

# UM FILME

ESTÔMAGO de MARCOS JORGE

por FÁBIO ANDRADE & RODRIGO DE OLIVEIRA

## DAS TRIPAS, CORAÇÃO

por Fábio Andrade

**Estômago é um filme de dualidades.** Toda a sua realização se equilibra justamente na orquestração de forças que correm juntas a todo momento, por vezes fluindo em uma mesma direção, por outras, produzindo um conflito. Essa particularidade compõe a espinha dorsal de raciocínio e dramaturgia na qual o filme se sustenta, mas é explícita também em diversas instâncias miúdas dentro de cada cena, na maneira como os elementos que a compõem se colocam em conflito. Dados esse cenário e a facilidade da metáfora, é sedutor comparar o trabalho de Marcos Jorge no filme a uma simples harmonização entre um prato e o vinho que melhor lhe acompanha. Mas, ao contrário de uma refeição comum, o filme não tem a intenção exclusiva de agradar, de saciar os sentidos sem colocá-los em dúvida. Em *Estômago*, a combinação com frequência precisa buscar o choque, o destempero, a predominância de um sobre o outro. Por vezes, é imprescindível que a desarmonia seja extremada a ponto de induzir o vômito.

A primeira dualidade clara do filme está em sua estrutura de montagem. Temos duas histórias que correm paralelamente, mas que não funcionam como o que se convencionou chamar, no jargão cinematográfico, de “montagem paralela”. Pois tal modalidade compreende a simultaneidade de duas ações, que eventualmente desembocam em uma mesma conclusão. Aqui, porém, o paralelismo é literal – uma vez que duas trajetórias realmente paralelas nunca chegam a se encontrar – e se dá com um truque de montagem. *Estômago* promove a coexistência do *antes* com o *depois*, do presente com o passado – coexistência impossível na vida real, e que o filme cria por meio de artifícios, com objetivos muito precisos. A cena que melhor ilustra isso se dá aos 15 minutos de projeção, quando Raimundo Nonato (João Miguel) se deita pela primeira vez no



quartinho anexo ao boteco de Zulmiro (Zeca Cenovicz). Com uma fusão, saímos do quarto para a cadeia, onde vemos Nonato deitado na mesmíssima posição. Com esse recurso de montagem, Marcos Jorge estabelece uma equivalência entre aquelas duas estórias, aqueles dois espaços, aqueles dois nacos de uma mesma vida. O paralelismo da montagem nos diz, explicitamente, que o que interessa aqui não é exatamente a trajetória de Raimundo Nonato, uma vez que ela não nos é apresentada em sua linearidade original. O que interessa é o movimento realizador que percebe o que os dois episódios têm em comum e de como ali, nesse entroncamento, está a essência daquela trajetória. Interessa, portanto, a própria fusão.

Esse recurso, porém, tem consequências que precisam ser olhadas com detenção. Pois *Estômago* gira, também, em torno de binômios discursivos que são retrabalhados a cada plano. O primeiro, e talvez o mais surpreendente, é justamente o que se dá no corte do quartinho no local de trabalho para o canto da cela de prisão. Há, aí, uma equivalência que será reproduzida ao longo de todo o filme: para o protagonista, a relação trabalhista é uma forma de prisão, assim como estar preso é uma forma de trabalho. O paralelismo da montagem chama atenção constante para as similaridades do ambiente da cozinha com o da cadeia, cada qual com sua hierarquia, seu código de conduta, sua divisão de tarefas, sua organização social. Se a linearidade estrita inevitavelmente resultaria em uma relação causal entre os acontecimentos, a montagem entrecortada é dotada de uma inquietude quanto à própria causalidade, cuja origem ela tenta determinar. Mais do que dizer que Raimundo Nonato acabou preso por um dia ter ido para a cidade grande – como faria uma montagem linear – o paralelismo coloca em perspectiva o quanto a relação entre trabalho e o talento é violenta. Como vemos no filme, “talento” é o valor que motiva uma das tatuagens que Nonato carrega no braço (as outras simbolizam sua mãe – logo, sua origem – e a coragem, valor surpreendente para uma personagem aparentemente tão insegura e arredia, mas que se confirma ao longo do filme). A montagem paralela é norteadada por uma linearidade outra, que não diz respeito aos acontecimentos, mas sim à corrupção gradual de um prazer de ofício, que se basta em sua própria realização, por uma sociedade de poderes que não valoriza as atividades por suas essências, mas sim pelo que ela é capaz de produzir de concreto.

Isso nos leva ao segundo binômio temático de *Estômago*, que se completa na aproximação entre a comida e o sexo. A cena que estabelece esse segundo par se dá ao lado do quartinho que, pela fusão, seria associado à prisão – o que traz um caráter doméstico particular às instâncias produtoras de sentido originais no filme. Nela, vemos a prostituta Íria (Fabiula Nascimento) em nudez pós-coito, indo buscar algo para comer na geladeira. Seu corpo brilha sob a luz difusa do eletrodoméstico – o mesmo tipo de iluminação que é usado na fotografia de moda, de publicidade ou nos filmes eróticos *soft* exibidos na televisão. Uma vez determinado o par comida/sexo, esse binômio produz a tensão de todas as cenas de refeição – tensão que culminará no filé-mignon tirado da nádega de Íria, mas que é reiterada a cada encontro dela com Nonato, e a cada lição culinária de Giovanni (Carlo Briani). A conclusão natural dessa segunda equivalência é a resposta encontrada por Nonato para a corrupção de seu talento desinteressado: para conquistar o poder é preciso produzir a possibilidade de prazer. Não à toa, uma das lições de Giovanni assemelha o cozinheiro a uma espécie de feiticeiro, onde o essencial é conhecer os ingredientes e saber combiná-los de maneira a produzir um certo torpor, uma flutuação hedonista. As equivalências



diretas são resumidas em uma frase do protagonista, quando ele diz que Seu Giovanni – não só empregador, mas também aquele que conhece os truques de sedução do mundo moderno – mereceria o beliche de cima na cadeia. Em uma sociedade regida pelo prazer, conhecer o percurso do prazer é como poder transformar sapos em ouro.

A maneira como Marcos Jorge administra essas dualidades faz de *Estômago* um caso não muito comum de filme crítico no panorama contemporâneo. Nesse sentido, Marcos Jorge é de notável clareza na escalação de dois atores: Babu Santana, uma espécie de prisioneiro-padrão do cinema brasileiro recente; e João Miguel, protagonista típico de filmes aprisionados na indefinição de suas trajetórias circulares. *Estômago* é movido por valores contrários a esses, uma vez que a prisão deixa de ser logradouro simbólico dado e se torna consequência de uma armação social, e que a busca do filme e a de seu “herói” seja movida por uma obstinação rara que, mais do que detectar problemas, tenta determinar suas razões. Com isso, *Estômago* não traz exatamente novas questões, mas promove relações entre elementos comuns no cinema brasileiro, de maneira a se extrair alguma conclusão sobre seus papéis na arrumação social. Não há espaço para tipificação ou menos ainda para letargia, pois é ela a razão dos problemas.

Estilisticamente, *Estômago* também vive uma série de dualidades, transitando entre uma intenção realista e um tom explicitamente fabular. Há, nessa conjunção, um embate claro entre a vivência brasileira e o tão falado olhar italiano do diretor – evidente desde a acertada combinação discreta de vermelhos, brancos e verdes de cenografia e figurino, à citação-homenagem a *Boccaccio '70*, filme episódico realizado por Fellini, De Sica, Visconti e Monicelli cujo pôster decora uma das paredes do restaurante. Como índice mais claro dessa fabulação, temos a própria nomeação das personagens, como na promessa de realidade pós-filme encarnada pelo bandido Etcetera, e o constante rebatismo simbólico de Nonato – que nasce com nome de santo, é visto na prisão como Alecrim, mas quer ser visto como Nonato Canivete. A clareza fabular desse recurso é tamanha que se tornou marca na produção em animação da Pixar – das mudanças de nome picarescas de *Procurando Nemo* ao batismo determinista do cozinheiro-farsante com nome de massa, Linguini, em *Ratatouille*.

O equilíbrio desse tom, por sua vez, se concentra em uma oscilação constante entre a sofisticação e um certo mau gosto que o diretor nem sempre consegue dosar. Se por um lado temos a acertada estratégia animalasca de alguns atores (João Miguel e Fabiula Nascimento em especial), por outro há uma capa encantada na fotografia de Toca Seabra que parece nunca deixar que o mau gosto atinja de fato a superfície fílmica. Por mais que a cenografia se esforce em levar ao filme uma carga de repulsa, a clareza da fotografia e a fidelidade cristalina da trilha-sonora (outro fator italiano) colocam *Estômago* em uma posição desconfortável de entrerregistros, onde suas potências não são exploradas ao máximo nem para um lado, nem para o seu contrário. Da mesma maneira, o humor dos diálogos parece nunca se deixar levar pela falta de modos do próprio texto, perdendo-se em alguma estância movediça entre *Bendito fruto* e *A mulher de todos*. É curioso, portanto, que um filme tão questionador sobreviva com uma certa complacência em sua própria realização estética, não trazendo para a *mise en scène* o que é tão admirável em sua disposição original. Como realização estética de um projeto de tamanha ambição, falta a *Estômago* a disposição de vomitar suas próprias vísceras.