

MARCAS DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA EM *VIDAS SECAS* E *COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS* DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Glucia Regina Fernandesde Oliveira¹

Resumo: Este artigo propõe um estudo comparativo entre os filmes *Como era gostoso o meu francês* (1971) e *Vidas secas* (1963), ambos do cineasta Nelson Pereira dos Santos. A análise apresentada está baseada no *Manifesto Antropofágo* (1928) do modernista Oswald de Andrade, e no *Manifesto – Estética da Fome* (1965) de Glauber Rocha. Nossa hipótese de pesquisa é evidenciar as marcas da identidade nacional brasileira através da trajetória dos protagonistas dos filmes. Neste sentido, faremos um estudo sobre antropofagia no primeiro filme e, a fome e seca no segundo, mostrando de que forma tais fatores contribuíram fortemente para questões de ordem coletiva, exaltando os valores nacionais, desconstruindo a subalternidade indígena imposta pela colonização, e o processo de luta contra as mazelas sociais e seca no nordeste brasileiro.

Palavras-chave: cinema brasileiro, literatura e cinema, identidade nacional.

Introdução

O presente trabalho visa realizar um estudo comparativo dos filmes *Vidas secas* de 1963 e *Como era gostoso meu francês* de 1971, ambos do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Este, um cineasta na veia do cinema novo, é considerado um homem de olhar atento, que observa e acompanha o processo de mudança social do Brasil (estamos nos referindo as décadas de 50 (pós II Guerra Mundial) e 60 (época em que o país está cercado por promessas de transformações políticas). Neste primeiro momento, década de 50, o campo artístico vive novidades, especificamente o cinema encontra-se numa fase em que “supera uma ordem visual cultivada em estufas e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as “contaminações” de um processo social a que procura dar expressão.” (FABRIS, 1994). Notamos que a própria realidade do país pode ser considerada uma fonte de inspiração para Nelson Pereira dos Santos.

Estas renovações estruturais do cinema brasileiro tem uma forte relação com o neo-realismo na Itália e, Nelson vai desfrutar desta referência para montagem de seus filmes. Uma pergunta se faz necessária: Por que o fazer cinema nos moldes do neo-realismo italiano fez sentido para os cineastas brasileiros da década de 50? Esta pergunta pode ser respondida quando verificamos a essência deste movimento no contexto do seu surgimento. Em seu estudo sobre o neo-realismo Maria Rosario Fabris toma por empréstimo a definição do neo-realismo do diretor Giuseppe De Santis, sobre o movimento ele diz “o que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmara que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país” (FABRIS, 1992). Ao comprometer-se com as questões de caráter social o cinema italiano andava na contramão de algumas figuras que politicamente se colocavam numa posição mais

¹ Mestranda na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo



conservadora, assim, o cinema da época propunha uma subversão natural tanto na forma (como já dito por Guiseppe, com o uso de atores não profissionais, por exemplo), como também no conteúdo (narrativas de guerras e revoluções), cineastas como Fellini e Antonioni são grandes representantes deste momento singular. Muito claramente este modo de fazer cinema causou conflitos ideológicos, dividindo a opinião pública e gerando polêmicas. Os princípios ideológicos foram questionados bem como a práxis política vigente até aquele momento.

Uma grande transformação acontece no cinema mundial. A estética é inovada e os fatores sociais se tornaram matérias levadas para as salas de cinema, movimentos como a *Nouvelle Vague* na França, o *Free Cinema* na Inglaterra ganham espaço, mas segundo Fabris

é sobretudo em países em desenvolvimento que o olhar do neo-realismo será considerado como mais adequado enquanto instrumento sistemático de leitura/ representação da realidade: na Índia, na Grécia, na Espanha, em Portugal, em Cuba, na Argentina e no Brasil.” (FABRIS, 1994).

O Brasil então a partir de 1947 se inspira nesta renovação estética do neo-realismo para mudar o cenário do cinema nacional.

Evidentemente que como todo grande projeto que propõe mudanças radicais na estrutura de um movimento já naturalizado pelas bases dominantes, sofrerá fortes críticas por parte da oposição, com o neo-realismo não foi diferente. Alguns diretores procuravam se relacionar intimamente com a “ética da produção artística”, enquanto outros se dedicavam à “ética nos mass media” para usarmos os termos de Fabris. Esta dualidade que rondava os diretores do neo-realismo na Itália provocava opiniões díspares sobre este projeto, a crítica justificava seus apontamentos com base na própria divergência que estes diretores apresentam em seus filmes. Outra questão também levantada, foi o fato de que a ideologia proposta por este novo cinema não se sustentava na prática, isto é, o projeto do neo-realismo não atingiu os pontos que pretendia, sua ação se esgotava na intervenção intelectual e em mensagens populares. Ainda que tivesse falhas estruturais (nosso objetivo não é fazer um estudo apurado disso), não podemos deixar de dizer que mesmo com falhas o projeto neo-realista estremeceu as bases dominantes. Sobre esta questão Fabris aponta um triunfo dizendo que

muito mais do que uma ‘atitude moral’, uma ‘ética da estética’, um projeto coletivo e utópico animado pelo espírito de comunhão política e cultural que havia caracterizado o povo italiano durante a Resistência, o modo mais direto que tiveram os intelectuais para participar ativamente da construção de uma ‘nova sociedade’ após tantos anos da ausência da vida pública e política da nação (1994, grifo do autor).

Assim, entendemos que por mais que as bases do neo-realismo italiano fossem delicadas era evidentes as suas audaciosas pretensões e ações revolucionárias.

Este aspecto revolucionário do neo-realismo italiano inspirou cineastas brasileiros como Nelson Pereira dos Santos, pois o projeto tinha princípios humanistas, fator que é caro ao jovem paulista na época. Quando o projeto chega no Brasil, em



1947, encontra no país solo fértil para germinar, pois é justamente no momento em que críticos e cineastas questionam a realidade do país devido as crises sociais. O projeto de cinema que Nelson queria não estava totalmente definido no “projeto-fonte” – neo-realismo, suas ideias se fundamentavam em outras questões, próprias da realidade do Brasil, entretanto o neo-realismo italiano alimentou consideravelmente seus anseios.

As nações herdeiras de um passado colonial em algum momento se debatem para se livrar das marcas de subalternidade, a superação deste *status* é alcançada através de ações revolucionárias que marcam novos tempos e reafirmam a independência (independência esta que mesmo já tendo sido alcançada no espaço político/civil só será descamufada num segundo momento). Nesta fase em que gozar da independência significa resgatar a identidade nacional, a arte sempre foi considerada uma forte aliada tendo em vista a sua capacidade de sensibilização e alcance. Assim, o projeto de cinema organizado pelos intelectuais brasileiros tinha uma forte ligação com o resgate da identidade do próprio país, o cinema era visto como um veículo propagador de novas ideias.

A década de 50 marca a abertura para o cinema engajado no Brasil, e uma onda reestruturação do campo do áudio-visual é inevitável. Em 1952 aconteceu em São Paulo o I Congresso Pauslista do Cinema Brasileiro, evento que teve como finalidade discutir questões como: definir as bases do chamado *cinema nacional* e os fatores que possibilitavam o desenvolvimento deste cinema. Momento de destaque para a figura de Nelson, tendo em vista que é neste cenário que ele declara numa mesa-redonda suas ideias, defendendo o cinema independente, encorajando seus colegas a enfrentarem os problemas de ordem econômica, enfatizando a importância de realizar produções livres, e de preencher as salas de cinema com produções nacionais e não com produções estrangeiras.

Anos mais tarde, mais precisamente nos anos 60, o cinema já era visto como uma instância de reflexão da sociedade brasileira. Década de novos movimentos culturais, o Brasil de 60 e a América Latina como um todo discutiam com maior ênfase a questão da identidade nacional. Uma atmosfera inspirada na busca pelo nacionalismo cultural viabilizava novas inspirações e articulava novas propostas. Em meio a um forte embate entre projetos imperialistas e revolução, o cinema brasileiro tinha emergências temáticas que foram caras aos cineastas da época. Chegamos na era do Cinema Novo no Brasil.

Cineastas apaixonados pela sétima arte e provocados pela fase de protestos no país passaram a ver, de forma mais incisiva, o cinema como um vetor de mudanças. A arte é então manipulada de forma a conciliar a vida profissional e a militância política destes cineastas. Novas discussões são colocadas em questão observando o movimento revolucionário vivido por alguns países – época de guerras de libertação na África (revolução na Argélia, por exemplo), Ásia e na América (o caso de Cuba) vão colocar em pauta a relação do mundo moderno e a herança colonial. Questionamentos sobre as



bases econômicas que geram o país e conservadorismos insistentes provocaram ainda mais os cineastas que se valeram tanto do cinema, quanto da literatura – Nelson foi uma figura que se apropriou muito da literatura para produzir seus filmes. Assim,

os filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira “descoberta do Brasil”, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época. O Cinema Novo, em sua feitura original, anterior ao golpe militar de 1964, tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os fuzis*. Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária (...) e começa a discussão sobre imperativos do mercado e os problemas de sua morte ou continuidade. (XAVIER, grifo do autor).

Este espírito renovador trazido pelo Cinema Novo marca de forma explícita as produções de Nelson Pereira dos Santos, como vimos na declaração acima de Ismail Xavier acerca de *Vidas Secas*.

Esta “discussão sobre os imperativos do mercado” está ligada ao fato de que neste momento os cineastas tiveram que se articular para driblar as adversidades como: baixo orçamento e escassez de material, sem perder a relação positiva com o mercado, afinal, de nada adiantava produzir filmes com temáticas sociais revolucionárias se o grande público não pudesse prestigiar. Marcado por um “subdesenvolvimento técnico-econômico”, para bem usarmos a expressão de Ismail, o Cinema Novo soube extrair da necessidade a essência da sua proposta.

Análise do filme *Vidas Secas* (1963):

A fome latina, por isso, não somente um sintoma alarmante[^] é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

“Estética da fome” de Glauber Rocha.

O filme *Vidas Secas* retrata a trajetória de uma família sertaneja brasileira, inspirado na obra literária homônima de Graciliano Ramos, o filme pode ser considerado um retrato autêntico do cenário brasileiro durante os anos de 1940 a 1942, anos em que uma forte seca devastou o nordeste do país. O filme foi produzido em 1962, finalizado e lançado em 1963, a produção conta com nomes conhecidos no universo áudio-visual como o fotógrafo Luiz Carlos Barretos e o produtor Herbert Richers. O longa-metragem foi a primeira adaptação para o cinema de uma obra literária (depois deste vieram vários outros) dirigida por Nelson Pereira dos Santos, é também uma de suas produções mais audaciosas, pois como veremos na análise de dois trechos, a autenticidade da forma (técnica cinematográfica) possui forte relação com a realidade das personagens (conteúdo/história). Neste trabalho analisaremos a abertura e o fechamento do filme, buscando assim, entender de que forma a terra seca do sertão pode ser considerada uma marca da identidade do Brasil.



A abertura do filme é marcada pelo estridente barulho do carro de boi, um som extra-exegético que “agride” os ouvidos do telespectador, é altamente provocador e persistente. Através de um plano geral aberto, conhecemos o ambiente da história, um ambiente sem cores (reforçado pelo preto-branco proposital do filme), uma pequena árvore morta, terra seca, paisagem sem vida, é neste ambiente que surge a família da Fabiano. Por meio do travelling, a câmera passeia lentamente pelo ambiente, o som estridente do carro de boi acompanha, assim, a família vai ganhando forma no fundo da tela, pequeninos pela distância, eles caminham lentamente sob o sol forte do sertão. A luz estourada e forte marca a fotografia do instante, esta claridade extrema é proposital (umas das marcas de originalidade do filme), sobre ela Nelson diz em uma entrevista para o programa Conexão Nacional: “o diafragma pela luz do rosto, de modo que tudo que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga”. Assim como o som alto, a luz também agride o telespectador, provocando-o, ela chama a atenção e o prende.

Quando a família ganha forma, isto é, a câmera já está próxima de todos eles, estamos diante de um plano geral fechado, cada um dos quatro componentes da família é *apresentado* através do foco que a câmera faz em cada um. Este é o momento em que eles sentam para compartilhar um pouco de farinha, é a pausa para o almoço. Sem nenhum trocar de palavras, sem o mínimo diálogo, a cena se desenrola, o único som que temos é do papagaio, que logo é morto para ajudar a saciar a fome de família. A morte do papagaio é emblemática na medida em que conota uma ideia da animalização da própria família. A morte da ave é justificada pela curta fala de Sinhá Vitória que diz: “também não servia pra nada, nem sabia falar” – não podemos nos esquecer que o filme é marcado pela economia de falas das personagens (essência extraída da obra de Graciliano). Assim, temos duas questões: a primeira é a aproximação da família com o animal, o processo de animalização é muito usado para rotular pessoas que vivem na extrema pobreza ou para inferiorizar um grupo, por exemplo, a superioridade dos colonos sobre os colonizados. Segundo: a busca de justificativa para matar friamente um animal – Sinhá Vitória mata o papagaio sem muita dificuldade, a cena é rápida, objetiva, sem cortes, fria. Podemos considerar esta justificativa não elaborada como aquela dada pelas autoridades brasileiras (figuras estas que aparecem no filme, e suas representações são negativas, de verdadeiros vilões) diante da morte de tantas famílias que sofreram pela precariedade da vida, como se a morte fosse a única saída, como se a antecipação deste fato fosse algo natural.

O fechamento do filme inverte o ocorrido no início, temos no quadro a imagem do menino mais velho e do menino mais novo, este segundo representando o futuro sonhador de uma nação pergunta “como é, nós vamos pra onde?”, sem obter respostas de seu irmão caminha apressadamente pela estrada. Corte, a cena passa no plano médio as figuras de Fabiano e Sinhá Vitória, estes também caminham à passos largos; plano



médio: Sinhá Vitória tem olhar de desespero, seu olhar anseia por algo novo, os passos largos justificam a pressa em chegar num lugar onde a esperança existe. Através do travelling a câmera acompanha os passos do casal, eles olham para trás e conferem tudo o que estão deixando, sem nenhum pesar a caminhada segue, a ânsia de Sinhá Vitória fica mais evidente quando a cena passa para o Plano Próximo e o diálogo com Fabiano se inicia, o telespectador pode acompanhá-los de perto as expressões do casal. A dureza da vida vai ganhando a força em meios aos desejos da mãe/esposa – “Será que nós vamos viver como antes? Talvez nós vamos encontrar um lugar melhor do que todos, como não havemos de ser gente um dia, gente que dorme em cama de couro (símbolo da dignidade para a Sinhá Vitória). Por que havemos sempre de ser desgraçado? Fugindo no mato como bicho”. A caminhada não tem rumo, não tem destino certo, segue para o desconhecido, mas tem esperança. A fala de Fabiano é marcada pela objetividade “Vamos ter de caminhar muito, mas as alpercatas são novas. Podemos caminhar muito tempo ou não podemos? Você está boa, pode caminhar muito”, a personagem não projeta o pensamento para o futuro, vê a vida com dureza, não articula perspectiva porque é imediatista, porque só fala daquilo que se vê no presente, é realista e dura. As últimas falas do filme ficam para Sinhá Vitória que reforçando a ideia de que um dia quer ser gente (como se não fosse), ela diz:

Nesse mundão de Deus havemos de encontrar um lugar pra nós, nem que seja uma roça de pouca serventia, mas que dê ‘para o de comer’ o ano inteiro. Com os ‘poder’da virgem, a vida da gente vai mudar, roça bonita, muito milho, muito feijão, fartura e sustância para os meninos ‘se criar’. Vamos ter vida nossa, sem carecer da conta do gado, a se danar no mato feito uma peste, depois, havemos de parar numa cidade grande, vai ser tanta coisa pra gente ‘vê’, para esses olhos que só conhece a desgraça, os meninos vão para escola, aprender tudo, saber, ler no livro, fazer conta no lápis, igual ‘seu’ Tomas.

- Grandes ‘coisa’. Seu Tomas sabia muito, é, mas quando botou pé no mundo, se acabou no caminho. A leitura serviu pra alguma coisa? Serviu? Não serviu pra ele aguentar nem duas léguas.

- E quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho? Um dia temos que virar gente. Podemos continuar vivendo que nem bicho? Escondido no mato, podemos?

- Não podemos não.

Neste diálogo temos a cena filmada em Plano Próximo, a câmera acompanha a fala de cada personagem, focand-os, assim, o telespectador acompanha o vai-e-vem do diálogo, isso marca a subjetividade da fala, pois juntamente com ela observamos a expressão dos dois personagens. Vale ressaltar que enquanto Sinhá Vitória fala, Fabiano observa com muita atenção, escuta calado cada frase, com olhar descrente, ele só interrompe a companheira para lembrá-la da difícil realidade, dificuldade esta que ele insiste em reafirmar nos poucos momentos que fala. Mas a Sinhá Vitória aliançada com a esperança de um futuro diferente o rebate, na tentativa de mostrar que sonhar é o melhor caminho. E Fabiano com na sua economia de palavras decide concordar. A mãe projeta para as crianças a força do recomeço, vê nas figuras de seus filhos motivos para recomeçar, a imagem da criança é ligada ao futuro, ao novo. Sua última fala é marcada



pelo desejo de mãe/esposa em se tornar gente, é um processo de “desanimalização” na medida em que enquanto ela narra seus sonhos futuros, percebemos a negação de ser bicho, a indignação de viver como animal, a não-aceitação da situação presente – “E quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho? Um dia temos que virar gente”. E a possibilidade de viver dignamente está associada ao conhecimento – “vão para escola, aprender tudo, saber, ler no livro, fazer conta no lápis, igual ‘seu’ Tomas. ”. Estas falas finais da personagem nos faz pensar, numa relação macro, que o país ainda tinha o direito de pensar num futuro próspero, que a possibilidade da mudança para as gerações futuras era uma possibilidade viva, que a busca pela dignidade não era em vão.

Esta crítica faz muito sentido se pensarmos no projeto pelo qual Nelson Pereira dos Santos decidiu filmar justamente esta obra de Graciliano Ramos. Ele diz na mesma entrevista à Conexão Nacional: “(...) Graciliano é a preocupação pelo conhecimento do Brasil. Na época em que fiz *Vidas Secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada tão forte e direito”. Por isso houve o respeito do diretor em preservar a concisão, a secura do livro no filme, pois esta é a essência da obra. Evidentemente que mesmo tratando-se de uma adaptação, é interessante que o diretor crie novos olhares, novas interpretações, mas neste caso, a essência da obra – a “secura” – foi mantida por tratar-se de uma questão muito essencial para se compreender a história e, também pelo fato desta ser a forma e tema da obra. Numa coincidência rara, este tema/forma é também uma das razões pelo qual o Cinema Novo existe, afinal de contas, a seca faz referência clara à fome, e esta fome é senão o alicerce do projeto da *Estética da Fome* criada por Glauber Rocha, em seu manifesto. A luz estourada, o som alto e persistente são fatores que agridem os olhos e ouvidos de quem vê, e são propositais, eles representam bem as marcas desta estética do Cinema Novo, fazem parte da violência pelo qual Glauber se refere, a saber “O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto esmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência”. Isto é, para existir, o cinema que propunha a ser um autêntico representante do Cinema Novo tinha, por legitimidade, possuir fatores violentos.

Nesta relação tão íntima com o projeto pelo qual o cinema da década se propunha, o espaço emblemático do sertão é o quadro autêntico do cenário nacional. Sua pobreza é original e representa claramente, ainda que seja triste e penosa, a realidade pelo qual uma parcela da população nordestina brasileira vivenciou durante o período que as secas devastavam o nordeste do país.

Análise do filme *Como era gostoso meu francês* (1971):

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes [...]



A história do filme “Como era gostoso meu francês” começa bem antes de sua produção em 1970, para filmar este projeto Nelson Pereira dos Santos recorreu aos relatos do artilheiro alemão Hans Staden registrados no livro “Viagem ao Brasil” (1557). Este livro narra a realidade de vida dos índios tupinambás da região de São Vicente, estes capturaram e aprisionaram Standen durante nove meses do ano de 1550. O diretor também recorreu a outros registros históricos para confrontar o texto de Staden, sobre essa questão ele diz à Helena Santos Salem (figura que biografou sua vida) em uma entrevista ela diz:

tentei abordar o problema político sobre o plano da cultura brasileira, mas mostrando e mantendo uma posição, o que não era o caso dos meus dois filmes precedentes, onde eu me colocava fora de toda posição, ficava distanciado [...]. Tive que reconstruir um passado longínquo, o que implicou uma interpretação pessoal da História. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá. Quanto às relações dos índios com os franceses, ficaram evidentemente sujeitas ao que senti sobre a questão (1996).

O filme é então, fruto de um grande estudo de Nelson sobre a presença dos portugueses e, sobretudo, dos franceses nas aldeias dos tupinambás, seu amigo Luís Carlos Ripper ficou responsável pela pesquisa etnográfica. Fascinado pelas histórias sobre o Brasil, este relato de Staden pareceu muito caro ao diretor que com sua imaginação deu “vida” à história, adaptou e desconstruiu certas imagens que eram perpetuamente reafirmadas por europeus que chegavam à América. Analisaremos os primeiros minutos do filme (minutos iniciais até 05”56).

O filme inicia em Plano Geral aberto que estrategicamente nos apresenta a terra onde os europeus acabam de chegar. A perspectiva da câmera está sempre da terra para o mar, isso mostra que a narrativa do filme priorizará a visão do índio (terra) sobre os europeus (que vem do mar). Reescrevendo as histórias sobre as terras brasileiras, isto é, agora quem narra, quem decide o que vai ser dito são os nativos. Uma voz-over, em tom de locução jornalística inicia a narrativa de uma carta de Villegaignon (de 1557) para Calvino, a música do jornal “Atualidades Francesas” é posta de fundo, a apresentação dos nativos começa. Percebemos claramente a visão hostil dos europeus contra os nativos – “selvagens sem nenhuma cortesia ou humanidade” – visão esta muito típica da época (século XVI). A câmera acompanha o movimento de todos os índios da aldeia, as cenas são rápidas, mostram a chegada e recebimento dos europeus, a instalação dos mesmos, o assédio do homem com as índias, a narração é rápida, temos a impressão de que esta agilidade é uma estratégia, a ideia é de menosprezar esta narrativa preconceituosa, é de passar brevemente por estes relatos como se eles não tivessem a menor importância (ainda que estivessem registrados no livro-fonte para o filme). Um corte abrupto interrompe a cena, e somos levados ao mar, e através de um plano geral aberto temos acesso à uma embarcação que se aproxima da terra firme, ela carrega os rivais dos franceses, os portugueses. Interessante pensar que esta cena é seguida de várias outras cenas em que portugueses obrigam franceses a trabalhar, brigam entre si,



mostrando assim, a natureza fria do europeu, o seu costume de subjugar outros povos, a necessidade de dominar o outro, as cenas beiram o cômico e o ridículo. A cena da tentativa da morte do francês é ímpar para entendermos esta relação: contra-plongée, o telespectador parece que está espiando a cena, o francês é jogado ao mar, passamos para plongée, o português faz o sinal da cruz, a câmera do alto parece dar superioridade a ação do português, a câmera fica em posição horizontal, volta ao mar, e narrativa por imagens começa.

O diretor usa um recurso original para a apresentação dos índios: a superposição de discursos. As ilustrações; a música em tupi ao fundo; a voz-over, vários são os recursos são usados pedagogicamente para mostrar a superioridade indígena diante dos portugueses. Neste plano-sequência há claramente uma relação com o título do filme, pois as ilustrações mostram pedaços do corpo humano em grelhas, índios comendo carnes, a escolha do diretor é de mostrar que a superioridade indígena reside justamente neste fato, no seu canibalismo. E é justamente esta superioridade antropofágica que marca a nacionalidade brasileira, confirmamos esta relação se pensarmos no que Oswald de Andrade relata em seu “Manifesto Antropofágico” - Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1928). Esta união do qual fala Oswald é o fator que retrata a brasilidade, é a marca da nossa terra antes mesmo de ser chamada Brasil, é algo genuíno, é a nossa essência. O duplo sentido que envolve o título, tem relação tanto sexual, quanto desta marca antropofágica que caracteriza os índios brasileiros, e não gratuitamente a cena final é da índia Seboipep, que sob um olhar irônico e frio como a carne do francês sem piedade. Este pronome possessivo “meu” carrega a carga de inferioridade do europeu, mostra sua condição de propriedade. A originalidade de Nelson nesta cena final é clara, o fim da vida dado ao francês não poderia ser outro a não ser morrer pelas mãos dos índios da tribo e ser deliciosamente comido por Seboipep.

Conclusão

Diante das modestas análises realizadas neste estudo, podemos concluir que o cinema de Nelson Pereria dos Santos reúne elementos importantes para o resgate da identidade nacional, sua profundidade nos temas relativos à realidade do Brasil (leitura atenta do romance de Graciliano Ramos – *Vidas Secas* (1938), uma importante obra no cenário literário do país se pensarmos na posição política, ética e crítica do próprio autor, e por consequência de sua obra). De semelhante forma, os estudos realizados por Nelson para dirigir *Como era gostoso meu francês* também nos mostra a tradição temática do diretor, afinal, para realizar tal filme Nelson faz um minucioso sobre o descobrimento do Brasil.

A brasilidade é resgatada nos dois filmes exatamente por esta escolha temática que está intimamente ligada com os princípios do Cinema Novo. As telas de cinema no Brasil passam a ser veículos importantes para o resgate de uma identidade perdida ao longo dos anos. O cinema da América Latina tem interesses muitos específicos,



interesses estes que estão relacionados com a desconstrução das imagens por vezes reforçadas pelos países hegemônicos, os diretores fazem escolhas estratégicas, nada é gratuito nesta fase do cinema, diz Ella Shohat e Robert Stam sobre o cinema terceiro mundista:

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias rescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as “mentiras” européias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem “contraverdades” e “contranarrativas” informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação. (2006).

Assim, diretores como Nelson Pereira dos Santos faziam cinema para contestar, o cinema não podia ser simplesmente uma forma de distração e lazer, ele tinha de ser utilitário para o país, seus princípios contestavam o sistema político, incitava a negação das imagens eurocêtricas, e principalmente exaltava a cultura brasileira. O próprio Brasil era a maior fonte de temas e ideias para os filmes do Cinema Novo, e podemos confirmar este fato nos dois filmes analisados aqui, diz Helena Santos “Na avaliação de Nelson *Como era gostoso meu francês* está mais próximo de *Vidas Secas*, é quase seu pralongamento, visto que abandona a ideologia, não a discute, incorporando ao mesmo tempo uma visão mais aberta, que é a visão antropológica” (pg. 275, SALEM, 1996).

Se por um lado *Como era gostoso meu francês* reescreve um importante momento do descobrimento das terras brasileiras, *Vidas Secas*, em um salto temporal retrata a mazelas da vida de uma família sertaneja do Brasil, e as dificuldades por eles vividas na terra seca. Ambos possuem uma preocupação nas entrelinhas: a questão política do país. No primeiro esta relação política aparece na importância dada a figura do índio, que domina sua terra, dá as ordens, organiza o espaço, ele é senhor do seu tempo, possui o poder em suas mãos, e dá a ordem final. No segundo a questão é mais delicada, tendo em vista que a família de Fabiano é marcada pela desigualdade social do qual o país está cercado, eles sofrem com o descaso dos políticos brasileiros, e buscam o tempo todo sobreviver agarrados na esperança, e assim, enganam a tristeza e projetam os sonhos para um futuro próximo. As marcas da identidade nacional são registradas no caráter dos próprios personagens, cada um a sua maneira, buscam ser donos do tempo, mudar a condição de subalternos.

A maneira como estes personagens reagem pode ser considerado um grito (persistente e incomodo como o do carro-de-boi ou os cantos altos em tupi) para a sociedade brasileira de que temos o poder de mudar o curso dos fatos, de que podemos reescrever nossa história, e de que o Brasil é um país com história própria, um país que precisa se desvincular dos rótulos hegemônicos. O final dos dois filmes é emblemático, pois nos dois casos há um rompimento com as condições de subdesenvolvido: no primeiro este rompimento ocorre quando a família de Fabiano decide pegar seus pertences e procurar uma nova terra para morar, exprimem desejos de mudança e uma



vida melhor, rompem definitivamente a dura relação que tiveram com aquela terra seca sem olhar para trás. No segundo, quando Seboipep come seu francês, mesmo tendo vivido com ele, mostra a sua fidelidade para com os seus iguais e, o apreço a sua cultura. Este rompimento é a originalidade dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, e também, a sua forma de externar a autenticidade do povo brasileiro, fatores indispensáveis que figuram a identidade nacional.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

FABRIS, Mariarosaria. “Nas entrelinhas da história: proposta de leitura de Como era gostoso o meu francês”. In *Encontro Regional da Anpuh*. São Paulo: 1992.

_____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Revista Civilização Brasileira, jul.-1965.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

Filmes:

Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

Como era Gostoso o Meu Francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971)

