

ANTROPOFAGIA, TROPICALISMO, E COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS

Theodore Robert YOUNG

Florida International University

"Contra Anchieta cantando as onze mil  
virgens do céu, na terra de Itacema,  
– o patriarca João Ramalho fundador  
de São Paulo."

Oswald de Andrade, "Manifest Antropófago"

Em 1971, durante o auge da repressão política no Brasil, enquanto a *intelligentsia* da esquerda procurou mobilizar trabalhadores e estudantes através de arte "revolucionária e consciente" (Dunn 16), o cineasta Néelson Pereira dos Santos dirigiu um filme histórico inspirado num relato de cativo entre os tupinambás em 1557. O filme de Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês*, pode parecer anacrônica à primeira vista, dado o turbulento e engajado clima artístico da época. No entanto, o filme na realidade incorpora a estética tropicalista da década de 1960 ao idioma cinematográfico. Essencialmente, o cineasta "canibaliza" a estilística musical do tropicalismo, ao modo do "Manifesto Antropófago" modernista, enquanto justapõe a história "oficial" com uma reinvenção irreverente do período colonial brasileiro. Em última análise, esta técnica revisionista propositadamente subverte a auto-representação autoritária do regime militar depois do Ato Institucional V de 1968.

Em 1556, o aventureiro alemão Hans Staden publicou um livro de suas viagens no Brasil feitas de 1547 a 1548 e também de 1549 a 1555.<sup>1</sup> Estas crônicas incluem os nove meses que ele passou como prisioneiro dos tupinambás durante a segunda viagem.<sup>2</sup> A questão da antropofagia ritualística do Brasil é essencial para a compreensão da história de Staden, do sistema totêmico indígena, e das tentativas posteriores de criar uma identidade cultural brasileira. De fato, o frontispício da edição de Marburgo (1557) declara: “Descrição verdadeira de um paiz de selvagens nús, ferozes e cannibaes” (Staden 13). De acordo com seu relato, Staden foi prisioneiro dos tupinambás enquanto esperava ser devorado por seus captores. Semelhante aos caribes precolumbinos cujas práticas limitavam-se ao consumo ocasional de prisioneiros de guerra (Boucher 6), vários povos da cultura tupi freqüentemente comiam inimigos capturados em batalhas, literalmente incorporando parte da identidade do indivíduo ingerido e ao mesmo tempo adquirindo um novo nome (Staden 68).<sup>3</sup> Mudar de nome depois de ingerir um Outro faz parte do sistema de crenças dos habitantes do Brasil pré-cabralino. Os

---

<sup>1</sup> Uma primeira, porém provavelmente não definitiva, edição parece ter-se publicado em Frankfurt am Main por Weygandt Han em 1556. Não há data no livro, mas o prefácio é daquele ano. Segundo J. C. Rodrigues, na sua *Bibliotheca Brasiliense* (Rio: 1907, 590), Staden provavelmente optou por uma editora de Marburgo em 1557, com a intenção de melhorar a precisão histórica das gravuras que ilustram o livro, apesar da queda em qualidade artística (Staden 9, note 1).

<sup>2</sup> No prefácio da edição de Marburgo, Staden indica nove meses (16), enquanto o Sumário indica dez meses e meio (25).

<sup>3</sup> Esta forma de exocannibalismo – o consumo de forasteiros ou estrangeiros – há-de ser distinguido de autocannibalismo (o consumo de si mesmo) e especialmente de endocannibalismo, o consumo de membros do seu próprio grupo social (Shipman 70). O último é amplamente documentado como canibalismo de sobrevivência (aviões caídos nos Andes, etc.), e também aparece em certos casos de preservação ritualística de antepassados por ingestão (Boucher 7, and Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* 387).

nomes de pessoas refletiam seu totem, um espírito da Natureza que expressava a identidade do indivíduo ou do clã. Em *The Elementary Structures of Kinship*, Claude Lévi-Strauss indica que “the religious life of these [primitive] societies is dominated by beliefs affirming an identity of substance between the clan and the eponymous totem” (20). Ele continua, “We know that this belief poses no obstacle to the eating of the totem, but merely confers some ceremonial significance upon this eating” (21). Ao devorar um corpo estranho as características daquele Outro incorporam-se ao devorador. Em *Tristes Tropiques*, sem se referir explicitamente ao exocannibalismo, Lévi-Strauss confirma a observação de Staden a respeito da mudança de nomes depois de matar um prisioneiro, indicando que os tupis também “acquire names on passing from childhood into adolescence, and then again when they reach adulthood” (353).

De acordo com o antropólogo inglês Edmund Leach, a questão daquilo que uma pessoa come relaciona-se intimamente com quem uma pessoa pode manter relações sexuais em muitas sociedades rurais e pré-industriais (Shipman 71, 72). Os fatores determinantes são mais ou menos proximidade ao Eu, e alteridade familiar. Num tratamento da separação básica de imediação (o Eu e seus irmãos) de alteridade (primos ou outros parentes), Leach indica a oposição lógica entre união através de incorporação e união através de aliança (*Rethinking* 19). Ele desenvolve a hipótese geral da distinção entre as relações de substância compartilhada (corpo, sangue) e as de metafísica (alianças):

in any system of kinship and marriage, there is a fundamental ideological opposition between the relations which endow the individual with membership of a “we group” of some kind (relations of incorporation), and those other relations which link

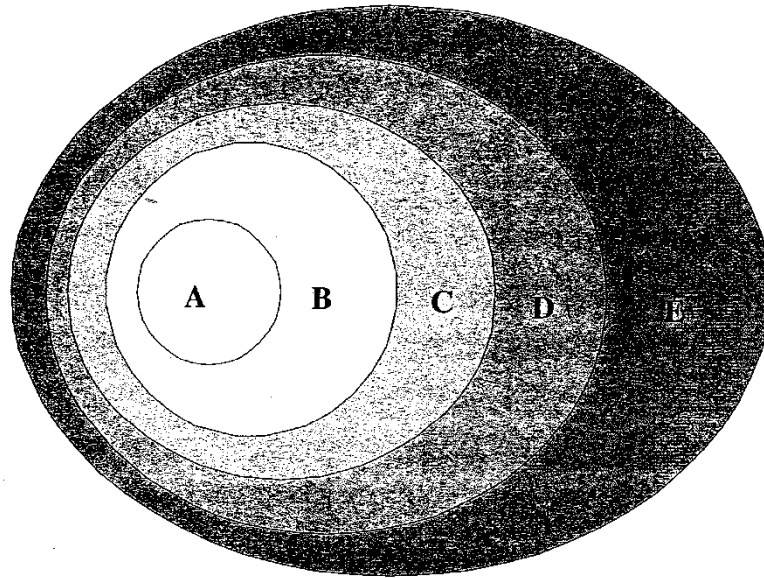
“our group” to other groups of like kind (relations of alliance), and that, in this dichotomy, relations of incorporation are distinguished symbolically as relations of common substance, while relations of alliance are viewed as metaphysical [as opposed to physical] influence. (*Rethinking* 21)

Como conseqüência desta perspectiva de relações, irmãos não se casam, primos podem em algumas sociedades,<sup>4</sup> e vizinhos ou habitantes da mesma comunidade (Outro conhecido) são ideais, enquanto estranhos não são imediatamente selecionados até que seu caráter seja revelado. De modo semelhante, a maior parte dos seres humanos carnívoros consomem animais domesticados explicitamente para alimentação. Em contraste, animais de estimação, como cães e gatos nas sociedades européias e euro-americanas, não são comidos pelas pessoas, já que estas os percebem mais como Eu (humano) do que Outro (animal). Animais selvagens também são consumidos, porém em grau menor; no entanto, espécies estranhas e desconhecidas não são comidos imediatamente, algo que evita a possibilidade de intoxicação ou outro perigo.<sup>5</sup> Shipman retrata-o da seguinte maneira:

---

<sup>4</sup> Basta conferir a família real portuguesa, entre outras, para ver a aceitação do casamento entre primos irmãos: João III de Portugal casou-se com Catarina dos Habsburgos, irmã de Carlos V rei da Espanha; a irmã de João, Isabel, casou-se com Carlos V. O filho do primeiro casal casou-se por sua parte com a filha do segundo, e a filha do primeiro casou-se com o filho do segundo. Portanto, os casais João e Juana, e Felipe e Maria, eram todos primos-irmãos pelos pais e pelas mães.

<sup>5</sup> Pergunta-se quem foi a primeira pessoa a comer uma lagosta.



Shipman utiliza a Figura 1 para representar tanto as expressões de parentesco e alteridade para casamento desenvolvidas por Leach, quanto a avaliação de tabus para consumo dele. No primeiro caso:

A=Eu;  
B=Irmã/irmão: casamento impossível;  
C=Primos: casamento possível;  
D=Vizinho: casamento desejado;  
E=Pessoas remotas: casamento impossível.

No segundo caso:

A=Eu [seres humanos];  
B=Bichos de estimação: não-comida;  
C=Animais domesticados, criados para consumo: comida;  
D=Animais selvagens: comida, sujeita a regras;  
E=Animais selvagens remotos: não-comida. (72)

As tendências alimentícias e sexuais variam de cultura a cultura. Alguns povos comem cães, gatos e macacos, e algumas comunidades permitem o casamento entre primos. Muitas sociedades enfatizam a distinção entre primos-irmãos e outros parentes mais distantes. A codificação destas tendências constitui os tabus sociais, as maiores proibições sendo contra o incesto e o canibalismo. Ambas práticas transgridem as regras de distâncias aceitáveis pela sociedade, e a acusação é uma negação da humanidade do acusado, como indica a paleontóloga Pat Shipman:

Because both cannibalism and incest violate rules of accepted distances, the two are often believed to be practiced together. Thus to accuse a group of both cannibalism and incest is tantamount to denying their humanity. (72)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> No capítulo II de *The Elementary Structures of Kinship*, Lévi-Strauss analisa o problema de incesto, com referência às semelhanças entre os totens e tabus de copular e de comer: "Marriage and, in very many societies, the sexual act itself have a ceremonial

Em 1979, no seu livro *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, William Arens ataca a própria noção de canibalismo, chamando-a de “a myth generated to enslave or otherwise oppress a hostile 'other'” (Boucher 6). Shipman observa que acusações de canibalismo servem para distanciar o acusador (Eu) do acusado (Outro), e podem funcionar para contrastar o “estado civilizado” de uma cultura da barbárie animalésca da outra. Tais acusações podem servir até como justificativa para uma guerra.<sup>7</sup> Negar a humanidade de um povo alheio parece justificar atrocidades normalmente inadmissíveis como a escravidão, genocídio, e a apropriação de terras. Principiando com o *Diário de Bordo* de Colombo (1492) e a *Carta do Achamento* de Caminha (1500), muitas descrições dos indígenas das Américas de algum modo animalizam os chamados “selvagens”, muito à maneira do relato de Staden. Estes tratamentos do “Outro” vis-à-vis o “Eu” europeu mais freqüentemente refletiam percepções européias do que as realidades das culturas indígenas, quase sempre favorável aos interesses do empreendimento colonializador. Em *Savagism and Civilization*, Roy Harvey Pearce discute a visão dos indígenas norte-americanos conceituada pelos colonizadores ingleses: “The Indian became important for the English mind, not for what he was in and of himself, but rather for what he showed civilized men they were not and must not be” (5). Leach explica: “Nearly all the earliest printed illustrations of American Indians

---

and ritualistic significance in no way incompatible with the claim that they represent a form of totemic communion” (21).

<sup>7</sup> Neste sentido basta lembrar a propaganda dos Aliados na Segunda Guerra Mundial que retratava os alemães como lobos famintos e os japoneses como ratos traiçoeiros.

concentrated obsessively on the gory details of their supposed cannibalism. . . The illustrations, though mostly absurd, were based on later and more authentic accounts of cannibalism among the coastal peoples of Brazil" (*Social* 65). O próprio Colombo encorajou os Reis Católicos, Fernando e Isabela, a escravizar "these cannibals, a people very savage and suitable for the purpose" (Boucher 16, Greenblatt 71), uma medida que aumentaria o valor capital dos novos territórios sob o comando de Colombo. Não obstante a declaração do navegador, Leach duvida da informação apresentada por Colombo: "In actual fact it is doubtful whether any of the Indians with whom Columbus had direct contact ever ate human flesh" (*Social* 65).<sup>8</sup>

Independente dos motivos, a herança do canibalismo deixou um marco na iconografia do Brasil colonial, e conseqüentemente na nação que se desenvolveu. Em 1928, o modernista Oswald de Andrade publicou seu "Manifesto Antropófago", uma declaração de brasilidade através do canibalismo cultural. Andrade admite a ocorrência histórica

---

<sup>8</sup> Em *Marvelous Possessions*, Stephen Greenblatt indica que o *Diário* da primeira viagem de Colombo descreve a população indígena como pacífica e ordeira: "[Columbus] recognizes almost at once that even here, on these small islands with their naked inhabitants living in tiny hamlets and appearing to share everything, there is a political and social order of some kind. Indeed in the log-book Columbus describes communities characterized not by savage confusion but by an admirable orderliness" (65). Somente mais tarde Colombo expressa suas suspeitas de canibalismo nas outras ilhas que ele não visitou: "In the letter to Santangel, Columbus mentions an island he calls 'Quaris,' which is inhabited 'by a people who are regarded in all the islands as very fierce and who eat human flesh' (i. 14)" (Greenblatt 171, n.45). Sobre como Colombo percebeu o canibalismo no Caribe, veja o livro de Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797* (London: Methuen, 1986); e Michael Palencia-Roth, 'Cannibalism and the New Man of Latin America in the 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-century European Imagination', in *Comparative Civilizations Review* 12 (1985): 1-27.



de antropofagia não como um estigma, porém com orgulho. Ao se referir ao rito indígena de devorar os inimigos cativos, Andrade escreve:

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. (15)

No sentido social e cultural, Andrade percebe a identidade da ex-colônia como um conjunto de elementos diversos incorporados (literalmente introduzidos ao corpo) de outras culturas. Uma sociedade cria seu próprio corpo ao ingerir e internar elementos de culturas alheias, da mesma maneira que um corpo humano produz sua proteína dos enzimas das plantas e dos animais consumidos.

Andrade apoia o consumo de outras culturas: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (13). Ele completa: "Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia" (15). Haroldo de Campos classifica o "Manifesto Antropófago" como:

caminhando para uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais e alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens. (Perrone 65)

A noção de devorar e de assimilar influências estrangeiras à cultura brasileira resurgiu 40 anos depois do Manifesto. Em 1968, os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram seu disco *Tropicália* que simultaneamente criticava o *status quo* sócio-político brasileiro e misturava estilos musicais de todo o mundo, formando uma nova e brasileira expressão artística (Perrone 65). O próprio Caetano explica:

We took the example of cultural cannibalism, created [...] by the Modernists, especially Oswald de Andrade, who had invented this idea that you devour everything that comes from anywhere in the world and digest it however you like in order to produce something new. (Dunn 17)

O título completo do álbum, *Tropicália, ou Panis et Circensis*, combina a noção do Brasil como um país tropical com *panem et circenses*, o conceito clássico romano da pacificação do descontentamento das massas através da comida e do entretenimento, elaborado por Juvenal no seu ataque satírico à corrupção e decadência do império romano. A obra de Caetano e Gil é um comentário crítico da situação brasileira sob o regime militar do final da década de 1960. Os músicos também contestavam a extrema censura do governo do presidente Arthur da Costa e Silva, que decretou o quinto Ato Institucional no dia 13 de dezembro de 1968. A estética tropicalista que resultou foi uma “justaposição de elementos contraditórios, metrificação irregular, incorporação de ruídos da cidade industrializada etc.” (Franchetti 138). Ainda mais, os tropicalistas rebelaram-se contra toda forma de limitação musical, tomando da MPB, o samba tradicional, Bossa Nova, baião, e estilos caribenhos, entre outras influências (Perrone 65). Ao misturar vários estilos de diversos lugares e períodos, e ao desconsiderar propositadamente as considerações políticas da música eletrônica (derivada do “Primeiro Mundo”) *vis-à-vis* expressões tradicionais (do “Terceiro Mundo”), os tropicalistas desenvolveram anacronismos que suvertiam o imperialismo cultural da sociedade modernizada euro-americana ao romper a separação entre culturas “desenvolvidas” e as

“em desenvolvimento”.<sup>9</sup> De acordo com Roberto Schwarz, estes anacronismos resultam em uma alegoria do Brasil (74) na medida em que a justaposição do velho e do novo, o “Terceiro Mundo” antiquado e do “Primeiro Mundo” moderno, formam um absurdo social e político (76).

Ele elabora:

[N]ós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. (77)

Antônio Carlos de Brito, no artigo “Tropicalismo: sua estética, sua história,” extrapola do texto de Schwarz:

À primeira vista esta combinação do moderno e do antigo indica apenas a coexistência de manifestações ligadas a fases diferentes do mesmo sistema. Mas o importante na sistematização dessa coexistência é seu sentido, que pode variar. . . [É] esta discordância interna que constitui o brilho próprio, a marca de fábrica da imagem tropicalista. . . [N]a contraposição da imagem tropicalista figura um abismo histórica real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. (697)

Schwarz conclui que

o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial. . . O resultado da combinação é estridente

---

<sup>9</sup> Como indica Christopher Dunn, o sampling aberto de tão ampla variedade de música por parte dos tropicalistas alienou a esquerda radical: “Ironically, their most virulent critics were left-wing students, artists and critics who rejected any real or perceived capitulation to cultural imports. Following the military coup of 1964, the jazzy sounds of bossa nova, pioneered . . . in the late 1950s, fell out of favor with the politically engaged urban youth who preferred acoustic protest music” (14-16).

como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. (74)

Os elementos essenciais do tropicalismo – fragmentação, anacronismo e reciclagem, *pastiche* – correspondem à estética pós-moderna, segundo definições correntes (Yúdice 6). George Yúdice distingue definições euro-cêntricas típicas do pós-modernismo das expressões não-européias da estética, sobretudo na América Latina. Ao contrário de Lyotard e Jameson que identificam o pós-modernismo como algo que substituiu a modernidade com um novo “dominante cultural”, Yúdice postula a pós-modernidade como uma série de condições que abrangem diversas formações sociais e múltiplas respostas à modernização (7):

It is not a matter, then, of a different order of things following or replacing modernity, as it has been suggested from Weber to Habermas. If postmodernity has any specificity it is in the rethinking of how modernity has been represented, how alternative sciences, morals, and aesthetics, as well as different sociocultural formations, have all contributed to the constitution of modern life. (7)

Ele mantém que o pós-moderno não procura necessariamente inovar, como o moderno, senão rearticular tradições alternativas para desalienar a vida contemporânea (15).

No Brasil, apesar de que muito do que formalmente constitui tropicalismo derive-se do modernismo, o que fundamentalmente diferencia os dois, além da cronologia, é o conceito de identidade cultural manifesta das duas estéticas. Os modernistas procuravam ingerir elementos de culturas estrangeiras, ou admitir a de fato apropriação de artefatos culturais na formação de uma identidade brasileira, distinta de simplesmente uma neo-portuguesa. George Yúdice declara: “Brazilian

avant-gardes . . . were not so much a break with the (indigenous, Afro-Brazilian and Luso-colonial) past as a rearticulation of it in their attempts to establish a national culture” (21). O conceito vanguardista da ruptura com o passado proclamada pelo movimento modernista foi mais exatamente uma continuação da construção de cultura do Brasil: no seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) – um dos documentos canônicos do movimento – Oswald de Andrade refere-se à “coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral” (7). Mais de seis décadas depois, Renato Ortiz concorre:

The *ruptura* never occurred as it did in European countries because the idea that dominated our imaginary was always connected to the need to construct a modern Brazilian nation. (209)

No seu artigo “Permanência do discurso da tradição no modernismo,” Silvano Santiago também reconhece que ao incorporar a estética vanguardista brasileira à expressão cultural pós-moderna da apropriação, a ênfase do papel da ruptura deve ceder a um enfoque no pastiche que aceita o passado não com reverência, senão como presumido no presente (136).

Com influências tanto da noção modernista de canibalismo elaborada por Oswald de Andrade, quanto da destruição pós-moderna da história dos tropicalistas, Néelson Pereira dos Santos recriou os conflitos culturais exemplificados no relato de cativo de Staden.<sup>10</sup> O pano-de-

---

<sup>10</sup> Numa entrevista com José Agustín Mahieu na revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), Pereira dos Santos reconhece o papel de “canibalismo cultural” no filme: “La concepción de esta historia [Como era gostoso o meu francês] se basa en esa recuperación de la cultura brasileña, colonizada desde hace siglos, a través de una transferencia de las virtudes del enemigo. . . Es una teoría de la asimilación de la cultura extranjera por el hombre brasileño. . . Cuando se formula esa teoría, esta idea coincide

fundo para *Como era gostoso meu francês* são as guerras entre os portugueses e os franceses na região da Baía de Guanabara e São Vicente. Ambos os países europeus estabeleceram alianças com tribos indígenas rivais, entre eles os tupiniquins e os tupinambás. A personagem titular, transformada do alemão Staden num francês sem nome, é um prisioneiro de uns portugueses quando estes são atacados pelos tupinambás que o prendem, tomando-o erroneamente por um inimigo português. Ele convive com a tribo por um ano até ser comido por eles.

Desde a primeira cena, Pereira dos Santos justapõe a história oficial com questionamento revisionista, uma expressão daquilo identificado por George Yúdice como dúvida pós-moderna. A primeira seqüência de imagens mostra as autoridades franceses supostamente no ato de punir uns soldados rebeldes. A narração verbal não diegética consiste em uma carta do comandante francês para o rei, a qual descreve a versão oficial dos eventos, em contraste perturbador com as imagens visuais. A cena termina com a narração de um gesto fútil de clemência por parte das autoridades: “[Nós] libertamos um deles de suas correntes a fim de que pudesse melhor defender sua causa. Mas ao ver-se livre, deitou-se a correr e jogou-se ao mar, afogando-se.” Ao mesmo tempo, a audiência vê na tela o prisioneiro ainda acorrentado jogado ao mar pelos soldados depois de um rápido sinal-da-cruz feito pelo padre.

Ao longo do filme, Pereira dos Santos provoca a audiência com um choque de normas culturais. Depois da primeira cena, quase todo o filme é na língua tupi, com legendas em português para a audiência brasileira. Dado que a grande maioria do cinema visto no Brasil tem

---

con el momento en que el país intenta descolonizarse, tras una colonización permanente, de la cual no consigue salir” (421).

origem ou nos Estados Unidos ou na Europa, a platéia brasileira estará acostumada à leitura de legendas. Não obstante, em *Como era gostoso meu francês* o cineasta polemiza o distancionamento inerente no uso de legendas, texto escrito que forçosamente traduz só uma fração do diálogo falado, criando uma distância entre o espectador e a audibilidade da experiência cinematográfica. Obviamente, as antigas fitas sem som dependiam do texto escrito para transmitir algum diálogo, mas o idioma fílmico era correspondentemente distinto: os diretores da era dos “mudos” criaram filmes como imagens em movimento, enquanto os cineastas das películas “faladas” desenvolveram seu produto-arte com a experiência auditiva incluído no meio de forma orgânica.

Pereira dos Santos acentua a perda de informação constante sofrida por audiências “terceiro-mundistas” ao obrigar espectadores brasileiros a assistirem um filme brasileiro sobre um povo indígena brasileiro enfrentando o filtro das legendas. Em contraste, a maior parte dos filmes situados num ambiente lingüístico distinto daquele da audiência putativa apresentam o diálogo na língua local. Quando aparecem apenas umas poucas personagens estrangeiras como minoria entre o elenco todo, podem falar normalmente na língua da audiência, com sotaque estrangeiro na língua da audiência, numa língua estrangeira com legendas, ou numa língua estrangeira parcialmente legendada ou sem legenda alguma. Através destas opções, o diretor fornece ao espectador mais ou menos informação, enfatizando o papel da comunicação verbal. Em *Como era gostoso meu francês*, há apenas poucas falas em português, a grande maioria dos diálogos sendo em tupi, com algumas falas em francês. Além de

---

evocar o abismo informativo entre o “Primeiro Mundo” e o “Terceiro Mundo”, Pereira dos Santos também reitera a problemática do “Velho Mundo” contra o “Novo Mundo” manifesta pela imposição das línguas européias na paisagem cultural das Américas. Ao fazer com que o tupi seja a língua dominante no filme, o diretor destaca a questão da língua portuguesa, e não a tupi, ser a língua dominante no Brasil atual.

Pereira dos Santos também apresenta o choque de culturas em termos do uso de roupa, do tratamento de cativos, do sexo, e evidentemente da antropofagia. Tanto o francês titular do enredo, quanto a audiência euro-americana, encontram dificuldades em entender o comportamento dos tupinambás do filme. Uma das primeiras diferenças culturais mais óbvias é a nudez das personagens indígenas, e posteriormente do francês.<sup>11</sup> De fato, ao longo do filme somente uns poucos europeus aparecem vestidos. O diretor imediata e constantemente confronta a platéia com um elenco completamente nu, chamando atenção às normas sociais do vestuário, sobretudo em climas tropicais.

Mais perturbador ainda para a mentalidade euro-americana é o tratamento dos tupinambás para com seu cativo. Os captadores dão ao prisioneiro uma esposa, a jovem viúva de um guerreiro morto pelos portugueses, e o permitem andar solto não somente pela taba, mas também pelas terras adjacentes. Na medida em que o francês transforma suas próprias aparências conforme o estilo tupi, ele também vira parceiro de caça do cacique, até na matança de dois portugueses.

---

<sup>11</sup> James Ito-Adler, um antropólogo que participou como figurante no papel de um dos soldados franceses na primeira cena do filme, indicou a dificuldade do cineasta em recrutar atrizes em Parati para fazer os papéis das indígenas nuas.



Apesar de nunca deixar de esperar uma volta a território francês, o cativo começa a considerar-se como integrado na sociedade tupinambá. Ele chega a insistir em que a esposa indígena refira-se a ele como marido. Sutilmente, Pereira dos Santos demonstra a diferença entre as percepções das duas personagens quando a mulher tupinambá chama seu falecido marido pela palavra indígena para esposo enquanto adota a palavra francesa *mari* para seu parceiro europeu. Quando surge uma oportunidade para ele escapar, o francês perde a chance de conseguir a liberdade: o navio embarca enquanto ele tenta convencer a esposa indígena a acompanhá-lo. Pouco depois o cacique anuncia que o francês será devorado logo e que a mulher comerá o pescoço. Quando ela ensina-lhe o ritual de morte, o francês obviamente não acredita fundo na realidade da situação, escolhendo ter relações sexuais mais uma vez a fugir. O diretor erotiza esta cena, numa fusão do ato sexual e o ato de comer.<sup>12</sup> O próprio título do filme, *Como era gostoso meu francês*, manifesta um sentido duplo: "gostoso" como "saboroso" mas também no sentido popular de sexualmente atraente. A ironia final é que enquanto no uso vulgar o homem "come" a mulher quando a penetra, no filme é a mulher quem literalmente come o homem.

Ao contrário da experiência de Staden, na conclusão de *Como era gostoso meu francês* os tupinambás de fato matam o cativo, e comem-no. Desta maneira, Pereira dos Santos mostra o desentendimento cultural: o francês entendia sua interação com o cacique e especialmente com a esposa indígena como relações

---

<sup>12</sup> Como indica Pat Shipman, "Sex and eating are, of course, closely associated in many societies, including our own [American]" (71). A importância sócio-lingüística do uso de "comer" na língua portuguesa para a penetração sexual é largamente documentada.

interpessoais, um vínculo emocional, enquanto aos olhos dos seus captores em nenhum momento ele passava de algo a comer. Tanto que o apelido que a esposa lhe dera era “meu pescoço”; ele era um substituto do marido morto enquanto aguardava a morte.

O assassinato e devoração do francês perturba audiências euro-americanas. É bárbaro por definição, segundo os critérios de Shipman, Leach e outros. Mas Pereira dos Santos procura algo além de um retrato dos costumes históricos: ele demonstra o fundo antropófago indígena da cultura brasileira, enquanto simultaneamente subverte a suposta nobreza da sociedade européia nas Américas. Parecido com a mixagem de elementos contrastantes – às vezes díssonantes – da música tropicalista de Caetano Veloso, *Como era gostoso meu francês* apresenta à audiência uma série de oposições internas: a voz narrativa e as imagens visuais; a resolução esperada baseada na intimidade do protagonista com seus captores, e a violência da verdadeira conclusão; e o comportamento incoerente dos europeus. Numa cena estratégica, um comerciante francês vem negociar com seus aliados tupinambás. O francês cativo implora ao outro para identificá-lo como compatriota e portanto não sujeitável ao exocanibalismo, já que foi confundido com um português quando foi preso. O comerciante, no entanto, perpetua o engano de identificação propositadamente, dizendo: “Ele é português. Podem comê-lo.” O motivo da decepção é para que o comerciante possa explorar um trabalhador de confiança dentro do conjunto indígena. Ele calcula poder lucrar muito mais desta maneira. A audiência tem que decidir qual é mais bárbaro: uma sociedade que adere a um sistema totêmico antropófago correntemente aceito por todos os elementos envolvidos, amigos e inimigos; ou um indivíduo que

conscientemente infringe a ética de sua própria sociedade e no processo sacrifica um inocente a uma provável morte bárbara pela possibilidade de algum lucro material. Pereira dos Santos enfatiza a barbárie dos europeus supostamente civilizados quando numa outra cena o protagonista mata o comerciante com uma pá à cabeça não numa disputa sobre sua traição senão sobre um ouro e umas jóias encontrados pelo cativo. Ainda mais, o francês cativo descobre o tesouro ao assaltar a tumba do falecido marido da sua atual “esposa” indígena. O comportamento imoral (pelos critérios dos próprios europeus) dos dois franceses, movido à ganância, subverte ainda mais a versão oficial e europeia da luta entre “civilização” e “barbárie.”

Nélson Pereira dos Santos fez *Como era gostoso meu francês* numa época de extremo controle governamental sobre a iconografia estatal e sobre os meios de comunicação. Ao contrastar culturas indígenas e europeias, o cineasta pôde questionar a orientação tradicional e “primeiro-mundista” das imagens da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que driblava a censura. Ele conseguiu fazê-lo de um modo que seguiu o estilo composicional do movimento tropicalista. Como indica Charles Perrone: “Tais composições justapõem o antigo (primitivo, nativo, selvagem, subdesenvolvido) e o novo (moderno, industrializado, desenvolvido) para ridicularizarem valores sociais e para criticarem o estatuto dos assuntos brasileiros” (Perrone 72). Em *Como era gostoso meu francês*, Nélson Pereira dos Santos canibaliza esta estética tropicalista, digerindo-a para produzir uma nova expressão fílmica dos seus ataques, sérios e satíricos, à opressão e ao *status quo*.

## Works Cited

- Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras Completas. Vol. VI.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970-.
- Arens, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy.* Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Boucher, Phillip P. *Cannibal Encounters: Europeans and Island Caribs, 1492-1763.* Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Brito, Antônio Carlos de. "Tropicalismo: sua estética, sua história." *Vozes* 66.9 (1972): 693-702.
- Campos, Haroldo. Prefácio. *Trechos Escolhidos. De Oswald de Andrade.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- Dunn, Christopher. "It's Forbidden to Forbid." *Americas* 45.5 (Sept.-Oct. 1993): 14-21.
- Franchetti, Paulo e Alcyr Pécora. *Caetano Veloso.* 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World.* Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Leach, E[dmund] R. *Rethinking Anthropology.* 1961. London: The Athlone Press, University of London, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Social Anthropology.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship.* 1949. Boston: Beacon Press, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Tristes Tropiques*. 1955. Trans. John and Doreen Weightman. New York: Penguin Books, 1992.
- Mahieu, José Agustín. "Nelson Pereira dos Santos." *Cuadernos Hispanoamericanos* 395 (Mayo 1998): 414-425.
- Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Pearce, Roy Harvey. *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind*. Rev. ed. of: *The Savages of America*. 1953. Berkeley: U of California P, 1988.
- Pereira dos Santos, Nelson, dir. *Como era gostoso meu francês*. [How Tasty was my Little Frenchman]. Condor Films, 1971.
- Perrone, Charles A. *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.
- Santiago, Silvano. "Permanência do discurso da tradição no modernismo." *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*. eds. Gerd Bornheim et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.
- Shipman, Pat. "The Myths and Perturbing Realities of Cannibalism." *Discover* 8.3 (March 1987): 70-76.
- Staden, Hans. *Viagem ao Brasil*. Trad. Alberto Löfgren. Rev. e notas Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930.
- Schwarz, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969." *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- Veloso, Caetano and Gilberto Gil. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Rio de Janeiro, CBD Phonogram, 1968.
- Yúdice, George. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America." *On the Edge: The Crisis of Contemporary Latin American*

*Culture.* eds. George Yúdice, Juan Flores, Jean Franco.  
Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.