

CONFLITOS À LA CARTE: UMA LEITURA DO DESVIANTE NA OBRA CINEMATOGRAFICA ESTÔMAGO

RESUMO

Este artigo pretende problematizar a construção de uma identidade desviante na personagem Raimundo Nonato, protagonista do filme *Estômago*, enquanto ele lida com situações onde os conflitos sociais permeiam as ações de todos que o cercam. Raimundo Nonato se mostra como um personagem desviante na narrativa desde a sua origem como um migrante nordestino na cidade grande até tornar-se um indivíduo de grande respeito e poder no ambiente carcerário. A metodologia aplicada será destinada à pesquisa bibliográfica e entre os cruzamentos interdisciplinares dos saberes antropológicos e a teoria do cinema. Os referenciais teóricos utilizados estão focados em textos que problematizam o sujeito como um sujeito desviante, em textos que salientam o papel do conflito como instrumento de socialização, e, em trabalhos que elaboram conceitos sobre a posição do receptor acerca da própria narrativa e da construção cinematográfica.

Palavras-chave: Estômago. Desviante. Conflito.

CONFLICTS À LA CARTE: A READING OF THE DEVIANT IN THE FILM ESTÔMAGO

ABSTRACT:

This article intends to problematize the constructions of a deviant identity in the character Raimundo Nonato, protagonist of the film *Estômago*, while he deals with situations where social conflicts inhabit the actions that surround him. Raimundo Nonato is presented as a deviant character of the narrative from his origins, as a north-eastern migrant to the city until he becomes an individual with great respect and power in the confinement sphere. The applied methodology is going to be focused on bibliographical research and between the interdisciplinary arrangements of anthropological knowledge and cinema theory. The theoretical references are concerned with texts that deal with the subject as a deviant, in texts that stress the role of conflict as an instrument of socialization, and in research that elaborate concepts about the position of the receptor concerning the narrative and its cinematography construction.

Keywords: Estômago. Deviant. Conflict

CONFLICTOS A LA CARTE: UNA LECTURA DEL DESVIANTE EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA ESTÔMAGO

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo problematizar la construcción de una identidad desviante en el personaje Raimundo Donato, protagonista de la película *Estômago*, cuando él maneja con situaciones donde los conflictos sociales forman parte de las acciones de todos que lo rodean. Raimundo Nonato se muestra un personaje desviante en la narrativa desde su origen como migrante nordestino en la ciudad grande hasta tornarse un individuo de gran respeto y poder en el ambiente carcelario. La metodología aplicada será destinada a la investigación bibliográfica y entre los cruzamientos interdisciplinarios de los saberes antropológicos y la teoría del cine. Los referenciales teóricos utilizados están enfocados en textos que problematizan el sujeto como un sujeto desviante, en textos que ponen de relieve el papel del conflicto como instrumento de sociación y en trabajos que elaboran conceptos sobre la posición del receptor acerca de la propia narrativa y de la construcción cinematográfica.

Palabras clave: Estômago. Desviante. Conflicto.

MALPASSADO: O PAPEL DO DESVIANTE NA SOCIEDADE

A sociedade sempre teve problemas em lidar com os desvios da norma, com aqueles que não se enquadram a suas regras e que escapam a uma categorização exemplar. Em muitos casos, através da história, medidas drásticas foram tomadas: deportações, genocídio, internações psiquiátricas, aprisionamento, e hoje, no século XXI uma tentativa, ainda que com poucos frutos, embora significativos, de “abraçar” o desviante. Podemos perceber esse movimento crescente no que tange o crescimento e empoderamento da mulher no mercado de trabalho, na comunidade negra manifestando sua voz, e por vezes sendo ouvida, e em uma maior aceitação da sociedade “normal” em relação às múltiplas sexualidades e os direitos por elas exigidos. Podemos verificar que o século XXI permite um certo vislumbre para a diversidade cultural, abraçando este conceito, embora, muitas vezes, apenas retoricamente.

Como nosso estudo tem como *corpus* um objeto fílmico, ou seja, um objeto de arte, podemos fazer uma analogia do conceito de desviante com o conceito formulado por Linda Hutcheon sobre os ex-cêntricos. Para a teórica um grande número de teóricos e artistas da pós-modernidade questionam os conceitos humanistas liberais. Quando falamos de Humanismo Liberal, nós estamos falando de seu ímpeto centralizador e totalizante, de seus conceitos de autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalidade, sistema, universalidade, centro, continuidade, hierarquia, homogeneidade, exclusividade e origem.

Linda Hutcheon elucida que questionar o Humanismo Liberal não é negá-lo, mas questionar sua relação com a experiência. O pós-modernismo é um “[...]fenômeno contraditório, um que usa e abusa, instala e subverte, o próprio conceito que se opõe”. (1988, p. 3) Hutcheon ressalta que o pós-modernismo é o resultado de uma postura interrogativa, além de ser uma oposição à autoridade que advém do cenário político dos anos 60. Um dos grandes questionamentos, dos teóricos pós-modernos, recai sobre o conceito de centro. O que é o centro? Desde quando o “centro” é o centro? Nós vivemos em

uma época em que estamos repensando esta questão, e, a partir disso, refletindo sobre as margens e as fronteiras. Estamos nos desviando dos conceitos de unidade e origem.

Quando o centro cede espaço para às margens, as contradições que existem nas convenções se tornam discerníveis, e é nesse momento que o jogo da linguagem assume sua posição. Quando tudo que simbolizava centro e origem é desconstruído, aparece o espaço para o deslocamento. E, embora o “centro” possa não prevalecer, ele ainda é um subterfúgio atrativo para as artes enquanto representação de uma ficção que pode ser compreendida como sistema de ordem e unidade. O indivíduo descentrado é inevitavelmente identificado com o centro que ele aspira, mas do qual ele é negado. A ideia da perspectiva é recorrente na arte pós-moderna, porque pode representar a possibilidade de realidades diferentes, além de ressaltar a diferença de classes e experiências.

A possibilidade de ouvir múltiplas vozes faz com que conheçamos histórias que foram silenciadas ou, que sempre foram contadas através de uma perspectiva falocêntrica e etnocêntrica. Escritores negros e de descendência indígena não apenas expõem uma perspectiva étnica a respeito da realidade em um mundo dominado pela voz branca, mas também recontam a história pelos olhos do explorado e não do explorador. Este grupo de artistas estava e está interessado em recontar a história pela perspectiva do Outro. Os escritores pós-modernos representam as minorias, como os Afro-americanos, nativos americanos, homossexuais, mulheres, imigrantes, entre outros.

Este será o caso do nosso estudo, onde o protagonista do longa-metragem *Estômago* (2007), Raimundo Nonato, revela-se um ser desviante e ex-cêntrico de várias formas, desde sua posição como migrante cearense para a metrópole de São Paulo, sua marcante inocência para com os percalços da vida, sua paixão arrebatadora por uma prostituta, até seu comportamento violento e psicótico que o leva a prisão e sua vida de ascensão social no ambiente carcerário. Para empreendermos este estudo sobre o comportamento e a identidade

desviante do personagem fílmico, devemos abandonar preconceitos e relativizar nossa abordagem do fenômeno em questão.

De forma tradicional e cultural, os indivíduos desviantes eram abordados através de uma ótica médica e binar, que classificava os sujeitos como “sãos” ou “não-sãos” (VELHO, 2003, p. 11). Através desta perspectiva o problema do desvio estaria focalizado no indivíduo. Gilberto Velho contesta esta afirmação, julgando necessário reorientar nossa visão para a sociedade e a cultura como instituições fundantes de comportamentos desviantes. “Saiu-se, portanto, de uma *patologia do indivíduo* para uma *patologia do social*” (VELHO, 2003, p. 14, *grifo do autor*). O teórico inicia esta análise do ambiente social atribuindo um termo usado por Robert King Merton, a *anomie*, ou seja, uma sociedade ou comunidade onde normas e regras estejam em desalinhamento, possibilitando, desta forma, o aparecimento de comportamentos desviantes. Na nossa conjuntura globalizante, qual sociedade não está em desalinhamento? Vivemos em um mundo em constante mudança. Mudanças rápidas e repentinas. É, e será cada vez mais frequente vermos comportamentos desviantes. Será cada vez mais difícil entender o que é o “normal” e o que é o “centro”. Nossos valores não estão mais centralizados, tornamos-nos, todos, seres fragmentados. Tornamos-nos, todos, uma incansável busca por um “centro” que talvez nunca mais retorne. Não é a toa que hoje, em 2016, vemos muitas nações direcionarem-se para um movimento conservador (o nosso próprio país serve de exemplo). Muitos tentam, mesmo que de forma estapafúrdia, “reestabelecer” uma ideia de unidade, uma posição hipotética onde haja uma “ordem” governando nossos comportamentos e ideologias. É fácil perceber que tudo isso não passa de um último grito antes do passo inevitável no terreno desconhecido. Estamos adentrando neste território, mas o futuro é incerto, e somos, todos, no final das contas, seres desviantes. “É provável que o mais afortunado dos normais tenha o seu defeito semi-escondido, e para cada pequeno defeito há sempre uma ocasião social em que ele aparecerá com toda a força, criando uma brecha vergonhosa entre a identidade social virtual e a identidade social real” (GOFFMAN, 2004 p. 108). Mas estas questões filosóficas e

delirantes não cabem a este estudo. A este estudo cabe o palpável, o aqui e agora, e desta forma, deixemos as previsões para dar espaço às análises do que já foi materializado, e que, desta forma, pode ser estudado.

A figura do desviante não é, necessariamente, uma figura a ser excluída. As sociedades precisam destes indivíduos e grupos, pois, é através deles que a sociedade “evolui”. Se as figuras desviantes deixassem de existir, viveríamos em um mundo onde tudo permaneceria igual, imutável, onde as ideias permaneceriam as mesmas.

Está, então, implícito, que não é para o diferente que se deve olhar em busca da compreensão da diferença, mas sim para o comum. A questão das normas sociais é, certamente, central, mas devemos nos preocupar menos com os desvios pouco habituais que se afastam do comum do que com os desvios habituais que se afastam do comum (GOFFMAN, 2004, p. 108).

Na narrativa fílmica de *Estômago* nos deparamos com estas duas situações: desvios pouco habituais e desvios habituais. Mas é necessário compreender que estes desvios se constituem em uma sociedade que gera subterfúgios para tais comportamentos. Todo e qualquer indivíduo, em algum momento de sua vida escapa a norma, seja dentro da sociedade, comunidade, ou até mesmo de seu núcleo familiar. Não há, portanto, casos exemplares que perdurem, pois, em algum momento de sua vida o indivíduo escapará a norma, seja ela imposta pela constituição ou pelos ideais de uma dada sociedade. Haverá um momento em que o indivíduo não corresponderá a expectativa de beleza imposta pelos mídia, ou será considerado velho demais, realizado financeiramente, mas sem filhos ou família, etc. Nossa existência pertence aos desviantes.

[...]O estigma envolve não tanto um conjunto de indivíduos concretos que podem ser divididos em duas pilhas, a de estigmatizados e a de normais, quanto um processo social de dois papéis no qual cada indivíduo participa de ambos, pelo menos em algumas conexões

e em algumas fases da vida. O normal e o estigmatizado não são pessoas, e sim perspectivas que são geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro (GOFFMAN, 2004, p. 117).

Fica evidente que relativizar o comportamento desviante, de imediato, apresenta alguns problemas. Em primeiro lugar, um comportamento desviante exige que se encontre algum comportamento “médio” a ser transgredido. Qual comportamento “médio” seria este? Devemos lembrar que “[...]cada cultura geraria personalidades características e o que é desviante na sociedade A poderá ser o padrão na sociedade B” (VELHO, 2003, p.17). Esta constatação não se restringe apenas a sociedades nacionais, mas regionais, culturais, ou até familiares. Percebemos, portanto, que o comportamento “médio” e “ideal” é em si um conceito bastante abstrato. O analista de comportamentos desviantes deve ter sensibilidade para não cair em psicologismos ou sociologismos. A estrutura social não tem um papel tão coercitivo quanto alguns teóricos acreditam, e muito menos o indivíduo é livre para ser o centro do seu próprio Eu.

A Cultura não é, em nenhum momento, uma entidade acabada, mas sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham “papéis” específicos mas que têm experiências existenciais particulares. A *estrutura social*, por sua vez, não é homogênea em si mesma mas deve ser uma forma de representar a ação social de atores *diferentemente e desigualmente* situados no processo social (VELHO, 2003, p.21, grifo do autor).

Percebendo, desta forma, entende-se que os indivíduos “desviantes” interpretam e geram significados de mundo diferentes daqueles ditos “normais”. Isso revela como o processo cultural é dinâmico e instável.

A próxima sessão deste estudo será destinada a compreensão da inerência do conflito nas relações sociais e em como o conflito pode ser analisado como um mecanismo de sociação.

PÃO NOSSO DE CADA DIA: O CONFLITO COMO SOCIAÇÃO

Pelo senso comum o conflito adquire qualidades de significações negativas e beligerantes, mas é através dele que resolvemos muitos dos nossos dilemas interpessoais e sociais. Georg Simmel dá outro significado ao conceito de conflito. Para o teórico, o conflito não possui aquelas características negativas, que, através do bom senso, deveríamos evitar. Simmel salienta que o conflito é um componente imanente à vida social, e o classifica como um mecanismo de sociação entre indivíduos.

Se toda interação entre os homens é uma sociação, o conflito — afinal, uma das mais vívidas interações e que. Além disso, não pode ser exercida por um indivíduo apenas — deve certamente ser considerado uma sociação. E de fato, os fatores de dissociação — ódio, inveja, necessidade, desejo — são as causas do conflito (SIMMEL, 1983, p.122)

Estes casos exemplares de onde irrompe o conflito serão vistos e analisados no filme *Estômago*. Raimundo Nonato, o protagonista, vê-se cerceado de relações conflituosas. Das duas narrativas que acontecem de maneira simultânea na obra cinematográfica — a de sua vida como cozinheiro de restaurante na cidade de São Paulo; e a de sua vida como presidiário — todas as suas relações pessoais são marcadas e acentuadas pelo conflito. Na película, será o conflito, o mecanismo responsável pela solução de problemas, ainda que de forma dramática e violenta, como ressalta Simmel:

O conflito está assim destinado a resolver dualismos divergentes; é um modo de conseguir algum tipo de unidade, ainda que através da aniquilação de uma das partes conflitante. Isso é aproximadamente paralelo ao fato do mais violento sintoma de uma doença ser o que representa o esforço do organismo para se livrar dos distúrbios e dos estragos causados por ele (1983, p.123).

Embora pareça paradoxal, o conflito carrega características positivas. “Todavia, seus aspectos positivos e negativos estão integrados; podem ser separados conceitualmente, mas não empiricamente” (SIMMEL, 1983, p.123). Por este prisma, entender a relevância sociológica do conflito como um mecanismo de características positivas engrandece a sociologia, que não precisa apenas se deter ao indivíduo e a sociedade, mas admitir o conflito como uma terceira partícula do âmbito transformador da esfera social. O conflito se assemelha ao comportamento desviante, pois é através dele que poderá se elucidar questões onde a dinâmica da sociedade e dos indivíduos é colocada em pauta. O conflito pode servir para elucidar questões sociais ainda difusas. É necessário que se entenda que uma sociedade não é homogênea, para alcançar determinada configuração haverá forças de atração e repulsão, equilíbrio e desequilíbrio, amor e ódio.

O conflito também pode servir como uma força integradora em um determinado grupo. Este aspecto é marcado de forma exemplar na película quando o protagonista vivencia a experiência do mundo prisional. Na prisão os conflitos são imanentes e constantes, além do fato de estabelecer um universo altamente hierarquizado. “As hostilidades não só preservam os limites, no interior do grupo, do desaparecimento gradual, como são muitas vezes conscientemente cultivadas, para garantir condições de sobrevivência (SIMMEL, 1983, p.126). As relações hierárquicas na prisão se estabelecem através de conflitos, sejam eles através da violência, do comportamento e obediência, da fama, ou da retórica.

O próximo segmento do nosso estudo se destina a apreciação do fazer cinematográfico, onde incluiremos uma abordagem sobre os elementos narrativos, temporais e a montagem, e como estes elementos são trabalhados na obra cinematográfica de *Estômago*, alavancando também, deste modo, a recepção do telespectador.

EM FOGO BRANDO: O NARRAR CINEMATOGRAFICO EM *ESTÔMAGO*

O cinema, como muitas outras formas de arte, apropriou-se das teorias da literatura, da teoria da comunicação e da semiótica para formular suas próprias teorias. Em nosso estudo, nos cabe apenas a análise do narrar cinematográfico e o papel do telespectador. Estas duas concepções andam juntas na película *Estômago*. Roland Barthes já mencionava a morte do autor em meados dos anos 1960, e, ao fazê-lo, direcionava ao leitor um papel crucial: seria o leitor aquele responsável por preencher as lacunas do texto e criar significações. Obviamente que o texto já induzia o leitor a possíveis interpretações, mas o papel de protagonista era reservado ao leitor. Este mesmo papel destinado ao leitor também foi passado à audiência da obra cinematográfica. “O espectador era agora entendido como mais ativo e crítico, não o objeto passivo da ‘interpeção’, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído” (STAM, 2006, p.256). Isto tornou-se muito presente no cinema contemporâneo, talvez o diretor que transformou esse método pós-moderno em produto de massa tenha sido Quentin Tarantino e seu *Pulp Fiction* (1994), com múltiplos planos, sem protagonistas e “brincando” com a temporalidade, possibilitando assim, múltiplas interpretações de sua obra e uma atenção e participação do telespectador até antes não vista em um produto cinematográfico de massa norte-americano, salvo filmes independentes ou aqueles filmes destinados a um público mais exigente. Nos anos que seguiram *Pulp Fiction* muito dessa técnica foi empregada, diretores fizeram seu nome usando-a, e até mesmo filmes de super-heróis como *Watchmen* (2009) apropriaram-se desta linguagem estética do pós-modernismo. Esta técnica recheada de elipses não escapa à película brasileira. *Estômago* é feita de elipses, e ao utilizar as elipses como subterfúgio técnico na narrativa, ativa a participação do telespectador, que aos poucos vai construindo um mosaico de significações, até que, por fim, pode interpretar a obra como um todo.

Já se afirmou que o cinema é a arte da elipse. Com efeito, quem pode mais, pode menos. Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável teor da realidade que impregna tudo o que aparece na tela, o cineasta pode recorrer à alusão e fazer-se entender com meias-palavras (MARTIN, 2011, p.83)

A questão da formação da identidade é um ponto crucial na película *Estômago*. O filme é apresentado com dois planos temporais e espaciais que se intercalam e se complementam durante todo o processo fílmico. Ao estabelecer este plano narrativo, o telespectador vai construindo uma concepção de identidade do personagem protagonista utilizando os dois espaços (a cidade de São Paulo e a prisão) e as duas temporalidades (o período desde que o protagonista chega à cidade, se estabelece como cozinheiro e o período em que ele está na prisão).

O cinema trata o espaço de dois modos: ou se concentra em reproduzi-lo e em fazer com que experimentemos através dos movimentos de câmera[...], ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si (MARTIN, 2011, p.220)

Estômago utiliza o segundo modo em tratar o espaço na narrativa. Tanto a cidade de São Paulo, os locais de trabalho do protagonista e as ruas da cidade refletem e dialogam semanticamente com o espaço da cadeia. As próximas duas imagens exemplificam como a justaposição-sucessão dos espaços acontecem na narrativa. Vemos na primeira imagem (figura 1) Raimundo Nonato dormindo em sua primeira noite na prisão. Ele dorme no chão, entre a parede, no limite físico do quarto da cadeia, ou seja, na hierarquia social dos detentos, ele está em último lugar. O jogo de imagens cria um paralelismo de significados. A câmera se aproxima de Raimundo até dar um close, este deitado em posição fetal no quarto da cadeia esperando o sono chegar. A próxima imagem (figura 2) mostra ele acor-

dando na mesma posição, mas no quartinho nos fundos da cozinha da lanchonete, um quarto minúsculo onde é empregado como cozinheiro e faxineiro. Aqui, neste primeiro momento ele é empregado nas seguintes condições: não receberá salário, apenas comida e cama. Desta maneira o espectador percebe que as duas realidades não são tão diferentes assim, e sua posição como desviante o coloca em espaços físicos e sociais marginalizados.

Figura 1 - Raimundo dormindo no chão da prisão



Figura 2 - Raimundo acordando no quarto da lanchonete



A própria posição fetal serve para o espectador compreender a identidade de Raimundo Nonato. Ele inicia suas duas jornadas — como migrante chegando a capital e como detento — despreparado, inocente, frágil. Mas nos dois espaços e nos dois períodos de tempo ele constituir-se-á como protagonista, mesmo que seja através da violência.

Ora, diante desse sistema de referência fugaz e evanescente, mas ao mesmo tempo tirânico, que é o tempo, o homem dispõe pela primeira vez de um instrumento capaz de dominá-lo: a câmera pode, com efeito,

tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente o tempo (MARTIN, 2011, p.238)

Os elementos narrativos da obra cinematográfica de *Estômago* utilizam o tempo como instrumento de criação de sentido. O espectador tem acesso concomitante a dois momentos na vida de Raimundo Nonato, e embora saibamos que ele cometeu um crime, este mesmo crime só é revelado no final da narrativa. Este artifício força o espectador a participar e inferir na trama que se desenrola a sua frente, questionando e supondo possíveis respostas, que serão dadas, não de maneira absoluta, mas apenas de maneira parcial ao final da narrativa.

No complexo tempo-espço que modela o universo fílmico, parece claro agora que é o tempo, e apenas ele, que estrutura de maneira fundamental e determinante toda a narrativa cinematográfica, sendo o espço apenas um quadro de referência secundário e anexo. É, portanto, em relação à sua maneira de tratar o tempo que deve ser analisada a construção de um filme (MARTIN, 2011, p.245)

Definitivamente, esse é o caso em *Estômago*, é apenas através do entendimento do tempo entrelaçado da narrativa que o espectador poderá chegar a certas respostas. Além disso, os dois tempos retratados no filme servem como uma criação do duplo, exaltando a construção da identidade de Raimundo Nonato, já que sua identidade é forjada de maneira concomitante com as duas narrativas temporais, enaltecendo o que foi discutido nos dois primeiros segmentos deste artigo, ou seja, um indivíduo não é o centro e detentor do seu próprio Eu, nem mesmo a sociedade que o cerca determina quais comportamentos este indivíduo deve tomar. O filme estabelece este diálogo de forma primorosa, revelando que a construção de uma identidade desviante se dá através de uma interlocução entre estes dois componentes, alavancada pelos elementos do conflito.

No próximo segmento do nosso estudo faremos uma análise dos elementos teóricos mencionados anteriormente, juntamente com a análise fílmica, buscando

desta forma, compreender como se dá a construção da identidade desviante de Raimundo Nonato, e como o conflito e o narrar cinematográfico contribuem para esta construção.

INSOSSO E IMPALATÁVEL: RAIMUNDO NONATO E SUA VIDA NAS MARGENS

Estômago inicia com um ônibus chegando à rodoviária. Raimundo Nonato pega sua única mala e parte a vagar noite à dentro pela capital paulista (Figura 3). Cruza pontes, viadutos, ruas escuras, até que cansado, para em um bar, pede duas coxinhas e dorme. É acordado pelo fechar das portas, e quando confrontado pela quitação de sua dívida, diz que não possui dinheiro algum. Aqui, o espectador já pode ter algum vislumbre de quem é Raimundo Nonato, um migrante com todos seus pertences em uma mala, sem lugar para ir, sem lugar para chegar e sem dinheiro algum. Do seu passado, o espectador não tem pista alguma, e nem terá. Esta figura já é representativa de uma identidade desviante desde os primeiros minutos da narrativa fílmica.

O “desviante”, dentro da minha perspectiva, é um indivíduo que não está fora de sua cultura mas que faz uma “leitura” divergente. Ele poderá estar sozinho (um desviante secreto?), ou fazer parte de uma minoria organizada. Ele não será sempre desviante. Existem áreas de comportamento em que agirá como qualquer cidadão “normal”. Mas em outras áreas divergirá, com seu comportamento, dos valores dominantes (VELHO, 2003, p.28).

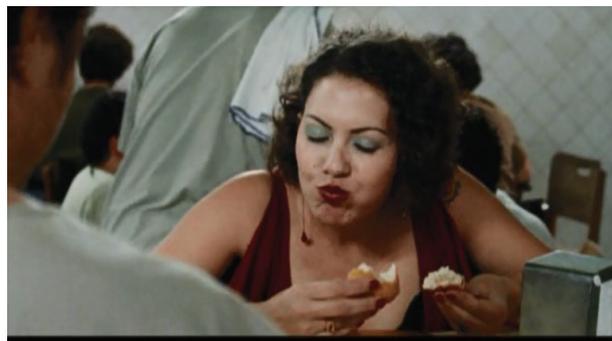
Figura 3 - Raimundo Nonato parado em uma encruzilhada na cidade de São Paulo



Ao mencionar que não possui dinheiro algum para pagar pelas coxinhas que comeu, Raimundo diz apenas que têm fome e que faria o necessário para pagar pelo que havia consumido. Neste momento o dono do estabelecimento ofereceu a Nonato uma oferta: ele deveria lavar todos os pratos — provavelmente a louça de uma semana inteira de trabalho — e que deveria limpar toda a cozinha. Desta forma suas contas estariam pagas. É o primeiro momento da narrativa onde vemos Nonato ser explorado pela sua condição social e pessoal, a figura de Nonato sempre será retratada como frágil e simples, até que as explosões de violência aconteçam.

No final das contas, o proprietário da lanchonete oferece a Nonato o quartinho dos fundos da cozinha para ele morar, desde que ele cozinhe todos os dias, limpe o estabelecimento e não receba salário algum, além de moradia e comida. O protagonista, de imediato aceita a oferta estapafúrdia, ou seja, aceita trabalhar como escravo. Esta posição social coloca o personagem da obra cinematográfica no âmbito dos personagens desviantes. Com seu talento nato para a cozinha, Nonato faz com que a “espelunca” no qual trabalha alcance um status de lanchonete “gourmet”. Todos os dias o estabelecimento está repleto de clientes. Suas coxinhas e seus quitutes são apreciados por uma multidão de pessoas. Então chega o momento em que duas pessoas cruzam o seu caminho, em primeiro lugar uma prostituta que se lambuza comendo as coxinhas de Raimundo, a cena é praticamente libidinosa (Figura 4), e em segundo lugar o proprietário de um restaurante de alta gastronomia italiana que decide contratar Nonato como cozinheiro. Este será o primeiro momento em que Raimundo iniciará sua ascensão social, passando de desviante nordestino trabalhando como escravo, para desviante cozinheiro trabalhando em uma cozinha de alto nível, aprendendo o ofício dos chefes de cozinha.

Figura 4 - A prostituta Íria degustando com prazer as coxinhas de Nonato



O relacionamento que Íria estabelece com Nonato após o primeiro encontro na lanchonete serve também como um exemplo de um relacionamento desviante. Ela, como prostituta, não cobra de Raimundo dinheiro, mas cobra comida. É como se houvesse uma relação de troca silenciosa entre eles: sexo/carinho por comida. Raimundo é um homem simples, de intelecto rudimentar, a ponto que durante toda a obra cinematográfica ele é incapaz de entender uma metáfora ou algo subliminar. Para ele a língua diz o que diz, nada precisa ser interpretado. Em um dado momento do filme o proprietário do restaurante italiano faz uma analogia para Nonato, dizendo que a alta gastronomia era uma arte, que precisava-se misturar as tintas para depois ver a obra completa, ao que Nonato pergunta qual momento se deveria colocar tinta na comida. Da mesma forma, o espectador fica com a impressão que Nonato nunca havia entendido que Íria era uma prostituta. Desta relação, Nonato acaba se apaixonando por Íria, embora não tenhamos, durante toda a película, um vislumbre que o sentimento seja recíproco.

A ascensão social na cadeia também está associada à comida, e como ela ajuda ele a lidar com conflitos. Esta relação do duplo — mundo real x mundo prisional — é simbólica para entendermos o papel de desviante no protagonista. Como desviante na cidade de São Paulo,

Nonato não tem as melhores estratégias ou os mecanismos necessários para lidar e sobrepor os conflitos. Eu sua tentativa mais frustrada de lidar com seus dilemas, comete um crime e vai pra cadeia. Já na cadeia, a lógica social é outra, e lá ele inicia sua jornada de desviante até alcançar um alto posto hierárquico, mesmo que para alcançar este posto tenha de cometer o mesmo crime que havia cometido quando não estava confinado. Em relação ao comportamento desviante, Gilberto Velho menciona que:

Estes podem ser vistos como aceitos pela maioria das pessoas ou como implementados e mantidos por grupos particulares que têm condições de tornar dominantes seus pontos de vista. O fato é que não é o ocasional *gap* entre a estrutura social e a cultural mas sim o próprio caráter *desigual, contraditório e político* de todo o sistema sociocultural que permite entender esses comportamentos. Assim, pode-se perceber não só o sociocultural em geral mas, particularmente, o político nas mais “microscópicas” instâncias do sistema sociocultural (2003, p.28, *grifo do autor*)

Raimundo foi parar em uma cela habitada por poucos presidiários, devido ao fato de um deles ser um grande nome do crime organizado e possuir influência entre os carcereiros. Na cela, Raimundo ocupa o lugar mais baixo da hierarquia— dorme no chão ao pé da parede —, enquanto Bugio (o chefe do crime) dorme na cama mais alta do único treliche do recinto. A treliche serve como metáfora hierárquica dentro da cela, Bugio no alto, seu comandante na cama do meio, e assim por diante. Quanto mais perto o colchão do detento estiver do treliche, maior a reputação do indivíduo, e, nesta configuração a de Nonato está em último lugar. Em uma das refeições levadas aos detentos dentro da cela, onde todos eles reclamam que a comida está horrível, Nonato comenta que com alguns ingredientes a comida tornar-se-ia palatável. Desse seu comentário nasce seu apelido como apenado: Alecrim. Mas Bugio resolve dar um voto de confiança a Nonato, e este se torna o cozinheiro da cela. Em pouco tempo ele não dorme mais no chão, mas ocupa o primeiro andar do treliche.

Antes ainda de ser preso, Nonato já havia demonstrado que tinha impulsos violentos e descontrolados. Quando Íria, em determinado momento o leva a um cabaré, local onde ela trabalha como dançarina, o espectador tem um vislumbre mais claro de quem pode ser Nonato. Não apenas um migrante simples e inocente, mas um homem com ímpetos descontrolados. No cabaré, em uma cena que remete *Ao Médico e o Monstro* de Stevenson, vemos o protagonista se transformar em um homem violento e tempestuoso. Enquanto Íria inicia uma dança erótica no palco, Nonato começa a sorver álcool ininterruptamente, e ao vê-la dançar sensualmente na frente de um cliente sentado a uma mesa (figura 5), o protagonista explode de raiva, quebrando uma garrafa e partindo para a carnificina, mas é interrompido pelos seguranças do local e espancado na rua.

Figura 5 - Íria dançando eroticamente a um cliente antes de ele ser atacado por Nonato.



Essa relação de Médico e o Monstro aparece quando Nonato não sabe como lidar com algum conflito (de uma forma que não seja pela violência, e pelo extermínio total do conflito). E o crime que o coloca na cadeia remete a cena retratada na figura anterior. Ao testemunhar Íria e seu chefe, dentro do restaurante fechado iniciando uma relação sexual, Nonato pega a faca e a cena acaba, retornando após intercalar com outras cenas do presídio. Mas quando retornamos ao acontecido vemos Nonato fritando um bife (figura 6), e nisso, a câmera vai guiando o espectador pelas salas do restaurante até chegar à cena do crime, onde vemos o chefe de Nonato e Íria nus e mortos, mas o chocante é ver que a bunda de Íria havia sido cortada (figura 7). A bunda cortada de Íria era o bife que o protagonista estava fritando. O espectador percebe quase ao final da película que o crime que Nonato cometerá não era ape-

nas algum delito leve que o havia levado a prisão, pois, isso é o que a narrativa fílmica havia nos levado a crer. Nonato representava um ser inocente, amoroso, dedicado, não era muito inteligente, por ciúmes em determinado momento havia explodido de cólera, mas era difícil imaginar que nos depararíamos com um assassino, muito menos um canibal com requintes de Hannibal Lecter. Mas depois desta cena, somos levados de volta à prisão. E agora, conscientes do que Raimundo é capaz, o espectador percebe que o clímax da película está se aproximando.

Figura 6 - Nonato preparando nádegas com alecrim



Figura 7 - Íria e seu amante mortos



Bugio pede a Raimundo Nonato que esse prepare um banquete para um novo detento chamado Etecetera. Etecetera estaria um passo acima em um escalão hierárquico do crime do que Bugio, e este gostaria de “preparar o terreno”, fazer com que Etecetera sinta-se bem-vindo à prisão, e que já evite conflitos com Bugio. A disposição dos convidados à mesa já é um indicador desta escada hierárquica: Etecetera na ponta, como um rei, de um lado Bugio e do outro Nonato, e os outros seguindo uma ordem decrescente de poder até o final da mesa, cuja outra ponta não é ocupada por ninguém.

Na última cena da obra cinematográfica, temos a visão da câmera percorrendo a cela da cadeia. A filmagem se dá início à pessoa deitada no chão ao pé da parede (aquele lugar destinado a Nonato quando chegou), percorrendo toda a ascensão hierárquica de poder dentro da prisão até que chega no último andar do treliche, a posição de maior prestígio, e lá se encontra Nonato fumando um cigarro de maconha (figura 8). Com uma narração em off, Nonato explica o que aconteceu. Revela ao espectador que havia envenenado o feijão de Bugio no famoso banquete, e que fora inocentado, já que o laudo médico declarou morte por indigestão. E pelas próprias palavras do protagonista, temos a indicação de que ele arquitetou o envenenamento do grande chefão do crime Etecetera. O plano de Nonato visa alcançar a cela de Etecetera, que dizem ser ocupada apenas por ele. “Fazê o que? Uns morre, outros pegam o beliche dele. Agora quem aqui vai tê as manhã de me peita? Com o Etecetera diz vem cá Alecrim. Faz um refogado de carne. Quê tem hoje, Alecrim? Como será o beliche do Etecetera? Dizem que ele tem uma cela só pra ele. Possa sê. Possa sê que eu faça um prato bem chique pra ele. Um macarrão Putanesca. É, ele vai gosta do nome”.

Figura 8 - Raimundo Nonato fumando maconha na cama antes ocupada por Bugio



Raimundo Nonato inicia suas duas jornadas na narrativa cinematográfica como um desviante, mas no mundo prisional, este aspecto desaparece. Raimundo, na prisão torna-se mais um no meio do grupo, não destoando. Em suas tentativas de resolver conflitos na vida em liberdade, o protagonista acabara por tornar-se um indivíduo mais desviante ainda: cometeu um duplo assassinato e, além disso, comeu a carne do outro ser humano. O que, em uma perspectiva sociológica impli-

caria, obviamente, em classificá-lo como desviante. A obra filmica, na maneira em que narra as duas temporalidades como um duplo, como se elas espelhassem as experiências de Raimundo, se desvirtua ao final da obra. Em sua vida fora das grades, por mais atroz que tenha sido o crime de Nonato, percebe-se que foi um crime passional, derivado do calor do momento, da cólera, do descontrole e do ciúme, enquanto o crime cometido na prisão foi minuciosamente planejado. A transformação do personagem fica evidente. Enquanto antes, sua personalidade poderia estar ligada ao *Médico e o Monstro* de Stevenson, no segundo crime não há dualidade. Há certeza, convicção. Raimundo entendeu melhor como funciona o mundo prisional do que como funciona o mundo em liberdade. Pelos olhos de uma sociedade “normal” ele é um desviante, mas, no final das contas, no mundo prisional, onde ele habita, ele é mais um. Mas não apenas mais um, ele é poderoso e influente.

REFERÊNCIAS

De OLIVEIRA, M. R. *Uma visita a Georg Simmel: o “conflito” como uma categoria crítica da análise conceitual fundamental para os estudos antropológicos de violência no Brasil*. Revista de ciências humanas, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, número 2, p. 537-548, Outubro de 2009.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed. Da UnB, 2009.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Ed: Guanabara, 2004.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.

SIMMEL, G. *A Natureza sociológica do conflito*, in Moraes Filho, Evaristo (org.) Simmel, São Paulo, Ática, 1983.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

AUTOR

Carlos Bões de Oliveira é Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela universidade Feevale e University of New Mexico (EUA); Mestre em Literaturas Modernas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010) e Licenciado em Letras - língua Inglesa e literaturas de língua Inglesa pela Universidade Luterana do Brasil (2006). Tem experiência e interesse nas áreas do ensino de Língua Inglesa; Literaturas Estrangeiras Modernas; Estudos Culturais, Masculinidade e Análise do Discurso.