

INTERTEXTUALIDADE E AUTORITARISMO EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

MUNSBERG, Gabriel Felipe Pautz¹; CUNHA, João Manuel dos Santos²

¹Acadêmico do Curso de Letras – Português/Alemão e suas Respectivas Literaturas – UFPel; bolsista PROBIC-FAPERGS 2011-2012, integrante do Grupo de Pesquisa CNPq-UFPel “Literatura Comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade”; gabriel_munberg@yahoo.de

²Doutor em Letras, professor no Centro de Letras e Comunicação – UFPel, orientador; profjoaomanuel@terra.com.br

1 INTRODUÇÃO

Este resumo expandido apresenta, de forma sucinta, os passos investigativos e as conclusões a que se chegou durante o desenvolvimento da pesquisa proposta no âmbito do projeto “Literatura, cinema e autoritarismo”, por meio do subprojeto “Marcas da violência em literatura e cinema”.

No amplo quadro dos estudos comparados entre literatura e cinema, uma das vertentes que mais tem contribuído para uma rentável aproximação da palavra escrita à imagem fílmica tem sido a que analisa a repercussão do imaginário literário sobre a fatura ficcional cinematográfica. Nesse âmbito, uma prática tem se fortalecido nos últimos anos: a que investiga as comumente conhecidas “adaptações fílmicas para textos literários”. Esse processo intersemiótico, na verdade, se constitui mais como “tradução” do que como “adaptação”, ou seja, o que resulta dessa intersecção de textualidades é um texto autônomo, objeto estético novo, formatado em um outro contexto e por meio de um outro código estético. A análise contrastiva de livro e filme pode revelar, assim, não só as intenções autorais dos textos lidos em separado, como novos sentidos para esses discursos, quando enfocados em intersecção na qual o leitor produz sentido para o que lê e vê.

A investigação tomou como *corpus* o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), do produtor, diretor e roteirista Nelson Pereira dos Santos, e relatos quinhentistas de viajantes europeus, principalmente os do alemão Hans Staden e do francês Jean De Léry, compilados, respectivamente, em *Duas viagens ao Brasil* ([1557] 2010) e *Viagem à Terra do Brasil* ([1578] 1972). A aproximação desses textos levou em conta, naturalmente, os respectivos contextos culturais em que as obras foram produzidas: o do Brasil colonial, sob o olhar do viajante europeu, e o do Brasil do século XX, a partir do olhar de um cineasta brasileiro em plena ditadura civil-militar pós-golpe de 1964. Nessa consideração é que se constituiu a hipótese para a leitura comparada dos textos verbais e do fílmico: que razões teriam levado o cineasta a atualizar em imagens os fatos relatados pelos cronistas europeus sobre o Brasil colonial? Estaria ele querendo falar, ainda que de forma metafórica, sobre a iniquidade das práticas violentas e autoritárias vigentes no país sob a ditadura dos generais? Ao centrar a narrativa na descrição dos fatos ocorridos na então *terra brasílis*, estaria se referindo, simbolicamente, às práticas de repressão e cerceamento das liberdades individuais no Brasil dos anos setenta? O que a pesquisa apontou, conclusivamente, é que Nelson Pereira dos Santos, ao recuperar significantes históricos e dar a eles novos significados, buscou, sim, falar do presente em sua relação com o passado; de uma nação e de uma cultura conformadas por uma história de repressão e iniquidades.

2 METODOLOGIA

A análise comparativa entre as narrativas verbais e a fílmica exercitou-se no campo dos estudos de intertextualidade e se efetivou, naturalmente, como exercício interdisciplinar. Para tanto, valeu-se das teorias da intertextualidade (KRISTEVA, 1969) e da transtextualidade (GENETTE, 1982), atendendo ao princípio da transcontextualização. Considerou ainda obras teórico-críticas do âmbito da historiografia (SILVA, 2009; SELIGMANN-SILVA, 2003; GASPARI, 2002).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como se sabe, o período compreendido entre 1964 e 1985 foi de grande repressão. Após a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, 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 de lançamento do filme. O cerceamento da expressão foi enfrentado pelos artistas brasileiros com inventividade, pois, para contornar a censura, foram obrigados a criar alternativas e utilizar diferentes formatos e recursos de linguagem figurada, para além da natural condição simbólica da linguagem artística. Um modo de os cineastas burlarem a censura institucionalizada, por exemplo, foi o de, por meio de leitura atualizadora e metafórica, trazendo o passado para falar do presente, interpretar textos clássicos da literatura.

Em *Como era gostoso o meu francês* é narrada a história de um viajante francês na *terra brasilis*, estruturada a partir de pesquisa bibliográfica realizada em vários textos, além dos de Staden e Léry, tais como tratados, diários e documentos epistolares produzidos na mesma época. O personagem principal do filme é Jean (primeiro nome do autor de *Viagem à terra do Brasil*), porém a representação fílmica de sua estada entre os índios assemelha-se mais à da experiência vivida e relatada pelo alemão Staden em *Duas viagens ao Brasil*. O francês é capturado por Tupinambás, os quais acreditam que ele seja português e pretendem sacrificá-lo em ritual antropofágico. Apesar do 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 o devoram: da cerimônia participa, inclusive, sua esposa índia, que, fiel não a ele, mas à cultura tribal, é enquadrada em plano fechado, deliciando-se prazerosamente com o pescoço do estrangeiro. Na continuidade dessa cena, entretanto, um outro final se constrói, por meio de imagens e da citação de um fragmento de texto de Mem de Sá, governador geral do Brasil em 1557, em que ele relata a vitória dos portugueses em sangrenta batalha travada por ocasião da expulsão dos franceses e que culminará com o extermínio desse povo indígena.

Pereira dos Santos pode ser considerado como exemplo de cineasta que articula em linguagem fílmica uma aproximação do cinema com a realidade nacional nos tempos pós-64. Como leitor crítico da sociedade brasileira, ele interpretou 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 produtivo entre a realidade do tempo de escrita, o passado, e a do tempo de leitura, o presente. É o que se pode constatar em filmes como *Vidas secas* (1963), *Azyllo muito louco* (1970), *Tenda dos milagres* (1977) ou *Memórias do cárcere* (1984), todos eles traduções atualizadoras de textos literários, tal como acontece também em *Como era gostoso o meu francês*.

Assim, por exemplo, já na abertura do filme, num prólogo que pode ser lido como um *incipit*, e que se articula como síntese da narrativa, uma voz empostada lê “as últimas notícias da França Antártica enviadas pelo almirante Villegaignon”, em invenção fílmica que, ao incorporar discurso verbal 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. O efeito alcançado permite ao narrador fílmico remarcar a discrepância entre o que está sendo dito verbalmente e o que a visualidade das cenas “reais” mostra. Enquanto franceses são enquadrados trabalhando harmoniosamente 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 ao mar e se afogando. O que as imagens mostram, porém, é um prisioneiro sendo atirado ao 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. Na intersecção das narrativas elaboradas pelos 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 comentarista em voz *over*), sobrepondo a eles a sua visão, contaminada por sua intenção interpretativa. Em se tratando dos 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 do poder: veiculava-se a versão dos órgãos repressores. 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 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 mostrassem uma dada realidade, ela sempre poderia ser manipulada pela voz de quem detém a palavra final (GASPARI, 2002). O caso, hoje comprovado, do jornalista Wladimir Herzog, “suicidado” na prisão pelos agentes da repressão, ilustraria pontualmente a tese desenvolvida por Pereira dos Santos. Na elaboração criativa do cineasta, percebemos que ele está apontando

para o fato de que “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 presentificar, em outro contexto histórico, a prática cotidiana da violência e da repressão, bem como o não reconhecimento do outro, encarado como “o diferente” a ser aniquilado, tal como expressa o discurso estrangeiro quinhentista, colocaria em crise o relato dos viajantes, porta-vozes de uma cultura que buscava não a integração mas o aniquilamento da diversidade. Podemos, assim, averiguar, na invenção desse discurso, a existência de uma outra voz que quer “[...] apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57), para poder entender e apresentar criticamente o presente de onde fala.

4 CONCLUSÃO

A análise do *incipit* fílmico, bem como da sequência final do filme, revela a postura do cineasta face aos acontecimentos narrados nos textos dos viajantes europeus; nessa visada, está imbricada a ideia de que a interpretação desses textos considerou as consequências fixadas por eles na formatação do imaginário cultural brasileiro através dos séculos. Assim, corroborando a hipótese de que levar para a tela esses relatos e de falar, metaforicamente, de uma outra história, a do presente brasileiro, a qual estaria sendo escrita no tempo mesmo em que o filme era exibido nas telas do país – uma história de violência, repressão e autoritarismo –, a investigação possibilitou que se chegasse à conclusão de que a tradução fílmica, ao transcontextualizar essa história de iniquidades, o que fez foi chamar a atenção do público brasileiro para os fatos que se passavam nos subterrâneos da nação, em conformidade com os esforços da intelectualidade e da criação artística, ainda que nas frestas de uma liberdade cerceada pelo autoritarismo.

5 REFERÊNCIAS

- COMO era gostoso o meu francês.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, K.M. Eckstein, César Thedim. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Diálogos em tupi por Humberto Mauro. Condor Filmes; 1971. Cópia em dvd: 83 minutos, color.
- 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** [1969]. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil.** São Paulo: Editora da USP, 1972.
- 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, acesso em 25 de novembro de 2011, arquivo online disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL>.
- STADEN, Hans. **Dois viagens ao Brasil.** Porto Alegre: L&PM, 2010.