



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações

CLARISSA DAMASCENO MELO

A RECEPÇÃO DE TEXTOS COLONIAIS EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

Ilhéus – Bahia

Outubro - 2019

M528

Melo, Clarissa Damasceno.

A recepção de textos coloniais em como era gostoso o meu francês / Clarissa Damasceno Melo . – Ilhéus, BA: UESC, 2019.
59f. : il.

Orientadora: Paula Regina Siega
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.
Inclui referências.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura colonial. 3. Santos, Nelson Pereira dos, 1928 - 2018. 4. Cinema. 5. Antropofagia. I. Título.

CDD B869

CLARISSA DAMASCENO MELO

A RECEPÇÃO DE TEXTOS COLONIAIS EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz, como requisito para obtenção do grau de Mestre e promoção ao Doutorado em Letras: Linguagens e Representações.

Linha de Pesquisa: Literatura e Interfaces

Orientação: Profa. Dra. Paula Regina Siega

Ilhéus – Bahia

Outubro – 2019

CLARISSA DAMASCENO MELO

A RECEPÇÃO DE TEXTOS COLONIAIS EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Paula Regina Siega – Orientadora
(UESC)

Prof. Dr. Carlos José Ferreira Dos Santos
(UFSB)

Prof.^a Dr.^a Marlúcia Rocha
(UESC)

Aos caboclos e todos os povos das matas que, com assobios, brados e flechas, abrem e guiam as estradas de meus passos.

AGRADECIMENTOS

Em tempos políticos tão confusos e desanimadores, é preciso agradecer a quem anda comigo nas mesmas trilhas de sonhos. Agradeço:

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações e à UESC por sedimentarem minha formação enquanto profissional e, mais do que isso, por me mostrarem uma razão social e política na educação. Aqui, tenho certeza de estar em casa.

À CAPES, pelo financiamento e viabilidade. Em tempos de aprofundamento dos ataques à pesquisa, cortes e um futuro de privatizações; mais que agradecer, é preciso se posicionar em sua defesa.

À professora Doutora Paula Regina Siega, que me orienta desde os idos de 2016. Agradeço por confiar nesta pesquisa e por me apresentar ao cinema e à literatura de importâncias sociais e políticas. Neste tempo, é imensurável o que pude aprender em sua companhia.

Aos meus colegas do mestrado que deixam as noites de estudo muito mais leves: Tales e Amanda.

À minha família de santo do terreiro Casa de Caridade Vovó Nanã Buroquê e aos meus guias espirituais: pretos velhos, caboclos, ibeijada, marinheiros, exus, pombogiras e orixás. Ao Vovô das águas, meu mentor que me zela e me faz crescer.

À minha família de sangue que me apoia e se alegra com minhas vitórias: minhas avós Eleuzina e Helena, minha mãe Patrícia, meu pai Ricardo e meus irmãos Astor e Adriano.

A Diego, por ser ternura e sonho.

Eis que vês, potentado supremo, quão grande façanha
realizou a força do onipotente Deus.

O indômito Brasil já seus anchos orgulhos
depôs, e tombou, rendido às tuas armas.

O que dantes, furioso, semeava ruínas e guerras,
aprecia os fatores de redentora paz.

O que dantes vivia escondido em sombrias florestas
aos templos do Senhor, já pressuroso corre.

O que há pouco, cão feroz, roía ossos humanos,
sacia com o Pão dos Anjos o coração já manso.

O que há pouco de fauces sedentas, sugava o sangue fraterno
voa a desalterar-se nos mananciais divinos.

Foi a própria Onipotência que robusteceu os teus golpes
e prostrou a teus pés as inimigas hostes.

RESUMO

A partir da interface literatura e cinema, o presente trabalho analisou a recepção de textos coloniais em *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, vendo no filme uma obra que discutiu, a partir de releitura do ato antropófago, o colonialismo europeu e seus efeitos na cultura brasileira. Interessou-nos, neste processo, perceber como textos do século XVI foram lidos e interpretados nos anos 1970 pelo cineasta que, através deles questiona os resquícios de uma mentalidade colonizadora. Para tal, partimos da ideia jaussiana de recepção como ato produtivo (JAUSS, 1994), vendo em Nelson Pereira dos Santos um leitor criativo dos textos coloniais e renovador de seus significados. Nosso percurso investigativo partiu de abordagens críticas em relação ao início da empresa colonial (HOLANDA, 2000; CHAUI, 2000; RIBEIRO, 1995) grafada em uma grande quantidade de textos que registraram as impressões dos europeus diante de um mundo para eles desconhecido. Verificamos que, após as aproximações paradisíacas, à medida que a colonização avança sobre o território, esta demoniza os habitantes originários, configurando-os como selvagens e dando ressaltos à temática da devoração de carne humana como ato infernal. Ao identificar os textos quinhentistas citados, direta ou indiretamente, por Nelson Pereira dos Santos, propomos a sua sistematização nas categorias de cartas, tratados, documento jurídico e narrativas de viagem. Observando que estes mesmos textos serviram de base para a metáfora da devoração utilizada pelos modernistas brasileiros, o que nos permitiu situar o cineasta na cadeia de receptores da cultura letrada colonial, atualizando seus sentidos. Tratando-se de parte fundamental de nosso *corpus*, debatemos, enfim, a pertinência de tais textos para o campo de estudos literários, em geral, e de literatura brasileira especificamente. Para tanto, revisamos os sentidos dados à última pela historiografia nacional canônica, contrapondo-os às posições de Hansen (2004), Campos (1990), Teixeira Gomes (1995) e Siega (2019) e salientando a perspectiva nacionalista que a orienta (HALL, 2006; CHAUI, 2000; JAUSS, 1994).

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Pereira dos Santos. Literatura colonial. Cinema. Antropofagia.

ABSTRACT

From literature and cinema interface, this research analyzed the reception of colonial texts in *How Tasty was my Little Frenchman* [*Como era gostoso o meu francês*] (1971), by Nelson Pereira dos Santos, seeing that the movie discussed, from re-reading the anthropophagous act, the European colonialism, and its effects on Brazilian culture. In this process, interested us understand how 16th century texts were read and interpreted by the filmmaker, in the 1970s, who questioned the remnants of a colonizing mentality. For this, we start from Jauss' idea of reception as a productive act (JAUSS, 1994), seeing in Nelson Pereira dos Santos a creative reader of this colonial texts while renewed their meanings. Our investigative journey started from critical approaches to the beginning of the colonial business (HOLANDA, 2000; CHAUI, 2000; RIBEIRO, 1995) written in a large number of that recorded the impressions of Europeans before an unknown world. We verified that, after the paradisiacal approximations, as colonization progresses over the territory, this demonizes the original inhabitants, setting them as wild, and projecting the theme of devouring human flesh as an infernal act. By identifying the 16th century texts directly or indirectly cited by Nelson Pereira dos Santos, we propose its systematization in these categories: letters, treaties, legal document, travel narratives. Noting that these same texts served as the basis for the devouring metaphor used by Brazilian modernists, allowed us to situate the filmmaker in the list of receptors of colonial literate culture, updating its meanings. Since this is a fundamental part of our *corpus*, finally, we discussed the relevance of such texts for the literary studies field, in general, and Brazilian literature, specifically. Thus, we reviewed the meanings given to the last one by canonical national historiography, opposing them to the positions of Hansen (2004), Campos (1990), Teixeira Gomes (1995), Siega (2019), and emphasizing the nationalist perspective that guides it (HALL, 2006; CHAUI, 2000; JAUSS, 1994).

KEYWORDS: Nelson Pereira dos Santos. Colonial Literature. Cinema. Anthropophagy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de citação de textos quinhentistas em <i>Como era gostoso o meu francês</i> .	20
Figura 2 - Segunda citação de Abade Thevet	23
Figura 3 - Citação de Padre Anchieta	24
Figura 4 - Citação de Pero de Magalhães Gandavo	25
Figura 5 - Citação de Gabriel Soares de Souza	25
Figura 6 - Citação de Jean de Léry	26
Figura 7 - Citação de Padre Nóbrega.....	27
Figura 8 - Enfoque no bastão coberto de penas que será utilizado no ritual	28
Figura 9 - O bastão, coberto por penas, é mostrado a Jean, que aparece também coberto por penas e com o corpo pintado.....	28
Figura 10 - Jean aparece entrelaçado com a Massurana, cordão utilizado no ritual, conforme Hans Staden	29
Figura 11 - Seboipep mastiga a carne do francês	29
Figura 12 - Citação de Mem de Sá	30

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	IMPRESSÕES E REGISTROS SOBRE O BRASIL QUINHENTISTA.....	14
2.1	O velho e o novo mundo se encontram	14
2.2	Fontes coloniais de <i>Como era gostoso o meu francês</i>	18
2.3	Nelson Pereira dos Santos como receptor produtivo dos textos coloniais.....	31
3	LITERATURA COLONIAL NO E SOBRE O BRASIL: QUESTIONAMENTOS.	36
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS PONTOS DE PARTIDA	53
	REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

A formação do Brasil envolveu a colonização, isto é, deu-se a partir da ocupação do estrangeiro europeu que, em terras novas, dominou as populações locais e impôs outras formas de ver o mundo e de se relacionar com ele. Em se tratando do processo de formação da nova colônia portuguesa, Bosi (2014, p. 25) considera que “pode-se dizer que a formação colonial [...] vinculou-se: economicamente, aos interesses dos mercadores [...], politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural”. Essa relação de exploração predatória estabelecida entre colonos e território deixou muitas marcas que puderam ser notadas em uma infinidade de áreas, como a da política e da economia nacionais, marcas estas que Bosi (2006, p. 10) identificou como um “complexo colonial de vida e de pensamento”.

Tais marcas se estenderam por anos, mesmo depois da Independência e do estabelecimento da República e atingiram também as produções intelectuais e culturais do país, uma vez que, para alguns, a relação entre colônia e metrópole impediu que as expressões da cultura brasileira pudessem ser desenvolvidas a partir de uma identidade local que refletisse verdadeiramente suas raízes. De acordo com Roberto Schwarz (2001), em resposta a esse mal-estar, durante a segunda metade do século XX,

Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho (SCHWARZ, 2001, p. 4)

Uma vez que a intelectualidade e as artes, de u modo geral, depararam-se com esse debate durante todo o século XX, falar sobre literatura e cinema brasileiros é se deparar com uma cultura intelectual que produziu diversificadas visões sobre o país, muitas vezes na perspectiva de desvendá-lo em suas contradições e complexidades herdadas de sua condição histórica diante do mundo europeu. São dois campos de expressão que, por vezes, representaram – inclusive criticamente – valores herdados de sua condição de ex-colônia europeia e de periferia do capitalismo. Quando se colocam como oposição a tais valores, permitem a articulação de discursos que procuraram combater, no campo das ideias e do

imaginário, fraturas sociais, históricas e políticas que atravessam as produções culturais e as discussões que sobre elas são estabelecidas

Um exemplo dessa movimentação que procurou romper com as marcas colonialistas, no campo da literatura, é o movimento modernista consolidado em 1922, cuja temática da antropofagia atendia à ideia de subtrair o estrangeiro a partir da metáfora da devoração. De acordo com Augusto de Campos (1975):

Contra a cultura "messiânica", repressiva, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, advogava [o manifesto antropófago] a cultura "antropofágica", correspondente a sociedade matriarcal e sem classes ou sem Estado [...]. Conotação importante derivada do conceito de "antropofagia" oswaldiano é a ideia da "devoração cultural" das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelabora-las com autonomia, convertendo-as em "produto de exportação" (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir as suas qualidades). Atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura europeia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura. (CAMPOS, 1975, p.16)

Para as formulações da proposta antropofágica, os modernistas partiram de uma equação dialética, que consistia em três fases: a tese, que seria o homem primitivo, natural; a antítese, que seria o homem civilizado; e a síntese, ainda inalcançada, que se consistiria pelo homem natural tecnizado. De acordo com Campos (1975, p. 16), os modernistas acreditavam que “A humanidade teria estagnado no segundo estágio, que constitui a negação do próprio ser humano e no qual fora precipitada pela cultura "messiânica”, em que se reverberam as contradições e o atraso da estagnação da humanidade a ser superada a partir do resgate do homem natural. A própria ideia de antropofagia, retirada das ritualísticas originais relatadas em textos quinhentistas, é um resgate a esse referenciado homem primitivo. A adoção dessa metáfora é, por assim dizer, uma reação ao já comentado “complexo colonial de vida e de pensamento” sugerido por Bosi (2006).

No campo específico do cinema brasileiro, percebe-se o esforço, nas décadas de 1960 e 1970, em compreender questões nacionais fortemente conectadas à problemática da colonização cultural que acompanhava o domínio econômico da Europa e Estados Unidos, como também a ditadura militar instaurada em 1964, logo depois das primeiras e significativas produções do Cinema Novo. Para os autores do movimento, tratava-se de construir uma linguagem cinematográfica genuinamente nacional, afastando-se das produções que faziam refletir a natureza colonizada de forma acrítica para, então, colocar o cinema brasileiro em um patamar de importância até então desconhecido.

Em relação à oposição colonizado-colonizador, entendemos que o filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1971, articule uma metáfora que utiliza o ritual antropofágico como discussão e rediscussão da relação entre as culturas das metrópoles e as das ex-colônias. Tal metáfora, herdeira dos modernistas antropofágicos da Semana de Arte Moderna de 1922, no filme, apresenta a função de discutir a produção cultural do cinema brasileiro frente ao domínio das produções europeias e norte americanas. Para a construção de sua metáfora, o cineasta utiliza uma série de textos coloniais escritos durante o século XVI e que trazem, grosso modo, a visão do europeu sobre as gentes que viviam num território desconhecido a que deram o nome de Brasil. Assim, o diretor constrói seu roteiro a partir de textos antigos escritos por viajantes que estiveram na colônia portuguesa e deixaram por escrito suas impressões sobre a terra.

Nosso objetivo neste trabalho é, detectando a presença de tais textos na criação audiovisual de Nelson Pereira dos Santos, percebê-lo como receptor criativo que dá novos sentidos aos textos do passado a partir de sua reelaboração cinematográfica. Como arcabouço teórico, consideramos pertinente a estética da recepção jaussiana, sobretudo as considerações do teórico alemão acerca do que ele chamou de recepção ativa e horizonte de expectativas, porque, a partir dessa perspectiva teórica, conseguiremos refletir sobre um Nelson Pereira dos Santos leitor de textos quinhentistas, como veremos adiante e, em seu filme, receptor criativo desse tipo de literatura. Aqui, consideramos que tais textos foram relidos como fonte de uma representação revanchista contra o colonialismo, não apenas à época dos índios, mas também em relação às formas modernas de colonização a partir, sobretudo, da importação de modelos culturais oriundos das sociedades de capitalismo avançado.

Para tal, dividimos o nosso trabalho em dois capítulos: o primeiro, se subdivide em três partes; na primeira, discorreremos acerca do encontro entre o colonizador europeu e os povos originários. A partir das contribuições teóricas de Darcy Ribeiro (1995), Sérgio Buarque de Holanda (2000) e Marilena Chauí (2000), evidencia-se que, muito antes do encontro e a partir de uma mitologia bíblica, esperava-se encontrar o que os europeus acreditavam ser o Paraíso Terreal. O clima tropical e a vegetação contribuíram para a sustentação desse mito. Os habitantes da terra, por outro lado, apesar de terem sido comparados, nos primeiros registros de que se tem notícia, a criaturas inocentes e angelicais, foram caracterizados, posteriormente, como demoníacos – pois suas práticas, à exemplo da poligamia e da antropofagia, estavam fora da cosmovisão cristã. Depois, trazemos as fontes coloniais que identificamos no enredo e na montagem de *Como era gostoso o meu francês*, apontando em quais textos coloniais se

encontram as citações e referências trazidas por Nelson Pereira dos Santos. Na terceira parte deste capítulo, a partir da estética da recepção desenvolvida por Jauss (1994), identificamos Nelson Pereira dos Santos como receptor produtivo de textos coloniais.

No segundo capítulo, dividido em dois, propomos, primeiro, uma discussão sobre a pertinência do estudo dos textos escritos durante o século XVI para o campo de estudos literários brasileiros, visto que boa parte da crítica do século XX os excluiu, ou por não considerá-los como literários e sim manifestações de uma literatura que se formaria nos séculos posteriores, ou por entender que não foram escritos em língua portuguesa. Tal posicionamento, como se percebe, esteve ligado a um discurso sobre a nacionalidade brasileira que não percebeu, nos textos que compõem nosso *corpus* de análise, antecipações da nacionalidade. Ao contrário desta perspectiva, e a partir das contribuições de Haroldo de Campos (1990), João Adolfo Hansen (2004) e Paula Regina Siega (2019), defendemos que tais textos podem compor nossa base de estudo no campo dos estudos em literatura. O que pretendemos fazer, depois, é prosseguir com o entendimento dos textos coloniais, identificando suas características particulares.

2 IMPRESSÕES E REGISTROS SOBRE O BRASIL QUINHENTISTA

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Oswald de Andrade

2.1 O velho e o novo mundo se encontram

O encontro de europeus com povos de terras além-mar representou, para os navegantes do século XV e XVI, motivo de intensa curiosidade: o mundo desconhecido, em se tratando do Brasil, era composto por um clima tropical cujas características da fauna e flora estiveram presentes na construção de um imaginário sobre o país, que seria uma terra frutífera a ser colonizada por aqueles que nela chegaram. De um ponto de vista histórico, é difícil precisar quando, como e onde ocorreu o primeiro encontro dos povos originários do Brasil com estrangeiros; no entanto, a chegada dos portugueses foi, em 1500, registrada em fontes históricas compostas por textos participantes dos diversos gêneros da cultura letrada de então, como cartas, diários de bordo, crônicas, documentos jurídicos, poesias épicas, dramáticas, relatos de viagem, entre outros. Um exemplo desse registro é a Carta de Caminha, que tem sido considerada o marco desse encontro - imaginado com delicadeza e poesia pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 44):

Ao longo das praias brasileiras de 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes mas opostas, do mundo, da vida, da morte, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedendo de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas no escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e de beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar. (RIBEIRO, 1995, p. 44)

Este confronto de dois mundos que se desconheciam inaugurava um tempo em que uma nova porção de terras se somava às possibilidades de expansão e exploração europeia, assim como territórios asiáticos e africanos. Darcy Ribeiro (1995), como vimos, confronta as duas identidades caracterizando os portugueses como personalidades rústicas entrando em contato com criaturas esplêndidas cuja nudez, naturalizada, contrastava com as vestes sujas e peles feridas dos navegantes que chegavam. Esta nudez, neste trecho do antropólogo, atestava determinada candura, determinada inocência dos povos originários; leitura que também foi feita por alguns cronistas, como Pero Vaz de Caminha (s/d, p. 3), que observou a nudez como um marco da inocência daquele povo:

Entre todos que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha. (CAMINHA, s/d, p. 3)

É na comparação com a nudez de Adão, personagem bíblica, que o viajante atestará a inocência daquela habitante das novas terras, portanto representaria uma característica daquele povo que os europeus acabavam de tomar conhecimento. Às impressões sobre os habitantes desta nova terra, somava-se a ideia de paraíso, concepção presente nas abundantes descrições sobre o ambiente, o clima tropical e belezas naturais que chamaram atenção de Caminha:

Esta terra, Senhor [...] será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. De ponta a ponta é tudo praia redonda, mui chã e mui formosa. [...] a terra em si é de muitos bons ares, assim frios e temperados como Entre Douro e Minho [...]. As águas são muitas e infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem. (CAMINHA, s/d, p. 4)

Como se vê, a visão de um povo inocente cujo ambiente de morada se traduzia em quilômetros de praias, clima ameno e fartura da terra e das águas potencializou a possibilidade de se ter achado o paraíso terreal tão presente no imaginário europeu, conforme pontua Valmir Francisco Muraro (1999):

Em 1500, antes da divulgação das notícias do achamento de Cabral, do território que viria a ser o Brasil, Cristóvão Colombo informava aos reis espanhóis que durante uma das suas viagens à América, localizara o Paraíso Terrestre, seguindo as orientações oferecidas pelo profeta Isaías e interpretadas por Joaquim de Fiori. Em 1501, o mesmo navegador, escrevia aos reis de Espanha informando que os sucessos alcançados com a localização do "Novo Mundo" não foram resultado da razão, da matemática nem dos instrumentos náuticos utilizados, mas cumpriram-se plenamente as palavras do profeta Isaías. (MURARO, 1999, pp. 29-30)

Aqui, é possível lembrar da contribuição teórica de Marilena Chauí (2000, p. 37) que revisita este pensamento do homem europeu daquela época. Para a filósofa, existia, nos períodos finais da Idade Média, uma profecia que prometia ser possível acessar, na Terra, o paraíso. A existência destas terras que chamaram de Brasil, e a sua descoberta pelo mundo europeu, portanto, são a profecia consumada:

De fato, a Bíblia, no livro do Gênesis, afirma que o paraíso terrestre, terra de leite e mel, cortado por quatro rios, localiza-se no Oriente¹. A partir do relato bíblico, as grandes profecias, particularmente as de Isaías, descreveram com profusão de detalhes o oriente-paraíso, terra cortada por rios cujos leitões são de ouro e prata, safiras e rubis, por onde correm leite e mel, em cujas montanhas derramam-se pedras preciosas, habitadas por gentes belas, indômitas, doces e inocentes como no Dia da Criação, promessa de felicidade perene e redenção. Com base nos textos proféticos e em textos dos clássicos latinos, particularmente Ovídio, Virgílio e Plínio, o Velho, o cristianismo medieval criou uma literatura cujo tema era a localização e descrição do Paraíso Terrestre, literatura que será retomada com vigor durante a Renascença, sob o impacto de fortes correntes milenaristas e proféticas. Numa palavra, portanto, Oriente significa o reencontro com a origem perdida e o retorno a ela. (CHAUÍ, 2000, p. 38)

Em outras palavras, as terras além-mar foram tomadas por essa consciência cristã de terra prometida, de paraíso. O Brasil, por assim dizer, somava-se como o jardim perfeito em que os europeus puderam vislumbrar, em suas consciências, tal promessa se cumprindo. Assim, é possível dizer, não foi exatamente a visão de uma terra possivelmente frutífera, cercada de mar e clima favorável que encucou, nos europeus, a ideia de ser possível chegar a uma espécie de paraíso terrestre, mas uma idealização profética muito anterior àquele momento e já falada por outros navegantes em outras terras. Tanto assim, que

Dois séculos mais tarde, Antônio Vieira afirmaria que o mesmo profeta referia-se ao Brasil ao quando declarava que a "terra em que ressoa o ruído de asas, além dos rios da Etiópia, tu enviaste mensageiros por mar". Insistia ainda o pensador jesuíta que "o texto de Isaías se entende do Brasil, porque o Brasil é a terra que diretamente está além e da outra banda da Etiópia, como diz o profeta. (MURARO, 1991, p. 30)

Neste sentido, é possível considerar que, chegados em terras além-mar, europeus estiveram concentrados em anunciar que foram os descobridores que, enfim, acessaram o paraíso terreal. Percebe-se, por exemplo, um esforço de Caminha em descrever a mulher indígena de forma angelical, inocente e tão pura que não via mal algum em deixar à mostra suas partes íntimas. Configura-se, assim, determinada cristalização de um pensamento europeu de que as novas terras encontradas seriam, por assim dizer, um verdadeiro paraíso. Primeiro, pela

¹ A autora explica que o termo Oriente possui um signo bifronte: por um lado, representava a Índia e a China, sede de negociações econômicas, de outro, sede imaginária do Paraíso Terrestre.

natureza; depois, por sua gente que se demonstrava inocente. Este pensamento, conforme Sérgio Buarque de Holanda (2000) se solidifica no que ele chamou de mito da conquista no capítulo “Um mito luso-brasileiro” de seu *Visão do Paraíso*. Segundo o sociólogo, as pegadas de São Tomé², encontradas em terras brasileiras, era a confirmação de que, de fato, tais terras seriam o tão falado paraíso.

Todavia, se por um lado a leitura bíblica e crenças religiosas ajudaram a consolidar o que o teórico chama de visão do paraíso, por outro lado, serão as mesmas leituras bíblicas que farão com que os europeus passem a ver os povos originários como pecaminosos, uma vez que estavam desconectados de uma tradição cristã. Assim, escorregaram da categoria angelical à demoníaca, pois praticavam atos pecaminosos ao mundo cristão, como a poligamia e a antropofagia. Tem-se, portanto, a transformação de criaturas inocentes e angelicais em pecadoras e indignas. A antiga visão de um paraíso terrestre foi entrecortada pela ideia de pecado, elemento que deformou as características angelicais dos habitantes do Paraíso Terreal. Então, se, por um lado, essa imaginação de terras divinas foi um marco nos primeiros registros do encontro entre portugueses e habitantes além-mar, por outro lado, é também uma imaginação bíblica e profundamente religiosa que passará a marcar os relatos descritivos deixados pelos europeus, que registraram os povos originários como bárbaros, incultos, violentos e pecaminosos.

Ou seja, rompidas as fronteiras do primeiro encontro, mesclam-se aos textos coloniais percepções negativas sobre os habitantes da terra. Nestes relatos, o costume antropófago aparece como uma característica bárbara e contribuiu como um dos fatores que justificaram a presença dos missionários jesuítas e colonos. A poligamia, a antropofagia, a nudez, por fim, os costumes não-cristãos, converteram toda a gente que morava nestas terras em gentios. A representação de uma natureza inocente dará lugar a uma outra, bárbara, de difícil dominação, e que exigia esforços por parte dos europeus para que pudessem transformá-los em servos de Cristo a partir da catequese e da dominação da cultura originária.

Assim, com europeus já instalados em terras além-mar, chegaram em Portugal e em diversos outros reinos europeus, os primeiros registros escritos sobre as impressões e notícias gerais da nova terra que se apresentava como promissora oportunidade de exploração. A

² São Tomé, cuja representação mais conhecida é no quadro de Caravaggio (1573-1610), *A incredulidade de São Tomé*, é o apóstolo que aparece penetrando o dedo indicador em chagas de Cristo. Alguns relatos solidificaram o mito de que ele esteve no Brasil entre os índios, logo no início da era cristã. Tal mito é abordado por Sérgio Buarque de Holanda, que considera que tenha sido espalhado por portugueses em todo o continente americano.

literatura acerca desta terra consolidou-se, posteriormente, com os registros de toda sorte que testemunharam a chegada de dezenas de viajantes que traduziram em palavra o que viram naquele que consideraram um novo mundo. São estes textos quinhentistas que aparecem no filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1971, cuja trama se passa nos anos finais do século XVI.

2.2 Fontes coloniais de *Como era gostoso o meu francês*

Em *Como era gostoso o meu francês*, Jean, um europeu com conhecimentos de artilharia, torna-se cativo dos índios tupinambás. Os indígenas que o capturaram mostram-se interessados em conhecer e dominar os armamentos de pólvora que os brancos utilizavam e que o francês demonstrava fazê-lo. No cativeiro, é integrado à sociedade indígena e, a partir dessa convivência com os povos originários, nutre a esperança de poder escapar, mas, ao final, é devorado em um ritual de antropofagia. Após o realismo em preto e branco na representação da aridez do sertão em *Vidas Secas*, o colorido e exuberante *Como era gostoso o meu francês* mostra um Nelson Pereira dos Santos “tropical”, empenhado em lançar um olhar para um Brasil que foi colônia europeia e que herdou desta condição uma dependência econômica e cultural que o cineasta se propôs – pelo menos em nível filmográfico – a superar.

É possível perceber, na carreira do cineasta e nos filmes que produziu, uma certa inclinação pela leitura: traduziu para a linguagem cinematográfica nomes importantes da literatura, como Graciliano Ramos e Jorge Amado em seus *Vidas Secas* (1963), *Memórias do Cárcere* (1984) e *Tenda dos Milagres* (1977). Em *Como era gostoso o meu francês*, será essa característica enquanto leitor que fundamentará a trama que construiu para narrar a história de Jean. Este foi um filme desenvolvido por Nelson a partir das “cotidianas travessias de barca entre Rio e Niterói, na observação de Villegagnon, na Baía de Guanabara, e nas fantasias de como seria o litoral fluminense ao tempo dos índios” (SALEM, 1987, p. 196-197). Este exercício de imaginação de como seria aquele lugar mais de 400 anos antes de sua época tem a ver com as constantes e detalhadas descrições feitas por Hans Staden em *Dois viagens ao Brasil*, que lhe confere também um aguçado gosto por histórias de aventura. Aliás, o exercício criativo do cineasta revela um cinéfilo que, ainda em tenra idade, era consumidor dos filmes e livros de aventura, como ele mesmo irá confessar à jornalista Helena Salem:

Eu fui muito por aquele clima de aventura. Hans Staden para mim era antes de mais nada um livro de aventuras. Quando eu tinha 13 ou 14 anos, ficava louco com aqueles

filmes de Errol Flynn³, e tal. A cada filme desses que estreava, a maior alegria, uma maravilha. Quando recentemente eu fui ver *O tesouro da arca perdida*⁴, em Paris, era como se tivesse 14 anos. (SALEM, 1987, p.265)

Decidido a filmar um filme que contasse a história de um cativo que conheceu as terras que idealizava, Nelson revela para a jornalista que, durante os anos de 1964 e 1965, pesquisou intensamente tudo que achou sobre textos coloniais, além de solicitar um levantamento etnográfico ao produtor Luís Carlos Ripper. Para o jornal *O Globo* (apud SALEM, 1987, p. 265), explicou que se interessou por Hans Staden por ter sido o único cronista que esteve na condição de prisioneiro dos indígenas. Tratava-se, portanto, de uma fonte de leitura e inspiração que lhe pareceu apropriada, uma vez que assim como o protagonista do filme, Staden é capturado pelos tupinambás, e, enquanto esteve cativo deste povo, presenciou aspectos culturais relativos às guerras e à antropofagia, descrevendo suas percepções em *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*. A publicação original do livro se deu em 1557. Todavia, diferente do personagem fílmico, o marujo sai vivo do cativeiro para contar sua história.

Apesar do relato de Staden influenciar o roteiro, Nelson Pereira dos Santos não se ateuve apenas ao alemão, expandindo o horizonte para outros cronistas dos anos de colonização, pois lhe interessava o olhar daqueles viajantes sobre a sociedade da época. Assim, incorpora à trama uma personagem francesa inspirada em Jean de Léry, que publica *Viagem à Terra do Brasil em 1578*⁵. O calvinista chegou ao Brasil em 1556, na França Antártica comandada por Villegagnon. Por causa de desentendimentos internos e acusações de heresia, Jean e demais franceses protestantes foram expulsos do território pelo almirante, sendo acolhidos, posteriormente, pelos tupinambás. Em seu relato, descreve a paisagem brasileira, a natureza e os animais exóticos, bem como a personalidade dos gentios dos costumes que considera estranhos, como a embriaguez, a poligamia e a antropofagia. Em seu filme, a imagem da antropofagia que ocorre ao final será nossa chave de interpretação: ao fazer com que o francês seja devorado pelos índios, o cineasta não apenas inverte as relações estabelecidas entre

³ Errol Flynn foi um conhecido ator e produtor australiano que estreou em filmes como *As aventuras de Hobin Hood* (1938), *As aventuras de Don Juan* (1948) e *Minha espada, minha lei* (1953)

⁴ Dirigido por Steven Spielberg, faz parte da franquia *Indiana Jones*.

⁵ Utilizamos a versão publicada em 1961, pela Editora da Biblioteca do Exército. Tradução e notas de Sérgio Milliet.

colonizadores e colonizados, construindo uma narrativa revanchista em que os índios se tornam, naquele momento, o povo vencedor. Na cena de devoração, o diretor também rediscute a relação do Brasil com a Europa enquanto nação, leitura também feita pelos modernistas antropófagos de 1922. A cultura europeia, assim, não foi assimilada simplesmente, mas devorada. Ou seja, Nelson Pereira dos Santos apresenta um cinema capaz de deglutir a cultura europeia, rompendo com a posição de subalternidade cultural em que se encontra um país subdesenvolvido e com cicatrizes econômico-culturais deixadas por seus colonizadores.

Além dos citados relatos de Staden e Léry, ao longo de *Como era gostoso o meu francês* é possível perceber a presença dos textos de europeus escritos durante o período quinhentista. Os textos escolhidos para estudo, assim, são aqueles que foram, de alguma forma, citados pelo cineasta durante a trama. Eles aparecem de duas maneiras: indiretamente, no roteiro, servindo de inspiração ao enredo; diretamente, sendo narrados ou por uma voz *over*, ou a partir de letreiros na tela, como no fotograma a seguir:



Figura 1 - Exemplo de citação de textos quinhentistas em *Como era gostoso o meu francês*

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:07:09 min

As citações diretas, como esta, dialogarão com as cenas da película, provocando vários efeitos de sentido, como a ironia. Para melhor investigar o processo de recepção destes textos nesta produção fílmica, tornou-se necessário pesquisar quais as fontes das citações diretas, uma vez que o cineasta identifica apenas o autor, sem indicar a obra de referência. Assim, numa espécie

de filologia intermediática (recuperando, do filme, seus “textos fonte”) foi possível, a partir da autoria indicada nos fotogramas, identificar as seguintes obras, na ordem em que são citadas na película:

a) A carta do Almirante Villegagnon a Calvino, datada de 1557 e encontrada em *Viagem ao Brasil* ([1578] 1961) de Jean de Léry – (00:04:00 min.).

b) *As singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* ([1557], 1944), de Abade Thevet – (00:07:09 min. e, depois, em 00:59:12 min)

c) *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*, livro que aqui no Brasil é veiculado com o nome *Duas viagens ao Brasil* ([1557], 1900), de Hans Staden (00:16:44 min);

d) A carta de José de Anchieta a Diogo Laynez, segundo Superior Geral da companhia de Jesus ([1565], 1984) – (00:19:00 min);

e) *Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* ([1576], ?), de Pero de Magalhães Gandavo – (00:21:52 min);

f) *Tratado descritivo do Brasil* ([1587], 1879), de Gabriel Soares de Souza – (00:27:22min.);

g) *Viagem à terra do Brasil* ([1578], 1961), de Jean de Léry – (00:52:40min.);

h) Carta de Manoel da Nóbrega endereçada a D. Henrique, regente de Portugal ([1561], 1954) – (01:04:48min) e

i) *Instrumentos do serviço* ([1570] 1905), de Mem de Sá (01:19:10min.)

Há, ainda, na abertura do filme, ilustrações de De Bry retiradas de *Grandes Viagens*, originalmente publicada em volumes a partir de 1590, resultado da leitura de diversos documentos deixados por viajantes que estiveram em expedições em toda a América. De um total de treze volumes, a obra aproveitada pelo cineasta é intitulada “Terceira parte da América”, de 1592, em que De Bry produz gravuras referentes às viagens de Hans Staden e Jean de Léry ao Brasil. A abertura com as imagens do ilustrador huguenote enfatiza e arremata, portanto, as duas narrativas que embasaram o roteiro: as histórias do alemão e do francês

mesclam-se e tornam-se uma só narrativa, cujos propósitos comentaremos em nossa análise do filme propriamente dito. Como se vê, todos os textos utilizados em *Como era gostoso o meu francês* são de viajantes europeus que estiveram no Brasil e que registraram, de alguma forma, suas experiências como estrangeiros em uma terra nova. Além da origem, os textos possuem em comum o fato de terem sido escritos durante o século XVI, o primeiro período da colonização.

O filme inicia com uma sequência que sobrepõe uma ilustração de De Bry, que representa uma nau sendo guiada por navegantes, à cena de índios sentados à costa brasileira olhando para o horizonte, de onde se aproximam europeus. Os índios se levantam e vão ao encontro dessa gente que chega. Enquanto a sequência acontece, uma voz de radialista, em tom jornalístico, simula uma espécie de noticiário. Trata-se do primeiro texto colonial a ser citado: um documento correspondente ao Almirante Villegagnon, encontrado nos relatos de Jean de Léry, como indicamos. É apresentado no filme a partir de uma voz *over* que noticia informações daquele território. Enquanto a cena apresenta interações entre europeus e indígenas, a voz de radialista diz:

Últimas notícias da França Antártica enviadas pelo Almirante Villegagnon: o país é deserto e inculto; não há casas, nem teto, nem quaisquer acomodações de campanha; ao contrário, há muita gente arisca e selvagem sem nenhuma cortesia nem humanidade, muito diferente de nós em seus costumes e instrução. Sem religião nem conhecimento da honestidade e da virtude, do justo ou do injusto; verdadeiros animais com figuras de homens. Mas há principalmente a vizinhança dos portugueses que não tendo conseguido conservar a sua possessão, não podem admitir que nela estejamos, e nos dedicam ódio mortal. É preciso, portanto, ter paciência, firmeza e caráter. É preciso exercitar meus homens num trabalho contínuo, e Deus não tardará em proteger tais esforços e dedicação. Por isso, nos transportamos para uma ilha situada a duas léguas da terra firme, e aí nos estabelecemos de modo que, impossibilitados de fugir, fiquem os nossos homens no caminho do dever. E como as mulheres só vêm acompanhadas de seus maridos, a oportunidade de pecar contra a castidade se acha afastada. Mas acontece que 26 mercenários, incitados por sua cupidez carnal, contra mim conspiraram. Evitamos a realização de seus intentos, mandando ao seu encontro cinco criados armados, o que os atemorizou ao ponto de se tornar fácil desarmar e prender quatro dos principais chefes, fugindo outros, a se esconderem depois de abandonarem as armas. No dia seguinte, 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. (00'00'27 – 00'03'48)

Este trecho foi uma adaptação de toda a carta do almirante citada por Jean de Léry em seus relatos. O francês a considera importante para contrapor as acusações feitas por André Thevet, que se posicionava contra os huguenotes (calvinistas franceses, como Jean de Léry) que ocupavam a região da França Antártica.

A segunda citação é do relato de viagem do abade Thevet, um frade franciscano que chegou ao Brasil compondo a expedição de Nicolas Durand de Villegagnon. Nelson Pereira dos Santos considerou o que ele escreveu sobre suas percepções da França Antártica⁶, projeto de colonização francesa que se desenvolveu entre 1555 a 1570 onde hoje é a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Foram dois os trechos que interessaram o cineasta e fazem menção aos acordos políticos estabelecidos entre grupos indígenas e europeus, como também a percepção da religiosidade dos “gentios”⁷. No primeiro trecho destacado (00’07’09), Thevet explica que os portugueses estavam aliados aos tupinambás e eram inimigos dos franceses, cuja aliança se estabelecia com os tupiniquins

A citação seguinte de Thevet reproduz a informação do abade de que os povos originários acreditavam que as almas dos guerreiros teriam descanso em áreas de prazeres, uma espécie de céu, enquanto a daqueles que se portam como medrosos não teriam o mesmo direito. A imagem que aparece na tela está a seguir:

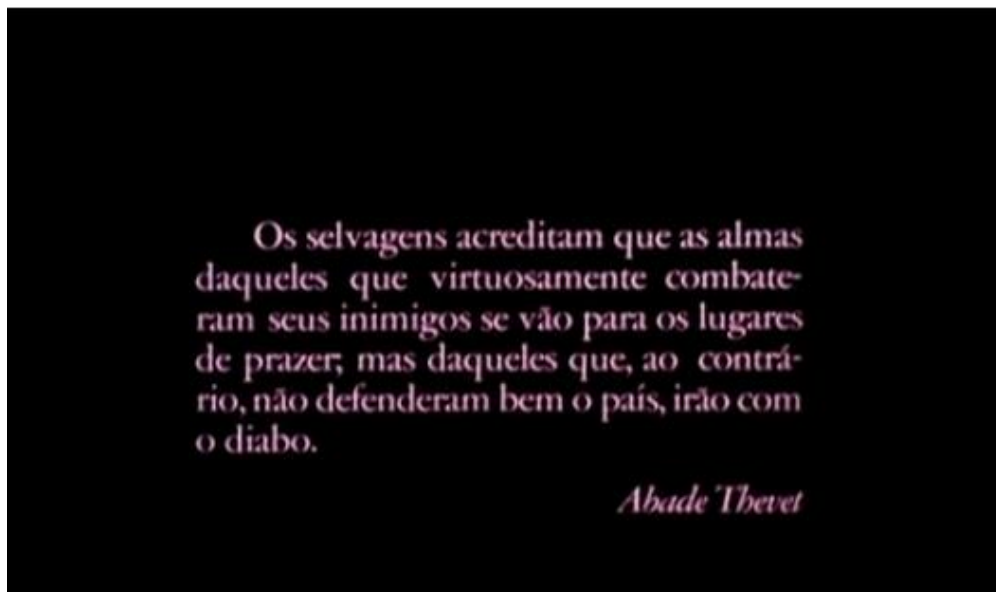


Figura 2 - Segunda citação de Abade Thevet

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:59:12 min

⁶ Para mais informações acerca de André Thevet, ver Estevão Pinto (1944), no prefácio à tradução de seu relato, publicado pela Companhia Editora Nacional.

⁷ De acordo com o texto bíblico, gentios são todos aqueles que não professam a fé cristã.

Como terceira citação direta, temos a carta que o padre Anchieta escreve a Diogo Laynez, segundo Superior Geral da Companhia de Jesus, em 1565. O documento está disponível no livro *Cartas: correspondência ativa e passiva* (1984), editado pelo Pe. Hélio Abranches Viotti em função das comemorações de aniversário da cidade de São Paulo e publicado pela Edições Loyola⁸. Trata-se de uma carta longa, com diversidade de assuntos em que Anchieta retrata os índios como hostis, comparando-os a tigres. A parte destacada pelo cineasta explicita esse olhar de Anchieta sobre os tamoios, cuja natureza seria cruel e interesseira:

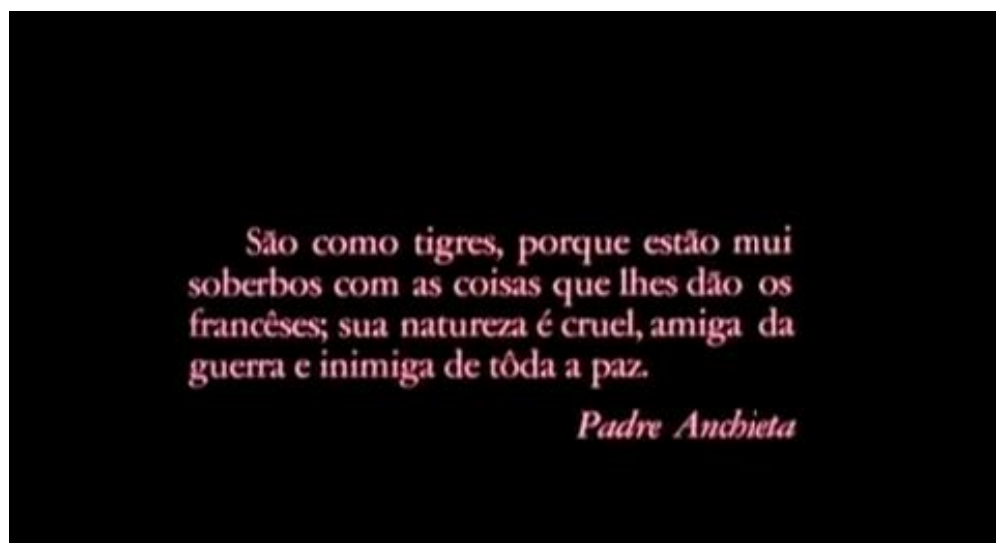


Figura 3 - Citação de Padre Anchieta

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:19:00 min

O próximo documento a aparecer no filme é uma citação de Pero de Magalhães Gandavo, historiador e cronista português que chegou onde hoje é o estado da Bahia, em 1565. Publicado em 1576, o *Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* faz referências às cidades de Ilhéus, Porto Seguro e Rio de Janeiro como possibilidades genuínas de enriquecimento dos portugueses. Ao falar da capitania de Ilhéus, identifica o povo aimoré cujos representantes seriam “tão altos e tão largos de corpo que quase parecem gigantes; são mui alvos, não tem parecer dos outros índios na terra, nem tem casas ou povoações onde morem, vivem entre os matos como brutos animais” (GANDAVO, 2008, p. 41). A citação, porém, aproveitada por Nelson Pereira dos Santos, está a seguir:

⁸ Utilizamos a segunda edição publicada.

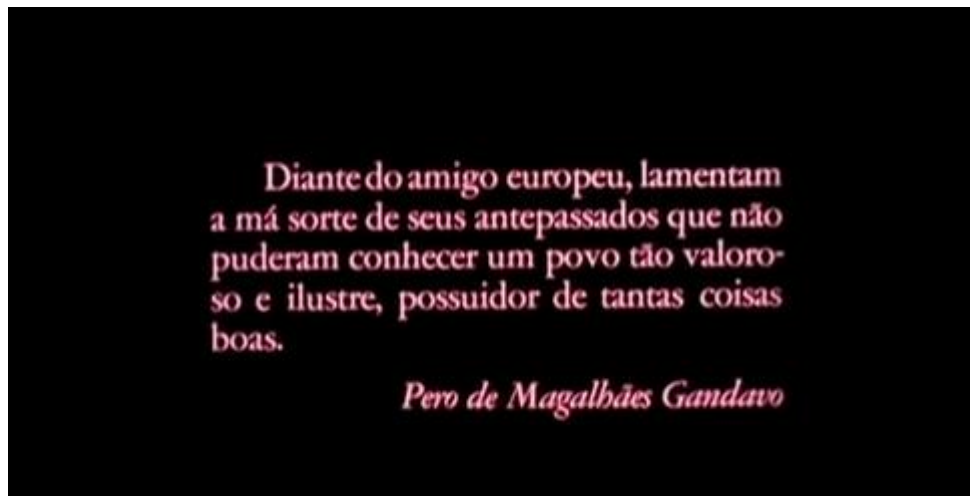


Figura 4 - Citação de Pero de Magalhães Gandavo

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:21:52 min

Depois da citação de Gandavo, o próximo texto citado é de Gabriel Soares de Souza (1851), português que chegou ao Brasil em 1565, onde desempenhou a função de colono agrícola. Em 1587, Gabriel Soares de Souza publicou *Tratado descritivo do Brasil*, de onde o cineasta retira a citação. Esta, ironiza o documento anterior, posto em interlocução – ou seja, não se estabelece diálogo somente com o enredo do filme, mas a montagem faz com que ele dialogue com outro texto colonial. Enquanto Gandavo afirma que seria má sorte que os antepassados indígenas não tenham conhecido os europeus, Gabriel Soares de Souza desnuda a imagem de pessoas ávidas por exploração, como se vê a seguir:

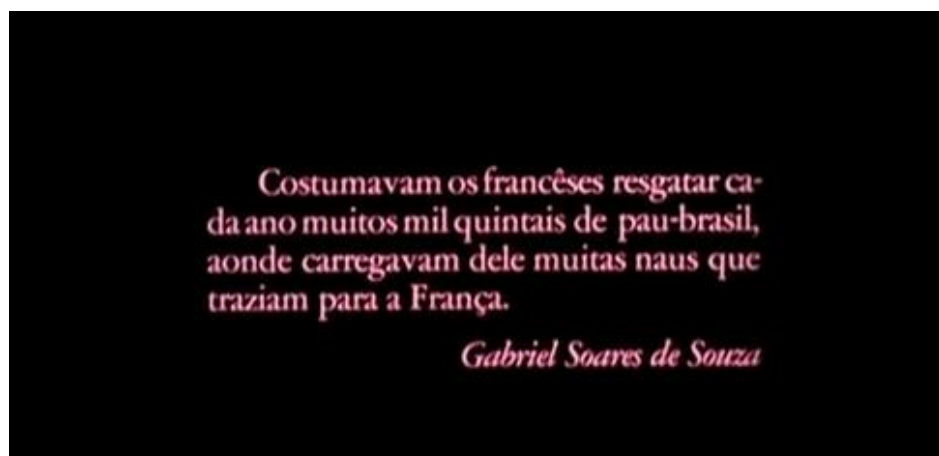


Figura 5 - Citação de Gabriel Soares de Souza

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:27:22 min

Outro texto citado diretamente é *Viagem à Terra do Brasil*, publicado em 1578⁹ pelo francês Jean de Léry. O calvinista chegou ao Brasil em 1556, no projeto de França Antártica comandado por Villegagnon. Por causa de desentendimentos internos e acusações de heresia, Jean e demais franceses protestantes foram expulsos do território pelo almirante, sendo acolhidos, posteriormente, pelos tupinambás. Em seu relato, descreve a paisagem brasileira, a natureza e os animais exóticos, bem como a personalidade dos gentios e dos costumes que considera estranhos, como a poligamia e o antropofagismo. No trecho destacado no filme, revela que os povos originários tinham práticas religiosas e que acreditam na imortalidade da alma:

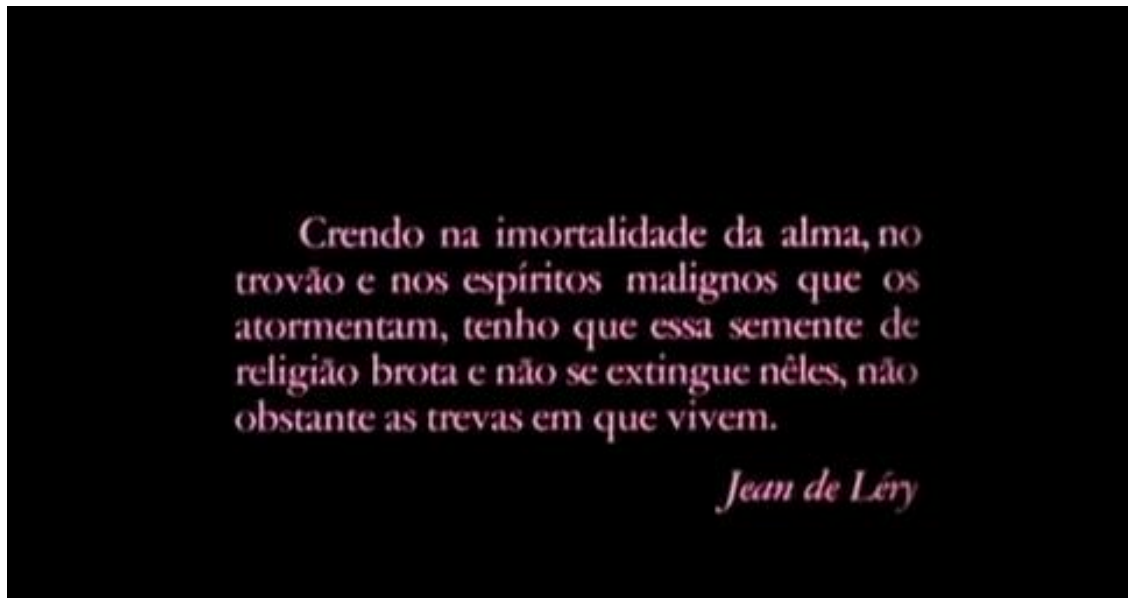


Figura 6 - Citação de Jean de Léry

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 00:52:40 min.

Manoel da Nóbrega é outra personagem histórica a ser referenciada em *Como era gostoso o meu francês*. Jesuíta português, escreve, em carta de 1561, ao então regente de Portugal, cardeal D. Henrique, queixando-se da luxúria e da avareza praticadas pelos colonos no Novo Mundo. É essa queixa que será aproveitada pelo cineasta, que cita a afirmação de

⁹ Utilizamos a versão publicada em 1961, pela Editora da Biblioteca do Exército. Tradução e notas de Sérgio Milliet.

Nóbrega de que não há condições de agradar à Deus ou a quem quer que seja, uma vez que o mal, nesta terra, cria raiz:

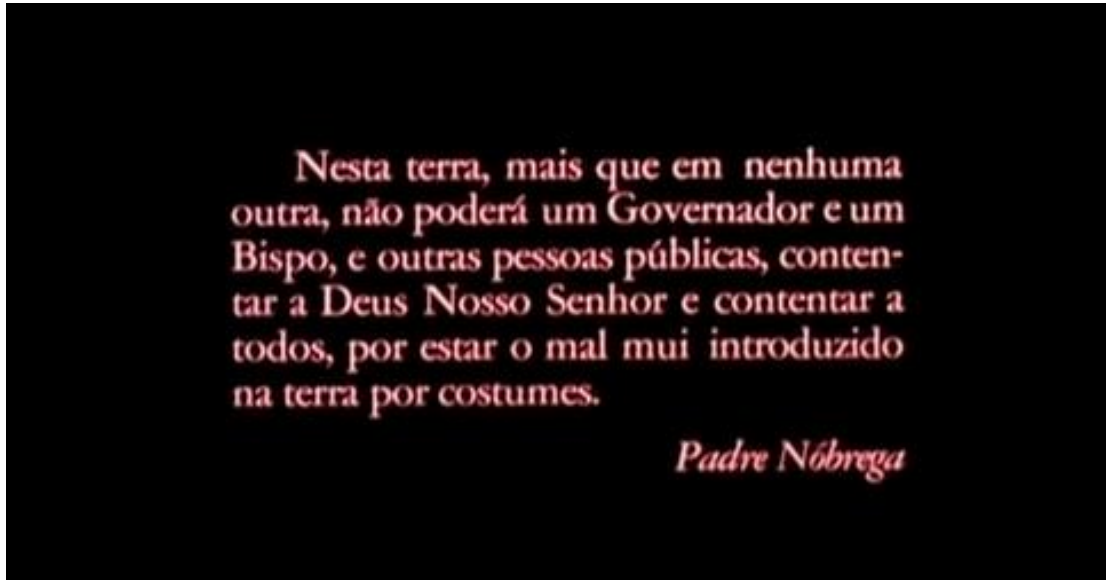


Figura 7 - Citação de Padre Nóbrega

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:04:48 min

A carta pode ser encontrada no volume III da coletânea *Novas cartas jesuíticas*: de Nobrega a Vieira¹⁰ (1954) organizada por Serafim Leite.

Nos momentos finais do filme, Jean aparece para ser devorado. Seu corpo está coberto de um insumo que o colore de preto e os índios, vistosos, parecem se preparar para o ritual de antropofagia. A sequência é composta por elementos que o diretor retirou dos relatos de Hans Staden, embora não os cite diretamente. A seguir, trecho do relato do navegante que explica como visualizou o ritual de antropofagia:

E ao começarem os preparativos, fabricam muitos potes especiais, nos quaes põem todo o necessário para pintal-os; ajuntam feixes de pennas que amarram no bastão com que hão de matar. Trançam também uma corda comprida a que chamam Massurana com a qual os amarram na hora de morrer. [...] Amarram a mussurana ao pescoço e em redor do corpo do paciente, esticando-a para os dois lados. Fica ele então no meio, amarrado, e muitos deles a segurarem a corda pelas duas pontas. (STADEN, 1974, p. 162-163)

Tais elementos podem ser percebidos durante a seguinte sequência:

¹⁰ A carta se encontra no Volume III da coletânea.



Figura 8 - Enfoque no bastão coberto de penas que será utilizado no ritual

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:14:44 min



Figura 9 - O bastão, coberto por penas, é mostrado a Jean, que aparece também coberto por penas e com o corpo pintado

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:16:01 min



Figura 10 - Jean aparece entrelaçado com a Massurana, cordão utilizado no ritual, conforme Hans Staden

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:18:09 min

Jean ainda resiste, empurra Seboipep e brada palavras em francês, mas é golpeado na nuca e cai ao chão, morto. A cena seguinte mostra o cacique correndo com um armamento de pólvora equilibrado nos ombros, sorri e demonstra satisfação enquanto é seguido por outros membros de sua comunidade. Este momento representa a assimilação e domínio da cultura europeia pelos povos indígenas como resultado da deglutição da carne do francês, colocando-os, aqui, como os vencedores. A seguir, Seboipep, a índia que o manteve sob cuidados enquanto cativo, aparece em primeiro plano mastigando o que seria a carne do francês:



Figura 11 - Seboipep mastiga a carne do francês

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:18: 40 min

Nesta sequência, fica claro que, ao deglutir o francês, aquele povo se apropria de sua cultura a partir do domínio da pólvora, que almejavam, uma vez que era um elemento que colocava o homem branco em posição de vantagem. No filme, portanto, a relação de subordinação e colonização é invertida, pois não são os índios a serem dominados, mas o homem branco, cuja assimilação foi consumada com a cena final, em que Seboipep mastiga a carne de Jean.

Em todas as citações utilizadas pelo diretor, sem exceção, os sujeitos coloniais representam as sociedades indígenas sob um ponto de vista que destaca a sua violência, o instinto guerreiro, o combate, a preparação para a guerra, a lida com as sociedades inimigas etc. As cenas finais, inclusive, sugerem que este espírito guerreiro sai vencedor. Todavia, a última citação, que aparece após a devoração do francês, é trecho de “Instrumentos do serviço”. Trata-se de um documento jurídico que traz o depoimento de Mem de Sá revelando que deixou, no conflito que ficou conhecido como Batalha dos Nadadores, em Olivença, tantos indígenas mortos que seus corpos, juntos, ocupavam cerca de uma légua:

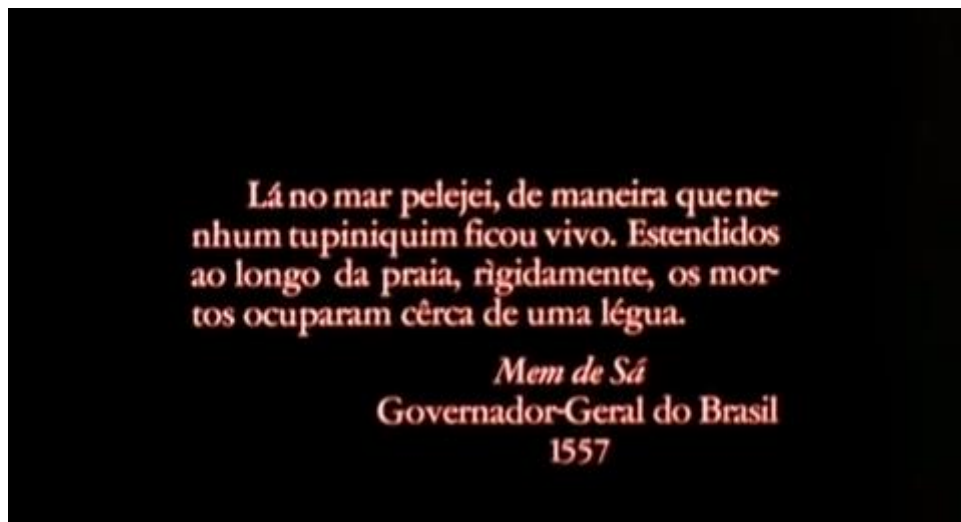


Figura 12 - Citação de Mem de Sá

Fonte: *Como era gostoso o meu francês*, 1971, 01:19:10 min

Tal depoimento do terceiro Governador Geral do Brasil encontra-se compilado em *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, organizado por Dr. Manoel Cícero Peregrino da Silva, em 1905. A parte dedicada a Mem de Sá é um documento jurídico e intitula-se

Instrumentos do serviço. Refere-se ao ano de 1570, quando o Governador Geral presta depoimento sobre tudo que fez enquanto esteve no Brasil. Ou seja, se Nelson Pereira dos Santos cria uma narrativa que inverte vencedores e vencidos, ele também se preocupa em finalizar sua película demonstrando quem, realmente, são os vencedores do ponto de vista histórico – e a que custo.

2.3 Nelson Pereira dos Santos como receptor produtivo dos textos coloniais

Em *Como era gostoso o meu francês*, as chaves interpretativas de textos coloniais lidos em um tempo histórico posterior àquele em que foram escritos são por nós interpretadas a partir da percepção de leitor construída por Hans Robert Jauss na década de 1960. Quando elaborou uma teoria literária que pretendia se dissociar tanto dos estudos formalistas quanto marxistas, Jauss considerou que essas duas correntes ignoravam o leitor enquanto portador de parte fundamental do processo de comunicação literária, sendo um dos termos necessários para a significação de um texto. Ao defender sua tese, Jauss (1994, p. 23) cita Walther Bulst ao afirmar que nenhum texto fora escrito para ser lido por filólogos ou historiadores, mas por leitores que são interpelados pela relação dialógica, isto é, interativa, entre leitura e leitor. Nas palavras do autor:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor [...]. Há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. (JAUSS, 1994, p. 23)

Para ele, as implicações estéticas e históricas são advindas do ato de recepção, isto é, de leitura – a primeira é a capacidade de avaliação de uma obra lida a partir da comparação entre esta e outras já lidas pelo leitor anteriormente; a segunda, com a capacidade da compreensão dos primeiros leitores de uma determinada obra ter continuidade e se enriquecer com percepções de leitores futuros, “decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (JAUSS, 1994, p. 23). Aqui, no que se refere à importância do leitor e de sua experiência de leitura, é possível citar Chartier (1991, s/p) ao ponderar que “a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência: é pôr em jogo o corpo, é inscrição

num espaço, relação consigo ou com o outro”. Chartier (1991) também considerou a teoria jaussiana ao afirmar que entre livro (entendido como suporte) e texto,

A diferença, que é justamente o espaço em que se constrói o sentido – ou os sentidos –, foi muitas vezes esquecida, não somente pela história literária clássica, que pensa o obra em si, como um texto abstrato cujas formas tipográficas não importam, mas também pela *Rezeptionsästhetik* que postula, apesar de seu desejo de historicizar a experiência que os leitores têm das obras, uma relação pura e imediata entre os "sinais" emitidos pelo texto – que contam com as convenções literárias aceitas – e "o horizonte de expectativa" do público a que se dirigem. (CHARTIER, 1991, s/p).

Para ele, as formas materiais em que o texto se apresenta, apesar de terem sido ignorada por Jauss em sua teoria, “também contribuem amplamente para dar feição às antecipações do leitor em relação ao texto e para avocar novos públicos ou usos inéditos” (CHARTIER, 1991, s/p).

Diante dessas ponderações, o ato de ler é sempre ativo, pois possui, como vimos, implicações estéticas e históricas. Assim, o que tomamos como recepção de um texto se configura no ato de leitura, interpretado não como forma passiva de recepção, mas como parte de um processo ativo que permite ao leitor responder ao texto com imaginação e criatividade, ou seja, “consumir a obra ou acolhê-la criticamente, [...] admirá-la ou recusá-la, apreciar a sua forma, interpretar o seu sentido, retomar uma interpretação já reconhecida ou tentar uma nova, responder a uma obra criando ele mesmo uma nova.” (JAUSS, 1988 *apud* SIEGA, 2011, p. 16).

Jauss considera também que nenhuma obra aparecerá como novidade em um espaço vazio, mas,

Por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas [...]. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão. (JAUSS, 1994, p. 28)

Ou seja, ao ler, ao ter contato com determinada obra, o leitor a estará inserindo dentro de seu próprio repertório de textos já lidos, formadores, junto com a sua história e visão de mundo, do seu horizonte de expectativas. É com este ponto de vista, que buscamos perceber a condição de Nelson Pereira dos Santos enquanto leitor, ou seja, receptor produtivo de textos do passado que são reelaborados e ressignificados em sua atividade cinematográfica. O seu filme se constitui, portanto, de uma literatura de viagem produzida durante o período colonial que, lida em uma outra época, assume significações diversas das que poderia possuir em seu contexto inaugural de recepção.

Em relação aos textos coloniais, um exemplo deste tipo de leituras produtivas, capazes de modificar a significação de determinados discursos do passado é a *Revista de Antropofagia*, veiculadora do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade e propagadora de releituras acerca dos textos quinhentistas sobre antropofagia – esta, eleita como metáfora do processo de resistência ao domínio intelectual europeu. É exatamente tal metáfora, como vimos durante a análise de cenas finais da película, que será usada pelo cineasta como suporte ideológico de seu filme, interessado em discutir as relações coloniais estabelecidas entre a cultura brasileira e a cultura estrangeira, entre o cinema brasileiro e o cinema estrangeiro a partir da metáfora que coloca “a verdade (visualizada) do colonizado, contraposta pelo ponto de vista etnocêntrico do colonizador europeu que não consegue (nem tenta) compreender uma cultura desconhecida e diferente da sua, preocupado apenas em dominá-la” (SALEM, 1987, p. 268).

Sobre a revista, foi lançada em maio de 1928 na capital paulistana, a *Revista de Antropofagia* possuiu duas “dentições” (fases):¹¹ a primeira, de maio de 1928 a março de 1929 e a segunda, de março a agosto de 1929. A apresentação do primeiro número foi escrita por Antônio de Alcântara Machado sob o título “Abre-alas”. No texto, destaca a alegoria da antropofagia como mediação da criação de uma arte brasileira diante de uma intelectualidade artística colonizada pelo pensamento europeu, representada pela figura do civilizado:

O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos. Assim a experiência moderna [...] acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação. (MACHADO, 1929, p. 1)

Ao final, o autor referencia a figura de Hans Staden como expressão daquilo que escaparia da deglutição proposta pelos modernistas: “No fim sobrar um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquilo de que escapou e com os dados dele se fará a arte próxima futura” (MACHADO, 1929, p. 1). Ou seja, a figura de Hans Staden transformou-se, também, em alegoria. Ao fim da página, a revista traz uma citação do viajante retirada do capítulo 28 de seu livro: “Ali vem a nossa comida pulando”.

Esta edição também trouxe o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade, com o centro da página preenchido com o quadro *Abaporu*¹², de Tarsila do Amaral. O manifesto sentenciava: “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 1928, p. 3) e faz referências a Vilegagnon, ao Padre Vieira, e ao Bispo Sardinha, que teria sido comido por índios brasileiros.

¹¹ O termo “dentição” é proposta da Revista como parte da construção metafórica sobre a antropofagia.

¹² É uma junção de nomes tupis que significa, grosso modo, “gente comedora de gente”.

As edições da revista trouxeram nomes conhecidos da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, dentre outros, sempre na condição de propor uma renovação nas artes brasileiras no sentido de criar outra capaz de representar os verdadeiros símbolos nacionais. Sendo assim, neste momento específico da literatura e arte brasileiras, os textos coloniais, que trouxeram a experiência da antropofagia, serviram como base inspiradora para a proposição da deglutição de uma cultura e uma intelectualidade estrangeiras.

No caso de *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, interpretando os textos quinhentistas à luz de um novo horizonte histórico, atribui-lhe novas significações, retomando também as do movimento modernista. Torna-se, assim, elo importante da cadeia de recepção desses textos, atribuindo, em seu tempo, um valor cultural e histórico divergente daquele que os leitores das coroas europeias poderiam atribuir-lhes. O exercício de leitura do cineasta elabora uma complexa forma de atualização dos significados dos textos quinhentistas, materializada, enquanto resposta criativa, em seu filme.

A percepção de Nelson Pereira dos Santos como receptor não somente dos textos quinhentistas, mas da cadeia de leituras efetuada sobre tais textos, permite mobilizar o conceito jaussiano de “horizonte de expectativas”, que consiste, grosso modo, na ideia de que um texto não será jamais uma novidade absoluta, mas despertará no leitor a lembrança do que já fora lido, ensejando expectativas que se constroem com base em leituras já efetuadas. Ou seja, todo texto cria em seu leitor um horizonte (entendido como delimitação de um campo visual) que demarca uma expectativa convencional de determinado gênero, estilo ou forma. Um novo horizonte de expectativas, segundo Jauss (1994), consegue ser estabelecido por aquelas obras que evocam certas expectativas convencionais para, logo depois, romper com elas; pois propiciam uma experiência estética que se apresenta como uma esfera renovada mediante aquilo que era esperado. Nas palavras do autor:

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo — procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos. Assim é que Cervantes faz com que, da leitura do Dom Quixote, resulte o horizonte de expectativa dos antigos e tão populares romances de cavalaria, romances estes que a aventura desse seu último cavaleiro parodia, então, profundamente. (JAUSS, 1994, pp. 28-29)

Neste sentido, Nelson Pereira dos Santos romperá com o horizonte de expectativas construído sobretudo pelos relatos de viagem, pois diferente do que ocorre em *Como era*

gostoso o meu francês, em tais relatos os vitoriosos são os viajantes e escapam vivos do rito antropófago. Outro ponto de ruptura é que estes relatos têm os colonizadores como os heróis, diferente de em *Como era gostoso o meu francês*, que terá um herói coletivo e representado pelos povos originários que devoram o francês. Esta ação de ruptura do horizonte de expectativas proporcionada pelo rito antropófago, que permite que o francês seja devorado, é que produz uma inversão na relação construída entre colonizadores e colonizados construída a partir dos relatos europeus.

Por outro lado, Nelson Pereira dos Santos será um continuador da linha de leituras de viés modernista que atribuem ao ato da antropofagia um significado que não, necessariamente, era a ela atribuído pelos povos que a praticavam. É o que fizeram os modernistas da Semana de 1922 que, na imagem do antropófago e da antropofagia, viram refletir seu próprio ideal de ressignificação artística. Não estavam, portanto, compromissados necessariamente em narrar uma cultura indígena, mas se apropriar dela para falar sobre si mesmos e o que pensavam sobre uma arte genuinamente brasileira. De maneira não de todo dessemelhante, a partir de um viés cinematográfico que se pretendia ruptura do que era hegemonicamente construído no país, Nelson se apropria de um ritual indígena para também projetar este diálogo sobre cinema e cultura nacionais.

3 LITERATURA COLONIAL NO E SOBRE O BRASIL: QUESTIONAMENTOS

Resgatando o conceito de comunidade imaginada¹³ de Benedict Anderson (1983), Stuart Hall (2006, p. 51) define o que seria, para ele, o discurso da nacionalidade: a ideia de que toda nação se constitui de uma comunidade imaginada, de que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações”. Para o teórico jamaicano, portanto, o discurso da nacionalidade é o que constitui a nação, isto é, as identidades são construídas a partir dos “sentidos [que] estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o seu presente ao seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51).

Hall (2006) elenca cinco elementos principais que, para ele, representam de que forma estas estórias são contadas: primeiro, a partir da *narrativa da nação*, que se constitui nas representações nacionais presentes nas literaturas, na mídia e na cultura popular. Estes espaços compõem discursos que espalham e solidificam “estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências compartilhadas [...] que dão sentido à nação” (HALL, 2006, p. 52). Em segundo lugar, o teórico identifica as ênfases nas origens, na continuidade, na tradição e na atemporalidade, ou seja, a identidade nacional existiria desde os primórdios da nação, fazendo com que “os elementos essenciais do caráter nacional permane[çam] imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história” (HALL, 2006, p. 53). Em terceiro lugar, recorrendo a Hobsbawm e Ranger, Hall (2006) pontua a *invenção da tradição*, que é o movimento de corporificar, enquanto históricos, elementos recentes da cultura. Em quarto lugar, está o *mito fundacional*, “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo” (HALL, 2006, p. 54). Para ele, o ponto anterior, a invenção da tradição, exerce influência no que ele chamou de mito fundador, pois cria confusões históricas, apagamentos e inversões.

O mito, por assim dizer, seria aquilo que se repete enquanto verdade até não se poder distinguir o real do inventado, além de sobrepujar mitos em relação aos fatos históricos. Por último, Hall (2006) pontua que muitas vezes a identidade nacional recorre à ideia de povo

¹³ Para Anderson (1983), as diferenças entre as nações se estabelecem nas diferentes formas em que estas são imaginadas.

original, mas lembra que raramente será o povo original da nação que exercerá, de fato, poder sobre ela. Em se tratando de Brasil e mito fundador, Marilena Chauí (2000) destrincha aspectos da formação de um discurso nacional que promove suscetíveis apagamentos históricos ao passo que alavanca a ideia de homogeneidade na representação que os brasileiros fazem em relação ao país. A ideia de povo cordial, originária da carta de Caminha, atravessa os anos e se solidifica enquanto mito, por exemplo, servindo para apagar as raízes violentas de sua formação enquanto país. De pouco a pouco, também, os aspectos do paraíso terreal vão se configurando na formação de um símbolo nacional cujas riquezas estão na terra produtiva, nas paisagens naturais e na gente cordeal e feliz:

Na escola, todos nós aprendemos o significado da bandeira brasileira: o retângulo verde simboliza nossas matas e riquezas florestais, o losango amarelo simboliza nosso ouro e nossas riquezas minerais, o círculo azul estrelado simboliza nosso céu, [...] indicando que nascemos abençoados por Deus, e a faixa branca simboliza o que somos: um povo ordeiro em progresso. Sabemos por isso que o Brasil é um “gigante pela própria natureza”, que nosso céu tem mais estrelas, nossos bosques têm mais flores e nossos mares são mais verdes. Aprendemos que por nossa terra passa o maior rio do mundo e existe a maior floresta tropical do planeta [...]. Aprendemos que somos “um dom de Deus e da Natureza” porque nossa terra desconhece catástrofes naturais [...] e que aqui, “em se plantando, tudo dá”. (CHAUÍ, 2000, p. 3)

Essa narrativa da nação, corporificada pelas diversas produções de discurso, está presente na crítica brasileira que procurou organizar uma História da Literatura de forma linear de acordo a moldes positivistas. Conforme pontua Jauss (1994, p. 11), este tipo de perspectiva acaba por fazer com que “Histórias nacionais somente po[ssam] ser consideradas séries acabadas de acontecimentos na medida em que culminam politicamente na concretização da unificação nacional ou, literariamente, no apogeu de um modelo clássico nacional”.

Nesta sessão do nosso trabalho, tentaremos demonstrar que a historiografia e crítica literárias nacionais têm excluído a literatura quinhentista do rol das letras brasileiras e, por vezes, a literatura colonial como um todo, pois, apoiada num discurso sobre a nacionalidade brasileira, não vê, nos textos que compõem nosso *corpus* de análise, antecipações da nacionalidade. Todavia, para chegar ao nosso objeto de análise principal, que é a recepção de textos coloniais no filme de Nelson Pereira dos Santos, investiremos, ainda assim, em uma incursão nos textos do século XVI. Esta escolha, como apontamos, poderá fazer surgir alguns questionamentos, principalmente no que diz respeito ao *corpus* de análise; ou por se considerar, dentro da crítica geral da literatura brasileira, que os textos coloniais não pertencem ao campo de estudos literários, seja por não os considerar como parte do corpo da literatura nacional.

Como primeiro exemplo deste tipo de negação, podemos citar José Veríssimo, um dos principais nomes da crítica brasileira da virada do século XIX ao XX. Escritor e professor, destacou-se pelos estudos literários, sobretudo quando publica, em 1915, o seu livro intitulado *História da Literatura Brasileira*. Nele, procura demarcar os principais momentos da literatura do país de até então, dividindo-a em colonial e nacional, com um ponto de intersecção identificado pela emancipação política do país. Para o crítico, as letras brasileiras genuinamente se iniciaram com o que ele identifica como período nacional, principiado pelo romantismo:

A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. (VERÍSSIMO, s/d, p. 5)

Neste caso, o autor utiliza a ideia de emancipação literária a partir do momento em que expressa um pensamento e um sentimento que não se confundiria mais com o português, uma vez que já se tratava de um país que rompera com a condição de colônia. Todavia, a produção literária do período colonial, apesar de não figurar no rol de letras brasileiras, a influenciaria de alguma forma. Nas palavras de Veríssimo (s/d, p. 9), “muitos dos escritores brasileiros, tanto do período colonial como do nacional, conquanto sem qualificações propriamente literárias, tiveram todavia uma influência qualquer em a nossa cultura, a fomentaram ou de algum modo a revelam”.

O período colonial identificado por Veríssimo (s/d, p. 9) inicia-se somente com escritores portugueses nascidos no Brasil e, posteriormente, por brasileiros de nascimento e atividade literária. Para o autor, fica de fora, portanto, toda a produção do período quinhentista, de forma que “os portugueses que no Brasil escreveram, embora do Brasil e de cousas brasileiras, não pertencem à nossa literatura nacional, e só abusivamente pode a história ocupar-se deles”. Cita o exemplo de Gabriel Soares de Sousa – um dos autores citados por Nelson Pereira dos Santos –:

Do século XVI escrito no Brasil, se não por brasileiro nato, por brasileiro adotivo, [...] só nos resta *um* livro, o Tratado descritivo do Brasil, por Gabriel Soares de Sousa, terminado em 1587. Nem pelo estímulo que o originou, nem pelo seu propósito, nem pelo estilo é o livro de Gabriel Soares obra literária. Era, como diríamos hoje, um memorial de concessão apresentado ao Governo, como justificativa dos favores que para a sua empresa de exploração do país lhe pedia o auto. (VERÍSSIMO, s/d, p. 24, grifo nosso)

Ainda que, para Veríssimo (s/d, p. 24), Gabriel Soares de Souza tenha alguma relevância, sendo destacado como o autor do único texto lembrado do século XVI, não se

configurava, para ele, autor de literatura, uma vez que “não era um letrado e a sua ‘tenção, conforme declara, não foi escrever história que deleitasse com estilo e boa linguagem”. Essa anulação da obra de Gabriel Soares de Souza tem a ver com a concepção de Veríssimo sobre o que vem a ser, realmente, literatura:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. Assim pensando [...] sistematicamente excludo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero. (VERÍSSIMO, s/d, pp. 8-9)

A operar com os critérios do crítico, portanto, tudo que compõe nosso *corpus* de análise ficaria de fora dos estudos literários, sobretudo os que não foram escritos em língua portuguesa.

Outro crítico que pode ser citado é Afrânio Coutinho, escritor da coletânea *A literatura no Brasil*, publicada originalmente em 1955, junto a diversos colaboradores, cujo intuito fora revisar a história da literatura brasileira a partir da apresentação de fundamentos metodológicos discutidos por ele próprio durante o primeiro volume da coletânea, intitulada *Introdução Geral*. Nela, apresenta o seu objetivo, que foi, dentre outras coisas, “o levantamento da história da literatura brasileira” (COUTINHO, 1955a, p.4). Discutindo e criticando diversos métodos que advêm de uma tentativa de se organizar uma história literária, o autor apresenta abrangente revisão de diversos críticos e suas metodologias que atuaram na construção de uma história da literatura brasileira fincada na periodização, isto é, numa constante tentativa de se fazer divisões tradicionais que, com ligeiras diferenças, “referem-se [...] a critérios políticos e históricos – era colonial, era nacional – com subdivisões mais ou menos arbitrarias, por séculos ou decênios, ou por escolas literárias” (COUTINHO, 1955a, p. 14). Para ele é um problema, pois estas divisões perderiam seu caráter científico, uma vez que se fariam em um terreno de imprecisões que acabam por reduzir o período literário a uma seção de tempo marcada por datas importantes de ordem política ou social. Propõe, no lugar, como uma “libertação cronológica”, a periodização estilística.

Durante a revisão dessa historiografia literária, o crítico cita Sílvia Romero, autor que considerou que o estudo da literatura devesse começar pela percepção daquilo que demonstrasse uma base para a nacionalidade, ou seja, marcadores sociológicos que indicassem uma espécie de identidade, de nacionalidade. Para ele, Romero foi um marco da concepção historicista e

sociológica da literatura porque, a partir de suas concepções, de uma ou de outra forma, influenciou seus sucessores. Ao citar Romero, o autor lembra de Veríssimo, que, ao defender a literatura como ‘arte literária’, ou belas artes, “não fugiu à visão da literatura como forma expressiva do sentimento nacional, fazendo coincidir o progresso de uma com o do outro” (COUTINHO, 1955a, p.21), principalmente porque faz a divisão cronológica entre um período colonial e outro nacional.

Após citar Romero e Veríssimo, Coutinho (1999) relembra que um grande problema dessas histórias da literatura seria a dificuldade em separar a história literária de uma história geral, fazendo com que a primeira seja subordinada à segunda em consequência da postura cronológica que criticara. Coutinho (1999a, p.21) dá exemplo de diversos autores que “incidem no critério político, misturando-o com a pura cronologia, mesmo quando admitem subdivisões por escolas ou gêneros literários”. O autor cita Wolf, para quem a literatura nacional se dividiu em cinco períodos, sendo o inicial aquele que compreendia a fase do descobrimento até o fim do século XVII. Depois, teria aparecido Fernandes Pinheiro, para quem também a literatura brasileira teve sua fase de formação durante os séculos XVI e XVII. Em seguida, Sílvio Romero e José Veríssimo, que já comentamos. E, por fim, cita Ronald de Carvalho e Arthur Mota, para quem o período de formação da literatura brasileira também se deu a partir do século XVI, além de Afrânio Peixoto, segundo o qual a literatura começou a se formar a partir do classicismo. Coutinho (1999a, p. 23) pontua que:

De Wolf a Sílvio Romero, e de José Veríssimo a Ronald de Carvalho, o problema da periodização vincula-se ao conteúdo nacional da literatura, e a história literária é a verificação desse crescente sentimento, a princípio mascarado de nativismo, e cada vez tornado mais consciente até abrolhar em verdadeiro sentimento nacional. A sucessão das épocas, nessas divisões, obedientes à ideia progressista, revela a preocupação de descobrir o aumento do componente nacional na literatura. (COUTINHO, 1999a, p. 23)

Ou seja, para Coutinho (1999, p. 23), o que esses críticos fizeram foi, na verdade, de uma ou de outra forma, acompanhar o progresso literário de acordo com uma determinada evolução nacional, da temática da nacionalidade; fazendo com que, em sua concepção, a literatura fique restringida a “um documento ou testemunho de fato político”, uma vez que sua autonomia “corresponde à afirmação da personalidade nacional do país recém liberto do julgo da metrópole”. Assim, essas histórias da literatura estiveram, segundo Coutinho, à serviço de um fato político, resultando, de acordo com o que já fora comentado, da subordinação da literatura e, conseqüentemente, da história literária. Para ele, isso se deu sobretudo pela ausência da concepção da literatura enquanto fenômeno autônomo, que é o que ele pretendeu demonstrar

em sua obra, embora também considere que ela, a literatura, esteja em uma constante ação recíproca com as outras formas da vida humana.

Sobre a formação da literatura brasileira propriamente dita, ainda no volume primeiro de sua coletânea, afirma que a atividade literária obedeceu um movimento duplo em que, de um lado, estava “a desintegração e um abandono de uma velha consciência” (COUTINHO, 1999, p. 25) e, de outro, em oposição a esta, “a construção subjacente de uma nova” (p. 25), ou seja, estavam em disputa a consciência europeia, uma tradição importada, e uma nova tradição de cunho local e nativo. Neste processo, demarca Anchieta como marco desse conflito entre a Europa e América, representando determinado esforço em criar uma tradição local, esforço presente desde os momentos ou expressões literárias da Colônia. Nas palavras de Coutinho (1999):

Esse conflito das relações entre Europa e América, esse esforço de criação de uma tradição local em substituição à antiga tradição europeia, marcam a dinâmica da literatura desde o primeiro século, entre os jesuítas, Anchieta sobretudo, escrevendo a sua epopeia de conquista espiritual e imperialismo religioso, estudam as línguas, a etnografia e a vida social dos indígenas, no intuito de melhor atuar sobre a mentalidade dos primitivos habitantes [...] utilizando-se da literatura – poesia e teatro – como instrumento de penetração e convicção. [...] Firmou-se também uma corrente de exaltação da terra, os “diálogos das grandezas”, forma de ufanismo nativista que deu lugar a um verdadeiro ciclo de literatura em torno do mito de eldorado. (p. 25)

Ou seja, Coutinho (1999, p. 25) admite já uma espécie de sistematização desde Anchieta, afirmando ainda que as comuns ideias de nobre selvagem, da terra prometida ou da fartura “são outros tantos mitos que se constituem desde o início através dessas “prosopopeias”, [...] em louvor de uma civilização nascente ou de façanhas de viajantes, guerreiros e missionários”. No volume segundo da coletânea, será ainda mais enfático em relação ao que fora produzido durante o quinhentos: “Ao ciclo dos descobrimentos da literatura portuguesa do século XVI [...] pertencem as primeiras manifestações literárias da Colônia brasileira” (COUTINHO, 1999b, p. 4). Apesar de caracterizar a fase quinhentista como um compilado de elementos medievais, como a velha métrica, elementos clássicos, como o teatro (comédia e tragédia), etc. além de uma carga inegável de influência da literatura europeia, dirá que:

A maioria dessas obras não pertence à literatura no sentido estrito, e sua importância decorre de participarem desse ciclo de literatura do descobrimento e de se inclinarem para a terra brasílica, na ânsia, que domina a consciência do brasileiro do século XVII, de conhecê-la, de revê-la, de expandi-la. Se buscarmos sua valoração por exclusivos critérios estéticos, salta à vista a sua qualidade inferior, excetuados raros momentos. Por isso, a posição que lhes é reservada na história literária há que limitar-se à mera anotação de suas relações com o estilo de vida e de arte característico do tempo. [...] De direito, porém, o lugar de relevo que merecem é na história da cultura e da historiografia, ou das ideias sociais, pois constituem os marcos ao longo da estrada

que seguiram a consciência da terra comum, o espírito insurgente, o senso histórico e o sentimento da nacionalidade, em uma palavra, a brasilidade [...] As repercussões dessa literatura de conhecimento da terra são de importância indisfarçável, [...] mas sua análise não compete aos instrumentos literários, que apenas as registram.” (COUTINHO, 1999b, p. 5)

Para o autor, o barroco é que será o marco da literatura propriamente dita, por se definir não só como um estilo de arte, mas também como um complexo cultural. Ou seja, apesar de reconhecer Anchieta como um marco de determinada sistematização de elementos literários, e de reconhecer aspectos estéticos literários, de uma maneira geral, nos registros da época, para Coutinho (1999) nosso *corpus* de análise, por dar pistas de uma civilização em formação, pertenceria mais propriamente ao campo dos estudos históricos e reduziria este momento, como vimos, a manifestações literárias.

Outro exemplo de exclusão de nosso *corpus* são as análises proferidas por Antônio Candido acerca do marco literário das letras brasileiras. Na introdução à *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, lançado em 1959, Antônio Cândido (2000) sugere que a literatura no Brasil comece a se formar enquanto literatura propriamente dita somente a partir dos períodos neoclássico e romântico, relegando as produções anteriores, assim como fez Coutinho, à condição de manifestações literárias. Sobre isso, o crítico diz o seguinte:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e por que se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerando aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. (CANDIDO, 2000, p.25)

Para o teórico, antes dos períodos neoclássico e romântico, o que poderia existir eram manifestações literárias isoladas, e não uma cultura literária propriamente dita, formada a partir de “denominadores comuns” (CANDIDO, 2000, p. 25). Tais denominadores seriam elementos internos (língua, temas e imagens) e elementos de natureza social, como a existência a) de um conjunto de produtores literários organizados e conscientes de sua produção, b) de um conjunto de receptores, vital para que a produção seja considerada obra literária e c) uma linguagem e um estilo que ligue uns aos outros. Dessa maneira, Cândido formaliza a tríade autor-obra-público como um sistema literário, elemento responsável por separar o que seriam as “manifestações literárias” da “literatura propriamente dita”.

Já no prefácio da segunda edição de seu livro, respondendo às críticas, o teórico, de certa maneira, lamenta que a introdução de seu livro tenha tido mais atenção que a própria obra, uma vez que “quase apenas ela foi comentada, favorável ou desfavoravelmente” (CANDIDO, 2000, p. 15). Segundo afirma, de forma alguma ele supôs a completa inexistência de literatura no Brasil antes dos períodos neoclássico e romântico, mas que, em um sentido amplo, o aparecimento da literatura, no século XVI, se deu a partir de ralas e esparsas manifestações sem ressonância, ganhando corpo durante o aparecimento de poetas baianos, no século XVII, mas só chegando a possuir uma densidade apreciável na primeira metade do século XVIII, a partir do surgimento das Academias. Para o autor:

É com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais ilustrados, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira. Tais homens foram considerados fundadores pelos que os sucederam, estabelecendo-se deste modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações. (CANDIDO, 2000, p. 25)

Candido, seguindo esta premissa, toma como ponto de partida as Academias dos Seletos¹⁴ e dos Renascidos¹⁵ e os trabalhos de Claudio Manoel da Costa. Para Paula Regina Siega (2019), que opôs as perspectivas do crítico às de Haroldo de Campos, esta postura promoveu a remoção de um passado literário devido à perspectiva de um *continuum* na concepção da história e da tradição

que não admite interrupções ou descontinuidades, pois, ao impedirem o traçado de uma linha sucessória, tais interrupções comprometem o sentido finalista de uma narrativa que deve, forçosamente, perfazer a ideia de totalidade orgânica de características “literárias” e “nacionais”. Se, para Candido, a “literatura propriamente dita” dava frutos de sabor brasileiro somente com a poesia árcade mineira, tudo o que a antecedia era uma espécie de esboço desarticulado dessa literatura, desde então identificado com a expressão “manifestações literárias”. (SIEGA, 2019, p. 216).

A esta perspectiva, lembra a autora, opôs-se Haroldo de Campos nos anos 1980 quando, apoiado nas teses de Hans Robert Jauss, procura rebater a ideia de que a literatura atingiria seu ponto mais alto assim que pudesse ser capaz de exteriorizar expressões de nacionalidade. Mais tarde, n’*O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Campos (1990, p. 12). propõe-se a rediscutir sobretudo o que seria esta perspectiva

¹⁴ Fundada entre 1751 e 1752, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas homenageou Gomes Freire de Andrade, um nobre militar português do Brasil colonial.

¹⁵ Fundada em Salvador, então capital do Brasil colônia, em 1759. Tinha como objetivo principal escrever a história da América Portuguesa.

histórica. Para ele, tal perspectiva “foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional”.

Exteriorizando uma linha de pensamento derridiana, Campos (1990, p. 15-16) rediscute a necessidade de exprimir um marco a partir do qual se daria essa continuidade ininterrupta proposta por Candido. Para ele, este conceito metafísico de história envolve a ideia de linearidade e, portando, de continuidade, que já assinalamos. Campos alega ainda que uma perspectiva histórica seria uma perspectiva ideológica, sobretudo quando procura a “construção” e a “expressão” de um espírito nacional. e, também, sob uma questão de aspecto estético, ou seja, no terreno das “belas letras”, excluindo certas de suas manifestações.

Sobre a perspectiva de Candido, Siega (2019), por sua vez, comenta que

Ainda que expressão “manifestações literárias” – que passou a figurar em muitos livros, discursos e programas dos cursos de Letras do país – permita que se contabilizem as produções escritas do ou sobre o Brasil no período colonial, ela está longe de resolver o problema das origens da literatura brasileira e seu percurso de formação. (SIEGA, 2019, p. 218)

Principalmente porque, para a autora, tal termo abre brechas para se imaginar determinada inferioridade da literatura brasileira diante da portuguesa, uma “manifestação do complexo de inferioridade do ‘particular’ em relação ao ‘universal’, do latino-americano em relação ao europeu” (SIEGA, 2019, p. 218). Posicionamento que reforçaria o sentimento de inferioridade da colônia em relação à metrópole e dela não se emancipando nem quando apontado seu marco inicial. Se, por um lado, para Candido o que existia antes do período neoclássico era um sistema “simbólico” de comunicação artística que não chegava a compor a tríade autor-obra-público proposta por ele como preconizadora de uma cultura literária, por outro lado, o que não coube neste sistema fora sumariamente excluído de sua análise.

No que se refere aos questionamentos acerca das posições de Candido, Siega (2019) rememora também as intervenções de João Carlos Teixeira Gomes (1995, p. 74), crítico baiano que se opõe à perspectiva de Antônio Candido uma vez que “conquanto tenha escrito um livro que, por todos os títulos, honra os estudos literários no Brasil, em termos práticos favoreceu também a supressão de mais de 200 anos de produção literária nacional”, deixando para trás nomes entre os quais “Anchieta, Antônio Vieira, Manuel Botelho de Oliveira [...] e Gregório de Matos, todos eles nomes de importância e com abundante produção, [mas] constituindo simples manifestações literárias”

Reflexos do que fora apontado por Campos e por Gomes podem ser observados também em *História da Literatura Brasileira* (1995) de Nelson Werneck Sodré. Acompanhando a linearidade histórica de seus predecessores e também respondendo ao anseio de exprimir um marco do que seria essa continuidade ininterrupta proposta, Sodré divide seus estudos acerca da literatura brasileira em três momentos, a “literatura colonial”, de onde saíram as “primeiras manifestações literárias”; o “esboço da literatura nacional” em que ele demarca, como início, as produções românticas. Por fim, a “literatura nacional”, propriamente dita, só é por ele demarcada a partir do movimento Modernista, já no século XX.

Na introdução, Sodré (1995, p. 2-3) relembra Sílvio Romero e José Veríssimo, os “bem dotados”¹⁶, mas que, no entanto, “subordinados [...] às condições do tempo, procuraram demonstrar as íntimas ligações entre a manifestação literária e o meio social”. Para Sodré, ambos os autores trabalharam empiricamente, renegando algum tipo de método, apesar de Sílvio Romero ter compreendido e até mesmo exteriorizado esta limitação. Para ele, após as incursões teóricas de Romero e Veríssimo, sobre os críticos que vieram depois desses dois, “pouco se poderia escrever” uma vez que “acreditaram na eminência do fato literário e por si só atribuíram importância capital aos julgamentos de valor” (SODRÉ, 1995, p. 3), mas que, todavia, “escreveram trabalhos que poderiam ser tomados como de outras literaturas, se não soubéssemos a naturalidade dos autores a que se referiam” (SODRÉ, 1995, p. 3). Para Sodré, portanto, a sociedade brasileira não ficou representada nos trabalhos elaborados pelo rol da crítica literária nacional pois, dentro do critério majoritariamente eleito por esta crítica, que seria a suposição de que “a obra de arte nasce inteira e acabada na cabeça dos autores [...] sem raízes, [...] sem laço com o meio” (SODRÉ, 1995, p.3), tais artistas poderiam ser confundidos, “tanto serem brasileiros, como persas, escrevendo no século XX como no século XVI” (SODRÉ, 1995, p. 3). Adiante, Sodré (1995, p. 4) vai além: considera que a literatura colonial, seja por ordem histórica ou estética, não deveria figurar como patrimônio nosso durante os trabalhos de levantamento acerca da literatura brasileira.

Podemos também citar o trabalho de José Guilherme Merquior intitulado *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (2014) que tem, por objetivo, fomentar uma visão integradora entre teoria, crítica e história literária, conforme pontuou Fábio Andrade (2014, p.17) na apresentação da quarta edição do livro. Embora o título sugira que ficou de fora da análise de Merquior tudo que fora produzido anterior à Anchieta, o autor chega a mencionar

¹⁶ De acordo com o próprio autor.

uma “literatura de celebração e conhecimento da terra” (2014, p. 36) decodificada pelo que ele chamou de espírito da colonização. Neste momento, cita Pero de Magalhães Gandavo e Gabriel Soares de Souza como exemplos de uma produção superlativa correspondendo ao mito de eldorado, anteriormente mencionado por Coutinho (1999). Todavia, apesar de citá-los, o autor não os coloca no rol da literatura brasileira pois, de acordo com suas palavras

É costume iniciar a história da literatura nacional pelo exame das obras escritas, quase sempre sem intenção artística, por colonos ou viajantes, nos dois primeiros séculos do Brasil. O maior, quando não exclusivo, interesse dessa prosa de notícia do país é documental: são textos que mostram as condições de vida e a mentalidade de seus fundadores e primeiros habitantes. Exibem concretamente a atmosfera cultural das capitanias, não no sentido de ilustrar-lhes o ambiente literário – praticamente inexistente –, mas no de revelar a psicologia do colono. (MERQUIOR, 2014, p. 36)

Ou seja, tal qual Coutinho (1999), Merquior (2014) também atribui um valor histórico aos primeiros textos produzidos no Brasil sobre o Brasil, uma vez que, para ele, essa “prosa de notícia” possui um valor documental atestando especificidades da época. Mais adiante, e ainda sobre o trabalho que pretende realizar, revela que se trata “de auxílio à compreensão do fundo espiritual de que nasceu a experiência histórica do Brasil, e, dentro dela, pouco mais tarde, a literatura nacional” (p. 36). Assim, apesar de citar dois dos autores que compõem nosso *corpus* de análise, Merquior (2014, p. 43) os descarta de uma análise literária propriamente dita, sobrando, por assim dizer, em sua análise, os aspectos históricos que estes textos podem fornecer. Mais adiante, falando sobre a literatura de catequese dos jesuítas, afirma que “o insucesso do projeto jesuítico no Brasil Colônia explica por que a nossa primeira manifestação literária – a literatura dos catequistas – ficou sem sucessão histórica”. Assim, já demarca que seria a literatura de catequese aquela que inaugurou o terreno literário nas letras brasileiras. Conforme suas palavras:

Seja qual for a modéstia [...] dos méritos artísticos dos textos compostos pelos catequistas, para ou sobre a evangelização, não há dúvida de que é com eles – com as obras de Manuel da Nóbrega, de José de Anchieta e de Fernão Cardim – que ingressamos no terreno propriamente literário, e não apenas documental, na história das letras no Brasil. A mais antiga página literária brasileira é o *Diálogo sobre a conversão do gentio*, escrito por Nóbrega em 1557 ou 58. (MERQUIOR, 2014, p. 43)

Porém, apesar de demarcar como terreno fértil para a literatura, coloca a literatura dos catequistas como manifestação literária, tal qual Coutinho (1999) e Candido (2000). Para ele, Anchieta foi a primeira figura de literato brasileiro, mas não foi o primeiro escritor, que ele afirma ser Nóbrega, e identifica que o primeiro tenha utilizado de diversos gêneros literários,

como o sermão, a carta, a poesia e o teatro para a inspiração missionária. Antes dele, tudo o que existiu, fora, como explicou, de caráter *documental*.

Mencionamos, também, o trabalho de Alfredo Bosi (2014) *Dialética da colonização*. Nele, nos momentos iniciais, o autor discorre sobre o encontro da “civilização” com a “barbárie” e comenta os impactos desse encontro no território colonial. A partir de um texto apoiado nos estudos históricos e sociológicos dos primeiros momentos do Brasil, destacou os aspectos da estrutura colonial, marcada por “um processo de fusões” (p. 29) em que se produziu uma dialética de rupturas entre as culturas que se enfrentaram, a originária e a europeia. Considera que

A transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem deu resultados díspares. À primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada [...] a inventar. Que o primeiro aculturador dê exemplo: Anchieta compõe em Latim clássico o seu poema à Virgem Maria quando, refém dos tamoios [...] sente necessidade de purificar-se. O mesmo Anchieta aprende o tupi e faz cantar e rezar nessa língua os anjos e santos do catolicismo medieval nos autos que encena com os curumins. [...] o jesuíta aguilhado pelas urgências da missão precisou mudar o código, não por motivos de mensagem, mas de destinatário. (BOSI, 2014, p. 31)

Ou seja, para Bosi (2014) o primeiro aculturador, ou seja, aquele que transplantou uma cultura europeia para a cultura originária a partir desse encontro provocado pela colonização foi Anchieta. Este, portanto, aparece aqui também como um marco literário, uma vez que é indicado como alguém que compõe, ainda que com adaptações, a partir de modelos europeus. Por considerar apenas o que foi escrito de uma cultura para a outra, isto é, do europeu para o indígena, o crítico não chega a mencionar outro nome nesse processo que ele define como aculturação, ficando de fora outras categorias de textos, como as cartas e os relatos de viagem. Neste sentido também se dá o trabalho *Brasil e renascença: a cultura clássica na origem do Brasil* (2011) de Leonardo Ferreira Kaltner. Ao estudar *De Gestis Mendi de Saa* (Os feitos de Mem de Sá), Kaltner (2011, p. 43) coloca Anchieta como figura proeminente do “corpus literário” da época colonial, cujo marco inaugural teria sido a carta de Caminha de 1500, e do qual participariam, também, a produção “dos colonizadores da França Antártica, que nos deixaram interessantes relatos, como Jean de Léry e André Thevet, havendo também inúmeras obras em latim de Villegagnon”. Também é possível citar, neste sentido, o trabalho de Alcmeno Bastos (2011), *O índio antes do indianismo*, que propôs o estudo das representações do índio antes do que se convencionou, a partir de Candido, chamar de marco da literatura nacional, ou seja, o período romântico. O autor posiciona seu estudo no campo especificamente literário e

abarca o período que começa no século XVI e chega ao XVII. Mas apesar disso, categoriza a produção de até então como literatura de informação, apenas.

Em todos esses trabalhos citados, evidencia-se, sobretudo a partir dos títulos, a literatura sendo posta sob uma historiografia, enquadrada em um roteiro histórico cuja perspectiva, para Jauss (1994), é a seguinte:

A história da literatura vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal afamada — e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho da decadência constante. Todos os seus feitos culminantes datam do século XIX. [...] Os patriarcas da história da literatura tinham como meta suprema apresentar, por intermédio da história das obras literárias, a ideia da individualidade nacional a caminho de si mesma. Hoje, essa aspiração suprema constitui já uma lembrança distante. Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais. Como matéria obrigatória do currículo do ensino secundário, ela já quase desapareceu na Alemanha. No mais, histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes de livros da burguesia instruída, burguesia esta que, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, as consulta principalmente para solucionar charadas literárias. (JAUSS, 1994, p. 5)

Ou seja, as *histórias* da literatura brasileira traçadas por Sílvio Romero, Veríssimo, Candido (2000), Afrânio Coutinho, Merquior, Werneck Sodré, dentre tantos outros, compõem uma expectativa, a de apresentar a ideia de uma individualidade e uma identidade nacionais, que não consideramos interessante para este trabalho.

Outra ponderação acerca do nosso *corpus* de análise pode surgir a partir da consideração acerca do idioma em que foram originalmente escritos. Neste sentido, estariam problematizadas as obras de Staden, Léry e Thevet, por não serem obras originais em português. Assim, também se torna passível de discussão os documentos sobre o Brasil e produzidos no Brasil que, no entanto, foram escritos na língua dos viajantes que não fossem portugueses. Nossa perspectiva sobre esse material se distancia do que fora preconizado por Picchio (1997), que analisou os primeiros documentos sobre o Brasil a partir de um agrupamento em setores que ela considerará diversos: os cronistas, os jesuítas e os viajantes – estes últimos, divididos ainda entre aqueles que chegaram em nome de coroas europeias, e aqueles que chegaram por conta própria, envolvidos ou não com a pirataria. Picchio (1997, p. 75) propõe ainda uma subdivisão, destacando apenas os jesuítas e os cronistas portugueses como de pertinência para a literatura brasileira, pois “tem para nós o interesse de escrever numa língua que será depois a do país”.

Esta divisão será importante para a autora pois, “nesse sentido, seu depoimento não será apenas um documento, mas ele funcionará como elaborador e fixador de *topoi* estilísticos destinados a alimentar as futuras letras brasileiras”. Isto rememora palavras de José Guilherme Merquior (2014, p. 36), que, apesar de não ter feito essas divisões e subdivisões, considera que a literatura de língua portuguesa produzida pelos cronistas ecoará nas posteriores produções artísticas da poesia barroca e no nativismo da segunda parte do Setecentos, por exemplo, mas sem mencionar a importância dos documentos deixados em outras línguas.

Esta divisão/subdivisão é para nós problemática porque a) intentaremos agrupar os escritos por período histórico, e não por segmentos de viajantes; porque b) a todo momento estaremos pensando o Brasil em sua totalidade de território, composto por diversas línguas, inclusive por diversidade de línguas europeias, agrupadas e distribuídas em toda sua extensão territorial e também porque c) Picchio considera que apenas as produções escritas na língua da qual viria a ser a nacional é que, de alguma maneira, influenciou as produções posteriores. Se estivermos de acordo, excluiremos os viajantes europeus, seus registros sobre antropofagia e toda a sua importância para os românticos, que são para Candido o marco da literatura nacional, e também para os modernistas brasileiros, que significaram para Sodr e este marco¹⁷. Ou seja, em um contexto de diversas línguas, fechar a importância apenas para a que se transformou, mais tarde, na hegemônica é assumir uma posição excludente de produções que, para nós, são importantes.

A problemática envolvendo a língua é, para as discussões acerca da literatura brasileira, um pouco mais extensa. Conforme assinala Siega (2019)

Como a literatura, também as discussões sobre a língua da qual os textos literários se compõem passaram a considerar, no século XIX, a questão da diferenciação em relação a Portugal. Se a nova nação ia produzindo a sua própria literatura ao mesmo tempo que historiografava as suas origens, características e etapas evolutivas, a busca por uma língua que expressasse o “espírito nacional” passou a ser realizada pela pena dos poetas e prosadores. (SIEGA, 2019, p. 220)

Ou seja, na busca pela própria identidade, artistas e críticos passaram a querer delimitar o que seria português europeu e o que seria português brasileiro, bem como aprofundar as raízes do idioma, à exemplo da busca romântica por uma língua capaz de expressar a originalidade de um povo. Seja no período romântico, conforme pontua a autora, seja no período modernista,

¹⁷ No índice de *História da Literatura Brasileira* (1995), Sodr e coloca a fase romântica como esboço da literatura nacional; a literatura nacional propriamente dita só é identificada por ele a partir do modernismo, fase que absorveu, segundo ele, o alastramento do capitalismo no país.

que também concentrou artistas engajados nesse percurso de elaborar uma língua nacional, ou uma expressão dessa língua, que fosse realmente brasileira.

Relembrando os estudos de Eni Orlandi, que se dedica à pesquisa da língua, discurso e seu funcionamento, Siega (2019) reporta o pensamento da estudiosa acerca das modificações semânticas da língua falada na colônia, “tratar-se-ia de um deslizamento de significados que teria modificado e desdobrado maneiras de dizer, já que a relação entre as palavras e as coisas do Brasil jamais foi perfeitamente coincidente com a relação entre as palavras e as coisas de Portugal”. (SIEGA, 2019, p. 221)

E é assim que, conforme pontua Orlandi, a língua do Brasil em relação ao português europeu, e da América Latina como um todo, em relação ao espanhol, é um espaço de disjunção “obrigada”, resultado de uma memória heterogênea que o discurso colonial afirma ser idêntica: “a história da colonização produz um imaginário unificante e homogeneizante” (SIEGA, 2019, p. 221). Deste modo, fundamentando sua linha de raciocínio em Cornejo Polar (2003), a autora sedimenta a ideia de que as línguas, na América Latina, serão heterogêneas, ainda que se suscitem posições, acerca delas, homogeneizantes. Importante, neste sentido, considerar o trabalho de João Hansen acerca das cartas jesuíticas no Brasil datadas do século XVI em *O nu e a luz* (2004). Segundo a autora, Hansen desvendou, a partir do código contido nas cartas jesuíticas, uma espécie de identidade preconizada na relação emissor/destinatário que

se reconhecem mutuamente como membros de um único corpo político e místico, ao qual eram integrados a colônia e seus habitantes. Tal corpo é reproduzido, por sua vez, em convenções de escrita e leitura que traduzem o desconhecido através de critérios teológicos e retóricos que, compartilhados, identificam e unificam os temas da terra ao imaginário da metrópole. (SIEGA, 2019, p. 223)

De maneira que emissor e receptor de tais documentos não reconhecerão, seja nas cartas e crônicas, seja posteriormente; um outro, diferente e diverso, mas como alguém muito semelhante, uma espécie de “mesmo de si”, mas que, contrariando as convenções e códigos europeus, se distanciam de si. A partir dessa linha de raciocínio, Siega (2019, p. 223) propõe que “como na língua, na literatura colonial, atua-se um processo de homogeneização que apaga diferenças materiais através de equivalências de ordem imaginária”. Ou seja, que da mesma forma em que se apresenta a língua, a literatura é também esse espaço de disjunção forçada em que os mesmos se enxergam, mas veem um “outro” com maior propriedade. Neste sentido, por não se levar em conta este aspecto de disjunção, é que tem se desenhado uma espécie de exclusão da literatura dos primeiros anos de Brasil, a qual figura todo o nosso corpus de análise.

Outrossim, os textos que compuseram o primeiro cenário de uma cultura letrada na e sobre a colônia, e que compõem nosso enfoque de estudo, foram amputados da história da literatura brasileira por um segmento da crítica literária que se vale de uma perspectiva anacrônica, pois alimenta expectativas (nacionalistas ou estéticas) inexistentes na época em que eles foram escritos. Ademais, de acordo com Hansen (2004, p. 130), para os séculos XVII e XVIII, e por assim dizer, para o XVI também, não existia literatura sob os termos que aparecerão muito depois, mas retórica e poética. Nas palavras do autor:

A primeira coisa que se pode dizer da representação do XVII e XVIII é que é mimética, retórica, dependendo da doutrina aristotélica dos estilos que são supra-individual, anônimo e coletivo. [...] Não existindo tampouco a figura do “crítico literário” — no sentido de especialista que define o sentido das obras a partir do momento em que a mimesis aristotélica se esgota, a finais do XVIII, e o valor estético passa a estar indeterminado—. Por isso, não há “estética”, mas retórica e poética. A reconstituição arqueológica dessas categorias pode ser oportuna para quem deseja ocupar-se dessas artes. (HANSEN, 2004, p. 130)

Assim, portanto, a perspectiva de análise que aqui propomos se desvencilha, de maneira geral, da crítica literária dominante (em sua vertente nacionalista), entendendo o corpo de textos de que se serve Nelson Pereira dos Santos como parte da literatura brasileira, mesmo quando não se trate de textos “artísticos” ou que não estejam escritos em português. Com tal perspectiva, nossa abordagem se dará também enquanto investigação acerca dos gêneros aos quais pertencem os textos quinhentistas, assim discriminados: a) Cartas: os textos de Villegagnon, Nóbrega e Anchieta b) Literatura de Viagem: Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry; c) Tratados: Gândavo e Gabriel Soares de Sousa e, por fim, d) Documento jurídico: os escritos de Mem de Sá.

Diante da discussão aqui proposta, nosso trabalho será o de descobrir as características particulares de cada gênero dos documentos elencados. Neste sentido, será necessário compreender os códigos retóricos de produção e recepção das cartas, tratados e documentos jurídicos, bem como o horizonte que balizava as expectativas dos leitores dos relatos de viagem.

Na análise fílmica, para a compreensão da representação da antropofagia construída por Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso o meu francês*, deveremos apontar as especificidades da linguagem cinematográfica adotada pelo filme, além de considera-lo como uma película inserida em uma perspectiva que se pretendia revolucionária em relação a demais produções cinematográficas que, diante da realidade de subdesenvolvimento, se rendiam a produções conformistas e pouco críticas. O movimento Cinema Novo, o qual ele compôs, considerou (inicialmente) se espelhar na literatura regionalista da década de 1930 que, para eles,

estivera mais comprometida com a realidade política brasileira que as produções do cinema nacional de até então. Assim, a temática do sertão foi uma constante nos filmes mais emblemáticos que compuseram a primeira fase do movimento, como *Deus e o diabo*, de Glauber Rocha, e o *Vidas Secas*, produzido e filmado por Nelson Pereira dos Santos. Todavia, conforme lembrou Paula Regina Siega (2014):

Em 1967, Glauber Rocha tinha demonstrado, com *Terra em transe*, a necessidade de uma nova estética para expressar aquela outra contingência histórica, abrindo caminho para o tropicalismo, movimento fortemente influenciado pelo modernismo. Se os filmes sobre o sertão encontraram inspiração sobretudo no realismo regionalista, as novas produções voltavam-se ao modernismo, à Semana da Arte Moderna de 1922 e à teoria antropofágica de Oswald de Andrade. (SIEGA, 2014, 158)

Por esta razão, no trabalho a ser desenvolvido durante a tese, situamos *Como era gostoso o meu francês* na cadeia de recepções de textos coloniais que descreveram rituais de antropofagia tupi, colocando-o na esteira das interpretações modernistas sobre cultura brasileira. Ao fazê-lo, procuraremos compreender a recepção da metáfora sobre o canibalismo ritual pelo cinema brasileiro destacando a película de Nelson Pereira dos Santos como elo de uma corrente cultural buscou romper com as amarras colonialistas e propor uma nova relação entre colonizados e colonizadores, entre cultura brasileira e cultura europeia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS PONTOS DE PARTIDA

Nossa pesquisa, até então, considerou a recepção de textos coloniais em *Como era gostoso o meu francês*, identificando em seu diretor, a partir da teoria jaussiana (1994) de recepção criativa, um leitor produtivo de literatura colonial do século XVI. Percebemos, neste percurso, que o colonialismo europeu e seus efeitos na cultura e intelectualidade nacionais foram debatidos pelo cineasta a partir da metáfora da antropofagia. Ao permitir que o francês fosse devorado pelos indígenas, Nelson Pereira dos Santos rompe com o horizonte de expectativas dos textos coloniais e assume uma postura de resistência, no cinema, frente a uma cultura colonizada.

Restam, agora, alguns aprofundamentos nas direções que aqui apontamos para que possamos compreender melhor todo o processo de recepção. Neste aspecto, útil seria, do ponto de vista antropológico, a discussão sobre o ritual antropofágico dos povos originários, procurando compreender o que pode ter sido o rito antropófago praticado pelos povos tupi. Fazemos referência sobretudo aos estudos realizados por Adone Agnolin (2002), Florestan Fernandes (1989) e Viveiro de Castro (2002). Também seria importante, com base nos registros dos colonizadores, entender a retórica sobre o canibalismo ritual analisada por Amaral Luz (2004). Tal estudo serviria como um terreno em que seria possível compreender as representações do ritual em textos coloniais.

Pretende-se, também, ponderar acerca do gênero carta a partir de Hansen (2004) e Alcir Pécora (2018), procurando identificar os códigos retóricos da produção e recepção da carta de Anchieta. Depois, pretende-se problematizar a representação da antropofagia existente no texto anchietano. De forma semelhante, indagar sobre convenções de estilo e seus códigos retóricos para compreensão e análise dos textos de Gabriel Soares de Sousa (1851) e Pero de Magalhães Gandavo (2008), assim como uma leitura mais atenta do texto jurídico de Mem de Sá, no campo da retórica. Assim, relativamente aos textos que estamos trabalhando, importante seria também um mapeamento das características de cada gênero, levando em consideração, entre outros, os textos de Hans Staden (1900), André Thevet (1944) e Jean de Léry (1961) – pertencentes ao nosso *corpus* de análise. Tal caminho investigativo auxiliaria na compreensão do horizonte de expectativas em que tais gêneros são produzidos e recebidos, em seu contexto inicial de circulação.

Pretendemos, também, compreender as metáforas modernistas produzidas em redor do ritual de antropofagia que se referenciam em textos coloniais, à exemplo dos modernistas da década de 1920. Ao atentar para a metáfora da devoração, aponta-se para a conveniência de abordar a releitura modernista do ritual, considerando o primeiro volume da *Revista de Antropofagia* - em que se publicou o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928). A partir de análises como a de Augusto de Campos (1975), Haroldo de Campos (1990) e Paula Regina Siega (2014). A partir daí, traçar o modo em que esta metáfora é retomada, nos anos 1970, pelo cinema de Nelson Pereira dos Santos, contribuiria para um melhor entendimento das discussões teóricas em torno do cinema, cultura e colonização. Neste sentido, são as contribuições de Paulo Emílio Sales Gomes (1973), Jean-Claude Bernardet (1995) e Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983).

O cinema brasileiro que se propôs a romper com as limitações mercadológicas impostas pela condição de subdesenvolvimento econômico do país foi, na década de 1960, foi representado pelo movimento Cinema Novo, no qual Nelson Pereira dos Santos se inscreve. O movimento cinemanovista assume o entendimento da sociedade brasileira a partir, primeiramente, da literatura regionalista da década de 1930. Depois, em sua fase tropicalista, à exemplo de *Como era gostoso o meu francês*, sedimenta suas referências literárias no modernismo antropofágico. Assim, também seria útil uma retrospectiva historiográfica do cinema brasileiro a partir das contribuições teóricas de Paulo Emílio Sales Gomes (1973) e Jean-Claude Bernardet (1995), entre outros, traçando a ligação política entre literatura e cinema nacionais e como se servem do ritual de antropofagia para construir suas metáforas.

Por fim, aponta-se para a necessidade de uma análise do filme procurando compreender as metáforas e jogos de linguagem que foram construídos pelo diretor em sua obra. Para nós, a construção fílmica objetiva discutir a história brasileira reconfigurando quem teria sido o herói no conflito de interesses entre brancos e índios – mas de tal maneira que acaba por colocar a proposta de descolonizar o cinema nacional, pretendendo romper com uma linguagem hollywoodiana para a criação de um cinema de proposição anti-imperialista. Assim é que partiremos da ideia de que a linguagem metafórica de *Como era gostoso o meu francês* (1971), ao discutir o rito antropófago inserido na relação entre colonos e povos originários, discute também a colonização e descolonização de uma cultura e intelectualidade nacionais.

Enfim, auguramos a possibilidade de uma análise fílmica interessada em identificar no filme as representações da antropofagia como metáforas pertencentes a uma cadeia de recepção de textos coloniais, apontando os novos significados que eles assumem na linguagem

cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos. Desta forma, seria possível demonstrar que a relação estabelecida entre o personagem francês e os que representam os povos originários rompe com o horizonte de expectativas da literatura colonial: diferente do que ocorre em tais textos, no filme, é o francês que é incorporado em uma cultura diferente e que passa a viver sob um outro modelo de sociedade. Ao dominar e devorar o francês, são os povos indígenas que saem vencedores, o que configura, também, uma ruptura com o horizonte de expectativas do público tradicional cinematográfico, que identifica no francês o “mocinho” e no antropófago o “bandido”. Assim, a partir de textos coloniais, Nelson Pereira dos Santos coloca a mentalidade brasileira em perspectiva.

REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Adone. *Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá*. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S003477012002000100005&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 24 Set. 2019.

ANCHIETA, José. *Cartas: correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.

ANCHIETA, José. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554- 1594)*. Rio de Janeiro, Biblioteca de Cultura Nacional, 1933. Col. Afrânio Peixoto da Academia Brasileira de Letras.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928.

BASTOS, Alcmeno. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

BERNARDET, Jean-Claud. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claud; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Augusto. *Revistas Re-vistas: os antropófagos*. São Paulo: Editora Abril LTDA & Metal Leve S/A, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: < http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 09 Set. 2019.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1975.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010#back>. Acesso em: 17 Set. 2019.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 1ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Introdução Geral*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era barroca, era neoclássica*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1999.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos de Brasil*. Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2008.

GOMES, João Carlos Teixeira. *A tempestade engarrafa*. Salvador: EGBA, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

HALL, Stewart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil: Nóbrega (1549- 1558)*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 38, 2004;

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Grandes nomes do pensamento brasileiro, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Estetica della ricezione*. Nápolis: Guida, 1988;

_____, Hans Robert. *Teoria della ricezione*. Turim: Einaudi, 1989;

_____, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994;

KALTNER, Leonardo F. *Brasil e Renascença: a cultura clássica na origem do Brasil*. Curitiba: Appris, 2011;

LEITE, Serafim. *Novas cartas jesuíticas: de Nobrega a Vieira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1980.

LUZ, Guilherme Amaral. *Carne humana: a retorica do canibalismo na America portuguesa quinhentista*. 2003. 261 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279880>>. Acesso em: 3 ago. 2019.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-Alas. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928.

MERQUIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira: de Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977

MURARO, Valmir Francisco. *Brasil: 500 anos de história messiânica e providencialista*. Disponível em: < <http://oaji.net/articles/2016/2526-1454937170.pdf>>. Acesso em: 09 Set. 2019.

NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil e mais escritos* (Opera Omnia). Introdução, notas históricas e críticas de Serafim Leite. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2018.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997;

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

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

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SIEGA, Paula Regina. Breve, brevíssimo! O discurso cinematográfico brasileiro dos anos 1960 em sua veiculação externa. *Outra travessia*, Santa Catarina, vol. 17, p. 149-167, 2014.

SIEGA, Paula Regina. *Literatura colonial como espaço de disjunção: a historiografia literária brasileira no contexto latino-americano*. *Literatura: teoria, história, crítica*, vol. 21, núm. 2, 2019, págs. 201-227.

SIEGA, Paula Regina. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)*. 2010. Tese (doutorado em Línguas, cultura e sociedade) – Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras. Universidade de Veneza, 2011;

SOUSA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil*. [S.l.: s.n.], 1851.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1974.

THEVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. Recife: Companhia Editora Nacional, 1944.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Fundação Nacional do Livro, s/d.

VILLEGAGNON. Nicolas Durand. Carta do Almirante Villegagnon a ítalo Calvino. In: LÉRY, Jean. *Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1980.