lugar onde até hoje moram” (2010, p. 56 e p. 72, respectivamente). A citação

**Figura 7.** Primeira citação (André Thevet)

Em São Vicente, habitam os português, inimigos dos francêses: os selvagens dêsse lugar são inimigos dos que habitam o Rio de Janeiro.  
*Abade Thevet*

Fonte: própria

Acompanhamos então a sina de Jean vagando pelas praias até encontrar por acaso um acampamento de portugueses e tupiniquins. Os planos dessa sequência apresentam o ambiente da natureza onde a história se passa. Como um naufrago, um Robison Crusoé arrastando uma bola de ferro presa a sua perna por correntes, o francês vaga pelas praias, rochas e mangues do litoral (Figura 8). Os planos ressaltam a beleza das paisagens frente a um indivíduo perdido e maltrapilho.

**Figura 8.** O francês caminha pelas praias



Fonte: própria

O acampamento luso-tupiniquim parece representar o que seria alguma fortificação portuguesa (algo não feito talvez por falta de recursos financeiros). De qualquer forma, Jean chega ao local e é liberto de sua corrente pelos portugueses, estes que resolvem mantê-lo ali para

---

de Thevet foi adaptada a partir do seguinte trecho: “Os selvagens amigos dos portugueses, como se vê, são inimigos dos selvagens aliados dos franceses. E vice-versa” (1944, p. 236).

auxilia-los em caso de ataques. Como o francês é baseado na pessoa de Hans Staden, ele é caracterizado também como artilheiro, apto no manejo de canhões – fato relevante dentro da trama. Durante os diálogos, menciona-se a vila de São Vicente, local importante do ponto de vista da colonização portuguesa. No livro de Staden, é citada também a povoação de Bertioga (“a cinco milhas de São Vicente”), destruída pelos tupinambás, mas logo reconstruída e fortificada, tendo lá trabalhado Staden à serviço dos lusitanos.<sup>216</sup> Ao cair da noite no acampamento, alguns homens fazem a guarda, mas acabam sendo surpreendidos pelas flechas dos tupinambás que tão logo aparecem à luz do dia. A representação do ataque recorre às crônicas dos viajantes, pois elas contam que era o costume dos indígenas começar as escaramuças de suas expedições guerreiras no mais cedo amanhecer.<sup>217</sup> Esse é um detalhe que pode parecer superficial, mas ressalta a vontade dos autores do filme em entregar uma obra pensada justamente a partir desses detalhes presentes nos documentos – *Como era gostoso o meu francês* é recheado deles. Prosseguindo na cena do ataque, assistimos a uma rápida batalha entre os portugueses e os tupinambás. Na verdade, batalha não há, pois os lusos mal reagem, assim como os tupiniquins, que são imediatamente abatidos.

Podemos de imediato aproveitar essas cenas para expor as referências do filme quanto à caracterização de guerra dos tupinambás. Conforme observado em seu suporte de fontes históricas, o filme buscou seguir as indicações presentes nas crônicas quinhentistas. Comecemos com uma descrição de André Thevet: “Arrojando-se uns aos outros, os selvagens descarregam, copiosamente, flechas, maças e espadas de pau, a ponto de não haver mais belo espetáculo do que tal refrega”.<sup>218</sup> Na composição das cenas estão presentes todos esses elementos (Figuras 9 e 10). Além do arco e flecha, arma e técnica na qual os indígenas, segundo Jean de Léry, eram tão ou mais habilidosos do que os melhores arqueiros ingleses,<sup>219</sup> algo novo e surpreendente para os viajantes da época eram as tais “maças” ou “espadas de pau” mencionadas por Thevet. Essa arma era chamada de “Tacape” e consistia numa “espada ou clava de madeira (...) de cinco a seis pés de comprimento”, sendo achatada na extremidade, o que fazia os viajantes a chamar de maça. Essa arma tinha “uma espessura de mais de uma polegada no centro e é afiado

<sup>216</sup> “Colocaram [os tupinambás] em chamas o povoado de Bertioga e fizeram todos os selvagens [os tupiniquins] prisioneiros (...). Depois desses acontecimentos, pareceu aos comandantes e à administração que seria oportuno não desistirem da povoação, e sim fortifica-la ao máximo, uma vez que de lá se podia defender toda a região” (STADEN, 2010, p. 58).

<sup>217</sup> “Observam as cabanas de seus inimigos à noite. O ataque ocorre nas primeiras horas da manhã, com o clarear do dia” (STADEN, 2010, p. 159). Por outro lado, é preciso atentar que isso não pode ser tomado na totalidade, pois há relatos divergentes. Thevet escreve: “Os ataques são feitos geralmente à noite, quando, então, se reúnem em massa. Mais do que durante o dia” (1944, p. 226).

<sup>218</sup> THEVET, 1944, p. 227.

<sup>219</sup> LÉRY, 1961, p. 147-148.

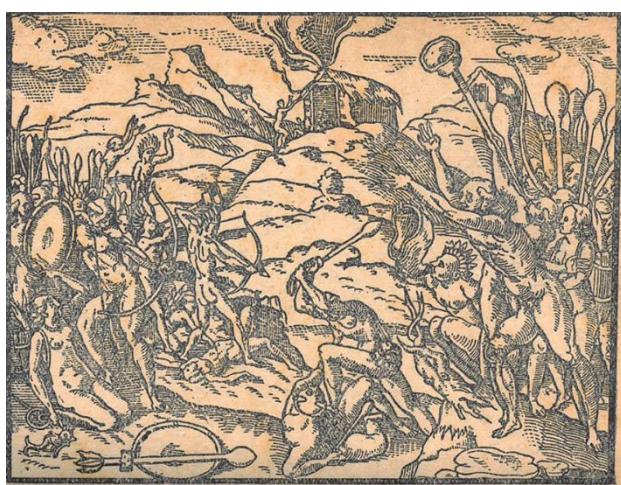
como um machado, cortando como este por ser de madeira dura e pesada".<sup>220</sup> Na denominação tupi, o tacape era chamado de "ibirapema" e também tinha um papel crucial nos rituais antropofágicos, conforme veremos adiante.<sup>221</sup>

**Figuras 9 e 10.** Caracterização dos Tupinambás em contexto de guerra



Fonte: própria

**Figura 11.** Cenas de batalha: Encontro entre tupinambás e maracajás



Fonte: THEVET, 1944, p. 234

**Figura 12.** Gravura da edição francesa do livro de Jean de Léry



Fonte: LÉRY, 1611

<sup>220</sup> LÉRY, 1961, p. 147.

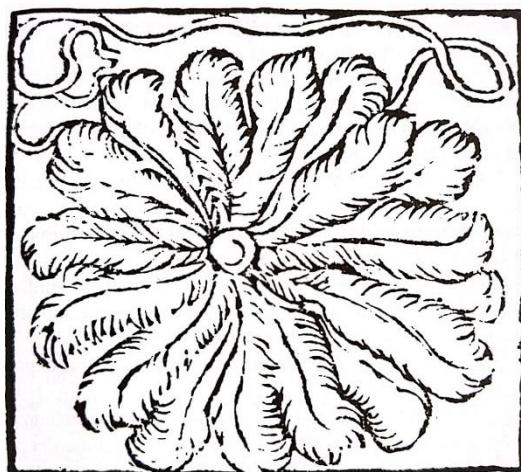
<sup>221</sup> Escreveu Staden: "Agora não me ocorria outra coisa senão que iriam matar-me, e tentei avistar a ibirapema, a maça com a qual matam os prisioneiros" (STADEN, 2010, p. 71).

**Figura 13.** Tupinambás com pilão, arco e ornamento de penas



Fonte: STADEN, 2010, p. 131

**Figura 14.** Eduape, um ornamento de penas de ema



Fonte: STADEN, 2010, p. 149

Além das armas, faz-se presente a impressão visual nos adornos, pinturas e modificações corporais que também parte da referência da literatura de viagem. Segundo as observações de Jean de Léry, “quando vão à guerra, ou quando matam com solenidade um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas ou azuis”. Certas combinações de tintas, pedras, conchas, ossos e penas das coloridas aves americanas produziam, segundo o francês, “um efeito deslumbrante”.<sup>222</sup>

Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço. Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas e o vereis retratado em garboso ao vosso lado. Em verdade, para completar o quadro, deveveis colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão e abraçando-lhe as ilhargas com as pernas.<sup>223</sup>

As referências também partem do conjunto de desenhos que compõem o universo de imagens presentes nos relatos dos viajantes. Quanto a caracterização dos indígenas, podemos citar

<sup>222</sup> LÉRY, 1944, p. 95.

<sup>223</sup> LÉRY, 1961, p. 97.

algumas entre tantas, como as gravuras do livro de Thevet (cena de uma batalha entre tupinambás e maracajás, (Figura 11), onde observamos a utilização de tacapes, arcos, escudos e instrumentos musicais; do mesmo modo que na obra de Léry (Figura 12); ou os desenhos no relato de Staden (Figuras 13 e 14). Nestes últimos, está em destaque outro tipo de ornamento utilizado pelos tupinambás em expedições guerreiras e nos rituais antropofágicos: o “enduape”, peça que o viajante de Hessen descreve como “um grande objeto redondo que amarram sobre o traseiro quando vão à guerra contra seus inimigos ou quando estão festejando”.<sup>224</sup>

A caracterização de imagem está até mesmo em como os indígenas lidam com o corpo do francês, arrastando-o para lá e para cá, puxando os seus cabelos ou forçando-o a ter os pelos do corpo raspados. Segundo a crônica de Staden, era costume raspar o cabelo na parte alta da cabeça, deixando “uma coroa de cabelos como os monges”.<sup>225</sup> Thevet ainda escreve que isso também era feito afim de evitar “a possibilidade de caírem nas mãos dos seus inimigos, que os poderiam segurar pelo cabelo”.<sup>226</sup> Talvez por isso, frequentemente no filme, o protagonista aparece sendo puxado pelos cabelos, até que enfim aceita a intervenção dos nativos na sua apariência.

Com a rápida sequência de ataque dos tupinambás ao acampamento onde nosso protagonista se encontrava, passamos para as cenas de sua captura. Na primeira vez que seus futuros “anfitriões” o encontram, ele está disparando os canhões. De imediato, Jean tenta se livrar da enrascada apelando ao fato de ser francês, ou seja, “amigo dos tupinambás”. “Mair! Mair!” – clama por sua vida gritando a palavra que os tupis utilizavam para se referir aos franceses ou espanhóis, cujo significado é “aquele que vem de terras longínquas”.<sup>227</sup> Como estava no lugar errado e na hora errada, o francês se encontra em apuros sem ter como provar que não era português, visto também que para aqueles indígenas não havia o discernimento entre os idiomas europeus. Essa situação tensa foi retirada da experiência de Hans Staden, que foi capturado enquanto estava à serviço dos portugueses e saíra para a mata afim de procurar um escravo seu, indígena carijó. Staden relata desde o princípio a dificuldade em convencer os nativos de que ele era de outro povo, “amigo dos franceses”<sup>228</sup> ou mesmo em dizer que era francês (como o fez ao final). No filme, os tupinambás colocam o francês lado a lado com os portugueses e pedem para que todos falem, porém a conclusão é que ele também é lusitano (*péro*, como dizem

<sup>224</sup> STADEN, 2010, p. 149.

<sup>225</sup> STADEN, 2010, p. 147.

<sup>226</sup> THEVET, 1944, p.193.

<sup>227</sup> THEVET, 1944, p. 172 (nota de rodapé). Também: LÉRY, 1961, p. 130, 134.

<sup>228</sup> “Sou amigo e parente dos franceses, e a terra da qual eu venho chama-se Alemanha” (STADEN, 2010, p. 72).

em tupi<sup>229</sup>). Sua morte será adiada apenas porque os indígenas se mostram interessados na pôlvora dos canhões. É notável também nesse momento uma tendência de humor no filme, manejado para tratar de certas situações trágicas por um viés irônico. Os portugueses, por exemplo, são sempre ridicularizados, tidos como frouxos e medrosos. Nessa cena específica, quando os indígenas pedem para que falem, eles começam a proferir uma receita de peixe ao leite de coco. Enfim, receita por receita, o prato do dia seria moquéum de lusíadas.

Após a captura, passamos às sequências que representam o desenvolvimento da trama, isto é, ao período de vivência do protagonista entre os indígenas. A nota que marca o início desse momento do enredo é uma citação do próprio Staden, uma adaptação de um fragmento da oração que ele deixa registrada no final de seu livro: “Senhor, se é da tua vontade que eu sofra morte tirânica, hei de sofrê-la destes povos que não Te conhecem”.<sup>230</sup> O objetivo central de Staden ao publicar seu relato era justamente dar testemunho de sua fé perante Deus.<sup>231</sup> Essa característica marca toda a sua crônica, inclusive em comparações que ele faz entre seu martírio e o sofrimento de Cristo. Já em *Como era gostoso o meu francês*, apesar da obra e das citações de Staden, o perfil religioso é bastante reduzido.

A chegada na aldeia representa não apenas o espaço das habitações indígenas, mas os ritos da recepção do prisioneiro. Quando este chega junto dos guerreiros que retornam para casa, os primeiros que vêm recebê-lo são as mulheres.<sup>232</sup> Os sons são de muitos risos que chegam por todo lado, sendo acompanhados pela música extradiegética de flautas e chocinhos. Em meio à animação geral, todos correm para avistar o recém-chegado. As mulheres e crianças são os mais interessados, não se contentando com ver, mas também tocando o corpo do francês, apertando e simulando mordidas. Os homens também se mostram curiosos com as peças de artilharia que trouxeram junto com o prisioneiro, dando indícios de sua preocupação com a guerra. Quanto ao francês, é sondado pelas mulheres que logo tentam cortar seus pelos para depois caminharem com ele por toda a aldeia em meio aos risos e também a admiração, pois dizem que “ele não chora como os portugueses”.

A segunda parte dessa sequência se desenrola após a intervenção de mais uma cartela contendo uma nota de José de Anchieta: “São como tigres, porque estão mui soberbos com as

<sup>229</sup> LÉRY, 1961, p. 109.

<sup>230</sup> O fragmento original: “No entanto, Senhor, é tua vontade que eu seja submetido a uma morte tão violenta por parte desse povo que não te conhece (...) assim fortaleço-me neste derradeiro momento para que quando executarem sua vontade sobre mim eu não duvide de tua misericórdia” (STADEN, 2010, p. 126).

<sup>231</sup> Isso pode ser conferido em muitas passagens de seu livro. Cito algumas: STADEN, 2010, p. 17, 20, 24, 100, 113, 121, 127, 179.

<sup>232</sup> “Todas as mulheres das sete cabanas acorreram e vieram receber-me, enquanto os homens se afastavam” (STADEN, 2010, p. 70).

coisas que lhes dão os franceses; sua natureza é cruel, amiga da guerra e inimiga de toda a paz". A presença dessa citação parece lembrar ao espectador o ponto de vista das fontes produzidas pelos europeus e suas afirmações categóricas a respeito desses povos americanos. Ora, o que havia de conhecimento para produzir a narrativa presente no filme se deve a esse tipo de fonte carregada de conceitos próprios daqueles que a produziram. Além disso, o filme subverte a citação de Anchieta, pois posteriormente veremos Jean se estapeando com outro francês que o trai mentindo que ele era português, ou pior: quando Jean mata esse mesmo francês numa luta corporal pela posse de um tesouro enterrado. Quem são os "mui soberbos" e de "natureza cruel", então?

Após a cartela, a sequência prossegue mostrando os eventos finais da recepção do prisioneiro: o chefe Cunhambebe determina a sua futura morte ao mesmo tempo que lhe é dada a companhia de uma de suas filhas. Somos então apresentados a uma personagem que é fundamental para o movimento da trama: Sepoipepe.

Toda essa sequência foi baseada nos relatos de viagem, inclusive naquilo que pode aparentar ser apenas mero detalhe. A recepção das mulheres aos guerreiros que trazem o francês é comparável com a iconografia no que se refere ao detalhe dos cestos que transportam as raízes de mandioca arrancadas, com a diferença de que, segundo os viajantes, as mulheres carregavam as suas crianças nos cestos enquanto trabalhavam na lavoura (Figuras 15 e 16). Outro ponto é a representação do espaço da aldeia, baseada principalmente nas descrições de Staden. Além de gravuras (Figuras 16 e 17), seu relato apresenta uma descrição pormenorizada das habitações tupinambás, as quais o filme se fia até nos detalhes, como na altura das portas das malocas que "são tão baixas que os selvagens precisam curvar-se ao entrar e sair".<sup>233</sup> O mesmo serve para a representações dos interiores, com a ausência de subdivisões, as fogueiras, as redes e a disposição do espaço com o chefe tomando o lugar ao centro da oca. A aldeia onde Staden ficou por quase nove meses se chamava Ubatuba. Ela era fortificada, contando com uma cerca exterior coesa e alta, feita de troncos de palmeira. Ao longo dessa primeira cerca, eles construíam uma segunda, o que formava um corredor entre as duas paliçadas. A única diferença com o filme é a ausência dos crânios espetados que eram colocados na entrada da cerca exterior.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> STADEN, 2010, p. 136. Também em Thevet (1944, p. 234): "Os tetos das choças são variados e belos, embora tão baixos que é preciso curvar-se a cabeça para entrar em casa, como qual quer pessoa teria de fazer para passar através de um postigo".

<sup>234</sup> Segundo Staden, isso não era uma regra. Era um costume que podia ou não ser adotado. Ver: STADEN, 2010, p. 136.

**Figura 15.** Cena da recepção dos guerreiros na aldeia



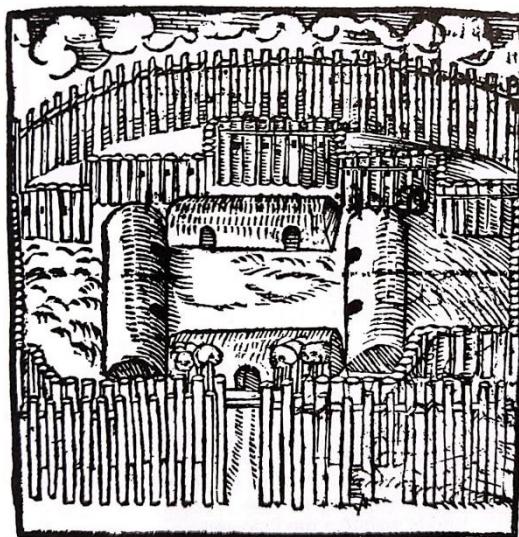
Fonte: própria

**Figura 16.** Gravura retratando o trabalho das mulheres indígenas na lavoura



Fonte: STADEN, 2010, p. 143

**Figura 17.** Gravura de Ubatuba, aldeia tupinambá onde Staden esteve aprisionado



Fonte: STADEN, 2010, p. 137

**Figura 18.** Jean resiste a ter sua barba cortada



Fonte: própria.

A forma como o francês é tratado em sua recepção na aldeia segue fundamentalmente os relatos de Staden com o acréscimo das informações trazidas por outros cronistas. Uma das primeiras coisas que tentam fazer com Jean é tirar-lhe os cabelos e a barba, ao que inicialmente ele resiste, dizendo que quer morrer com a sua barba (Figura 18). “Também quis cortar-me a barba, mas não deixei e disse-lhe que deviam me matar com a barba” – escreveu Staden.<sup>235</sup> As

<sup>235</sup> STADEN, 2010, p. 71.

cenas que se seguem mostram o francês sendo levado de canto a canto da aldeia, amarrado por uma corda a sua cintura e sendo seguido pelas mulheres e crianças (Figura 19). “Dançam em volta dele [o prisioneiro] e atam-no direito, de forma a não poder fugir” – escreve Staden (Figura 20).<sup>236</sup> Apesar da raiva demonstrada para com o prisioneiro – já que ele é acusado de matar os tupinambás –, seu tratamento segue o costume relatado pelos viajantes. André Thevet registrou que os inimigos capturados eram “excelentemente tratados”, sendo servido com o melhor que há disponível, “até que chegue o dia de se lhe tirar a vida”.<sup>237</sup> O filme mostra que o chefe tupinambá entrega uma de suas filhas para que se encarregue de bem cuidar e também vigiar o prisioneiro.<sup>238</sup> Mais uma vez o filme se atenta a detalhes presentes no conhecimento histórico: o chefe Cunhambebe marca o ritual antropofágico para daqui a “oito luas”, entregando um colar com oito frutos (Figura 21) onde, segundo Thevet, cada unidade representa a conta de um dia.<sup>239</sup> Entretanto, a estadia de Jean dura muito mais, já que ele é reconhecido como um guerreiro e pactua com os nativos o acordo de lhes fabricar pólvora.<sup>240</sup>

**Figura 19.** Jean sendo puxado de canto a canto da aldeia



Fonte: própria

**Figura 20.** Dança das mulheres ao redor de Staden



Fonte: STADEN, 2010, p. 73

<sup>236</sup> STADEN, 2010, p. 160.

<sup>237</sup> THEVET, 1944, p. 239.

<sup>238</sup> Jean de Léry escreve: “Logo depois de chegarem são não somente bem alimentados mas ainda lhes concedem mulheres (mas não maridos às prisioneiras), não hesitando os vencedores em oferecer a própria filha ou irmã em casamento. Tratam bem o prisioneiro e satisfazem-lhe todas as necessidades” (LÉRY, 1961, p. 154).

<sup>239</sup> “Conhece-se, facilmente, o tempo que deve durar a ceva, por causa de um colar de fio de algodão, no qual os índios, quais se foram as contas de um rosário, enfiam certos frutos redondos (...). Quando já não existe nenhuma conta, é que chegou o tempo de acabar com o prisioneiro” (THEVET, 1944, p. 239).

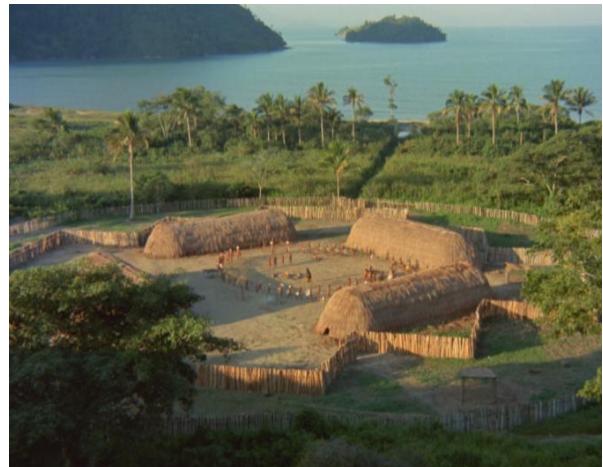
<sup>240</sup> “Não marcavam antecipadamente o dia do sacrifício; se os reconhecem como bons caçadores e pescadores e consideram as mulheres boas para tratar das roças ou apanhar ostras conservam-nos durante certo tempo; depois de os engordarem matam-nos afinal e os devoram em obediência ao seguinte ceremonial” (LÉRY, 1961, p. 154).

**Figura 21.** Seboipep coloca o colar de frutos no pescoço de Jean



Fonte: própria

**Figura 22.** Plano panorâmico da reconstituição de uma aldeia tupinambá no filme



Fonte: própria

### 3.5.1. O encontro e o acordo com o conterrâneo francês

“Diante do amigo europeu, lamentam a má sorte de seus antepassados que não puderam conhecer um povo tão valoroso e ilustre, possuidor de tantas coisas boas” – com essa citação de Pero de Magalhães Gandavo tem início a próxima sequência. É a parte do enredo onde somos apresentados a relação de escambo estabelecida entre os franceses e os tupinambás, além da trama que se desenvolve entre Jean e esse seu conterrâneo. Essa parte do enredo é dividida em duas, sendo separada por outras sequências. Para fins didáticos, vamos observá-la em conjunto.

Na primeira sequência, o cenário começa no ambiente interno de uma maloca, onde o francês encontra-se deitado em uma rede. Ao seu redor estão alguns homens tupinambás deitados também em suas redes. A recepção seria, no dizer dos viajantes, “ao modo deles”<sup>241</sup>: as mulheres cercam o visitante entregando-lhe presentes e entoando frases num lamento, cumprimentando o “amigo estrangeiro” e agradecendo pelos presentes que lhes traz. Para essa representação o filme baseia-se em Staden, que registra o costume dos nativos de receberem os amigos com um “pranto de contentamento”, mesmo que esse alguém ficasse longe “por apenas quatro dias”<sup>242</sup>. O chefe Cunhambebe, então, interrompe o pranto para dialogar com o visitante. Na conversa, falam sobre as trocas que vinham fazendo com os franceses, entregando pimenta,

<sup>241</sup> “Fomos também com os selvagens para as suas cabanas, onde também morava o cristão e onde nos receberam ao modo deles” (STADEN, 2010, p. 50).

<sup>242</sup> STADEN, 2010, p. 85.

algodão, aves e pau-brasil. O comerciante francês explica que precisa de ainda mais pau-brasil, enquanto o chefe diz não entender o porquê de virem de tão longe em busca de madeira.

Esse questionamento do chefe Cunhambebe foi inspirado numa passagem do livro de Jean de Léry, na qual ele relata uma conversa que teve com um velho tupinambá. Segundo Léry, assim como outros viajantes, os indígenas se admiravam ao saber que os europeus enfrentavam o perigo e a distância em busca de um acúmulo de riquezas que não interessava aos nativo-americanos. “Uma vez um velho perguntou-me: por que vindes vós outros, *mairs e pêros* (franceses e portugueses) buscar lenha de tão longe para vos aquecer?” – conta Léry. Mesmo após explicar que a finalidade da madeira ali retirada não era queimar numa fogueira, o velho questionava o porquê da grande quantidade levada. Ao passo que Léry lhe explicava que existiam grandes homens ricos que compravam a madeira e enriqueciam ainda mais, o indígena não se contentava: “Mas esse homem rico de que me fala não morre? – Sim, disse eu, morre como os outros”. O restante da conversa prefiro reproduzir integralmente:

“Mas os selvagens são grandes discursadores e costumam ir em qualquer assunto até o fim, por isso perguntou-me de novo: ‘e quando morrem para quem fica o que deixam?’ — Para seus filhos se os têm, respondi; na falta destes para os irmãos ou parentes mais próximos. — ‘Na verdade’, continuou o velho, que, como vereis, não era nenhum tolo, ‘agora vejo que vós outros *mairs* sois grandes loucos, pois atravessais o mar e sofreis grandes incômodos, como dizeis quando aqui chegais, e trabalhais tanto para amontoar riquezas para vossos filhos ou para aqueles que vos sobrevivem! Não será a terra que vos nutriu suficiente para alimentá-los também? Temos pais, mães e filhos a quem amamos; mas estamos certos de que depois da nossa morte a terra que nos nutriu também os nutrirá, por isso descansamos sem maiores cuidados’”<sup>243</sup>.

A citação que fecha a primeira sequência de encontro com o comerciante francês é retirada de Gabriel Soares de Souza, e diz: “Costumavam os franceses resgatar a cada ano muitos quintais de pau-brasil, aonde carregavam dele muitas naus que traziam para a França”. Se pensarmos então toda essa relação que se estabelece entre os europeus e indígenas, fica perceptível a forma irônica como é colocada a citação de Gandavo que mencionamos anteriormente, assim como a do jesuítia Anchieta. Isso porque quando o cronista português fala desse “povo tão valioso e ilustre”, ele está escrevendo essas palavras sobre si mesmo. Fora isso, é notável nos relatos de viagem a consciência dos europeus, em sua lógica mercantilista, ao saber que estavam operando um negócio desigual, notadamente tirando vantagem dos nativos. Thevet, por exemplo, escreve: “Os alimentos da terra trocavam os indígenas por objetos de pouco valor, a saber,

---

<sup>243</sup> LÉRY, 1961, p. 134-135.

canivetes, foicinhas e anzóis”.<sup>244</sup> Ou ainda Léry que não conseguiu conter o riso diante de seu companheiro ao ver que aquilo que os nativos tanto estimavam nas suas trocas com os franceses “se resumia em cinco ou seis facas encabadas de diversas formas, outros tantos pentes, dois ou três espelhos grandes e mais algumas miudezas que em Paris não valeriam grande coisa”.<sup>245</sup>

No enredo do filme, o comerciante francês tenta enganar Jean com um acordo. Diz que ele procure juntar bastante madeira pois, em alguns meses, os navios retornariam e o levariam de volta para a França. Tudo isso se dá após o comerciante mentir diante dos indígenas, afirmindo que Jean era português e que eles deveriam devorá-lo; cena essa baseada no relato de Staden que afirma ter suplicado a um francês conhecido dos tupinambás que confirmasse sua nação, recebendo do homem a condenatória resposta: “Matem-no, esse mau sujeito é um verdadeiro português, vosso e meu inimigo”.<sup>246</sup>

Tempos depois, o francês retorna à aldeia para tratar de novas trocas com os nativos. Dessa vez, o chefe Cunhambebe diz querer mais do que apenas tesouras, machados ou espelhos: ele quer pólvora. Já de antes se mostrava interessado no uso da artilharia para a guerra e agora faz suas exigências. A direção do filme faz um enquadramento do chefe isolado em sua rede com os canhões ao seu lado (Figura 23); Eduardo Imbassahy imprime uma expressão de descontentamento, raiva e desconfiança. No seu livro, Staden revela que os nativos desconfiavam das intenções dos europeus, mesmo os tupinambás tinham suas reticências com os franceses que se diziam seus amigos.<sup>247</sup> A intenção do filme nessas cenas foi apresentar uma outra perspectiva a respeito das relações de escambo entre europeus e nativo-americanos. E se ainda pensarmos na relação do filme com o seu tempo presente, é possível relacionar essa interpretação aos movimentos do capitalismo para com as populações da Amazônia: qual seria o saldo da “modernização e do progresso” da região para os povos indígenas? O que receberiam em troca desse novo avanço colonial?

Mais tarde, conversando com Jean, o comerciante diz que ninguém aceitaria entregar pólvora ou armas para “esses bárbaros”, pois ninguém sabe o que eles poderiam fazer no futuro. Essa visão está mais para uma licença poética do filme, visto que de fato havia algumas trocas que envolviam a presença dessas armas, principalmente o arcabuz. Segundo André Thevet, os indígenas o utilizavam mais com a finalidade de “espantar os seus inimigos”.<sup>248</sup> Já Léry revela

<sup>244</sup> THEVET, 1944, p. 166-167.

<sup>245</sup> LÉRY, 1961, p. 192.

<sup>246</sup> STADEN, 2010, p. 75.

<sup>247</sup> “Quando todos recuperaram a saúde, recomeçaram a cochichar sobre mim e diziam que os franceses eram quase tão pouco confiáveis quanto os portugueses” (STADEN, 2010, p. 90).

<sup>248</sup> THEVET, 1944, p. 231.

que os exemplares oferecidos eram os mais baratos, porém os nativos sabiam “servir-se dessas armas muito bem. Enquanto um segura a arma, outro aponta e um terceiro põe fogo”.<sup>249</sup>

**Figura 23.** O chefe Cunhambebe isolado em sua desconfiança com os franceses



Fonte: própria

A sequência que encerra a trama entre Jean e seu conterrâneo francês encena a violência entre os próprios europeus. O comerciante aceita entregar alguns barris de pólvora para Jean – que mais tarde os usará para enganar Cunhambebe, fingindo que fora Tupã quem lhe dera a habilidade de fabricá-los. Em troca, Jean deve mostrar onde estão enterrados os ossos e o tesouro de um português que fora devorado pelos tupinambás. O desfecho é uma briga banal entre os dois compatriotas pela posse das joias e metais preciosos, terminando com o nosso protagonista rachando a cabeça do comerciante com uma pá, uma alusão visual ao uso do tacape no golpe mortal do ritual antropofágico (Figura 24).

**Figura 24.** Jean enterra o corpo do comerciante francês depois de assassiná-lo



Fonte: própria

---

<sup>249</sup> LÉRY, 1961, p. 148.

O desenvolvimento de *Como era gostoso o meu francês* mostra o cotidiano do personagem em sua vivência com os indígenas. Para que esse enredo funcione e cumpra seu papel de narrar a passagem dos dias e o aprendizado do protagonista em seu convívio com uma nova e estranha cultura, uma outra personagem foi fundamental. Sepoipepe assume a tarefa de ser a parceira do francês no decorrer de seus dias na aldeia. Pela perspectiva do cinema narrativa clássico, a personagem assumiria o lugar de par romântico com o protagonista, o que de fato ocorre. Há um desenvolvimento de afeto da parte de ambos, porém suas manifestações são distintas. O francês se apaixona, tenta convencê-la a fugir com ele, faz-lhe promessas. Porém, o amor de Sepoipepe nunca turva sua visão diante das tarefas que ela tem de cumprir para com a sua aldeia. Jean é individualista e tenta manipular a situação adaptando-se momentaneamente ao contexto, Sepoipepe pensa numa dimensão coletiva. Seu destino é o da coletividade tupinambá. Em momento algum ela deixa seus sentimentos confusos e não hesita perante a sua responsabilidade. Para o espectador que assiste ao filme, é muito mais fácil identificar-se com o francês do que com os tupinambás. Essa é uma confusão de identidade pertinente em *Como era gostoso o meu francês*. Os nativos da terra são os indígenas, os primeiros americanos. Porém, a identificação pode se mostrar mais próxima com os invasores estrangeiros.

No dia-a-dia da vivência de Jean na aldeia, assistimos ao casal trabalhar na floresta, principalmente no corte da madeira do pau-brasil. Os planos mostram imagens idílicas e belas, marcadas pelo passo lento da ternura entre as personagens, como se fossem um casal no paraíso. As imagens afirmam o lado paradisíaco da visão sobre o Novo Mundo enquanto se afasta dos relatos que inferiorizavam suas populações, muitas vezes interpretando o contato cultural pelo conceito de civilização tanto religiosa quanto secularmente. Usa-se o outro para definir-se a si mesmo. Nesse viés comparativo, os viajantes escreviam coisas como: “a vista do que devo louvar afetuosalemente ao Criador por me ter esclarecido a razão e por não ter permitido que eu fosse um bruto semelhante a um desses pobres selvagens”.<sup>250</sup>

### 3.5.2. Sem fé, sem lei e sem rei?

Entre os tupinambás, o francês parece mais à vontade do que entre os seus conterrâneos. Se compararmos a sequência prólogo com as cenas descritas acima, encontraremos essa dissociação. Acontece que o modelo de sociedade trazido pela colonização não o favorece enquanto sujeito. Lá na França Antártica, a carta de Villegagnon menciona trabalhadores disciplinados e

---

<sup>250</sup> THEVET, 1944, p. 175.

cristãos castos, mas que precisam estar sob constante vigilância para que não faltem ao trabalho nem se desviem de uma suposta moralidade. Em contrapartida, o filme apresenta a história de uma outra possibilidade de existência, principalmente nos momentos em que explora a relação dos nativos com a natureza, a coletividade e a religiosidade. Na aldeia, num momento de ócio, onde se sente livre para dizer “hoje eu não irei cortar madeira, hoje eu não irei trabalhar”, o francês deita-se para ouvir as histórias que Seboipepe lhe conta. O filme então abre espaço para a representação dos mitos tupis. Por meio da narração da mulher indígena e de Jean, ouvimos as histórias do “grande Caraíba” que há muitas luas ensinou os tupinambás a fazer fogo, raspar os pelos, vencer os inimigos, semear milho e mandioca e construir suas casas. Paralelamente, o europeu conta também seus mitos, mas adaptando-os ao contexto dos indígenas. Enquanto isso, as imagens que encenam essa narração terminam numa plantação de mandioca, onde o francês ajuda as mulheres com o trabalho. A sequência é interrompida quando os homens passam a rir do europeu que, sem entender sua cultura, só andava com as mulheres e se ocupava das mesmas tarefas que elas.

Essas sequências sobre os mitos tupis foram também inspiradas pelos relatos dos viajantes. De forma geral, o que encontramos em Staden, Thevet e Léry a respeito da religiosidade indígena parte dos preconceitos que eles tinham em relação a outros povos não-cristãos, mas também da necessidade de afirmação da própria fé frente ao contexto da expansão marítima e das reformas religiosas. Thevet e Léry tinham inúmeras discordâncias a respeito da fé, o primeiro católico e o segundo protestante. Era frequente transportarem suas querelas para a página de suas crônicas. De qualquer modo, ambos concordavam na hora de afirmar que os nativos não possuíam a crença em uma forma de deus por não terem uma religião institucionalizada. O mito do filme sobre “o grande Caraíba” foi retirado de Thevet que conta ter ouvido as narrativas pelos mais velhos.<sup>251</sup> A palavra caraíba também era usada para se referir aos pajés, que eram vistos pelos viajantes com certa hostilidade.<sup>252</sup> Nas cenas onde os pajés aparecem, sua representação também segue a descrição dos relatos quinhentistas: “Eles são ouvidos como aqui se ouvem os adivinhos (...) e anunciam que um espírito vindo de muito longe esteve com eles e lhes delegou poder, que todos os chocinhos – os maracás – poderiam falar e receber poder”.<sup>253</sup> Para os ritos religiosos e de festa, o filme segue as descrições dos cronistas e também a iconografia disponível (Figuras 25, 26 e 27). Em outro momento do filme, Cunhambebe, Seboipepe

---

<sup>251</sup> THEVET, 1944, p. 177-178.

<sup>252</sup> “Os selvagens admitem certos falsos profetas chamados caraíbas que andam de aldeia em aldeia” (LÉRY, 1961, p. 167).

<sup>253</sup> STADEN, 2010, p. 154.

e Jean fazem uma visita a um pajé em sua caverna afim de consulta-lo sobre se deveriam ou não ir à guerra contra os tupiniquins e os portugueses (Figura 28). Essa última representação baseia-se principalmente no relato de Thevet que escreve que os pajés ou caraíbas eram sujeitos nômades, que viviam afastados das aldeias e sem morada fixa, sendo consultados principalmente em relação ao futuro.<sup>254</sup>

**Figura 25.** Ritual festivo



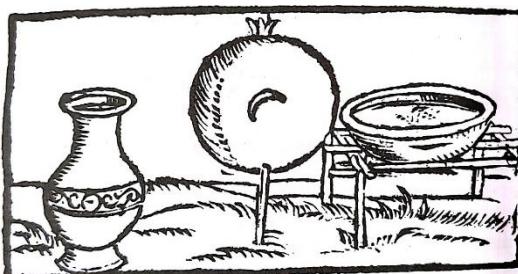
Fonte: própria

**Figura 26.** Ritual de dança em torno do prisioneiro



Fonte: STADEN, 2010, p. 111

**Figura 27.** Maracá e recipientes de barro



Fonte: STADEN, 2010, p. 154

**Figura 28.** Encenação da visita a um pajé em sua caverna



Fonte: própria

<sup>254</sup> “Os pajés fazem crer que se entretêm com os espíritos a propósito do interesse da comunidade. Ou que será preciso agir desse ou daquele modo. Ou, ainda, que acontecerá isso ou aquilo. Com o que são recebidos e animados com todas as honras, sendo nutridos e sustentados sem nada fazerem. Há mesmo quem se julgue feliz em perdurar na graça dos pajés, ou poder oferecer-lhes presentes” (THEVET, 1944, p. 215).

No enredo do filme, a consulta ao pajé é realizada com o intuito de se prepararem para mais uma expedição guerreira contra os inimigos dos tupinambás. A noção de guerra é um dos aspectos mais importantes do desenvolvimento do filme, que trabalha com a perspectiva de que a violência já fazia parte da convivência entre a diversidade de povos indígenas existentes na América, porém foi manipulada pelos europeus à serviço do projeto de colonização. No caso do filme, a guerra é simbolizada principalmente no personagem do chefe Cunhambebe e em sua vontade de absorver as técnicas dos europeus. Ele insiste para que o francês o ensine a utilizar os canhões e para que fabrique pólvora para seus guerreiros.<sup>255</sup> Ao mesmo tempo, Jean aprende a utilizar as armas dos indígenas, como seu arco e flechas. Durante os conflitos com os tupiniquins e portugueses, o francês chega a lutar lado a lado com os tupinambás. É possível observar a consulta às fontes históricas em todas essas sequências. Hans Staden conta que chegou a ajudar seus captores em batalhas: ““Vocês me tomam por um português, por seu inimigo. Deem-me um arco e flechas e soltem minhas cordas. Ajudá-los-ei, então, a defender suas cabanas”. E eles realmente me deram um arco e flechas, e eu gritei e atirei do modo deles”<sup>256</sup>. Já nas cenas de preparação para a batalha, também é notável a comparação com as fontes. O chefe Cunhambebe fala em preparar armas e suprimentos, consultar um pajé e aguardar pelos sonhos favoráveis que os mostrassem derrotando os inimigos. Há inclusive a preocupação com a aparência dos guerreiros, em como se ornamentavam para as expedições.<sup>257</sup> Os discursos de Cunhambebe correspondem ao que os viajantes explicavam como sendo os motivos das guerras entre os tupis:

Os selvagens se guerreiam não para conquistar países e terras uns aos outros, porquanto sobejam terras para todos; não pretendem tampouco enriquecer-se com os despojos dos vencidos ou o resgate dos prisioneiros. Nada disso os move. Confessam eles próprios serem impelidos por outro motivo: o de vingar pais e amigos presos e comidos, no passado.<sup>258</sup>

No encontro com o pajé em sua caverna (Figura 28), o monólogo assemelha-se às fontes: “Queremos vingança dos inimigos. Nossos inimigos estão lá. Vamos matá-los, aprisioná-los”. Após essa sequência, assistimos a maior sequência de batalha do filme. Os guerreiros saem para a guerra devidamente pintados e ornamentados (Figura 31); correm num grande plano conjunto

---

<sup>255</sup> Hans Staden (2010, p. 64) relata que, em certo momento, os seus captores o obrigaram a usar uma “escopeta” que tinham conseguido com os franceses

<sup>256</sup> STADEN, 2010, p. 80.

<sup>257</sup> André Thevet (1944, p. 157) escreve: “Dessas plumas fazem os selvagens penachos ornamentais de diversas sortes, com os quais se cobrem, quando vão à guerra ou massacram seus inimigos; alguns fazem das plumas mantos ou barretes ao seu modo”.

<sup>258</sup> LÉRY, 1961, p. 145.

enquanto ouvimos o som dos seus gritos misturados aos chocalhos indígenas que seguem numa crescente apoteótica. É nessas cenas e nas sequências finais do ritual antropofágico que podemos observar o aumento da quantidade de ornamentos nos corpos dos indígenas, como uma exigência pela aproximação da festa final.

Cunhambebe (Figura 29), personagem central na movimentação da trama antropofágica, guerreiro forte e implacável, inabalável em seus propósitos, foi inspirado em um chefe tupinambá do qual haviam várias histórias e com quem Staden esteve em contato direto. No livro de André Thevet (Figura 30), seu nome é escrito como *Quoniambec*, no de Léry (Figura 32) como *Quoniam-begue*, e em Staden como *Konyan-bébe*. A partir dos seus próprios referências culturais, Thevet o descreveu como um “rei” temido por todos, inclusive pelos portugueses “uma vez que muitos deles têm perecido em suas mãos”. Sua influência, habilidade guerreira e sabedoria faziam dele “o mais notável e ilustre morubixaba de todo o país”.<sup>259</sup> O abade ainda conta que ele apreciava passar horas e horas contando seus feitos ou questionando os estrangeiros para saber mais sobre eles e suas intenções. “Em suma: ele me perguntava muito e contava-me muitas coisas” – Staden atesta.

**Figura 29.** O chefe Cunhambebe



Fonte: própria

**Figura 30.** Cunhambebe, célebre morubixaba tupinambá



Fonte: THEVET, 1944, p. 319

<sup>259</sup> THEVET, 1944, p. 319-320.

**Figura 31.** Plano da batalha entre tupinambás contra tupiniquins e portugueses



*Figura 28. Plano da batalha entre tupinambás contra tupiniquins e portugueses*

**Figura 32.** Gravura da edição francesa do livro de Jean de Léry



Fonte: LÉRY, 1611, p. 243

### 3.5.3. O momento final: devora-me ou te devoro

Durante quase todo o filme, os tupinambás levam o francês em suas expedições guerreiras, encarregando-o do manuseio das armas de fogo. Entretanto, chega o dia de adquirir os conhecimentos do estrangeiro absorvendo suas habilidades por meio da antropofagia. Todo o desenvolvimento da narrativa caminha para esse momento. A citação que abre as sequências finais do ritual é adaptada de Manuel da Nóbrega (Figura 33), deslocada de seu sentido original para agora se referir à degradação do modo de vida dos indígenas pela sociedade colonial. Entretanto, por seu viés tropicalista, o filme se direciona pela antropofagia cultural oswaldiana. Os meses se passaram e é chegado o momento de devorar o estrangeiro que, diferentemente de Hans Staden, não consegue escapar de seu destino. A cena onde o chefe Cunhambebe anuncia o momento do ritual é baseada nos relatos de viagem: “Vamos comê-lo e eu terei mais um nome. Este braço é do meu primo. Este é de Mbitatá. O pescoço será de Seboipepe. Você morrerá como um bravo ou vai chorar como os portugueses?” (Figura 34). Segundo André Thevet, o momento da morte era uma grande festa para a qual eram convidados os vizinhos e amigos de outras aldeias.<sup>260</sup> O prisioneiro cantava dia e noite enaltecendo sua força, a força dos seus inimigos e a justiça de sua punição. No seu livro, o abade registra uma das canções que eram entoadas bravamente pelos prisioneiros:

<sup>260</sup> Staden (2010, p. 161) também relata o mesmo: “Ao juntarem todas as coisas, decidem o momento em que o prisioneiro deverá morrer e convidam os selvagens de outras aldeias para que os visitem”.

“Meus amigos, os margajás, são honrados, fortes e possantes guerreiros. Aprisionaram e devoraram numerosos dos seus inimigos. Quanto a mim, matei e devorei parentes e amigos dos que me conservam prisioneiro, e, por isso, é justo que me devorem também, no dia que melhor lhes agradar”.<sup>261</sup>

Relatos como esse foram utilizados por Nelson Pereira dos Santos para compor o tom das sequências finais do filme. Seboipepe ensina o francês a dizer palavras semelhantes, inclusive jurando vingança aos tupinambás. A morte não deveria ser temida. Sendo capturado, era justo que lhe devorassem, assim como seria feito o mesmo em caso contrário. O prisioneiro teria que demonstrar ânimo, pois lhe devoravam também a coragem. Conforme registrado por Léry: “Embora os selvagens temam a morte natural, os prisioneiros julgam-se felizes por morrerem assim publicamente no meio de seus inimigos, não revelando nunca o mínimo pesar”.<sup>262</sup> Além do mais, acreditavam que seriam posteriormente vingados.<sup>263</sup>

**Figura 33.** Oitava citação (Manuel da Nóbrega)

Nesta terra, mais que em nenhuma outra, não poderá um Governador e um Bispo, e outras pessoas públicas, contentar a Deus Nossa Senhor e contentar a todos, por estar o mal mui introduzido na terra por costumes.

*Padre Nóbrega*

Fonte: própria

**Figura 34.** Cunhambebe estuda o corpo de Jean



Fonte: própria

Antes de sua morte, o francês pede para que sua companheira explique os detalhes do ritual. A cena ocorre no alto de uma pedra, com o mar ao fundo, alternando-se em planos gerais e planos detalhes dos corpos dos dois amantes. Todo o monólogo de Seboipepe é construído com base em referências detalhadas extraídas da literatura dos viajantes, assim como o ritual retratado nas sequências subsequentes. De acordo com Thevet, no dia da festa, todos os presentes se preparam com ornamentos e pinturas corporais, sendo que “a pessoa encarregada do golpe

<sup>261</sup> THEVET, 1944, p. 230.

<sup>262</sup> LÉRY, 1961, p. 156.

<sup>263</sup> Staden (2010, p. 111) parafraseia os diálogos que aconteciam no momento do ritual: “Sim, nós saímos, como fazem os homens corajosos, para captura-los e comê-los, a vocês, nossos inimigos. Mas vocês foram mais fortes e nos capturaram. Não pedimos nada. Combatentes valorosos morrem nas terras de seus inimigos. E nossa terra ainda é grande. Os nossos ainda se vingarão em vocês”.

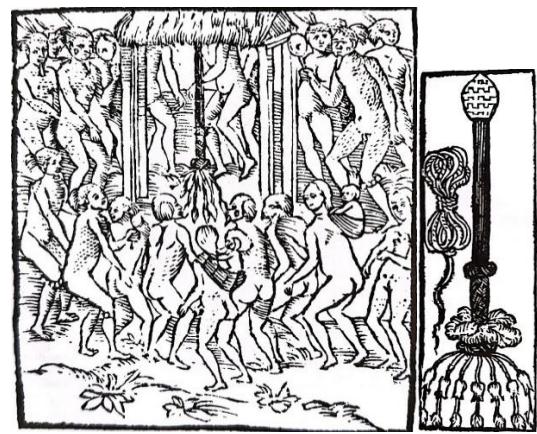
mortal, sobretudo, cobre-se com a sua melhor equipagem, não esquecendo a espada de pau [tacape ou ibirapema] ricamente guarnevida de penas”.<sup>264</sup> A arma mencionada era especialmente ornamentada para o dia do ritual. O filme parece tomar como referência Hans Staden, quando este escreve que a ibirapema era “decorada com ramos de penas e outras coisas, [sendo] então ela pendurada num travessão dentro de uma cabana desocupada”. No livro do viajante há também uma gravura do tacape ceremonial (Figuras 35 e 36).

**Figura 35.** A ibirapema em primeiro plano, o chefe Cunhambebe em segundo, e o francês em terceiro



Fonte: própria

**Figura 36.** A ibirapema retratada no livro de Staden



Fonte: STADEN, 2010, p. 163 e 166

Segundo Léry, o prisioneiro também tinha o direito de atirar pedras e outros objetos nos presentes antes do momento final de sua morte, com a possibilidade real de ferir até gravemente os presentes.<sup>265</sup> Todo a cerimônia acontece com o francês amarrado por uma corda a sua cintura, fato também retirado dos documentos, inclusive da iconografia (Figura 37 e 38).<sup>266</sup> Para o momento da execução, o chefe Cunhambebe levanta a ibirapema e desce o seu peso afiado sobre a cabeça do prisioneiro, que instantaneamente cai morto.<sup>267</sup> Antes de seu último suspiro, Jean aceita seu destino e pronuncia as palavras de fechamento da cerimônia: “Quando estiver morto, meus amigos virão me vingar. Não restará um de vocês sobre essa terra”.

Após a cerimônia antropofágica, os Tupinambás iniciam uma nova expedição guerreira. Em meio ao movimento, eles avançam ao som de gritos e do tocar de chocalhos indígenas, com

<sup>264</sup> THEVET, 1944, p. 244.

<sup>265</sup> LÉRY, 1961, p. 155.

<sup>266</sup> Segundo Staden (2010, p. 161): “Fazem também uma grande corda, que chamam de muçurana. Com essa corda amarram-no antes de mata-lo”.

<sup>267</sup> Segundo Léry (1961, p. 157): “O selvagem encarregado da execução levanta então o tacape com ambas as mãos e desfecha tal pancada na cabeça do pobre prisioneiro que ele cai redondamente morto sem sequer mover braço ou perna”.

Cunhambebe liderando o grupo. O chefe carrega dois canhões, apoiados um em cada ombro. Ao alcançarem a posição de ataque, Cunhambebe se volta para os adversários e, em destaque, dispara simultaneamente com ambas as armas, enquanto solta um grito de guerra (Figura 39). Em paralelo, um plano em *flashback* é inserido, mostrando Seboipepe devorando a carne do francês (Figura 40), com a câmera em um enquadramento fechado, enquanto os sons das duas sequências se sobrepõem para criar um efeito de continuidade narrativa. A sequência retorna a Cunhambebe, que continua a disparar e gritar.

**Figura 37.** Jean prepara-se para ser devorado



Fonte: própria

**Figura 38.** Gravura retirada da edição francesa do livro de Jean de Léry



Fonte: LÉRY, 1611, p. 250

**Figura 39.** O chefe Cunhambebe dispara os canhões nos ombros



Fonte: própria

**Figura 40.** Plano fechado em Seboipepe



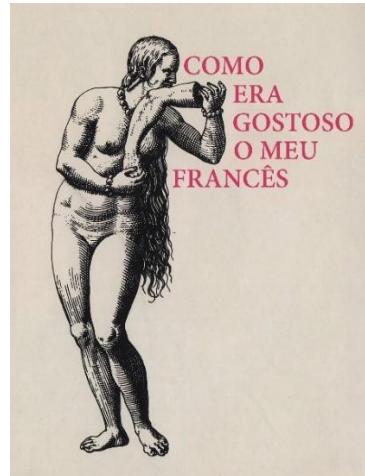
Fonte: própria

**Figura 41.** “Cenas de antropofagia”, gravura de Theodore de Bry (século XVI)



Fonte: internet

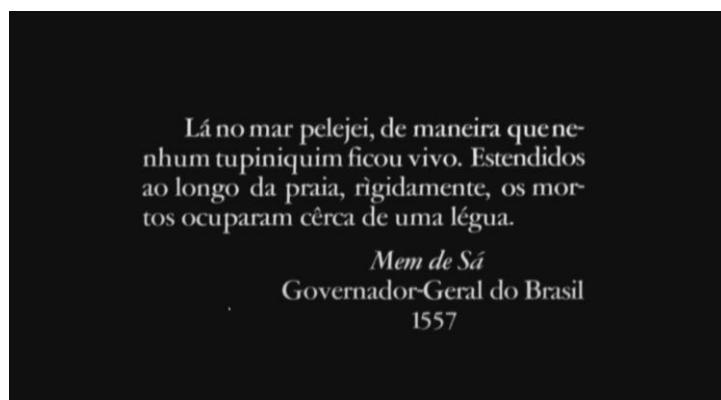
**Figura 42.** Imagem do poster de capa de *Como era gostoso o meu francês*



Fonte: Cinemateca Brasileira

A cena onde Cunhambebe atira com os canhões em seus ombros é fantástica, mas também foi retirada da literatura de viagem. Nesse caso, foi inspirada num relato também fantasioso de André Thevet. De acordo com Jean de Léry, Thevet escreveu no livro *Cosmografia* que Cunhambebe carregava “canhões aos ombros nus para com eles fazer fogo contra os adversários”.<sup>268</sup> Já o plano fechado no olhar de Seboipepe parece ter sido inspirado na figura feminina da gravura de Theodory de Bry, da qual também se retirou o principal cartaz do filme (Figuras 40, 41 e 42). Enfim, após o término do combate, os homens Tupinambás são retratados em um plano médio, com a câmera se movendo lateralmente enquanto cantos indígenas ecoam ao fundo. A cena finaliza com a visão de uma praia deserta e é encerrada pela citação de Mem de Sá (Figura 43), que afirma a aniquilação dos Tupiniquins.

**Figura 43.** Última citação (Mem de Sá)



Fonte: própria

<sup>268</sup> LÉRY, 1961, p. 37 – nota de rodapé.

*Como era gostoso o meu francês* é um filme tropicalista, uma visita à antropofagia cultural de Oswald de Andrade. As últimas cenas descritas tocam no cerne dessa proposta, em que a assimilação e transformação do “outro” são meios de reinvenção cultural e existencial. A figura de Cunhambebe, ao avançar com seus guerreiros tupinambás, resgata o espírito do “instinto caraíba”, defendido por Oswald, que enaltece o ato de apropriação como resistência ao colonialismo. O grito de guerra e a potência dos disparos não apenas simbolizam a força indígena, mas também evocam a ruptura com as “verdades” impostas pelos povos missionários e a recusa das narrativas europeias, substituindo-as por uma estética visceral e dinâmica.

Além disso, o *flashback* que insere Seboipepe consumindo a carne do francês reforça a ideia de que “só a antropofagia nos une”, como colocado no Manifesto.<sup>269</sup> Aqui, o ato de devorar se refere a absorção de símbolos, memórias e poderes, transformando-os em uma questão coletiva que perpetua a resistência e a criatividade. Por outro lado, a antropofagia, embora presente como resistência cultural, não é suficiente para apagar as consequências históricas da destruição física e simbólica dos povos originários. A narrativa expõe, assim, uma dualidade: de um lado, a força criativa da antropofagia, que subverte estruturas coloniais; de outro, a fragilidade diante de um sistema de poder que relega essas culturas à margem da história oficial. A cena final, ao destacar a ausência dos tupiniquins, provoca uma reflexão sobre a permanência dos impactos do colonialismo e a necessidade de reavaliar as formas como narramos e interpretamos o passado.

---

<sup>269</sup> ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: Revista Periferia, vol. III, n. 2, 2011.

#### 4. “COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS” E SEU CIRCUITO FÍLMICO: PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E DIÁLOGOS COM OUTROS FILMES SETENTISTAS DE TEMÁTICA INDÍGENA

Nelson Pereira dos Santos estava acompanhando a finalização da montagem de seu oitavo filme, *Azyllo muito louco* (1971), quando veio a público o anúncio de mais um longa-metragem de sua autoria: *Como é bom o meu francês*, mais tarde intitulado *Como era gostoso o meu francês*. A ideia não era novidade, pois o diretor a tinha desde 1962, na época em que filmava seu grande clássico *Vidas Secas* (1963). Por coincidência, uma das inspirações também dialogava com Graciliano Ramos e seu primeiro romance, pois Nelson havia tomado conhecimento de um famoso relato envolvendo os indígenas Caetés que davam título ao livro do romancista. As crônicas portuguesas notaram que no ano de 1556, Pero Fernandes Sardinha, designado como bispo da América Portuguesa, tinha sido capturado e devorado pelos caetés no atual estado de Alagoas. Os colonizadores utilizaram a morte do bispo de nome gastronômico para empreender uma de suas “guerras justas” e dizimar a população dos caetés, provocando um apagamento histórico através do extermínio. A crônica é explicitamente evocada por Nelson na cena final do filme após a morte do prisioneiro francês, quando vemos uma praia vazia seguida da citação de Mem de Sá relatando o massacre dos povos tupiniquins. Segundo Helena Salem, para além desse relato, as primeiras ideias para o filme também vieram por outros caminhos, como da vez que, ainda filmando *Vidas Secas*, Nelson conheceu um “remanescente” de uma etnia indígena que estaria “à beira do extermínio cultural”.<sup>270</sup> Tudo isso instigava o diretor a pensar sobre os sentidos de construção da brasiliade e da identidade nacional.

Em meio a todos esses caminhos, a maior inspiração foi o livro de Hans Staden que também provocava, segundo Nelson, um “clima de aventura. Hans Staden para mim era antes de mais nada um livro de aventuras”.<sup>271</sup> Nesse sentido de imaginação e liberdade poética, o diretor muda a origem do viajante quinhentista e o alemão vira francês. Segundo ele, “pareceu-me mais indicado, portanto, um personagem francês, já que os franceses participaram diretamente da colonização e constituíram um objeto mais interessante para a apreciação de um choque de culturas”.<sup>272</sup>

---

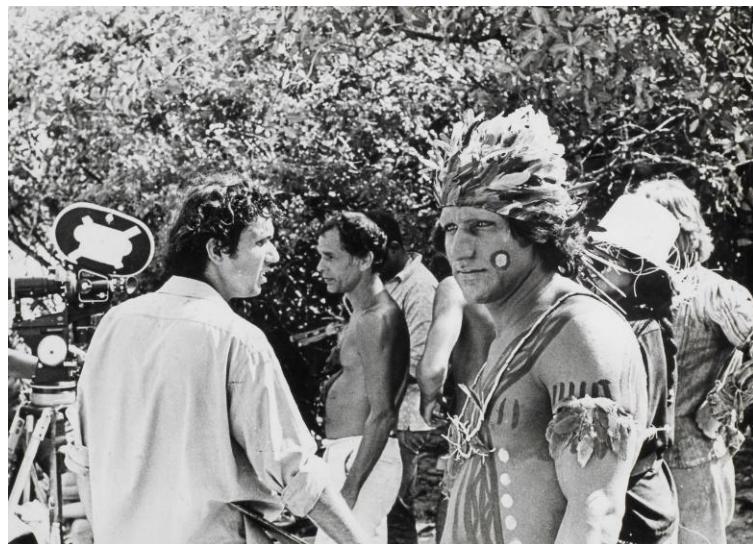
<sup>270</sup> SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 264.

<sup>271</sup> A declaração de Nelson está em SALEM, 1996, p. 265.

<sup>272</sup> A declaração de Nelson está em SALEM, 1996, p. 265-266.

Sobre a produção de *Como era gostoso o meu francês*, Salem conta que foram cerca de quatro meses de preparação direta para o início das filmagens. O figurinista Luís Carlos Ripper,<sup>273</sup> apesar de não ter integrado a equipe de produção, já havia feito os estudos para as construções dos cenários, que foram conduzidas por Régis Monteiro.<sup>274</sup> A locação para as filmagens ficava a 40 minutos de Paraty, nos arredores da praia de Mambucaba. Com recursos escassos, a produção foi turbulenta até na hora da seleção dos figurantes, o que já antecipava um problema futuro: a nudez necessária à encenação. Nesse primeiro momento, a equipe foi parar na delegacia junto com os candidatos à figuração. O caso é: a produção pedia para que os figurantes ficassem nus, inclusive para verificar se tinham até marca de operação de apendicite. O desfecho foi que, “figurante índio” com apêndice intacto ou não foi visto pelos moradores locais de suas janelas e atraiu os fardados.<sup>275</sup> Depois de conduzidos a delegacia, foram liberados rapidamente, mas aquilo já servia como amostra das batalhas que o filme travaria com a censura.

**Figura 44.** Imagem de bastidor: Nelson Pereira ao fundo (sem camisa) e Dib Lutfi de costas (próximo à câmera)



Fonte: internet

As atividades de filmagem começaram finalmente em março de 1970 e, ao longo dos meses, foram superando as carências orçamentárias as quais a equipe já estava acostumada. Aliás, a equipe era quase a mesma de *Azyllo Muito Louco* que estava sendo apresentado no

<sup>273</sup> Luis Carlos Ripper (1943-1996) já havia trabalhado com Nelson em *El Justiceiro* (1967) e *Azyllo Muito Louco* (1971), além de *Brasil Ano 2000* (1969, Walter Lima Jr.) e *Os Herdeiros* (1970, Cacá Diegues).

<sup>274</sup> Régis Monteiro trabalhou como de diretor de arte ou figurinista em *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), etc., além de muitos outros filmes posteriores à *Como era gostoso o meu francês*.

<sup>275</sup> SALEM, 1996, p. 269-270.

Festival de Cannes enquanto Nelson trabalhava no Brasil. O diretor de fotografia, Dib Lutfi,<sup>276</sup> não tinha muita opção a não ser filmar quase tudo durante o dia, pois não havia geradores para a iluminação. O orçamento inicial de 120 milhões de cruzeiros foi patrocinado pela Condor Films, uma produtora suíça. Mas, segundo Salem, terminou em “760 mil cruzeiros (760 milhões de antigamente): seis vezes a mais, portanto”.<sup>277</sup> Cerca de quatro meses depois as filmagens foram concluídas.

Em 1971, Nelson Pereira dos Santos já possuía duas décadas de carreira no cinema. Começou dirigindo curtas experimentais e trabalhando como assistente de direção, por exemplo para Alex Viany no seu vanguardista *Agulha no Palheiro* (1953). O nome dos Santos passa a ganhar notoriedade com seus dois primeiros longas-metragens, *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), obras que transformaram o cineasta em um ícone para aquela geração nos anos 1950 e 1960. Anterior aos diretores ainda mais jovens do que ele, aqueles que criariam o Cinema Novo, Nelson era a referência brasileira do cinema moderno. Profundamente inspirado pelo realismo dos escritores modernistas da segunda geração, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Rachel de Queiroz, o cineasta entregou em 1963 um dos mais importantes filmes do Cinema Novo: *Vidas Secas*.

No final da década, durante os anos de chumbo, Nelson seguiu o caminho do exílio, porém um exílio interno dentro do próprio país, na cidade de Paraty. Segundo ele mesmo conta, Paraty era uma cidade mais afastada das pressões políticas do Rio de Janeiro, permitindo um pouco mais de espaço livre para a continuação de seus trabalhos. Porém a relação com as autoridades era sempre muito imprevisível. Contei anteriormente como a equipe teve problemas com a polícia local devido ao fato de estarem filmando com atores e figurantes pelados. Nelson diz que conseguiu travar uma relação mais amistosa com o delegado, evitando maiores problemas e não sendo impedido de filmar. Porém a fala do diretor é reveladora: ele diz que houve de fato uma ameaça e que “se tivesse outra cabeça dirigindo ou comandando a segurança a gente dançava e dificilmente faria esse filme em outro lugar”.<sup>278</sup> O aspecto revelador é o da arbitrariedade de um regime de exceção que reveste de poderes figuras que agem de formas variadas: do general ao guarda da esquina. Era a mesma característica que havia nos órgãos de censura, pois a opinião e a atividade dos censores também variavam. Ainda sobre o exílio em Paraty, Nelson conta que a equipe recebia até companheiros fugindo dos agentes da Ditadura e que, em

---

<sup>276</sup> Dib Lutfi (1936-2016) foi um importante diretor de fotografia do cinema brasileiro, tendo trabalhado com Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Roberto Farias e muitos outros diretores.

<sup>277</sup> SALEM, 1996, p. 264.

<sup>278</sup> Essas falas de Nelson Pereira dos Santos sobre Paraty foram retiradas do filme-documentário *Ocupação – Nelson Pereira dos Santos*, produzido pelo Itaú Cultural em 2013.

meio aos sets de filmagem, viraram índios também (ou figurantes vestidos em camisa-de-força no manicômio de Simão Bacamarte durante as gravações do anterior *Azyllo Muito Louco*).

**Figura 45.** Imagem de bastidor (2): Nelson Pereira dos Santos no trabalho de direção em *Como era gostoso o meu francês*



Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional<sup>279</sup>

Foi então em Paraty, junto com sua equipe, que Nelson gravou três filmes dessa sua fase: *Azyllo Muito Louco*, *Como era gostoso o meu francês* e *Quem é Beta?*. Segundo o próprio cineasta, o seu filme antropofágico se distanciava dos outros dois, aproximando-se mais de *Vidas Secas*. Diz ele: “é quase o seu prolongamento, visto que abandona a ideologia, não a discute, incorporando ao mesmo tempo uma visão mais aberta, que é a visão antropológica”.<sup>280</sup> É interessante como o diretor relaciona a ausência de ideologia ao realismo. *Vidas Secas* e *Francês* seriam filmes onde a predomina a antropologia, com o autor executando um trabalho de inserção, ou em suas palavras: “tento abordar o problema político sobre o plano da formação da cultura brasileira, mas mostrando e mantendo uma posição, o que não era o caso dos meus dois filmes precedentes, onde eu me colocava fora de toda posição, onde eu ficava distanciado”.<sup>281</sup> De fato, Nelson se considera aqui um cineasta antropólogo.

#### 4.1. A recepção ou como o filme foi assistido

<sup>279</sup> Sistema de Informações do Arquivo Nacional: <[https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=136326&v\\_abo=1](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=136326&v_abo=1)>. Último acesso em: 22/06/2025.

<sup>280</sup> Declaração presente em SALEM, 1996, p. 275.

<sup>281</sup> Declaração presente em SALEM, 1996, p. 276.

Durante seu circuito inicial de exibição, quando começava a circular pelos festivais, *Como era gostoso o meu francês* foi para a Quinzena dos Realizadores de Cannes, porém foi rejeitado pela seleção oficial do Festival.<sup>282</sup> O motivo da recusa revela como os filtros moralistas não eram característicos apenas do Brasil, mas de vários cinemas pelo mundo que sempre tiveram de enfrentar problemas relacionados a uma “censura moral”. Para a nudez explícita Cannes disse não. Por aqui, o Serviço de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal vetou o filme sob alegação de “exploração em excesso dos problemas do sexo” e de “mostrar desnecessariamente o nu masculino”. Foi preciso muita teimosia para convencer os censores de que se tratava de uma representação histórica necessária. Mas em reveladora concepção de perspectiva, mesmo após aceitar a nudez dos personagens indígenas, a censura continuou a proibir a do homem branco.<sup>283</sup> De acordo com o que noticiou o Jornal do Brasil, o Diário Oficial publicou as razões para a censura do filme: “foi considerado, do ponto-de-vista estético, contrário aos princípios morais e de pudor do povo brasileiro”.<sup>284</sup> Uma outra matéria, veiculada após a liberação do longa-metragem, deixava nas entrelinhas a censura prévia. Escrevia-se que o presidente da Embrafilme, o embaixador Meira Pena, “determinava que daqui por diante só obterão financiamento do órgão os filmes que tiverem seus roteiros previamente aprovados por uma comissão”: três representantes do governo, três da indústria de cinema e um crítico.<sup>285</sup>

O crítico Ely Azeredo, em seus primeiros comentários sobre o longa, escreveu que era “impossível julgar com inteira justiça *Como era gostoso o meu francês* na forma em exibição, com substanciais cortes impostos pela Censura”. Para ele, o caso era surreal pois o filme foi primeiro censurado inteiro para depois ser liberado para todas as idades, denotando uma confusão em torno do aspecto pedagógico do gênero histórico. Ademais, o crítico elogia a obra, considerando a narrativa com toques cômicos o seu ponto alto.<sup>286</sup>

A escritora Clarice Lispector, em sua coluna para o Jornal do Brasil,<sup>287</sup> escreveu sobre esses reveses que o filme enfrentava. Ela destacava que parte do que garantia a autenticidade da representação filmica era a encenação dos corpos em sua nudez, pinturas e adornos: “Todo

<sup>282</sup> [...] “Como Era Gostoso o Meu Francês”, de Nelson Pereira dos Santos, foi vetado pela comissão organizadora deste 25º Festival porque mostra todos os seus personagens completamente nus. E o filme acabou sendo exibido na ‘Quinzena dos Realizadores’” (PETRI, Renato. “Rescaldo de Cannes. Cinema brasileiro é alvo de estudos”. *Diário da Noite*, São Paulo, 29/05/1971, p. 15).

<sup>283</sup> SALEM, 1996, p. 272-273.

<sup>284</sup> “Censura diz por que vetou filme”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/08/1971, p. 18.

<sup>285</sup> “Como Era Gostoso o Meu Francês é liberado com cortes pelo novo censor”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/11/1971, p. 13.

<sup>286</sup> AZEREDO, Ely. “Domingo cinematográfico”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16-17/01/1972, p. 7 (Caderno B).

<sup>287</sup> LISPECTOR, Clarice. “De como evitar um homem nu”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/10/1971, p. 2 (Caderno B).

o elenco foi depilado completamente, de acordo com as características raciais dos índios. As pinturas de corpo são rigorosamente de acordo com as minuciosas pesquisas feitas” – defende a escritora diante da interdição do filme em território nacional. “Foi considerado atentatório ao pudor, aos costumes e à moral” – acrescenta. Após a censura permitir a nudez dos personagens tupinambás e vetar a do homem branco, Clarice questiona “qual é a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um homem branco?”. A defesa da nudez assume um caráter didático-pedagógico: de fato, o filme não sexualiza seus personagens nus; no máximo evoca arres sensuais quando a cena pede por isso, a exemplo da relação amorosa entre Seboipep e Jean. Mas ninguém, seja a equipe do filme ou seus críticos favoráveis, defende a nudez em si. Eles focam em afirmar que ela apenas compõe a impressão de verdade ou a impressão de realidade da obra. Ela é um dado histórico, uma composição cenográfica necessária àquela representação. A defesa de Clarisse, por exemplo, também apela a moralidade: ela conta que duas freiras assistiram ao filme com ela e o acharam de “uma grande pureza”. O que esse argumento legitima? Seria apenas uma tática de defesa para tentar convencer a censura?

Não era a primeira vez que um filme de Nelson Pereira dos Santos era censurado. Na verdade, tais problemas já estavam presentes na carreira do cineasta desde seu primeiro longa-metragem, muito antes da ascensão da Ditadura Militar. Em 1955, *Rio, 40 Graus* foi interditado pelo então chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, o coronel Geraldo de Menezes Cortes. O tal Dr. Cortes também apelava para argumentos absurdos: no Rio de Janeiro a temperatura nunca chegara a 40º C.<sup>288</sup> Agora, em 1971, a censura evocava novos contrassensos: permitir ou não permitir a nudez? Enfim, permitiu-se. Em novembro, após a mudança de chefia no Serviço de Censura, o filme foi liberado com alguns cortes e, espantosamente, com censura livre. Tudo leva a crer que a defesa com base no argumento didático-pedagógico do filme tenha funcionado. Além do mais, a obra em questão era um filme histórico e, conforme vimos nos capítulos anteriores, a Ditadura Militar almejava a difusão desse gênero. Nos textos de recepção do filme, a questão da censura era constantemente levantada para lembrar o quanto injusto era avaliar uma obra sem contemplá-la em sua plenitude. O crítico Luiz Alípio de Barros centrou seu comentário justamente nesse ponto, lembrando que os cortes exigidos sacrificavam a unidade narrativa de qualquer obra e atrapalhavam o seu entendimento por parte do público.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> A questão nem tão implícita é que a elite carioca que o coronel representava se incomodava com a presença de pessoas negras e pobres como protagonistas de um filme sobre a cidade-cartão-postal do Brasil.

<sup>289</sup> BARROS, Luiz Alípio. “Considerações sobre o ‘Francês’”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26/01/1972, s/p.

Algumas fontes da época, atestam que foram cortados cerca de oito minutos do longa-metragem.<sup>290</sup> Mais tarde, ele foi reexibido em alguns circuitos em sua versão integral.

Segundo conta sobre sua experiência com a recepção do filme, Nelson Pereira revela que o público se identificava mais com o francês, o colonizador. O herói deveria ser o indígena, mas os espectadores não enxergavam assim. Segundo o diretor, o público estava acostumado com os faroestes bangue-bangues onde o cowboy era herói e o índio vilão.<sup>291</sup> É uma alegação que tem sua lógica, mas vai além desse clichê do autor acusando o público de não entender o objetivo de sua obra. Acontece que a estrutura narrativa do filme é feita com base no desenvolvimento de um personagem principal, e esse personagem é o francês. Começamos a história com ele e terminamos com sua morte. É a epopeia de um indivíduo, presente tanto no cinema narrativo clássico quanto no romance literário. O desenvolvimento do “personagem coletivo” dos indígenas exigiria um outro paradigma baseado em uma forma distinta de narrar e compreender o mundo.

Porém, não fiquemos por aqui, pois é preciso adentrar em outra possibilidade de leitura. Diferentemente de outros filmes cinemanovistas da época, o protagonista de *Como era gostoso o meu francês* não surge como um indivíduo confuso, desnorteado, desesperançoso e cético. Essa era uma característica da desilusão política na qual mergulhara o Cinema Novo no final dos anos 1960, principalmente a partir de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) com seu célebre personagem Paulo Martins, um intelectual de esquerda que se contorce em tela à procura de entender o desmoronamento da esquerda pós-Golpe Civil-Militar. Isso se repete em filmes como *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1970), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Já em *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira não apresenta esse herói confuso e encurrulado em suas desilusões políticas, que dificilmente seria compreendido pelo grande público, mas um sujeito comum que se encontra em uma situação até bem pitoresca ou, no mínimo, fascinante.

Por fim, há ainda um outro aspecto: o enredo de fato provoca empatia com o francês, pois no final o transforma em vítima. Afinal, estava prisioneiro numa terra para ele inóspita, incapaz de fugir do destino determinado por seus captores. No desfecho do filme, há o seu sacrifício: como Nelson Pereira dos Santos realmente quis representar os fatos históricos, ainda que permeados pela ficção, a antropofagia não é mostrada apenas simbolicamente, mas como ato de canibalismo em si, um devoramento literal que certamente é violento. Mas o que instiga a

<sup>290</sup> “Caderno de Estudos – 2: Impasses da Cultura”. *Diretório Setorial de Estudos Sociais*, Março de 1975, s/p. Disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Último acesso: 25/06/2025.

<sup>291</sup> Essas declarações de Nelson Pereira dos Santos foram retiradas de: SALEM, 1996, p. 276.

imaginação e a memória do espectador certamente são as imagens que concluem o filme. As palavras proferidas por Jean – “Não sobrará nenhum de vocês sobre esta terra” – se juntam ao texto de Mém de Sá – um documento da barbárie europeia – para concluir o enredo com a evocação da memória nacional: o Brasil nem era Brasil quando muitos de seus povos originários encontraram a barbárie chegando em suas praias.

Para prosseguirmos na análise de como o filme foi recebido e interpretado pelos seus contemporâneos, é preciso oferecer algumas palavras que expliquem o norteamento teórico a respeito dos estudos de recepção. Primeiramente, como estamos tratando de filmes históricos, é preciso ressaltar que a própria produção cinematográfica já é uma maneira de tomar o conhecimento histórico e modifica-lo num meio que não é o da historiografia. Portanto, o filme cria um sentido do conhecimento histórico que será compartilhado com os seus espectadores. Entretanto, a mensagem só se efetiva no contato com o receptor, sendo que o sentido pode ser mais uma vez alterado. Em outras palavras, a recepção é um outro momento de criação de sentido da história. Acabamos de mencionar, por exemplo, a surpresa de Nelson ao perceber que o público em geral acabava se identificando mais com o francês do que com os indígenas – algo que ele não pretendeu provocar com o seu filme. É como bem teorizou Umberto Eco a respeito da literatura: quando o autor constrói um texto, ele tem em mente a produção de um “leitor-modelo”: “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”.<sup>292</sup> Mas na verdade, o texto é entregue a um “leitor-empírico” que, dentro de certos limites culturais e contextuais, irá lê-lo de maneiras diversas, veiculando novos sentidos.<sup>293</sup>

A recepção de um filme é parte do seu momento de exibição e contato com o público, quando as interpretações surgem reiterando os sentidos previstos ou adicionando novos significados que fogem ao controle dos autores da obra. Como o cinema é um veículo de comunicação de massas, a difusão do audiovisual cria imagens duradouras. Segundo Cristiane Freitas, “o cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos”.<sup>294</sup> Portanto, é fundamental incluir na análise histórica de obras audiovisuais o seu processo de recepção. Conforme apontado por Daniel Dayan, “propor um discurso sobre as mídias sem nada saber do sentido que adquirem

---

<sup>292</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 15.

<sup>293</sup> ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 41.

<sup>294</sup> FREITAS, Cristiane. “Da memória ao cinema”. In: *Revista Logos*, vol. 4, n. 2, 1997, p. 18.

as emissões para os espectadores, é se privar do elo essencial dos processos que conduzem a seus ‘efeitos’”.<sup>295</sup>

O processo de recepção acontece temporal e espacialmente, e está ligado a uma situação sociopolítica, econômica e cultural, dependendo também de “um leque de recursos culturais que o espectador pode dispor ou não dispor”.<sup>296</sup> Entendendo o objeto da pesquisa sobre a recepção como sendo “a natureza da relação entre texto e leitor”, Dayan explica as principais proposições que resumem o que se convencionou ser chamado de “modelo texto-leitor”. Primeiramente, o sentido de um texto (neste caso, filmico) não existe *a priori* e de modo indubitável dentro do texto, pois não existe uma “absorção passiva de significações pré-concebidas” e sim uma produção de sentidos. Além do mais, a recepção é imprevisível e pode muito bem fugir às intenções postas nas estruturas do texto. Acontece que “os códigos que presidem à produção das mensagens” não são “necessariamente aqueles aplicados ao momento da recepção”. Isso porque os contextos de recepção são diversos e plurais. O espectador também pode “resistir à pressão ideológica exercida pelo texto, rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe propõe”. Esse espectador é ativo e “fortemente socializado”, pois compartilha de noções culturais comuns a alguma “comunidade de interpretação”. Por último, diz Dayan, “a recepção é o momento onde as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público”. Ou seja, são essas significações e não aquelas que o texto possui (mas elas podem coincidir, é claro) a partir da intenção dos autores que resultam no “texto efetivamente recebido”.<sup>297</sup>

Diante disso, continuemos o diálogo com as fontes da recepção. Quero retomar colocando em pauta a exibição do filme. Em fevereiro de 1972, noticiava-se que o filme já havia faturado cerca de 400 mil cruzeiros, porém estaria sendo boicotado pelas casas de cinema cariocas que o tiravam muito cedo de cartaz.<sup>298</sup> Já em março, os números teriam crescido para 800 mil cruzeiros arrecadados em bilheteria.<sup>299</sup> Em outra página de jornal, um pôster apresentava o filme em sua “quarta semana de sucesso”. Na imagem (Figura 46), também chama a atenção o famoso ícone do “bonequinho viu” que aplaude o filme, denotando boa recepção crítica (mesmo que estivesse sentado, a imagem do bonequinho em aplausos era um ícone favorável).

---

<sup>295</sup> DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, p. 64.

<sup>296</sup> DAYAN, 2009, p. 67.

<sup>297</sup> DAYAN, 2009, p. 65-66.

<sup>298</sup> “Cinema brasileiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/02/1972, s/p.

<sup>299</sup> “Filme brasileiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/03/1972, p. 10 (1º Caderno).

Em território nacional, o filme teve sua estreia no final de 1971 e início de 1972. Antes do circuito comercial, o longa passou pelo VII Festival de Cinema de Brasília, onde recebeu o prêmio “Opinião Pública” (Melhor Longa-Metragem).<sup>300</sup>

**Figura 46.** Pôster de divulgação de *Como era gostoso o meu francês*



Fonte: Jornal do Brasil, 01/02/1972

Em outros estados do Brasil, a estreia do filme foi mais tardia, em meados de 1972. Em Recife, o Diário de Pernambuco anunciava sua entrada em cartaz no início de junho. A matéria acrescentava informações sobre os problemas que o longa teve com a censura e trazia declarações de Nelson sobre como ele buscou ser “fiel à História, relatando o que, no decorrer dos tempos, aconteceu com a cultura tupinambá”.<sup>301</sup> Na mesma página, um outro texto revela, sem se dar conta e de forma muito rápida, como o filme se desviava da história dos grandes homens

<sup>300</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002, p. 204. Além desse prêmio, o filme recebeu os seguintes outros: Melhor Revelação do Ano (Ana Maria Magalhães), “Troféu Carlitos”, Associação Paulista de Críticos de Arte, SP, 1972; Melhor Diretor, Prêmio “Air France de Cinema”, 1972; Melhor Roteiro (Nelson Pereira dos Santos), Diálogos (Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos) e Cenografia (Régis Monteiro), Prêmio “Carmen Santos” (Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos), Instituto Nacional de Cinema, RJ, 1972.

<sup>301</sup> “Público vê hoje imagens nuas dos índios Tamoios”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 02/06/1972, p. 4 (Segundo Caderno). Ainda que não estejam assinadas, é provável que esse e outros textos do Diário de Pernambuco fossem escritos por Fernando Spencer.

para focar na história dos vencidos: “O roteirista de certo não quis se limitar a citar dados das estatísticas e dos apanhados históricos. Não faz nenhuma referência a Tomé de Souza, nem chega a ‘pintar’ a atuação de Nicolau Durand de Villegaignon na luta entre tamoios e franceses”.<sup>302</sup> Outro jornal recifense, o Diário da Manhã, anunciava a estreia cinematográfica para o final de maio. Entre esse mês e outubro, podemos localizar vários dos anúncios que mostram a trajetória do filme em praticamente todos os cinemas locais (ver Figuras 47 e 48), como o Veneza, o Boa Vista, o Eldorado<sup>303</sup>, o Coliseu<sup>304</sup>, o Império<sup>305</sup>, o Brasil<sup>306</sup> e o Duarte Coelho.<sup>307</sup>

**Figura 47.** Inserção de divulgação de “Francês” no Diário da Manhã (1)



Fonte: *Diário da Manhã*, Pernambuco, 24/05/1972, p. 6

**Figura 48.** Inserção de divulgação de “Francês” no Diário da Manhã (2)



Fonte: *Diário da Manhã*, Pernambuco, 30/08/1972, p. 7

Além de ser exibido no Brasil, o filme teve um circuito internacional, às vezes comercialmente, mas na maioria dos casos em festivais. Além da sua já comentada passagem pela Quinzena dos Realizadores em Cannes, o longa-metragem foi exibido nos Estados Unidos em um evento intitulado “Imagens do Brasil”, organizado pelo American Film Institute, em março de 1972.<sup>308</sup> Um ano depois, noticiava-se que o filme brasileiro estava em circuito comercial, na cidade de Nova York, sendo bem recebido pela crítica.<sup>309</sup> Na Alemanha, foi apresentado no Festival Internacional do Filme de Berlim.<sup>310</sup> No Festival de Cinema de Londres, conta-se que o filme foi bem aceito.<sup>311</sup> Por outro lado, alguns periódicos noticiavam que, durante Cannes, os distribuidores europeus “ficaram com medo de comprar o filme, pois achavam que se tratava de algo muito audacioso”<sup>312</sup> – referindo-se a plena nudez com que se apresentavam os personagens.

<sup>302</sup> LEITE, Adeth. “Teatro, quase sempre”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 02/06/1972, p. 8 (Segundo Caderno).

<sup>303</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 17/09/1972, p. 7.

<sup>304</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 27/09/1972, p. 7.

<sup>305</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 10/10/1972, p. 7.

<sup>306</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 16/10/1972, p. 11.

<sup>307</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 24/10/1972, p. 7.

<sup>308</sup> “Como era gostoso o meu francês inicia festival brasileiro em Washington”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01/03/1972, p. 10 (1º Caderno).

<sup>309</sup> “Nelson é elogiado em Nova Iorque”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/04/1973, p. 15.

<sup>310</sup> “Finalmente a vez de ‘Como era gostoso o meu francês’”. *Diário da Noite*, São Paulo, 13/01/1972, p. 17.

<sup>311</sup> “Nelson Pereira dos Santos prepara filme em que atriz principal é Ursula Andrews”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/11/1971, p. 10.

<sup>312</sup> “Finalmente a vez de ‘Como era gostoso o meu francês’”. *Diário da Noite*, São Paulo, 13/01/1972, p. 17.

Quando a apreciação não era favorável ao filme, geralmente os críticos recordavam esse aspecto da nudez, tal é o caso da crítica de Rubens Ewald Filho que atribuía o sucesso de bilheteria ao fato deste ser “o primeiro filme a mostrar seus intérpretes inteiramente despidos de começo ao fim”. É bem provável que uma das causas do sucesso tenha sido realmente essa, que se somava a curiosidade aumentada pela anterior censura ao filme. Para Rubens, o filme também sofria de problemas de definição de tonalidade, isto é, de gênero: “não é uma comédia, não é um filme de aventuras, não é uma pesquisa etnográfica, não é uma parábola política, não é um relato histórico. Afinal de contas o filme não é nada”.<sup>313</sup>

No Jornal do Brasil, um texto assinado com as iniciais M.A. realizava comentários positivos sobre o novo lançamento de Nelson Pereira dos Santos. Incialmente, o autor chama a atenção para o custo de produção considerado alto para os padrões nacionais – 760 mil cruzeiros (cerca de 150 mil dólares) –, mas modestíssimo para o cinema hollywoodiano. Outro aspecto que surge nessa e em várias outras críticas é o atestado de veracidade do filme com relação à pesquisa histórica. O autor diz que foram consultados livros do antropólogo suíço Alfred Metraux, do sociólogo Florestan Fernandes, e de cronistas do século XVI, além de chamar a atenção para os diálogos em tupi feitos pelo cineasta Humberto Mauro. O texto ainda traz declarações de Nelson Pereira em defesa de que a película “não ofende de forma alguma as tradições do povo brasileiro, porque é um trabalho de estudo quase antropológico sobre os hábitos de nossos índios”.<sup>314</sup>

Como a alegoria só se consuma diante da recepção, afinal é preciso que o público tenha os artefatos culturais necessários para entender as metáforas da representação, podemos dizer que ela foi o tema de muitos dos textos críticos que comentaram o filme. Tendo no horizonte que o modernismo e o tropicalismo já eram necessariamente alegóricos, a mensagem antropofágica da obra era atualizada pela crítica que confirmava o propósito do filme e já o comparava com outras produções contemporâneas. O crítico Leon Cakoff escrevia que o “*tupi or not tupi* de Oswald está presente em uma série de realizações que fazem o levantamento da cultura brasileira”, citando a peça teatral *O Rei da Vela* (de José Celso Martinez) e os filmes *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Orgia* (João Silvério Trevisan, 1970).<sup>315</sup>

A alegoria foi o tema da crítica de José Carlos Avellar,<sup>316</sup> que viu o filme como representação dos conflitos entre colonizadores e colonizados. O acaso da história se passar no século

<sup>313</sup> Os trechos da crítica foram colhidos de: SALEM, 1996, p. 277.

<sup>314</sup> “Um Brasil em língua tupi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09-10/01/1972, p. 7 (Caderno B).

<sup>315</sup> CAKOFF, Leon. Cinema. “Festival de Cannes”. *Diário da Noite*, São Paulo, 03/05/1971, p. 21.

<sup>316</sup> AVELLAR, José Carlos. “Manifesto Pau-Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/01/1972, p. 8 (Caderno B).

XVI constituiria uma metáfora para uma formação histórica que perpassa o tempo em longa duração. Lá, naqueles dias, diz Avellar, “os europeus comem-se entre si enquanto procuram devorar o trabalho dos índios e as riquezas da terra”, e “os índios devoram-se entre si enquanto procuram comer os europeus”. Para o crítico, o “quadro antropofágico” também poderia ser uma imagem das relações conflituosas entre senhores e escravos. A relação, portanto, é desigual e prevalece o “canibalismo dos fracos”, para tomar emprestado o título do livro de Alcides Freire Ramos.<sup>317</sup> Os povos nativos tinham uma relação entre si e com a natureza que foi rompida pela barbárie civilizatória da colonização. A antropofagia não pode ser vista meramente como uma relação de resistência, pois nesse caso a incorporação implicou em inúmeros etnocídios. Para Avellar, o filme ganha ao mostrar o conflito entre europeus e indígenas a partir do ponto de vista dos tupinambás.

A crítica observava que filmes como *Macunaíma* e *Francês* se voltavam para a antropofagia atualizando o modernismo de 1922. Avellar invocava as palavras de Joaquim Pedro de Andrade quando este comparava metaforicamente as relações de trabalho, sociais, políticas e econômicas com a antropofagia. No mundo capitalista, os mais fortes devoram os mais fracos. Portanto, a proposta é devorar antes de ser devorado. O crítico conclui: “neste antropofágico manifesto (que teve algumas partes comidas pela Censura) o que está proposto é a necessidade do colonizado comer duas vezes o colonizador. Primeiro comer sua tecnologia e, logo em seguida, devorá-lo numa alegre e colorida festa de carnaval”<sup>318</sup>.

A crítica feita por Alberto Silva para o jornal *Correio da Manhã* se aproxima do texto de Avellar em vários tópicos. Como o texto de Silva é posterior, há trechos quase que inteiramente parafraseados: “O que o filme propõe [...] é o exercício de uma antropofagia moderna, onde o colonizado deve comer o colonizador em duas etapas: primeiro, devorar a sua tecnologia, e a seguir degusta-lo em uma grande festa popular”. O crítico enxergava no filme a ideia de “primitivismo” do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade: “a volta aos primeiros tempos do homem, para reencontrar a sua identidade perdida no desenvolvimento tecnológico à revelia dos seres”. Assim, o canibalismo também seria uma metáfora para a convivência entre natureza e humano. No choque cultural entre o Velho e o Novo Mundo, “os índios tupinambás representam o ideal humano da volta ao primitivo e à natureza, enquanto o francês, civilizado e preso

---

<sup>317</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002.

<sup>318</sup> AVELLAR, José Carlos. “Manifesto Pau-Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/01/1972, p. 8 (Caderno B).

às grandes megalópoles, constituía um perigo para este sonho e precisava ser varrido do mapa” – conclui o crítico.<sup>319</sup>

De maio de 1972, o texto de Adalberto Paranhos, intitulado “A institucionalização do canibalismo”,<sup>320</sup> comprehende o filme como uma denúncia das normas sociais a partir do cenário onde “se desenvolvem e se deterioram as relações entre colonizadores e colonizados”. Desenvolvidos e subdesenvolvidos, como diria Nelson, europeus e tupinambás, ambos se movimentando “sob o signo da antropofagia”. O autor é claro em sua leitura política: “Os primeiros representam a cultura europeia assim como os chamados países desenvolvidos; os índios encarnam os problemas peculiares à faixa do ‘subdesenvolvimento’”. Para ele, o filme não apresentava o devoramento do francês como uma vingança dos nativos, mas como um sinal de gratidão pelo empréstimo dos novos conhecimentos e técnicas que agora eles poderiam usar contra os portugueses e seus aliados. A mensagem aqui presente seria a da política como ação. É preciso agir antes que seja tarde. Como escreveu Orlando Fassoni em outra crítica: “cabe aos fracos comerem os mais fortes antes que sejam por estes devorados”.<sup>321</sup>

Para Adalberto Paranhos, o filme também poderia incitar uma alegoria do capitalismo, onde a ausência de ética conduz relações sociais baseadas na ideia de que qualquer sacrifício é válido em nome do lucro. O autor faz referência a Marx, Lukács e Goldmann com os conceitos de “fetichismo da mercadoria” e “reificação dos sujeitos” para explicar sua análise da alienação do homem: “O indivíduo, nesse contexto, tende a desumanizar-se. Reificar-se. Coisificar-se”. Portanto, a denúncia de Nelson Pereira dos Santos se faz alegórica, pois não se restringe ao passado. O autor ia além, observando que a antropofagia como norma é uma relação de classes e também uma representação da questão nacional: “De fato, o Terceiro Mundo constitui uma realidade ambígua, formada por explorados e exploradores, estes, em muitos casos, pontificando como segmentos de grupos internacionais”.<sup>322</sup>

Em sua crítica “Antropofagia, um grande tema”, Orlando Fassoni defende que o filme é uma obra de rigor histórico, cuja efetividade da alegoria só foi possível graças ao trabalho de pesquisa. A fidelidade aos documentos convencia o crítico de que “o próprio filme parece ser

<sup>319</sup> SILVA, Alberto. “Crítica: Como Era Gostoso o Meu Francês”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08/08/1972, p. 5. (A crítica aparece assinada por Paulo Perdigão. Mas na edição do dia seguinte há uma correção de que a autoria, na verdade, era de Alberto Silva.)

<sup>320</sup> PARANHOS, Adalberto. “A institucionalização do canibalismo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/05/1972, p. 4.

<sup>321</sup> FASSONI, Orlando. “Antropofagia, um grande tema”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/03/1972, s/p.

<sup>322</sup> PARANHOS, Adalberto. “A institucionalização do canibalismo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/05/1972, p. 4.

um testemunho vivo das passagens que Staden transmitiu, na medida em que relata, também, a epopeia de um aventureiro francês". Escreve ele:

Simples, direto, objetivo, ligando cada situação com citações de fontes dignas de crédito – Hans Staden, o abade Thevet, Jean de Léry – o filme dá ao seu realizador o ensejo de desenvolver aquilo que “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade-Mário de Andrade desenvolveu em outros termos, ou seja, o conceito novo de que cabe aos fracos comerem os mais fortes, antes que sejam por estes devorados. Se “Macunaíma” era a história de “um brasileiro comido pelo Brasil”, “Como Era Gostoso o Meu Francês” é a epopeia das leis de relacionamento vigentes ainda hoje, niveladas pelo canibalismo.<sup>323</sup>

A representação do choque de culturas e da relação mercantilista que os europeus buscavam impor às populações americanas é o que Fassoni identifica no filme. Conforme escreve, de fato “os europeus comem-se entre si e devoram os índios”. Lembre-se a cena onde Jean assassina seu compatriota em um ato de ganância por ouro e pedras preciosas: a história da colonização. Para finalizar sua crítica, Fassoni levanta um ponto que não observei em outros textos. Ele lembra que os diálogos do filme foram escritos em tupi por Humberto Mauro, mas conclui que não vem ao caso se realmente são em língua indígena, afinal “é provável que na plateia não há uma só pessoa que conheça o idioma”. Apesar desse aspecto valorizar o roteiro, o crítico é sincero ao aponta-lo como parte de uma estética clássica de impressão de científicidade ou veracidade em um filme que, segundo ele, constitui-se num “documento sobre o passado histórico visto pelos olhos de um contemporâneo”.

A alegoria antropofágica nem sempre era interpretada da mesma maneira. No texto escrito por Nelson Hoineff, em janeiro de 1972, não ironicamente a leitura se aproxima dos relatos coloniais utilizados como referência pelo roteiro. “Há quatro séculos atrás o Brasil era um país selvagem” – inicia o autor – “as pessoas andavam nuas, falava-se o tupi, e as demonstrações de violência eram a melhor forma de passatempo da população”.<sup>324</sup> Para ele, *Como era gostoso o meu francês* era um ótimo representante das possibilidades do cinema brasileiro de buscar suas temáticas na história.

Para defender o longa-metragem, muitos apelavam para uma condição pedagógica do filme histórico: “é uma obra quase didática” – escrevia um autor.<sup>325</sup> Em outro exemplo, o crítico Fernando Spencer atestava que o filme era “comunicativo e de tom rigorosamente didático”,

<sup>323</sup> FASSONI, Orlando. “Antropofagia, um grande tema”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/03/1972, s/p.

<sup>324</sup> HOINEFF, Nelson. “Cinema. A análise: Como Era Gostoso o Meu Francês”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14/01/1972, p. 6 (Ideia Nova).

<sup>325</sup> MOURA, Aranha de. “A história segundo Nelson P. dos Santos”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 01/06/1972, p. 6 (Terceiro Caderno).

tão fiel a história que “os diálogos em sua maioria são em tupi, escritos pelo pioneiro Humberto Mauro”.<sup>326</sup> Outro caso: “Com produção meticulosamente cuidada, com uma raríssima (mesmo nos melhores filmes estrangeiros) atenção pela reconstituição histórica que fez os artistas falarem em tupi, português e francês”.<sup>327</sup> O crítico José Carlos Monteiro escreveu que o filme era “um verdadeiro inventário etnográfico do Brasil quinhentista”, respeitando-se a história e a antropologia:

A autenticidade salta à vista na rigorosa e controlada *mise-en-scène* de NPS, que confere à narrativa um tom entre a comédia negra e a crônica histórica. Os costumes antropofágicos dos tupinambás, a ambição aventureira dos franceses e a inconsciente fúria conquistadora dos portugueses transparecem claramente na história que relata como um soldado francês capturado pelos índios descobre a cultura de seus captores.<sup>328</sup>

Os termos utilizados revelam a pressão pela autenticidade que faz cerco ao filme histórico: “autenticidade” que “salta à vista”, que “transparece claramente”, que segue uma “rigorosa e controlada *mise-en-scène*”. A requisição aqui era pelo já comentado naturalismo cinematográfico que faz a história se manifestar em uma tela transparente, quase uma janela aberta no tempo. O crítico sentencia: Nelson evita mistificar o passado, focaliza as cenas de modo realista e “centra suas maiores virtudes no caráter documental da narrativa”. Enfim, há vários exemplos de críticas que focam nesse aspecto do filme histórico.

O próprio Nelson se resguardava de prováveis reclamações declarando que o filme poderia ter muita coisa que desagradasse especialistas: “reconstituir uma cultura desaparecida, através de informações literárias, é muito difícil”.<sup>329</sup> Em vários textos de críticas e divulgações, surgem falas do cineasta defendendo esse aspecto de veracidade do roteiro filmico: “Procurei ser fiel à História, relatando o que, no decorrer dos tempos, aconteceu com a cultura tupinambá”.<sup>330</sup>

<sup>326</sup> SPENCER, Fernando. “Como Era Gostoso o Meus Francês”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27/09/1972, p. 3 (Segundo Caderno).

<sup>327</sup> “Como Era Gostoso o Meu Francês”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14/01/1972, p. 11.

<sup>328</sup> MONTEIRO, José Carlos. “Como Era Gostoso o Meu Francês: História do Brasil na tela”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/01/1972, s/p.

<sup>329</sup> “O filme é falado em Tupi, e isto é muito natural pois não me parece que ficasse bem – diz Nelson Pereira dos Santos – todos aqueles índios falando em português. É claro, os diálogos foram escritos por Humberto Mauro, o pioneiro do nosso cinema, que é um estudioso da língua. Jamais pensei nesse filme sem a possibilidade de que não fosse falado em Tupi. Embora me tivesse alertado, desde o princípio, para a dificuldade em que isto se constituiria. Mauro tratou de dar aos meus personagens a autenticidade da fala. Tivemos problemas, sim, com inflexões e até com a pronúncia. Trabalhávamos com som-guia e consultávamos os cronistas, preciosos em suas informações” (MOURA, Aranha de. “A história segundo Nelson P. dos Santos”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 01/06/1972, p. 6 – Terceiro Caderno).

<sup>330</sup> “Público vê hoje imagens nuas dos índios Tamoios”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 02/06/1972, p. 4 (Segundo Caderno).

O ator Eduardo Imbassahy Filho fazia a mesma defesa em entrevistas concedidas à época do lançamento. Na verdade, Eduardo não era ator, era professor de medicina na Universidade Federal Fluminense e amigo pessoal de Nelson Pereira. No filme, ele interpreta Cunhambebe, lendário cacique tupinambá que se tornara uma figura recorrente na literatura de viagem do primeiro século da colonização. Eduardo diz que, coincidentemente, estava lendo o livro de Jean de Léry quando recebeu o convite para participar das gravações: “um relato fiel de um calvinista honesto sobre a cultura dos nossos índios” – declara o professor.<sup>331</sup> Segundo ele, o tema central do filme era a antropofagia ritual, representada a partir de estudo e pesquisa. O mesmo empenho estava presente na construção do seu personagem, visto não como uma liderança manipulada pelos desígnios exploratórios dos europeus, mas como um estrategista que manobrava seus objetivos entre as eventuais alianças com os franceses ou os portugueses.

Em livro sobre a vida e obra de Nelson Pereira dos Santos, Helena Salem conta que o filme teve boa acolhida da crítica por onde passou fora do Brasil. Ela cita um exemplo do jornal The New York Times, de abril de 1973, onde o autor analisa “*How tasty was my little frenchman*” como um diálogo entre passado e futuro: “Irônico, frequentemente cômico, ele mistura o drama ficcional com alusões à história econômica, social e religiosa”. Mesmo que a imagem renascentista ou iluminista do “bom selvagem” ainda estivesse presente como um idealismo, “ao menos há uma procura de verossimilhança” – defende o crítico.<sup>332</sup> Outro exemplo citado por Salem vem da crítica francesa que afirmava que “junto com *Vidas Secas*, [Como era gostoso o meu francês] foi certamente o filme de Nelson que teve mais sucesso na França”.<sup>333</sup>

Afim de finalizarmos esse tópico, permita-me o leitor mais uma inserção não-científica para mencionar um caso cômico. Comentei anteriormente como as cenas mais caricatas do filme são as que retratam os portugueses, a exemplo da sequência em que alguns são capturados juntos com o francês pelos tupinambás, que ordenam que os prisioneiros falem alguma coisa para tentar distinguir seus vernáculos. Os portugueses declamam uma receita de peixe. Enfim, algumas matérias da época contam que críticos lusitanos ficaram irritados com o filme por ele reproduzir os clichês da “piada de português”. Seria injusto brincar com “os guerreiros portugueses, os corajosos astronautas de 1500”, no dizer de um crítico, representando-os como medrosos e chorões que gritam caricatos “ai, Jesus!” diante da eminentia de serem mortos pelos

---

<sup>331</sup> PAIXÃO, Silvio. “Muito Brasil no gostoso filme de Nelson Pereira”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20/02/1972, p. 5 (Ideia Nova).

<sup>332</sup> SALEM, 1996, p. 278.

<sup>333</sup> SALEM, 1996, p. 278.

guerreiros tupinambás.<sup>334</sup> Coragem e bravura temperada com choro e ranger de dentes aos heróis da colonização do Brasil. Como teria reagido o bispo Sardinha diante dos caetés?

#### **4.2. Diálogo com outros filmes setentistas de temática indígena**

Na década de 1970, a temática indígena inspirou o roteiro de vários filmes. Conforme comentamos anteriormente, não era a primeira vez que surgia um conjunto expressivo de obras com esse tema no cinema brasileiro. Mas é bem provável que o sucesso de *Como era gostoso o meu francês* tenha inspirado a produção de outros longas-metragens. Um aspecto que corrobora essa hipótese está na possibilidade de justificar a nudez presente nas encenações. Teria o filme de 1971 aberto um precedente? É possível que sim. Até porque a nudez não se aproximava das peças de pornochanchada – ao menos não na maioria dos casos. Ela era justificada como um aspecto estético necessário em representações que queriam se aproximar de discursos didáticos sobre a história. A nudez fazia parte da estética de realismo que se buscava nas encenações filmicas. Historicamente, era também uma das faces do choque cultural, significando pureza e inocência ou pecado e indecência. É isso que ficou bem sintetizado em cenas como aquela em que os franceses vestem os tupinambás à força no filme de Nelson, ou aquela onde uma senhora branca esbraveja contra a mulher caiapó em *Uirá, um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1974): “sem vergonha, andando nua, indecente, imoral!”.

Os filmes dessa década realizam um afastamento das representações indianistas e românticas. O tom é de crítica, muitas vezes acidamente irônico, expondo as contradições entre discurso e prática por parte do Estado, a exemplo de *Uirá* onde o índio é discutido enquanto figura de propaganda governista para a integração nacional ao mesmo tempo em que é tratado como estrangeiro no próprio solo. De uma forma geral, os filmes se aproximavam das narrativas modernistas, atualizando-as para os novos tempos a partir do tropicalismo. Esse é mais um argumento na defesa de que *Como era gostoso o meu francês* se constitui como político-artístico. Como escreveu Edgar da Cunha, “assume-se a identidade indígena apontando a antropofagia como o elemento sedimentador de uma identidade coletiva a partir de um projeto de resistência cultural”.<sup>335</sup>

O que se observa não é mais o indígena subserviente que é domesticado pelo colonizador, estando fatalmente fadado ao desaparecimento. Os aspectos que passaram a ser exaltados foram

<sup>334</sup> “Os astronautas do ai, Jesus!”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29/02/1972, p. 10.

<sup>335</sup> CUNHA, Edgar Teodoro da. *Índio imaginado: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970*. São Paulo: Alameda, 2016, p. 57.

as táticas de resistência para a perpetuação da cultura, mesmo que essa resistência implique a absorção antropofágica do colonizador. A antropofagia, então, é vista como estratégia para a formação de uma identidade coletiva brasileira. Como a cultura brasileira sobrevive periférica, enquanto é constantemente invadida por elementos estrangeiros?

Um outro ponto importante e que não pode ser perdido de vista é que esses filmes não foram feitos por pessoas indígenas. Conforme ressaltei no segundo capítulo, ainda são representações feitas a partir do ponto de vista do outro não-índio, ainda que esse outro busque operar uma perspectiva de aproximação do olhar. Isso não diminui o esforço político e estético dos filmes, apenas é preciso ter isso na pauta ao longo das nossas observações. É a partir daqui que podemos questionar a que ponto tais filmes que exploram a representação da temática indígena estavam próximos ou distantes dos problemas reais enfrentados pelos povos originários em suas percas territoriais, culturais e humanas.

No filme *Como era gostoso o meu francês*, a própria ideia de representação retirada da teoria antropofágica consiste em tomar a figura indígena como uma imagem do povo brasileiro na construção de uma cultura historicamente colonizada. Ao comentar sobre o tópico da antropofagia cultural, Nelson afirma essa posição: “Essa ideia, que começa com Mário e Oswald de Andrade, é que a cultura brasileira tem uma relação muito próxima com a cultura indígena dos tupinambás, da época do Descobrimento, quando se praticava a antropofagia como ritual”.<sup>336</sup> Ainda que a figura do indígena seja uma alegoria antropofágica, o filme de fato se preocupa em mostrar a história dos povos originários em sua especificidade. Isso teve a sua importância, pois *Como era gostoso o meu francês* inaugurou uma tendência de filmes históricos na década de 1970. Vejamos o primeiro deles.

*Uirá, um índio em busca de Deus* foi escrito e dirigido por Gustavo Dahl, produzido entre 1972-73 e lançado em 1974. O roteiro foi inspirado num ensaio antropológico de Darcy Ribeiro, publicado em 1957 na revista Anhembi: “Uirá vai ao encontro de Maíra: as experiências de um índio que saiu à procura de Deus”. Gustavo Dahl estreou no longa-metragem em 1968 com a direção de *O Bravo Guerreiro*, importante filme de inflexão do movimento do Cinema Novo para uma nova fase. O filme de 1974 foi seu segundo longa. No primeiro envio à censura, recebeu cortes comprometedores para o desenvolvimento da trama. Exigia-se a exclusão completa de todas as sequências da segunda parte do filme, justamente aquelas que mostravam a

---

<sup>336</sup> Diretamente traduzido de: “Esa idea, que comienza con Mario y Osvaldo de Andrade, es que la cultura brasileña tiene una relación muy próxima con la cultura india de los tupinambá, en la época del Descubrimiento, cuando se practicaba la antropofagia como ritual” (MAHIEU, José Agustín. “Nelson Pereira dos Santos, padre del Cinema Novo”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, novembro de 1997, n. 569, Madrid, p. 49).

violência sofrida por Uirá por parte da população e da polícia. Era um corte político, pois as sequências destacavam de forma explicitamente negativa o tratamento recebido pelos indígenas, principalmente por parte do Estado. A trama estava ambientada em 1939, durante o Estado Novo, mas os paralelos com a Ditadura Militar saltavam à vista, especialmente com as partes da violência policial. Conforme apurado por Adamatti, a censura alegava que a situação de hostilidade vivida pelo protagonista contrariava o interesse nacional. Após pedidos de reconsideração, o filme foi reavaliado em Brasília e a exibição foi autorizada sem cortes para maiores de 14 anos.<sup>337</sup>

O enredo acompanha uma família do povo Caapor no interior do Maranhão. Uirá perde seu primogênito, o filho mais amado, Uiraru, em decorrência de doenças trazidas pelos brancos. A morte se apresenta como dimensão trágica sucedida de desgosto e melancolia. Antes que ela leve o próprio Uirá, este sai em uma jornada para encontrar Maíra, entidade criadora de tudo, pois a casa de Maíra é o único lugar de cura. A morte decorrente do contato com os brancos produz um novo e irremediável luto: primeiro Uirá quebra sua flecha, a queima e usa as cinzas para pintar a face. Katai, sua mulher, toma voz na narração do filme: “Não quero espelho pra ver minha cara triste”. O primeiro remédio indicado pelo pajé é quebrar tudo: a raiva consome, a raiva dos brancos, a raiva de si mesmo e dos próprios deuses. Mas o primeiro remédio não dá jeito – “A raiva vai embora e com ela a esperança. Sem esperança é pior que com raiva, com raiva da vida”. Vem o segundo: precisava então da guerra, mas a guerra não dá alívio. O remédio mais forte foi “ir para a casa de Maíra”.

A jornada é o que acompanhamos ao longo do filme. É nela que Uirá, sua mulher e seus dois filhos mais novos entram em contato com o Brasil não-indígena, sendo submetidos a todo tipo de violência, xingamentos, encarceramentos, espancamentos e preconceitos. O desfecho de Uirá é o único que lhe parecia possível: encontrar Maíra através do suicídio no rio Pindaré.

Os primeiros contatos que a família faz em sua jornada se dão com alguns sertanejos pobres, vaqueiros e caboclos. São recepcionados a tiros, presos, ameaçados e expulsos. A população não os comprehende, fica desconfiada e age de forma preconceituosa. A incompreensão rege todos os contatos travados. São bem recebidos apenas na moradia de um casal de velhos que lhes dão abrigo e comida. Lá se surpreendem ao ver um tipiti entre os utensílios domésticos, um artigo indígena utilizado para prensar e escorrer a massa lavada da mandioca. Ao chegarem na cidade, a onda de maus-tratos prossegue. Uirá é preso e perde mais um de seus filhos. A

---

<sup>337</sup> ADAMATTI, Margarida Maria. “As duas faces de Gustavo Dahl em Uirá: entre o realizador e o crítico de cinema”. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Vol. 21, n. 1, janeiro/abril de 2019, p. 101.

chegada de um representante do Serviço de Proteção ao Índio marca a passagem para a terceira e última parte do filme. Sob os discursos de “integração e pacificação dos silvícolas”, as autoridades começam uma campanha de propaganda federal em torno do caso de Uirá. As alegorias se aplicam tanto ao Estado Novo quanto ao neocolonialismo da Amazônia e as narrativas em torno da Transamazônica na Ditadura Militar. No fim, Uirá permanece enigmático, como um guerreiro de outro tempo que não quer se encaixar em nada daquilo que seus olhos viram. “Tinha procurado o caminho. Não tinha achado”. Vai ao encontro de Maíra.

Conforme analisado por Adamatti a partir da crítica e dos discursos do próprio Gustavo Dahl, o diretor procurou dar ao filme uma veia melodramática, aproximando o realismo dos mecanismos de produção de emoção como forma de gerar identificação no público. Esse era um “desvio conceitual”, pois para os cinemanovistas nos anos 1960 o uso da emoção no cinema era visto como forma de alienação. A criação de uma estética moderna passava pelo rompimento com as formas do melodrama que pautavam o cinema clássico. Mas na virada da década, os tempos estavam mudando e “a emoção voltou à cena como uma possibilidade de relacionamento com o público”.<sup>338</sup> Aproximar-se de discursos mais antropológicos ou valorizar o diálogo com a indústria era uma estratégia de sobrevivência daquele cinema.

*Uirá* é um filme de montagem linear e econômica, de ritmo calmo, com predominância de planos fixos e longos. É uma obra crítica que revela o mal estar da cultura. Frente a civilização branca, o protagonista é acometido de uma crise de sentido da existência. A história começa e termina com uma morte. Há uma desilusão ainda presente. Esta civilização que está aí vai levando progressivamente à morte. Observe-se como a figura de Uirá pode ser vista como se fosse a imagem do cinemanovista, o artista-intelectual político que ia sendo levado ao suicídio metafórico pela repressão, censura e coação. Assim, *Uirá* pode ser tanto uma narrativa sobre a resistência do indígena quanto sobre a resistência *através da imagem* do indígena. O índio seria um álibi.

Além disso, é importante contrapor *Uirá* e *Como era gostoso o meu francês*. No filme de Nelson, a narrativa é a do modernismo, do tropicalismo e da antropofagia. Porém, na obra de Gustavo Dahl não se quer saber de nada disso. Os indígenas representados aqui não querem devorar nada. Que os brancos os deixem em paz, não precisam deles. O que trazem são doenças, morte e destruição. O contato cultural da colonização sempre foi assimétrico. A cultura colonizada não se impõe, ela sobrevive como pode. Precisamos mesmo absorver algo desses povos que nos colonizaram? – é o questionamento que se desprende do filme.

---

<sup>338</sup> ADAMATTI, 2019, p. 104.

Outro longa-metragem setentista foi *A lenda de Ubirajara* (1975), dirigido, escrito e produzido por André Luiz Oliveira. O filme, parcialmente financiado pela Embrafilme, conta uma história adaptada do livro indianista de José de Alencar, de 1874. Na trama, acompanhamos Jaguarê em sua jornada para se tornar um poderoso e respeitado guerreiro, chefe da nação Araguaia. Ao derrotar Pojucã, guerreiro de sua nação inimiga, os Tocantins, Jaguarê se torna Ubirajara, “o senhor da lança”. Entre idas e vindas, o enredo é concluído com a guerra entre os dois povos. *A lenda de Ubirajara* procura dar destaque a beleza das paisagens de um Brasil mítico, enfatizando os corpos, os gestos e as declamações cantadas dos indígenas. De fato, o tempo e o espaço são indefinidos, apontando para um paraíso edênico ainda não tocado pelos europeus. O enquadramento da câmera representa o olhar do realizador e do público, às vezes ofuscado pela luz, pois nem sempre as ações são vistas com clareza.

Na última sequência de *Ubirajara*, a montagem faz um salto temporal para um período conhecido do espectador. A cena é curtíssima, mas cumpre seu papel de deslocamento conectando ao presente a narrativa que acaba de ser contada. Na tela surge a Esplanada dos Ministérios, em Brasília. Sentado num meio-fio está um indígena que observa a cidade: ali era o espaço dos seus ancestrais, o planalto central onde viviam os Tocantins e Araguaias.

Segundo Edgar da Cunha, existe um dualismo em *A lenda de Ubirajara*: “uma tensão entre elementos mais simples e naturalistas e outros fortemente devedores de um estilo romântico ou expressionista”.<sup>339</sup> Edgar chega a essa conclusão a partir da análise do expressionismo presente na fotografia e no estilo de atuação dos intérpretes em contraste com a impressão de autenticidade que o filme quer atingir se utilizando da pesquisa antropológica e histórica. Nos usos do passado, o filme seria uma narrativa mitológica, no sentido das narrativas de mitos de origem ancestrais. Por um lado, ele assume a perspectiva do mito das “três raças”, onde a identidade coletiva do povo brasileiro surge do desaparecimento do elo indígena: extermínio e aculturação. Nesse caso, o filme parece apontar para uma tragédia da assimilação. É como se o indígena desaparecesse na contemporaneidade. Onde estaria esse sujeito agora? Hoje ele não é mais; resta apenas o passado lendário. É certo que essa leitura pode ser contestada, pois é feita a partir de uma visão poética. O final do filme pode ser interpretado de outra maneira. E se o indígena que aparece na última cena em Brasília significar, pelo contrário, um símbolo de resistência e sobrevivência?

Um outro uso do passado por ser visto em *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (1977), de Oswaldo Caldeira, obra que disputa a memória do líder indígena num momento de forte

---

<sup>339</sup> CUNHA, 2016, p. 78.

expansão do capitalismo na região Norte do Brasil. Conforme apurado por Naiara Araújo, Ajuricaba não era um nome que aparecia nos livros didáticos, mas estava presente nas narrativas coletivas da região amazônica. Naqueles anos 1970, com a emergência dos debates sobre a questão indígena, Ajuricaba estava sendo apropriado por diferentes vozes, como os militares e as empresas que encampavam a propaganda exploratória da Amazônia, e também pelos grupos de oposição à Ditadura.<sup>340</sup> É um paralelo que se pode fazer com a figura de Tiradentes, que também era disputada por perspectivas políticas opostas.

A presença de textos e fontes históricas na narrativa é diferente do caso de *Como era gostoso o meu francês*. O que há em *Ajuricaba* é a inserção de diversos narradores, sendo um deles o narrador-personagem que representa a figura de um cronista que escreve o diário da expedição dos colonizadores portugueses.

O enredo de *Ajuricaba* é ambientado no século XVIII e acompanha a marcha expedicionária do capitão português Belchior Mendes de Moraes, matador de índios. A expedição havia derrotado a Confederação indígena liderada por Ajuricaba e estava conduzindo os prisioneiros pela mata em direção ao rio. Belchior está ferido, mas os nativos presos se recusam a ajudá-lo com seus conhecimentos medicinais. Prestes a embarcar, a expedição é atacada de surpresa. Apesar de alguns prisioneiros conseguirem fugir, outros são mortos e Ajuricaba se atira ao rio numa referência às contradições a respeito de sua morte. É feita a sugestão ao suicídio, mas logo se aponta a discordância, pois a cena seguinte mostra Belchior enfurecido apontando a arma para a água e gritando: “Mata esse índio se não ele vira peixe! [...] Eu te mato, índio. Nem que eu tenha que beber toda a água desse rio, varrer todas as nuvens desse céu, queimar todas as árvores dessa mata. Não há de sobrar um peixe, um pássaro, um animal sequer para contar a tua história”. Essas palavras vão além da encenação histórica, apontando para as tentativas de silenciamento das vozes indígenas, para o apagamento da sua cultura e para a aniquilação da sua existência material.

*Ajuricaba* realiza uma montagem que alterna entre as imagens da representação do passado e as do tempo presente, lançando um questionamento não apenas sobre os índios de antigamente, mas sobre seus descendentes hoje que também se veem num conflito com a permanência do colonialismo. A linha de continuidade da luta histórica é traçada por essa montagem narrativa não-linear.

---

<sup>340</sup> ARAÚJO, Naiara Leonardo. “Paisagens da Amazônia e representações indígenas na produção cinematográfica brasileira: Ajuricaba: o rebelde da Amazônia (1977)”. In: *Cinema & Território*, n. 6, 2021, p. 135-150.

Nem todos os filmes de temática indígena da década assumiam uma postura crítica como as do cinema moderno. Assim como no caso dos filmes históricos em geral, havia ainda outras peças cinematográficas que permaneciam ligadas a uma concepção clássica de cinema e de história. É o caso dos filmes *O Guarani* (Fauzi Mansur, 1979) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra, 1979), ambos sendo adaptações de obras alencarinhas que diferem muito da outra adaptação dirigida por André Luiz Oliveira, *A Lenda de Ubirajara*. As produções de Mansur e Coimbra retomam o sentido histórico daquelas películas lançadas aos montes nas décadas de 1910 e 1920 que, por sua vez, já repetiam imagens não dos relatos de viagem quinhentistas, mas da literatura romântica dos oitocentos que idealizava os povos nativos como elementos fundadores da nação brasileira.

O filme *Iracema*, de Carlos Coimbra é um bom exemplo para a compreensão da conjuntura de sua época, pois nele também convergem as contradições em torno das disputas que envolviam o cinema de gênero histórico. Conforme já comentamos nos capítulos anteriores, a Ditadura Militar valorizava e incentivava a produção desse gênero. Lembre-se das políticas culturais que buscavam determinar temas e projetos que valorizassem a propaganda de um passado glorioso, pacífico e harmonioso para a nação. Uma das formas de delimitar as narrativas, era incentivar a adaptação de obras literárias clássicas: literatura somada à história deveria resultar no tipo ideal de obra almejada. *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) poderia ser um excelente representante desse tipo ideal. Mas o filme não se aproximou nem desse projeto e nem do cinema moderno crítico da história oficial. Ele se aproximou sim da pornochanchada. E aproximar-se desse gênero significava corromper o sentido original da política cultural dos militares, na qual um dos objetivos era justamente promover o filme histórico e as adaptações literárias para combater a pornochanchada. *Iracema* não era um filme inovador sobre a história como eram os seus representantes do Cinema Novo, mas também não era o filme que a Ditadura queria.

*Iracema* era de fato um filme que buscava a perpetuação dos mitos e símbolos criados para a afirmação de uma identidade nacional. Esteticamente, apesar dos diálogos com a pornochanchada, o longa-metragem se aproximava da estética hollywoodiana de representação do passado, fazendo-se parecer próximo aos interesses dos militares para o cinema nacional. Não à toa, o filme recebeu um dos maiores financiamentos da Embrafilme e alcançou um grande sucesso de bilheteria em 1979.<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> ARAÚJO, Naiara Leonardo. “*Iracema – a virgem dos lábios de mel* (1979): literatura, história e cinema a serviço da Embrafilme. In: LUCAS, Meize Regina de Lucena (Org.). *Ditadura, fontes históricas e uso do passado*. Sobral: Sertão Cult, 2020, p. 20.

O enredo segue de forma muito semelhante a narrativa do livro de José de Alencar. Mas na hora de mostrar a personagem em tela, o filme apresenta Iracema embranquecida e caracterizada de forma estereotipada, além de dedicar sequências inteiras para explorar em planos detalhe o corpo sexualizado da atriz (Helena Ramos) em cenas eróticas. Inclusive, pode-se observar essas características nos cartazes da produção (Figura 49). Como bem apontado por Naiara Araújo, “Coimbra produz um filme do gênero romance, aqui utilizado talvez para proporcionar maior empatia entre os espectadores e proximidade com o cinema hollywoodiano, em consonância com o interesse estatal”.<sup>342</sup> Estética e ideologicamente, o filme se aproxima muito de outro sucesso anterior de Coimbra, *Independência ou Morte* (1972). A mensagem do filme é: Iracema é uma nativa ingênua, “não-civilizada”, dependente do “civilizador” português, sem o qual não haveria o empenho para a construção na nação brasileira.

**Figura 49.** Cartaz do filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Muito diferente do filme de Carlos Coimbra foi o longa-metragem dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna: *Iracema, uma transa amazônica*. Na verdade, esse não é um filme histórico, mas sua menção aqui é fundamental. Já apontei, por exemplo, as diferenças entre *Uirá* e *Como era gostoso o meu francês*, porém as dessemelhanças se tornam maiores ao compararmos o filme de Nelson Pereira dos Santos com o emblemático docudrama de Bodanzky e

<sup>342</sup> ARAÚJO, 2020, p. 23.

Senna. Trata-se de uma obra que utiliza o realismo do cinema verdade para subverter a propaganda conduzida pela ideologia nacional-ufanista do período.

O romantismo pode ser utilizado como linguagem do nacionalismo para criar uma lógica de vinculação dos aspectos de um povo dentro de um projeto político. O romantismo investe seu potencial criativo num movimento de marcha ao passado com o propósito de buscar raízes. Na política institucional brasileira, recorrer a discursos românticos não era nenhuma novidade. O que a Ditadura fazia então era apelar à História por narrativas de integração para a pacificação forçada das lutas de classe, incluindo nisso um profundo apelo a dissolução do questionamento sobre raças: tudo dentro do espaço nacional deveria ser diluído em “ser brasileiro”. Em uma das cenas de *Iracema*, o personagem Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), indivíduo que personaliza a confiança nesse nacionalismo, diz a Iracema (Edna de Cássia) que ela é índia. A reação de Iracema é se autodeclarar branca. “Branca filha de inglês?” – ele interroga. “Não, de brasileiro mesmo” – responde ela.

Se o romantismo apela para o retorno ao passado, o discurso ufanista dos militares acrescentava um idealismo futurista. O Brasil é “o país que vai pra frente” e ninguém o segura. O filme de Bodanzky e Senna foi construído em cima desses debates, porém apresentou uma narrativa que desnudava a propaganda empresarial-militar. Inclusive, *Iracema* foi censurado e totalmente proibido de ser exibido no Brasil. A partir do seu lançamento em 1974, ele foi mostrado apenas no exterior, tanto em festivais quanto em canais de televisão.<sup>343</sup> Somente em 1981, houve a liberação da censura para a exibição nacional. Na estreia de então o filme apresentou nos créditos iniciais o seguinte letreiro:

Retratar a Transamazônica de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que sempre se destinara. “*Iracema*” mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto era na época, quando a estrada ainda simbolizava o sonho do “Brasil Grande”.

*Iracema, uma transa amazônica* opta por um caminho estético muito diverso de *Como era gostoso o meu francês*. Enquanto este último investe no gênero histórico e na alegoria antropofágica, o primeiro busca um tipo de discurso mais direto, escolhendo a forma do cinema-verdade. Por outro lado, ambos têm em comum o “índio” como alegoria racial e nacional, uma metáfora que passa pela discussão da identidade do Brasil através deste outro indígena. A

---

<sup>343</sup> O filme também recebeu diversos prêmios internacionais: *Adolf Grimme Preis* (Alemanha), *Prix George Sadoul* (Paris), *Encomio Taormina* (Itália), *Prêmio Especial – Festival de Cannes Melhor Filme 78*, etc.

questão é que em *Iracema* não há o romantismo indianista. O indígena não é o herói do passado mítico brasileiro. Iracema sequer é uma heroína. É uma personagem trágica, metáfora da decadência de um projeto conservador que vendia progresso e entregava devastação da natureza e degradação humana. O indígena é assimilado para ser transformado em proletário e entregar sua força de trabalho. Iracema, jogada nessa “modernização conservadora”, vende o próprio sexo. No romance de José de Alencar, o encontro entre o índio e o português é um mito para a gênese nacional. No filme, aparentemente o romantismo não está no campo de visão, afinal é como se o passado não importasse, pois o futuro é o alvo da propaganda.

No título do longa-metragem já se correlacionam três aspectos para discutir a questão nacional. *Iracema, uma transa amazônica* articula respectivamente o mito de origem pela personagem do romantismo, as relações sexuais pela violência que marcou a miscigenação brasileira, e o espaço geográfico da natureza, do éden, do mítico país das amazonas.

Os personagens principais do filme são Iracema e Tião Brasil Grande, sendo que boa parte da trama acontece a partir das relações de tensão entre os dois. Iracema é uma menina de 15 anos, indígena de uma comunidade ribeirinha. A sua trajetória é uma representação do que pode ser a história dos povos indígenas em contato com o colonizador: perde-se dos pais e do vínculo cultural, passa pela assimilação forçada e deságua no extermínio. Tião é uma representação da ideologia nacional-ufanista, não à toa vive lançando frases de efeito que rimavam com os slogans da Ditadura: “Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar”; “Só sei que vai pra frente. Esse Brasil só vai daqui pra frente” – são exemplos de suas falas. Iracema se liga a Tião pelo contato sexual e termina abandonada por ele numa boate de beira de estrada. Isso subverte completamente as narrativas fundacionais que se baseiam no mito das três raças, pois ao invés de seguir essa retórica nacional da miscigenação pacífica – e miscigenação é fundamentalmente sexo – se faz uma paródia do encontro inter-racial romântico. Quando não a quer mais, Tião abandona Iracema e ponto final. As relações de poder não seguem a isonomia.

Bodanzky e Senna optaram por fazer um “filme de estrada” (*road movie*), então todas as cenas são ambientadas em lugares diferentes. Além do mais, quase todos que aparecem não são atores profissionais (incluindo a própria Edna), e o filme sequer tinha roteiro. Essa opção produz uma obra que lida com múltiplas vozes. Acompanhamos prostitutas, madeireiros, fazendeiros que compram mão-de-obra escrava, ribeirinhos, costureiras, carregadores e muitos outros personagens. Fala-se, por exemplo, da grilagem e de como os trabalhadores sem opção compravam terra sem documentação dos grileiros para em seguida acontecer o que narra um dos sujeitos: “O INCRA veio, a polícia do INCRA veio aqui mesmo pra invadir a pobreza pra

tomar a terra pra um tubarão que tem aí... Foi aqui... Ainda pegou um cara aqui oh... E levou pra fazer ele assinar a pulso, para não ter direito nem de derrubar a roça, nem de vender, nem queimar e nem nada mais, e nem fazer lavoura nenhuma. Tá tudo proibido aqui”.<sup>344</sup> Assim, por meio dessas vozes que aparecem ao longo da narrativa, o filme constrói uma ficção de aspecto documental.

\*\*\*

Em 1977, o crítico José Carlos Avellar, fazendo um balanço dos filmes com temática indígena como *Francês* (1971), *Uirá* (1974), *Ubirajara* (1975) e *Ajuricaba* (1977), escreveu que nessas obras o público tem boa margem para se identificar com os índios, pois o conflito entre colonizador e colonizado é colocado como uma alegoria política da sociedade atual e suas injustiças. As agressões, violências e humilhações provocam uma sensação de empatia junto a um sentimento de revolta difícil de ser traduzido em palavras, assim como os indígenas nos filmes que tentam falar, mas não são compreendidos nem pelo público caso não haja legendas. No caso de *Uirá* sequer há legendas para as falas em tupi: só conseguimos entender o que vem do gestual ou do contexto das imagens. Já em *Ajuricaba* não há fala alguma: os indígenas ficam calados o filme inteiro. O silêncio ou a fala incompreensível poderiam muito bem ser uma metáfora ao amordaçamento da repressão da Ditadura. Peço licença ao leitor para citar um trecho longo, mas importante, do texto de Avellar:

Um grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador) se serve da violência às vezes física, às vezes moral, para impor a um outro grupo (nos filmes, o índio) um determinado modelo de sociedade. [...] Não foi sequer preciso inventar uma figura idealizada de índio, ajustável à necessidade de representação do quadro contemporâneo. Qualquer pedaço da história do índio brasileiro pode funcionar como uma aguda representação das relações entre dominadores e dominados tal como essas relações se apresentam agora, na sociedade em que o espectador está vivendo. O primeiro passo foi, então, colocar na tela um trecho do mundo dos índios, num momento em que esse mundo se encontra já ameaçado de destruição pelos colonizadores. Colocado na tela o choque de culturas, o passo seguinte foi levar o espectador a se sentir como um índio. Levar a plateia a se ligar sentimentalmente com a história que se passa na tela e a viver, num plano diverso, o mesmo mecanismo a que está submetida fora da sala de projeção. “O móvel do filme (disse Gustavo Dahl na época do lançamento de *Uirá*) é levar o espectador citadino, branco, ocidental, a sentir na pele – através do processo de identificação cinematográfico – as agressões que, em nome de não se sabe bem o que, foram feitas ao índio”.

---

<sup>344</sup> Essa cena foi filmada próximo ao local onde posteriormente ocorreu o massacre de Eldorado de Carajás: em 1996, vinte e um camponeses foram assassinados pela Polícia Militar enquanto marchavam em direção à Belém em protesto pela desapropriação da fazenda Macaxeira, que era ocupada por mais de três mil famílias sem-terra.

[...] Uma fração da realidade, a violência do colonizador europeu contra os índios, foi tomada para encenar uma outra fração da realidade, a violência de um grupo contra outro na sociedade contemporânea.<sup>345</sup>

Segundo Avellar, esses filmes também foram produzidos num momento em que o debate público mostrava um interesse crescente pela questão indígena contemporânea. Os filmes eram lançados em meio as denúncias de massacres brutais dos povos da região do Xingu, os conflitos pela terra, a construção da Transamazônica e os encontros com etnias até então desconhecidas. A questão indígena entrava em conflito com a propaganda oficial da dita “integração do índio à sociedade brasileira”. Para Avellar, os filmes suscitavam debates necessariamente atuais, entrelaçando temporalidades: “um salto ao passado para falar do problema do índio hoje. Um salto ao índio para falar do problema da sociedade contemporânea”<sup>346</sup>. Em *A Lenda de Ubirajara e Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, há de fato a materialização desse salto através dos cortes da montagem que deslocam rapidamente o tempo da história narrada para o tempo do espectador. No século XVIII, Ajuricaba é uma liderança indígena, um guerreiro de renome que luta contra a invasão portuguesa. Em 1970, Ajuricaba é nome de rua, de trabalhador do cais de Manaus, de operário, de marginal. Ao operar esse recorte, o filme “usa o índio como uma representação do homem comum”<sup>347</sup> enquanto o conflito colonial encena o conflito de classes.

Uma das coisas que esses filmes tinham em comum, segundo a análise de Avellar, eram os momentos lentos de descrição do mundo material e mítico dos povos originários, momentos conduzidos como uma “documentação encenada”. Seria um recurso de identificação a partir do qual o espectador era convidado “a viver o problema, em lugar de compreende-lo intelectualmente”<sup>348</sup>.

Todos esses filmes formam então um conjunto instigante de obras para pensar como se colocava em debate a questão indígena no Brasil nos anos 1970. São filmes ficcionais e históricos que possuem pontos em comum, mas discursos próprios. Para finalizarmos esse tópico, é interessante observar como esse conjunto também é relativamente diverso ao representar espaços e povos diferentes. Não temos aqui apenas etnias Tupi, pois *Ubirajara* é sobre povos do tronco linguístico Macro-jê, e *Ajuricaba* do Aruaque. Nesse bloco de filmes temos tabajaras, goitacazes, tupinambás, manaós, urubu-caapores, tupiniquins e karajás. Os espaços geográficos vão desde a Baía de Guanabara, passando pelo planalto central e pela Bacia do rio Amazonas.

---

<sup>345</sup> AVELLAR, José Carlos. “O espectador na pele de um índio”. *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, p. 7 (Caderno B).

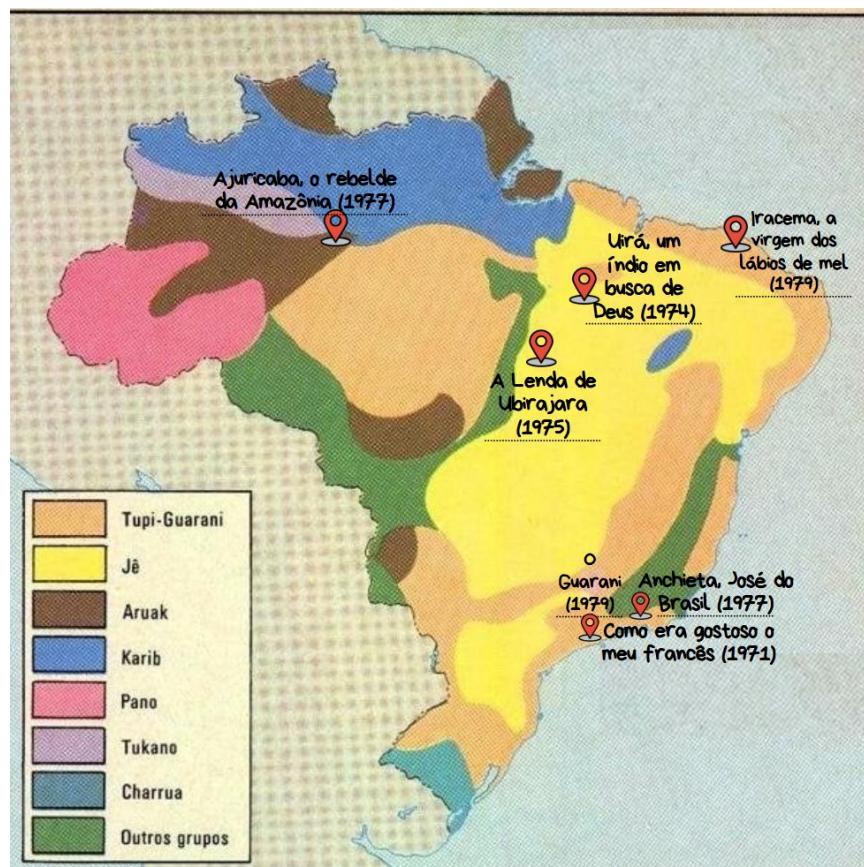
<sup>346</sup> AVELLAR, José Carlos. “O espectador na pele de um índio”. *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, p. 7 (Caderno B).

<sup>347</sup> AVELLAR, José Carlos. “O espectador na pele de um índio”. *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, p. 7 (Caderno B).

<sup>348</sup> AVELLAR, José Carlos. “O espectador na pele de um índio”. *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, p. 7 (Caderno B).

Abaixo deixei um mapa didático localizando os espaços de encenação dos filmes (não é o local onde eles foram filmados) e uma tabela que serve de legenda para o mapa.

**Mapa 1.** Mapa dos espaços de encenação étnica e geográfica dos filmes



Fonte: própria

**Tabela 1.** Os filmes, seus espaços de encenação e as etnias e grupos linguísticos indígenas

Filme	Espaço da representação	Etnia indígena e grupo linguístico
<i>Como era gostoso o meu francês (1971)</i>	Rio de Janeiro (Baía de Guanabara)	<b>Tupinambás</b> (Grupo Tupi)
<i>Uirá, um índio em busca de Deus (1973)</i>	Maranhão	<b>Urubus-Caapores</b> (Grupo Tupi)
<i>A Lenda de Ubirajara (1975)</i>	Tocantins-Goiás (Planalto Central – Rio Ara-guaia)	<b>Karajás</b> (Grupo Macrojê)
<i>Ajuricaba, o rebelde da Amazônia (1977)</i>	Amazonas (Rio Amazonas)	<b>Manaós</b> (Grupo Aruaque)

<i>Anchieta, José do Brasil</i> (1977)	Rio de Janeiro-São Paulo	<b>Tupiniquins e Tupinambás</b> (Grupo Tupi)
<i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i> (1979)	Ceará	<b>Tabajaras</b> (Grupo Tupi)
<i>O Guarani</i> (1979)	Rio de Janeiro	<b>Goitacazes</b> (Grupo Tupi)

Fonte: própria

#### 4.3. Outras considerações em perspectiva

Em um artigo acerca dos usos do passado em *Como era gostoso o meu francês*, Francisco Santiago Júnior observa que a antropofagia foi um *tropo* utilizado na linguagem filmica para criar uma alegoria histórica. O autor lembra que na era histórica do Renascimento e das grandes navegações o canibalismo foi transformado em uma metáfora para a adjetivação do “outro” não-europeu, mesmo quando havia alguma tentativa de relativizar a ideia de barbárie como o fez Montaigne no seu ensaio *Dos Canibais* (1580). Interpretações positivas só viriam com as vanguardas modernistas, quando o canibalismo “passaria a ser empregado como um *tropo* de insurgência estética”.<sup>349</sup> Primeiro veio o “Manifesto Cannibal Dadá”, do espanhol Francis Picabia que, em 1920, celebrava a incorporação do outro através da metáfora antropofágica. Mas foi mesmo no Brasil que o modernismo incorporou essa força simbólica. A ingestão da cultura estrangeira de maneira tática deveria operar um desvio de significado, isto é, diz Santiago, uma incorporação do canibalismo como “imagem/ideologia/estética positiva”.<sup>350</sup> Já no final dos anos 1960, Oswald de Andrade reapareceria no debate cultural brasileiro com a Tropicália e no debate sobre filmes como *Terra em Transe* (1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Macunaíma* (1969). Em um segundo momento, obras com temática indígena adentraram na discussão da antropofagia em sua origem histórica. Segundo Santiago, “neste momento a antropofagia retornava à figuração em chave etnológica e outra desleitura seria realizada”.<sup>351</sup> Em *Como era gostoso o meu francês*, opera-se um uso do passado que é mediado pelo presente – os debates sobre desenvolvimento, subdesenvolvimento e descolonização – e pelo passado – a presença indígena na história do Brasil. A antropofagia é apropriada pelo filme que a transforma em chave intermediária na encenação de um outro ancestral em suas especificidades culturais:

<sup>349</sup> SANTIAGO JR, Francisco das C. F. “Antropofagia, passado prático e usos do passado em Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos”. In: *História da Historiografia*, vol. 9, n. 20, 2016, p. 162.

<sup>350</sup> SANTIAGO JR., p. 162.

<sup>351</sup> SANTIAGO JR., p. 163.

os povos originários da América. Quem é o familiar e quem é o estrangeiro nessa reconstrução ficcional feita no filme? O indígena ou o europeu? Num mito de origem, quem é o ancestral, o nativo ou o colonizador? Nesse sentido, como escreveu Santiago, “a antropofagia foi o primeiro arcabouço tradicional de uso do passado do qual o cineasta Nelson Pereira dos Santos se serviu para enfrentar a imaginação histórica do indígena brasileiro”.<sup>352</sup> Assim, o filme enquanto uso do passado possibilitou figurar a história de forma verbal e imagética, fazendo o passado saltar no presente, mas também o observando como outro, como estrangeiro, como diferença.

A opção pela linguagem irônica é outro dado que chama à atenção nas análises do filme de Nelson Pereira dos Santos. Gabriela Macedo, em sua dissertação sobre a película setentista, ressalta como esse recurso narrativo é utilizado no argumento fílmico para pôr em dúvida tanto o cinema clássico quanto as formas tradicionais de contar a história do Brasil. Segundo ela, o filme “assume, assim, um regime de historicidade que enxerga o passado colonial por meio de um ideal modernista. O que nos faz reconhecer a continuidade e descontinuidade de elementos históricos da longa e curta duração, na cinematografia da década de 1970”.<sup>353</sup> Além disso, citando outros autores como W.J.T. Mitchell, Macedo observa como as imagens estão associadas aos “regimes de visibilidade”, isto é, elas estão sempre em movimento, ganhando novos contornos e novos valores ao longo do tempo à medida que entram em contato com outras imagens. Assim, novas iconografias surgem a partir do cruzamento de outras mais antigas com novos contextos.<sup>354</sup> Foi o que pudemos observar nesta tese ao analisar como o filme de Nelson se insere num universo de imagens e narrativas que é muito maior do que ele.

No sentido da representação de imagens alegóricas, Macedo lembra como o filme constrói a metáfora índio/colonizador e subdesenvolvido/imperialismo. Os usos do passado são colocados em perspectiva política: a invocação do tempo pretérito ressalta a resistência indígena enquanto potencial força de transformação da realidade: é preciso devorar antes de ser devorado. “A alusão ao presente está na alegoria dessas relações de resistência à exploração, sempre do ponto de vista dos que estão agindo, os índios tupinambás”.<sup>355</sup>

O que norteia a análise feita por Gabriela Macedo é a construção de uma espacialidade brasileira a partir de visões edênicas, isto é, como o filme dialoga com as imagens e narrativas construídas pelos colonizadores a respeito do espaço do Novo Mundo e de seus habitantes. A

<sup>352</sup> SANTIAGO JR., p. 166.

<sup>353</sup> MACEDO, Gabriela Cavalcanti. *Usos da paisagem edêlica do cinema brasileiro nos anos 1970: o caso de Como era gostoso o meu francês*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Curso de Pós-Graduação em História, Natal, 2017, p. 14.

<sup>354</sup> MACEDO, 2017, p. 16.

<sup>355</sup> MACEDO, 2017, p. 17.

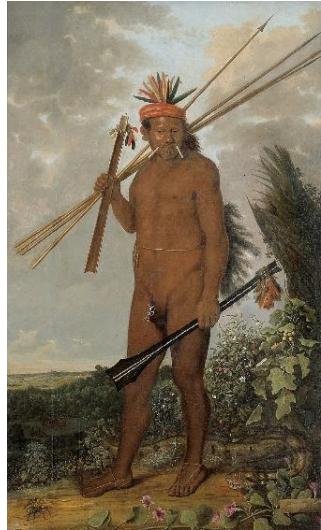
autora compõe sua base de análise no estudo do imaginário quinhentista, observando como a construção desse espaço imaginado da América era repleto de referenciais *a priori* que faziam parte do arcabouço religioso, cultural e político do Velho Mundo. É assim que se faz notável o caso de Theodor de Bry, um sujeito que nunca atravessou o atlântico, mas que vivenciou a caça às bruxas na Europa e, a partir de seu contexto, acaba caracterizando as mulheres indígenas com os mesmos estereótipos das “feiticeiras medievais”, acrescentando a caricatura do canibalismo. As mulheres são as protagonistas dos rituais antropofágicos em várias das imagens do Novo Mundo.<sup>356</sup> A conclusão fundamental é que De Bry, assim como outros sujeitos, construía imagens a partir da junção de outras, nesse caso, os relatos de viagem (que já não vinham neutros) somados a referências de sua própria cultura.

É certo que as imagens e narrativas que construíram o espaço americano não se restringiram ao primeiro século da invasão. As visões do paraíso se prolongaram nas obras de pintores como Albert Eckhout e Frans Post que, durante a ocupação holandesa, desenharam uma ideia de exuberância, beleza, fertilidade e riqueza do Brasil colonial. A obra de Post é tão marcante numa chave positiva que até hoje ganha ares bucólicos; seus quadros romantizam e idealizam a sociedade colonial do século XVII. Levando em conta que o objetivo da missão artística holandesa também era produzir imagens convidativas à colonização do Brasil, então podemos dizer que esses pintores foram muito bem-sucedidos. Para citar um caso, Eckhout possui uma série de quadros sobre homens e mulheres Tupi e Tapuia (ver: Figuras 47-50) nas quais as representações se aproximam ou se distanciam das obras quinhentistas como aquelas presentes nos livros de Staden, Thevet ou Léry.

---

<sup>356</sup> MACEDO, 2017, p. 70.

**Figura 50.** “Índio Tamoio” (Albert Eckhout, 1641)



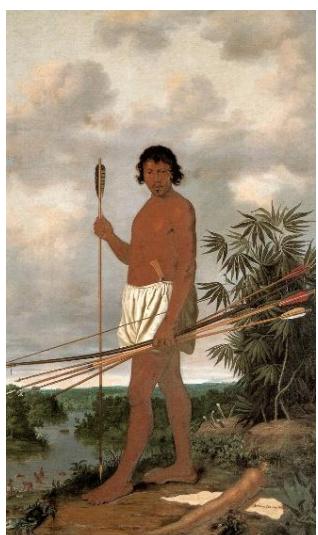
Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 51.** “Índia Tamoio” (Albert Eckhout, 1641)



Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 52.** “Índio Tupi” (Albert Eckhout, 1643)



Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 53.** “Índia Tupi” (Albert Eckhout, 1641)



Fonte: Wikimedia Commons

O pintor utiliza as imagens para positivar a colonização europeia e determinar o que era ou não era civilizado. Nos quadros, o tamoio (Figuras 50 e 51) – fora do espaço de alcance da colonização holandesa – é bárbaro, associado a uma natureza exótica e hostil reforçada pela presença dos animais peçonhentos; ou mesmo canibal, como a mulher que carrega membros humanos. Já o tupi (Figuras 52 e 53) é o índio domesticado, sem marcas corporais; tem armas, mas parece um caçador, não um guerreiro. O espaço da natureza é pacífico – um rio onde outros se banham tranquilamente. O quadro da mulher insere-a diretamente na sociedade colonial: a plantação e a casa-grande ao fundo.

A relação de desse conjunto imagético com o filme de Nelson Pereira dos Santos (ou com outros filmes que tratam da mesma temática) existe no fato de que tais imagens estão em constante movimento, tendo seus sentidos deslocados a depender da necessidade.<sup>357</sup> Em *Como era gostoso o meu francês*, a narrativa procura gerar um efeito de realidade a partir do diálogo com essas imagens, ainda que seu uso tenha o princípio de uma leitura à contrapelo.

Em seu trabalho, Macedo também observa como Nelson e seu diretor de fotografia, Dib Lutfi, adotaram uma composição estética e imagética inspirada na obra do pintor modernista Albert Guignard (1896-1962).<sup>358</sup> As inspirações aparecem no enquadramento, na iluminação e na paleta de cores. As referências mais explícitas vieram dos quadros onde o artista retrata a região da Serra de Itatiaia, com a criação de grandes paisagens, com muita ilusão de profundidade – um aspecto presente na composição do espaço edênico de *Como era gostoso o meu francês* (Figuras 54-61).

**Figura 54.** *Pôr do sol em Itatiaia*, óleo sobre madeira (Albert Guignard, 1940)



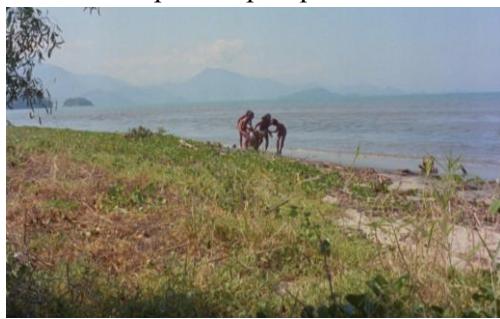
Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 55.** *Itatiaia*, óleo sobre madeira (Albert Guignard, 1941)



Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 56.** Plano do filme: Jean é capturado pelos tupiniquins



Fonte: própria

**Figura 57.** Plano do filme: tupiniquins e tupinambás correm na praia



Fonte: própria

<sup>357</sup> MACEDO, 2017, p. 81.

<sup>358</sup> Na minha tese, optei por não abrir esse filão de análise pois concluí que seria repetitivo. Assim, preferi apenas referenciar o trabalho da citada autora, o qual recomendo a leitura (MACEDO, 2017, p. 104).

**Figura 58.** *Serra de Itatiaia* (Albert Guignard, 1940)



Fonte: Wikimedia Commons

**Figura 59.** *Sabará Chuvoso* (Albert Guignard, 1956)



Fonte: Wikimedia Commons

**Fonte 60.** Plano do filme: Jean na canoa



Fonte: própria

**Fonte 61.** Plano do filme: Jean e Seboipep



Fonte: própria

Em diversos planos do filme os personagens se encontram assim apequenados diante da grandiosidade do espaço natural: movimentam-se à distância enquanto as montanhas e o céu se destacam, além das praias. Tanto em Guignard quanto nas imagens do filme há um convite à reflexão sobre a elaboração do espaço. E é de fato esse espaço elaborado desde os relatos de viagem que o filme discute irônica e criticamente.

*Como era gostoso o meu francês* também realiza sua leitura a contrapelo da documentação quinhentista a partir da rejeição dos argumentos colonizadores que pautavam a escrita dos textos e a confecção das imagens. Acontece que a descrição da terra e de seus habitantes, com seus costumes considerados bárbaros pela literatura de viagem, sempre tinham como pano de fundo os argumentos civilizacionais do projeto colonial: “salvar” os indígenas da degeneração, “regenerar” seus corpos e almas por meio da conversão e catequese. Entretanto, o filme deixa de lado os objetivos e argumentos do colonizador. Macedo lembra que “a única cultura caracterizada etnograficamente pela película é a tupinambá”, enquanto a cultura

europeia é a periférica.<sup>359</sup> “As intencionalidades de Bry ao reforçar as imagens negativas respondiam a um propósito religioso de tom protestante e as de Nelson Pereira dos Santos a um projeto de Nação do século XX”.<sup>360</sup>

Como se trata de um filme modernista e antropofágico, é preciso situar a obra dentro da esfera do tropicalismo. Essa é a leitura de Ismail Xavier. Segundo o teórico do cinema, o tropicalismo “promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições”.<sup>361</sup> O movimento de reformulação dos caminhos culturais para pensar a “questão nacional” já vinha acontecendo desde 1964 e se aprofundava entre 1967 e 1968. As reflexões sobre a derrota avançaram, mas também se tornam mais melancólicas a partir do AI-5 e do fracasso da luta armada. Ao mesmo tempo, a cultura da tropicália passa a questionar antropofagicamente o avanço da indústria cultural e adentra na sociedade de consumo – devora antes que seja devorada. O modernismo brasileiro abraçava a alegoria como sintoma de melancolia. Xavier lembra muito bem, citando Walter Benjamin, como a experiência recente do malogro revolucionário provocou a ânsia de buscar na história o ponto de vista dos vencidos em eventos, movimentos e projetos que foram interrompidos e derrotados.<sup>362</sup>

Para Ismail Xavier, *Como era gostoso o meu francês* é uma “ironia antropofágica que ativa o imaginário de uma sociedade indígena tropical sem culpa, idílica mas condenada, numa narrativa que inverte as referências e faz paródia da literatura de viagens própria ao colonizador”.<sup>363</sup> Embora o tropicalismo, enquanto movimento, tenha terminado cedo devido à repressão, os seus temas permaneceram em voga no debate sobre o Brasil. A ironização dos conceitos de civilização e barbárie se volta para a representação de uma história dos derrotados dentro de uma matriz que pensa o país como fruto do processo de colonização. “Em primeiro lugar, a questão mais acentuada é a do índio como referência de identidade nacional” – escreve Xavier.<sup>364</sup> É essa conjuntura que o filme de Nelson Pereira dos Santos ajuda a construir: a

<sup>359</sup> MACEDO, 2017, p. 120.

<sup>360</sup> MACEDO, 2017, p. 121.

<sup>361</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 32.

<sup>362</sup> XAVIER, 2001, p. 33.

<sup>363</sup> XAVIER, 2001, p. 85.

<sup>364</sup> XAVIER, 2001, p. 85. O autor também ressalta que na segunda metade da década de 1970 os discursos ficam menos alegóricos com a produção de documentários que retratavam diretamente o extermínio das etnias indígenas contemporâneas e os problemas da demarcação de terras.

antropofagia é “metáfora da resistência ao opressor, referência de identidade, resgate histórico da perspectiva dos vencidos que quer ter incidência sobre a discussão política do presente”.<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> XAVIER, 2001, p. 86.

## 5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

O estudo das imagens por meio da história envolve uma análise ampla da sua produção, circulação e recepção. Em se tratando do audiovisual, a expressão “imagens em movimento” sintetiza com maestria o trabalho historiográfico. Estamos diante de enquadramentos que atra- vessam o tempo, ressurgindo no presente de produção de novas imagens. Os filmes setentistas que analisamos trazem mudanças de enquadramento, mas o fazem a partir do diálogo com re- presentações mais antigas. Movimento, portanto. Isto é, o movimento que é indivisível, o mo- vimento do tempo. Assim como no cinema: os cortes de enquadramento não são imóveis, a imagem é necessariamente movimento, pois prevalece a impressão de continuidade. O deslo- camento de um plano para outro altera as duas partes, pois o movimento provoca mudanças qualitativas nas unidades e no próprio deslocamento, ou seja, na duração. Como escreveu Deleuze, “o movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que passa entre os objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo”.<sup>366</sup> Numa ótica da história, o presente altera o passado e vice-versa.

Por meio da análise de *Como era gostoso o meu francês* e suas intersecções com outras representações, foi possível observar como um conjunto de representações se encontram em um outro enquadramento da história. Podemos pensar em como os usos do passado estão sem- pre presentes na produção dessas representações, afinal devemos perguntar como e por quê se deu a concepção de determinada imagem. Quais eram as intencionalidades políticas e ideoló- gicas? Como a estética toma parte nessa concepção? Como determinado uso do passado ou enquadramento foi produzido a partir de tais intencionalidades?

Por meio do estudo conjunto da produção de filmes históricos, foi possível analisar as disputas pelo domínio da história no Brasil, localizando os espaços onde os combates se desen- rolavam: nos circuitos de exibição de cinema, nos órgãos do Estado, nas agências de financia- mento e distribuição, na censura e na crítica especializada na imprensa. A década de 1970 foi emblemática, pois a presença de filmes históricos acompanhou o crescimento da produção de cinema nacional. O interesse do regime militar por esse gênero filmico incentivou a abertura de espaços de disputa pelo uso do passado no âmbito do próprio Estado. Não é que a Ditadura tenha inventado a relação cinema-Estado, mas sim que os debates sobre indústria cinematográ- fica no Brasil haviam avançado. O filme histórico era sondado como uma possibilidade de abrir espaço no mercado e, paralelamente, de discutir as narrativas da história do Brasil. Combinados,

---

<sup>366</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, p. 26.

esses fatores ainda precisavam conviver com o peso da censura que passou a afetar mais profundamente a maneira como os cineastas lidavam com a estética, a ideologia e o cinema político. Vimos como, na imprensa, até os debates públicos sobre esses temas eram intrincados, vide o caso de Gustavo Dahl ao discorrer sobre a virada política do Cinema Novo entre 1960 e 1970. Assim, não poderia ser surpresa que, na conjuntura da época, os filmes quase nunca atendessem completamente aos interesses do regime militar. Foram esses pontos que buscamos discorrer ao longo da tese, especialmente no primeiro capítulo.

Os usos do passado nos filmes históricos dos anos 1970 passam pela alegoria, isto é, na utilização de temas históricos para tecer comentários críticos sobre o presente. Mas não é só isso. Ao estudarmos as representações do indígena, observamos como o recurso à alegoria servia para colocar em debate as próprias leituras do Brasil, de sua história, cultura, identidade e mesmo projetos de futuro. No cinema setentista, as imagens do indígena perdem as cores do romantismo indianista e ganha as roupagens de uma discussão sobre a luta de classes, sobre as questões raciais, sobre o extermínio dos povos originários. Os debates sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos sempre ressaltavam como a alegoria foi recebida: os europeus representam o colonialismo, os indígenas representam os povos colonizados. A discussão se atualiza: imperialismo e subdesenvolvimento, capitalismo e divisão internacional do trabalho. Dentro disso, a antropofagia voltava a ser uma base alegórica: europeus e tupinambás, “os primeiros representam a cultura europeia assim como os chamados países desenvolvidos; os índios encarnam os problemas peculiares à faixa do ‘subdesenvolvimento’” – escreveu-se na época.<sup>367</sup>

No segundo capítulo da tese, busquei fazer uma análise interna do filme escolhido como estudo de caso, o que significa estudar os elementos constitutivos da obra por meio da sua desestruturação em partes. Indo além, meu objetivo foi alinhar a análise filmica com a histórica, portanto o mais importante era perceber como o filme se relaciona com suas fontes e com a historiografia para que, enfim, pudéssemos entender com profundidade os usos do passado presentes na obra em questão. Deste modo, o objetivo do terceiro capítulo foi prosseguir com uma “análise externa”, quer dizer, colocar o filme lado a lado com outras narrativas contemporâneas a ele. Sendo assim, consideramos pertinente adentrar no discurso da crítica especializada nas fontes de jornal, pois são as fontes disponíveis sobre como o público assistiu, debateu e assimilou o discurso filmico – ao menos parte desse público de espectadores. As fontes disponíveis para o estudo da recepção são, portanto, limitadas. Um outro fator limitante esteve na carência

---

<sup>367</sup> PARANHOS, Adalberto. “A institucionalização do canibalismo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/05/1972, p. 4.

de fontes sobre a censura ao filme, por exemplo relatórios, pareceres e certificados emitidos pelos censores. Infelizmente não foi possível acessar esses documentos.<sup>368</sup> Ainda no terceiro capítulo, buscamos ampliar o campo de visão sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos a partir do seu diálogo com outros filmes setentistas, obras que possivelmente se inspiraram no filme de 1971 e, junto a ele, construíram um conjunto de produções sobre a temática indígena. De uma forma ou de outra, filmes como *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *A lenda de Ubirajara* (1975), *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (1977), *Anchieta, José do Brasil* (1977) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), todos esses filmes têm intersecções ou pontos de distanciamento.

O objetivo da tese não foi confrontar os filmes com a historiografia, no sentido de apontar incongruências, falta de objetividade ou anacronismos, apontando essa ou aquela “infidelidade histórica”. O propósito foi entender o funcionamento da escrita filmica da história, como as representações audiovisuais se apropriam dos discursos históricos, como constroem interpretações sobre o passado, como atribuem sentido por meio de seus canais narrativos. Tudo isso partindo da premissa de que os filmes históricos já são em si discursos sobre a história. Um filme nunca é a mera ilustração de conteúdos já estabelecidos. Assim como não é apenas um fruto do seu tempo, o filme não é um produto de uma tradição historiográfica, pois ele se insere nela, também fazendo parte dos usos do passado sobre os assuntos do campo da história. E se levarmos em conta a influência em massa dos audiovisuais, podemos dizer que a história filmica possui muita força na chamada história pública.

Sobre *Como era gostoso o meu francês* e os outros filmes históricos mencionados nesta tese não pretendo tirar mais conclusões além do que já fizemos nos capítulos anteriores. Espero que agora o leitor veja os filmes para que eles permaneçam em circulação e novos sentidos sejam construídos no nosso tempo. Se um filme histórico é fruto da intersecção de diferentes temporalidades, o trabalho histórico de analisa-los acrescenta mais um tempo: o meu próprio. Há o tempo de representação da história do filme, o tempo de produção e agora o tempo do historiador. Espero que, a partir desse contato, novas considerações possam surgir, levando a outros trabalhos que critiquem, revisem e complementem o que fiz aqui.

---

<sup>368</sup> Parte dessa documentação estava digitalizada e disponível na internet, no site MemóriaCineBr. Segundo o site, estavam disponíveis mais de 30 mil documentos do período 1964-1988. Porém, o site encontra-se fora do ar por falta de recursos há alguns anos, infelizmente.

## REFERÊNCIAS:

- ADAMATTI, Margarida Maria. “As duas faces de Gustavo Dahl em Uirá: entre o realizador e o crítico de cinema”. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Vol. 21, n. 1, janeiro/abril de 2019, p. 99-110.
- ADAMATTI, Margarida Maria. “O pensamento de Gustavo Dahl sobre o cinema político: entre a estética do silêncio e o jogo discursivo com o regime militar”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 113-156.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2ª edição. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. In: *Revista Periferia*, vol. III, n. 2, 2011.
- ARAÚJO, Naiara Leonardo. “Iracema – a virgem dos lábios de mel (1979): literatura, história e cinema a serviço da Embrafilme. In: LUCAS, Meize Regina de Lucena (Org.). *Ditadura, fontes históricas e uso do passado*. Sobral: Sertão Cult, 2020, p. 13-28.
- ARAÚJO, Naiara Leonardo. “Paisagens da Amazônia e representações indígenas na produção cinematográfica brasileira: Ajuricaba: o rebelde da Amazônia (1977)”. In: *Cinema & Território*, n. 6, 2021, p. 135-150.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BERNARDET, Jean-Claude (org.). *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa: 1979-1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CORREIA, Manoela Freire; MOREIRA, Marcello. “Imagens de índios no cinema brasileiro: uma análise do filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos”. In: *Anais do II Sielli e XX Encontro de Letras*. Novembro de 2022.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. *Índio imaginado: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970*. São Paulo: Alameda, 2016.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. “Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, pp. 33-56.
- DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009, pp. 61-83.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.
- FERRO, Marc. “Existe uma visão cinematográfica da história?”. In: FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 63-75.
- FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. pp. 199-215.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FLEISCMANN, Ulrich; ASSUNÇÃO, Mathias Rohrig, ZIEBELL-WENDT, Zinka. *Os Tupinambás. Realidade e ficção nos relatos quinhentistas*. In: *Penélope: revista de história e ciências sociais*, n. 14, 1994, p. 23-41.
- FONSECA, Vitória Azevedo da. “Eus e olhares sobre os outros: relatos de Hans Staden e suas releituras cinematográficas”. In: *Revista Outros Tempos*, v. 7, n. 9, jul. de 2010, p. 100-115.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. “O Brasil que veio de fora (1506-1808)”. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; CRIBELLI, Teresa; PARADA, Maurício (org.). *As descobertas do*

*Brasil: o olhar estrangeiro na construção da imagem do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808).* Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Unesp, 2012.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; CRIBELLI, Teresa; PARADA, Maurício (org.). *As descobertas do Brasil: o olhar estrangeiro na construção da imagem do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FRANCO, Stella Maris Scatena. “Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental”. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (Vol. II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011, p. 62-86.

FREITAS, Cristiane. “Da memória ao cinema”. In: *Revista Logos*, vol. 4, n. 2, 1997, pp. 16-19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção no Brasil*, 2009, p. 141-158.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbinó.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. *Para uma história cultural.* Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.* 2<sup>a</sup> ed. Paz e Terra: São Paulo-SP, 2001.

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. *Hans Staden: as narrativas literária e cinematográfica em contraste.* 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Letras Modernas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 05-19.

HARTOG, François; REVEL, Jacques. “Note de conjoncture historiographique”. In: HARTOG, François; REVEL, Jacques (orgs.). *Les usages politiques du passé.* Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 14.

HEYMANN, Luciana Quillet. “O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, p. 16.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNQUEIRA, Mary Anne. “Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador”. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (Vol. II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011. p. 44-61.

KAMINSKI, Rosane. “Memórias de um massacre: violência em A Guerra dos Pelados (Sylvio Back, 1971)”. In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 9, n. 21, 2017, p. 153-180.

LAPERÁ, Pedro Vinicius Asterito. “A presença de ‘Iracema, uma transa amazônica’ (1974) no cinema brasileiro”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, vol.11, n.2, maio/ago de 2008, p. 1-17.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, dite Amerique*. Edição francesa de 1611.

LÉRY, Jean de. *História de uma viagem à terra do Brasil*. (Texto integral e notas de Sérgio Milliet) Biblioteca do Exército, 1961. (Versão digital) Acesso em: <<https://docs.google.com/file/d/0ByMRQ3bAxEvTZ1lmYmlXUHlUd2s/edit?resourcekey=0-Wt-w8-X6CYNHn-Piovzrcw>>.

LÉRY, Jean de. *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

MACEDO, Gabriela Cavalcanti. *Usos da paisagem edêlica do cinema brasileiro nos anos 1970: o caso de Como era gostoso o meu francês*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Curso de Pós-Graduação em História, Natal 2017.

MAHIEU, José Agustín. “Nelson Pereira dos Santos, padre del Cinema Novo”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, novembro de 1997, n. 569, Madrid, p. 45-53.

MORETTIN, Eduardo. “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)”. In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 5, 1997, pp. 249-271.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador”. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003, Editora UFPR, pp. 11-42.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. In: *Revista ArtCultura*, vol. 15, n. 27, jul-dez de 2013, p. 145-157.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *A Ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAGIB, Lúcia. “Antropofagia e intermidialidade: usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro”. In: *Rebeca: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, ano 6, vol. 1, janeiro-junho de 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2021.

NÓVOA, Jorge. “Cinematógrafo: Laboratório da razão poética e do ‘novo’ pensamento”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “Sob o signo da ambiguidade: uma análise de Anchieta, José do Brasil”. *Revista Significação*, vol. 40, n. 40, 2013, p. 74-95.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTIAGO JR, Francisco das C. F. “Antropofagia, passado prático e usos do passado em Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos”. In: *História da Historiografia*, vol. 9, n. 20, 2016, p. 157-175.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2013.

SILVA, Glaydson José da. *História antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

THEVET, André. *Singularidades da França Antártica*. Companhia Editora Nacional: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Bahia, Porto Alegre, 1944.

TRONCOSO, Alberto del Castillo. *Las mujeres de X'oyep*. México: Conaculta; Cenart; Centro de la Imagen, 2013 (Colección Ensayos sobre Fotografía).

VAINFAS, Ronaldo. “História das mentalidades e história cultural”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, pp. 127-162.

VESENTINI, Carlos Alberto. “Maria Quitéria de Jesus: história e cinema”. In: *Anais do Museu Paulista*, n. 29, 1979, p. 25-49.

VOVELLE, Michel. “Iconografia e história das mentalidades”. In: VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 65-102.

XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

### FILMOGRAFIA CITADA:

- 1908: *O Guarani* (Antônio Leal)
- 1911: *O Guarani* (Salvattore Lazzaro)
- 1912: *O Guarani* (Paulo Benedetti)
- 1914: *O Guarani* (Francisco Santos)
- 1916: *O Guarani* (Vittorio Capellaro)
- 1917: *Tiradentes, o mártir da liberdade* (Perassi Felice)
- 1919: *A virgem dos lábios de mel* (Luiz de Barros)
- 1919: *Iracema* (Vittorio Capellaro)
- 1919: *Ubirajara* (Luiz de Barros),
- 1926: *O Guarani* (Vittorio Capellaro)
- 1931: *Iracema* (Jorge S. Kanchin)
- 1936: *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro)
- 1940: *Os Bandeirantes* (Humberto Mauro)
- 1955: *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1957: *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1963: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1964: *Ganga Zumba* (Cacá Diegues)
- 1968: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla)
- 1969: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade)
- 1970: *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra)
- 1970: *Os herdeiros* (Cacá Diegues)
- 1970: *Pindorama* (Arnaldo Jabor)
- 1971: *Azyllo Muito Louco* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1971: *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1971: *Faustão* (Eduardo Coutinho)
- 1971: *Guerra dos Pelados* (Sylvio Back)
- 1972: *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra)
- 1972: *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade)
- 1972: *São Bernardo* (Leon Hirszman)
- 1973: *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos)
- 1973: *Uirá, um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl)
- 1975: *A lenda de Ubirajara* (André Luiz Oliveira)

- 1974-1981: *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna)
- 1976: *Aleluia, Gretchen* (Sylvio Back)
- 1976: *Xica da Silva* (Cacá Diegues)
- 1977: *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira)
- 1977: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco)
- 1977: *O Mártir da Independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri)
- 1977-79: *Anchieta, José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni)
- 1978: *Batalha dos Guararapes* (Paulo Thiago)
- 1978: *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno)
- 1979: *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra)