

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A GASTROPOÉTICA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO – Entre lavouras e  
estômagos nas traduções coletivas**

Brasília

2025

MARLUS REGIS ALVARENGA

**A GASTROPOÉTICA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO – Entre lavouras e  
estômagos nas traduções coletivas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/ UnB como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília

2025

Regis Alvarenga, Marlus

A GASTROPOÉTICA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO - Entre

lavouras e estômagos nas traduções coletivas / Marlus Regis  
Alvarenga; orientador Augusto Rodrigues da Silva Jr.

Brasília, 2025.

80 p.

1. Literatura. 2. Cinema Brasileiro. 3. Gastropoética. 4. Tradução  
Coletiva. 5. Literatura Comparada. I. Rodrigues da Silva Jr, Augusto,  
orient. II. Título.

## **A GASTROPOÉTICA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO – Entre lavouras e estômagos nas traduções coletivas**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre aprovada em \_\_\_\_\_ pela Banca Examinadora construída pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

---

Prof. Dr. Lemuel da Cruz Gandara

---

Prof. Dr. Roberto Luis Medina Paz

### **Agradecimentos**

Seria incontável pensar em um número de pessoas as quais eu deveria – e devo, contudo, em tempo vivo – agradecer por estarem presentes nesse processo e em tantos outros que, porventura, produzi em meio a todo o caos desses anos passantes. Vivemos um momento sanitário complicado entre 2020 e 2022, contudo nos meses iniciais, quando nada sabíamos sobre a pandemia que nos assolaria e marcaria, no mundo e no Brasil, com morte sua passagem dolorosa. Nos isolamos ainda mais, e por podermos assim fazer. O trabalho literário que já é por si sozinho, entre a multidão de palavras e letras do assombro para além das linhas escritas, ficou ainda mais restrito: o material humano se desfazia e não sabíamos como conter essas perdas, não sabíamos o que de fato era tudo. Agradeço aos deuses pela vida.

De fato, em meio aos inúmeros amigos, conhecidos e familiares perdidos pela doença, algo germinava entre os pesquisadores. Uma fagulha de produção aqui, uma centelha de apresentações por ali. Em encontros pelo Brasil inteiro e fora dele podemos nos comunicar graças à tecnologia, dando sequência aos trabalhos que ganharam outros tempos, outros termos, outras regras. As comunicações não falavam mais com tamanha certeza, o olhar não brilhava igual nas *webcams*, mas seguimos produzindo quando dava, o que era possível produzir. Alguns, como eu, bolsistas, conseguimos suporte mínimo para recondicionar os nossos tempos e as inovações técnicas que precisávamos. Um privilégio no nosso país, que de fato, não reconhece como deveria artes, cultura e as ciências humanas. Agradeço à Universidade, suas múltiplas possibilidades que, como nas palavras do meu orientador, o poeta Augusto Niemar, “deve ser sempre o melhor lugar para se estar”. Grato, poeta. Infelizmente não estávamos nela, mas ela estava e sempre estará em nós.

Também agradeço aos professores da banca pela generosidade de participar desse processo. São muitas falhas, mas é certo que aprendi muito nesses anos na Universidade de Brasília/Poslit.

O suporte emocional veio de muitas partes. Amigas e amigos, Mãe, Irmão, Cunhada e Sobrinho, que com sua força de criança sempre me recarregava. Minha mãe, minha guia, minha parte mais amorosa e racional, as vezes a mais crítica das minhas críticas e, assim sendo, sempre buscando o acerto das palavras, é meu pé no chão. Minha garra de águia. Minha conta de colar de concha. Minha parte de Bahia aquece, para além da frieza da cidade capital, e nunca se fez tão necessária. Agradeço por ter a quem chorar. Agradeço à força da minha poesia interna que todo dia gritou para mim: *nada disso é fim, mas tudo precisa terminar*.

## RESUMO

Analisar, sob a luz da ribalta literatura e outras artes, embasado nas obras literárias e cinêmicas que realizaram tradução coletiva: a aproximação entre a sétima arte e a prosa. *Lavoura Arcaica* e *Estômago* (2007) revelam o aspecto alimentar e a metáfora (prática social) da ingestão com um impacto considerável na cultura brasileira atual. Respectivamente serão estudados os livros *Pólvora, gorgonzola & alecrim* (2005), de Lusa Silvestre e o romance homônimo, de Raduan Nassar (1989) e a relação entre a comida e as sociedades construídas nestas cinematografias nacionais. No ato de comer/nutrir-se surge uma poética para o cinema literário. Para fins de naturalização do *ato triunfal* (como citado por Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*) e da mesa posta em suas múltiplas formas no imaginário ocidental: a poesia-comida que principia e repousa o mundo; o corpo que come e prosifica o corpo comido; e, na absorção da comida poética, onde o corpo se torna vencedor e vivo a atualidade vida se traduz no literário e no cinêmico. Através do texto, passando pelos roteiros, e visando as traduções coletivas (o *desidratar* do *Alecrim* – no conto *Presos pelo Estômago*, de Lusa Silvestre; e o *corpo talhado e coalhado* de André), estabeleceremos as relações simbólicas e dialógicas. Entre o trabalho cumprido na terra e na mesa, no texto e na tela a relação da sociedade brasileira criada ao redor da comida como sensação, como alimento (que às vezes falta), como elemento biológico e como o gastronômico cinêmico infundem e tornam-se basilares para essa discussão artística e política – marca de um pensamento que aproxima literatura, práticas sociais e outras artes.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; cinema brasileiro; cinema literário; gastropoética.

## ABSTRACT

To analyze, in the light of literature and other arts, based on literary and cinematic works that performed collective translation: the approximation between the seventh art and prose. *Lavoura Arcaica* (2001) and *Estômago* (2007) reveal the food aspect and the metaphor (social practice) with a considerable impact on current Brazilian culture. Respectively, the books *Pólvora, gorgonzola & alecrim* (2005), by Lusa Silvestre and the homonymous novel, by Raduan Nassar (1989) and the relationship between food and societies built in these national cinematographies will be studied. In the act of eating/nourishing, a poetics for literary cinema emerges. For the purpose of naturalizing *the triumphal act* (as quoted by Rabelais in *Gargantua*) and the table set in its multiple forms in the western imagination: the food-poetry that begins and rests the world; the body that eats and prosifies the eaten body; and, in the absorption of poetic food, where the body becomes a winner and I live the present life is translated into the literary and the cinematic. Through the text, passing through the scripts, and aiming at collective translations (the dehydrating of *Alecrim* – in the short story *Presos pelo Estômago*, by Lusa Silvestre; and André's *carved* and *creep milked* body), we will establish symbolic and dialogic relationships. Between, the work carried out in the land and at the table, in the text and on the screen, the relationship of Brazilian society created around food as a sensation, as food (which is sometimes lacking), as a biological element and as the cinematic gastronomy infuse and become foundations for this artistic and political discussion – a mark of a thought that brings literature, social practices and other arts together.

**Keywords:** Brazilian literature; Brazilian cinema; literary cinema; *gastropoética*.

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO .....                                                         | 08 |
| 1. O CINEMA LITERÁRIO E A TRADUÇÃO COLETIVA.....                         | 17 |
| 1.1 Traduções coletivas na retomada do cinema brasileiro nos anos 2000.. | 19 |
| 1.2 As telas e o tempo.....                                              | 23 |
| 2. A GASTROPOÉTICA OU O GASTROCINEMA.....                                | 27 |
| 2.1 Entre culturas e literaturas.....                                    | 30 |
| 2.2 Métodos para reconhecer a gastropoesia.....                          | 40 |
| 3. UMA LAVOURA DE COMER.....                                             | 42 |
| 3.1 O vinho que violava.....                                             | 46 |
| 3.2 Pão doce da mamãe e coalhadas.....                                   | 51 |
| 4. O ESTÔMAGO DE PRENDER.....                                            | 55 |
| 4.1 Em brasis, presos pelo estômago.....                                 | 58 |
| 4.2 Cinematografias do comer e do beber.....                             | 63 |
| 4.3 Comer ao outro e assim, a si mesmo.....                              | 66 |
| 5. CONCLUSÃO.....                                                        | 72 |
| 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                       | 77 |
| 7. FILMOGRAFIA.....                                                      | 79 |



Por mais que os viventes da atual sociedade intitulados como humanos, sabidos e cheios de conhecimentos da contemporaneidade, sejam passíveis de compreender mundos e diversidades de universos – inclusive os famosos *multiversos* –; ainda, por vezes, sejam incapazes de conectar as áreas de conhecimento que, aparentemente, não se encontram por mera impossibilidade de tentar, a história se escreve através das mídias. Um marco limitador mascarado de marco civilizatório que diz “daqui para baixo é meu e você, meu caro estrangeiro, não precisa vir descobrir, não vai entender”. Muitos se fecham, mas esse pesquisador que escreve, nesse momento, só se abre. E nessas fendas imensas se perde, se encontra, se perde de novo e deixa ir, como um redemoinha de poeira vermelha na seca do cerrado.

Vale ressaltar que essa pesquisa parte de uma loucura doce, que começa no curso Superior de Gastronomia. Ela surge como um desejo de ir além da cozinha e pensar na comida como imagem, como lugar de construção para além do prato. E quando se pensa em cozinhar, por vezes, nos conectamos com os antigos livros de receita e seus espíritos mais íntimos, feitos a mão e passados à limpo por gerações afincos, como um tipo de legado do sabor e da linguagem. Pensando com Walter Benjamin (2009),

Cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito. – A pessoa irrefletida acomoda-se no erro. ‘Nunca encontrarás a verdade’, brada ela àquele que busca e pesquisa, ‘eu já vivenciei isso tudo’. Para o pesquisador, contudo, o erro é apenas um novo alento para a busca da verdade. A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito. (Benjamin, 2009b, p. 23).

É nesse lugar da possibilidade que a gastropoesia ou gastropoética vai se construir no que pode unir o que nunca foi separado, cozinha e palavra, escrita e corte de facas. Nesse lugar aqui observado no cinema brasileiro traduzido das linguagens literárias, uma intersecção há de existir para nos permitir chegar a esse espírito das coisas que vão para além do óbvio.

Eu nunca mais tocarei nem lerei um livro de receitas de matriarca como antes, assim como já faço desde muito menino, nas quinquilharias da avó, que mal sabia –

ou bem sabiamente guiava – que era ali o tesouro completo do conhecimento que eu precisava para seguir fazendo da palavra ofício e da gastronomia, restauração.

Quanto mais se aprofunda na pesquisa sobre o cinema nacional – ainda hoje uma área com pouca bibliografia específica, mas em constante expansão –, especialmente na progressão estética e tecnológica das obras desde os anos 2000, mais se compreende a intensidade por trás de nossas narrativas. E, sobretudo, a necessidade de poetizar sem, no entanto, romantizar nossa história.

De fato, trata-se de uma experiência muito mais identitária do que muitas compilações cinêmicas ao redor do mundo. Com problemas e acertos, divagações e memórias, o cinema brasileiro frequentemente se encaixa em realidades quase sempre apagadas dos cartões-postais nacionais. Em contrapartida, nesses mais de vinte anos desde *Lavoura Arcaica*, tanto nas expectativas em relação ao que se vê nas telas quanto na forma de narrar os fatos. E, conseqüentemente, na maneira de perceber e interpretar, as cinematografias

O streaming, hoje, é uma realidade inquestionável. Ou se aceita e se encaixa, ou fica de fora do mundo da sétima arte. Séries, novelas, documentários, filmes – tudo está compactado em uma nuvem de acesso rápido por meio de *smartphones*, *tablets* ou *smart TVs*. Tudo muito *smart*, mas quase sempre alienador. Quando Byung-Chul Han nos provoca ao comparar o telefone a um misto de confessionário e ferramenta de subjugação pessoal inserido em uma distopia neoliberal, ele também evoca esse novo formato de consumo. Não é incomum, hoje, vermos pessoas de diferentes idades consumindo conteúdo em telas pequenas, muitas vezes somente com legendas e sem áudio, sem sequer se dar ao trabalho de usar fones de ouvido. Se o futuro prometia a experiência *5D* (cinco dimensões), com maior proximidade às realidades aumentadas, talvez assistir um filme com qualidade rebaixada, sem som e em uma tela de sete polegadas seja, na verdade, o inverso da modernidade.

Talvez essa seja uma visão conservadora sobre a experiência cinematográfica, na qual o coletivo emana uma proliferação contínua de sentimentos diante da grande tela, incluindo o deslocamento para o local de ingresso, as comidas e bebidas que acompanham os espectadores e, evidentemente, seus custos. O custo, aliás, é uma realidade problemática no Brasil impossível de ignorar: quando uma ida ao cinema pode custar 10% de um salário-mínimo local, é importante questionar para quem esse

lugar realmente existe. Trata-se de uma experiência democrática? O que há de democrático nos ambientes luxuosos de shoppings e nas salas VIP equipadas com alta tecnologia? Resta, então, ao cidadão comum o cinema gratuito ou de rua, quase sempre com programação desatualizada e sem conforto. Uma situação complicada, mas inevitável- armadilhas do capitalismo.

*Central do Brasil* (1999), dirigido por Walter Salles (Frame do filme)



**Fonte:** <https://www.terra.com.br/diversão/centraldobrasil>

Ao longo dessas mais de duas décadas, muita coisa mudou na indústria do entretenimento audiovisual. Mais filmes locais e independentes chegaram aos grandes festivais e, desde as honrarias de Fernanda Montenegro ao Oscar por *Central do Brasil* (1999), dirigido por Walter Salles, apenas seis mulheres latinas chegaram ao mesmo lugar. Em 2024/2025, vê-se a maior campanha internacional e nacional pela segunda indicação de uma brasileira ao prêmio: Fernanda Torres, por *Ainda Estou Aqui* (2024). Filha de Montenegro, Torres chega ao Oscar sob a direção do cineasta, Walter Salles, escrevendo mais um capítulo da história do cinema brasileiro nas telas.

Eunice Paiva, personagem de Torres em *Ainda Estou Aqui* (2024), foi uma mulher real que viveu o terror da Ditadura Militar no Brasil após o desaparecimento e assassinato do seu marido, Rubens Paiva, pelo regime. Ainda assim, por várias vezes no enredo ouve-se falar de um suflê de queijo. A família reunida à mesa, evoca um

lugar de paz e partilha, de espera e demora. Uma casa cheia de amigos para comer a receita franco-suíça abasileirada, preparada pelas mãos de uma mulher que, naquele momento, ainda não poderia estimar os horrores que viveria. Ao final, o melhor a se fazer é sorrir, sim. “O Brasil presta”.

O primeiro Oscar veio em março de 2024, em um domingo de carnaval, na categoria de *Melhor Filme Internacional*. Antes, chamada de *Melhor Filme Estrangeiro*, a premiação impunha a barreira do não lugar- o inquilino desconhecido e distante. Agora, sob a nomenclatura internacionalizada, aproxima-se dos votantes com um paradoxo evidente: não lemos legendas, mas julgamos seus filmes. O estrangeiro ainda carrega o estigma da alteridade, mas persiste em resistir.

*Ainda estou aqui* (2024), de Walter Salles.



**Fonte:** <https://www.estadao.com.br/aindaestouaquicinema>

O cinema brasileiro, assim como audiovisual da maioria dos países emergentes e de boa parte da Europa – onde isso se dá mais por escolha e possibilidades do que por deficiência de investimentos –, é um cinema majoritariamente independente e de resistência, com baixo financiamento estatal. Contudo, novos olhares têm se voltado para o cinema além da estética excessivamente plástica do cinema norte-americano enlatado. Histórias por trás das histórias encontram caminhos para se fundirem com imagens, ganhando na tela novas

perspectivas e alimentando a esperança de novos rumos para o cinema nacional. Da fé ao Oscar, da faca ao queijo, as mãos e mentes do cinema brasileiro estão prontas para o mundo.

*Estômago*, um dos filmes de escopo deste trabalho, é um marco na forma como o alimento é representado na narrativa nacional. Sua tradução para as telas enfatiza como coisas simples e cotidianas, como a famosa coxinha de boteco, podem assumir diversas analogias. Muito se discute sobre uma suposta hipersexualização do brasileiro, vista como parte do cotidiano e de um *modus operandi* sexualmente mais livre.

No entanto, com avanço do neopentecostalismo na América do Sul e em países emergentes, nas últimas décadas tem-se consolidado uma esfera conservadora que tende a castrar e oprimir certos desejos, especialmente os que são fora da normatividade. Por outro lado, os fetiches sexuais têm ganhado maior espaço na discussão na contemporaneidade, e muitas cinematografias exploram essa perspectiva. Quase sempre ancorados em um íntimo humano inviolável, esses temas permanecem presentes, ainda que sob diferentes abordagens.

Uma onda de sequências tem surgido, frequentemente tratadas entre os críticos caça-níqueis –o verdadeiro intuito é monetizar uma história que já rendeu bons frutos no passado, mesmo que, em termos de narrativa, não faça muito sentido. Só em 2024, surgiram filmes como *Beetlejuice, Beetlejuice* (no Brasil, *Os Fantasma Ainda se Divertem: Beetlejuice, Beetlejuice*, 2024, Tim Burton), *Mufasa* (spin off de *O Rei Leão*, 2024) e *Moana 2* (2024). Além disso, alguns filmes nacionais também acabaram entrando nessa lista, de forma bastante inusitada.

*Estômago 2* (2024), de Marcos Jorge. Cartaz do filme.



Fonte: <https://www.omeletv.com.br/estomago2>

*Estômago 2 – O poderoso chef* (2024), do diretor Marcos Jorge, foi lançado como sequência dos eventos do primeiro filme, mas não atingiu o mesmo patamar de crítica e estética do seu antecessor. Mantendo o mesmo personagem principal, Raimundo Nonato, o ambiente carcerário passa a ser o principal cenário. Embora sem grande embasamento literário, o filme dá continuidade ao diálogo sobre o alimento com certa poética, principalmente no que diz respeito ao fator social presente na obra, intensificando as relações de poder em torno da comida. O primeiro filme, lançado dezoito anos antes, evocava de maneira mais coerente e inovadora a literatura de Lusa Feitosa, autor da obra que inspirou a tradução coletiva fílmica.

Outro filme que ganhou destaque quando anunciado, mas logo se tornou um terror entre os estudantes de roteiro adaptado – especialmente de literatura canônica brasileira, foi *O Auto da Compadecida*. A primeira montagem veio como série da rede Globo em 1999, e como hábito na época, se tornou filme longa metragem em 2000. A obra representa o mesmo momento revolucionário de adaptações no qual *Lavoura*

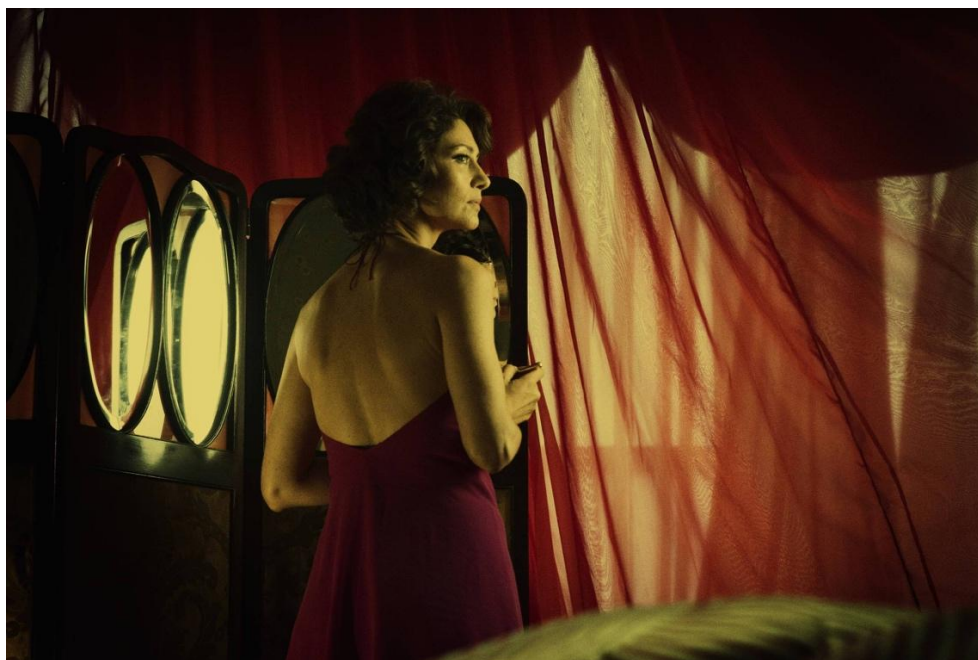
Arcaica fez parte. Era um cinema de retomada, com olhos voltados para o Brasil de dentro e suas questões, seja como uma comédia de crítica religiosa ou um drama trágico. A falta de embasamento literário e a falta de força dos atores principais, que por mais esforço, não conseguem alcançar a mesma estética do original, tornam o filme questionável. Quando *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lavoura Arcaica* (2001), de formas diferentes, exploram estéticas únicas do cinema brasileiro, a sequência não chega ao mesmo nível. Esse é o risco de apostar em uma bilheteria saudosista.

Vale ressaltar também que, entre 2023 e 2024, duas versões de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, chegaram às telas do cinema. Ambos os filmes dividem o mesmo elenco, mas *O Diabo na Rua, no meio do Redemunho* (2023), é dirigido por Bia Lessa, com uma visão mais poética sobre a complexa obra modernista. Já *Grande Sertão: Veredas* (2024) traz o consagrado diretor Guel Arraes, que traduz o texto como uma guerrilha urbana contemporânea, em uma ópera de rua crua e cheia de nuances. Nas duas produções, Riobaldo, protagonista da obra, ganha vida pela performance de Caio Blat, enquanto Diadorim, seu amor proibido, é interpretado por Luiza Arraes, atriz não binária, o que torna a performance do guerreiro ainda mais dual. Uma obra de complexa interpretação. Em 2023, outra grande obra da literatura brasileira, de narrativa psicológica e poética, ganha vida pelas mãos de Luiz Fernando Carvalho, diretor de *Lavoura Arcaica: A Paixão Segundo G.H.* (2023), adaptada da complexa e psicológica obra homônima de Clarice Lispector. Assim como em *Lavoura Arcaica*, o texto da obra literária é mantido praticamente intacto na adaptação para as telas. Quem dá vida à G.H. é a atriz Maria Fernanda Cândido, com uma performance aclamada pela crítica.

A obra fílmica se configura praticamente como um monólogo autodiegético – o deglutir poético-mental da barata também é um ato de comer a si mesma. O flerte com a ideia de comer um ser asqueroso conduz a personagem a uma forçada metamorfose que continua sendo questão vasta e muito dialogada na crítica literária. Aqui, o inseto não é visto como alimento para saciar a fome física, mas como um símbolo da fome existencial do Eu perdido dentro da personagem. Esse devorar se torna a passagem entre a paisagem do quarto sujo e a mente da mulher solitária, abandonada, rica, mas ainda assim sem grandes perspectivas de se emocionar. É a pura gastropoética no ato simples da escolha: comer ou não comer, ser ou não comido ou comida... eis a questão.



*A paixão Segundo G.H.* (2023), de Luiz Fernando Carvalho.



**Fonte:** <https://www.cinemaescope.com.br/a-paixao-segundo-gh/cinema>

Entre tudo que move o audiovisual brasileiro, desde música, TV, artes plásticas, séries, *streamings* e, claro, cinema, é possível perceber que, em um recorte entre 2000 e os dias atuais, a poética do comer – a gastropoética – permanece presente: objeto de comer ou metáforas embutidas. Os banquetes, enquanto representações sociais, ou até mesmo seu esvaziamento, são recorrentes nas telas. Como Bakhtin (apud, 1987, p. 249) cita: “essa vitória sobre o mundo no ato de comer era concreta, consciente, material e corporal; o homem sentia o gosto do mundo vencido.” Em uma cinematografia mais contemporânea, o filme *Mãe!* (Darren Aronofsky, 2017) banqueteia os personagens em um delírio coletivo com o filho gerado pela Mãe e pelo Artista. Em uma analogia ao corpo de Cristo bíblico, o bebê é dilacerado e comido por todos que estavam à espera desse filho.

A vitória sobre a imposição social anti-poética, contudo, ocorre em um momento em que buscar poesia nas coisas é um ato de total rebeldia, um triunfo orgulhoso de pesquisa. A possibilidade de se apresentar como uma visão a mais acerca do objeto audiovisual, para além das telas, entre traduções e produções de autoria nova, é uma



forma de resistência em meio a tantas repetições. A gastropoética é gulosa, cheia de sabores e saberes; é picante, amarga e umami, pois também é gelatinosa, repleta de cor e cheiro. É pilada entre coxas, ralada em esteio, batida em coqueteleiras ou macerada com especiarias. É louca, mas também é nativamente internacional. É suspensa e etérea, quando também se revela na boca pelo descer viscoso dos nós na garganta, preenchendo estômagos e papilas aguçadas. É defumada, torrada, assada ou frita; saudável ou não, é palavreada. Nem sempre um livro de receitas, as vezes livre de receitas. É um saber de todas as coisas em nada.

## 1. O CINEMA LITERÁRIO E A TRADUÇÃO COLETIVA

A língua não é tão somente um agente neutro que adentra livre e facilmente as intenções mais íntimas do falante; é povoada – deveras povoada - pelas intenções dos outros.

Mikhail Bakhtin

É simples pensar que, por trás de toda tela tem um grande e imponente texto escrito para que nossos atores, diretores, fotógrafos, maquiadores e todo o corpo que participa do processo cinematográfico aja. Assim, a lacuna lexical é até hoje preenchida, para a grande mídia, pela palavra roteiro, que para o francês Carrière, era uma *grande arte que não deixa pistas* (Carrière, 1994, p. 135). Ao pensamento de Ismail Xavier, o mais importante para o roteiro não era a cronologia e sim *dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa* (Xavier, 2005, p.31). Para o espectador mediano, aquele que como a grande maioria quer o seu entretenimento bem conectado, o roteiro é, por finalidade, a história que se conta. E esse processo é o que leva, desde as grandes premiações até os caminhos discursivos do cinema literário. Tudo de forma a ser vista em tela, pelos olhares de milhares, leituras que a tradução coletiva revela em sua condição plural.

O que se trata comumente como adaptação ou roteiro adaptado tem ganhado novas forma de se pensar. A palavra adaptar pode fazer sentido para muitos no que tange ao ajuste necessário entre texto e imagem, ou ao que lança sobre a película um determinado olhar de proximidade, de memória. Porém, para o cinema que parte de obras escritas das literaturas – e muitas vezes que carregam essas literaturas em si, mesmo sem constar como adaptados –, muitos fatores exaltam essa transformação para que então chegue à conversão de mídia textual para a sétima arte. Assim, pensando com Silva Junior & Gandara (2015), criadores de uma ciência cinêmica que já não pensa adaptação, mas transformação:

Nesse sentido, o texto literário, escrito na solidão, é respondido por uma coletividade de inúmeras formas. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética do filme, com a trilha sonora, a fotografia e o roteiro que pode ser adaptado ou não; e

também entre indivíduos que levam suas memórias de leitura à arte fílmica (Silva Junior & Gandara, 2015, p.51).

A literatura, como mídia escrita e advinda quase sempre da oralidade, é um texto que parte do campo pensamental do autor para o mundo literário, nas visões dos que porventura vierem a ler e consumir as obras. Já na tradução para a imagem, a multiplicidade de tecnologias enriquece de aspectos necessários para que as palavras ganhem mais que forma, mas que multipliquem um desenho do que se projeta sobre as telas, fazendo dessas traduções mais que meras conversões de mídia. É nesse espaço do diálogo múltiplo que se encontram os principais meios para conversão dessas páginas em fotos, das fotos em fotogramas, das cores escritas em cores vistas e até nos imaginários sonoros que possam compor essa montagem. Para tal, esse *escritor solitário* deixa esse lugar para dar espaço a um coletivo imenso – e muitas vezes artesanal ou milionário – de pessoas que buscam converter os roteiros e elementos em imagem. É comum vermos críticos e espectadores expondo que esses roteiros deveriam emular a maior proximidade com a sua realidade imagética e assim, quanto mais perto das expectativas do consumidor da obra, melhor seria a adaptação, na conexão entre o texto falado e sua movimentação. Para Ismail Xavier (2005):

Se já é um fato tradicional a celebração do realismo da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (Xavier, 2005, pg. 18).

Todavia, no cinema literário, as imagens traduzidas estão para além da realidade. Como um pincel em um canvas de um pintor, a imagem na tela decupa as palavras que a literatura conduz e pratica, sendo do imaginário do tradutor, em sua coletividade, a visão física dessa transformação, em um mundo que recria os aspectos imagéticos em construção no pensar do condutor. Esse trabalho do artesão audiovisual é a multiplicação dos signos e dos significados da escrita para as telas, em um processo que fotografa o impalpável.

Esse espaço múltiplo de pensadores e profissionais que preparam um produto que deve, no momento da montagem, trazer à tela essas sensações é coletivo e variável. Essa tradução coletiva, segundo os pensadores Silva Junior e Gandara (2015), insere-se em uma condição de multiplicidade que, quando aplicada ao espectro do texto convertido de uma mídia para outra, agrega nesses contextos novas instalações tecnológicas. Uma trilha sonora pode ser tão ou mais responsável pela sensação de perigo ou emoção quanto as atuações dos atores e atrizes, assim como as cores definidas pela direção de fotografia ou pelo tratamento de imagem. Juntos, esses elementos da demanda coletiva constituem as tecnologias que estruturam o cinema como conhecemos, abraçando o processo da tradução no cinema literário e transformando o que antes pertencia à escrita para além do papel e da fala.

### 1.1 *Traduções coletivas na retomada do cinema brasileiro nos anos 2000*

Tratamos de indústrias de imagens e, como tal, o produto final coloca tudo em simultaneidade. Do conjunto de lógicas internas de cada parte integrante fílmica e literária, fixam-se linearidades e expansões narrativas. Por essa razão, podemos deduzir um encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira escrita (ou reescrita) no início do século XXI e sua importância para o início de um novo momento para o cinema nacional

(Silva Junior; Gandara, 2015).

Desde que o Brasil se tornou o maior celeiro produtor de telenovelas do mundo, as técnicas cinematográficas passaram a se aproximar cada vez mais do dia a dia do espectador nacional. Não apenas no cinema que exibido nas grandes telas, mas também em nossas experiências como consumidores de diversos canais televisivos e conteúdos de mídias digitais, essa experiência da tradução coletiva nos conecta com outros lugares, muitas vezes encontrando na memória e nas lembranças um lugar de conforto, equilíbrio e, ao mesmo tempo, de expurgo e rebelião. Segundo André Klotzel (2001), é nessa retomada que:

O filme brasileiro começa a ser aceito por uma camada mais da classe média, acostumada com o consumo dos produtos americanos, e que está vendo que o cinema brasileiro é bom, é bem-feito, está legal e tal. A classe média é muito importante para o cinema [...] Um processo

interessante, que são os filmes com resultados intermediários, que não existiam no cinema brasileiro até pouco tempo. Os filmes ou eram uma desgraça ou então faziam dois milhões de espectadores (Klotzel, 2001, p. 13).

É assim que as rupturas são feitas através dos planos cinematográficos, constantemente moldados pelo efeito midiático da nossa sociedade capitalista. O cinema brasileiro sempre foi visto com ambiguidade em relação às suas produções: muitas vezes, mesmo internamente, os filmes não alcançavam o resultado esperado. No entanto, após o imenso reconhecimento internacional de *Pixote, a lei do mais forte* (1980), dirigido por Hector Babenco, e com o avanço das tecnologias a favor das produções, especialmente a partir dos anos 2000 até os dias atuais, esse cenário tem mudado. As leis de incentivo ao cinema também desempenharam um papel fundamental nesse processo:

A expressão retomada que ressoa como um boom ou um movimento cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro [...] A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno (Nagib, 2002, p. 13).

Inúmeras obras da literatura brasileira já foram adaptadas para as telas, mas algumas ganharam maior visibilidade e comoção nacional, como é o caso de *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes, a partir da obra homônima de Ariano Suassuna, de 1955. O filme figura entre os mais assistidos no cinema brasileiro daquele período e logo se tornou um ícone também na televisão, sendo reprisado até hoje com grande veiculação. A obra, uma sátira cheia de ironias e bem fundamentada nos autos barrocos, como *O Auto da Barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente, conta com um elenco hoje considerado estrelado no Brasil e traz uma das grandes atrizes nacionais em evidência até hoje, Fernanda Montenegro.

A obra sertaneja *Dois filhos de Francisco* (Breno Oliveira, 2005), que narra a história de vida dos cantores Zezé de Camargo e Luciano, baseada na leitura dos próprios pais e dos personagens reais ainda vivos, causou tanto impacto no

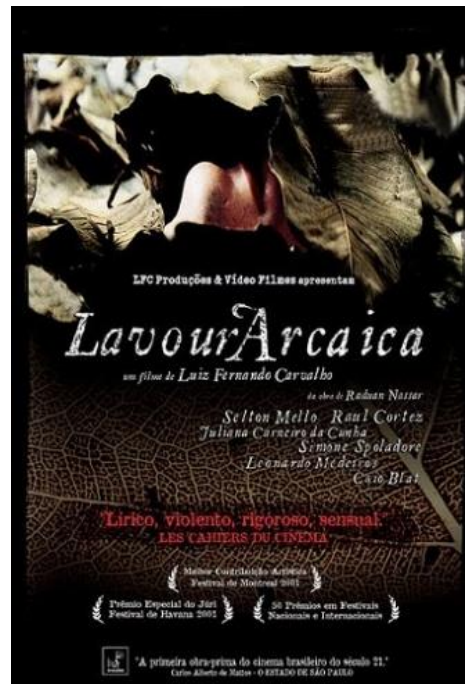
lançamento que os cinemas precisaram adicionar mais salas. Segundo informações da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), o filme, carregado de elementos familiares e gatilhos emocionais, superou os cinco milhões de espectadores no cinema.

A continuação de um grande sucesso de bilheteria, *Tropa de Elite 2* (2010), sob direção de José Padilha, embora não tenha agradado à crítica quanto seu antecessor, está entre os cinco filmes mais assistidos no país, batendo a marca dos onze milhões de espectadores, o que resultou na indicação do Brasil para concorrer a uma vaga ao Oscar de 2011, o que não se concretizou. O primeiro filme, de 2007, é baseado na obra *Elite da Tropa* (2006), escrita pelos ex-policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, que retratam, através de suas óticas, a realidade da polícia de elite brasileira, com foco no BOPE – Batalhão de Operações Policiais Especiais.

*Carandiru: O filme* (2003), dirigido por Hector Babenco, é uma adaptação da obra literária *Estação Carandiru* (1999), do médico Dráuzio Varella, e é outra grande produção que marcou o cinema nacional, tanto pelo conteúdo que problematiza o massacre da Casa de Detenção de São Paulo, em 1992, quanto pelos relatos de maus-tratos carcerários e pela questão da expansão do HIV no ambiente prisional. O hiperrealismo das cenas do filme chamaram atenção da crítica mundial, o que resultou na indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes.

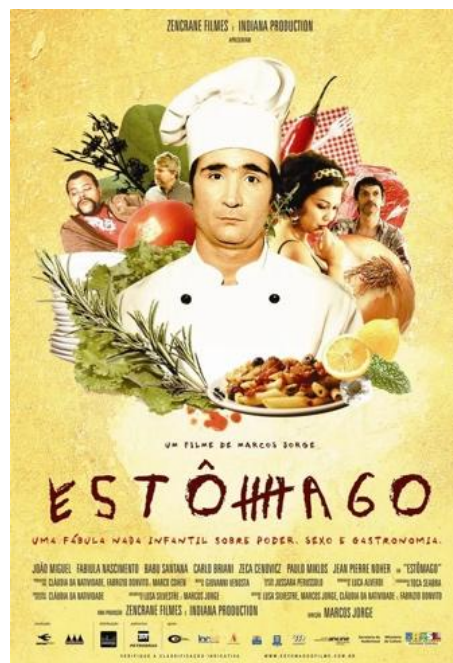
Todos os exemplos acima são de obras contemporâneas as obras *Lavoura Arcaica* (2001), dirigido por Luiz Fernando Carvalho, e *Estômago* (2007), sob direção de Marcos Jorge. A primeira, adaptada do romance homônimo do escritor Raduan Nassar, cuja primeira publicação data de 1975, e a segunda, adaptada do conto *Presos pelo Estômago*, de *Pólvora, Alecrim e Gorgonzola* (2005), escrito por Lusa Silvestre. Com formatos e estética bastante diferentes, ambas as obras se encontram nesse espaço das traduções coletivas, que ganhavam o mundo nesse novo contexto de produção nacional, agora acessível vista por mais pessoas, dentro e fora do país.

Imagem 1- *Lavoura Arcaica* (2001)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lavoura\\_Arcaica#/media/Ficheiro:Lavoura\\_Arcaica\\_Poster.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lavoura_Arcaica#/media/Ficheiro:Lavoura_Arcaica_Poster.jpg)

Imagem 2- *Estômago* (2007)



Fonte: <https://globofilmes.globo.com/filmes-apoiados/filme/estomago.ghtml>

## 1.2 As telas e o tempo

Na arte do Modernismo Brasileiro (1922) a ausência de recursos de uma parcela da população, até então invisibilizada, tornou-se um forte motivador para as expressões literárias e plásticas. Não podemos deixar de recordar obras como *O Quinze* (1930) e a tardia, porém sumariamente importante, *Memorial de Maria Moura* (1992), ambas de Rachel de Queiroz; assim como *Vidas Secas* (1938) e *Caetés* (1933), de Graciliano de Ramos. A primeira, traduzida coletivamente para o cinema em 1963, tornou-se uma das produções mais bem avaliadas no início do Cinema Novo brasileiro.

O cinema nacional, antes visto com desdém e muitas vezes desinteresse pelos historiadores e pesquisadores menos interessados nas nacionalidades, e mais presos no estigma do cinema plástico norte-americano – e, também, por não representar, para estes, processos válidos e passíveis de análise e muitas vezes ser considerado apenas “diversão popular”, “por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape” (Schwarzman, 2007, p.) – ganhou novo formato com Glauber Rocha, na década de 60. Um dos marcos da sua filmografia, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), marca a fase com inovação em cor, fotografia e processos de construção da linguagem, acompanhando a neologística herdada de obras da terceira geração modernista, como a renovação lexical e imagética de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

O amadurecimento dessa antropofagia artística torna esse espaço em um território das construções e projeções do imaginário, de aferição de sensibilidades múltiplas e de práticas dialéticas. Esse processo visa à representação nas telas, que, com o Cinema Novo, passa a incorporar também uma dimensão social, psicológica e reflexiva, permitindo que a cinematografia brasileira conquiste seu espaço no cenário do audiovisual mundial.



**Imagem 3-** *deus e o diabo na terra do sol* (1964)



**Fonte:**[https://pt.wikipedia.org/wiki/Deus\\_e\\_o\\_Diabo\\_na\\_Terra\\_do\\_Sol#/media/Ficheiro:Deus\\_Diabo\\_Terra\\_Sol.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Deus_e_o_Diabo_na_Terra_do_Sol#/media/Ficheiro:Deus_Diabo_Terra_Sol.jpg)  
pg

O caminho do Cinema Novo no Brasil não foi menos complicado que a sua execução. Ao dar vazão a um discurso anticlassista e visar as posições raciais instáveis em um país cheio de desigualdades, essa produção busca no Neorrealismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa referências para inserir, ali, o contexto nacional. Era uma oposição clara ao cinema que já existia anteriormente, bastante fundamentado em musicais, comédias e enlatados norte-americanos. Os diretores desse período visavam ir além do recorte esdrúxulo dado ao corriqueiro nacional que se resumia em um misto entre rádio e teatro, ainda muito estático e sem tratamento de som e imagem que colocassem esse cinema no circuito mundial.

A partir de 1970, a *Pornochanchada* renova ainda mais essa produção, trazendo recortes sexuais mais agressivos e questionando os costumes e o conservadorismo da elite, pautando-se na exploração do erotismo nas telas, embora com grande dificuldade técnica ainda.

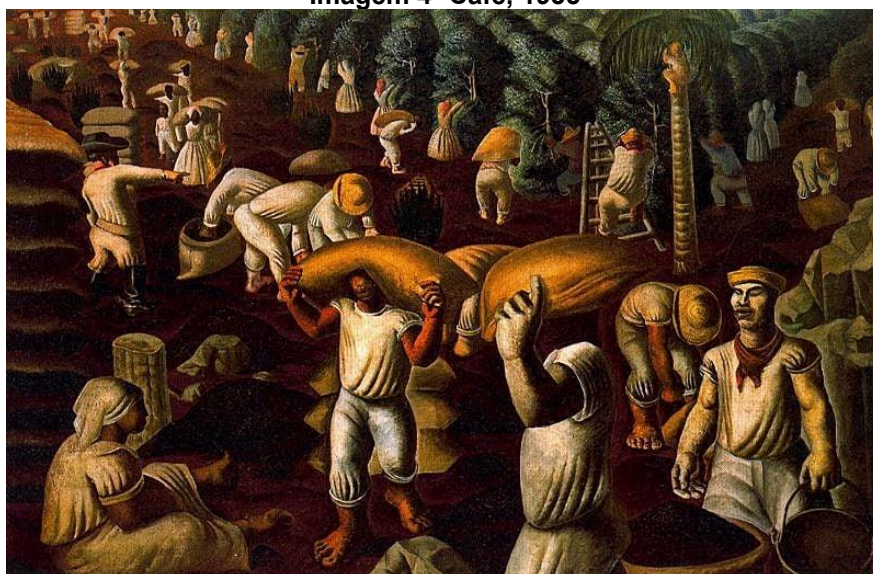
Os filmes da *Boca do Lixo* podiam ser feitos com negativos riscados, fotografia suja, erros de continuidade, tráfegavam na precariedade.

Havia certa atração pelo abjeto, pela avacalhação. (...) Certa feita, Carlos Reichenbach disse: “na impossibilidade de fazer o melhor, devemos fazer o pior” (Sugimoto, 2002:4). Estava querendo mostrar que não havia recursos para grandes produções, e quando fala do pior não se refere a obras ocas, mas a filmes transgressores que rompessem a divisão clássica entre obras de bom gosto e de mau gosto (Freitas, 2003, p. 66).

Em *A dama do loteamento* (1978), dirigido por Neville d’Almeida, baseado na obra homônima do aclamado escritor Nelson Rodrigues, consolida-se uma expressão rodrigueana que acabaria por definir essa produção pelos críticos do período, a qual foi, inclusive, cerceada muitas vezes pela Ditadura Militar (1964 – 1985), quando se ouvia dizer que “cinema brasileiro é só putaria”. Mesmo assim, hoje vista como *cult*, a pornochanchada foi um marco na cinematografia nacional.

A pornochanchada também trabalhava com elementos bastante característicos da tradição ficcional e popular brasileira, tais como a padronização, com tipos repetitivos e histórias conhecidas do público – uma característica sempre apontada como sinal da deterioração da produção cultural industrializadora – e a repetição de estruturas, elementos e situações, com a narrativa e alocação dos personagens com modelo fixo: o herói/cômico contra o vilão; a mocinha/heroína por quem o herói se apaixona (Seligman, 2011, p.15).

Já nas artes visuais plásticas, obras de artistas como o pintor e ilustrador Di Cavalcanti (1897 – 1976), Tarsila do Amaral (1886 – 1973) e Candido Portinari (1903 – 1962) marcaram época e estão até hoje entre as mais bem avaliadas economicamente no Brasil. O cenário retratado nas telas pintadas muitas vezes é de desolação, pobreza, morte e fome, mantendo nosso olhar centralizado na pintura, com tonalidades que lembram a aridez do solo do sertão e o empoeirado das caminhadas sertanejas em busca de água e sobrevivência.

**Imagem 4- Café, 1935**

**Fonte:** <https://abra.com.br/artigos/cafe-a-obra-prima-de-portinari-e-do-neorrealismo/>

Assim, como objeto de pretensão cinêmica, as artes visuais, musicais e teatrais se traduzem através de diversos olhares, que comungam do espectro tradutório que o cinema se polícia. O tempo é o que torna a arte infinita, mas até essa infinitude se submete ao valor especulativo do ritual que as obras tomam quando ganham o espaço das telas. Assim, o tempo que condiciona o filme ao espectador é diferente do tempo das obras, quando objeto coletivo, como um produto entregue a multiartes e diversas mídias. Hoje, por exemplo, é possível pensar em uma obra do cinema completamente feita por inteligência artificial, em todos os pontos de produção. As las tem se tornado uma questão importante na discursão contemporânea sobre autoria e identidade no cinema mundial, ultrapassando apenas o que tange ao visual, afetando todas as partes da produção coletiva.

## 2. A GASTROPOÉTICA OU O GASTROCINEMA

*Cajus hei de chupar, mangas-espadas  
Talvez pouco elegantes para um poeta  
Mas peras e maçãs, deixo-as ao esteta  
Que acredita no cromo das saladas.(...)*

(Moraes, Vinícius. *Não Comerei da Alface a Verde Pétala*, 1962)

Cajus, cajás, mangas, goiabas, pitangas, jabuticabas e araçás. Um pomar imenso a céu aberto de grande amor. Há tantas frutas em um imenso parreiral de diversidade e, em meio a tantos biomas, há frutos que ainda desconhecemos. Assim como a biodiversidade do planeta *brasilis* e toda sua imensidão energética de flores, talos, paus, vegetais, aromas e sabores, há também outra imensurável riqueza: nossa língua, frutífera, orgânica e fluida, como um chão imenso de raízes secretas a serem descobertas, redescobertas, compartilhadas e, acima de tudo, que deve ocupar os espaços antes impossíveis, antes resistentes a nossa tentativa real de ressignificar o mundo ao nosso redor.

Parte-se, aqui, de um mesmo princípio que antes foi mencionado nas traduções de mídia. A cozinha, como lugar de produção, de síntese do trabalho de restauração do corpo e suas fontes de energia, da mais simples e caseira a mas sofisticada e *Michelin* (prêmio máximo da cozinha, como um Oscar para o restaurante vencedor), é um ato coletivo. A condição de cozinheiro exige, de imediato, senso de coletividade e o papel de todos no mecanismo de produção é essencialmente ligado ao que se faz ali, no espaço entre fogo, frio, facas e insumos. O doce e o salgado se misturam em receitas que tem mais de uma língua, mas uma mesma linguagem, a do sabor. O ácido, as texturas, o umami – tudo que envolve a cozinha se costura como um processo múltiplo, nem que seja como passagem entre os entes pertencentes a uma mesma família, através dos clássicos livros de receitas, até os conhecimentos mais avançados das escolas classudas francesas. Tudo que se cozinha foi plantado, colhido, pescado, fermentado, morto e revivido por várias pessoas, nessa construção, acima de tudo, compartilhada.

A língua frutificada brasileira, além do português, vive. É o doce cajá, a mangarosa, gosto e sumo, chupáveis em um astro maior, que é a poética dos seres e das coisas que comunicam coisas, onde surgem as palavras. Uma horta de saberes,

herbáceos, avinagrados. Um pomar de palavras incendiadas, superlativas, exaustivas, pequenas, grandiosas – necessárias, urgentes e poderosas. Nas horas perigosas do dia, somos todos arcaicos, a descobrir um mundo de prazeres e rezas, de raízes e poesias, de geopoéticas de raiz. “Esta escrita de geopoesia, escrita da Terra, é obra daquele que reconhece que a palavra, o amor e a ação podem melhorar os seres” (Silva Junior & Marques, 2015, pg. 237).

Porém, nem só do orgânico vive-se o mundo hoje. Estamos cada vez mais *cybers*, mais digitais, digitando mais que falando, clicando mais que amando. Na vida humana redesenhada, em salas de bate papo, tudo é tela, tudo são lâmpadas reluzentes; no cinema da tela grande, ou das pequenas telas diminuídas, mas em alta resolução dos *smartphones*, nas canções do medievo *high-tech*, becos cheios de gente eletrizadas, batida em cascos, palmas, alaúdes e tambores do pós-contemporâneo, sintetizado, elétrico, metálico, cifrado, codificado. O que faremos do toque quando tudo é vidro? Ou com Walter Benjamin (1987), poderíamos pensar os dispositivos tecnológicos do cinema, em que

(...) a importância social deste não é imaginável inclusive em sua forma mais positiva, e precisamente nela, sem esse seu outro lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural (Benjamim, 1987, pg. 46).

Essa tradição que se tem desconstruído no processo diário, no homem e nas mulheres das ruas, nas caras nos outdoors, no *stencil* da parada de ônibus, na luta das artes nas palavras que vivem para resistir. Nas telas pinceladas ou nas pranchas *tech* do *touchpad*, do dedo imaginário que se aponta e afronta a existência humana nas redes sociais; na escrita da prosa, além da fala e dos signos e da poesia, em plurais inimagináveis ao mais clássico dos poetas, surge um banquete onde se come de tudo do mundo dos vivos – e quase de tudo se come também dos mortos, desde que o mundo seja como imaginamos ser, independente de qual metáfora se opta por seguir, religando ancestralidades, para segmentar nossa caminhada próspera de corpo, mente e espírito.

Deglute-se muito ou pouco, não há tempo – há um mundo fora o mundo, há gente em todas as telas, há telas em todas as mãos, há navegadores que já

redescobriram a pena e a tinta da comunicação. E isso, que alimenta sítios eletrônicos nos cerca de fomes, a todo tempo. E é também nesse espaço que se bebe, pois o corpo pede líquidos, muitos deles para hidratar e outros para inebriar, tendo em vista tudo que cerca o homem contemporâneo: come-se e bebe-se. É possível ler nos múltiplos caracteres das redes sociais que, se você é brasileiro, atualmente, é permitido ser alcoólatra. Mas isso não deveria ser dito, afinal, é uma das doenças físico-sociais que mais causam transtornos por ser socialmente aceita, estimulada e legalizada.

Comida é gente, gente é comida. Banqueteiam-se datas especiais, aniversários, feriados, casamentos e separações, nascimentos e mortes, chegadas e partidas. Mandem notícias do mundo de lá, do outro lado da *live* ou da chamada de vídeo. Não há luto que impeça uma boa mesa, sendo, inclusive, o momento da morte um dos mais banqueteados em muitas culturas de todo o mundo, desde o início da humanidade. No interior do Brasil nordestino, bebe-se o morto e se alimenta, antes de carregar o caixão sob a menção de cânticos e ladainhas. Todos sejamos pró-comida de morto. E comida de santo. Nos ritos, nas esquinas, nas encruzilhadas. O terreiro é o mundo em brasa. A farofa, a galinha e a cachaça têm vez e tem lugar.

Mas, em geral, come-se para ter força e ser sadio e vivo, ou o inverso de morto, que servirá de alimento aos vermes da terra, gerando vidas pós-vida. E não se vive sem o ato natural de absorver, através do alimento, o necessário para se restaurar, a restauração do corpo, necessária para a sobrevivência humana, animal e de tantas outras formas de vida. A gastronomia vem como transformadora nesse processo que era natural, mas não compunha regras desde o princípio.

A gastronomia é o conceito fundamental de tudo que se refere ao homem na medida em que ele se alimenta. Seu objetivo é zelar pela conservação (restauração) dos homens, por meio da melhor alimentação possível (Brillat-Savarin, 1995, pg. 57).

A palavra restaurante parte dessa ideia medieval: um espaço para caminantes, os transeuntes que acompanhavam as tropas, passageiros, comerciantes e desbravadores, e toda a imensidão de passantes que, porventura, tivessem necessidade e fome de se instalar, a fim de recuperar com comidas gordas,

fartas e fortes seus corpos para seguirem viagem. O alimento, como fator de decisão cultural, é referenciado como possuidor de valor concreto (econômico e nutricional), mas com urgente necessidade indispensável de “identificar uma gramática da comida e decodificar suas regras” (Montanari, 2008, pg. 163) onde, às pompas de uma burguesia monárquica europeia, a estética das vestes, em acordo com o cargo do convidado, influenciava seu lugar à mesa.

## 2.1 Entre culturas e literaturas

Mais próximos dos reis estavam os mais pomposos e abastados, enquanto servos, os criados ou aqueles que tinham menor valor social só podiam frequentar os ambientes de banquetes e festas palacianas quando lhes era permitido. Um exemplo essencial para compreender esses processos é a obra *Gargântua e Pantagruel* (ano), de Rabelais. Trata-se, na verdade, de duas obras distintas, mas complementares em enredo e estética, oferecendo um panorama imenso da cultura medieval europeia. Originalmente, as obras possuíam títulos mais extensos, que funcionavam como um tipo de prelúdio. A primeira, *Os horríveis e apavorantes feitos e proezas do renomado Pantagruel, Rei dos Dipsodos, filho do Grande Gigante Gargântua*, narra as proezas de Pantagruel, cujo pai, Gargântua, morre logo após seu nascimento. Já a segunda, *A vida horrífica do grande Gargântua, pai de Pantagruel*, apresenta um apanhado de costumes da época, repleto de descrições de banquetes marcados por uma gula insaciável e cenas bizarras. Para uma leitura histórica dessas obras, destaca-se obra bakhtiniana *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 2008). Nessa obra, o autor dialoga com o contexto literário da época, ressaltando como a percepção humana do tempo permeava todas as manifestações culturais:

Historiadores, falemos sobretudo da adaptação ao tempo. Cada época fabrica mentalmente o seu universo, não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os factos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os seus próprios dons, a sua engenhosidade específica, os seus talentos, as suas qualidades e as suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. Paralelamente, cada época constrói mentalmente a sua representação do passado histórico (Bakhtin, 2008. Pg. 53).

Os mesmos aspectos podem ser observados hoje, no nosso cenário atual brasileiro. Um lugar que sirva refeições premiadas e de cozinhas internacionais muitas vezes exige do cliente, que vai pagar pelo consumo, além do dinheiro, o *dress code*, ou seja, a roupa “correta” para aquele ambiente geralmente seguindo o *hype* das elites. Em contramão, é de grande estranhamento adentrar um *PF* (prato feito, restaurantes que servem comida popular direto no prato) de terno e gravata, a depender de onde se encontra o estabelecimento.

Como o Brasil atual é um país dispare, as vezes as pessoas em vestimentas formais também fazem parte da massa proletária. É a máquina do capitalismo que surge nesses espaços desde sua implementação. Essas referências sociais são abordadas gastronomicamente na obra *Estômago* (2007), dirigido por Marcos Jorge baseado na obra *Presos pelo Estômago*, do livro *Pólvora, Gorgonzola e Alecrim* (Silvestre, 2005), onde o personagem Raimundo Nonato (João Miguel), o Alecrim, narra sua história em duas partes. Uma, de dentro da cadeia encarcerado onde se habilita a ganhar o respeito dos parceiros de cela *reformando* a comida da carceragem e a outra de fora, começando a vida como cozinheiro em um *boteco*, ascendendo para chef em um restaurante mais *gourmet*, descobrindo a cidade de São Paulo e os perigos das grandes cidades noturnas. Assim como na realidade, as três vertentes da alimentação representam bem o Brasil. Em uma, não havia opção, era comer o que se oferecia. Na outra, há opção de comer algo barato e rápido, junto de uma cerveja gelada ou uma dose de pinga. Ao fim, a terceira opção é a que separa mais as pessoas, que é alta gastronomia. Como coloca Lemuel Gandara (2019) no capítulo intitulado “Pólvora, Gorgonzola & Alecrim: banquete antropofágico”:

Independente do gênero (fílmico/roteiro) ele ressoa no filme em cenas, fotografias, imagens. Seja pelo viés sexual ou digestivo torna-se um dos motes principais o protagonista (Gandara, 2019, p. 166). Seria esse o símbolo humano e seu trunfo de engolir o mundo – ato de deglutir sarcástico, pelo sucesso – e não ser engolido por ele, conforme estudado por Bakhtin (2008) em François Rabelais e acentuado pela antropofagia atualizada por Lusa Silvestre.

As questões gastronômicas, além de envernizar a violência, ampliam as questões culturais e de diferenças sociais no Brasil. Os filmes, com suas memórias literárias, tornam mais digerível uma certa insustentável leveza de ser brasileiro. A cozinha e a mesa surgem, então, como ato de poder, como espaços para o diálogo e



como redenção polifônica – que é a própria criação artística. Enfim, da alquimia do ato de transformar o alimento em “prato feito” converte-se a transmutação do livro em roteiro, do roteiro em tela, da tela ao mercado editorial.

**Imagem 5** – Gargantua, de Gustave Doré (1854)



**Fonte:** [https://tendimag.com/tag/rabelais/?ak\\_action=reject\\_mobile](https://tendimag.com/tag/rabelais/?ak_action=reject_mobile)

Quem podia, na idade média de Rabelais, pagava o alimento mais rico em nutrientes nos estaleiros. Hoje, esse conceito se atualiza e ganha, além da função orgânico-social, função estética, aparecendo como um dos maiores ícones de publicações em redes como *Instagram*. Segundo uma pesquisa da revista *Forbes*, em um estudo de referência ao ano de 2018, o que mais se publicou na rede social onde o intuito é mostrar fotos e vídeos curtos é o que está no prato e não necessariamente o que se come. Boa parte dos *influencers* da rede não consome o que posta. É uma forma de fazer *marketing* sobre os produtos da moda e o que vai ditar as “regras sociais” entre os jovens, na fluidez das redes via internet.

Entretanto, não só o humano se alimenta a todo tempo para se manter. As plantas sobrevivem dos nutrientes do solo, da água e da presença do sol através da fotossíntese; a terra também precisa de vigor, vindo muitas vezes dos corpos animais, vegetais e animais humanos, em decomposição. A água nutre e é nutrida, o ciclo das chuvas é um banho de energia à natureza. Nesse intuito, o sistema do planeta deveria ser autossuficiente para sua e nossa manutenção, mas se sabe que nada é mais tal e qual a natureza dos sistemas dita. As necessidades dos centros urbanos,

abarrota de gente para todos os lados, é outra e é demasiada cansativa para a vida natural.

Assim, novas formas de construir nossa existência e se restaurar surge como existencial e, em todos os cercos, nos deparamos com novas formas de existir. Porém, o restaurante é hoje um objeto de troféu, o espaço para comemoração de uma data especial ou o espaço daqueles que tem muito dinheiro ou muitos negócios. Os humanos, em suas múltiplas formas de comer, necessitaram de se adaptar aos ciclos mais burocráticos e conservadores que envolviam a alimentação.

Nas colônias do Brasil cinêmico em construção, como podemos ver na imagem 1, em uma passagem da adaptação cinêmica nacional de *Lavoura Arcaica* (2001), dirigido por Luiz Fernando Carvalho em *tradução coletiva* (Silva Junior & Gandara, 2013) de obra homônima de Raduan Nassar, premiado escritor paulistano conhecido pela narrativa bastante poética. A obra citada foi publicada pela primeira vez em 1975, e ganhou espaço entre outras grandes obras como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa e *A hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector:

As imagens de banquete do carnaval e da festa popular e também em parte as “conversações a mesa” ofereciam o riso, o tom, o vocabulário, todo o sistema das imagens que exprimiam a compreensão da verdade. O banquete e as imagens de banquete eram o meio mais favorável a uma verdade absolutamente intrépida e alegre (Bakhtin, 2008, p.249).

A história relida da passagem bíblica do filho pródigo é carregada de simbologias cristãs, incesto, conservadorismos coloniais e descoberta de um mundo fora de casa. Mundo conduzido a nós por André, que poeticamente constrói suas mazelas entre a saída e a volta à casa, ciclo que também é representado em vida e morte. Na obra, esposa, filhas e filhos se dispõem com o pai, de semblante austero e patriarcalista, à esquerda e a direita em uma mesa lúgubre, com pouca iluminação e ar de respeito, medo e religiosidade.

Na obra, o pai fazia as orações antes das refeições com todo rigor barroco arcaico, conforme sua criação e seu zelo, aos seus modos, era seu dever para com a família. “O mundo das paixões é mundo do desequilíbrio. Cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista” (Nassar, 2010), a voz

paternal do pai ecoa em oração na cena, reverberando os traços coloniais cristãos conservadores. Em tons se sombras e o avermelhado da luz da lamparina à mesa, e da madeira que domina o cenário, refletem os rostos dos personagens e os pratos ainda vazios, a espera do momento mais reflexivo com o ato de se alimentar.

Nas traduções coletivas, toda a parte estética da cena é relevante e colaborativa, desde a localização dos atores e objetos cênicos, ao que se serve para comer em cena – ou, como na imagem, a sua ausência – afim de sempre delimitar maior fidelidade à obra adaptada e suas sensações, fomentando as escolhas de traços temporais nas cenas, sendo um dos pontos mais decisivos dos responsáveis pela montagem, enredo, figurino, maquiagem, trilha sonora e direção. É a tradução coletiva no cinema literário.

Compreendemos o filme advindo de um texto literário como tradução, essa, por sua vez, envolve várias recepções daquela obra, organizadas durante o processo de produção cinematográfica. Nesse contexto, os envolvidos na criação dos elementos que levam às telas uma história surgida na literatura contribuem para o resultado final (Silva Junior & Gandara, 2013).

*Lavoura Arcaica* (2001), assim como *Estômago* (2007), é uma das obras que usarei como escopo para desenhar esse processo de gastropoesia. Várias passagens da obra cinêmica e da original em literatura são tecidas com referências gastronômicas em metáforas muito importantes para a construção do enredo e das passagens de André (na tradução coletiva ganha vida com Selton Melo, em uma grande atuação que o separaria naquele momento como grande artista do cinema dito como *cult*), o filho que se vai e retorna, e a história de amor incestuosa que acontecia sobre os arados da casa interiorana. Em pratos sem comida, onde o clima *noir* dialoga com uma ideia de carestia, mesmo que muito mais na imagética que no campo da linguagem – se espalha pela tela. Tudo isso, na perspectiva da tradução coletiva, está estreitamente mesclada a do corpo grotesco, em conexão com as mazelas dessa família-sociedade, onde o corpo comedor x corpo comido se instaura entre os talheres e os seres, elevando simbologias de fertilidade, crescimento, parto, chegada e partida.

Em outra obra do atual cinema nacional, o inusitado e multipremiado *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça filho e Juliano Dornelles, tem várias cenas

conectadas à alimentação. Por se passar em um futuro distópico onde a pitoresca Bacurau sobrevive na contramão do novo mundo, em comunidade organizada e contra o governo do Estado, por vezes a comida é usada tanto como moeda de troca quando como forma do prefeito tentar ganhar votos, mesmo doando cestas básicas com produtos vencidos, em uma crítica social bastante clara aos votos comprados no interior do Brasil. Nas cenas da batalha final do filme, a personagem Domingas (Sônia Braga), oferece ao inimigo estranho e desconhecido, Michael (Udo Kier), uma mesa farta de comida e suco de caju, fruta típica do bioma árido o qual serve de cenário para a obra. O *guisado*, oferecido pela personagem é um prato típico dos tropeiros nordestinos que precisavam da restauração e força advinda da comida antes das saídas à campo. É um misto de legumes, carnes com ossos e cozimento longo, para a extração máxima do valor proteico dos insumos. Em tentativa de se aproximar do assassino, a mulher sinaliza que a comida não está envenenada, provando da mesma em gesto amigável, e fundamentando sua bandeira branca com um sinal de que a canção *True* (Spandau Ballet), que tocava ao fundo no casebre da cena, era americana e isso a tornaria confiável. Tudo para modelar uma cena em que a comida não é mera coadjuvante: assim como em várias passagens da obra, ela tem função além da estética e vai de encontro à poética do texto, do enredo em si da obra fílmica que se constrói em meio ao cenário de uma guerra gameficada, onde o estrangeiro paga para matar pessoas do vilarejo ao melhor estilo *O Albergue* (2005), dirigido por Eli Roth.

**Imagem 6 - Bacurau**



**Fonte:** <https://x.com/fabiorangel/status/1515139924>

Há muitos hábitos alimentares representados na arte em todo mundo, inclusive retratos da fome. Em cada tempo, as pessoas buscam encaixar alimentação nos seus passos diários, quando possível. Muitos comem em casa, sozinhos ou em família; outros, na rua, em multidões, no carro, no transporte urbano. Nos brasis interiores, come-se mais cedo. Nos centros urbanos pode-se pedir por *delivery* as três da manhã. Coletivo ou individual, alimentar-se é o que rege parte do tempo do mundo: café da manhã para acordar, almoço para o meio do dia, lanche para entardecer, jantar e ceia para anoitecer. Em movimentação contínua e necessária, nossos corpos pedem alimentos para ser o que são e manter-se sãos. Alguns, no Brasil, na rica América Latina, não comem sempre, e não é por escolha. A fome ainda assola o mundo, onde o *de comer* se faz ausência em uma grande parte das casas. E há aqueles que não tem casa. É um retrato duro de uma sociedade onde o poder nas mãos daqueles que mandam, muitas vezes se retrai, negando fatores sociais e expandindo as riquezas de poucos.

A construção de uma imagem representativa codifica nas artes, em forma de signo palpável, o que se espera da obra literária e do patrimônio intelectual, impalpável. Essa, por vezes articulada como objeto de observação, constitui um caminho que vai desde o cenário social até as cores escolhidas pelos artistas. Sendo assim, o fator histórico do contexto e “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ele se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (Benjamin, 1994, p.169) complementa esse ciclo. Walter Benjamin (1994) corrobora a ideia de que seremos também influenciados pelos fatores internos – cultura e sociedade, principalmente, ao tentar analisar algo que se constitui como imagem.

O cinema, em sua tradução coletiva, como obra fílmica, é um apanhado de fotografias, uma visão sensível do quadro a quadro que traz a tela nesse espaço que envolve tempo, texto, sons, cores e formas. As artes cinêmicas, assim como a cozinha, a maioria das vezes não se faz sozinha. Enquanto a imagem se constrói de forma mútua e visível, a experiência está no campo da sensação, conectada diretamente ao receptor da obra. Ambas se conectam quando o espectador vê a tela – e na gastronomia, quando o comensal recebe à mesa o seu pedido. Visualizar um prato com as cores corretas, formas e texturas diferentes em meio ao cheiro da boa comida esperada aciona, de imediato, o desejo de comer e sentir aqueles sabores.

Robert Stam, escritor e pesquisador americano, afirma em seu livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992, p. 33-34) que o conceito multidimensional do dialogismo se aplica numa tradução coletiva: o filme. No diálogo do filme com filmes anteriores, assim como na interação entre diferentes gêneros artísticos e camadas expressivas (música, imagens), também se manifestam os diálogos que estruturam as partes responsáveis por “traduzir” o filme: o diretor, o ator, o iluminador, entre outros. Nesse sentido, restaurar ou reconstruir, é precisamente possibilitar uma conversação polifônica entre todas essas instâncias. O processo de criação possui suas origens, mas cada uma delas dá continuidade à outra – camadas que, ao serem trabalhadas, transformam a arte, o artista e a recepção.

O reflexo da tela do cinema no prato, entendido como tela de pintura do *chef*, corresponde ao que um menu espelha quando executado. Surge um *doppelganger* da fotografia na obra de cinema selecionada. Esse conceito, em tradução literal – *doppel* ("duplo", "réplica" ou "duplicata") e *gänger* ("andante", "caminhante" ou "aquele que vai") – insinua que é possível espelhar um outro elemento igual ao original, não somente como *mimese* ou cópia; mas principalmente em essência, objetificando a montagem do prato através da visão intersemiótica: imagem, sociedade, cultura e história.

Na perspectiva lacaniana, o conceito de transmutação da gastropoética -da comida para a obra assistida- objetifica os processos e, para diferenciá-lo de objetividade e objetividade, observa-se que “a primeira é referente ao campo das relações a objetos distintos ao eu; e a segunda concepção, referente ao objeto, a própria causa do desejo” (Lacan, 1957, p. XX). Enquanto um representa a forma como a tradução coletiva pensou a exposição dos alimentos em cena, o outro remete à sensação gastronômica, neste caso, no desejo de comer impactado pela cena.

Nesse espectro, é preciso refletir sobre a pluralidade em cena e nas artes como um todo, a fim de observar que algumas dessas formas de se alimentar e de alimentar o outro coexistem, assim como a maneira como essa necessidade se manifesta na conexão entre a poética comida. A gastropoética precisa da ciência do comer, do absorver e do transcender aquilo que é comido. O alimento que nutre a mente- seja no âmbito intelectual, cognitivo ou do entretenimento, como o cinema, a música e as expressões artísticas como um todo – e o que nutre o corpo – relacionado à

alimentação, da necessidade fisiológica se unem para expressar a necessidade poética por trás das imagens ou representações do alimento na arte.

Há um despertar animalesco na necessidade diária de se fazer comedor, um ato de fagia esperado e desejado pelo corpo, que padece na ausência do alimento e dos nutrientes. É no ato de nutrir-se que essa arte se demora. Esse despertar ocorre desde a infância até os estágios mais avançados da vida humana, podendo, muitas vezes, se perder por mazelas de saúde ou até mesmo a mudanças bruscas nos hábitos alimentares, culturais e econômicos. Jacques Aumont, analisa a imagem sob a uma perspectiva psicanalítica lacaniana, na qual

A imagem cinematográfica é um campo muito favorável ao imaginário, razão pela qual sua teoria (Lacan) foi privilegiada. Mas, por direito, toda imagem socialmente difundida em um dispositivo específico resulta da mesma abordagem, já que, por definição, a imagem representativa atua no duplo registro (na dupla realidade) de uma presença e de uma ausência. Toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha (Aumont, 1993, pg. 120).

Essa mudança surge como um tipo de sequela da vida adulta, pois o paladar da criança é natural ao alimento, do doce ao salgado, do aleitamento à alimentação sólida, fundamentando a gastronomia nos ciclos da vida, nos quais o início e o fim naturais têm praticamente a mesma consistência. Essa repentina mudança no espectro palatal também surge no desejo por novas experiências gastronômicas e na total repulsa por outros processos, como o ódio ou a aversão a determinadas texturas, sabores e formas de alimentos que antes, quando mais jovem, eram apreciados. O mesmo ocorre de forma inversa.

No que tange as artes visuais, especialmente às plásticas, esse processo também é natural, e se desenha como uma essência humana em construção desde os primeiros passos da descoberta tátil, visual, auditiva e também palatal. É com a comida em mãos que os bebês despertam suas primeiras impressões sobre textura, cores, formas e noções de desenho e espaço. Ao iniciar o processo de escolarização e alfabetização, novas etapas de construção vão sendo inseridas, como o reconhecimento dos números, o desenho das letras e a socialização. Tudo isso prepara o ser humano para fazer suas escolhas dentro do campo estético, sociológico

e mental, tecendo-se, assim, uma associação entre os espaços de crescimento humano e animal e os espaços de alimentação. A hora do lanche com merenda individual ou partilhada, as lancheiras individuais. O café da manhã em família ou atrasado, no correr da manhã que surge com as obrigatoriedades. O almoço, momento de restauração do meio-dia, do corpo médio, da comida de vó e de mãe. O lanche da tarde, na padaria da esquina ou na lanchonete com os amigos- e o bolo da avó, mais uma vez presente na memória afetiva.

O jantar austero, mediado pelo jornal-novela-cama. O jantar pré e pós-sexo, o jantar pré-coito. O ato de gozar ao comer: algo doce após o sal, algo gorduroso na ressaca, algo gelado no calor ou quente e aconchegante no frio. A ceia que antecede o sono, acompanhada de leite ou chá, com ou sem comprimidos. Isso tudo tecendo um cenário positivo, unidirecionado, de classe média contemporânea. Há outros, nem tão poéticos assim. Mas o ciclo, esse insurgente, persiste mesmo nas ausências.

Assim, o espaço do alimento é, em ocupações crônicas, também o espaço da arte inata da existência. a alimentação –, é forçoso reconhecer que a visão territorialista/localista privilegia hoje a noção de *terroir* como um modo de determinação de qualidades dos alimentos por seu pertencimento a um ecossistema ou algo assemelhado, subsumindo o papel destacado do trabalho humano numa espécie de naturalidade, e faz pouco da história como instância de determinação das formas concretas (Dória, 2014, pg. 57).

A comida como forma de arte não é uma novidade: a denominada natureza morta, segundo Norbert Schneider (1999), teve início no século XVII como a representação de objetos inanimados (Schneider, 1999). Essas pinturas já traziam vivas, embora “sem vida” na tela, flores, frutas e uma riqueza imensa de alimentos como objeto da arte. As naturezas mortas continuam, até hoje, a ser objetos de propagação para múltiplas formas de compreender a captura da vida na tela. Transformar esses espaços entre artes que são, aparentemente divergentes, foi e continua sendo um desafio, dada a urgência da continuidade que este projeto trouxe à tona: identificar a gastronomia como arte e suas relações metalinguísticas – a arte de cozinhar ante a arte do cinema ou vice-versa – tendo a imagem como o cerne da experiência estética e da sociedade criada pela sétima arte, que envolve o espectador.



Codificar cada filme em uma etapa da experiência gastropoética é um desafio de sabores e saberes, no qual me permitirei extrapolar as próprias expectativas, dada a ousadia do processo. Em um país que ainda enfrenta problemas com a fome, como abordar a comida como arte – e como ato cultural? Como expressar, em um prato-tela, essa visão? Muitas vezes, esse alimento reverberou necessidades sociais e exigiu um traço específico de militância que, naquela passagem cinematográfica, se construía como um processo que ia além da composição do cenário.

Ao reunir textos da escassa bibliografia sobre gastronomia teórica nacional, somados à incansável execução dos filmes que se tornaram o lazer “técnico” no desenvolvimento dessa ideia-tese, é possível expandir a visão para além do alimento e além da tela. Trata-se de um lazer especial, permeado por longas discussões sobre as técnicas gastronômicas por trás das cenas, a semiótica e a cultura brasileira, ao privilegiar preferencialmente nossa arte fílmica. Ao explorar, em estéticas tão diferentes, a sensorialidade desse menu poético que é a literatura e outras artes, surgem diversas possibilidades de construir, em texto e imagem, os elementos realmente necessários para decodificar essas sensações.

## 2.2 Métodos para reconhecer a gastropoesia

Tendo em vista a criação de uma metodologia de trabalho que interseccione a visualidade imagética do cinema e a poeticidade do alimento escrito à mesa, observa-se uma liminaridade entre os aspectos culturais e sociais que cabem ao cinema como um todo ao retratar esses Brasis plurais, singularizados em seus coletivos. Para captar o máximo de informações transmitidas pelas imagens e, a partir da visão, expandir ao observador as formas delineadas, é necessário recorrer ao texto que antecede a cena, a fim de compreender melhor como essas traduções coletivas insurgem no cinema nacional e nas cinematografias que dialogam com a literatura. Como relatam Silva Junior & Gandara,

a tradução coletiva trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema. Esse entendimento se deve ao fato de o resultado totalizante

de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante os processos das obras. É necessário perceber que todos os envolvidos reiluminam no resultado final (Silva Junior & Gandara 2015, p. 390).

É preciso observar além do campo da direção cinematográfica e entender onde essa relação surge. O figurino não é decidido de forma aleatória para uma cena, há uma grande pesquisa para pensar e ressignificar a vestimenta que irá acolher os atores para representar uma determinada passagem, permitindo que parte da imagem reverberem conceitos, históricos e reiluminar esses espaços, sendo possível, identificar o que se deseja através da construção de uma determinada imagem.

Ao caminhar pelo texto literário ante a tradução para o cinema, é possível encontrar marcações que nos direcionam ao imaginário do autor da obra. Em busca de compartilhamentos, essa transcrição será feita pela equipe do filme, com uma direção específica que terá um olhar diferenciado da fotografia, focando no que será observado na obra ao final do processo, nas telas. Assim, a revisão e reprodução dessas obras passam a ser objeto de pesquisa, observando as técnicas, atuações e identificando onde se podem encontrar brechas para que as teorias se encaixem a partir da imagem criada, mas reimaginada por quem recebe a obra fílmica.

### 3. UMA LAVOURA DE COMER

Bebida é água  
Comida é pasto  
Você tem sede de quê?  
Você tem fome de quê?  
A gente não quer só comida  
A gente quer comida, diversão e arte  
A gente não quer só comida  
A gente quer saída para qualquer parte  
(Titãs, 1997).

**Imagem 7 - *Lavoura Arcaica* (2001)**



**Fonte:** <https://voarforadaasa.blogspot.com/>

*Lavoura Arcaica* (livro, 1975) é, sem dúvida, uma das obras literárias e cinematográficas mais instigantes da retomada do cinema nacional. O tom lírico-confessional da narrativa, que aborda, além das opressões familiares de uma condução conservadora, a relação incestuosa entre os irmãos, foi um destaque quando a publicação surgiu, em 1975, ganhando o Prêmio Jabuti no ano subsequente. Raduan Nassar, o escritor da obra, eremita por escolha, é conhecido pelas poucas palavras à mídia e por manter uma relação com o mundo exterior muito limitada, por escolha própria. É fato que tudo que cerca a narrativa vai além do lírico, é um encontro

entre a imagem e a poética que, como em uma sacristia, encontra nas linhas sua forma de lapidar a imagem. A autenticidade da forma de escrita de Nassar nos conduz a uma narrativa de inquietação feroz, marcada pelos medos e angústias do narrador André.

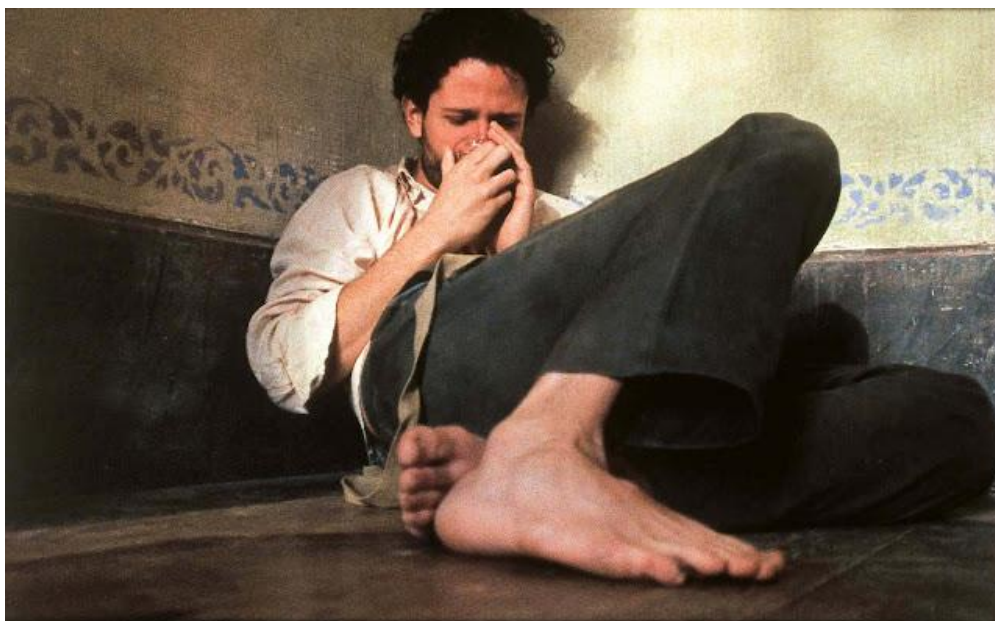
Com Walter Benjamin (1987),

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo - o testemunho histórico da coisa - encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa. (Benjamin, 1987, p. 225)

Alocada temporalmente entre o final do século XIX e o início do século XX, em uma possível colônia europeia remanescente no sul do Brasil, a obra carrega um teor cultural e de formação nacional pulsante. Entretanto, o tom místico da obra, por vezes, nos traça um elo fantástico entre as memórias de André e o fluxo de consciência dos acontecimentos entre sua saída e seu retorno ao lar, o que demarca várias vezes essa passagem do tempo. E, nesse lugar, um pequeno mundo se formava como parte desse universo orquestrado pelo pai como figura de poder, como retrata Bakhtin (2008): “em cada época, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom.” Na fala de André, de *Lavoura*,

(...) não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever (...) (Nassar, 2011, pg. 11)

**Imagem 8-** *Lavoura Arcaica* (1975)



**Fonte:** <https://www.blogletras.com/2010/lavoura-arcaica>

A narrativa é conduzida através das memórias afetivas e das memórias afetadas, que são a própria existência do amor, da religião e dos moldes patriarcais, emoldurados por esse lugar do segredo, onde o belo “é o objeto em seu invólucro, em seu velamento, em seu esconderijo” (Han, 2019, pg. 44). É esse *segredo* que estimula as histórias contadas, sendo o objeto de fetichismo do jovem latente, onde, nos detalhes, se percebe o lugar do proibido e do desejo. Em artigo para a Revista Sotaques, tem-se

André, desde criança, é um colecionador nato de passagens ao seu redor, no mundo de quinquilharias coloniais esboçadas em rendas, tecidos brancos quarando ao sol, lamurias de mãe, de irmãs e irmãos. Em meio a um contexto conservador que envolve a família aos comandos do pai (Raul Cortez) em um cenário religioso extremista, onde a casa é o templo de manutenção desse espectro da família, o jovem cresce com amor e medo. Amor pela irmã Ana (Simone Spoladore) e medo pelo sentimento que se desenvolvera quando ambos, adolescentes, se aproximam dentro desse espaço proibido. A obra fílmica, tal qual o livro, é narrada sob a ótica do jovem *pródigo*: e a narrativa religiosa está encharcando os lençóis de toda a trama, na pauta de que *o bom filho a casa torna*. André usa das metáforas mais variadas para suprir seu tesão pelo

pecado incestuoso, vertendo de um linguagem rebuscada para poetizar sua narração: na coleção mais lúdica desse escuro poço: *no pano murcho dessas flores, nessa orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nessas quinquilharias todas que eu sempre pegava com moedas roubadas do pai* (fala de André a Pedro (Leonardo Medeiros), irmão mais velho, narrando sua coleção de objetos reunidos das prostitutas que frequentou). É a caixa de *Pandora* da família obtusa, tradicional e muda pelo carrasco do cristianismo terrível. A esperança (da salvação) é a última que morre. (Alvarenga, 2022, pg. 17).

Essas coleções traduzem bem o espaço em que se constrói a narrativa de *Lavoura*: uma imensidão de lembranças dolorosas e adoecidas sob a óptica de um membro da família, mas que respinga na história de construção de todos. Em encontro a outra memória de André,

(...)eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado (...) (Nassar, 2011, pg. 24)

É através dessas lembranças que começa a se tornar possível decifrar as imagens em *Lavoura Arcaica* (1975). Na condução da tradução coletiva, a equipe de Luiz Fernando Carvalho conduz o observador da tela ao lugar da indagação sobre esse mundo, emocional e pulsante, que, através do olhar, decai também sobre o sagrado e o profano:

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões-postais, só paisagens interiores. Para mostrar um quarto de pensão, por exemplo, eu não deveria descrevê-lo, mas revelá-lo através do estado emocional de André, o dono do diário-olho. Isso deveria travar um diálogo muito forte com a imaginação do espectador, que acabaria assumindo aquele olhar. (Carvalho, 2002, p. 37).

A partir dessa ótica, que aprisiona na narrativa as intenções dos personagens, buscando cercar-se de imagens e memórias, o texto vai nos guia através das pontualidades, muitas vezes dentro do espectro da imaginação, que familiarizam André com sua partida e retorno ao lar, entre o desejo incestuoso e a saudade de um lugar que até ele mesmo duvidava existir para si naquele espaço.

### 3.1 O vinho que violava

Um dos elementos gastropoéticos mais relevantes na narrativa de *Lavoura Arcaica* (1975), principalmente por conectar a vida e a morte, é o vinho. É comum nas produções nativas às colônias europeias no sul do Brasil a produção de um vinho rudimentar, também conhecido como vinho de mesa, feito quase sempre de castas de uva menos nobres, que se adaptaram melhor ao clima e solo brasileiros. Desde o início da história do vinho, a uva ganha esse lugar de fruta mágica, que serve para muitos produtos. Faz-se dela fermentados, como vinho e licor de tiragem, destilados, óleo de suas sementes, geleias das bagas, adubo das cascas, suco, passas e uma infinidade de receitas gastronômicas. Para Rabelais, o vinho já era retratado nesse lugar histórico-poético, dentro das sociedades até a Idade Média:

São estas as horas mais adequadas para escrever sobre essas altas matérias e ciências profundas, como bem fez Homero, paradigma de todos os filólogos, e Ênio, pai dos poetas latinos, assim como testemunha Horácio, embora um grosseirão tenha dito que seus “odres” cheiravam mais a vinho do que a azeite. Coisa idêntica disse um bufão dos meus livros; mas merda para ele! O odor de vinho, ó, como é mais saboroso, mais agradável, mais atraente que o do azeite” E sinto-me muito mais lisonjeado, quando se diz que gasto mais vinho do que azeite, do que ficou Demóstenes quando dele disseram que gastava mais azeite do que vinho (Rabelais, pg. 27).

Assim, no que tange a essencialidade da uva, a fruta mágica que se come, se fermenta, se destila, gelifica e texturiza como chimia, adoça e recheia bolos e pães, desidrata e aumenta seu teor de açúcar na forma de passas, é usada para amenizar gorduras em assados suínos e aves, e está diretamente ligada ao pecado da carne – principalmente em forma de cachos, bagas e vinho. Quando a humanidade descobriu as vitis viníferas, mudou o curso da história dos grandes nobres e seus bailes, festas e comemorações. Grandes reuniões e batalhas foram forjadas sobre o efeito inebriante do néctar de Dionísio, como os gregos chamavam a bebida, que até hoje é a mais consumida na Europa, depois da cerveja.

**Imagem 9** - *Lavoura Arcaica* (2001)



**Fonte:** <https://caosfilosofico.com/2023/12/07>

O vinho, entre as literaturas, remonta à Mesopotâmia. Ganha forte expressividade nos cultos à Dionísio/ Baco na Grécia e Roma e, logo após essa ascensão, durante toda a Idade Média, é consumido e produzido na Europa. Vários escritos associam países como Itália, França e Espanha como ícones da enocultura, mas para Johnson (2009),

Não se pode apontar precisamente o local a época em que o vinho foi feito pela primeira vez, do mesmo modo que não sabemos quem foi o inventor da roda. Uma pedra que rola é um tipo de roda; um cacho de uvas caído, potencialmente, torna-se, um tipo de vinho. O vinho não teve que esperar para ser inventado: ele estava lá, onde quer que uvas fossem colhidas e armazenadas em um recipiente que pudesse reter seu suco. Há 2 milhões de anos já coexistiam as uvas e o homem que as podia colher. Seria, portanto, estranho se o "acidente" do vinho nunca tivesse acontecido ao homem nômade primitivo (Johnson, 2009, pg. 13).

Esse acidente da fermentação alcoólica muda o status do consumo de álcool no mundo e, pelo efeito fisiológico da bebida no corpo humano, muito se especula sobre a função dessa bebida no mundo, para além da gastronomia.



Na montagem cinematográfica de *Lavoura Arcaica* (2001), as imagens que acompanham as confissões dos irmãos dão vida às passagens literárias de Nassar, como: “eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho; (...) os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos; (...) pôr também entre suas mãos um soberbo copo de vinho” (Nassar, 2009, pg. 07). Nesse momento, o vinho ganha o papel de mediador entre as indagações dos irmãos, que aproveitam a ebriedade para expor seus pontos com adjetivos como exaltado, exasperado e soberbo. Aqui, as metáforas ganham o lugar de existência física e, como um arco de resolução, tornam-se um tipo de juiz que toma frentes de defesa e ataque entre as verdades indesejadas.

À frente, a bebida aparece no rito da dança típica que eles entoavam quando festejavam na colônia, na relação entre o fermentado e os homens que tocavam para as danças, como em: “ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão” (Nassar, 2009, pg. 15) ou na ebriedade do pai, que muda seu tom austero, onde, “depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (Nassar, 2009, pg. 16). Esse triunfo é relatado por Bakhtin (1993) como um ato universal de vitória da vida sobre a morte. O vinho vive, a bebida fermenta e sobrevive à retirada de seu corpo em bagas da natureza, permanecendo quase como eterno, elevando as honrarias nos grandes banquetes medievais. Assim, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993), Bakhtin nos conduz ao pensamento de que:

O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova (Bakhtin, 1993, pg. 247).

**Imagem 10 - *Lavoura Arcaica* (2001)**



**Fonte:** <https://chadascincocomliteratura.com2019/08/31>

Nessa passagem, as metáforas do vinho-sangue, como algo que dá vida e percorre corpos, vão de encontro à solenidade do pai que, sob o efeito do vinho, perdurava em pensamentos que, na impressão de André, eram menos opressores. Na montagem, as atuações expressam claramente os efeitos da bebida, quando o pai, nas rodas de dança e festa, chega a sorrir. Um opositor claro à imagem severa sentada à mesa, nas orações e sermões diários, na tentativa de proclamar ali, no seio da família, um lugar do sagrado. As tomadas externas das cenas de dança e festejo são claras e diurnas, mas as cenas das refeições à mesa são cobertas por uma penumbra amarelada, com luz baixa e tons terrosos.

O vinho começa a ganhar aspectos de medo e violação quando o narrador relata seu desejo sexual incestuoso pela irmã. Em narrativa de André, nota-se esse tom quando o personagem faz um tipo de oração para Ana, dizendo que “uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre túmido de vinho; e tudo isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as 'penas lisas e sedosas dos pássaros depois da muda' (Nassar, 2009, pg. 55). Aqui, usando letras maiúsculas nos pronomes pessoais referentes à Ana e palavras proféticas caóticas, a narrativa confunde esse mundo onírico que, por vezes, se formava na mente do personagem.

Na versão fílmica, a cena da violação do altar da casa no retorno do filho é um ato de profanação que resulta no final trágico da obra, onde os caminhos não poderiam mais ser outros. André sofre, aparentemente, de epilepsia, mas, por vezes, o imaginário das cenas nos dá a impressão de que essa crise estava quase sempre associada à masturbação ou a outros atos fisiológicos do jovem. Ao descrever o inchaço de vinho do ânus de Ana, André invade um espaço extremamente íntimo, criando uma imagem de proximidade pecaminosa entre os familiares.

**Imagem 11 - *Lavoura Arcaica* (2001)**



**Fonte:** <https://carmattos.com/2021/06/08>

Nos momentos finais da narrativa, o vinho volta como um selo de promiscuidade para Ana, que, arrebatadoramente, dança para todos na festa de retomada do filho ao lar familiar. Não por falta de aviso de André ao irmão Pedro, o que ocorre nos últimos momentos tanto da narrativa cinematográfica quanto da literária, é a retomada do vinho. O vinho da verdade, que busca a essência humana da veracidade orgânica das coisas; *in vino veritas*, como dizia Plínio, séculos atrás. A narração, como quem profere uma profecia já definida, conduz o espectador/leitor ao ápice onde, se um filho retorna, outro deve partir. Ou ser partido, a golpes de foice.

Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia

surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente (Nassar, 2009, pg. 101).

Pode-se dizer que *Lavoura Arcaica* (2001) é a memória fantástica de uma tragédia anunciada. Como cronista, André usa o vinho como marcação poética e metafórica dessas passagens. A última citação da bebida na obra marca o ápice do evento trágico, na dança profana da irmã violada pelo desejo e pela luxúria, vestida com as quinquilharias que o rapaz guardou das prostitutas que teve durante sua ausência. Aqui, manchada e marcada para morrer, “corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (Nassar, 2009, pg. 101). Aquele corpo seria o sacrifício da carne e do sangue para assegurar que aquela relação não existiria mais. Não que outras relações na trama, mais perceptíveis na literatura, também não fossem incestuosas.

Morre Ana, a família sofre, seu corpo violado agora sangra como o vinho espesso de uma sobra na garrafa. Enquanto isso, convulsivo de medo, prazer ou alucinação, André se embrenha entre as folhas secas ao sopé de uma árvore viscosa, como se ali também fosse o seu lugar de comunhão entre o jovem e a terra, que recolheria o sangue de Ana como oferenda.

### 3.2 *Pão doce da mamãe, comidas e coalhadas*

(...) ela ainda pôde dizer eu vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto, ela disse me apertando como se te apertasse, André” e meu irmão sorria, os olhos lavados, cheios de luz, e tinha a ternura mais limpa do mundo no seu jeito de me olhar, mas isso não me tocava propriamente, continuei calado, e com a memória molhada só lembrei dela me arrancando da cama “vem, coração, vem comigo” e me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca “é assim que se alimenta um cordeiro” ela me dizia sempre (...) (Nassar, 2009, pg. 19).

Muitas passagens literárias e narrativas, usadas quase sempre integralmente nos diálogos de André na montagem de Carvalho, retratam cenas do cotidiano associadas à alimentos triviais da família, mas conduzidas quase como na memória

infantil do narrador. Por vezes, essas cenas se misturam entre intimidades e delírios, como se reproduzissem a voz dos demais personagens. Mãe, irmãs, irmãos e pai; todos periféricos à visão de André e ao seu mundo narratológico. Na cena acima, o relato do pão doce que ele gostava tanto se mistura ao acordar molhado, uma memória molhada do rapaz ainda criança, misturado ao lugar de mimos e agrados da mãe, que zelava do filho de uma forma diferente dos outros. Ao alimentar o cordeiro, não estaria a mãe preparando um sacrifício? É fato que a futura ovelha desgarrada percorre esses espaços das lembranças através das memórias gastropoéticas. Em *Lavoura*,

O pão, contudo, sempre esteve à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, e nunca te foi proibido sentar-se com a família, ao contrário, era esse o desejo de todos, que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão. (Nassar, 2009, p.54)

Em outra cena, na primeira aparição da festa das colheitas, *“os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem-dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança”* (Nassar, 2009, pg. 14), as frutas remontam um tipo de cena árcade, onde um certo bucolismo toma o lugar. O clima de festejo pastoril e colheita farta servem como objetos imagéticos de uma memória colorida do personagem, que mesmo escondido entre ramagens, participava desse lugar de festividade. À frente, ao descrever a sensação da convulsão epilética, o rapaz tece a metáfora de que *era “um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente aos olhos, mas num esforço maior”* (Nassar, 2009, pg. 19) onde o figo, quando partido, pode remeter aos alvéolos de um pulmão, e esse mel, pela espessura, à sensação sanguínea densa que ele experimentava quando entrava em crise.

A coalhada – subproduto do leite, muito usado para produção de pratos doces e salgados, tanto quanto para o consumo cru – tem duas formas diferentes de aparecer entre o texto e a tradução coletiva. Muitas vezes, o verbo “coalhar” é apropriado para as metáforas. A primeira, para remeter à flor usada pela irmã de André como adereço, *“Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros”* (Nassar, 2009, pg. 15), é chocante e abrupta, como o talhar do sangue, o coágulo de uma ferida exposta.

A segunda, aparece na expressão azeda ou sisuda dos irmãos à mesa com o pai, na passagem do texto que diz: “rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (Nassar, 2009, pg. 28). Para fechar o texto e as ideias, o autor buscar usar a expressão verbal novamente como algo luxurioso ou aterrador. Aqui, evoca novamente a caixa de quinquilharias mundanas de André, como artífice para o espaço da profanação do lar, da família e da terra, para o qual somente o sacrifício poderia limpar a existência:

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava (Nassar, 2009, pg. 100).

Na versão fílmica, na cena do *pão doce*, a fotografia opta por mostrar mais elementos gastropoéticos na cozinha da família. Dentre eles, destaca-se um tecido amarrado, recheado de coalhada, pingando o soro de forma estufada como se estivesse no limite do peso. Em outra cena, as irmãs, em uma possível analogia, quaram tecidos de lençóis amarelados ao sol, como se ambos os objetos cênicos precisassem esperar a passagem do tempo para que então tivessem serventia. Na cozinha, tudo é enfarinhado: a produção do pão amassado pelo filho preferido e a forma como a fotografia o coloca quase flutuando pelos espaços também nos remete ao claro, ao límpido, ao inocente- branco, puro. Era o cordeiro André, do sacrifício anunciado, o jovem que despertaria o amor proibido e executaria ali todos os mistérios da vida.

Esses objetos gastropoéticos possuem extrema importância na narrativa das famílias como um todo, pois é fato que nossa memória afetiva está diretamente ligada às experiências alimentares ao longo de nossas vidas. Sendo assim, é nessa posição de importância que o alimento, também na produção estética, se situa, como no sentido dado por Candido,

Qualquer que seja a posição do alimento, é sempre acentuada a sua importância como fulcro de sociabilidade – não apenas do que se organiza em torno dele (sistemas de trabalho, distribuição, etc.) mas daquelas em que ele aparece como expressão tangível dos atos e das intenções (Candido, pg. 30).

Portanto, como condutor da transformação das mídias, do texto para a imagem, Carvalho contribui para a construção da sensação de que, mesmo sendo uma colônia arcaica no Brasil, a sociedade da obra se organiza como o medieval, ainda inserida em um lugar de celebração e sociabilidade no qual a comida desempenha o papel central. Esse espaço se manifesta, por diversas vezes, no mesmo espaço da profanação: o corpo que come, o corpo comido e suas relações, que podem ser sexualizadas conforme a construção da narrativa. Assim, com Montanari (2008), “*o homem civilizado come não somente (e menos) por fome, mas também (e sobretudo) para transformar essa ocasião em um ato carregado de forte conteúdo social e de grande poder de comunicação*” (Montanari, 2008, pg. 108). Dessa forma, esse espaço torna-se um elo com as demais razões para o diálogo ali existentes: a religião, o pacto familiar e o sermão bíblico sempre latente.

#### 4 O ESTÔMAGO DE PRENDER

*Bebo, sento, eu fumo, eu como, eu não aguento*  
*Você está tão curtida*  
*Eu quero tocar fogo neste apartamento*  
*Você não acredita*  
*Traz meu café com suíta, eu tomo*  
*Bota a sobremesa eu como, eu como*  
*Eu como, eu como, eu como*  
*Você*  
 (Veloso, Caetano. *Você não entende nada*. 1988)

A partir da obra de Lusa Silvestre, *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim* (2005), de Lusa Silvestre, Marcos Jorge desenvolve a adaptação para o cinema de um dos contos da coletânea, chamado *Presos pelo estômago*, inserindo-o no universo geral da obra. Assim, o filme *Estômago* (2007) chega às telas logo após o lançamento da obra literária. Dando ênfase na saga de Raimundo Nonato (João Miguel), um típico imigrante que sai das regiões mais interiores do Nordeste e vai para as capitais sudestinas, em busca de trabalho e melhoria de vida, a narrativa apresenta o jovem descendo do ônibus sem rumo e precisando de um trabalho para se manter. Nonato preserva uma postura serena, cordial e submissa. Seu primeiro ato criminoso, de natureza trágica e inevitável, não decorre de uma insatisfação de cunho econômico, mas sim de uma revolta de ordem moral. A motivação central não reside na condição de exploração a que está submetido, mas na experiência de humilhação imposta pelo empregador e na rejeição afetiva por parte da noiva. Esse episódio funciona como um catalisador, evidenciando a ultrapassagem de um limite subjetivo de tolerância à degradação moral.

Nesse contexto, Raimundo arruma um trabalho como faxineiro e cozinheiro em um boteco, onde começa a demonstrar seu talento para a cozinha. Vale aqui ressaltar o uso da palavra/ expressão “boteco” para designar um bar de rua, também conhecido como botequim, caracterizado pela simplicidade e por sua localização geralmente suburbana. Segundo o pesquisador Luiz Antônio Machado da Silva (1978):

o botequim pode ser um mecanismo de sustentação, porque tem condições de conceder o sentimento perdido de comunidade. Ele cria



profundos laços comuns entre uma minoria: os componentes dos estratos inferiores que são “adeptos do álcool”. Necessidades de natureza econômica tornam-no muito importante, além de provocarem estreitas relações de cooperação. Os conflitos são controlados sem necessidade de fórmulas impessoais e de modo quase sempre “pacífico e ameno”. A competição se mantém em nível pouco explicitado e aceitável. E, finalmente, o álcool atua como fator de liberação da “consciência de inferioridade”, isto é, da situação de classe (Silva, 1978, pg. 143).

Nesse espaço do comer e do beber, as relações humanas são de dois tipos: mais efêmeras, por ser o boteco um local de passagem, mas não de restauração – pensando no conceito de restaurante, dado pelo referencial especialista na área Brillat-Savarin, como lugar de se restaurar o corpo, ou mais duradouras, quase sempre associadas à visita diária de transeuntes e moradores próximos, observados e conduzidos quase sempre pelas atividades locais diárias. Essa relação antropológica envolve as pessoas e os espaços, tanto fisicamente, quanto psicologicamente. Para Savarin (1995):

A gastronomia é que nos sustenta, do nascimento ao túmulo, que faz crescer as delícias do amor e a confiança da amizade, que desarma o ódio, facilita os negócios e nos oferece, na curta trajetória de vida, o único prazer que não se acompanha de fadiga e ainda nos descansa de todos os outros. (Brillat-Savarin, 1995, p. 86)

**Imagem 12 - Estômago (2007)**



**Fonte:** <https://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/noticia/2014/07/aprenda-fazer-coxinha-do-filme-estomago-atracao-do-corujao.html>

O bar se torna notoriamente o lugar do flerte, da briga, do acerto de contas, dos inícios, dos finais. Um espaço que se renova juntamente com as pessoas e, ainda assim, ao ressignificar o que se espera de uma passagem de tempo, o *boteco* se torna, à brasileira, o lugar da *rapidinha*: a conversa fiada, o cafezinho matinal, o traçado do meio-dia. Pensando com Montanari (2008), “também desse modo a comida se define como uma realidade deliciosamente cultural, não apenas em relação à própria substância nutricional” (Montanari, 2008, p. 157), ultrapassando a mesa posta, os requintes do que podemos chamar de alta gastronomia e as próprias necessidades humanas de sobrevivência.

É no bar que ele conhece Iría (Fabíula Nascimento), uma prostituta que se apaixona pelas coxinhas de Raimundo. Essas que já eram um tremendo sucesso no boteco marginal, começando uma relação sexoafetiva com o homem. Vale ressaltar que a coxinha é um aperitivo típico de bares, botecos e lanchonete à base de frango e farinha de trigo, com massa densa e recheio desfiado, frita em óleo por imersão. Porém, o personagem sonha em crescer e atuar em uma grande cozinha, e é Giovanni (Carlo Briani) que vai abrir as portas do seu restaurante italiano e ofertar uma vaga de auxiliar de cozinha, aumentando ainda mais as expectativas do imigrante. Para Georg Simmel (2004), esse fenômeno sociológico tem uma base mais arcaica, presa quase sempre ao inconsciente simbolista humano. Assim,

O comer e beber juntos (...) libera uma enorme força socializadora, que é tanto obscurecedora do fato de que na verdade não é “do mesmo”, mas de porções totalmente exclusivas que se come e se bebe, quanto produtora da ideia primitiva de que se produz deste modo carne e sangue comuns. Identificando o pão com o corpo de Cristo, a ceia cristã foi pioneira ao criar, sobre o chão dessa mística, a verdadeira identidade também daquilo que é consumido, criando assim uma forma muito particular de comunhão entre os participantes (Simmel, 2004, p. 120).

Por tudo, esse lugar do duplo comer, no sentido pejorativo brasileiro, conectado ao sexo *vulgar*, tem reviravoltas na mente e vivência de Nonato, que acaba cometendo um crime bárbaro: o assassinato brutal e passionai da prostituta que o homem se apaixona.

#### 4.1 *Em brasis, presos pelo estômago*

Na beira da cama, Íria está... Comendo. Ela pega, com as mãos, grandes bocados de comida e coloca na boca. Ela se atrapalha um pouco, pois seu corpo é jogado para frente e para trás por Nonato, mas mesmo assim ela come com sofreguidão, lambendo os lábios (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 161)

*Presos pelo Estômago* (2005) é também um forte relato da condição prisional dos anos 80/90 que reverbera até hoje. As relações de poder que permeiam as cadeias nacionais ficam escancaradas quando o protagonista desenvolve amizade e se aproxima do líder da cela, Bujiú (Babu Santana), pelo fato de Nonato entender de comida e melhorar as marmitas que os presos recebem, instaurando ali um lugar de força com o pouco que, ilegalmente, o líder dos detidos consegue para refazer essas refeições.

**Imagem 13 - *Estômago* (2007)**



**Fonte:** <https://passapalavra.info/2012/01/51765/>

Como bom brasileiro, o homem se vira com o que tem e mantém a base clássica da cozinha luso-brasileira, que é, de muitas formas, afetiva: “me arranja um pouco de alho, cebola, alecrim (...) azeite pra refogar, queijo ralado sempre é bom, sal e pimenta-do-reino. Dá pra se virar com isso aí” (Silvestre, 2005, p. 23), diz Nonato.

Essas relações de reaproveitamento de alimentos são muito comuns na cultura popular brasileira, principalmente nas classes menos abastadas, que ainda sofrem com a ausência de alimentos.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, em nota do PNAD (pesquisa nacional de amostra de domicílios), com referência a pesquisa do Banco Mundial sobre o avanço da fome nos países da América do Sul pós pandemia de Covid-19, cerca de 33,1 milhões de pessoas estão em situação de grave insegurança alimentar hoje no país, dado alarmante que significa uma parcela de 15,5% da população brasileira como um todo. Visto isto, reaproveitar alimentos passa a ser artigo de luxo para muitos, quando muitas vezes não há nem sequer o que comer. Não é raro vermos, atualmente, reportagens com pessoas que não tem alimentos, água, gás de cozinha ou nenhum dos itens. É fundamental que revisitemos os espaços de diálogo alimentares no contexto pós-bolsonarismo, especialmente considerando a tentativa de ascensão do fascismo nos países em desenvolvimento. Isso se torna ainda mais relevante quando se observa que tais processos afetam de maneira desproporcional as famílias de baixa renda – ou aquelas sem qualquer recurso financeiro. Outro ponto crucial para a discussão no campo gastronômico é a *gourmetização* das cozinhas de origem ou ancestrais, impulsionada pela busca por visibilidade midiática. Nos últimos anos, tem-se observado uma crescente valorização dos povos afrodescendentes e indígenas, tanto em razão da luta pela sobrevivência humana e cultural quanto pelo reconhecimento dos seus hábitos alimentares, os quais são frequentemente vistos como um *modus operandi* distantes do contexto urbano. A experiência do campo, muitas vezes idealizada nas redes sociais como *Instagram* e *Tik Tok*, é apresentada como um lugar de refúgio para as doenças sociais, sendo que os simulacros dessas atividades, rituais e consumo ligados a esses espaços acabam por atender aos desejos da elite contemporânea. Torna-se, portanto, imprescindível, repensar tais espaços, para além de suas manifestações artificiais e econômicas.

Aplicando essa perspectiva ao contexto de Nonato, podemos entender sua revolta não apenas como uma reação a eventos externos, mas também como uma manifestação de um conflito interno que busca expressão através de suas ações. Assim como a imagem no cinema pode revelar camadas profundas da psique humana, o ato de Nonato pode ser visto como uma tentativa de dar forma a uma

experiência moral insuportável, ultrapassando os limites da representação aceitável em sua vida cotidiana.

**Imagem 14 - *Estômago* (2007)**



**Fonte:** <https://cinema10.com.br/filme/estomago>

Em *Estômago* (2005), até o que deveria parecer elite – o dono do restaurante, algum com poder de contratar pessoas – é, na realidade, periférico. E periférico no melhor sentido da palavra, imbuído da essência Brasil e suas linguagens. “Raimundo Nonato é nome de cearense sem profissão definida” (Silvestre, 2005, p. 19). Para tal, na prisão, seu codinome acaba se tornando Alecrim. A erva aromática, essencial na gastronomia era o artifício que o cozinheiro-presos usava para reformar as marmitas péssimas oferecidas pela prisão. O modo de andar, de se vestir, de falar e, sobretudo, consumir objetos e insumos gastronômicos, está vinculado diretamente a esse espaço social e cultural.

Assim, quando, na esfera de trabalho braçal, Nonato, ou Alecrim, ocupa o lugar mais baixo da pirâmide social, sendo um estrangeiro em sua própria terra materna – um Brasil com múltiplos brasis – ele desce de um ônibus velho e empoeirado, visivelmente cansado da longa viagem. O imigrante, sem uma origem certa ou com características duvidosas para o ambiente sudestino, tem para si uma definição sobre sua origem na ponta da língua, afiado como suas facas de trabalho. Ter um nome de santo, de personagem bíblico, nome de cidade, ou qualquer outra coisa que pareça importante, ajudava, de certa forma, a validar sua existência em meio às barreiras

impostas pela falta de acesso e suas origens humildes. Na própria explicação do personagem,

NONATO(V.O.)

Primeiro, Raimundo Nonato foi um santo: São Raimundo Nonato. Depois, virou nome de cidade lá no Nordeste, em homenagem a esse mesmo Santo, né. Depois, virou nome de um monte de criança, porque na hora que o parto dificulta, a mulher pede ajuda: Meu São Raimundo Nonato, se essa criança nascer boa de saúde, dou o nome do senhor. Assim fez minha mãe. Raimundo Nonato... é eu (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 40/41).

É nesse lugar de necessidade e sobrevivência que o personagem encontra trabalho no boteco de Zulmiro (Zeca Cenovicz), em condições bem complicadas, mas com poucas exigências formais de ocupação. Nonato faz de tudo um pouco e como o desvio de função era algo esperado, não há nada a ser questionado. O destaque vem, em um inusitado gosto mais apurado, na hora da produzir as famosas coxinhas. É um traço raro, como a voz de André em *Lavoura Arcaica* (2001) e seu lirismo, aqui, Raimundo Nonato “*gourmetiza*”, mesmo que sem o uso da expressão, a cozinha de boteco.

**Imagem 15** – Estômago (2007)



**Fonte:** <https://lella.wordpress.com/2009/02/12/estomago-2007/>

Esse trabalho oferecido por Zulmiro é comum a muitos na área de gastronomia, tida como uma das que mais escravizam, de forma moderna em seus grandes *fast foods*, seus funcionários e os chamados *colaboradores*. Outra grande indústria com relatos de escravidão moderna é a têxtil, sendo esta mais frequentemente algo de denúncias de abusos. Mais recentemente foi delatado, no Rio Grande Sul, em sua rota do vinho, que três grandes e antigas vinícolas brasileiras que usavam trabalhos análogos à escravidão, inclusive mantendo pessoas em condições de cativo nessas zonas de trabalho.

No roteiro de *Estômago* (2007), é possível perceber com clareza, na fala do contratante, esse tipo de abuso, onde, primeiro se delega o trabalho, para, só depois, se interessar pelo nome do personagem:

ZULMIRO

Pode. Mas é o seguinte, queridão: só os pratos não dá. É pouco. Dupla de salgadinho, e mais a hospedagem... Você vai ter que lavar os pratos e o chão da cozinha.

NONATO

Tá justo.

*Zulmiro se encaminha para a saída e antes de abrir a porta basculante, fala:*

ZULMIRO

Mas olha lá, tô de olho, hem! Primeira barulhada, desço.

NONATO

Não, sossegado, vai, boa noite.

ZULMIRO

Como é teu nome?

NONATO

Raimundo Nonato.

(Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 40/41)

Resta compreender como esses aspectos *gastropoéticos* conduzem o personagem principal ao desfecho antropofágico – e, para não suavizar o tom, canibal – da obra. Em muitas outras obras, o fetiche gastronômico aparece nessas condições sociais, agregando o espectro de imagem e a condução sociológica das questões relacionadas ao ato de *comer*.

## 4.2 Cinematografias do comer e beber

Muitos filmes, ao longo da história do cinema mundial, trazem em sua essência a discussão da alimentação ou do modo de se alimentar, como foco. Alguns, em um nível ainda mais profundo, se consagram ao tratar o objeto alimentar como metáforas sociais, estéticas e humanas, de forma integral.

Ao pensar em uma rápida cronologia do cinema alimentar no mundo, vale destacar algumas obras. A começar pelo clássico *A festa de Babette*, baseado em obra literária dinamarquesa, dirigido por Gabriel Axel e lançado em 1987. Na obra, Babette também foge de onde nasceu por sobrevivência e acaba em um lugar de opressão e caos familiar. Porém, diferente de *Estômago* (2007), o final de *A festa de Babette* (1987) apresenta uma grande reviravolta, onde a protagonista ganha na loteria local e gasta a maior parte do seu dinheiro para dar um grande banquete ao opressor. Uma verdadeira volta por cima.

No ano de 1992, *Como água para Chocolate* (*Like water for chocolate*, de Alfonso Arau) o amor transforma o sabor da comida produzida por uma jovem que tem um destino selado por ter nascido dentro da cozinha. A revolução de Tita se dá justamente pela forma com que a gastronomia *feita com amor* desestabiliza a zona de conforto –ou desconforto – da família.

Já em 2007, ano do filme de Marcos Jorge, *Sem Reservas* (*No Reservations*, Scott Hicks), acompanhamos a história de uma chef renomada e muito organizada que precisa lidar com a chegada de um estranho na sua cozinha, um *sous chef* que trabalha de forma alegre e mais livre. Isso mexe com suas estruturas, tanto pessoais quanto no trabalho, e a personagem se vê necessitada de compreender essas singularidades.

Também em 2007, um ano marcante para o cinema alimentar, a animação *Ratatouille* (2007), dirigida por Brad Bird, encantou os cinemas do mundo inteiro com a simpática história do *rato* Remy, que sonha em se tornar chef de cozinha, mesmo contra a vontade de sua família. Assim, ao conhecer o jovem e atrapalhado auxiliar de cozinha Linguini, Remy estabelece uma parceria com o rapaz, ajudando-o a manter



seu emprego e a realizar seu próprio sonho de trabalhar no famoso e renomado restaurante francês.

*Pegando Fogo* (2015), dirigido por John Wells Burnt, envolve o espectador em um drama sobre um chef renomado de Paris, que acaba perdendo tudo por conta do vício em álcool e drogas e levando o jovem cozinheiro ao isolamento nos Estados Unidos. É nesse período que ele percebe a importância da cozinha em sua vida, e, convencido de que consegue fazer uma revirada em sua história, segue para Inglaterra, a fim de conseguir a tão sonhada estrela Michelin – símbolo importante para os grandes restaurantes no mundo – a custo de sua atual sobriedade.

O brasileiro *O Banquete* (direção de Daniela Thomas, de 2018) nos apresenta um grupo de pessoas bastante peculiar, ambientado na década de 80, em meio à instabilidade política e a incerteza de um país ainda vivendo às margens da ditadura militar. Uma jornalista, que acaba descobrindo segredos do executivo brasileiro, se vê imersa em discussões que vão de pênis e vaginas a Platão, Sócrates e à própria construção das obras de arte, mediadas por muitas metáforas e por uma divisão visível de funções entre os personagens, desde o garçom até a crítica de arte.

Em 2019, o espanhol *O Poço* (*El Hoyo*, no original), dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia, nos coloca diante de uma pauta importante das relações entre alimentação e poder, tema bastante discutido por Bakhtin acerca do contexto rabelaisiano. Nesse cenário, digerir e devorar assumem o lugar da antropofagia cultural e política medieval – práticas que, vários aspectos, ainda persistem na sociedade contemporânea. O filme apresenta um sistema de castas dentro de uma prisão, no qual os detentos dos níveis superiores desfrutam de banquetes luxuosos e excessivos, enquanto os dos níveis inferiores sobrevivem com restos escassos e degradantes. É dentro dessa narrativa brutal de segregação que a necessidade de uma revolução se faz necessária dentro do sistema prisional.

Recentemente, *O Menu* (*The Menu*, em inglês, de Mark Mylod, 2022), fez uma excelente passagem pelos cinemas internacionais e nacionais, sendo cotado para grandes premiações como uma obra crítica *nonsense*, nos conduzindo ao pensamento sobre a cozinha *gourmetizada* a qualquer custo. Entre tensão e sátira, a narrativa se desenrola como uma espécie de *reality show* para ricos, ambientado em uma ilha isolada, onde críticos, jornalistas e figuras fúteis se reúnem para

experimental, às cegas, o menu de suas vidas. É nesse contexto que o filme garimpa questões sociais importantes, com uma personagem *outsider*, uma mera comensal comum que desempenha um papel essencial ao desafiar e reinterpretar o caos retórico da obra. Assim, a experiência gastronômica se desdobra em uma metáfora do fracasso social, evidenciando os limites entre o luxo e a alienação."

Tendo em vista o rápido apanhado acima, observa-se que a construção gastropoética no cinema tem ocupado um espaço significativo e, ao longo dos anos, ampliou sua importância e propagação. Filmes que transitam entre dramas simples e familiares, animações premiadas e narrativas ambientadas no sistema prisional ou na visão *gourmetizada* dos alimentos são cada vez mais recorrentes na cinematografia mundial. É possível perceber que essa estética do comer permeia, sempre, outras questões para além da imagem e sua plasticidade. Muitas dessas obras abordam assuntos delicados e sensíveis em suas execuções, sejam elas adaptações ou não de outras obras, sempre destacando o ato de alimentar como ação de produção e impacto no convívio. Essas escolhas estão na periferia do pensar gastronômico, ainda muito voltado para o ato de restaurar as energias e forças.

Para Luiz Câmara Cascudo, "comer é um ato orgânico que a inteligência tornou social" (Cascudo, 2004, pg. 37), se convertendo assim em entretenimento, em presentes, em compra e venda, como obra de arte, muitas vezes buscando nas modas essas referências. Essa estética do prato posto, da mesa posta com os determinados requintes para se tornar "*instagramável*", corre o risco de acabar se tornando fútil e passível de julgamentos, quando uma parcela significativa do mundo não tem o que comer. A grande questão a ser solucionada é a que nos indaga: é possível artificializar a comida a ponto do ato de restaurar ser o menos relevante em todo esse processo?

Sob a luz de Byung-Chul Han (2019), é possível pensar que essa crise no conceito de se alimentar seja, também, por sua existência, uma crise estética. O filósofo coreano conduz o pensamento de que essa padronização de uma estética, que vai desde as depilações corporais às harmonizações faciais e por consequência, ao que se bebe e se come, traduz "a imagem do belo como de um uno e diferente surge com a emancipação do medo diante do todo violento e do caráter indivisível da natureza" (Han, 2019, pg. 64-65). Esse condicionamento banalizaria todo o caráter alimentar da comida que se torna, nesse ponto, algo outro que não alimento. O cinema nos permite contemplar o belo e enxergar sua plástica, e ao mesmo tempo em que

nos convida a refletir sobre os ideais de perfeição que se consolidam com padrões inalcançáveis para muitos. Essas representações, frequentemente moldadas pelos efeitos midiáticos, tornam-se armadilhas sociais cada vez mais acessíveis e, ao mesmo tempo, deformadoras da percepção individual e coletiva.

O cinema, em sua estrutura física completa – a sala física, o local do teatro em tela, a climatização, o som, o conforto das cadeiras, o som do *croc* das pipocas, o *shhsh* das latas sendo abertas, os estalos dos beijos e das bocas que, mesmo na impossibilidade, falam- é um objeto de fetiche. Ele é consumido em etapas, assim como um pedaço de bolo: por vezes recheado, as vezes com cobertura, as vezes nu. Alimentar-se da cena é, também, um processo de alimentação interna- um consumo que ocorre de fora para dentro, impulsionado pelas traduções coletivas que germinam e se fertilizadas por meio da literatura e outras mídias. Os sabores e saberes acabam encontrando nas telas um lugar de conjunção, entre o objeto fílmico e o menu de opções – as vezes indigesta ou inacessível – que o público deglute enquanto ministra a ação coletiva do ato de ir ao cinema.

#### 4.3 *Comer ao outro e assim, a si mesmo*

As histórias que contamos nos lembram que toda cultura, toda tradição, toda a identidade é um produto da história, dinâmico e instável, gerado por complexos fenômenos de troca, de cruzamento, de contaminação. Os modelos e as práticas alimentares são o ponto de encontro entre culturas diversas, fruto da circulação de homens, mercadorias, técnicas, gostos de um lado para o outro do mundo (Montanari, 2008, p. 189)

*Estômago* (2007) segue para um desfecho complexo e inesperado: mesmo que seja saiba desde o início que o personagem Raimundo Nonato, anti-herói da obra, tenha cometido um crime hediondo e se encontra sobre cárcere no sistema prisional brasileiro. Porém, vê-se que o homem é fruto de uma contaminação social pelos meios e mazelas com o qual convive. Sem justificar o assassinato, Nonato é conduzido ao inesperado, na busca de saciar um prazer que deveria ali sucumbir as dores do desamor. O *take* inicial do filme mostra claramente a fisiologia da narrativa, começando na boca do personagem e terminando essa viagem nas suas nádegas. Ao final, todo alimento comido entrará e sairá em alguma hora, por algum dos dois

orifícios, através da passagem dantesca de Raimundo pelos pecados – a gula de Íria, a avareza de Zulmiro, a soberba de Giovanni e a luxúria, ira, vaidade e inveja do protagonista, fazem com que a história do homem vá se contornando.

**Imagem 16** – Espaguetti Alla Puttanesca



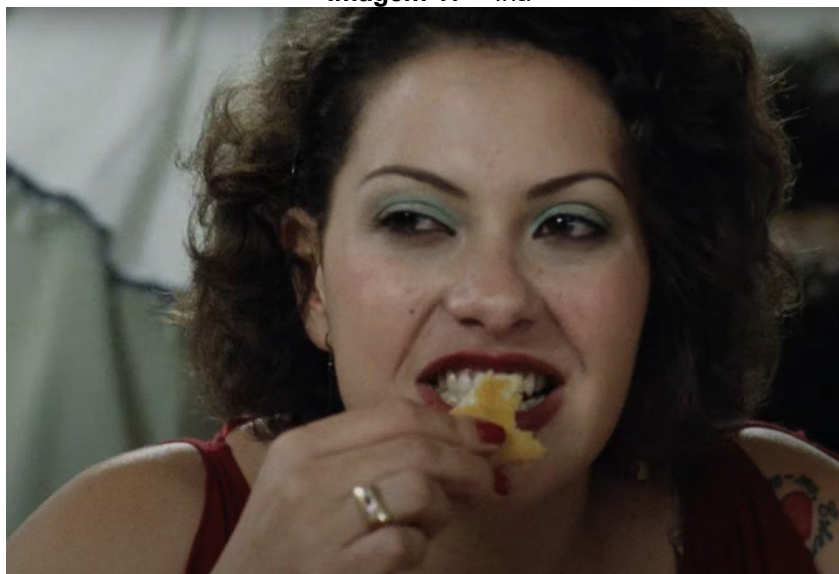
Fonte: <https://www.recipetineats.com/spaghetti-alla-puttanesca/>

Íria é, então, o elo conector entre o homem e os pecados que o cercam- do sexo a uma massa *alla puttanesca*, das coxinhas do boteco ao vinho e ao ato do duplo comer. O gozo, para a personagem, está diretamente associado ao ato da gula, a um desejo de comer como um impulso para além do prato. No roteiro de *Estômago*, a passagem se traduz assim:

Ela pega, com as mãos, grandes bocados de comida e coloca na boca. Ela se atrapalha um pouco, pois seu corpo é jogado pra frente e para trás por Nonato, mas mesmo assim ela come com sofreguidão, lambendo os lábios. A câmera continua o movimento e desce em direção ao colchão, onde encontra uma marmita aberta, com dentro uma boa porção de macarrão, preparado com molho à putanesca. Íria pega um bocado de macarrão e leva à boca. (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 161/162).

Para Nonato, é o impacto desse desejo que proporciona prazer, uma força insaciável que o conduz ao assassinato final. A compulsão mutual entre quem come e quem dá o que comer, confunde-se, a todo tempo, com as ações da prostituta. Raimundo, perdido nessa relação fadada à problematização, não pensa duas vezes antes de ceifar o elo do prazer. Tirar a vida da personagem de Íria significa findar sua compulsiva ação de desejo e luxúria.

**Imagem 17 – Íria**



**Fonte:** <http://hillhighanimal.com/metaboxl/marcantes-do-filme-Est-mago-Voc-j-viu-essa-obra-prima/15128908.html>

E contudo, ao tomar uma *Maria Louca* (bebida rudimentar feita nas casas de detenção fermentando frutas, cascas, vegetais e sobras) o personagem reage com certo asco. Na prisão ao lado dos comparsas, Nonato faz uma sugestão sofisticada para a bebida, após ser julgado “frouxo” por não gostar do sabor parecido com *Biotônico Fontoura* do fermentado improvisado. No conto,

Alecrim imediatamente sugeriu acrescentar gotas de angostura. Angostura?, perguntaram. Angostura, reafirmou. É um vidrinho com um trololó meio amargo dentro, usam muito em bares importantes de gente rica, explicou. Não que Nonato Alecrim fosse barman também; o mais próximo que tinha chegado do bar quando trabalhava em restaurante era pra tomar uma coca no fim da noite. (Silvestre, 2005, p. 25).

Essa sofisticação apreciativa se perderia aos poucos no crime que antecedia a cadeia. Comer um bife de lombo da mulher que o rejeitou e traiu representa, para o

personagem, um ato de apropriação do lugar da opressão. Ali, o comandante era o homem, o assassino *chef*, o requintado periférico, o comedor de filé humano cheio de ódio e rancor. O ato triunfal é antropofágico. Consumir o objeto da dor pode acabar com a dor do personagem, mas tem graves consequências e é, naturalmente, condenável pela sociedade humana. O canibalismo, tema recorrente no cinema há tempos, esteve tradicionalmente presente nas películas de terror *gore*, mas recentemente ganhou uma abordagem dramática na obra de Luca Guadagnino, *Até os Ossos* (2022). No filme, ambientado em um *road movie*, a protagonista busca a história perdida enquanto encontra outros canibais, que veem essa prática como uma espécie de condição humana, uma anomalia genética sem muitas explicações. Esse, contudo, não é o caso de Nonato. Em *Estômago* (2007), o canibalismo surge como crueldade e loucura. E é justamente nesse ato de *comer o outro* que se insere a reflexão sobre construção de um espaço nacional, conforme discutido por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico de 1922*, leitura retomada por Silva Junior & Gandara (2018):

o canibalismo oswaldiano, pilar da ponte pensamental, é a capacidade de apreender experiências diversas simultaneamente. Pluralidade com um pensamento da coletividade. Do ato de comer o outro ao movimento de deglutir, mastigar, ruminar e vomitar nasce a arte brasileira confrontando o Velho Mundo e apontando caminhos para o nacional (Silva Junior & Gandara, 2018, pg. 198).

Já na prisão, o banquete servido para o chefe da facção criminosa, conduzido por Nonato e sua “equipe” de auxiliares, revela não apenas suas habilidades culinárias, mas também a corrupção e o crime dentro das prisões. É nesse contexto que se torna evidente a relação de poder na cela que Raimundo dividia com outros presos, sob o comando de Bujiú. O banquete, no entanto, contrasta com as sensações e os conhecimentos gastronômicos do chef, que conduz o almoço como se estivesse em um restaurante renomado, explicando sobre os vinhos, as harmonizações e demonstrando um domínio técnico refinado. No entanto, o chefe da facção não gosta nem compreende os processos requintados do *chef detido*. É na voracidade de Bujiú - que exige que a comida seja servida toda de uma vez- que reside sua própria morte. Entregue aos excessos, ele continua a se empanturrar até passar mal de indigestão. Nonato, contudo, ainda tenta explicar:

NONATO

Não é pra comer tudo no mesmo prato, Bujiú. Tem que se aproveitar um pouco de cada, e sozinho. Pra perceber os gosto, os tempero, tudo.

*Perto de Bujiú, Lino, já bem conhecido de Nonato, resolve discordar:*

LINO

Pra quê? Vai misturar tudo na barriga mesmo. No bucho, fica tudo junto.

NONATO

Sim, é, mas você não come merda só porque a comida vai acabar virando merda no bucho, tá me entendendo? Você come merda, Lino? Alguém come merda? (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 249-250).

Ainda que com a narrativa final se volte para os acontecimentos prisionais, é no flashback do restaurante, logo após o banquete na prisão, que Raimundo nos revela o canibalismo. Além disso, é em seu solilóquio, após a morte de Bujiú, que se nota como a ambição e a crueldade já eram partes intrínsecas do homem. Afinal, embora Nonato seja, de certo modo, uma vítima das mazelas sociais, isso não justifica o assassinato e o crime que ele cometeu. A impressão que se tem é que, através da construção coletiva da narrativa e das atuações da versão cinematográfica, fica ainda mais explícito que o requinte do personagem para a crueldade não era meramente estético, tal qual sua inclinação para a cozinha. Em um relato do conto *Presos pelo Estômago* (Silvestre, 2005), o narrador relata parte dessa vivência “gastronômica” na cadeia:

Caiu a noite. Chegou o jantar. Era um purê com uma gosma que lembrava um primo distante do frango. Pra quem comia café misturado com farinha, aquilo era igualmente ruim. Nonato comeu, fazer o que? Há que se incentivar o metabolismo. Comer era um momento importante na vida da cadeia: ninguém levanta pra ir na privada, a conversa para por um segundo, e é sempre um dos privilegiados do beliche que se levanta para receber a ração do grupo. (Silvestre, 2005, pg. 21).

No contexto prisional, essa consciência da relação social e ética do alimento é algo que se propõe na narrativa como uma espécie de ritual. O ato de cozinhar, que é coletivo aqui se propõe a ser coletivo também no destinatário, o corpo que será alimentado. Com suas regras sociais, mesmo um espaço de prisão pode conter sua etiqueta pessoal – se assim podemos chamar esse conjunto de regras não escritas.

Agora em posição privilegiada na cela, ele se apropria da melhor cama do beliche e reflete sobre suas novas possibilidades- incluindo, a curiosidade sobre como seria a cama de Etcetera (Paulo Miklos), o chefe da prisão, seria. E, mais do que isso, cogita a possibilidade de conseguir um dos vinhos italianos mais caros do mundo: o Sassicaia, da região da Toscana, conhecido por seu requinte e complexidade de paladar. Ao dormir e terminar sua narrativa, o roteiro nos provoca:

Nonato vira-se no beliche e ajeita-se com a cara voltada para a parede, deixando as costas voltadas para o meio da cela. A câmera aproxima-se de suas costas, detalhando, nas calças um pouco arriadas, o começo do rego de Nonato, exposto, numa espécie de meio sorriso. (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 249-250).

Assim, do boteco periférico ao restaurante internacional, a obra nos conduz de maneira orgânica pelos acontecimentos da vida – já crescida e sem detalhes do passado – de Raimundo Nonato. Com nome de santo, ele prova que nenhuma santidade é suficiente para suprir os desejos humanos. E quando o prazer de comer e o prazer sexual se misturam, é no fetiche e no gozo que se buscará a saciedade. Comer, comer e dar de comer.



## 5. CONCLUSÃO

A busca pelos espaços da estética dentro dos objetos gastronômicos ainda é um campo novo de pesquisa, mas com forte tendência a se consolidar como um caminho para compreender melhor as traduções coletivas e as escolhas estéticas do cinema enquanto produção artística. As discussões sobre cinema, sobretudo o nacional, ampliam a necessidade de uma produção acadêmica que analise obras significativas da cinematografia brasileira.

Há tempos, o olhar sobre o cinema no Brasil - por vezes taxado de europeizado ou enlatado nos anos 1980-, ganhou identidade própria e profundidade da cor local, aspecto antropológico e sociologicamente relevante para a análise. Com sua geopoesia aplicada às falas, expressões e caminhos narrativos, o cinema brasileiro consolidou um caráter distintivo. Ainda que os orçamentos nacionais não cheguem perto das superproduções, assistir a algo que traga o *dna* do povo para a tela é uma experiência que abre um universo de possibilidades. Isso se manifesta, inclusive, nas camadas mais profundas – onde a gastropoética se encontra. Nas decupagens mais tradicionais, o que antes era mantido como um segredo irrevelável pode emergir como um pacto social, revelando a identidade brasileira. Tal identidade é sempre política ou, necessariamente, um ato político, refletindo as dificuldades de se fazer cinema e arte sob as políticas de descaso nacionais. Ismail Xavier (2005) já havia alertado sobre essa necessidade em sua obra,

Hoje, efetivamente, mesmo para quem mantém como horizonte a crítica do sistema – análise da ideologia, a inserção do cinema no debate político – não se trata mais de assumir a recusa radical da decupagem clássica, optar por uma defesa intransigente da opacidade que muitas vezes trava a crítica e reduz à repetição do mesmo não importa qual o objeto (Xavier, 2005, pg. 182).

Conduzir essa pesquisa sobre duas adaptações – ou traduções coletivas, como são tratadas aqui – coloca, de certa forma, uma nova luz sob o cinema literário brasileiro. Em *Lavoura Arcaica* (2001), com seus alimentos e ensinamentos à mesa do pai, o tradicionalismo colonial da autossustentação alimentar e de produção serve como um véu para as problemáticas do convívio familiar. O vinho, partilhado entre os

irmãos e a irmã, amplifica verdades e desejos, revisitando a saga bíblico-profana de uma família em ruínas.

Aquele espaço idílico, com tons de sépia e aspectos de inocência -um certo bucolismo tenso- esconde nos objetos de comer e beber suas verdades. No vinho está a verdade, talvez no fermentar dos pães e no apalpar das frutas. Os pés de André, embotados por folhas podres caídas, representam um ato de esconder-se de si mesmo, uma masturbação proibida, onde tudo era proibido: “Não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor velando em silêncio e cheios de paciência o meu sono adolescente?” (Nassar, 2009, pg. 34).

**Imagem 18 – Traçado**



**Fonte:** <https://vejario.abril.com.br/comer-e-beber/tracado-bar-maneir-abre-baixo-copacabana/>

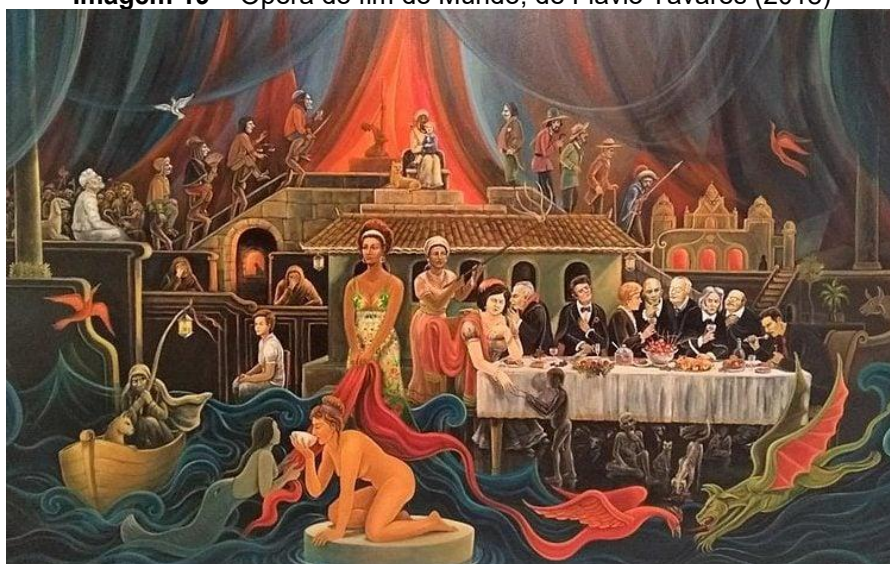
Em *Estômago* (2007), o *thriller canibal*, tipicamente brasileiro, remonta passagens comuns a todos os habitantes das periferias nacionais, onde o “pingado” – café com leite – e o “traçado” – cachaça com *vermouth rosso* ou outro alcoólico forte – são servidos no mesmo lugar, assim como o *pão na chapa* e a porção de *fígado com jiló*. Um homem “sem passado”, a necessidade de trabalho, as ambições e os pecados se misturam à sujeira das ruas, à prostituição, à opressão e ao sistema prisional decadente. E mesmo esse homem, cordial, livre ou preso, cozinha. E sobre esse ponto, os autores do enredo propõem que,

O homem é o único animal que cozinha, logo, poucas coisas são tão intrinsecamente humanas quanto a culinária. Além de fazer cinema, e

de vê-lo como fabuloso instrumento de compreensão do ser humano, eu gosto muito de cozinhar. Aprendi a fazê-lo na Itália, onde vivi toda a década de 90. Lá, a culinária é coisa séria e bastante difundida entre a população: praticamente não há italiano que não cozinhe. Lá, aprendi a respeitar o momento das refeições como algo sacro, um momento de encontro privilegiado entre as pessoas. Um momento em que as pessoas se revelam, também, no que têm de melhor, e de pior (Silvestre, Natividade, Jorge, 2008, p. 21).

Comer um *alla puttanesca* em uma tasca brasileira ou uma coxinha de beira de estrada em um restaurante qualquer, não terá diferença quando o objeto comedor é movido pelos vícios e pelas voracidades. Os glutões convives da cidade são todos sedentos por algo insaciável, seja pelo desejo de ter mais dinheiro ou pelo desejo de ser e estar no lugar do outro. Todos possuem suas problematizações. Todos lembrando um vizinho, um tio, um amigo ou até mesmo a si. Depende sempre do espelho em que se olha. O que é explícito à *mise-en-scene* é invisível aos olhos apolíticos e, contudo, o cinema deseja, quase sempre, ser ferramenta de revolução. Comer ou devorar, comer a si, comer ao outro, ser comido e deixar-se comer. O painel Ópera do fim do Mundo, do artista Flávio Tavares, mostra diversos elementos da história política do Brasil contemporâneo e indica um banquete onde a elite, independente de todos os crimes e golpes, se delicia à luz de todos.

**Imagem 19** – Ópera do fim do Mundo, de Flávio Tavares (2018)



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2018/08/28/flavio-tavares-eterniza-a-tragedia-do-golpe-em-tela-de-tres-metros/>

Contudo, esse espaço de discussão não pode se prender apenas a duas obras. O vasto escopo cinematográfico que envolve comida, em todo o mundo, raramente apresenta o alimento apenas como elemento imagético. Suas simbologias são

imensas, desde as naturezas-mortas aos famosos banquetes da monarquia, frequentemente replicados em séries épicas e filmes de ação, reforçando o elo entre comer, matar ou morrer.

Assim, analisando as possibilidades entre o alimento e a obra de arte, vale ressaltar alguns pontos que foram tratados na dissertação: 1) a alimentação familiar como espaço oracional e de austeridade em *Lavoura Arcaica*; 2) a alimentação como um elo entre o sagrado e o profano; 3) o alimento do prazer carnal, sexual e objetificado em *Estômago* e 4) a alimentação como um lugar de poder e símbolo de ascensão. O que se come em um cortiço é o que come o dono do cortiço? O que se come em um shopping é o mesmo que come quem faz as comidas dos restaurantes do shopping? O que se dar para comer a um filho, também se dá ao outro? O que se bebe sozinho, se bebe da mesma forma em conjunto? Muitas indagações, todas com o mesmo lugar de impacto e ponto de narrativa: a gastropoética. É, portando, nesse menu plural e repleto de possibilidades que se faz necessário encontrar um espaço para discutir o que o alimento, na imagem cinematográfica, proporciona além das simbologias óbvias. O ato triunfal de Rabelais. O espaço do gozo.

O cinema por si só, coletivista e de experiências múltiplas, possibilita essas análises comparativas e coloca em atrito as próprias ideias de mundo. Enquanto *Estômago* se conduz periférico e urbanamente pelas vivências de um homem do Brasil de dentro, vivenciando um mundo *gourmetizado*, *Lavoura Arcaica* é a labuta do conservadorismo medievo, em resquícios coloniais que ainda sucumbem em determinadas regiões do país para existir. Como na obra de Han, “a tarefa da arte consiste, desse modo, na salvação do outro (...) na medida em que se defenda contra a fixação na subsistência” (2019, p.98), e o que salvar, para além de si.

Uma busca em comum entre Raimundo Nonato e André pode ser elencada no desejo de se salvar do mundo em que se vive e habitar em uma determinada identidade que o caiba como ser independente no mundo. André foge de si e pecado, da família e do amor proibido, enquanto Raimundo foge da sua própria história para recriar um novo mundo. Raimundo encontra na prisão uma chance de ter seu eco triunfal, seu lugar mágico de ascensão. Já André, ainda muito menino, encontra nas quinquilharias das mulheres do mundo um mundo que lhe era proibido. Da fritura e do *alla puttanesca* ao pingar das coalhadas, ninguém está puro mais. Ninguém é inocente no que faz. E esse lugar de possibilidades que é dado ao espectador analítico das

obras fílmicas, da arte que mistura artes como um chef executa um prato em uma cozinha cheia de técnicas e sabores, que nos infunde em imagens, textos e sons, é repleto de subjetividades e escolhas, de acordo com o repertório possuído pelo receptor da obra coletiva.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Marlus. *O prazer do proibido nas coleções íntimas de André em Lavoura Arcaica*. In: Sotaques. Porto, Portugal: Ed. Atlas Violeta, 2020.

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. *A Fisiologia do Gosto*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. BRUIT, Héctor Hernán; EL-KAREH, Almir Chaiban.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Duas Cidades; 1982. 284p.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura'arcaica*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DÓRIA, Carlos Alberto. *Formação da cultura brasileira*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Cinema Literário brasileiro e violência: intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.

JOHNSON, Hugh. *A história do vinho: nova edição ilustrada* / Hugh Johnson. Tradução Eliane de Miranda Piereck. 2 ed. São Paulo, CMS Ed., 2009.

LACAN, J. (1999). *O seminário. Livro 5. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1957-1958).

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. Trad. Letícia Martins de Andrade – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3.ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo – Volume 1*. São Paulo, 1981: Editora Nova Fronteira.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas mortas – a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna*. Lisboa: Tashen, 1999.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *IMAGEM, Cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: ILUMINURAS, 2001.

SILVA, Luiz Antonio Machado. *O Significado do Botequim*. In: Kovarick, Lúcio (org.): *Cidades: usos e abusos*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1978, pp. 77-113.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras, nº 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Antropofagia ruminante: a gastronomia de Estômago no cinema literário*. In: Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva*. Orson, n. 5, p. 152-166, 2013a. Disponível em: [http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o\\_processo/03\\_augusto\\_junior.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o_processo/03_augusto_junior.pdf). Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Uma bala para Bené: Cidade de Deus, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro. CENÁRIOS: REVISTA DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, v. 2, p. 57-73, 2018.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. The Trespasser in Literary Cinema: Collective Translation and Dialogism in the Post-Retomada. Cadernos de Educação, Tecnologia e Sociedade JCR, v. 9, p. 275-284, 2016.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. A tradução coletiva de Abril despedaçado no âmbito do cinema literário brasileiro Pós-Retomada. O Guari (União da Vitória), v. 1, p. 1-15, 2015.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; PAULA NETO, Marcos Eustáquio. A carnavalização do diabo na Literatura Brasileira: um estudo comparado entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis. ÁGUA VIVA (UNB), v. 3, p. 1, 2018.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz., MEDEIROS, Ana Clara M. À esquerda do pai e o retorno do filho pródigo no cinema literário de Lavoura Arcaica. GUAVIRA LETRAS, v. 1, p. 328-340, 2018.

SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

SILVESTRE, Lusa; JORGE, Marcos; NATIVIDADE, Cláudia. *Roteiro de Estômago*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008.

## 7. FILMOGRAFIA

*A Dama do Lotação*. Neville d'Almeida, 1978.

*A festa de Babete (Babettes Gæstebud)*. Gabriel Axel, 1987.

*Ainda Estou Aqui*. Walter Salles, 2024.

*Até os Ossos (Bones and All)*. Luca Guadagnino, 2022.

*A Paixão Segundo G.H.* Luiz Fernando Carvalho, 2023)

*Bacurau*. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019.

*Central do Brasil*. Walter Salles, 1999.

*Como água para Chocolate (Like water for chocolate)* Alfonso Arau, 1992.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha, 1964.

*Estômago*. Marcos Jorge, 2008.

*Estômago 2 – O poderoso chef*. Marcos Jorge, 2024.

*Lavoura Arcaica*. Luiz Fernando Carvalho, 2001.

*O Albergue (Hostel)*. Eli Roth, 2006.

*O Auto da Compadecida*. Guel Arraes, 2000.

*O Auto da Compadecida 2*. Guel Arraes, 2024.

*O Banquete*. Daniela Thomas, 2018.

*O Menu (The Menu)*. Mark Mylod, 2022.

*O Poço (El Hoyo)*, Galder Gastelo-Urrutia, 2019.

*Pegando Fogo (Burnt)*, John Wells, 2015.

*Ratatouille*. Brad Bird, 2007.

*Sem Reservas (No Reservations)* Scott Hicks, 2007.