



O GOSTO DO OUTRO:

Estratégias narrativas e diferenças culturais no filme *Estômago*

THE TASTE OF THE OTHER:

Narrative strategies and cultural differences in the film *Estômago*

Júlio César Lobo¹ e Renato Luiz Pucci Jr.²

Resumo:

O objetivo deste artigo é examinar o tratamento narrativo e audiovisual concedido a questões de diferenças culturais e de choques delas decorrentes, assim como acomodações e soluções, no filme *Estômago* (Marcos Jorge, 2008). A abordagem opera segundo os estudos da poética fílmica desenvolvidos por David Bordwell, com aportes de outras áreas, por exemplo, a Sociologia da Modernização, segundo Gino Germani. Investiga-se a associação entre a construção narrativa pouco usual do filme e o desenvolvimento de uma problemática que envolve a estereotipia regionalista e a possibilidade de trocas culturais entre membros de grupos sociais diferenciados.

Palavras-chave: cinema brasileiro; teoria da narrativa; estereótipos culturais; gênero; canibalismo; migrantes nordestinos.

Abstract:

The aim of this paper is to examine the narrative and audiovisual treatment given to the subject of cultural differences and its resulting conflicts, as well as arrangements and solutions, in the film *Estômago* (Marcos Jorge, 2008). This paper's approach is based on the studies about filmic poetics made by David Bordwell, with contributions from other areas, such as Gino Germani's Sociology of

¹ Júlio Cesar Lobo. Doutor pela ECA - USP. Professor-titular do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e co-autor de *Glauber, A Conquista de um Sonho: Os anos verdes* (Belo Horizonte: Dimensão, 1995). E-mail: jceslobo@hotmail.com

² Renato Luiz Pucci Jr. Doutor pela ECA - USP. Professor adjunto do Mestrado em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba, e autor de *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri* (São Paulo: Annablume, 2001) e *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (Porto Alegre: Sulina, 2008). E-mail: renato.pucci@gmail.com





Modernization. The association between the film's unusual narrative and the development of a problematization involving regionalist stereotyping, as well as the possibility of cultural exchanges between differentiated social groups' members, is investigated.

Key words: Brazilian cinema; narrative theory; cultural stereotypes; gender; cannibalism; Brazilian northeast migrants.

Introdução

A motivação inicial para a redação deste artigo surge da qualidade estético-narrativa do filme *Estômago*, dirigido por Marcos Jorge e lançado em 2008. Essa distinção é aqui entendida como um manejo virtuosístico no encadeamento concomitante de dois eixos narrativos, não paralelos no tempo, a fazer com que, de certa forma, *Estômago* nos pareça como dois filmes intercalados. Um deles, a que se deve a sequência-prólogo, descrita a seguir, tem como parâmetro o típico filme de presídio. O outro, mais próximo aos tons da comédia e, pelo seu final, de tragicomédia, trabalha com criatividade a associação comida e sexo, tema propício a reverberações variadas, tais como as de natureza antropológica.

Serão investigadas as três dimensões da narrativa de *Estômago*, ou seja, o mundo construído na sua história, a estrutura da trama e a narração, segundo a perspectiva da poética fílmica (Bordwell, 2008: 85-133). Além disso, buscar-se-á examinar a correlação entre essa poética e a problemática cultural que atravessa o filme.

Não é somente por dramatizar com maestria os conflitos resultantes da associação comida e sexo que essa produção ítalo-brasileira pode suscitar questões relativas à Antropologia. Ao trazer para as telas, mais uma vez, as aventuras e desventuras de um migrante nordestino em uma metrópole brasileira, o filme encena conflitos de natureza cultural. Tais conflitos são provenientes: 1) do embate de personagens com diverso capital cultural; 2) do isolamento do migrante diante de uma nova e restrita rede de





sociabilidade; e 3) da constatação da permanência de um modo arcaico de apropriação da mão-de-obra, com o instituto do escambo, em uma metrópole. Esses elementos estimulam a configuração do objetivo do artigo: examinar o tratamento concedido no filme à questão das diferenças culturais e dos choques delas decorrentes, assim como suas acomodações, conflitos e soluções.

Estrutura narrativa

Estômago é um filme de roteiristas competentes, mas de nada adiantaria um roteiro bem articulado se a direção **não estivesse à altura**. Uma das oportunidades que se tem para comprovar essa afirmação está no modo como os dois eixos narrativos são acionados, explorando-se ao extremo aquilo que Barthes (1992: 226-227) chama de "código hermenêutico". Esse código regularia a distribuição do prazer do receptor, numa espécie de *striptease* narrativo, retardando o momento da revelação através de obstáculos, interrupções e desvios, manobrando um conjunto de táticas e expedientes.³ Por sua vez, a delegação da voz *over* ao protagonista na trama do presídio seria um recurso da instância narradora para fazer com que partilhemos do ponto de vista dele. Mais ainda, talvez seja um recurso para criar na recepção uma eventual compreensão ou cumplicidade quanto ao crime que o personagem comete na cela e ao duplo assassinato pelo qual o personagem é para lá destinado.

3 *Passado*: chegada de Nonato à cidade grande, incluindo sua primeira noite no bar de Zulmiro;

2) *Presente*: chegada de Nonato ao presídio;

3) *Passado*: o aprendizado de Nonato na cozinha do bar até conhecer Íria;

4) *Presente*: a comida servida na prisão e a apresentação dos colegas de cela com sua "hierarquia". Etc.

Salta-se do presente ao passado e retorna-se, sempre de acordo com uma cronologia progressiva, sem confusão. A justaposição das cenas de tempos diferentes produz inter-relações, um paralelismo





Estômago se abre com um trecho já bem adiantado da história, embora apenas muito adiante seja possível identificar claramente onde e quando transcorre a ação. Raimundo Nonato (interpretado por João Miguel) conta a história da invenção do queijo gorgonzola, ocorrida mais de mil anos atrás. Ao final da cena, um sujeito invectiva furiosamente contra o queijo malcheiroso, que ele não quer no espaço onde estão. Mal ocorre a explosão verbal dessa personagem, surgem o título do filme e os créditos iniciais, enquanto a narrativa se bifurca em direção ao passado: retorna à chegada de Nonato à cidade grande e à entrada dele na prisão, local onde acontecera a abertura, conforme ficará esclarecido. Nela, Nonato havia contado a seus colegas de cela sobre o queijo que provocou a ira de Bujiú (Babu Santana), o líder da cela. Será apenas quando ambos os fios narrativos já estiverem bem adiantados e se encaminhando para o desfecho, que será exibida a continuação da cena da abertura. Trata-se, portanto, de um trecho pinçado de um ponto avançado da fábula e colocado no princípio da trama.²

Estômago possui uma estrutura narrativa não-linear, ainda que em estilo plenamente clássico, porque de acordo com a caracterização teórica usual: 1) a técnica é veículo para a transmissão de informações da fábula através da trama; 2) o estilo encoraja o espectador a construir tempo e espaço coerentes e consistentes para a ação da fábula; 3) ocorre um número limitado de recursos técnicos particulares, organizados num paradigma estável e ordenados estatisticamente de acordo com as exigências da trama (Bordwell, 1985: 162-164). Outros aspectos próprios da narração clássica também se coadunam com o filme: direcionamento para o personagem, narração onisciente, encadeamento causal entre os segmentos narrativos (ainda que o espectador precise montar sua fábula linear a partir da não-linearidade daquilo a que assiste, operação comum com filmes clássicos, como naqueles em que um longo *flashback* se intercala entre a abertura e o desfecho).





A não-linearidade de *Estômago* se estrutura por meio das vinte e oito transições entre o presente na prisão e o passado que exhibe os fatos que levaram Nonato a ser encarcerado. Não demora a ficar claro que a abertura constitui um precoce *flashforward*, de modo que as sequências no presídio corresponderiam ao presente da narração, enquanto os outros segmentos seriam *flashbacks*, pois, nestes, Nonato ainda aprende a cozinhar, enquanto naquelas diz que trabalhou na cozinha. *Flashbacks* são um recurso tão tradicional que não devem mais provocar questionamentos da parte da maioria dos espectadores. Contudo, há algo em *Estômago* que merece atenção: presente e passado correm em paralelo, alternando-se, após a abertura já comentada.

temático: duas chegadas, duas comidas, dois grupos de personagens etc. Essa característica perdurará até o desfecho de ambos os eixos narrativos, com a exibição dos assassinatos cometidos. Com certeza, há conotação recíproca entre presente e passado, pois o conhecimento dos fatos pretéritos não pode deixar de incidir no conhecimento do presente. Um exemplo dos mais claros está em que, ao se mostrar o assassinato premeditado do líder Bujiú, descobre-se também o que Nonato fez com Giovanni (Carlo Briani) e Íria (Fabiula Nascimento), respectivamente patrão e namorada de Nonato, ao flagrá-los no restaurante. Depreende-se, portanto, que o protagonista já era um assassino.

Sem dúvida, a mencionada estruturação é construída no sentido de uma descoberta realçar a outra, o que enfatiza traços do caráter de Nonato, entre eles a sua rapidez em perceber articulações que o ajudem a se projetar. Isso ocorre em especial na minuciosa descrição que ele nos faz do status de cada um dos seus companheiros de cela e de como nela se "progride".

O procedimento identificador, em voz *over*, dos habitantes da cela por parte de Nonato lembra aquele realizado pelo protagonista e locutor da narração de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), o repórter-fotográfico Buscapé, ao apresentar os





protagonistas da história. Mais do que nos identificar as pessoas, a voz *over* de Buscapé pontua a distribuição da informação. Exemplificando: em várias oportunidades, uma personagem é apresentada apenas pelo nome, e a voz nos informa que se deterá mais adiante sobre ela. Nesse aspecto, entre outros, tanto *Cidade de Deus* quanto *Estômago* trabalham com recursos narrativos diversos em uma só estratégia: a regulação na distribuição das informações-chave.

Há algo ainda mais interessante na forma narrativa adotada. Como os dois eixos narrativos correm em paralelo, adia-se por muito tempo a exposição do que levou Nonato à prisão. Evidentemente é uma opção, visto que muito antes de se mostrar o assassinato de Giovanni e Íria por Nonato, este último poderia ter contado aos colegas de cela por que foi preso. O relato seria justificado até pela tradição literária de narrativas em prisões, ao menos desde *Memórias do Cárcere* (1955), de Graciliano Ramos. Todavia, antes de chegar às cenas finais, não se fornece nenhuma explicação sobre o crime cometido por Nonato. É como se a personagem e a narração sofressem de perda de memória, o que permite que os dados relativos à história sejam fornecidos num ritmo muito lento, bem pouco usual. O procedimento guarda alguma semelhança com o adotado em *Amnésia* (Christopher Nolan, 2001).

A fim de esclarecer essa particularidade da narração, vale a pena um breve cotejamento entre *Amnésia* e *Estômago*. No primeiro, como se sabe, há um crime, e estamos em busca do criminoso através de memórias de ordenamento complicado, de trás para a frente. Em *Estômago*, há um presidiário, mas não se saberá até o final qual o seu crime. Em ambos os filmes, adota-se o que Genette chamou de focalização externa: a narração informa menos do que sabem as personagens, e os espectadores não têm acesso aos pensamentos ou sentimentos delas (Genette, 1972: 206-211). No caso de *Amnésia*, a focalização externa ocorre em relação aos personagens principais, exceto





aquele que sofre do distúrbio de memória que suscita a estrutura narrativa em retrocesso (e, portanto, ignora o que o leva a cada situação). Em relação a *Estômago*, até minutos antes de terminar o filme o espectador sabe menos que Nonato acerca do que o levou a ser preso. O resultado não poderia ser mais interessante, uma vez que ao ver Nonato chegar à prisão ignora-se o crime monstruoso por ele cometido, de modo que a caracterização da personagem se assemelha à do indefeso e inofensivo migrante do eixo narrativo paralelo, que chega sem eira nem beira à metrópole e é enxovalhado pelo dono do bar. Por meio desse recurso, Nonato é progressivamente apresentado, acentuando-se cena a cena a complexidade de seu caráter.

Ainda com relação às apresentações, vale a pena notar que, enquanto Nonato nos é apresentado pela instância narrativa a ele superior, tudo o que se passa no presídio é intermediado pela narração *over* dele próprio, naquilo que é denominado de narrador-delegado. Logo de início, no prólogo, somos introduzidos à voz de Nonato, **momentos antes de sua imagem**, como uma forma de nos acostumarmos à voz que nos guiará na narrativa da prisão. Aqui, como em boa parte dos enredos do *film noir*, é uma voz masculina que nos vai conduzindo pela história afora. Há, porém, um detalhe diferenciador: no *noir* clássico, alguém conta a história talvez para achar uma possível explicação para algo que se sucedeu ou para um delito cometido, ao passo que, em *Estômago*, o protagonista não exhibe nenhuma culpa a ser expiada, nem um ressentimento a ser longa e dolorosamente curtido, ou qualquer elemento que o prenda ao passado. O primeiro dos crimes que ele comete - por sinal, um crime duplo - é acompanhado pela imagem de um bife na frigideira. Para fritá-lo, Nonato se paramentou com seu uniforme de *chef*, como se ali estivesse fazendo algo rotineiro para um cozinheiro: cozinhar. O crime do outro eixo narrativo somente é revelado após contemplarmos a promoção de Nonato ao ponto mais alto do beliche. Assim como ele havia ganho para si Zulmiro (o primeiro





patrão, interpretado por Zeca Carnovicz), Giovanni e Bujiú, agora revela o desejo de ganhar Etcétera (Paulo Miklos), o novo chefe dos presidiários.

A posição dos ocupantes do beliche com três divisões ou o fato de não se dormir nele serve ao filme como uma meta e como uma metáfora. Dormir no beliche significa estar com prestígio junto ao "xerife", cujo lugar é a cama mais alta: alcançar o topo seria a meta de Nonato, mesmo que isso fique claro somente no desfecho. A metáfora está naquilo que essas posições verticais apontam para além da estrutura do artefato: à medida que se sobe de posição, tem-se aumentado, como dissemos, o prestígio no local. Para chegar à posição mais alta, os caminhos são poucos: a morte ou a libertação do "xerife" ou a sua mudança de cela. Nonato começa dormindo no chão duro, passa para a parte inferior do beliche, mas reclama do que vê naquela posição (as partes baixas dos colegas); posteriormente desaloja Lino, o braço-direito de Bujiú, e finalmente chega à cama mais alta ao se valer da gula insaciável de Bujiú e lhe oferecer o envenenado prato de feijão.

Conflitos antropológicos: o migrante na metrópole

O conteúdo de fundo erudito da história do gorgonzola se equilibra com a maneira de narrar marcadamente popular, repleta de palavrões e comentários ingênuos de Nonato, por exemplo, sobre o caráter das mulheres de hoje e do passado. A ordem de Bujiú contra a presença do queijo na cela não admite réplica, de modo que o prestígio que pudesse advir de um queijo milenar nada vale contra a rejeição de quem não compreende essa história. Em outros momentos, três dos quais em função do mesmo queijo, ocorrerão situações semelhantes: informações ratificadas em um determinado círculo cultural são rejeitadas em outro. Trata-se de uma tematização em torno de choques culturais, que se evidencia quando: a) a prostituta Íria fala do macarrão à putanesca, e Nonato, que não sabe de que se trata, faz uma gracinha com a palavra "putanesca", provocando uma





reação agressiva de Íria, que lhe joga na cara que o macarrão não tem nada com puta, e que é um prato muito chique; b) Giovanni, o *restaurateur*, compara a gastronomia às belas-artes, sem que Nonato aparente captar nada do que ouve ("Vamos colocar tinta pouco antes de pôr o prato na mesa?"); c) Nonato e Íria também acusam o queijo gorgonzola de estar embolorado; d) inspirado no relato do preso que esteve na Colômbia, Nonato prepara um prato com formigas fritas, que Bujiú rejeita violentamente; e) Giovanni compara o filé *mignon* à "melhor parte da mulher", a bunda, e Nonato pergunta: "O filé é na bunda?";³ f) Bujiú e Etcétera recusam o vinho italiano e o *carpaccio*, em troca da pinga manufaturada na cadeia e de qualquer petisco vagabundo.

Em suma, exhibe-se a incompreensão imediata de elementos de uma cultura estranha. O tratamento do tema possui sutilezas, pois, em vários casos, mostra-se que o estranhamento cede lugar à adesão ao discurso alheio. Assim, na prisão, Nonato falará do macarrão à putanesca com o respeito devido a um grande prato da culinária, e não pode haver dúvida de que Nonato não é o autor das referências ao gorgonzola: a história do queijo com certeza foi ouvida de Giovanni e transformada no relato de cores populares.

A sequência da chegada do protagonista é econômica o suficiente para informarmos do essencial sobre ele: vem de ônibus de uma cidade que se desconhece e **chega a uma cidade que não se quer identificar**, pois o enquadramento não é próximo o bastante para que o local de destino seja visível na bandeira do ônibus. Para quem é familiar a algumas paisagens, surgem indicações contraditórias, bem de acordo com a geografia criativa estudada por Lev Kuleshov no início do século XX: a rodoviária é a de Curitiba, triste e tacanha se comparada com a de São Paulo, cidade onde está o personagem ao sair da estação. À vista dos símbolos paulistanos, não é difícil pontuar a trajetória inicial, longa e a pé, do recém-chegado: Elevado Costa e Silva, Cracolândia, espigão do antigo Banespa e uma parte da igreja de São Bento. Fora isso, o roteiro não está preocupado em situar a





Paulicéia como um lócus exclusivo da trama. Uma prova adicional disso é que o protagonista nordestino não é chamado de "baiano", mas de "paraíba", gíria carioca para nordestinos e nortistas.

A construção de uma positividade de Nonato pode ser observada no modo como ele rapidamente domina a "tecnologia" de cozinhar coxinhas, petisco-chave em sua vida paulistana: através delas ele se aproximará de Íria e de Giovanni, o *restaurateur* sofisticado que, inexplicavelmente, come os petiscos horrorosos do botequineiro Zulmiro. Este, no modo como toca o seu negócio, mesmo situado em uma metrópole brasileira, não apresenta índices de uma cultura moderna, de uma cultura metropolitana, digamos, "desenvolvida", enfim. Ao oferecer emprego fixo para o migrante-protagonista, dá-lhe como remuneração apenas o casa-e-comida. Até aí já estaríamos no trabalho escravo em pleno terceiro milênio. Como o botequim e a residência se confundem, separados somente por um piso, temos então em Nonato a configuração de um típico agregado da economia rural brasileira do tempo do Onça. Mas falar de agregado em plena metrópole? Falar de um tipo social configurado no lavrador pobre, não-proprietário, que se estabelece na propriedade de um outro em troca de alguma espécie de pagamento não ofenderia os brasileiros dos centros urbanos mais desenvolvidos? No entanto, Nonato é um, digamos, neoagregado.

Se é possível causar espanto ao se falar de agregado na cultura metropolitana brasileira contemporânea, mais estranhamento pode advir do que se adiciona aqui: o escambo, ou seja, a troca de bens e serviços sem a intermediação do dinheiro. Como se sabe, esse é o estágio mais primitivo nas relações de troca e caracteriza as sociedades de economia natural. Em nosso entendimento, o escambo nesse filme se corporifica de modo mais chocante na maneira como Íria conduz algumas noites de sexo. Além de bela, a atriz que faz a prostituta é cheinha de corpo, o que visualmente sugere uma personagem





suscetível à gula. Na primeira vez, ainda no botequim, isso é dramatizado nos assaltos noturnos dela, nua em pelo, à geladeira. Na segunda vez, já no restaurante de cozinha internacional, ela troca sexo por um prato de macarrão e sobremesa. A sequência mais gráfica sobre o que se discorre neste parágrafo é aquela de sexo anal com Nonato. Na cena, talvez mais do que nas outras de congresso sexual, tem-se uma vinheta para uma das singularidades do uso brasileiro da língua portuguesa ao associar, com um só verbo, o ato de comer com o ato sexual. Enquanto Nonato a cobre, Íria, alheia ao que se passa, saboreia um belo prato: outro escambo.

Após mudar de emprego, Nonato vai uma noite à procura de Íria, a quem não vê desde os tempos de cozinha de boteco. Há uma cena com as prostitutas: cortes rápidos, câmera lenta, planos de detalhe dos corpos em exibição à clientela. Todas se mostram amigáveis com Nonato, mas ele está obcecado por Íria e vai direto a ela. Note-se que, ao se deparar com a prostituta, ela não se lembra de seu nome, mas sim de sua ocupação inicial na cidade receptora: "Mas [você] não é o da coxinha?!" Quando ocorre esse encontro, o protagonista não está mais no quartinho dos fundos do botequim pé-sujo, mas numa pensão. A frase-elogio com que Íria saúda Nonato marca um desvio no tratamento do universo comida e gênero na cultura brasileira, especialmente em ficções: Raimundo é que conquista a mulher pelo estômago. No cinema, são inúmeras as obras em que o talento culinário é uma das armas de sedução de mulheres com relação a homens. Por exemplo, Xica da Silva, no filme homônimo (Carlos Diegues, 1976), passa da situação de escrava para a de amásia do português contratador de diamantes também pela sua habilidade com os temperos. Dona Flor, de *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), é uma professora de culinária, e são várias as cenas em que se mistura o ato de cozinhar dela com seus atos sexuais com o primeiro marido. Isto sem falar em Gabriela, da telenovela homônima (Globo) e do cinema (Bruno Barreto, 1983). Com exceção da





proletária Dona Flor, as outras duas citadas alcançam uma breve e modesta ascensão social por seus dotes culinários... e sexuais, ambos dirigidos a um determinado homem. Em *Estômago*, invertem-se os sexos dos polos da sedução gastronômica.

Tendo mudado de emprego, aumentado o salário e de status, curiosamente Nonato não consegue associar a essas mobilidades, pelo menos, uma ampliação de sua sociabilidade. O fato é que não o vemos em salões de forró, como o metalúrgico protagonista de *Beijo 2348-72* (Walter Rogério, 1994), em feiras nordestinas como o personagem principal de *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1979), ou a visitar parentes e conhecidos. Esses espaços e essa gente são normalmente fontes de informação e de motivação na "vida real" para recém-migrantes sem maiores qualificações culturais ou profissionais (Rocha-Trindade, 1995). A rigor, a vivência do protagonista se encerra no trabalho no restaurante *Boccaccio*, em uma passada ocasional no botequim pé-sujo de Zulmiro e na zona de prostituição. Antes de ser encaminhado à prisão, Nonato vive em uma outra: a de sua limitada sociabilidade. Somente isso talvez pudesse explicar por que, num dia de folga, ele voltará à "zona", depois a uma pensão das redondezas, sempre em busca de Íria, até chegar ao ponto de passar em frente ao local de trabalho, acaso que mudará seu destino, agora para pior.

A despeito da nova moradia do cozinheiro, ele e Íria vão para o lugar de trabalho dele e o lugar do prazer preferido dela ("Adoro comer"): a cozinha do *Boccaccio*. Apesar do improvisado do sexo, a prostituta não baixa a guarda: "Nada de beijo na boca. Não é ético". Deus sabe lá qual seja a ética do comércio do corpo. Ao mencionar a "ética" do beijo, Íria está sendo imprecisa, pois, a rigor, ela se refere a uma interdição, a um tabu.⁴ Mas sua frase ficará marcada na memória do protagonista quando ele divisar pelas frestas do restaurante fechado o longo beijo entre Íria e o seu patrão.

Nos tempos do *Boccaccio*: noivado e pedido de casamento





Nonato pede Íria em casamento na cozinha do *Boccaccio*, para onde ela foi levada, como um brinde, pelo seu proprietário, ao mais novo discípulo (não só em culinária). O protagonista marca a data da festa de noivado, que aconteceria no restaurante em que trabalha, e convida Zulmiro, o ex-patrão, boçal, explorador, para ser o padrinho. Este surpreso padrinho, em seu escrachamento, alerta para o que o aparentemente tolo cozinheiro não percebe: a improbabilidade, ali, de um noivado com uma prostituta.

Raimundo parece um idiota dostoievskiano, isto é, um ser tão ingênuo, tão puro, que se afigura um completo idiota perante os demais. Como pode um tipo assim cometer um crime? Cometerá dois, de morte; dos piores um deles, daqueles que parecem inconcebíveis.

Talvez possamos ter um paralelo em idiotia mais próximo geográfica, regional e temporalmente que os da literatura russa: a Macabéa, de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, adaptado ao cinema por Suzana Amaral, com título homônimo (1986). Em várias sequências deste último, Macabéa fala e age de forma a parecer uma idiota, como Nonato em certos momentos, e de forma a ser tomada como tal por colegas de trabalho, da pensão ou até pelo grosseiro namorado, Olímpico, que diz a ela: "Você não reparou até agora que tudo o que você fala não tem resposta. [...] Você é idiota mesmo ou está se fazendo de idiota?".

Além de compartilhar com Nonato o mencionado traço celebrizado por personagens de Dostoievski, Macabéa tem outro ponto em comum com o protagonista de *Estômago*: ambos sofrem pela exploração de mão-de-obra. Logo ao chegar à metrópole, Nonato tem como paga de sua estafante jornada apenas casa-e-comida, ao passo que a datilógrafa é admitida em um escritório mesmo sem ter o mínimo domínio da habilidade. Quando o patrão reclama a seu encarregado do trabalho sujo e lento de Macabéa, este





apenas retruca: "Mas também com o salário que o senhor paga a ela, não é?". Macabéa continua no emprego, "aviltando" os salários, como se diz na Sociologia do Trabalho.

Em *Estômago*, trata-se de transmissão cultural, o que pouco acontece no filme de Suzana Amaral: à sua maneira, Nonato incorpora alguns elementos da cultura alheia, principalmente a culinária. Nesse aspecto, uma abordagem sociológica *stricto sensu* dessa narrativa, com aportes específicos da Sociologia da Modernização, poderia fornecer uma pista para a motivação do crime passional: "O aprendizado intelectual é mais fácil do que a aquisição de traços nos quais dominam os componentes emocionais e afetivos: atitudes, valores e pautas de comportamento associados com determinados campos de relações interpessoais" (Germani, 1974: 149). O citado crime passional duplo, a despeito de sua barbaridade, parece ser a obediência em Raimundo Nonato/Parmalat/Alecrim/Canivete/Paraíba de uma cobrança a uma violação a uma estranha "ética" a ele anunciada. A forma como Nonato quebra a garrafa no balcão do bar da boate e, com o caco na mão, parte para cima do cliente em que Íria encosta seu corpo, e, acima de tudo, o crime monstruoso que comete fazem-nos pensar que algo permanece inarredável do personagem. A camada de polimento cultural é tão fina que não pode reter a vingança brutal. Enquanto Íria faz a sua dança vestida de noiva, preparando um *striptease*, Nonato derruba copo a copo, sozinho, um drinque fortíssimo, com gotas de angustura - que, depois, improvisará com sucesso na cela. Toda essa bebida lhe subirá à cabeça no momento em que a *stripper* dança sobre as pernas de um frequentador. O ato de ciúme que desencadeia já estava ancorado no modo como ele se apresentara para o impassível *barman*: "Cliente, não; amigo mesmo". Como se verá, não é nem uma coisa nem outra. Esse episódio visualiza um pouco dos conflitos que se vão passando na mente do apaixonado Nonato, um dos quais, em nosso entendimento, está na distinção pouca





clara por parte de Nonato da diferença entre um orgulho pela posse amorosa do corpo de Íria e a noção jurídica da propriedade da pessoa Íria, como um bem seu.

Prevalece a alusão à mais paleolítica tradição nordestina: à faca, tirando pedaço do inimigo, no caso a namorada. Traição se resolve com sangue, segundo o código de honra dos personagens arcaicos que Jorge Amado criticou em *Gabriela, Cravo e Canela*. Há um notório exemplo fílmico no trecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) em que os cangaceiros invadem a fazenda e castram o noivo, filho do fazendeiro, por vingança, no dia do casamento. É similar a violência que emerge de Nonato, tanto que, ao entrar no presídio, enquanto cogita que nome deveria adotar ali dentro, ele pensa: "Depois da merda que eu fiz, tem que ser um nome mais de homem do cangaço mesmo: Nonato Canivete".

A profana ceia

Os nomes que o protagonista vai assumindo carregam significados interessantes, a começar pelo nome de batismo, com a idéia de alguém que conseguiu nascer a despeito das adversidades: Nonato. A alcunha Nonato Canivete deveria traduzir um certo "prestígio" entre os criminosos da prisão, mas, para que isso pudesse se concretizar, seria necessário que o novo presidiário tivesse se tornado famoso por um manejo particular desse instrumento ou pelo seu uso sucessivo em crimes hediondos.⁵ Todavia, em função de seu talento de cozinheiro, ele é chamado por Bujiú de "Alecrim".

O banquete oferecido por Bujiú a Etcétera no refeitório principal do presídio ocupa uma longa e elaborada parte da narrativa. Ainda na cela, Nonato havia sido avisado do motivo do banquete e o que Bujiú esperava advir da sua realização: dar as boas-vindas ao Etcétera e promover uma "confraternização". A oportunidade de comandar a sua preparação seria uma chance do protagonista se recompor com o xerife da cela, que ficara irritado com aquela estranha iguaria colombiana com formigas. Não se pode descartar





também como um elemento motivador do assassinato que, em meio à ingestão daquela iguaria, o protagonista havia sido esbofeteado e chutado, já no chão, pelo possesso xerife tão logo soube do principal ingrediente do que comera... e gostara.

Durante o banquete, há um longo *travelling* lateral que começa numa das pontas da mesa, onde fulgura o leitão pronto para ser servido; ao retornar, após chegar ao extremo oposto, onde estão comendo os guardas penitenciários (fora da mesa, como serviçais), o leitão já se transformou em ossos. Bela elipse, sem cortes (na montagem). O destaque dessa seqüência é que, comumente, se espera que um plano- seqüência contenha, do ponto de vista do espectador, apenas o desenvolvimento cronológico de uma ação. Aqui, a câmera se desloca horizontalmente, mas há uma elipse temporal. Ou seja: pelo tempo transcorrido no *travelling* e pela quantidade de pessoas presentes demoraria muito mais tempo para que o leitão se transformasse em osso puro. Com isso, enfatiza-se a esbórnia que se desenrolava.

Mesmo tendo comido o possível e o impossível no banquete presidencial, Bujiú não sossega enquanto não for servido o seu feijão. Para um certo público estrangeiro pode talvez parecer exagerada a aflição do xerife, mas em nossa cultura, de matrizes afro-indígena-ibéricas, o feijão ocupa um lugar eminente, tal como a batata para os bolivianos (pobres), milho para os americanos nativos, bacalhau para noruegueses e portugueses, arroz para os orientais, massas para os italianos, pimenta para os mexicanos etc. Nonato se divide entre o deslumbramento pelo súbito status e o medo de fracassar nessa especial refeição, o que, parece, resultaria em sua morte. Pode-se constatar parte desse deslumbramento nas ordens e gritos do protagonista a outros sentenciados, alguns dos quais o haviam humilhado na entrada ao xadrez. Uma morte selará a sua "promoção" na cadeia: passar para o ponto mais alto no beliche, o do falecido Bujiú.





Se o banquete é na prisão, as refeições-chave na história de Nonato, antes da prisão, são na cozinha na calada da noite. Na primeira delas, no botequim onde dorme, a comida sai da geladeira e assim é digerida. Na segunda vez, será Giovanni, o novo patrão, quem trará Íria para a cozinha de seu restaurante, avisando Nonato que uma surpresa o aguarda. E adverte o casal: "Comportem-se!". Na segunda vez em que Íria passar pela cozinha do *Boccaccio* será em direção à suíte do mesmo e, desta vez, Nonato realmente não vai se comportar bem. O dono do restaurante é um professor para Nonato. Ensina-o a escolher carnes e fornecedores no mercado municipal, como se guarda um vinho, como fazer uma sobremesa cara a partir de ingredientes baratos etc. No momento em que Giovanni mostra uma grande peça de carne para o pupilo-empregado, ele se esforça em fazer com que Nonato tenha uma ideia precisa do que exhibe, fazendo uma comparação entre a peça de carne e as nádegas de uma mulher. Essa comparação, aparentemente solta, detonará mais adiante o gesto brutal que levará Nonato à prisão.

Na primeira vez em que Nonato adentrou a adega, o patrão destacou uma garrafa que somente ele, o patrão, abrirá nos seus sessenta anos. No momento em que o protagonista pretende se vingar do patrão e da namorada, será essa garrafa o seu combustível etílico. Nonato tomará o vinho pelo gargalo numa quantidade suficiente para fazer o que fará a seguir. Ele vê o patrão preparar para Íria a sobremesa "Anita e Garibaldi", versão fina do "Romeu e Julieta". Vinho, sobremesa, tudo que Giovanni instruíra o discípulo a fazer quando quisesse seduzir, numa associação rápida entre assédio sexual, comida e gênero (DaMatta, 1991). Ao beber um vinho caro, da adega do emprego, ele de certo modo, mais uma vez, mostra-se um aluno aplicado do patrão.

Não há sinal de hesitação ao matar Giovanni, que o tirou da exploração do dono do bar e lhe ensinou segredos da cozinha. O respeito camarada que ele dirigia a Nonato não se interpõe entre assassino e vítima.⁶ O assassinato no passado está próximo do





assassinato do presente, o do líder da cela, Bujiú; o primeiro anuncia o segundo e, pelo contraste das situações emocionais de Raimundo em cada crime, revelam como é complexo o personagem. A longa trajetória da câmera, da cozinha até o quarto no andar de cima, atravessando o escritório do restaurante, revela que o bife ou hambúrguer que ele frita saiu da nádega da mulher assassinada. Nonato tomou à letra a opinião do patrão: a bunda é a melhor parte da mulher, assim como o filé *mignon* é a do boi.

É óbvio, embora não seja mostrado, que Raimundo pratica a antropofagia. Horror em tonalidade realista.

Considerações finais

Eis, enfim, o que é Raimundo Nonato, segundo a ordem da fábula, isto é, a da história posta em estrita ordem cronológica: pobre coitado, talentoso, ingênuo, assassino passional, completo imbecil, assassino calculista, sádico, espertalhão. Talvez não seja arriscado demais se especular que espectadores cedam à simpatia e bonomia de Raimundo, em especial devido à voz *over*. O uso desse recurso concede ao protagonista a oportunidade, em boa parte da narração, de nos conduzir através do seu ponto de vista, principalmente graças ao caráter de humor, de deboche, que imprime à maioria das cenas. O recurso se sofisticava ainda mais em seus efeitos pelo fato de ser praticamente o mesmo o tom de voz colocado por ele como locutor da narração e como protagonista.

Para concluir, uma lembrança da história do cinema, a título de contraste com o mais discutível aspecto do filme aqui analisado. No curta-metragem *O Imigrante* (1917), Charles Chaplin fez humor com as situações por que passa quem se muda para terras alheias. Sendo inglês, ele jamais fez disso assunto de estigmatização, sendo judeu, também não o fez. O protagonista do citado filme é "o" imigrante, e não um imigrante





inglês ou judeu. Apesar das virtudes narratológicas e antropológicas que buscamos ressaltar, *Estômago*, no entanto, não conseguiu se livrar de uma prática cinematográfica brasileira: a regionalização, com estigmatizações, de questões universais, tais como fome, solidão, ressentimento e violência sexual. Os dados que são usados para caracterizar o protagonista (como "Paraíba"), mesmo entre os presidiários - nenhum destes identificado pela origem -, apelam para a origem de lugar, definindo-se a sua "nordestinidade", o que produz o aludido estigma (Albuquerque, 2001, 2007; Mininni, 2008; Pereira, 2002), apesar de toda a possível boa vontade dos roteiristas e do diretor.

Notas

¹ Em STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1992: 192-194, o conceito de código hermenêutico é aplicado a produtos do cinema e da televisão, com o mesmo sentido utilizado por Barthes acerca da literatura.

² *Fábula* é um conceito da teoria da narrativa que indica os acontecimentos em ordem cronológica. Difere de *trama*, às vezes traduzida por "intriga" (*syuzhet*, na formulação dos formalistas russos, que criaram o conceito), que designa os fatos narrativos na ordem em que aparecem ao leitor ou espectador, o que nem sempre coincide com a fábula. V. Tomashevsky, 1965. Quanto à aplicação desses conceitos em relação ao cinema, v. Bordwell, 1985: 49-53.

³ Aqui, o filme centraliza fantasias do protagonista naquilo que a Antropologia e a Psicologia consideram como fetiche. Para a primeira, ele, o fetiche - que vem de feitiço - é um objeto, natural ou artificial, ao qual são atribuídas propriedades mágicas ou que se venera como sobrenatural. Segundo a Psicologia, fetiche é um objeto ou uma parte do corpo, que substitui os caracteres sexuais como atração erótica. Para que o citado fetiche nesse filme fique devidamente marcado, ele retornará explícito em outros momentos das





aulas do didata Giovanni: "Aperta isso! [referindo-se à peça de boi em açougue] É igualzinho a bunda de mulher. Aperta!".

⁴ Esse último conceito, por sinal, tem uma origem religiosa, significando "sagrado" na cultura da Polinésia. Com o tempo, ele foi se ampliando: vencer os tabus, assuntos-tabu e tabu linguístico.

⁵ Não é clara a motivação para a alcunha, pois Nonato não utiliza canivete nos crimes que pratica. Além disso, usa-se canivete, na área rural nordestina, para descascar gravenhas, cortar fumo, fazer pequenos entalhes em madeira etc. Talvez o nome escolhido seja indício da assimilação de Nonato à cultura sulista ou do distanciamento dos roteiristas frente ao vocabulário do Nordeste.

⁶ Em favor de Nonato, não se deve esquecer a impressionante sequência de insultos, ainda que em tom amistoso, que o patrão endereça ao empregado a cada demonstração de ignorância das sutilezas da cozinha e da cultura erudita. Há um substrato preconceituoso naquela relação que aparenta ser tão amigável, constatação que condiz com declarações do diretor no texto introdutório ao roteiro (Jorge et al., 2008: 26).

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Durval (2001). *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez.

_____ (2007). *Preconceito contra a Origem Geográfica e de Lugar*. São Paulo:

Cortez.

BARTHES, Roland (1992). *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.





- _____ (2008). *Poetics of Cinema*. Nova York: Routledge.
- DAMATTA, Roberto (1991). Sobre comidas e mulheres. In *O Que Faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- GENETTE, Gerard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GERMANI, Gino (1974). *Sociologia da Modernização: Estudos teóricos, metodológicos e aplicados a América Latina*. São Paulo: Mestre Jou.
- JORGE, Marcos & SILVESTRE, Lusa & NATIVIDADE, Cláudia (2008). *Estômago: Roteiro*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- MINNINI, Giuseppe (2008). *Psicologia Cultural da Mídia*. São Paulo: A Girafa/ SESCSP.
- PEREIRA, Marcos E. (2002) *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: E.P.U.
- ROCHA-TRINDADE, Maria B. (org.) (1995). *Sociologia das Migrações*. Lisboa: Universidade Aberta.
- STAM, Robert & BURGOYNE, Robert & FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. Londres: Routledge.
- TOMASHEVSKY, Boris (1965). Thematics. In: SHKLOVSKY Victor et. al. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln e Londres : University of Nebraska Press.

Texto recebido em 09 de julho de 2009
Text received on July 09, 2009
 Texto publicado em 01 de outubro de 2009
Text published on October 01, 2009

