

DA *TERRA BRASILIS* AO BRASIL DOS GENERAIS: UM  
PERCURSO HISTÓRICO DE AUTORITARISMO E  
VIOLÊNCIA

TO *TERRA BRASILIS* FROM BRAZIL OF GENERALS: AN  
HISTORICAL ROUTE OF AUTHORITARIANISM AND  
VIOLENCE

Gabriel Felipe Pautz Munsberg<sup>2</sup>  
João Manuel dos Santos Cunha<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo relata resultados da investigação denominada “Marcas da violência em literatura e cinema”, vinculada ao projeto de pesquisa “Literatura, cinema e autoritarismo” (UFPeL-CNPq-PROBIC-FAPERGS, 2011-2012). O propósito é o de analisar a obra cinematográfica *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), considerando as relações intertextuais identificadas no filme com os hipotextos quinhentistas *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien (Duas viagens ao Brasil, 1557, Hans Staden)* e *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil (Viagem à Terra do Brasil, 1578, Jean de Léry)*. A aproximação contrastiva das narrativas, centrada no exame dos contextos histórico, cultural e político em que as obras foram criadas, busca averiguar a incidência de possíveis traços de autoritarismo na constituição do imaginário nacional, historicamente enformado por práticas arbitrárias no exercício de poder autoritário, marcado por violência e iniquidade.

**Palavras-chave:** Literatura, cinema, autoritarismo, violência.

---

<sup>2</sup> Mestre em Estudos da Literatura/UFRGS; quando da produção deste artigo, bolsista de iniciação científica UFPeL-PIBIC-FAPERGS (2011-2012); gabriel\_munsberg@yahoo.de

<sup>3</sup> Doutor em Letras - Literatura Comparada/UFRGS, coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq-UFPeL “Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade” e do projeto de pesquisa “Literatura, cinema e autoritarismo” UFPeL-FAPERGS (2007-2013); orientador.

**Abstract:** This article reports on the outcome of the investigation titled 'Marks of violence in literature and film' linked to the research project called 'Literature, cinema and authoritarianism' (UFPeL-PIBIC-FAPERGS, 2011-2012). This article analyzes the cinematographic work *Como era gostoso o meu francês* (*How Tasty Was My Little Frenchman*, 1971, Nelson Pereira dos Santos), taking into account the intertextual relations identified in the movie with two hypotexts from the 1500s *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien* (*Hans Staden's True History: An Account of Cannibal Captivity in Brazil*, 1557, Hans Staden) and *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (*History of a Voyage to the Land of Brazil, Also Called America*, 1578, Jean de Léry). The comparative approximation of these narratives, centered in the analysis of historical, cultural and political contexts in which these films were shot, aims at evaluating the presence of possible traces of authoritarianism in the constitution of the national imaginary, historically developed by arbitrary practices of authoritarian power, marked by violence and great injustice.

**Keywords:** literature, cinema, authoritarianism, violence.

Este artigo analisa examina algumas sequências do filme *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), considerando as relações intertextuais identificadas com os hipotextos quinhentistas *Duas viagens ao Brasil* (Hans Staden, 1557) e *Viagem à Terra do Brasil* (Jean de Léry, 1578). A aproximação contrastiva das narrativas, centrada no exame dos contextos histórico, cultural e político em que as obras foram criadas, busca averiguar a incidência de possíveis traços de autoritarismo na constituição do imaginário nacional, historicamente enformado por práticas arbitrárias no exercício de poder autoritário, marcado por violência e iniquidade.

O *corpus* narrativo selecionado para a análise efetivada no âmbito do projeto de pesquisa foi constituído pelo filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) e por diversos textos quinhentistas de viajantes europeus, a partir dos quais o cineasta criou a narrativa fílmica. Desses intertextos, o foco principal foi fixado em *Duas viagens ao Brasil* (1557) e *Viagem à terra do Brasil* (1578). Partindo

da leitura contrastiva entre os textos dos viajantes da era colonial e a narrativa cinematográfica produzida nos anos setenta do país sob a ditadura pós-golpe civil-militar de 1964, buscou-se compreender as razões que levaram o cineasta a atualizar em imagens os fatos relatados pelos cronistas europeus sobre o Brasil colonial. Estaria o cineasta, testemunha de seu tempo, oprimido pela censura institucionalizada, tentando falar metaforicamente sobre a violação dos direitos humanos, as práticas de repressão e cerceamento das liberdades individuais, localizando no centro da narrativa a descrição de atos de violência e autoritarismo praticados pelos europeus na então *terra brasilis*? Estaria, por meio dessa aproximação, buscando entender a conformação de um imaginário nacional que se apresenta ainda na atualidade como intensamente marcado pela iniquidade? Para dar conta dessas premissas, que presidem a leitura comparada dos textos selecionados, é preciso não só buscar as correspondências entre os escritos dos viajantes e a narrativa fílmica, considerados nas respectivas contexturas históricas, como também considerar o contexto cultural em que eu, leitor das textualidades que constituem o *corpus* da investigação, busco produzir sentido para eles. Por outro lado, é preciso ainda relativizar a natureza formal dos textos lidos em intersecção: narrativa verbal escrita e narrativa de ficção fílmica são objetos estéticos resultantes do exercício de linguagens diversificadas, ainda que passíveis, teoricamente, de serem enfocadas em relação.

Um dos textos fundamentais para a transcrição fílmica de Santos foi o de Hans Staden, mercenário alemão que desembarca em 1550 de um navio espanhol em terras brasileiras, onde é preso pelo governador-geral Tomé de Sousa e posteriormente capturado pelos índios Tupinambás. Após nove meses, o europeu é libertado, embarcando em um navio francês, retornando para a Europa e posteriormente à Alemanha, onde relata as experiências vividas durante o cativeiro, publicadas como livro em 1557, intitulado *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien (Duas viagens ao Brasil)*. A tradução brasileira, no entanto, só foi lançada em 1941, com o título *Hans Staden: Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. A visão do estrangeiro alemão, além de ser uma das

primeiras descrições sobre as terras brasileiras, também expõe a prática antropofágica dos índios da tribo Tupi e comenta a relação do autor com a cultura indígena.

Outros textos que embasaram o roteiro filmico (informação existente nos créditos do próprio filme) foram as anotações do calvinista francês Jean de Léry, que também relatam os costumes dos Tupinambás. Léry foi enviado por Calvino e viveu durante o ano de 1557 em liberdade entre os índios, servindo a Villegaignon, fundador de uma colônia francesa na futura cidade do Rio de Janeiro. Os relatos foram lançados em 1578, reunidos no livro intitulado *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [*História de uma viagem à terra do Brasil*], traduzido para o português e editado no Brasil somente em 1926, com o título de *Viagem à terra do Brasil*.

Em 1970, ano emblemático na escalada do terror instituído pela ditadura dos generais pós-ato institucional nº 5, de 1968, Pereira dos Santos dirige o filme *Como era gostoso o meu francês*, no qual narra a história de um viajante francês em terras brasileiras, fundamentado a partir de pesquisa bibliográfica realizada em vários outros textos, além dos de Hans Staden e Jean de Léry, tais como tratados, diários e documentos epistolares produzidos na mesma época, como os de André Thévet, José de Anchieta, Manuel da Nóbrega, Gabriel Soares de Souza e Pero de Magalhães Gandavo. O personagem principal do filme é o francês Jean (primeiro nome do autor de *Viagem à terra do Brasil*), mas a representação filmica de sua vida entre os selvagens assemelha-se mais à da experiência vivida e relatada por Hans Staden em *Duas viagens ao Brasil*. Ao tratar o protagonista como francês, o roteirista opta por ampliar a representação do indivíduo na narrativa, reunindo traços culturais de distintos viajantes colonizadores europeus. Como os franceses tiveram participação na tentativa da colonização das terras brasileiras e Hans Staden viveu uma experiência única, é historicamente plausível que a trama conte com um protagonista francês. Tal providência permite que o filme não seja visto como uma reprodução da experiência de um único estrangeiro prisioneiro de indígenas, e sim como uma tentativa de figurar a experienciamento de diversos povos dominadores durante a época de

formação cultural de uma colônia inicialmente vista como terra de Portugal e que viria a se constituir como o Brasil essencialmente luso, mas marcado para sempre por incursões colonialistas de distintos invasores europeus.

Depois de algum tempo sob custódia dos indígenas, Jean demonstra interesse sobre seus costumes e cultura através de diálogos questionadores com Seboipep, sua esposa tupi. Com interesse de saber mais do “grande caraíba maír”, Jean indaga sua esposa, que lhe apresenta “novidades” que um francês ensinou aos índios, como a de fazer fogo. Enquanto a voz *over* de Sepoi pep narra essas “inovações”, as imagens mostram Jean realizando atividades cotidianas entre os tupinambás. Aparentemente, o francês demonstra curiosidade sobre a cultura tupinambá, porém tenta transformá-la através de seus próprios valores. Quando está entre as mulheres, fazendo o trabalho na colheita, os homens riem-se do francês, que é retirado de sua lida por Cunhambebe, o qual não admite que o estrangeiro faça um serviço dessa natureza. Esse trabalho “transformador” não é o necessário para a tribo e logo Jean é colocado novamente ao redor dos canhões a fim de prepará-los para a guerra. Nota-se a segregação de Jean que, ao demonstrar interesse nos afazeres dos tupinambás, é obrigado a voltar a outras atividades por vontade de seu proprietário. Em outras palavras, apesar de querer o envolvimento com a cultura indígena, participando do cotidiano na aldeia, inclusive assumindo relação marital com a índia Seboipep, Jean não consegue se livrar da morte ritualística. Ao final do filme, depois de nove meses, os indígenas matam o prisioneiro e o devoram. Da cerimônia participa, inclusive, sua esposa índia, que, fiel não ao estrangeiro, mas à cultura tribal, é enquadrada em plano fechado, deliciando-se prazerosamente com o pescoço do francês, parte que lhe toca na partição do corpo do europeu. Na continuidade dessa cena, que, narrativamente, se constrói como o epílogo da história, entretanto, um outro final se desenvolve, por meio de imagens e da citação de um fragmento de texto de Mem de Sá, governador geral do Brasil em 1557. Nesse “fim depois do fim”, é relatada a vitória dos portugueses em sangrenta batalha travada por ocasião da expulsão

dos franceses e que culminará com o extermínio do povo Tupinambá. O genocídio perpetrado fica claro nas palavras da autoridade portuguesa: “Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua”. Durante o procedimento de colonização, o invasor busca impor sua imagem ao colonizado, desculturalizando-o. Quanto mais diversas forem as identidades de colonizador e colonizado, maior força será usada durante a operação de submissão cultural, tal como conclui Silviano Santiago: “Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo imagem semelhante” (SANTIAGO, 1980, p. 16). Ou seja, no embate entre os estrangeiros invasores – sejam eles portugueses, franceses ou alemães – pela posse da terra, aniquila-se parte da população indígena e submete-se culturalmente, pela força e violência, toda uma civilização. Com o metalinguístico “fim depois do fim” do filme, tal como aqui analisado, praticando sofisticado jogo intertextual, o cineasta estaria explicitando a natureza cultural da derrota daqueles que, durante a narrativa do convívio entre o europeu e os Tupinambás, eram considerados culturalmente vitoriosos. Essa sequência fílmica resumiria, assim, a leitura do cineasta de todo um processo histórico de submissão de alteridade visto como fato que marcará todo o curso civilizatório brasileiro. Para além desse segmento crucial, no entanto, *Como era gostoso o meu francês*, na totalidade narrativa, articula leitura percuciente sobre a construção de um imaginário nacional de violência e autoritarismo, que atravessaria séculos e que se constituiria como marca de uma nação nada “cordial” e receptiva ao outro.

A partir da leitura comparada, sistemática e metódica das narrativas escritas e fílmica, com suporte teórico nas teorias de intertextualidade (KRISTEVA, 1969; GENETTE, 1982), a pesquisa investigou as razões que teriam movido o cineasta a traduzir fatos e informações narrados há mais de quatrocentos anos em texto que se produz e que circula socialmente em um

momento especial da história do Brasil, país que, nitidamente, tem suas origens identitárias narradas nos textos citados. A hipótese levantada é a de que Pereira dos Santos estaria, por meio dessa aproximação, refletindo sobre os fatos que formataram o imaginário cultural brasileiro desde os tempos coloniais, para expor as práticas autoritárias do estado brasileiro no final dos anos sessenta e início dos setenta. Para isso, valendo-se de documentos históricos que teriam contribuído para a sedimentação desse imaginário desde os tempos da colonização europeia, em seu confronto com a cultura ameríndia, elabora exercício intertextual consequente, atualizando, por meio de outro código que não o verbal, e em outro momento da história do país, práticas que, atravessando os séculos, evidenciariam relações sociais autoritárias e violentas no cenário nacional.

Como se sabe, o período compreendido entre 1964 e 1985 foi de grande repressão, intensificada após a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, quando sucederam-se decretos que, entre outras consequências, suspenderam garantias constitucionais dos cidadãos e agudizaram a ação da censura à imprensa e às manifestações culturais e artísticas. Toda e qualquer obra deveria passar pelo crivo repressivo antes de ser veiculada. O fato de trechos ou obras completas serem proibidas não era de conhecimento do público em geral, o que, somado ao apoio estatal sobre a programação da televisão aberta, resultava em alienamento da população como um todo (GASPARI, 2002). Além disso, parte da inteligência nacional foi desarticulada graças ao exílio forçado não só de ativistas políticos, como também de artistas e intelectuais, bem como pela prisão e aniquilamento dos que permaneciam no Brasil sob o Estado de não-direito. Esse era o contexto político e cultural do país no momento da produção e do lançamento do filme. O cerceamento da liberdade de criação foi enfrentado pelos artistas brasileiros com inventividade, pois, para contornar a censura, foram obrigados a elaborar alternativas formais, utilizando recursos expressivos, como o uso de linguagem figurada, para além da natural condição simbólica da linguagem artística. A atualização de clássicos da arte mundial e o uso da

paródia podem ser encontrados em obras literárias, teatrais, musicais e cinematográficas do período, o que, paradoxalmente, possibilitou experimentação consequente em representação estética. Um modo de os cineastas burlarem a censura institucionalizada, por exemplo, foi o de, por meio de leitura contextualizadora e metafórica, trazendo o passado para referir o presente, interpretar clássicos da literatura brasileira, como é o caso de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Azyllo muito louco* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, recomposições, respectivamente, de *Macunaíma* (1927), de Mário de Andrade, e de *O alienista* (1881), de Machado de Assis.

Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado como exemplo de cineasta que articulou em linguagem fílmica uma aproximação do cinema com a realidade nacional nos tempos pós-64. Como leitor crítico da sociedade brasileira, ele valeu-se de textos literários de outros tempos, partindo deles para problematizar os fatos do presente, contextualizando a mensagem desentranhada da ficção e produzindo um outro sentido para ela. O desprendimento do contexto histórico-cultural referente ao texto primeiro, o literário, possibilita um diálogo bastante produtivo entre as realidades do tempo de escrita e as do tempo de leitura. Dessa forma, segundo Júlio Pimentel Pinto, o leitor, na verdade,

gira em torno do texto, procurando portas de entrada e ligando-se a ele pela composição de outro cálculo [...], assim, “reescreve” o texto lido, atualiza-o cronologicamente e associa-o a um novo contexto. Sua leitura repõe o primeiro texto (evitemos “texto original”), redefine a dinâmica que lhe é interna, orienta outras (futuras) leituras, do mesmo ou de outro leitor (PINTO, 2004, p. 54).

Sintetizando, para fins deste artigo, as evidências detectadas na pesquisa, explicitarei ainda outras articulações efetuadas pelo cineasta para, partindo de textos centenários, referir-se criticamente e de forma metafórica ao seu tempo. Uma importante ocorrência intertextual seria o fato de que o filme, ao mostrar visualmente cenas traduzidas dos eventos descritos nos relatos verbais dos



viajantes, lança mão não só dos próprios textos quinhentistas citados como de outros, inseridos de forma sobreposta sobre as imagens ou verbalizados em voz *over*, para complementar criticamente o sentido do que se vê na tela. Assim, por exemplo, já no prólogo, que pode ser lido como um *incipit* que se conforma como resumo do que será contado, uma voz empostada lê “as últimas notícias da França Antártica enviadas pelo almirante Villegaignon”, em invenção fílmica que, ao incorporar discurso verbal – desconectado da fala “realista” dos personagens – às imagens em movimento, o faz de forma paródica. Essa estratégia discursiva possibilita que o espectador veja as imagens como se fossem acompanhadas por comentários de um locutor de rádio, ou de comentarista de televisão ou até de um narrador de documentário fílmico. O efeito alcançado permite ao narrador fílmico remarcar a discrepância entre o que está sendo dito verbalmente e a visualidade das cenas fílmicas “reais”. Enquanto franceses são enquadrados trabalhando harmoniosamente e com alegria entre os índios, também enfocados como pessoas colaboradoras e gentis, o “locutor” frisa o clima de insatisfação dos trabalhadores e a falta de cooperação e a convivência difícil com os indígenas. Ao mesmo tempo, fala-se da prisão de alguns dos trabalhadores rebeldes, relatando-se especialmente o fato de que, após um deles ser liberado das correntes, prefere fugir, jogando-se no mar, onde acaba se afogando. O que as imagens mostram, porém, é um prisioneiro sendo jogado no mar ainda acorrentado. Com essa elaboração verbo-visual já no *incipit*, o encenador fílmico apresenta, de imediato, a forma como tratará os textos dos quais parte para pensar os fatos narrados pelos estrangeiros no Brasil quinhentista. Na intersecção das narrativas elaboradas nos documentos dos viajantes com a tradução desses fatos para o texto fílmico dos anos setenta, vai a leitura atualizadora proposta pelo cineasta. Ou seja, “fatos reais” (no caso, o “eis aqui” das imagens fílmicas) podem ser lidos da forma como o “leitor” quiser (no caso, o comentador em voz *over*), sobrepondo a eles a sua visão, contaminada por sua intenção interpretativa. A perspectiva proposta pelo uso da câmera distancia o espectador do ponto de

vista do personagem principal, resultando em uma visão aberta, porém direcionada à interpretação do cineasta, expressa por meio da voz narradora. Em se tratando de meios de comunicação de massa, como a televisão, notadamente, essa é uma possibilidade mais do que comprovável, se levarmos em conta que, à época da ditadura, imagens veiculadas em jornais falados de emissoras de televisão, ainda que correspondessem à captação de imagens “reais”, eram comentadas sob a ótica da voz do poder estabelecido. Veiculava-se a versão dos órgãos repressores, sobre imagens captadas jornalisticamente da realidade. Assim, o cineasta estaria apontando, com o uso sofisticado dos códigos e subcódigos inerentes à linguagem que pratica, para o fato de que é preciso relativizar a veracidade de acontecimentos documentados, sejam eles propagados pela palavra escrita ou falada e pela imagem em movimento, televisiva ou fílmica. Quando o filme chegou às telas, em 1971, era essa, justamente, a natureza e a qualidade da informação veiculada pela grande imprensa: ou seja, ainda que os fatos mostrem uma dada realidade, ela sempre pode ser manipulada pela voz de quem detém o poder. O caso do jornalista Wladimir Herzog, “suicidado” na prisão pelos agentes da repressão, ilustraria pontualmente a tese desenvolvida por Pereira dos Santos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> São vários os eventos noticiados por órgãos de comunicação da época, pelos quais muitos dos “subversivos”, participantes de ações armadas, assassinados na prisão ou em operações clandestinas, eram localizados em encenações de rua, nas quais, pretensamente, teriam sido eliminados pelas milícias da repressão, pois, “ao resistirem à abordagem e trocarem tiros com os policiais, foram atingidos mortalmente”. Um caso emblemático dessas encenações promovidas pelos órgãos da repressão é o do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, que foi encontrado morto, supostamente enforcado, nas dependências do 2º Exército, em São Paulo, em 25 de outubro de 1975. No dia seguinte à morte, o comando do Departamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de repressão do exército brasileiro, divulgou nota oficial, acompanhada de foto, informando que Herzog havia cometido suicídio na cela em que estava preso. A versão oficial da morte foi refutada pelos movimentos sociais de resistência à ditadura militar. Três anos depois, no dia 27 de outubro de 1978, o processo movido pela família do jornalista revelou a verdade sobre a morte de Herzog. A

Quando nos detemos nessa elaboração do cineasta, relativizadora da verdade dos dados históricos, percebemos que ele está apontando para o fato de que, como sugere a pesquisadora Emanuela Silva, “a verdade do discurso não se esgota nele, mas no que se deixou escapar do mesmo” (SILVA, 2009, p. 24). Considerando essa premissa, caberia, então, proceder à investigação de uma verdade que escaparia do discurso histórico. Nesse sentido, o cineasta, ao atualizar, em outro contexto, a narrativa quinhentista, colocaria em crise o relato do viajante. Podemos, assim, averiguar, na invenção desse discurso, a existência de outras fontes que querem “[...] apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57).

A recuperação do passado para criar a representação do tempo presente invoca o pensamento de que é necessário lembrar para entender – mesmo que para isso se dê demasiado valor aos hipotextos quinhentistas – e define a postura pessimista de que não há garantia no futuro; a morte como escopo simplifica esse descrédito nos anos vindouros. O diretor encontra na morte ritualística do protagonista de *Como era gostoso o meu francês*, mesmo que para decepção da massa de medianos espectadores de cinema, a única saída que demonstre a superioridade do sujeito que se relacionou com a cultura e tribo indígenas. O ideal antropofágico, modernizado por Oswald de Andrade<sup>5</sup>, é adaptado por Nelson Pereira dos Santos e manifestado quando o corpo de Jean alimenta e nutre a força dos índios, alegorizado nas cenas em que Cunhambebe carrega dois pequenos canhões que eram do francês e no *close* em Seboipep, saboreando o pescoço do recém-

---

União foi responsabilizada pelas torturas e pela morte do jornalista. No dia 18 de outubro de 2004, o Correio Braziliense divulgou duas fotos que seriam de Herzog em sua cela no DOI-CODI. As imagens reforçariam a tese de que o jornalista havia sido torturado antes de ser morto. Na única imagem conhecida até então, Herzog aparecia enforcado. Alguns desses fatos são recuperados por GASPARI, 2002.

<sup>5</sup> Oswald afirma no seu Manifesto Antropófago, de 1928, que “só a antropofagia nos une”, propondo “deglutir” o legado cultural europeu e “digeri-lo” sob a forma de uma cultura distintamente brasileira.

assassinado marido que, aparentemente, encerram o filme com a vitória do colonizado sobre o colonizador. Após, porém, a aniquilação das comunidades indígenas, informada pelo texto já citado anteriormente de Mem de Sá, e a tomada silenciosa, sem o canto ritualístico da tribo triunfante, de uma praia deserta, rematam a obra cinematográfica, confirmando o pessimismo do cineasta quanto à natureza “cordial”, pacífica e acolhedora da alteridade por parte do colonizador. Vistos assim, os fatos narrados justificariam o sentimento que permearia a narrativa de Nelson Pereira dos Santos.

A análise do *incipit* filmico, tal como foi aqui apresentada, revelaria a postura do cineasta face aos acontecimentos narrados nos textos dos viajantes europeus; nessa visada, estaria imbricada a ideia de que a interpretação desses textos deve considerar o contexto histórico em que foram criados e, especialmente, as consequências fixadas por eles na formatação do imaginário cultural brasileiro através dos séculos. No decorrer da investigação, essa foi a linha interpretativa pela qual a totalidade do filme foi analisada, na tentativa de corroborar a premissa de que a intenção do cineasta, ao levar para a tela esses relatos, seria a de falar, metaforicamente, de uma outra história, a do presente brasileiro, a qual estaria sendo escrita no tempo mesmo em que o filme se fazia e em que era exibido nas telas do país: uma história de iniquidade, violência, repressão e autoritarismo.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*, 1928. In: RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008: p. 16.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit -FALE/UFMG, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora da USP, 1972.

MOTA, Maria Regina de Paula. *Audiovisual, cultura e alteridade em "Como era gostoso o meu francês"*. In: 6º SOPCOM/4º IBÉRICO, Lisboa, 2009, Disponível em <[http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear\\_arquivos/como\\_era\\_gostoso.pdf](http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/como_era_gostoso.pdf)>. Acessado em 05 mai 2012.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. *Entre vencedores e vencidos: reflexões sobre história, memória e censura*. In: *Estação Literária Vagão*-volume 4, 2009. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acessado em 25 nov 2011.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2010.

### Referência fílmica

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Brasil, 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden. Argumento: Nelson Pereira dos Santos e Humberto Mauro (diálogos em tupi). Direção de fotografia: Dib Luft. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. 35mm. Tempo de duração: 91 minutos.

Recebido em 06 de abril de 2017.

Aprovado em 05 de julho de 2017.