

## COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS: O ÍNDIO COMO “HOMEM DE SEU TEMPO”

Cleonice Elias da Silva\*

*Como era gostoso o meu francês* (1970, Lançamento em 1971, Brasil,  
79 min.)

35mm, Cor

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Imagem: Dib Lutfi

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Produção: Klaus Manfred Eckstein; Nelson Pereira dos Santos, Luis  
Carlos Barreto; César Thedim

*Como era Gostoso o meu Francês*<sup>1</sup> (1971) é o nono filme do  
cineasta Nelson Pereira dos Santos, seu segundo filme em cores,<sup>2</sup> sendo o

---

1) Este filme de Nelson Pereira abriu o *Festival de Cinema de Londres*, em novembro de 1971. No *Festival de Brasília*, ganhou o Troféu Carmem Santos e o prêmio de Melhor Filme, escolhido pelo júri popular. Em 1973, o cineasta é premiado pela *Air France* na categoria Melhor Diretor.

2) As cores e a iluminação, enquadramentos das cenas externas foram inspiradas na obra do pintor brasileiro Guignard. Como declarou Nelson Pereira: “Para *Como era Gostoso o Meu Francês*, nossa concepção de exteriores e da cor se inspirou na obra do pintor brasileiro chamado Guignard, que é um primitivo um pouco na linha de Douanier Rousseau, mas suave e mais doce no tratamento da cor, porém ligado aos tons vivos: vermelhos, verdes sobretudo verdes fortes. Além disso, rodamos em horas geralmente desaconselhadas, por exemplo no crepúsculo, uma luz muito fraca, o que acentuava

---

\* Mestranda. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura – POLITHICULT, São Paulo, 05790 1000, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

primeiro *Azyllo Muito Louco* (1970) – inspirado no conto *O Alienista* de Machado de Assis. Em 1969, Nelson Pereira com a sua equipe mudam-se para a cidade de Parati com o intuito de realizar uma série de filmes na região, realizando no período de quatro anos três filmes na referida cidade histórica.<sup>3</sup>

O projeto do filme analisado neste ensaio era antigo, data de inícios da década de 1960, e exigiu da parte do cineasta uma extensa pesquisa, principalmente, entre a literatura dos viajantes pelas “terras brasillis”, no século XVI, a partir do relato desses “viajantes cronistas” Nelson Pereira escreveu o roteiro de seu filme. Os principais cronistas consultados por ele no momento em que desenvolvia o roteiro foram: Jean Léry, o abate Thevet e os jesuítas Nóbrega e Anchieta. No entanto, o enredo do filme teve com principal fonte de inspiração o livro de aventuras de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. Staden de nacionalidade alemã, servindo como artilheiro no século XVI para os portugueses foi capturado pelos índios Tupinambás. Os franceses que conseguiram estabelecer relações de “amizade” com os Tupinambás e consideravam os portugueses como inimigos, empecilhos para suas pretensões de extensão do domínio sobre o território brasileiro, sugeriram que os índios comessem o alemão. Por sorte, Staden conseguiu adaptar-se ao cotidiano dos Tupinambás, viveu um período na tribo, conquistando a simpatia dos mesmos, que não seguindo o conselho dos franceses o mantiveram vivo.<sup>4</sup>

---

os vermelhos.” CÁRDENAS, Frederico de; TESSIER, Marx. Entretien Avec Nelson Pereira dos Santos. In: ESTEVE, Michel. *Le “Cinema Novo” brésilien*. Paris: Minard-Lettres Modernes, 1972. p. 70. Apud SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.p. 264.

3) O cineasta e docente do Instituto de Artes da UNICAMP, Nuno Cesar Pereira de Abreu, tem um projeto de pesquisa que analisa a produção de filmes de Nelson Pereira dos Santos na cidade de Parati, entre 1969 e 1974.

4) SALEM, *op. cit.* p. 258.

Sete anos após a elaboração do argumento, entre 1962 e 1963, e a realização de três filmes, o projeto de filmar *Como era Gostoso o Meu Francês* começa a ser posto em prática. Mas a demora com a qual Nelson Pereira deparou-se e o fato de não ter conseguido uma parceria com a França não lhe causaram ansiedade e frustrações: “Mas o tempo não atrapalha, sai sempre melhor (...) A Condor me propôs fazer um filme, com 120 milhões de cruzeiros (antigos), era muito menos que o *Francês* deveria custar, mas eu disse que fazia com aqueles 120 mesmo.”<sup>5</sup>

A ideia de realizar o *Francês* - forma como cineasta refere-se ao filme – começa a nascer desde da época em que produziu *Vidas Secas* (1963) – uma adaptação da obra literária de Graciliano Ramos. Nesse período Nelson Pereira teve contato com um grupo indígena remanescente no Nordeste, que sobrevivia a duras penas, ameaçado de extinção. Outro catalisador dessa ideia é a primeira obra de Graciliano Ramos, *Caetés*. Nesta Ramos narra um episódio ocorrido durante a colonização do Brasil, que culminou com a morte de um bispo português, sobrevivente de um naufrágio, por índios canibais. Como represália os portugueses dizimaram esse grupo indígena, que inspirou o título do romance.

Para Nelson Pereira, a pretensão de Ramos ao escrever essa obra pode ser entendida como uma tentativa de retornar à brasilidade, procurando gritar

‘nós somos todos índios’, e se colocando numa situação interna de reencontrar em si mesmo aquilo que podia subsidiar do índio da primeira época do Brasil – o índio capaz de devorar um bispo – para se sentir mais ‘homem de seu tempo’. Eu achei esse ponto de partida interessante, mas não me baseei na história de Ramos, que é psicológica.<sup>6</sup>

---

5) Ibid. p. 257.

6) CÁRDENAS; TESSIER, *op. cit.* p. 69. Apud SALEM, *op. cit.* pp. 257-258.

Na visão do cineasta, *Como era Gostoso o meu Francês* é um prolongamento de seu filme de 1963, *Vidas Secas*. Para ele, os dois filmes propõem-se a apresentar uma visão mais aberta, assumindo um caráter antropológico.<sup>7</sup> Existe a tentativa de sua parte de desvincular-se de uma “perspectiva ideológica”, esta influenciada principalmente pelos ideários e estéticas vinculadas à Esquerda brasileira. Nelson Pereira reconhece que ao adotar e assumir essa perspectiva, os filmes tornam-se “especulativos” que não se relacionam com “o terreno fixo, não têm a emoção do meio” restringindo-se a demonstrar o “jogo racional das coisas”.<sup>8</sup>

Esse filme de Nelson Pereira apesar da pesquisa realizada, não é um filme “histórico” no seu sentido *stricto sensus*, e nem uma adaptação do livro de Staden, pois o “prisioneiro” na história do cineasta é um francês<sup>9</sup>, pode ser definido como um filme de ficção que apoia-se em alguns eventos históricos do Brasil ocorridos no século XVI, para estruturar o enredo de sua trama. Nas passagens de algumas sequências são transcritos trechos dos textos dos mencionados cronistas, entretanto, eles não atuam como “prólogos” ou “epílogos”, cumprem uma função figurativa e não dão legitimidade para o caráter verossimilhante dos “eventos históricos” retratados no filme. No entanto, reforçam as pretensões de Nelson Pereira de demonstrar como a cultura do povo nativo não foi compreendida e nem respeitada pelo europeu, que sempre se colocou em uma posição superior.

---

7) CÁRDENAS; TESSIER, *op. cit.* p. 68. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

8) BERABA, Marcelo. Manifesto por um popular. Cinema. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. *Cine Club Macunaíma* p. 10. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

9) “Ele (Staden) experimentava uma aventura individual. Pareceu-me mais indicado, portanto, um personagem francês já que os franceses participaram diretamente da colonização e constituíram em objeto mais interessante para apreciação de um choque de culturas.” (SALEM, 1987:259)

Em *Como era Gostoso o meu Francês* a maioria das cenas são de exterior, muitas delas ressaltam a beleza da costa marítima de Parati, a trilha sonora é composta por músicas indígenas, principalmente, as de instrumentos de sopros, as flautas. A caracterização dos atores em índios Tupinambás foi muito bem feita, eles aparecem em todas as cenas nus, depilados e com suas peles pintadas de urucum.<sup>10</sup> A nudez presente em todo filme se dá de forma muito sutil, sem nenhuma conotação sexual, todavia, ela será a justificativa dada pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas para proibir a exibição do filme em território nacional, mais adiante retomo essa questão.

*Como é bom o meu francês* foi o primeiro título que Nelson Pereira pensou em dar para o seu filme. Em uma declaração realizada ao *Pasquim* afirma: “O primeiro título nasceu - desculpem o pernosticismo – em francês: ‘Qu’il était bon mon français’, e bom queria dizer gostoso, saboroso. Agora, em português, *Como era bom o meu francês* tem duplo sentido.”<sup>11</sup> Em linhas gerais, o título *Como era gostoso o meu francês* remete ao relacionamento amoroso que gradativamente constitui-se entre a bela índia Tupinambá Seboipep (sanguessuga em tupi) interpretada pela atriz Ana M. Magalhães e o francês capturado Jean, interpretado por Arduíno Colassanti, e o ritual antropofágico que ocorre nas cenas finais

---

10) O assistente de direção do filme conhecido como Bigode, em entrevista concedida a Helena Salem (1987: 263), conta que foi o encarregado para escolher a figuração, e por indicação de Nelson Pereira, os índios a serem selecionados não deveriam ter marca de operação de apêndice. “(...)Então, a gente chamava as pessoas e pedia para ficarem nus. Um vizinho lá qualquer viu pela janela, e achou que uma agência de sacanagem. Nós éramos muitos desligados, quer dizer, nem desligados, não tínhamos essa coisa do pecado. Eu sei que um dia eu estava lá com um monte de figurantes, e chegou um delegado, fomos todos parar na delegacia, os índios, as índias, eu e o Nelson também junto. Uma palhaçada. Mas saímos, depois de explicar.”

11) *Pasquim*, 18-24 de Janeiro de 1972. Apud SALEM, *op. cit.* p. 257.

do filme. Se o primeiro título tivesse sido mantido, o adjetivo *bom* seria entendido como um caracterizador da conduta do francês.

Uma das particularidades desse filme de Nelson Pereira é que a língua predominante é o Tupi, há também o francês e em poucas cenas o português. Coube ao mineiro Humberto Mauro transcrever o roteiro original para a língua indígena. Aspecto que no meu ponto de vista imprime um significado diferenciado na representação do povo Tupinambá, uma vez que há da parte do cineasta um esforço considerável em “representar” algumas das especificidades que marcavam a cultura desse povo. Cabe ressaltar que tal postura é assumida no início da década de 1970 – período no qual, diferente do que ocorre em nossa atualidade, apesar dos percalços ainda existentes, não existiam políticas comprometidas voltadas para “preservação” da cultura indígena no Brasil.

Diferente do meu posicionamento, a jornalista Helena Salem (1987:267) considera, que o *Francês* foi o primeiro grande filme histórico nacional, mas compactua com ela da afirmativa de que ele foi o primeiro “a colocar na tela os índios brasileiros na sua especificidade, na sua riqueza cultural”. Apesar de não ter o português como língua predominante, o enredo do filme pode ser compreendido sem grandes dificuldades, a partir de uma ironia muito bem articulada valoriza a figura do índio e ressalta alguns “desvios” de valores do colonizador.

Essa ironia está presente desde seu início, nas primeiras cenas nos é apresentada a narração de uma carta escrita em 31 de março de 1557 por Villegaignon a Calvino, sendo a tripla sonora a música do jornal *Atualidades Francesas* transmitido nos cinemas durante a década de 1960. Villegaignon escreve sobre algumas situações vivenciadas por ele e seus compatriotas em terras brasileiras. A visão etnocêntrica, tão característica do colonizador, apresenta-se em todos os parágrafos da carta. Sendo eles, os franceses, os mais civilizados dentre os civilizados, e

os índios “verdadeiros animais com figura de homens”. Em seus relatos os índios são apresentados como expressão máxima do pecado, desvio que não é cometido pelos franceses, e aqueles que se atreveram a desfrutá-lo não seriam mais dignos de integrar o grupo de colonos chefiado por Villegaignon.

Jean, o francês feito prisioneiro pelos Tupinambás, é um desses poucos franceses que não resistiram a exuberância da tropicalidade brasileira, expressa, sobretudo, na beleza das índias, pelos seus corpos nus com formas que beiram a perfeição.<sup>12</sup> Como punição pelo seu desvio foi jogado no mar. O francês levado pela correnteza chega em uma ilha, para seu azar depare-se com os seus inimigos portugueses, e em seguida, com os índios Tupinambás; por mais que tenha tentado convence-los que era francês e não português, acaba tornando-se um prisioneiro desses.

Desde o início de sua captura Jean tomou consciência do que veria pela frente: ele seria comido pelos Tupinambás em um ritual antropofágico. Sem prolongar as discussões a respeito desse ritual, menciono que ele adquiriu como definição a assimilação da cultura estrangeira pelo brasileiro, tal premissa foi uma das norteadoras do Movimento Modernista da década de 1920, Oswald de Andrade, em 1928, apresenta o seu *Manifesto Antropófago* que veio ressaltar e defender a brasilidade tão cultivada pelos artistas modernistas. Muito bem destacado por Cristina Costa (2010:19):

A identidade nacional de povos colonizados é sempre uma construção paradoxal e contraditória, elaborada através da mestiçagem e do

---

12) Após a narração da carta de Villegaignon e encenação das situações, são apresentadas uma série de ilustrações que retratam situações cotidianas dos indígenas, seus rituais, seu contato com o europeu, entre outros. Outro fato que me chamou atenção, é que os traços das ilustrações ressaltam a beleza dos corpos nus dos índios.

conflito – um movimento de aproximação e rejeição em relação a uma cultura da qual se sentem filhos, mas bastardos (...).

Para Nelson Pereira, “O índio comia o inimigo para adquirir seus poderes, não para alimentar-se fisicamente. Era algo ritual. Quanto mais poderoso era o inimigo, mas saboroso ele era”.<sup>13</sup> No que diz respeito a Jean, o que tornava “poderoso” era fato de saber usar “os canhões de pólvora” que os índios roubaram dos portugueses, essa arma deixou os Tupinambás mais confiantes perante um ataque iminente de seus ávidos inimigos – os Tupiniquins. Todavia, logo quando chega a tribo não se conforma com sua sentença.

O ganancioso mercador (que representa uma das posturas do colonizador, que visa apenas extrair lucros das regiões conquistadas) transitava tranquilamente entre os índios, aparece em um primeiro momento como o possível salvador do francês, mas inescrupulosamente, diz ao cacique Cunhambebe, que Jean era português, que ele havia mentido. Em contrapartida, diz a Jean para ele não resistir à prisão, ir armazenando pau-brasil, que quando surgisse uma oportunidade ele voltaria e o tiraria da ilha, e enquanto não surgisse essa oportunidade o (lhe?) traria pólvora. Jean acredita na promessa do mercador e aos poucos “adapta-se” ao cotidiano da tribo, e encanta-se por Seboipep (designada para ser sua esposa), que lhe conta as histórias de seu povo, dentre elas, a do “grande mair” que no passado ensinou os Tupinambás “a fazer fogo, plantar milho, mandioca, construir a taba, as canoas. Jean logo se imagina na pele de um novo ‘grande mair’”.<sup>14</sup> Em um primeiro momento, tudo

---

13) Declaração de Nelson Pereira dos Santos publicada no artigo de José Agustin Mahieu na *Revista Quadernos Hispnoamericanos*. Madrid, maio 1983, n. 395, p. 8. Apud SALEM *op. cit.* p. 261.

14) SALEM, *op. cit.* p. 260.



indica que o ambicioso Jean conseguirá por em prática suas pretensões, a pólvora seria a sua salvadora.

Ao perceber que havia sido enganado pelo mercador, que não lhe trouxe a pólvora prometida e nem o levaria embora com ele, estrategicamente propõe que ele a traga e em troca daria ao mercador um tesouro que havia descoberto. Conforme mencionado no início deste texto, Nelson Pereira com seu filme mostra como o “civilizado europeu” é movido por ambições, que há uma ausência de nobreza em algumas de suas atitudes, Jean por vingança mata o mercador e o enterra no mesmo buraco em que estava o barril como o tesouro. Sendo assim, nos torna evidente que o fato de Jean realizar alguns dos trabalhos cotidianos da tribo com Seboipep, ser treinado para o combate contra os Tupiniquins, não implica em sua adaptação plena aos costumes indígenas, o francês matem viva a intenção de, na primeira oportunidade surgida, fugir da aldeia, além disso, percebemos que diferente do que ocorreu com o alemão Staden, ele não será poupado da fatídica sentença dada pelo Cacique.

Apesar de existir um envolvimento amoroso entre Jean e Seboipep, tal envolvimento não ocorre nas formas semelhantes à narrada por José de Alencar em seu romance *Iracema*, entre a índia “de lábios de mel” e o europeu Martim. Nem ao amor desfrutado por Diogo Álvares Correia - O Caramuru, pelas índias Paraguaçu e Moema. Jean, conforme mencionado, apesar da aparente adaptação, de ter cortado o cabelo depilado as sobrancelhas, andar nu para cima e para baixo, falar em tupi, ter ensinado os Tupinambás a utilizar os canhões de pólvora e ter lutado do lado desses contra os Tupiniquins, não se sente Tupinambá e sua arrogância de homem europeu civilizado mantém-se até aos seus últimos momentos em vida. O amor vivido entre os dois personagens de Nelson Pereira não representa uma “conciliação” do colonizador diante do índio e nem “rendição” de um perante o outro.

Em uma sequência antecessora do ritual, que para Salem (1987:260) é mais bonita do filme, a índia Tupinambá demonstra para o seu amado francês de forma “divertida” como será o ritual que culminará em sua morte. O questiona: “Você vai ser valente? Vai morrer como um bravo ou chorar como todos os portugueses?” A paisagem colabora de forma significativa para beleza tão apreciada por Salem nessa sequência, o ritual temido por Jean, na descrição de Seboipep torna-se uma espécie de flete, um jogo de sedução que culminará em sexo.

Apesar da consumação desse amor, Jean teme a morte, e tenta uma fuga, que é impedida por Seboipep. Jean não conseguiu conquistar o posto de “grande mair”, nem com o poder que a pólvora lhe concedeu, possibilitando que os Tupinambás saíssem vitoriosos da batalha travada contra os Tupiniquins.<sup>15</sup>

Com seu corpo pintado de preto, Jean está pronto para ser devorado, há a encenação do ritual, os índios enfeitados, os sons dos chocalhos. Antes de sua morte, Jean esbraveja a sua arrogância diante do povo Tupinambá, é jogado ao chão, um corte nos leva para um plano fechado no rosto de Seboipep que satisfeitamente degusta o pescoço de seu amado francês.<sup>16</sup> Os índios Tupinambás festejam a morte de seu prisioneiro, e o fato de agora estarem mais “poderosos” do que antes, pois sabem manejar o canhão. No plano final, os índios enfeitados em pé de forma ordenada, sendo a trilha sonora uma música indígena cantada que não atua apenas como pano de

---

15) Considerando-se o fato de que Nelson Pereira contou com poucos recursos para a realização do filme, que a maioria das cenas foi filmada com a câmera na mão e em ambientes externos, na minha perspectiva de admiradora do trabalho do mencionado cineasta, o filme no seu conjunto pode ser considerado como “bonito”, como “bem feito”. A cena da batalha, por exemplo, tendo em vista os poucos recursos, foi bem encenada pelos atores e figurante, dirigida e editada por Nelson Pereira.

16) Na sequência que ela narra a Jean como ocorrerá o ritual ela menciona que por ela “a esposa” a parte do corpo a ser degustada é o pescoço.

fundo, mas reforça as especificidades desse grupo indígena, as que Nelson Pereira nos apresenta a cada sequência de seu filme. A câmera nos mostra as expressões ativas dos índios Tupinambás, a resistência dos mesmos diante da “aculturação” promovida pela colonização.

Maria Regina Celestino de Almeida (2010) em seu trabalho sistematiza algumas das principais mudanças nas abordagens e nos conceitos das pesquisas realizadas por historiadores e antropólogos sobre os índios no Brasil. A referida autora, em linhas gerais, destaca o “protagonismo” indígena em alguns contextos e dinâmicas da História. Os índios brasileiros são apresentados como “sujeitos” da História, os quais resistiram em determinadas situações a dominação do homem branco.

De acordo com o mencionado, o *Francês*<sup>17</sup> inicialmente foi censurado pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, em agosto 1971, em território nacional, todavia, sua distribuição para exterior não foi proibida. Nelson deparou-se com problemas semelhantes em 1955, o seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* teve sua exibição vetada pelo chefe do Departamento de Segurança Nacional, o coronel Geraldo Menezes Côrtes.<sup>18</sup>

No caso do *Francês*, a seguinte justificativa foi emitida pelo Departamento: “exploração em excesso dos problemas do sexo”; “mostra desnecessária do nu masculino”. Nelson com a intenção de reverter

---

17) As filmagens duraram cerca de quatro meses. Após a sua finalização o filme participou da Quinzena dos Realizadores no *Festival de Cannes* de 1971, e da mostra competitiva do *Festival de Berlim*. De acordo com Nelson Pereira, o filme não foi selecionado para *Cannes* por causa da nudez. (SALEM, 1987: 265).

18) A mobilização entre os intelectuais brasileiros surgida após a censura de *Rio, 40 Graus*, dentre outros aspectos relacionados ao filme, condizem com a minha pesquisa de mestrado, cujo término previsto é o mês de dezembro de 2014, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, financiada pelo CNPq.

a situação foi a Brasília tentar convencer as “autoridades federais” do contrário.

Eu peguei um avião e fui a Brasília falar com uma autoridade da Polícia Federal. Daí ele me disse: ‘Aqueles homens com aqueles caralhos, não pode ser. Minha mulher, tudo bem, porque tá servida, ah, ah, ah ... Mas e a minha filha? Como vai ser com a minha filha?’ Eu não falei nada, nunca consegui descobrir qual seria o problema daquela filha, se era virgem, mal casada, o quê. Não disse nada, que ele poderia ficar mais nervoso ainda. (Salem, 1987: 265).

A alternativa encontrada por Nelson Pereira, foi convencer a tal autoridade de que o índio brasileiro nunca usou roupa, elucida Salem (1987: 266). Nelson o disse que o índio “Usa mesmo é pele do corpo e pintura de jenipapo”. A censura “aceitou negociar” a nudez do índio, mas continuou proibindo a “do homem branco”. Clarice Lispector em sua crônica no *Jornal do Brasil*, publicada em 16 de outubro de 1971, critica a atitude incoerente dos censores.

[...] Talvez seja inocência minha, mas por favor me respondam: qual a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um branco? Espera-se – tem-se mesmo muita esperança – uma liberação também para o território nacional: não é justo que os estrangeiros usufruam coisa nossa sem nós também participarmos dela. A esperança vem também de que no filme inteiro não há um só gesto ou intenção obscenos ou simples sugestão maliciosa. (Salem, 1987: 266).

O jornalista de Pompeu de Sousa, que em 1955 liderou a campanha em prol a exibição de *Rio, 40 Graus*, também combateu tal atitude no que se refere à censura do *Francês*. Desta vez a mobilização não assumiu as mesmas proporções de outrora, mas não deve ser desconsiderada. Em 5 de agosto de 1971, Rogério Nunes – o novo chefe de censura – libera a

exibição do filme. Alguns cortes foram realizados, mas o filme apesar da nudez obteve classificação livre.

O filme conquistou uma boa bilheteria entre o grande público. Uma problemática ressaltada por Nelson Pereira é a que esse público lamentou a morte do francês, o considerou o “herói” da história.

O público não se identificou com as minhas idéias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio e não o mocinho, a tal ponto estavam influenciados pelos banguê-banguês de Wayne.<sup>19</sup>

No que diz respeito à recepção da crítica, ela ocorreu de formas diferentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os críticos cariocas foram muito mais simpáticos do que os paulistas. Em 12 de janeiro de 1972, o artigo de José Carlos Monteiro, publicado em *O Globo*, enaltece a originalidade do filme de Nelson Pereira: “[...] Em termos de criatividade, posso afirmar que o trabalho de Nelson neste seu novo filme é um dos melhores jamais vistos no cinema brasileiro [...]”.<sup>20</sup> Por outro lado, as críticas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* não foram muito favoráveis a “originalidade” do cineasta. Rubens Ewald Filho no seu artigo, “Curtição em Parati”, publicado em 18 de abril de 1972 no periódico *A Tribuna de Santos*, afirma veemente que não entendeu quais as eram as intenções de Nelson Pereira com o *Francês*.

[...] Nelson Pereira dos Santos, qual é atua? Desde *Fome de Amor* que já desconfiávamos que alguma coisa andava errada. Depois veio *Azyllo muito louco*, de tal forma incompreensível que até

---

19) *O Globo*, 29 de setembro de 1971. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

20) SALEM, *op. cit.* p. 268.

hoje continua inédito em São Paulo e Santos. E agora a realização de seu velho projeto, *Como era gostoso o meu francês*. [...] O fato é que não se sabe bem o que Nelson pretendeu. O filme 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. [...] Parece que a curtição foi realmente filmar sem roupas. Seu sucesso de bilheteria se explica pela mais simples das razões. Acontece que este é o primeiro filme a mostrar seus intérpretes inteiramente despidos do começo ao fim [...] Não há piadas, situações engraçadas e as cenas de guerra são constrangedoramente desajeitadas [...] A reconstituição de época, quando existe (no começo entre os colonos franceses), parece teatro mambembe. [...] Outra razão para o sucesso: o público mal percebe que é filme nacional. (Salem, 1987: 268).

Mediante os aspectos ressaltados por mim neste texto a respeito do filme, espero que tenha ficado claro ao leitor, que realize uma leitura totalmente contrária da realizada por Filho. E muitos dos elementos que ele afirma não entender no filme foram comentados por mim, por essa razão acho desnecessário prolongar as críticas às reflexões apresentadas por ele no artigo mencionado.

Se para ele o público não conseguiu distinguir a nacionalidade do filme, para a crítica norte-americana ela é muito clara. A estreia do filme nos Estados Unidos, mais especificamente, em Nova York, ocorreu em 1973. O jornal de *The New York Times* publica em 7 de abril de 1973, um artigo, cuja autoria é de Roger Greenspun, que diferente do crítico brasileiro, conseguiu compreender quais eram as intenções de Nelson Pereira ao produzir o *Francês*.

*How Tasty Was My Little Frechman* pretende ser uma meditação sobre o passado e talvez o futuro do Brasil. Irônico, frequentemente cômico, ele mistura o drama ficcional com alusões à história econômica, social e religiosa. Ao retratar os índios, o faz com grande cuidado (há uma elaborada aldeia indígena, que parece para todo o mundo com uma soberba reconstrução animada saída de um livro), e se algumas vezes eles sugerem demais o selvagem nobre, aos menos há um

procura de verossimilhança. [...] É o primeiro filme absolutamente não-explorador (não erótico), que eu já vi, que requer a nudez total de seu elenco de ambos os sexos. [...] Mas, em última análise, o filme não é assim tão engraçado, e realmente não o pretende ser. Um trabalho muito desigual, as suas melhores passagens estão entre as mais sérias – especialmente uma sequência perto do fim, quando a esposa índia descreve para seu marido cativo como será o ritual de sua morte. [...] É uma performance adorável, e, no seu respeito pelo espaço e movimento, parece muito próxima ao espírito clássico. (Salem, 1987: 268-269).

Os críticos franceses também receberam o filme bem. A jornalista inglesa radicada em Paris, Anne Head, amiga do cineasta e admiradora do cinema brasileiro, que realizava um trabalho de militância a favor desse na Europa, declara em entrevista concedida a Salem (1987: 269):

Ele foi bem. Penso que ele tinha alguns problemas, por exemplo o francês não era um francês conhecido, nem era francês. Mas foi bem e continua a ser visto nas salas. Junto com *Vidas Secas*, foi certamente o filme de Nelson que teve mais sucesso na França.

Por fim, cabe esclarecer que as reflexões apresentadas sobre *Como era Gostoso o meu Francês* neste texto não tiveram a pretensão de serem absolutas, e estão longe de estarem esgotadas. Como professora de História, considero que o filme poderia ser exibido em sala de aula para os alunos dos últimos anos do ensino fundamental e os do ensino médio. E se bem mediada pelo professor a leitura do filme realizada pelos alunos poderia suscitar discussões de cunho bem interessante: sobre os processos de colonização no Brasil, as relações dos colonizadores com os povos nativos, entre outros. Ressaltando apenas que o professor não deve correr risco de exibir esse filme como uma “ilustração” para se entender a cultura Tupinambá e o contexto do século XVI, no que se refere à relação estabelecida entre os nativos e o colonizador. O filme deve ser apresentado

aos alunos a partir de uma perspectiva crítica, incentivando os mesmos a interpretá-lo dessa maneira.<sup>21</sup>

Assim como Nóvoa e Barros (2012: 8), percebo que muitos cineastas conseguem de forma bem sucedida explorar as possibilidades de representações da História. Se entre os historiadores todos os cuidados deve ser tomados para que o tempo não perca o seu “caráter linear”, os cineastas de forma criativa trabalham com os diferentes movimentos e simultaneidade do mesmo.

Os cineastas são mestres em trabalhar com idas e vindas no tempo, em expor simultaneamente (por meio de montagens de cenas paralelas) dois fluxos temporais, em contrapor o tempo psicológico ao tempo do mundo, ou explorar criativamente as instâncias da aceleração, do retardamento e da suspensão do tempo.<sup>22</sup>

Como foi possível perceber *Como era Gostoso meu Francês*, apesar de não ter sido compreendido pela crítica paulista, ter sido bem recebido pelo grande público, todavia, esse o interpretou de um forma contrária, comovendo-se com a figura do colonizador, conquistou merecidos prêmios e alguns críticos conseguiram realizar boas leituras ao seu respeito. O sonhador e talentoso Nelson Pereira dos Santos, afirmou que tentou realizar uma “reconstituição histórica rigorosa”, mas esse rigor não se manteve indiferente diante da tentação de uma leitura subjetiva da História e permeada por um juízo de valor.

---

21) Sobre a utilização de filmes em sala de aula na educação básica recomendo os trabalhos: NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o Cinema em sala da aula*. São Paulo: Contexto, 2003. E os realizados pela professora doutora Cláudia de Almeida Mogadouro da ECA-USP.

22) NÓVOA, Jorge. BARROS, José D' Assunção. (orgs). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p.10



[...] a realidade abordada desapareceu. Tive que reconstituir um passado longínquo, o que implicou uma interpretação pessoal da História. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá. Quanto às relações dos índios com os franceses, ficaram evidentemente sujeitas ao que sempre senti sobre a questão.<sup>23</sup>

### **Referências bibliográficas**

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de (2010), *Os índios na história do Brasil*, Rio de Janeiro: Editora FGV.

COSTA, Cristina (2010), *Teatro e Censura: Vargas e Salazar*, São Paulo: EDUSP-FAPESP.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D' Assunção (Orgs) (2012), *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. 3 Ed<sup>a</sup>, Rio de Janeiro: Apicuri.

SALEM, Helena (1987), *Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

---

23) *O Globo*, 29 de junho de 1971. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.