



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro Biomédico

Instituto de Nutrição

Silvana da Silveira Campos

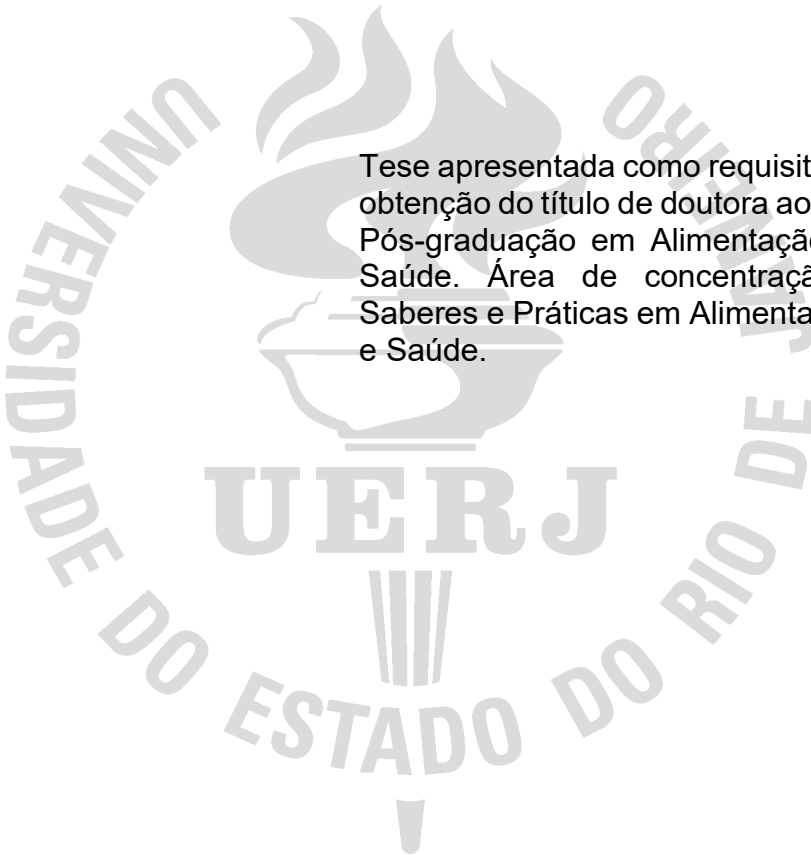
**Comensalidade e identidades culturais: um olhar a partir das
narrativas do cinema**

Rio de Janeiro

2020

Silvana da Silveira Campos

Comensalidade e identidades culturais: um olhar a partir das narrativas do cinema



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutora ao Programa de Pós-graduação em Alimentação, Nutrição e Saúde. Área de concentração: Políticas, Saberes e Práticas em Alimentação, Nutrição e Saúde.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Romão Ferreira
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Marques Seixas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C198

Campos, Silvana da Silveira.

Comensalidade e identidades culturais : um olhar a partir das narrativas do cinema / Silvana da Silveira Campos. – 2020.
135 f.

Orientador: Francisco Romão Ferreira.

Coorientadora: Cristiane Marques Seixas.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Nutrição.

1. Nutrição – Teses. 2. Comensalidade – Teses. 3. Identidade Cultural – Teses. 4. Narrativas cinematográficas – Teses. I. Ferreira, Francisco Romão. II. Seixas, Cristiane Marques. III. Universidade do E.stado do Rio de Janeiro. Instituto de Nutrição. IV. Título.

mvf

CDU 612.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Silvana da Silveira Campos

Comensalidade e identidades culturais: um olhar a partir das narrativas do cinema

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutora ao Programa de Pós-graduação em Alimentação, Nutrição e Saúde. Área de concentração: Políticas, Saberes e Práticas em Alimentação, Nutrição e Saúde.

Aprovada em 23 de julho de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Francisco Romão Ferreira (Orientador)
Instituto de Nutrição - UERJ

Prof.^a Dr.^a Fabiana Bom Kraemer
Instituto de Nutrição - UERJ

Prof.^a Dr.^a Maria Claudia da Veiga Soares de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Larissa Escarce Bento Wollz
Universidade Federal do Rio de Janeiro – Campus Macaé

Prof. Dr. Ronaldo Gonçalves de Oliveira
Instituto Nacional de Educação de Surdos – MEC/INES

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

À minha mãe, irmãs e sobrinhos;

Ao meu pai querido (*in memoriam*);

Ao meu amor Augusto;

À minha irmã Lili;

À minha avó Amazonina Matta da Silveira (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À FAPERJ, pelo apoio financeiro a esta pesquisa científica.

Aos grandes espíritos sábios que moram nas bibliotecas, livrarias, cinematecas e laboratórios divinos que me ajudaram com a escrita científica.

Ao Augusto Cesar, meu amor, que me acompanhou com dedicação, afeto, compreensão, palavras e com vários copos d'água para me acalmar.

À minha mãe, minhas irmãs e meus sobrinhos, almofadões de afetos muito importantes para a conclusão deste projeto de vida.

Ao Professor Dr. Francisco Romão Ferreira – querido, dedicado e persistente orientador, que com paciência e grande repertório intelectual e bibliográfico me ajudou a descobrir caminhos interessantes, possíveis e coerentes, nessa longa jornada, dos últimos oito anos, desde o período da especialização na FIOCRUZ, no ano de 2012.

À Professora, Dr.^a Cristiane Marques Seixas – querida orientadora, que me fez entender que é possível ir longe, mas que é preciso também saber voltar, sentar, no mínimo durante quatro horas por dia, e colocar no papel uma escrita autoral e significativa.

À Professora Dr.^a Maria Claudia da Veiga Soares de Carvalho, grande amiga, por me ajudar a desconstruir saberes e descobrir formas de rearrumá-los, argumentando, aproveitando cada pedacinho para construir criativos mosaicos de novas reflexões.

À Professora Dr.^a Eliane Vargas, por sua delicada capacidade de me fazer perceber que é possível construir metodologias com seriedade, afeto e dedicação, sem piração.

Às amigas Letícia, Claudiane, Manuela, Clarissa, Ignez, Christiane, Dani, Flavia, Lu Paz, Juliana Andrade, Eliane Hala, pela possibilidade de me escutar e tentar me compreender durante os vários momentos de grandes conflitos inerentes ao processo de desenvolvimento do projeto de pesquisa.

A todos os colegas, colaboradores e professores do grupo Néctar e do Instituto de Nutrição da UERJ, em especial, à Professora Dra. Shirley Donizete Prado, pelo apoio, sabedoria e reflexões críticas durante todo o período da pós-graduação na UERJ.

Ao poder divino, pela possibilidade de me acalmar durante estes quatro anos, período também de grande turbulência no cenário político e social da ciência brasileira, e me permitir acesso ao valioso território do conhecimento mundano.

Se eu morrer, morre comigo um certo modo de ver, disse o poeta. Um poeta é só isso: um certo modo de ver. O diabo é que, de tanto ver, a gente banaliza o olhar. Vê não vendo. Experimente ver pela primeira vez o que você vê todo dia, sem ver. Parece fácil, mas não é. O que nos cerca, o que nos é familiar, já não desperta curiosidade. O campo visual da nossa rotina é como um vazio. Nossos olhos se gastam no dia a dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença.”

Otto Lara Resende

RESUMO

CAMPOS, Silvana da Silveira. **Comensalidade e identidades culturais** : um olhar a partir das narrativas do cinema. 2020. 135 f. Tese (Doutorado em Alimentação, Nutrição e Saúde) - Instituto de Nutrição, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O objetivo desta tese é compreender aspectos da comensalidade contemporânea em um contexto social influenciado pelo mercado urbano global com fluxos de produtos, pessoas, comidas e sentidos. A narrativa do cinema, entendido aqui como um lugar da cena contemporânea, é o lócus de observação. O recorte da pesquisa é construído pela análise dos filmes *Lunchbox*, *Que mal eu fiz a Deus?* e *Persépolis*, com base na teoria dos estudos de identidade cultural e comensalidade. A mesa do cinema tem a comida como um elemento da linguagem, um dos recursos visuais para compor o discurso imagético. Parte-se da comida para pontuar relações dinâmicas e instáveis entre cultura e sociedades em transformação. A tese está organizada na forma de artigos e capítulos de livros publicados em periódicos científicos recentes.

Palavras-chave: Comensalidade. Narrativas cinematográficas. Identidade cultural. Migrações.

ABSTRACT

CAMPOS, Silvana da Silveira. **Commensality and cultural identities** : a look from the narratives of cinema. 2020. 130 f. Thesis (Doctorate in Food, Nutrition and Health) - Instituto de Nutrição, Universidade do Estado Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

The object of this work is to reflect about aspects of contemporary commensality inserted in urban context influenced by the a global market with flows of products, people, foods and senses. The cinematic narratives, understood here as a place in the contemporary scene, is the locus of observation. The research cut is constructed by analyzing the films “Lunchbox”, “Serial (Bad) Weddings” and “Persépolis”, based on the theory of cultural identity and commensality studies. A cinema table has food as, one of the *mise en scenes* for composing or imagery speech. Food is part of the dynamic and unstable relationships between culture and changing societies. They are organized in the form of articles and book chapters published in recent scientific journals.

Keywords: Commensality. Cinematic narratives. Cultural identity. Migration.

LISTA DE FICHAS TÉCNICAS

Tabela 1 – Ficha técnica do filme <i>Lunchbox</i>	65
Tabela 2 – Ficha técnica do filme <i>Que mal eu fiz a Deus?</i>	97
Tabela 3 – Ficha técnica do filme <i>Persépolis</i>	123

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Principais movimentos migratórios situação em 2005.....	24
Figura 2 – Cartaz do filme Lunchbox - Direção Ritesh Batra.....	37
Figura 3 – Cartaz do filme Que mal eu fiz a Deus? Direção Philippe de Chauveron	38
Figura 4 – Cartaz do filme Persépolis – Direção Marjane Satrapi.....	39
Figura 5 – Cartaz do filme Bienvenue au Refugistan – Direção Anne Poiret	41
Figura 6 – Cartaz do filme Tabuluja – Direção Shambuyi Wetu, Rose Satiko Hikiji, Jasper Chalcraft.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. DE MALAS PRONTAS: REPERTÓRIO CONCEITUAL ESCOLHIDO PARA CONHECER O MUNDO CONTEMPORÂNEO.....	17
1.1 Hipernodernidade e multiculturalismo.....	17
1.2 Identidade cultural na berlinda: passaportes para o mundo contemporâneo.....	20
1.3 A comensalidade.....	21
1.4 Migrações e globalização.....	23
1.5 Fronteiras: comensalidade e migrações.....	26
2 O CINEMA: LUGAR ONDE ALIMENTAÇÃO, COMIDA E ARTE SE ENCONTRAM.....	29
2.1 Aspectos histórico-metodológicos.....	31
2.2 A análise de filmes.....	33
2.3 O percurso metodológico: filmes como corpus.....	34
3 RECONHECENDO AS COMENSALIDADES.....	45
3.1 A marmita nossa de cada dia: reflexões sobre a comensalidade em tempos hipermodernos a partir do filme Lunchbox.....	46
3.1.1 Hipernodernidade e comensalidade.....	47
3.1.2 Cenas de uma comensalidade distante.....	57
3.1.3 Considerações finais.....	61
3.1.4 Referências.....	63
3.1.5 Ficha Técnica.....	65
3.2 Mesa de babel: a comensalidade contemporânea no filme “Que mal eu fiz a Deus?”.....	66
3.2.1 O multiculturalismo está na mesa.....	71
3.2.2 Considerações finais.....	87
3.2.3 Referências.....	90
3.2.4 Ficha Técnica.....	96
3.3 Identidades deslocadas em territórios estrangeiros: a comensalidade no filme Persépolis.....	98
3.3.1 Visitando Persépolis.....	99

3.3.2	Comensalidade além das fronteiras: o banquete solitário.....	103
3.3.3	Mesa pós-moderna	108
3.3.4	A Volta pra Casa.....	110
3.3.5	“Naquele tempo eu tinha uma vida tranquila. Eu comia batatas fritas com ketchup...”	112
3.3.6	Tomando chá com o bárbaro.....	113
3.3.7	Referências.....	116
3.3.8	Ficha Técnica.....	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
	REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Este trabalho relaciona-se aos movimentos, deslocamentos e mudanças de sentido e de espaço. Não se trata apenas de uma mudança do lugar físico, mas também de uma possibilidade de reconhecer que, ao mudarmos algo do lugar, o sentido atribuído à coisa e ao seu significado existencial muda junto, a mudança física produz também mudança metafísica. No campo teórico da arte, o urinol invertido de Marcel Duchamp, um dos seus *Readymade*¹, é um interessante exemplo para aquilo que se pretende chamar atenção aqui. O objeto urinol, ao ser colocado em outro contexto, levantou a reflexão para o reconhecimento de seu status como objeto artístico. O estabelecido lugar do valor de uso foi questionado, e inserido um valor artístico, instaurando ali um movimento de instabilidade e questionamento sobre as relações pré-estabelecidas no campo da arte. A mudança no contexto espacial de utilização do objeto urinol refletiu a mudança simbólica. Com pessoas e comidas, o processo se repete. Ao mudar de espaço, novas relações de sentidos acontecem, identidades são remodeladas, a relação mundo/comida não será a mesma.

Num determinado período da minha vida, tive a oportunidade de morar num país Europeu durante sete anos. A mudança para um país culturalmente tão diferente do Brasil me fez questionar também vários processos naturalizados. O deslocamento físico culminou também em questionamento existencial, social e simbólico. Ao mudar de um lugar, seja ele um país ou um estado, tem-se a impressão de que muda também a percepção de mundo e o modo como nos vemos e somos vistos, como pensamos e somos pensados, como agimos e como nossas ações são interpretadas e moldadas.

Após o término da graduação em nutrição, iniciei a faculdade de Educação Artística com ênfase em História da Arte. Apesar de não concluir o curso, dei início a uma trajetória como pesquisadora entre Arte e Ciência, na Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), através de uma especialização em Ciência, Arte e Cultura na Saúde (CACs), pelo Instituto Oswaldo Cruz (IOC). O trabalho de conclusão do curso teve o cinema como objeto de estudo. O trabalho resultou na publicação do texto: "Decifra-

¹ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968), pintor, escultor e poeta francês, para designar um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

me ou te devoro: representações da alimentação a partir do filme *Estômago*". (CAMPOS, et al., 2015).

No mestrado, o objeto de estudo foram os discursos sobre o corpo gordo, posto que, como profissional nutricionista, inserida numa prática clínica do campo biomédico, me acostumei a fazer uma leitura do corpo, classificando-o como corpo obeso grau 1, grau 2, grau 3 etc. O objetivo do projeto da dissertação foi então questionar formas de leitura sobre o corpo obeso, ampliar a reflexão sobre corpo, reconhecer outros sentidos atribuídos a ele, outras possibilidades de leitura. O *lócus* da observação foi o ambiente virtual, especificamente, as escritas de blogs de pessoas que se intitulavam gordas.

Sempre me intrigou a ditadura dos padrões de corpo. O estabelecimento de um corpo social homogêneo, normativo, imposto era uma das questões que me impulsionavam a buscar possibilidades de outras leituras sobre o corpo padrão, e naquele caso, sobre as angústias e alguns discursos que circulavam no social e na cultura com relação ao corpo gordo, fora do padrão imposto.

Para este doutorado, o desenvolvimento do projeto surgiu a partir de reflexões oriundas de minha dissertação de mestrado, de minha experiência pessoal e de meus contatos acadêmicos com a arte. Partindo dessas reflexões, amadureço pretensões de aguçar o olhar a questões surgidas em todo o percurso anterior. Interessam-me as relações sociais sobre a comida, consideradas a partir do conceito de comensalidade. O *lócus* de observação é agora o cinema. E o objetivo central é explorar aspectos da comensalidade contemporânea no contexto urbano global ou, numa definição mais atual, baseada numa lógica de mercado transnacional, de uma cultura do mundo, que de alguma forma impacta em fluxos migratórios que deslocam pessoas, produtos, comidas e sentidos.

Assim, discutir as relações sociais que envolvem a comida no contexto migratório, utilizando a linguagem do cinema para apresentar o universo simbólico da comensalidade, amplia o olhar sobre o próprio conceito de comensalidade e nos leva à compreensão de uma comensalidade contemporânea, baseada em questões de identidade e fluxos migratórios a partir de narrativas fílmicas.

O suporte de autores das ciências humanas, tais como Erving Goffman, Eni Orlandi, George Vigarello, Gilles Lipovetsky e David Le Breton, ajudou a ampliar o entendimento do objeto no mestrado. Dentre várias considerações, ressaltou-se a percepção do quanto o discurso sobre o corpo gordo reflete uma ânsia de

transformação que é fruto de uma lógica de mercado, ávida para produzir corpos-produtos, em velocidades cada vez mais rápidas e que sejam facilmente consumidos. Na lógica produtivista e hipermercantilista, o tempo foi um dos pontos que também teve bastante relevância. A cultura hiperveloz verbaliza corpos que remetem a transformações em curto tempo, sem pausa. É a lógica do consumo *fast*. O corpo *fat*, gordo, é, então, uma das peças capturadas nessa dinâmica e que não consegue seguir tão rapidamente tal lógica.

Olhamos, então, para a identidade dos sujeitos, que é entendida aqui como uma construção narrativa. Há sempre acontecimentos fundadores, quase sempre relacionados a disputas de território de um povo ou a lutas contra invasores estrangeiros. Livros, museus, rituais cívicos e discursos políticos foram por longo período os dispositivos que formularam a identidade de cada nação e que consagraram a retórica narrativa (Canclini, 2010 pag. 129). Um filme, como soma de diferentes linguagens, com texto oral, escrito e visual, complementa esses dispositivos narrativos no século XXI. O cinema é um lugar da cena contemporânea. A mesa do cinema tem a comida como um elemento que compõe a linguagem, a comida parece ser um dos elementos visuais para compor o discurso imagético. Parte-se da comida que é partilhada à mesa para reconhecerem-se as relações que se encontram no movimento frenético das cenas de filmes que falam sobre sociedades em transformações. O uso do conceito de comensalidade no trabalho reflete esse fenômeno. Não estamos falando de uma sociedade palaciana, em que os espaços e lugares têm características mais fixas; ou da mesa familiar que tenta remontar um cenário tradicionalista, com estruturas conhecidas que tendem a dar continuidade ao passado, venerando-o e venerando seus símbolos.

A comida, um objeto que parece tão íntimo dentro do campo da Alimentação e Nutrição, tem aqui um sentido que extrapola as fronteiras do olhar dietético ou biomédico. Aqui se busca algo a mais colocado na sacola de alimentos. Aqui se busca algo além da questão calórica ou nutricional. Investigam-se possibilidades de que a comida faça ligações ou rupturas para além dos arranjos bioquímicos. Perquirem-se os sentidos dessa comida na dinâmica geopolítica atual, com deslocamentos transnacionais, tentativas de rupturas de estruturas sociais, tensões entre fronteiras geopolíticas, disputa de poder de mercado, rearranjos políticos e culturais. A comida falada aqui é um objeto sinalizador para conversarmos sobre as tensões que existem no jogo social da sociedade mundial contemporânea.

Neste sentido, o estudo busca construir elementos teóricos para o campo da alimentação e Nutrição, enfatizando a compreensão de uma cultura hipermoderna e multicultural, bem como suas articulações no universo simbólico da comensalidade. O estudo se ancora em conceitos da comunicação, sociologia e cinema; nos estudos sobre mobilidade humana, migrações transnacionais e identidades culturais, buscando assim um olhar transdisciplinar sobre o objeto.

Os fluxos migratórios que acontecem e sempre aconteceram em diferentes lugares do mundo contemporâneo, inclusive aqui no Brasil, tendem a produzir instabilidades, questionamentos e novas subjetividades e processos de subjetivação. A relação entre as pessoas, seus objetos, seus gostos pessoais, seu paladar ou sua comida, ganha outro sentido. A comida vira outro elemento, deslocado de lugar. O tempo da comida, o significado do que é comido e o sentido dessa comida são igualmente ressignificados. E, tal qual o urinol de Duchamp, citado anteriormente, o deslocamento de sentido, de olhar, faz com que até mesmo uma simples marmita, por exemplo, possa ganhar um status de obra de arte.

Entretanto, neste ponto, é necessário que se faça uma fala concessiva, pois, por mais que a época hipermoderna se caracterize pela propagação de uma cultura transnacional, consumida por todo o mundo, ela não deve impedir o reconhecimento dos limites, das resistências, dos bloqueios que encontra. Apesar do ímpeto propulsor dos objetos e símbolos universalistas, as sociedades, os comportamentos, as maneiras de ser, sentir e consumir de um modo e de outro, continuam mais ou menos pautados pelas respectivas origens históricas, pela língua, pela cultura. Seria de grande ingenuidade presumir que os grandes fluxos transnacionais pudessem apagar completamente as diferenças culturais ou a força das raízes nacionais e particularistas.

As diferenças culturais se adelçam, aproximando-se; no entanto, as afirmações identitárias continuam de vento em popa. Não estando em presença de uma suposta unificação cultural em âmbito planetário, mas de múltiplas versões de uma mesma cultura-mundo esteada no capitalismo e no desenvolvimento técnico científico, no individualismo e no consumismo. (LIPOVETSKY, 2012 p. 48)

Como uma criança curiosa que sobe o muro do vizinho e ali descobre outro universo cotidiano, este estudo tem um olhar que se direciona para além dos muros do que é conhecido. É o impulso de deslocar o olhar viciado pela perspectiva

biomédica, sem, contudo, desconsiderá-la, o que talvez se possa chamar de transdisciplinaridade, já que a complexidade de leitura sobre comida escapa das lentes dietéticas para permear outros saberes.

No entanto, cruzar fronteiras de campos teóricos requer também coragem, conteúdo e fôlego. Tal como um migrante se lança valente num mar, levando suas histórias simbólicas na mala, é preciso ter a coragem para conhecer e acessar outros espaços das teorias, outros olhares e metodologias que abram também possibilidades de reflexões teóricas sobre o conhecimento da alimentação e que possibilitem uma compreensão mais dinâmica sobre aspectos da cultura e da sociedade, pois a comida contemporânea está inserida nesse contexto peculiar e dinâmico. Além disso, é também fundamental saber que o percurso é bem mais complexo quando se chega do outro lado da fronteira, ou do muro, o que nem sempre é confortável, às vezes encontramos um cão bravo, ávido por querer nos devorar, assim como também acontece nos territórios pós-fronteiras das migrações humanas. E como mostrado em alguns filmes neste estudo, talvez, nunca se consiga sair da própria fronteira.

A tese está organizada na forma de artigos e capítulos de livros, publicados em revistas conceituadas ou livros bem avaliados e, para que o leitor possa encontrar um caminho para compreensão, o texto foi estruturado em quatro capítulos básicos. O primeiro capítulo faz a introdução sobre caminhos que levaram ao início deste trabalho, assim como objetivos que justificam o desenvolvimento deste projeto de pesquisa.

O capítulo dois apresenta os principais conceitos escolhidos para construir uma perspectiva teórica que guiou e ancorou os textos das análises dos filmes.

Na terceira parte, ou terceiro capítulo, o suporte teórico e metodológico foi descrito, utilizando como auxílio métodos e conceitos das ciências humanas, tais como a sociologia, a antropologia e as artes cinematográficas.

No quarto e último capítulo, estão três textos, que foram construídos a partir das análises de três filmes e já publicados, assim como, as considerações finais que justificam a tese desenvolvida nestes quatro anos de pesquisa acadêmica.

1. DE MALAS PRONTAS: REPERTÓRIO CONCEITUAL ESCOLHIDO PARA CONHECER O MUNDO CONTEMPORÂNEO

Como em toda grande viagem, o processo de preparação da bagagem é um ponto importante e às vezes definitivo para o sucesso da empreitada. Definitivo, pois, uma vez que o viajante pegou o caminho, não há como voltar atrás. Porém, diferente de uma viagem comum, na trajetória deste trabalho, a bagagem teórica foi sendo amalhada durante o caminho e o repertório conceitual foi sendo construído.

Pegar a estrada do mundo e tentar compreendê-lo é a pretensão. Antes de tudo, porém, é necessário reconhecer e admitir que essa será uma trajetória parcial, ou seja, um recorte diante da grandiosidade e da complexidade do caminho.

1.1 Hipernodernidade e multiculturalismo

O conceito de hipernodernidade (LIPOVETSKY, 2015) permitiu uma aproximação ao entendimento de uma sociedade marcada pelas relações de hiperconsumo. O hipernoderno aqui é também uma possibilidade de reflexão sobre a cultura-mundo. Lipovetsky (2012) define a época em que vivemos como um tempo caracterizado por uma onda poderosa de unificação do mundo. O autor afirma que aquilo que em outros lugares é definido como globalização, na França, é conhecido pelo termo mundialização. Para ele, trata-se de uma formidável dinâmica que coincide com a conjunção de fenômenos econômicos (abertura do mercado, num contexto de capitalismo em escala planetária), inovações tecnológicas (as novas tecnologias de informação e de comunicação em geral) e reviravoltas geopolíticas (implosão do império soviético). Contudo, mesmo que essa tendência à unificação do mundo não seja algo recente (para o autor estaríamos vivendo numa “segunda fase da globalização”) nem mesmo uma realidade acabada, é inegável que representa uma transformação de ordem geral e profunda, tanto no que diz respeito à organização quanto no que diz respeito à percepção do nosso universo. Para ele, a globalização contemporânea ou hipernoderna incide também sobre o universo cultural, estabelecendo padrões inéditos que se comportam como um reposicionamento e um redimensionamento da cultura no contexto social. (LIPOVETSKY, 2012)

A comensalidade reflete também a sociedade hipernoderna. Se por um lado a planetarização da indústria agroalimentar, por exemplo, e a distribuição de alimentos

em grande escala parece introduzir uma espécie de sincretismo culinário generalizado, já que envia aos cinco continentes determinadas especialidades regionais e exóticas adaptadas ou padronizadas; por outro lado, suprime as diferenças e particularidades locais. (FISCHLER, 1996)

Entretanto, como dito na introdução deste texto, por mais que a época hipermoderna se caracterize pela propagação de uma cultura transnacional consumida por todo o mundo, ela não deve impedir o reconhecimento dos limites, das resistências, dos bloqueios que encontra.

Um projeto de mundo transforma o globo terrestre em um grande mercado que parece muito bonito nas narrativas neoliberais, contudo, por exemplo, Canclini coloca que “estudos antropológicos e sociopolíticos sobre a integração europeia têm mostrado que os programas destinados a construir projetos comuns não bastam para reduzir a brecha entre a Europa dos mercados ou dos governantes e a dos cidadãos”. (CANCLINI, 2007, p. 23).

Diferenças é um termo que talvez simbolize a babel do mundo, cujo projeto de venda inclui homogeneizar valores, costume, consumo e, dessa forma, subnotifica, desqualifica ou ignora o outro. Porém, quem seriam esses outros? Pergunta chave dos tempos globalizantes. Pergunta que é impossível de ser respondida da mesma forma por todos, já que esses movimentos globalizadores adquirem diferentes formatos nas variadas regiões. Algumas interações vistas sob o ponto de vista financeiro são bastante pensadas por meio de acordo de livre-comércio. No entanto, ocultam seus objetos culturais, deixando escapar desses acordos as mudanças radicais simbólicas entre os diferentes grupos que se relacionam comercialmente. (CANCLINI, 2010).

O conceito de multiculturalismo (HALL, 2009), respeitando também todos os aspectos controversos do seu uso numa sociedade plural, globalizada, nos serviu na análise de alguns dos filmes propostos. Vários artistas têm explorado o tema migratório e divergências de identidade cultural em suas manifestações criativas por meio de filmes. Existindo até uma categoria teórica dentro dos estudos de cinema para explorar questões da diáspora e do multiculturalismo e identidade. (MOURA, 2010). Como aproximar a comensalidade a novas realidades e subjetividades dessas novas fronteiras?

O multiculturalismo é um termo valise que se expandiu de forma heterogênea, segundo Homi Bhabha (1994). Hoje ele é utilizado universalmente. Contudo, Stuart

Hall (2009) acrescenta que sua proliferação não contribuiu para estabilizar ou esclarecer seu significado. Assim como outros termos relacionados, por exemplo, raça, etnicidade, identidade e diáspora, o multiculturalismo se encontra tão discursivamente enredado que só pode ser utilizado “sob rasura” (HALL, 1996a). Na falta de conceitos menos complexos que nos possibilitem refletir sobre o problema, não resta alternativa senão continuar utilizando e interrogando esse termo. O multiculturalismo refere-se a estratégias políticas adotadas para administrar ou governar problemas de diversidade ou multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais.

A contemporaneidade é também o tempo de divergências culturais que geram morte e extermínio do diferente.

Apesar de parecer um tema bem atual, as sociedades multiculturais não são características deste tempo. Desde antes da expansão europeia (a partir do século XV), a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo com isso, sociedades étnicas ou culturalmente mistas. “Movimento e migração (...) são as condições de definição sócio-histórica da humanidade.” (GOLDBERG, 1994 apud HALL, 2011). Diversas são as razões: desastres naturais, alterações climáticas e ecológicas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico. Os impérios, produtos de conquista e dominação, são frequentemente multiculturais. Os impérios grego, romano, islâmico, otomano e europeu foram todos, de diferentes formas, multiétnicos e multiculturais. O colonialismo tentou inserir o colonizado no que Bhabba descreve como “tempo homogêneo vazio” da modernidade global, sem abolir as profundas diferenças ou disjunturas de tempo, espaço e tradição (BHABHA, 1994; HALL, 1996 apud HALL, 2011).

1.2 Identidade cultural na berlinda: passaportes para o mundo contemporâneo

O conceito de identidade, respeitado na sua ambivalência, fluidez, hibridez, inconstância e complexidade, entendido também como um conhecimento de si enquanto indivíduo, para este estudo, se caracteriza por uma compreensão do eu formada na interação social e não dissociada da coletividade. Tal conceito foi base para este trabalho. As perspectivas de Hall (2002), Bauman (2005) e Giddens (2017) foram chave para melhor entendimento deste conceito.

A questão, de grande interesse no presente estudo, diz respeito aos movimentos de mudanças que têm refletido numa percepção de que algumas estruturas e processos centrais das sociedades contemporâneas estão sendo abaladas. Segundo Hall (2002, p.7), “Há uma sensação de desestabilização e insegurança sobre os quadros de referência de ancoragem e estabilidade no mundo social”. Além deste autor, outros discutem as mudanças contemporâneas; entre eles, destacam-se Antony Giddens, David Harvey, Ernesto Laclau. Esses três autores levantam algumas questões importantes que discutiremos adiante, a saber: descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento.

Para situarmos a discussão num tempo histórico, a título de melhor entendimento, fizemos o uso da concepção de identidade cultural pós-moderna proposta por Stuart Hall (2002), pois a identidade é uma palavra-chave para entendimento dos processos e conflitos referentes à sensação de desestabilidade na sociedade contemporânea. A concepção do autor de identidade pós-moderna deriva de sua investigação acerca da crise de identidade na modernidade tardia, onde se busca verificar em que consiste essa crise e em que direção ela está indo.

A fim de que possamos contextualizar melhor, vale acompanhar a mudança no entendimento sobre o que chamamos de identidade cultural pós-moderna. Em referência ao autor, a identidade cultural diz respeito àquele aspecto de nossa identidade que surge do nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e acima de tudo, nacionais. (HALL, 2002, p. 8). O autor expõe e defende a ideia de que as identidades modernas estão sendo descentradas, ou seja, deslocadas e fragmentadas, mesmo colocando o quão complexo essa noção de descentramento pode ser.

Identidade, na visão sociológica clássica, refere-se àquilo que sutura o sujeito à estrutura. O núcleo do sujeito forma-se na relação entre ele e o que o medeia

(valores, sentidos e símbolos do espaço em que ele habita). Para Hall, na perspectiva do Interacionismo simbólico, a identidade é formada numa interação entre o sujeito e a sociedade. Ela será o elo que preenche o espaço entre o mundo interior e o mundo exterior. O espaço entre o mundo pessoal e o público. É formada nessa interação entre o sujeito e a sociedade.

1.3 A comensalidade

O conceito de comensalidade pensado neste estudo refere-se àquele que dê conta das relações sociais em torno da comida, entretanto, a mesa aqui não é aquela tradicionalmente descrita nas relações sociais estruturadas em modelos únicos, que guiavam as sociedades em outros contextos sociais. Num mundo global hipermoderno, em cuja mesa se apresenta a diversidade e mudança dos alimentos, mudam-se também as relações, que podem ocorrer mesmo sem a sua materialidade, ou seja, mesmo sem a presença física dessa mesa. Nem sempre o convidado é aquele do ciclo de amizades; as misturas acontecem. A Comensalidade hipermoderna é híbrida.

O contexto sobre o qual nos propomos a refletir é o contexto social contemporâneo, pós-industrial, carregado de diferentes sentidos e conformações. Dessa forma a comensalidade vai além e abarca novas relações sociais tanto virtuais quanto reais. Tal como define Neto e Carvalho (2017): “A comensalidade de hoje envolve um vasto repertório de significados, que circula em zonas *online* de livre acesso, para todos os lados do planeta, e institui novos sentidos de sociabilidade para o comer.” Além disso, os autores acrescentam que as novas sensibilidades contemporâneas nos levam para um mundo com formatos diversos de interações e de modos de compartilhar a comida. Consideram, ainda, que as novas sensibilidades do comer junto configuram uma nova comensalidade possível. (CARVALHO e PERZ-NETO, 2016, p. 53-68)

O ser humano retira prazer e alegria do ato de comer. A mesa, que serve de plataforma ao ato de comer, mas também à sociabilidade, é o local onde se reforçam os «laços entre as pessoas no interior da célula familiar e também afirmam a identidade dos diversos grupos sociais.» (CANDIDO, 2015)

Para Salvador (2016), uma reunião de um grupo de pessoas em torno da mesa é em várias sociedades, religiões e comunidades, um ato cheio de simbolismo, sendo,

então, a comensalidade uma forma de convívio familiar, de estreitamento de laços sociais. Pela partilha do alimento, laços de amizade são criados, a existência de uma comunidade é celebrada ou um rito de passagem é comemorado. Teoricamente, um grupo em torno de uma mesa supõe solidariedade e cooperação, sendo historicamente o momento real e simbólico de integração social. Porém, segundo o autor, forjam-se também alianças e se estabelecem relações de poder.

Simmel (2004) atribui às refeições o conceito de justaposição entre a existência individual e a coletiva, na qual os valores individuais se moldam ou se conflitam com os valores sociais. Para o autor, a alimentação seria uma atividade central no que ele irá chamar de socialização primária: “O incomensurável significado sociológico da refeição está contido na possibilidade de pessoas que não partilham interesses específicos se encontrarem para uma refeição em comum [...]” (SIMMEL, 2004, p. p. 169)

Frequentemente, observamos a comensalidade das sociedades pós-industriais serem definidas como órfãs dos padrões tradicionais da alimentação, da estrutura e do próprio contexto social alimentar. É a comensalidade da dissolução dos ritos.

Outro ponto interessante diz respeito à alimentação ditada pelas empresas alimentícias transnacionais, que gera fluxos de consumo de alimento multiculturais. Essas empresas transnacionais são aquelas que, sem barreiras alfandegárias, comercializam alimentos mundo afora, produtos aceitos e consumidos globalmente por consumidores das mais diversas culturas, frutos do mercado global. Isso faz dessas empresas corporações transnacionais, o que, na verdade, é o efeito da globalização sobre a comensalidade hipermoderna. Além disso, o impacto é também nos movimentos humanos.

Há vários estudos que retratam aspectos significativos sobre comensalidade contemporânea. Azevedo (2017), ao levantar e analisar os principais eixos temáticos de pesquisa sobre alimentação, cultura e sociedade dos últimos tempos, mostra o alimento como tema bastante amplo para explorar os múltiplos significados de processos que vêm ocorrendo nas sociedades globalizadas e urbanas, uma vez que expõe a complexidade desses fenômenos para além do aspecto econômico e nutricional. A título de exemplo, podemos citar os estudos de Micheletti (2003) e Spaargaren (2005) sobre o universo do consumo de alimentos como construtores de identidades individuais e coletivas, do consumo sustentável e do consumismo político. (AZEVEDO, 2017).

1.4 Migrações e globalização

Globalizar não é um verbo novo. O fenômeno coincide com a era da exploração e das conquistas europeias e com a formação dos mercados de capitais mundiais. A tensão entre dois polos de conflito – o mercado global e a força centrípeta do Estado-nação – já aparece nos primórdios da história global. (HALL, 2011)

Acrescenta-se a isso o conhecimento posto de que o império romano seja uma primeira forma de organização política e econômica que unificou vários povos. O império que o sucedeu, o pensamento cristão, também unificou o pensamento ocidental e influenciou a política e a economia durante séculos. A expansão do capitalismo da Europa moderna (cujo maior exemplo foram as grandes navegações) também dividiu o mundo entre as maiores potências da época. Os processos de colonização e o imperialismo (capitalista ou socialista) também são movimentos de unificação. A diferença agora é que na pós-modernidade temos um mercado integrado pela tecnologia; as empresas são transnacionais e o fluxo de informações, pessoas e mercadorias se tornou mais veloz. As grandes empresas de alimentos, medicamentos, armamentos e entretenimento são globais. A identidade local dialoga incessantemente com o mercado global.

O século XX foi considerado o século dos deslocamentos. A Segunda Guerra Mundial gerou novas realidades no fluxo de populações. Naquele momento, o mapa mundial foi reconfigurado e muitas culturas se dispersaram ou se deslocaram para outras regiões. Contudo, o século XXI apresenta-se como tempo, e a velocidade com que essas migrações estão acontecendo é tamanha, a ponto de que ele seja considerado como a era das migrações em massa. (SAID, 2000).

Principais fluxos migratórios no final do século XX e início do século XXI



Figura 1 – Principais movimentos migratórios situação em 2005²

Assim, a migração em massa não seria algo recente, tem acompanhado toda a era moderna desde seus primórdios, embora com outras roupagens e direções. Essas migrações seriam consequência de um modo de vida moderno que inclui a produção de pessoas redundantes, localmente inúteis, excessivas ou não empregáveis em razão de um progresso econômico. Ou, do ponto de vista político, pessoas localmente intoleráveis, rejeitadas por agitações, conflitos e dissoluções causadas por transformações sociais e políticas e subseqüentes lutas de poder. (BAUMAN, 2017).

Sejam os deslocamentos humanos recentes ou não, fato é que a contemporaneidade reverbera, dia a dia, por pessoas cruzando fronteiras à procura de um lugar de existência e resistência. Além disso, novos pontos de vista e novas impressões são criados com o descer e subir de barreiras, muros e alfândegas. Novas geografias e linguagens são impostas a um conjunto inteiro de culturas e antigas nações. A própria formação da sociedade brasileira é também reflexo de várias diásporas e migrações forçadas ou não. Invasões e disputas por territórios marcaram

² Disponível em: <http://www.ufjf.br/pur/files/2011/04/MIGRA%C3%87%C3%83O-NO-MUNDO.pdf>. Acesso em: 18 dez.2019.

a história desta sociedade. Enquanto alguma força impuser alguma movimentação, haverá sujeitos que migram, seja essa força da natureza, política, econômica ou bélica.

O próprio conceito de imigrante precisa ser melhor conhecido para que não se resuma àquele que chegou há pouco e que nunca fez parte completamente de um determinado território. Um dos principais teóricos dos estudos de imigração, Abdelmalek Sayad, critica abordagens que generalizam o olhar sobre um fenômeno que considera bastante complexo. Para o autor, a imigração, pode ser lida por diferentes perspectivas teóricas. O próprio trajeto do imigrante não é apenas espacial, é também epistemológico (SAYAD, 1998).

A globalização ou mundialização, como melhor se faça entender, de alguma forma, coincide com uma conjunção de fenômenos econômicos, tecnológicos e geopolíticos, mesmo que isso não seja algo recente. Além disso, seria uma simplificação grotesca achar que ela se resume ao universo geopolítico e econômico. Ela incide principalmente sobre o universo cultural, ditando assim padrões inéditos no âmbito sociocultural. Neste sentido, a globalização é também – e principalmente – uma manifestação cultural, definindo-se como uma cultura-mundo. . (LIPOVETSKY, 2012)

Desde o início dos tempos, nas sociedades tradicionais, o econômico tenta se inserir no universo cultural, misturando influências entre necessidade material, organização social e sistema de valores. Contudo, a cultura-mundo, ou a cultura em escala planetária, colocaria um fim às contradições culturais do capitalismo. Elas não deixam de existir, mas têm menor influência diante dos valores difundidos pelo mercado da cultura-mundo. A cultura de alguma forma sempre guiou o ritmo e deu sentido à vida, junto com os parâmetros religiosos, as regras sociais e os sistemas simbólicos. Entretanto, o poder da cultura-mundo desorganiza essa lógica cultural e parece desestabilizar e colocar em crise os componentes tradicionalmente estruturantes, como a religião, a família, ideologias políticas, educação. Não há domínio que escape a processo de desterritorialização. (LIPOVETSKY, 2012)

Nesse sentido, a cultura-mundo aproxima e cria interação entre mercados, mas não necessariamente entre indivíduos. Ao descobrir que na França ou Japão há comidas deliciosas, posso desejar consumi-las e posso fazê-lo através do cardápio global de uma cidade sul-americana, por exemplo. Num elegante restaurante europeu, um vinho originário da África do Sul ou do Chile pode ser muito bem apreciado. Porém,

não significa que qualquer sul-americano ou sul-africano possa ir habitar o território europeu ou japonês, territórios de desejo, bastante divulgados pelos dispositivos culturais e mercadológicos que visibilizam a “cultura global” e que rompem e desorganizam as barreiras entre o território simbólico e o território real.

1.5 Fronteiras: comensalidade e migrações

Embora exista uma variedade de estudos que abordem o tema migração e alimentação, sob variados aspectos metodológicos, os estudos dentro do campo da Alimentação e Nutrição ainda estão muito baseados em pesquisas de impacto das migrações na saúde e hábitos alimentares dos imigrantes (HATKIER; JANSEN, 2011). A comensalidade hipermoderna, por outro lado, expressa as novas configurações e realidades globais. Nesse sentido, entendemos também os processos migratórios como parte fundamental na formação da identidade alimentar de uma sociedade. O alimento é transformado e transforma sociedades ao cruzar fronteiras.

O uso do conceito de comensalidade neste trabalho permite uma ampliação do entendimento sobre o próprio conceito. Boutaud (2011) é um dos autores que nos ajuda a analisar o espaço da comida a partir das relações em torno dela. É neste espaço que convergem e se expressam os fluxos humanos e simbólicos de uma cultura. O autor pontua que a noção de comensalidade teria as mesmas características da hospitalidade, como forma de receber o outro (hóspede). É o espaço onde relações sociais estão estabelecidas e se estabelecem laços que sinalizam territorialidades migratórias, que seguem os fluxos de diásporas e os movimentos locais ou transnacionais dos alimentos e pessoas, e que assim vão se resignificando e construindo identidades. Boutaud nos sinaliza, ainda, que o espaço da comensalidade é também um espaço de expressão de identidade.

Pensar a territorialidade da comida é também se colocar no lugar de olhar o estrangeiro e problematizar esse olhar sobre o estranho. No idioma grego, por exemplo, o bárbaro era o que não falava esse idioma. Era o sem território. O nômade, o que não tinha civilidade grega (ALBERT, 2011). Hoje, quem são os bárbaros nesse entendimento? Qual seria a então comida bárbara nos dias de hoje? Há uma comida civilizada, considerando a geopolítica internacional contemporânea?

A comida, entendida pela leitura dos aspectos físico-químicos, rotineiramente é rotulada pela ciência da nutrição como a comida da sociedade dos

“ultraprocessados”³, do *fastfood*, do mercado global, cujos alimentos respondem aos mercados transnacionais predominantes, com tendências homogeneizantes. Tais mercados impactam também em hegemonias de cadeias de produções de alimentos (agronegócio mundial) e em guerra contra manifestações de culturas locais.

A escolha do que comer, com quem e onde comer parte de todo um arcabouço histórico cultural. O gosto é algo construído também historicamente (MONTANARI, 2008). Ao entendermos o que está sendo valorizado numa determinada cultura, talvez, também, seja possível reconhecer outras dinâmicas sociais que estão debaixo de uma mesa de jantar. Cabe aqui ressaltar o interesse em compreender melhor a mesa contemporânea com seus elementos, que não estão muito bem claros, pois são relações que vão além das fronteiras conhecidas.

A mesa e a comensalidade contemporâneas aparecem cada vez mais nas mídias, seja nas mídias de massa tradicional (TV, Jornais, revistas), seja nas mídias digitais. Essas mídias também reportam cotidianamente os fluxos migratórios. Por outro lado, muitos artistas transformam experiências de deslocamento em objetos de reflexão e construção de novos pensamentos sobre a sociedade (MOURA, 2010, p. 43).

O tempo da instabilidade, da rapidez, dos fluxos, dos fluxos migratórios em massa encena também outras ligações, outros cruzamentos, afetos e comidas. A comida, que é tradicionalmente contada como expressão de uma cultura genética fixa, é também produto de fusões, migrações e embates que vão se agrupando e reagrupando até que sejam incorporados a um determinado território como se sempre estivessem ali. De fato, o processo migratório é um interessante ponto para também entendermos o caminho percorrido por uma determinada comida e, assim, entender o processo de formação de uma cultura (ABBOT, 2016; GARCIA, 2017; HALLORAN, 2016). A mala de viagem do migrante não só leva a comida que o sustentará em sua travessia, como também fornece uma ponte simbólica entre aquilo que lhe é familiar e o que lhe é desconhecido.

Mais do que um elemento da cultura material, a alimentação implica em representações e imaginários, envolve escolhas, classificações, símbolos que

³Segundo Monteiro (2009), os alimentos ultraprocessados são formulações industriais prontas para consumo e feitos inteiramente ou majoritariamente de substâncias extraídas de alimentos (óleos, gorduras, açúcares, proteínas), derivadas de constituintes de alimentos (gorduras hidrogenadas, amido modificado) ou sintetizadas em laboratório com base em matérias orgânicas (corantes, aromatizantes, realçadores de sabor e outros aditivos usados para alterar propriedades sensoriais).

organizam as diversas visões de mundo no tempo e no espaço (MACIEL, 2004). E isso não seria diferente num tempo que está sempre em movimento.

Quando uma pessoa se move, leva também uma infinidade de representações e ideais de comida “boa” para comer. As memórias do espaço conhecido de casa passam também pela memória do comer. E o ideal de comida comível, gostosa, passa pela comida conhecida, familiar, de casa (BAILLEY 2017). Os hábitos alimentares são muitas vezes os últimos traços perdidos durante o processo de aculturação, posto que o comer, que geralmente está associado à privacidade do lar, é também um elo de lealdade a uma identidade de origem. (DINNER, 2001, p. 73).

Esse mundo a que nos referimos é, portanto, um mundo global, multicultural, hipermoderno, cujo tempo se caracteriza, segundo Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2012), por uma onda poderosa de unificação do mundo, chamada por alguns autores de globalização ou mundialização. Para Lipovetsky, a globalização contemporânea incide também sobre o universo cultural, estabelecendo padrões inéditos que comportam um reposicionamento e um redimensionamento da cultura no contexto social. A comensalidade hipermoderna revela também a unificação global que se mostra tanto na diversidade dos alimentos que se apresentam à mesa, como em mudanças nas relações com a própria mesa, ou até mesmo com a ausência dela.

Na hipermodernidade, nem sempre os convidados são do mesmo ciclo de amizades, as misturas acontecem. A comensalidade hipermoderna é também uma comensalidade intercultural, que se estabelece no contato e não é uma coisa nem outra. É nesse cenário que se dá a reflexão sobre relações à mesa contemporânea, carregada de diferentes sentidos e conformações.

O mosaico gastronômico de hoje é direcionado não só por relações de consumo cultural. Nessa despensa contemporânea, mesmo o kibe sendo árabe; a feijoada, africana; o quindim, português; o vinho, sul africano e o burrito, mexicano, a salada multicultural traz junto um repertório de percepções que nos faz pensar essa temática.

2 O CINEMA: LUGAR ONDE ALIMENTAÇÃO, COMIDA E ARTE SE ENCONTRAM

O cinema é tido como um dos símbolos e como uma das inovações da modernidade. Significa também um meio extraordinário de circulação do conhecimento, de difusão de novas experiências e valores culturais. Numa cultura inteiramente permeada pela expectativa de progresso científico e inovações tecnológicas, é comum que os meios de comunicação projetem perspectivas semelhantes. Não apenas documentários e ficções científicas exprimem os conhecimentos desejados e os alcançados, mas também dramas (profundos ou tolos), romances, animações, thrillers e comédias revelam a influência de variados elementos em nossa cultura. Por isso, os filmes são tidos como um interessante material para análise da cultura.

O cinema é antes de tudo um fato e, enquanto tal, coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética, para a sociologia dos públicos e para a semiologia geral. Qualquer filme, bom ou ruim, é em primeiro lugar uma peça de cinema, tal como uma peça de música. Enquanto fato antropológico, o cinema representa certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente. (METZ, 2010)

Mais do que um romance ou uma peça de teatro, o filme nos dá um sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, desencadeando no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e efetivo de “participação”, transmitindo com isso uma credibilidade imediata. Encontra o meio de dirigir-se ao espectador no tom de evidência convincente. E assim, segundo Metz, o filme enuncia o que o linguista classificaria como plenamente afirmativo e algo que possa ser levado a sério. Neste sentido, esse ar de realidade tem também o poder de deslocar multidões. Para o autor, o cineasta é também quem consegue dialogar com aqueles que não são seus amigos, pois existe no domínio fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Essa impressão de realidade, segundo ele, é, sobretudo fenômeno psicológico. (METZ, 2010),

O cinema, como um modo de representação artística da realidade, mostra-se também como um lugar profícuo de observação dos fluxos diaspóricos e dessa comensalidade em movimento de que falamos. Seja através do texto, das imagens, da característica de personagens, do cenário, do tema, o uso dos filmes neste trabalho baseia-se no entendimento desse lugar de observação de uma realidade construída e que pode ser lida como linguagem de um tempo.

A história do cinema se confunde com a globalização desde o início, pois a linguagem cinematográfica tornou-se a expressão de uma cultura global com suas especificidades locais. Além disso, reflete e empresta ideias na construção de um imaginário global que vem assumindo grande importância na cultura contemporânea (ROBERTS, 2010).

Além desse ponto, a perspectiva que Prado et al (2017) adota para olhar o cinema nos permite compreender os diversos universos sociais, individuais e coletivos, que estão inseridos no ato de comer, o que possibilita usar os conceitos para pensar o próprio conceito. É um olhar de uma perspectiva um tanto quanto, digamos, “indisciplinada”⁴, ou seja, que já não utiliza o conceito dentro de uma estrutura social tradicional. Tal como as relações sociais estão sendo reestruturadas e remodeladas, a comensalidade também se atualiza e se transforma. Essa perspectiva nos permite, portanto, fugir daquele pensamento disciplinado que expressa uma só comensalidade, aquela que se dá quando existe a mesa e, em torno dela, se come a comida tradicional de uma determinada cultura. A proposta aqui é de problematizar e propor que existe sim uma comensalidade “indisciplinada”, uma outra comensalidade que existe em si, para além do conceito.

Além disso, mais do que qualquer outro dispositivo midiático da atualidade, a linguagem do cinema atende à nossa necessidade de trazer elementos diferenciados para a análise e de colocar em discussão aspectos simbólicos do consumo de alimento no mundo contemporâneo. Prado et al (2016) falam do cinema como o mostrador de relações sociais que intermedeiam a possibilidade da permanência do indivíduo em sociedade. A comensalidade que buscamos recortar nos filmes analisados é uma comensalidade que não está nos livros de nutrição, ela vai adiante e abarca novas relações sociais, tanto virtuais quanto reais.

⁴ Grifo nosso para relativizar a semântica do termo.

Assim, considerando essa comensalidade como elemento afinado ao fluxo migratório hipermoderno, promotor de uma classe de multiculturalismo que se mostra sócio-historicamente cada vez mais, corroboramos a afirmação de Canclini quando diz que cinema como linguagem que traduz visões de mundo, representações da vida social, aspectos culturais diversos, perfis psicológicos variados, diversas narrativas, arranjos familiares e modos de comer à mesa entra como elemento que ora serve para narrar e contar, através de imagens e palavras, diferentes perspectivas de mundo; mas também participa e participou como uma máquina esmagadora de difusão de uma cultura hegemônica, tal como a indústria cinematográfica dos Estados Unidos pelo mundo. (CANCLINI, 2009).

2.1 Aspectos histórico-metodológicos

Na contemporaneidade, o cinema é um bem de consumo cultural que deixa pistas das mudanças comportamentais socioculturais globalizadas. Faz parte, portanto, de uma indústria cultural globalizada que uniformiza os valores de reconhecimento das diferenças e na qual os processos de interação do local com o global são parte de um mesmo contexto. A facilidade com a qual o cinema atinge o imaginário social demonstra sua efetiva potencialidade no contexto da aprendizagem. Contudo, não queremos afirmar que o cinema representa a realidade ou pode substituir a história, mas que, para o senso comum, a linguagem cinematográfica pode ser elemento que produza um sentido narrativo de representações que mesclam realidade e ficção, sem muito distanciamento (MARTIN, 2010).

No campo acadêmico, o cinema vem sendo amplamente utilizado como objeto de pesquisa ou como ferramenta metodológica no direito, na história, na geografia, na psicologia, nas ciências sociais e nas ciências biomédicas (medicina ou enfermagem).

A geografia, por exemplo, explora a linguagem do cinema para desenvolver trabalhos sobre representações do espaço urbano, paisagens, cidades, favelas e territorialidades. Name (2008), por exemplo, utilizou a análise crítica para discutir as imagens estereotipadas utilizadas nos filmes hollywoodianos a respeito de diferentes regiões do planeta. Analisou, ainda, o papel do geógrafo na desconstrução de tais estereótipos, através de suas análises.

Na História das Ciências, Oliveira (2006) fez uso dos filmes como instrumento de observação e educação científica, a fim de explorar a formação do imaginário social acerca do mundo científico através de filmes.

A nutrição, porém, ainda está descobrindo esse espaço de conhecimento em que o cinema se configura como interessante ferramenta de estudo de caso para identificar e ilustrar códigos e convenções de aspectos da comensalidade. Além disso, pelo olhar da comensalidade, é possível fazer reflexões teóricas em interface com as ciências humanas (letras, psicologia, comunicação, antropologia etc.), já que os aspectos subjetivos da comensalidade não caberiam nos conteúdos disciplinares tradicionais dos cursos que tratam o fenômeno da alimentação. Nas ciências humanas é uma prática comum, tanto no âmbito da pesquisa quanto do ensino de graduação e pós-graduação. (PRADO, FERREIRA, *et al.*, 2017)

No Brasil, a Série Sabor Metrópole vem dedicando alguns números a essa discussão. Os livros recentemente publicados⁵ contemplam capítulos produzidos no âmbito do presente estudo e muito enriqueceu a discussão dentro do campo teórico da Alimentação e Nutrição, com variados trabalhos que abordam o uso do cinema em intercessão com a comensalidade.

Nos Estados Unidos, a obra “Food, Film e Cultura” discutiu as múltiplas possibilidades de que se explore o tema alimentação e cinema, desde questões da sociologia de raça, gênero, políticas, sexualidade, até conflitos de guerra abordados sob a luz da análise fílmica. (KELLER, 2006)

No livro “Dinner and a Movie”, baseado numa série americana homônima de culinária, há uma variedade de estudos fílmicos que exploram temas como representação da comida, seus aspectos simbólicos e suas crenças; é o uso das imagens e narrativas sobre o alimento nos filmes como forma de observação de relações sociais e identidades culturais (BARON, 2016).

O cinema tem muito a contribuir como espaço de linguagem artística e cultural com o universo da ciência, considerando o processo dialógico. O interesse acadêmico, que se avoluma quanto mais se percebem as possibilidades de representações da realidade, delinea um lugar privilegiado de observação de códigos sociais e das problemáticas contemporâneas.

⁵ FERREIRA, F.R. *et al.*, 2016; PRADO, S.D. *et al.*, 2017; VARGAS, E.P. *et al.*, 2019

2.2 A análise de filmes

A dramaturgia é uma das mais antigas expressões da capacidade artística do ser humano. Dramaturgia é também a arte de representar emoções por meio de personagens vivenciadas por atores. Neste sentido, o cinema é o palco da dramaturgia da contemporaneidade. Utiliza-se de aspectos simbólicos e de elementos da cultura para dialogar com a própria cultura.

O filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Neste sentido, analisar um filme é fazer um caminho contrário ao da construção dramatúrgica, é um movimento de desconstrução. É, no sentido científico do termo, decompô-lo em seus elementos constitutivos, destacando materiais que não percebemos isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade.

Como ferramenta de pesquisa dentro do campo da biomedicina nem sempre é comum esse tipo de metodologia. A partir de uma experiência no campo da ciência e arte, um olhar mais amplo sobre usar a arte para falar de ciência, foi possível entender que a arte muito tem a dar suporte para ciência. Falar de um aspecto da cultura é buscar na sociedade linguagens indiretas que expressam elementos que incomodam, mas que não estão claramente assimilados, é um recurso artístico como se fosse um megafone: incomoda de alguma forma, faz parar para pelo menos para querer saber do que se trata.

Contudo, definir o melhor filme e transformá-lo então num objeto de pesquisa é tarefa séria. Utilizando outra linguagem, o processo de analisar filmes com um rigor científico muito se assemelha ao processo de degustação culinária: aquilo que se deseja comer que será descascado, picado, repicado, refogado e, enfim, saboreado.

Ver muitos filmes nos pareceu uma possibilidade de perceber que o mesmo tema pode ser desenvolvido de variadas formas, sobre diferentes ângulos da cena, sobre variadas lentes de pensamento e direção. A linguagem do cinema tem essa riqueza também. Cada filme vai levando a outro filme. Diferentes gêneros também permitem ver até onde se pode falar sobre determinado assunto e de que forma. Seja num drama, numa comédia, numa animação, num curta-metragem, seja pela perspectiva do que recebe o migrante, daquele que migra, seja europeu, africano, brasileiro, indiano. Fato é que são seres em movimento e cada personagem leva para a tela do cinema um olhar sobre a comida e um lugar para ela.

2.3 O percurso metodológico: filmes como *corpus*

Este trabalho considera a possibilidade de uma abordagem multidisciplinar na leitura de obras cinematográficas da cultura contemporânea, baseada em metodologias de estudos fílmicos, seguindo a perspectiva teórica dos seguintes autores: Metz (2010); Seabra (2014); Prado et al (2016, 2017); Claudine de France (2000).

O cinema desde o início desponta como um novo regime de sensibilidades. Um dispositivo de comunicação onde as identidades de uma cultura se expressam e se fazem notar (OLIVEIRA, 2014). Os filmes nos servem como pontos de partida para uma reflexão sobre as sociedades nas quais são produzidos. Alguns autores dizem que todo método de análise de audiovisuais abrange um conjunto de conceitos e técnicas que orientam qualquer análise.

Mas por que a escolha de filmes e não de novelas ou outra forma de aproximação ao objeto escolhido? Porque o filme é definido aqui como uma das linguagens de um tempo e, como linguagem, nos oferece pistas sobre os sentidos que estão postos à mesa em variados contextos sócio-históricos.

A escolha dos filmes se deu pela pertinência ao tema. Como já o dissemos na introdução desta tese, havia o interesse, despertado nos estágios anteriores de pesquisa – para sermos mais específicos, nos estudos realizados na pós-graduação em ciência e arte e, ainda, no mestrado – em compor um campo de observação e um escopo teórico que pudessem oportunizar o nosso mergulho num movimento mais profundo da investigação no nível de doutoramento. O cinema, tendo se apresentado como rico lugar-de-olhar, pareceu-nos atender plenamente nossas necessidades de observar os fenômenos que dialogam pensados no projeto de pesquisa e que findaram por se configurarem como objeto deste estudo.

Diversos universos fílmicos foram por nós visitados e revisitados. Vários recortes de diversas obras fílmicas foram realizados e estudados minuciosamente no intento de caracterizar o lugar adequado para onde pudéssemos olhar e encontrar as tramas teciduais das questões sociais diaspóricas presentes nas relações estabelecidas pelo fenômeno da comensalidade. Nesse processo, três obras se destacaram como ricas doadoras de elementos para a pretendida análise: os filmes *Lunchbox*, *Que mal eu fiz a Deus* e *Persépolis*. Essas três obras ofereciam narrativas plenamente relacionadas às questões norteadoras do estudo, além de possuírem

sequências formadas por cenas, cujos planos fílmicos se compunham com centralidade na comida como mediadora de conflitos e convergências bastante marcantes no que tange à representação social das relações interétnicas e diaspóricas. Assim, deu-se a escolha dos filmes e justificou-se sua adoção como *corpus* deste estudo. Passamos, então, ao detalhamento das obras elegidas.

O primeiro filme, o drama *Lunchbox* (2013), do diretor indiano Ritesh Batra, é uma coprodução entre Índia, Alemanha e França, lançado no Brasil em 2014. A temática deste filme baseia-se num desvio na entrega de uma comida de marmita. A partir desse deslocamento da comida, uma relação entre duas pessoas desconhecidas se estabelece. A análise deste filme buscou fazer uma reflexão sobre a comida como mediadora e carreadora de relações fragilizadas pela dinâmica urbana no mundo contemporâneo. Um homem viúvo prestes a se aposentar conhece uma mulher, também solitária, dona de casa, presa numa relação matrimonial distante e desgastada. A partir da troca de mensagens que são levadas dentro da marmita desviada, a relação se estabelece. O filme retrata a passagem da sociedade urbano-industrial, considerada emergente sob o ponto de vista econômico, pós-moderna, globalizada, mas ainda com traços de uma sociedade tradicional, hierarquizada. A lógica produtivista da cidade, misturada com a lógica do espaço doméstico, com seus temperos caseiros, gera novas conformações na vida dos personagens. Para a análise foram utilizadas algumas cenas, elementos do cenário, características de alguns personagens e a temática central do filme.

O segundo filme é a comédia *Que mal eu fiz a Deus?*. A obra é uma produção francesa, lançada em 2014, sob a direção de Philippe de Chauveron. O tema central do filme gira em torno de um conflito que se estabelece a partir da entrada de estrangeiros num núcleo familiar francês conservador. Um casal católico, conservador e cheio de preconceituosos diante dos que vêm de outros países, no caso aqui, os futuros genros, todos filhos de estrangeiros de diferentes nacionalidades e religiões, que se deslocam à França contemporânea.

O filme permitiu observar aspectos conservadores e variados conflitos, tais como o racismo e a xenofobia, que giram em torno das questões migratórias no mundo atual. Mesmo que o cenário aqui tenha sido a França, são aspectos que permeiam a geopolítica familiar do mundo todo. Um mundo que se diz global, mas que briga pelo local e pelo conservador. Tal como a sociedade se mexe e sai de seus espaços maternos e cômodos, a comida sai também do lugar comum, acompanha o

deslocamento e se rearranja, criando outros sentidos e possibilidades de resistir, em dinâmicas nem sempre orientadas pela mesma lógica.

O terceiro filme é *Persépolis*, uma animação francesa de 2007. O filme, dirigido e roteirizado por Marjane Satrapi, é uma narrativa baseada na autobiografia da autora. A animação, como arte de movimento de imagens, é também a mistura entre o passado com seus desenhos e símbolos e a tecnologia do movimento. A obra parte de uma história em quadrinhos e fala da transformação da personagem desde a infância até a idade adulta. *Persépolis* acompanha as mudanças geopolíticas do Irã. A personagem se desloca no tempo e no espaço, em um vai e vem da narrativa. Sozinha, migra para viver na Europa e lá tenta se estabelecer física e simbolicamente. De uma cultura que parece muito distante da sua, em algum momento, volta ao Irã e já não encontra mais o lugar de antes. É um caminho do intermediário, que se entende por uma possibilidade de não ser mais o Irã e nem nunca poder ser a Europa. Nessa trajetória, a comida aparece tentando dar um lugar reconhecido, reafirmar uma identidade perdida no país que se deixou para trás. Por outro lado, o novo país é a mostra das distâncias. O espaço do comer no território estrangeiro está representado na narrativa por um lugar do solitário, o restaurante, o café, a rua. O contexto político mostrado no filme influencia diretamente a possibilidade de acesso a comidas. Pensar o território e as relações sociais e usar a comida para entrar neste universo de conhecimento é uma proposta da análise deste filme.

Como ferramenta metodológica, os planos, cenas e sequências fílmicas nos pareceram um interessante condutor de olhares, por possuírem amplo repertório de códigos que permitiram discursar sobre esses fenômenos que nos propusemos a investigar. Passamos, assim, ao esclarecimento necessário sobre os fazeres metodológicos desenvolvidos em cada filme analisado.

1. Lunchbox foi elencado como obra componente deste estudo pela possibilidade de discutir aspectos da comensalidade que sai do ambiente caseiro e vai para rua. Uma comida que sai das fronteiras domiciliares de uma sociedade patriarcal emergente, globalizada e que habita uma sociedade que, em muitos aspectos, se parece à sociedade brasileira: as relações de trabalho, transporte, os modos de viver urbano. Além disso, consideramos os papéis dos personagens no jogo social. Através da personagem feminina, por exemplo, protagonista do filme, vislumbramos

uma possibilidade de discutir e questionar relações familiares e relações de trabalho em que o sujeito está inserido, a partir da comensalidade.



Figura 2 – Cartaz do filme Lunchbox - Direção Ritesh Batra.

2. *Que Mal eu fiz a Deus?*, é uma comédia que trata de questões relacionadas a conflitos gerados pela entrada de estrangeiros num núcleo familiar conservador. Temática que diz muito da história geopolítica do mundo hipermoderno. A chegada das empresas transnacionais no comércio local e a chegada do estrangeiro, ocasionada por novos arranjos geopolíticos mundiais, geram conflitos. A comensalidade no filme, como elemento universal da obra, pode nos dar pistas para desenvolvermos um olhar sobre esses conflitos e novos arranjos. A comédia, como uma possibilidade de expressar questões delicadas, que naturalmente não poderiam ser ditas, parece um interessante recurso do diretor deste filme que iremos explorar como corpus de nossa análise. Para tanto, utilizaremos o recurso de *decoupage*⁶ dos diálogos e do perfil de alguns personagens e, ainda, a descrição do cenário de representações da comida.

⁶ Do francês: descrever



Figura 3 – Cartaz do filme Que mal eu fiz a Deus? Direção Philippe de Chauveron

Persépolis trata de questões de diáspora, conflitos políticos, deslocamentos motivados por ditaduras políticas. O filme é baseado no livro autobiográfico da autora e diretora Marjane Satrapi. Pretende-se a partir disso refletir sobre o sentido da comensalidade na subjetividade do sujeito que migra de seu país de origem para viver num país estrangeiro.

Na análise foram selecionadas imagens possíveis de identificação de alguns símbolos associados à comensalidade, além de partes da narrativa da história. A descrição da segunda sequência inicial do filme ilustra um território de passagem, o aeroporto: símbolo máximo das fronteiras oficiais de passagens entre comunidades mundiais. É o espaço maior das fronteiras transnacionais. Os aeroportos são hoje como ritos de passagem. Lugares de entrada e saída dos sujeitos que buscam um lugar no mundo global.

A narrativa de Persépolis utiliza recursos de ida e vinda no tempo narrativo. Marjane, protagonista, relembra cenas do passado, que se iniciam nos idos de 1978. Relembra a vida de menina, em que adorava batatas fritas com Ketchup, tinha Bruce Lee como ídolo e usava tênis Adidas, símbolos de mercadorias transnacionais das sociedades de consumo. Nas lembranças, imagens de festas, música, bebida e comida.

A sobreposição de imagens do filme que representam o espaço da comida ou o próprio comer, tanto em território estrangeiro quanto em Teerã, é interessante como reflexão da subjetividade relacionada ao cenário de mudanças da comida.

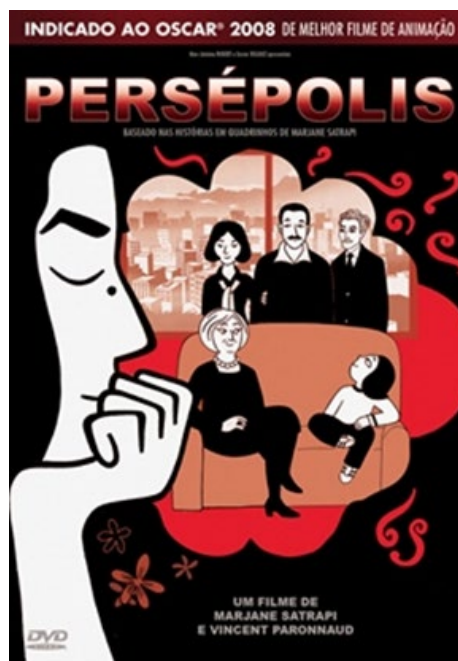


Figura 4 – Cartaz do filme Persépolis – Direção Marjane Satrapi

A eleição dos filmes, como já dito anteriormente, observou a temática expressa pelo realizador, a questão da mobilidade e a das migrações transnacionais, ou seja, questões pertinentes ao presente estudo. Para chegarmos ao *corpus* da pesquisa, ampliamos a lista de títulos a serem assistidos, em virtude da demanda do próprio desenvolvimento do trabalho. Assim, outras questões foram surgindo e solicitando a necessidade da referida ampliação. Então, elencamos, além das obras acima citadas, que compuseram propriamente o corpus deste estudo, mais duas obras que, embora não façam parte diretamente deste texto de tese, são aqui mencionadas pela importância que tiveram no processo teórico-metodológico de todo o percurso do doutoramento:

1. Bienvenue au Refugistan (Documentário, França)
2. Tabuluja - Acordem! (Curta-metragem, Congo-Brasil)

Cumpre-nos, então, dar a saber sobre esses demais filmes:

1. Bem-vindo ao Refugistan, cujo título original é BIENVENUE AU REFUGISTAN é um documentário sobre o drama de pessoas que saem de seus países e vão viver num campo de refugiados como se este fosse um outro país. Aí a comensalidade é outra também. A análise possibilitou sair da ficção para o documentário e explorar as diferenças, comparando diferentes formas de contar histórias. Por outro lado, como temática, nos fez ver como se caracteriza o processo de uma migração que não foi finalizada. O filme exhibe pessoas que vivem há anos nesses campos de refúgio. O que era para ser algo temporário na rota de fuga entre a saída do país de origem e a entrada em um novo país se transforma em algo quase permanente. São lugares administrados não por Estados, mas por outras estruturas governamentais.

Welcome to Refugistan (título original) revela o modo como a agência de refugiados das Nações Unidas administra campos que abrigam milhões de refugiados em todo mundo, criando um país virtual de grandes dimensões. Como lidar com as necessidades urgentes de milhares de refugiados que chegam todos os dias? Como esta resposta de emergência se transformou em uma situação durável com uma permanência média de quinze anos? Quais são as perspectivas de longo prazo para este tipo de resposta à urgência humanitária? O documentário foi exibido em diversos campos pelo mundo, como Quênia, Tanzânia, Jordânia, fronteira da Grécia com a Macedônia e, também, em escritórios da agência na França, Inglaterra e Suíça.

Quase 17 milhões de pessoas – refugiados, deslocados ou migrantes – vivem em acampamentos, um país virtual do tamanho aproximado da Holanda. O filme nos conduz a uma investigação sobre esse gigante dispositivo que combina as preocupações humanitárias e a gestão dos “indesejáveis”, o tipo de imigrante que os países ricos não querem a qualquer preço. No documentário, a autora questiona o porquê e de que maneira os campos de refugiados, originalmente planejados para

serem temporários, sobrevivem por décadas. A conversa avalia os processos migratórios no século 21 e as dinâmicas de exclusão que os atravessam⁷.



Figura 5 – Cartaz do filme Bienvenue au Refugistan – Direção Anne Poiret

1. *Tabujula - Acordem!* é um vídeo instalação que surgiu a partir da necessidade de se analisar o próprio filme com suas novas conformações. É a narrativa do próprio migrante, feito por refugiado que vive no Brasil, com suas dificuldades de falar no novo país. Aqui o autor utiliza a comida como linguagem universal para expressar suas dores e perspectivas do que é ser um refugiado negro no Brasil contemporâneo. Essa escolha partiu de uma necessidade de sair do lugar comum narrativo.

Shambuyi Wetu, artista da República Democrática do Congo, refugiado em São Paulo, constrói, com suas performances narrativas considerando a experiência da diáspora, a situação do *homme noir* no mundo. O filme *Tabuluja* é uma criação colaborativa do artista com os antropólogos Rose Satiko Hikiji e Jasper Chalcraft e integra a coleção *Afro-Sampas*, série de filmes sobre a experiência de músicos, dançarinos e artistas africanos residentes em São Paulo.

⁷ Fonte: Aliança francesa.

Foi desenvolvido no projeto "Ser/Tornar-se africano no Brasil: fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo".

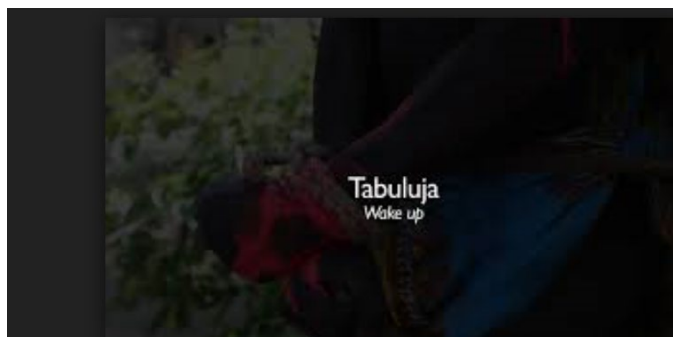


Figura 6 – Cartaz do filme Tabuluja – Direção Shambuyl Wetu, Rose Satiko Hikiji, Jasper Chalcraft

Parte da aplicabilidade geral do método provém de seus fundamentos teóricos. Na verdade, segundo Rose (2011), a argumentação teórica é crítica em cada ponto do desenvolvimento da técnica de análise. Falando, então, sobre os meios audiovisuais, e aí inclui-se o objeto fílmico, a autora define o abra cinematográfica como um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnica, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, contudo, indispensável levar em consideração essa complexidade. (ROSE, 2011, p. 343). Para a autora, o processo de análise de materiais audiovisuais implica um processo de transladar. Cada translado, no entanto, exige decisões e escolhas, sempre sabendo que outras alternativas são sempre possíveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado de fora é tão importante quanto o que é escolhido. Além disso, nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. Ao transcrever o material do cinema, decisões sobre como descrevê-lo devem ser feitas, e diferentes orientações teóricas levarão a diferentes escolhas sobre como selecionar para transcrever.

Metz (2010), ao descrever o objeto fílmico, reflete que na época em que o cinema era algo novo, a literatura cinematográfica tendia para um tom teórico e decisivo, era a época dos Epstein, dos Delluc e dos Eisenstein. Qualquer crítico tinha um pouco de teoria, e o que eles chamavam de filmólogo também. Hoje, no entanto, há quem ria desse tipo de literatura e que diga que a crítica dos filmes esgota tudo que se tenha a dizer sobre os filmes. Porém, Metz afirma que é através da reflexão sobre eles que, gostemos ou não, conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral.

Além disso, acrescenta o autor, há também outras abordagens, considerando que o cinema é assunto amplo que comporta mais de uma via de acesso. É importante ressaltar o quanto um filme pode ser interessante como objeto de estudo. Não sendo um fato fechado em si, tem inúmeras faces, o que permite que sua análise possa ir para inúmeras direções. Entretanto, se por um lado isso é rico, pode ser um caminho sem volta, facilitando que o pesquisador se perca do seu objeto de estudo.

O filme é também a narrativa de algo, uma forma de contar um fato ou uma história, um ponto de vista, uma forma de comunicar. O interesse de estudar as narrativas de filmes não é algo novo. Sua origem passa pela Poética de Aristóteles e na crescente consciência do valor de contar história na conformação de fenômenos sociais. A discussão sobre narrativas vai, contudo, além de seu emprego como método de investigação. A narrativa como forma discursiva ou como histórias das sociedades já foi abordada por teóricos culturais e literários, linguistas, filósofos da história, psicólogos e antropólogos. (BAUER, 2011, p. 90-92)

Não há experiência que não possa ser expressa na forma de uma narrativa, e ela existe no mito, na lenda, na fábula, no conto, na comédia, no cinema, nas notícias, na conversação. Está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade. A narrativa começa com a própria história da humanidade e nunca existiu em nenhum lugar e em nenhum tempo, um povo sem narrativa. Se ela é boa ou ruim, não importa, ela é transcultural, trans-histórica e internacional: está ali, simplesmente, como a vida está. Infinitas em sua variedade, comunidades, grupos sociais e culturas contam histórias com palavras e sentidos que são específicos à sua experiência e ao seu modo de vida. O léxico do grupo social constitui sua perspectiva de mundo. (BAUER, 2011, p. 91)

A linguagem do cinema é reconhecida como um dos símbolos e uma das inovações da modernidade. Significa também um meio extraordinário de circulação do conhecimento, de difusão de novas experiências e valores culturais. Numa cultura inteiramente permeada pela expectativa de progresso científico e inovações tecnológicas, é natural que os meios de comunicação projetem perspectivas semelhantes.

Uma pesquisa científica baseada em modelos tradicionais disciplinares, concebida unicamente sob perspectivas objetivas na observação dos fenômenos, assim como de um isolamento do conhecimento num único campo de saber, não dá conta da complexidade do objeto sobre o qual nos debruçamos neste estudo. Em

todas as áreas da ciência parece haver um movimento de busca por novos arranjos e conformações para o fazer científico. Tal movimento busca tanto um olhar multi/inter/transdisciplinar quanto novas ferramentas metodológicas. Assim, parece também interessante para ciência da nutrição não ficar alheia a esses movimentos.

3 RECONHECENDO AS COMENSALIDADES

Aqui, apresentamos os três manuscritos elaborados no percurso deste doutorado. Observa-se que o primeiro manuscrito, intitulado “A marmitta nossa de cada dia: Reflexões sobre a comensalidade em tempos hipermodernos a partir do filme *Lunchbox*”, foi publicado como capítulo do livro *Cinema e Comensalidade 2* (VARGAS et al, 2017), o segundo manuscrito, intitulado “Mesa de babel: a comensalidade contemporânea no filme *Que mal eu fiz a Deus?*”, foi publicado como capítulo do livro *Cinema e comensalidade 3* (VARGAS et al, 2017), enquanto o terceiro manuscrito, intitulado “Identidades deslocadas em territórios estrangeiros: a comensalidade no filme *Persépolis*”, foi aceito para publicação como capítulo do livro *Comensalidades em trânsito: tecnologias, fluxos e sentidos*, com previsão de publicação para o segundo semestre de 2020. As referências listadas ao final de cada manuscrito serão listadas também no final da dissertação.

As imagens dos filmes que foram utilizadas nas análises encontram-se em anexo (ANEXO 1) e foram capturadas a partir do uso da tecla PrtScr/PrintScreen e posteriormente coladas com o uso da ferramenta Paintbrush. Essas imagens foram então organizadas em arquivos como parte do corpus da pesquisa. Importante frisar que os textos publicados, por questões técnicas, não comportam imagens.

Os textos aqui apresentados, apesar de serem independentes, compõem um mosaico que evidencia a imensa variabilidade de formas de viver e de vivenciar a comensalidade. Ao final da tese será apresentado como essas análises se entrelaçam e nos permitem entrever aspectos da comensalidade contemporânea em relação aos mais diversos fluxos migratórios que deslocam pessoas, produtos, comidas e sentidos, produzindo novas formas de subjetivação.

3.1 A marmitta nossa de cada dia: reflexões sobre a comensalidade em tempos hipermodernos a partir do filme *Lunchbox*

Rapidez, tempo marcado, trânsito, pressa, velocidade. O movimento das grandes cidades do século XXI é semelhante em vários cantos do globo terrestre e, em especial, nos países em desenvolvimento, como Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, por exemplo (BRICS)⁸. A imagem urbana é definida pelos meios de transporte superlotados, construções e aglomerados de concreto, máquinas, relógios e pessoas circulando. E no meio desse cenário caótico, o sujeito tenta se encaixar, se definir e encontrar seu lugar, tal qual uma peça numa engrenagem mecânica. Misturado a esse turbilhão de eventos, é preciso ainda almoçar ou comer algo rápido sem que isso desestabilize o ritmo intenso de trabalho.

O início do século XXI é também a época em que a internet se consolida como veículo de comunicação em massa e a globalização da informação atinge um nível nunca antes visto na história da humanidade. A diminuição dos preços de acesso e as conexões de banda larga ampliaram o acesso à internet, cujos dispositivos tecnológicos (tais como transferência de vídeo, áudio e *softwares*, as redes sociais, a comunicação por mensagens instantâneas, o comércio eletrônico) estão disponíveis a um número cada vez maior de pessoas. As rápidas transformações que as tecnologias de comunicação trouxeram favoreceram a conexão entre pessoas fisicamente distantes, mas aumentaram distâncias nas relações fisicamente próximas.

Na alimentação, o impacto destas duas questões sobre as práticas alimentares pode ser observado numa comensalidade singular dos sujeitos nas metrópoles. A comensalidade definida como possibilidade de partilhar e trocar comida, estabelecer conversas à mesa, criar vínculos e consolidar relações sociais (BOUTAUD, 2011), no contexto do século XXI, merece reflexão.

Para se adaptar à realidade de um mundo rápido, volátil e inconstante, a comensalidade também assume formas fluidas e adaptáveis a qualquer circunstância. As pessoas passam a comer durante o trabalho, nos meios de transporte (públicos ou não), em horários imprevisíveis e de formas inusitadas. Sem contar com a dificuldade de encontrar com familiares e amigos, fazendo com que alguns almoços e jantares

⁸BRICS é um termo da economia que se refere aos países-membros fundadores do grupo BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), que juntos formam um grupo político de cooperação.

aconteçam via Skype. O comensal come só, enquanto conversa com alguém distante, revelando uma nova faceta da comensalidade contemporânea.

Este trabalho se propõe a refletir sobre comensalidade num contexto hipermoderno, no qual as pessoas comem de forma solitária, mesmo que estejam em público. Utilizando a análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2004) como recurso metodológico, toma-se como fonte de pesquisa o longa-metragem *Lunchbox*, do diretor indiano RiteshBatra. Trata-se de uma coprodução entre Índia, Alemanha e França, de 2013, lançada no Brasil em 2014. Da obra cinematográfica foram utilizadas algumas sequências da narrativa, descrição de imagens, características dos personagens e a própria temática do filme.

O enredo de *Lunchbox* se desenvolve a partir de um erro na entrega de um serviço de marmitas. Esse evento acaba por fazer com que um solitário viúvo conheça uma dona de casa, aparentemente infeliz no casamento. Os dois começam a se corresponder e, juntos, criam um mundo de fantasias, trocando mensagens que são levadas nas embalagens de comida. O filme retrata a passagem da sociedade indiana do século XXI, uma sociedade urbano-industrial, considerada emergente sob o ponto de vista econômico, pós-moderna, globalizada, mas ainda com traços de uma sociedade tradicional, hierarquizada e com o papel da mulher muito restrito ao lar.

Todavia o filme também retrata que é a comida tradicional, seus temperos e modos tradicionais de preparo que fazem diferença. Afinal, comer não é algo mecânico, comem-se também afetos, prazeres e memórias. Em uma vida marcada pela falta de gosto e de graça, o que seria uma simples marmita com um tempero diferente tem o poder de resgatar o sabor esquecido de viver. Aos poucos, o lugar feminino de submissão ganha uma nova dimensão graças à comida, abrindo novas possibilidades onde só havia reprodução da tradição.

3.1.1 Hipermodernidade e comensalidade

Para entendermos o contexto da comensalidade no filme analisado, utiliza-se a abordagem de hipermodernidade conforme ela é proposta por Gilles Lipovetsky (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004). O termo permite refletir esse tempo que ultrapassa os limites da pós-modernidade, caracterizando de modo singular a sociedade. Segundo o autor, a hipermodernidade diz respeito a uma sociedade liberal,

caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer.

Voltando um pouco ao tempo, segundo o autor, de início pensa-se a modernidade segundo dois valores essenciais, a liberdade e a igualdade, e apresenta-se uma figura não antes conhecida, o indivíduo autônomo, em ruptura com o mundo da tradição. Porém, naquele contexto moderno, o surgimento do indivíduo autônomo ocorre concomitantemente com a ampliação do poder estatal, o que resultou numa autonomia do indivíduo mais teórica que real. O período pós-moderno representou um momento histórico em que todos os freios institucionais que se opuseram à emancipação individual perderam força e deram lugar à manifestação dos desejos individuais, subjetivos e do amor-próprio. As grandes estruturas socializantes perderam a autoridade e o âmbito social não era mais o que mobilizava a massa. Mas nas sociedades em desenvolvimento e mais tradicionais, como os BRICS, ainda existe uma assimetria e o passado tradicional ainda insiste em persistir. O presente hipermoderno avança lentamente e de forma desigual, sobretudo nas questões ligadas às políticas de gênero, aos valores morais e ao ingresso no mundo do consumo.

Segundo o autor, desde os anos 1980, vários sinais declaram a chegada da era do hiper: o que caracteriza essa era hipermoderna é o hiperconsumo e o hipernarcisismo. É uma era da desagregação do mundo da tradição, que seria então vivenciada não mais sob o regime da emancipação, mas sim sob a lógica da tensão nervosa. O medo seria aquilo que importaria e dominaria em face de um futuro incerto, de uma lógica da globalização que se impunha independentemente dos indivíduos, de uma competição liberal exacerbada, de um desenvolvimento desenfreado das tecnologias da informação, de uma precarização do emprego e, finalmente, de uma estagnação inquietante do desemprego num nível elevado. Um momento em que a comercialização dos modos de vida não encontra mais resistências estruturais, culturais nem ideológicas, reorganizando as esferas da vida social e individual em função da lógica do consumo.

Pensando nesta visão de “hipermodernidade”, é interessante refletir que as relações tradicionais, dentre as quais as relações no âmbito da comensalidade, estariam também abaladas ou, seguindo a lógica do efêmero típica desse tempo hipermoderno, encontrariam também novas roupagens.

Todos os dias, parece que o mundo do consumo se imiscui em nossas vidas e modifica nossas relações com os objetos e com os seres... a superficialidade dos vínculos parecem ter contaminado o conjunto do corpo social... A hipermodernidade funciona mesmo segundo a lógica da reciclagem permanente do passado e nada mais escapa a seu domínio (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 33).

Mas como apreender esse mundo tão dinâmico e até mesmo efêmero? Analisar um filme é também uma tentativa de compreender os arranjos sociais estabelecidos. Buscar a comensalidade através do cinema é uma possibilidade de ampliar o olhar sobre o tempo, num contexto contemporâneo onde relações estão individualizadas, aceleradas e fortemente guiadas pelo consumo, impossibilitando maior percepção desse tempo que não para. Nas palavras de Vanoye, “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real” (VANOYE; GOLLOT-LETE, 2011, p. 52). O filme cria uma representação da realidade e, ao mesmo tempo, é um produto da indústria cultural ligada ao consumo e é um artefato da realidade, ou seja, o filme é representação do real e manifestação do real ao mesmo tempo. Ele retrata de forma singular os movimentos e as mudanças ocorridas nessas sociedades e as formas como as relações sociais vão se metamorfoseando e hibridizando.

A primeira sequência do filme (44”-3’40”) mostra um cenário de trens em Mumbai, principal centro econômico na Índia contemporânea. A cor cinza prevalece nas imagens férreas e sinaliza a mistura entre metal, ar poluído e concreto, elementos muito comuns nas paisagens de metrópoles superpovoadas. No interior desses trens, verdadeiras máquinas de transporte urbano, a massa de mão de obra se movimenta milimetricamente, aglomerada no espaço férreo, num vai e vem cotidiano, tal como a comida quente dividida nas marmitas de alumínio igualmente cinza.

Mumbai é um típico exemplo de megalópole contemporânea. As modificações do século XX, como observa Nestor Canclini (2010), impactaram também na reformulação do assentamento e da convivência urbanas: dos bairros aos condomínios, das interações próximas à distância policêntrica da mancha urbana, nas grandes cidades, onde as atividades básicas (trabalhar, estudar, consumir) se realizam frequentemente longe do lugar de residência; o deslocamento consome todo o tempo que poderia ser utilizado para habitar a própria cidade. Há um hibridismo que mescla passado e presente, oriente e ocidente, pobreza e riqueza, mudança e permanência, tudo junto e misturado. O sistema de distribuição de comida tradicional

sobrevive na metrópole e convive com a produção de tecnologia de ponta; as tradições culinárias convivem com as novas lógicas do mercado da gastronomia; o novo e o velho se misturam.

Um elemento do filme fundamental para iniciar nossa discussão foi o recipiente de transporte da comida, também conhecido por marmita. No filme, acompanhamos atentamente o percurso dela: a preparação em determinada cozinha de um lugar da cidade, a travessia pela megalópole indiana e a chegada, algumas horas depois, a um destino, onde será consumida. A marmita é um exemplo do que poderíamos chamar de comida urbana hipermoderna. Comida dividida em porções separadas, comida que é feita num ambiente doméstico ou comercial e consumida num lugar distante. Comida que pretende ser suprir demandas fisiológicas, afetivas e culturais. Comida que carrega sabores familiares quando feita por alguém da família. Comida que tenta resistir ao progresso da industrialização da ração do trabalhador urbano. Esse transporte de refeições é chamado na Índia de sistema *Dabbawala*. Existe no país desde o fim do século XIX (1890), não só em Mumbai, mas também em outras grandes cidades da Índia. *Dabba* quer dizer “lugar que se coloca a comida (recipiente)” e *wala* é aquele que a transporta.

A função de transportador de comida é destinada exclusivamente a um grupo de cerca de 5.000 homens, com chapéus e blusas brancas que diariamente transportam essas refeições preparadas no ambiente doméstico, geralmente pelas mulheres, donas de casa, ou em restaurantes locais até o local do trabalho e depois recolhem as marmitas e as levam de volta ao local de origem. O *Dabbawala* é considerado também um modelo de sistema logístico, copiado por empresas em outras partes do mundo (THOMKE, 2012). O processo de transportar a própria comida de casa até o local de trabalho seria concebível talvez em outro lugar, não na Índia. Lá o sistema de transporte é excessivamente lotado e superpovoado. Mal dá para transportar pessoas, quanto mais pessoas com suas marmitas. Porém, o homem *Dabawalla* consegue entrar e transportar as marmitas pelos transportes coletivos das grandes cidades indianas.

No perímetro urbano global, comprimido entre o ambiente do trabalho, do transporte e da solidão da casa, o sujeito vai sendo formatado. Um dos personagens principais do filme chama-se Saajan Fernandes, ou Sr. Fernandes (interpretado pelo ator Irrfan Khan). Um homem solitário, com uma expressão endurecida pela vida. O personagem quase não se relaciona com ninguém. Nem no ambiente do trabalho,

nem onde mora, e como sujeito do seu tempo, come sozinho também. Ele é o típico sujeito solitário das grandes metrópoles, conduzindo sua vida sem sentido e sem sabor, apenas reproduzindo o cotidiano e sendo útil para as grandes corporações e ao mercado, ele é um sobrevivente de um mundo hostil e desumano.

Para pensarmos a condição dos personagens no âmbito da comensalidade retratada em *Lunchbox*, utilizamos o conceito de identidade na visão de Stuart Hall (2002). Para apresentar esse conceito, o autor expõe três concepções muito diferentes de identidade, a saber: as identidades relacionadas ao sujeito do Iluminismo, ao sujeito sociológico e ao sujeito pós-moderno. O primeiro baseava-se numa concepção humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação. A noção do sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior não era autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com “outras pessoas importantes para ele” (HALL, 2002, p. 11) e que mediava para o sujeito os valores, sentido e símbolos – aculturado mundo que ele habitava. A terceira concepção, na qual se baseou este artigo, aponta para um movimento de mutação, é uma identidade que está se fragmentando, composta não de uma única identidade, mas de várias, algumas vezes contraditórias ou não.

Segundo Hall, o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Identidades que asseguravam a conformidade subjetiva do sujeito entraram em colapso e são resultantes de mudanças estruturais e institucionais, fato que decorreu também da globalização. Esse complexo processo de forças e mudanças chamado “globalização” atua numa escala global e atravessa as fronteiras nacionais; ao mesmo tempo, integra e conecta comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo mais interconectado. Essas “novas” identidades não são fixas, são mutáveis, intercambiáveis e podem ser abandonadas a qualquer momento em nome de uma nova identidade que satisfaça ao sujeito (desde que ele tenha condições de sustentar esta escolha).

O distanciamento da ideia sociológica clássica de “sociedade” é também característico da globalização. Como consequência desse processo, as identidades nacionais tradicionalmente baseadas nos Estados-nação estão em declínio, enquanto outras identidades “locais” ou particularistas afirmam-se como resistência à

globalização. O que se observa é que ao mesmo tempo que ocorre a homogeneização de várias culturas, formando uma nova identidade híbrida, há também um movimento de resistência de culturas e identidades locais, tomadas como tradicionais ou originais, como forma de afirmação num mundo globalizado. No plano individual, da mesma forma, a noção de uma identidade rígida, fechada e uniforme, definida em torno de papéis sociais, delimitados principalmente em torno do trabalho e da família, também cede passagem para uma identidade que é construída ao longo da trajetória do sujeito, portanto mais aberta e flexível.

Engessado na identidade de um trabalhador numa grande metrópole, perdido na solidão da vida hipermoderna, Sr. Fernandes não estabelece laços com ninguém, assim como não desenvolve qualquer tipo de empatia pelo outro. Numa sequência do filme (16'29" - 17'18"), um grupo de crianças, vizinhas do personagem, implora para que ele, o "Sr. Fernandes", devolva uma bola de futebol que caíra no terreno de sua casa. No entanto, a tentativa de aproximação fracassa: diante do pedido, Sr. Fernandes pergunta ironicamente se tem cara de empregado. Apesar da resposta negativa das crianças, ele afirma que se elas jogarem a bola lá dentro outra vez, ele irá atrás delas pela rua. Então, mesmo com o apelo das crianças, repetindo, "por favor", "desculpe", "por favor", ele fecha o portão, vira as costas e não responde mais nada. A atitude do personagem parece refletir um sujeito que não se comove com pequenas "questões humanas". A infância, as brincadeiras e os prazeres fora do universo do trabalho são desvalorizados pelo personagem, uma vez que aparecem desvinculados do cotidiano mecanizado de Sr. Fernandes.

Em contrapartida, é a chegada de uma marmita trocada que começa a sensibilizar seu lado mais humano e, de alguma forma, mais sociável. O prazer sensorial que essa comida inesperada e repleta de sabor proporciona o faz lembrar que a vida já teve alguma graça. A comida aparece no filme como um gatilho que pode reaquecer um espaço congelado ao longo da vida e permitir o reencontro com o sentido da própria existência.

A comensalidade, na visão de Boutaud (2011), pode ser traduzida na forma de compartilhar a mesa ou a refeição com alguém tal como num ritual de partilha, troca e reconhecimento, com forte aspecto simbólico. O autor faz uma busca nas origens do comer simbólico. Segundo ele, na "acepção ordinária", o comensal assumiria antes de tudo a figura de um hóspede, que se identificaria desse modo, sob o termo genérico do convidado ou, de maneira mais específica, porque a noção de comensalidade

condensa os traços da hospitalidade e os da mesa. O autor coloca que não se trata só de comer, mas de saber comer em comum, de ser visto comendo, sob o olhar dos outros. Todo ambiente se torna um cenário, a encenação da refeição. A encenação de si.

O que é necessário, comodidade ou hábito, assume o caráter de um símbolo ou força ritual. Isso significa também colocar em jogo seu comportamento, sua imagem, sua identidade, criada dessa forma na relação com o outro e favorecida pela mesa ou pelo local ritual da refeição. Estudiosos da Antropologia e da Psicologia veem a recusa de compartilhar alimentos como uma das marcas mais claras de distanciamento e inimizades.

A protagonista feminina do filme chama-se Illa (NimratKaur), uma dona de casa que, ao perceber o afastamento do marido, Rajeev (NakulVaid), na relação homem-mulher, tenta reconquistá-lo através de preparações culinárias especiais enviadas na marmita para o almoço dele. Para tanto, recorre aos conselhos de uma tia, vizinha do andar de cima, que vai dando sugestões de ingredientes e técnicas culinárias para resgatar de alguma forma a atenção do marido. A tia seria uma possibilidade, através do fazer culinário, de estabelecer coesão e ligações afetivas, num universo onde a relação conjugal parece distante e congelada.

A tia de Illa, personagem que só existe no filme através da voz, sem imagem, pode ser entendida também como uma referência à tradição, ao passado distante que só funciona no imaterial, naquilo que não pode ser visualizado neste mundo onde o material impera. No entendimento de Boff (2008), alimentos seriam mais que coisas materiais, seriam também o sacramento do encontro e da comunhão. Assim, essa tentativa da personagem de resgatar laços com o marido através do sabor da comida preparada parece interessante.

Segundo Rozin (1998 apud PACHECO, 2008), na Índia hindu o alimento é talvez o principal veículo de manutenção das distinções sociais; as crenças nos alimentos codificam o complexo jogo das proposições morais e sociais. A forma como é servido e o tipo de alimento têm forte significado entre os membros da sociedade. Segundo o autor, por exemplo, no ambiente doméstico ou nas festas, os melhores alimentos são servidos primeiro para os indivíduos mais velhos ou do sexo masculino (PACHECO, 2008).

O personagem Rajeev, marido de Illa, é um trabalhador das grandes cidades globais: roupa social, calça comprida, blusa de manga comprida, pasta de trabalho,

tudo está de acordo com esse estilo globalizado de homem e distante do modo tradicional indiano. Na sua primeira aparição ao longo da narrativa (14'02" - 14'56"), ele entra em casa, ao retornar do trabalho, com uma expressão séria, mal olha para Illa, que o aguarda sorridente na porta de casa (imagem da representação da dona de casa nos cenários cinematográficos mais tradicionais). Rajeev vai para o quarto, responde, sem muita vontade, às indagações de Illa sobre a marmita que ela mandou para ele e logo interrompe a conversa para atender a uma chamada no seu telefone móvel. O personagem sinaliza ter com o aparelho celular um vínculo mais forte do que com as próprias relações dentro do ambiente familiar.

Ao investigar as funções da família em outros contextos históricos com forte poder da tradição, Michelle Perrot coloca a família ocidental do século XIX, por exemplo, como o átomo de uma sociedade civil, responsável pelo gerenciamento dos "interesses privados", cujo bom andamento seria fundamental para o vigor dos Estados e o progresso da humanidade. A família seria também o elemento essencial de produção, de funcionamento econômico e de transmissão de patrimônio. Como célula reprodutora, produziria crianças, proporcionando-lhes uma primeira forma de socialização, garantindo, assim, a continuidade da espécie. Ainda neste contexto, a família era significada também como uma rede de pessoas, conjunto de bens, um nome, um sangue, um patrimônio material simbólico, herdado e transmitido (PERROT, 2009).

Fazendo aqui uma pequena associação com a questão do papel feminino na comensalidade moderna, a personagem Illa pode ser identificada como uma representação de mulher que vai na contramão desse sistema alimentar das sociedades industriais do mundo contemporâneo. Com base nos estudos de Perrot, Illa pareceria muito mais uma dona de casa burguesa retratada nos romances das sociedades francesas do século XVIII e XIX do que uma mulher vivendo numa grande metrópole do século XX. As donas de casa daquele tempo dependiam da soma financeira que lhes era passada pelos maridos, tinham a responsabilidade de zelar pela família e de manter a casa em ordem: arrumação e limpeza, lavagem e passagem da roupa, elaboração dos cardápios das refeições. Illa é uma figura que busca um lugar nesse sistema atravessado pela automatização do trabalho e tecnologia.

Um dos elementos mais impactantes da globalização sobre as identidades nas sociedades modernas diz respeito à compressão espaço-tempo: a aceleração dos processos globais e as distâncias mais curtas fazem com que achemos que o mundo

é menor. Em certa medida, há uma tensão entre o global e o local na transformação das identidades. O sociólogo Anthony Giddens (1990) reflete que a modernidade vai separando cada vez mais o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ausentes, distantes, de qualquer interação face a face. Para ele, a modernidade tardia altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. Ela deve ser entendida num nível institucional, mas as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual e, portanto, com o Eu. A noção de estilo de vida assume significado particular, direcionado por influências padronizadoras, em sintonia com o mundo do consumo, pois a produção e a circulação de mercadorias são componentes centrais das instituições da modernidade (GUIDDENS, 1990).

A modernidade amplia a interconexão entre os dois extremos da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado (com as tecnologias de informação, processos de trabalho e padronização dos processos) e disposições pessoais do outro (com relações mais voláteis, precarização do mundo do trabalho e das relações pessoais). Nesse contexto, a comensalidade também sofre influências dessa compressão espaço-tempo, seja na falta de tempo para comer e preparar as refeições, seja nas relações sociais mais fragilizadas pela distância e pela diminuição da convivência social-familiar, em que novos parâmetros de risco, pouco conhecidos ou inteiramente desconhecidos em épocas anteriores, são introduzidos no cotidiano (GUIDDENS, 1990).

Alguns eventos culturais ou hábitos de consumo são “vividos” simultaneamente, não importa o local onde você esteja. São eventos que estão aparentemente distantes, mas acabam produzindo uma compreensão do mundo que extrapola nosso olhar sobre o cotidiano e fazem com que nossa percepção leve em consideração fatos que aparentemente não nos dizem respeito – ou seja, eles acabam interferindo em nossa compreensão do mundo. A construção da identidade, a adoção dos estilos de vida ou a forma como lidamos com o próprio corpo, com a comensalidade ou com as relações afetivas, da mesma forma, acabam sendo influenciadas por eventos, fatos, ideias ou imagens que chegam de lugares distantes, que sequer conhecemos pessoalmente. Os programas sobre gastronomia na TV a cabo, por exemplo, criam novos padrões de gostos e hábitos de consumo, e introduzem uma mudança lenta nas mentalidades que acabam por influenciar as ações, mesmo que de forma imperceptível, abrindo caminho para mudanças no comportamento.

Na visão de Stuart Hall (2002), quanto mais a vida social se torna mediada por um mercado global de estilos, lugares e imagens, e por sistemas de comunicação globalmente interligados, mais identidades se tornam desvinculadas e desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos, parecendo “flutuar livremente”. O autor reconhece que a identidade se torna uma celebração móvel, mutante, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Deste modo, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um Eu coerente ou de um Estado-nação. Isso acontece porque dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma ilusão à qual somos confrontados diante de uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar. Neste sentido, o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Garcia e Canesqui (2005) acrescentam que o homem que vive nesse espaço urbano é reflexo dos modos de produção capitalista e, portanto, um homem diferente. Sem a terra, nem a enxada, nem o arado ou a floresta, tampouco o arco e a flecha; ele se vale apenas de sua força de trabalho que poderá oferecer ao mercado capitalista, para garantir, por meio da troca, a reprodução dessa mesma força de trabalho. Além disso, é possível encontrar nesse espaço capitalista, em função de uma inserção diferenciada do processo produtivo, uma grande heterogeneidade sociocultural que permeia, entre outros, os hábitos alimentares, seja no aspecto da produção, seja no da preparação e do consumo. Aspectos de uma comensalidade que, antes de tudo, expressam o caráter simbólico das relações sociais. Analisar estes detalhes é também reconhecer formas de perceber e expressar determinado modo ou estilo de vida de um grupo social.

Outra sequência com o personagem Rajeev (17'20" - 17'37"), por exemplo, é uma cena que envolve a comensalidade com todos os membros da família numa refeição à mesa. Rajeev olha fixamente para o aparelho de TV enquanto come e, mais uma vez, não se comunica nem olha para a mulher e para filha. Reclama dos custos de vida. É o sujeito que aparenta ser sem reflexão, sem interioridade, nem afeto; que

está totalmente anestesiado e moldado no sistema cidade/consumo/capital. Tradicionalmente, o momento da refeição sempre foi visto como importante fator de coesão dos vínculos dentro de um grupo social. Contudo, num mundo dominado pelas tecnologias, pelo consumo das cidades e pela precarização do mundo do trabalho, essas relações parecem estremecidas.

Segundo Boff (2008), a comensalidade é uma das referências mais ancestrais de familiaridade humana, pois nela se constroem e reconstroem relações que sustentam a família, a sociedade. Como numa celebração de um ritual, de comunhão, irmandade; comunica a alegria do encontro. Talvez, muito do que vemos, da relação dependente de muitos transtornos de alimentação às compulsões modernas, esteja intimamente ligado a uma busca na comida desse vínculo afetivo perdido.

Importante dizer que entendemos a comensalidade como uma forma de partilha, de troca e de reconhecimento. Um ato de compartilhar a mesa, comer junto como num ritual recheado de símbolos, tal qual define Jean Jaques Boutaud (2011). O autor reconhece o valor simbólico que o alimento exerce para além das necessidades biológicas. Milhares de anos antes de Cristo, a preparação do alimento em torno do fogo coletivo já mostrava uma função de organização social e necessidade de convivência. A comensalidade aí figura como um símbolo de identificação, de partilha de valores que se comunicam e que por isso criam vínculos. A prática do comer em conjunto seria um fortalecedor de relações, pois favorece a empatia, a compreensão mútua, a comunhão de sentimento.

3.1.2 Cenas de uma comensalidade distante

O filme *Lunchbox* conta a história de uma marmitta indiana (*walla*) que em última análise é igual à marmitta do trabalhado no mundo todo. A cena que selecionamos (2'14" - 4'17") inicia-se com o barulho de uma panela de pressão na cozinha da casa; a personagem Illa destampa a panela, sente o aroma da comida, mexe a preparação na panela, experimenta um pouco com a ponta da língua, faz uma cara de quem não ficou muito satisfeita com o sabor. Nesse momento, a voz da tia chamando, indaga se ela se lembrou de todos os temperos. Após Illa responder que esqueceu alguma coisa, a tia responde que já sabia, pois havia percebido pelo cheiro. A imagem mostra Illa acrescentando uma pitada de algum tempero na preparação. Em seguida, um cesto,

suspenso por um fio, vem descendo do andar de cima, onde supostamente vive a tia, trazendo um vidro com um tempero em pó. Illa pega o tempero, agradece e o utiliza na preparação. A voz da tia mais uma vez interrompe, lembrando que só um pouquinho do tempero já bastaria. A tia recomenda que a receita nova irá “funcionar”. E complementa: apesar de saber que a sobrinha Illa duvida um pouco disso, um dia ela verá o resultado.

A imagem volta para panela, mais uma vez a voz da tia dizendo que agora a comida, supostamente pela percepção do aroma, estaria perfeita, e acrescenta que agora o marido iria fazer um Tajmahal para Illa. Illa surpresa responde que o Tajmahal seria um túmulo. A voz da tia responde concordando com Illa. O diálogo termina com o som da buzina de uma bicicleta de um carregador de marmitas. O som faz com que Illa se apresse para terminar de distribuir a comida preparada dentro dos quatro recipientes redondos, de alumínio, que compõem a marmita. Um recipiente leva o arroz, no outro a preparação feita na panela de pressão que visualmente parece uma lentilha, no outro estão os legumes cozidos e no quarto recipiente o pão indiano. Feito isso, Illa termina de montar a marmita, empilhando os quatro recipientes. Depois, coloca numa bolsinha própria para marmita e entrega ao carregador de marmitas, que já estava esperando na porta de sua casa. A cena termina com Illa observando de sua janela o carregador de marmitas saindo numa bicicleta cheia de marmitas penduradas.

Pensando no fato de a marmita permitir fazer uma refeição fora do ambiente doméstico, ela pode ser caracterizada por um tipo de refeição moderna, o *fastfood*. Os *Dabawallas* transportam a comida feita no ambiente doméstico até o local onde será consumido, no horário certo, sem atrasos nem erros de entrega. Na visão de Freitas e Oliveira (2008), o termo *fastfood*, dentre os múltiplos significados adotados para ele, reporta a um modelo de modernidade alimentar, marcado por um conjunto de práticas que envolvem novas escolhas alimentares e a ruptura com os rituais tradicionais da sociedade indiana em relação à comensalidade. Reporta-se também ao abandono das refeições em família, no lar, à substituição de comidas por merendas, à pressa do comer, ou seja, uma imagem de alimentação associada ao estilo de vida hegemônico da sociedade pós-industrial, cosmopolita, globalizada, que valoriza a individualidade e a privacidade. E alguns aspectos do novo comportamento alimentar que combinam praticidade, rapidez, comodidade e a economia de tempo do mundo contemporâneo.

A comida assimila a necessidade de rapidez, praticidade e impessoalidade da vida urbana; o tempo da comida nos grandes centros é outro, principalmente para as camadas mais pobres da população. Para estes, no ambiente de trabalho não existe a possibilidade de aderir ao *slowfood*.

Os vínculos afetivos nas grandes cidades são congelados pela tecnologia em excesso, o tecnologismo. São repetições de movimentos, em busca do tempo, do consumo, sem espaço para sensações ou reflexões. A distância que separa o local do preparo da comida do comensal é a metáfora perfeita da distância nas relações entre as pessoas. A comida sem gosto reflete também o insosso tempo sem relações. Emoções insípidas e inodoras. A comensalidade está em suspenso.

Outro personagem utilizado como objeto de reflexão é Aslam Shaikh, interpretado pelo ator Nawazuddin Siddiqui. Shaikh é um homem jovem, que entra na história apresentado pelo chefe do Sr. Fernandes (ou Saajan) (6'56" - 8'25"). Ele será a pessoa que ocupará seu lugar quando aposentar. A aposentaria está prevista para o mês seguinte, após ele trabalhar por 35 anos nessa empresa. Sr. Fernandes, portanto, deverá treiná-lo para o cargo. Shaikh é apresentado como um sujeito com ótimas referências, uma delas "contador na Arábia Saudita". Ele transmite ser um sujeito alegre, cheio de entusiasmo, sonhador, e mostra estar interessado em aprender a nova tarefa necessária para ocupar o cargo. Shaikh é a representação do novo, do futuro, talvez o personagem mais vivo e afetivo da história. Além de apresentar-se como órfão (37'54" - 43'03"), automeando-se AslamShaikh, afirma ser autodidata, capaz de aprender sozinho o novo trabalho também. Já morou em vários lugares, Muhammad Ali, Dubai, Arábia Saudita, e ocupou várias funções (cozinha, serviço de quarto, contabilidade). É o sujeito mutante do filme que se esforça para se aproximar do Sr. Fernandes. Vê no novo emprego a possibilidade de fixar um lugar para morar e poder casar com a noiva Meherunissa (Shruti Bapna). É também a representação do sujeito híbrido, desvinculado, que busca uma identidade familiar.

Numa das cenas de tentativa de aproximação com o Sr. Fernandes, a comensalidade dá o tom. Durante a viagem de volta para casa no trem (43'19" - 45'25"), Shaik inicia a preparação de sua própria comida cortando legumes apoiado na pasta de trabalho. Ao ser questionado pelo Sr. Fernandes por que fazia aquilo ali, ele responde que era para economizar tempo. Quando chega em casa, Shaik só joga os legumes cortados na panela. Aprendeu a cortar daquele jeito num emprego no hotel da Arábia Saudita. O diálogo do trem termina com um convite do jovem para que

ele venha comer junto na sua casa, e promete cozinhar “*Pasanda*” (carne de cordeiro) para eles.

Há no filme várias cenas do Sr. Fernandes nas quais a comensalidade está envolvida. Escolhemos somente cenas onde a marmita fazia parte do contexto/imagem. Quando o Sr. Fernandes recebe, pela primeira vez, a marmita que Ila havia feito para seu marido após um erro de entrega, inicia-se aí um canal por onde uma relação começa a ser desenvolvida. Percebe-se então a capacidade de afetação que a comida começa a resgatar no personagem. Como já colocado, o personagem é um homem totalmente imerso no mundo do trabalho. Mostra-se, em várias situações, frio, exigente, solitário, despido de emoção.

A cena inicia-se com a entrega da marmita na mesa de trabalho do Sr. Fernandes (6’36” - 8’28”). Ele está fazendo cálculos com uma máquina calculadora, no escritório coletivo, com várias pastas de documentos e mal olha para a marmita colocada numa bolsa verde em cima de sua mesa de trabalho. Um pouco depois, já no refeitório, onde várias pessoas também estão comendo, Sr. Fernandes sentado à mesa, sozinho, pega então a marmita e começa a explorá-la. Primeiro olha meio desconfiado para a bolsa verde. Abre o zíper da bolsa. Olha mais uma vez, abre a marmita de alumínio, vai desempilhando o conjunto de quatro recipientes redondos. Cheira, olha, pega um alimento com a mão, experimenta devagar, pega outro, cheira, e assim, como num ritual, vai se mostrando interessado em comer o que se apresenta à sua frente. Come tudo e ao final, devolve a marmita para ser recolhida.

Nas cenas que se seguem, onde a imagem da marmita está em evidência (20’33” - 21’17”, 25’47” - 26’45”), pode-se notar que, à medida que Sr. Fernandes percebe a marmita, abre, sente o cheiro, saboreia a refeição contida no recipiente e escreve bilhetes com considerações sobre o sabor da comida, particularidades da vida do personagem vão sendo colocadas na narrativa. A comida da marmita vai sendo um vetor de comunicação e transmissão de sentimentos e reflexões do personagem. O salgado, o apimentado, o temperado, o tipo de comida, a história da comida, todos esses elementos vão sendo servidos e compartilhados com Sr. Fernandes à medida que transcorre o movimento de ida e volta de mensagens, uma reciprocidade, um entendimento, algo que inexistia na relação de Ila com o marido. A cada nova marmita, uma aproximação afetiva, mesmo que eles não se conheçam no mundo real.

Numa sequência durante o almoço do Sr. Fernandes (46’29” - 47’52”), em que ele está sozinho à mesa, lendo um dos bilhetes que vieram na marmita, Shaikh chega,

cumprimenta e pergunta se pode sentar-se à mesa junto dele. Sr. Fernandes, então, interrompe a leitura e permite que Shaikh coma junto. O convidado agradece, sente o cheiro da comida do hóspede, retira duas bananas de um saco (o que parece ser seu almoço habitual) e logo lhe é dito que prove a comida dele. Shaikh pergunta ao Sr. Fernandes se ele pode mesmo provar, e após a afirmativa, Shaikh prova. Após a experiência, Shaikh expressa prazer pelo sabor e pergunta quem foi que fez aquela comida, e após Sr. Fernandes dizer de onde veio (restaurante), ele pede que encomende uma para ele também. Sr. Fernandes diz que o restaurante irá fechar as portas. Shaikh surpreso, não acredita que um restaurante cuja comida é tão gostosa feche as portas. Saajan responde que naquele país talento não importa, e acrescenta que comida qualquer um faz, mas é preciso ter magia. A cena transmite um momento de profundo prazer pelo personagem, de encontro, identificação e confiança.

O diretor do filme traz alguns elementos que atravessam a comensalidade no mundo globalizado e que de uma forma ou outra atravessam as relações humanas. A busca por vínculos, a desconstrução dos papéis tradicionais e das relações afetivas e construção de novos papéis. A comida pode também ser um elemento de coesão nesse processo. Ela é o elo que une natureza e cultura, a fome biológica com o consumo de códigos simbólicos, o sabor da culinária tradicional (que ainda habita a memória gustativa) com a correria das grandes metrópoles, uma vida que poderia ter sido plena e uma vida sem significado, mas basta entrar em contato com um tempero e um sabor inusitado que tudo se reconfigura e se reorganiza, abrindo novas possibilidades.

3.1.3 Considerações finais

É possível seduzir alguém por meio da comida? Provavelmente sim, assim como é possível seduzir pela simpatia, pela palavra, pela dança, pela música ou por outras inúmeras possibilidades. A pergunta acima apresenta o pano de fundo do filme. É o prato principal que o diretor nos oferece. Para ele, a dimensão afetiva que está presente na comensalidade, no preparo e na oferta da comida, possui um poder transformador que pode fazer uma pessoa mudar de vida. O desejo de transformação provavelmente já estava lá. A comida cumpriu apenas o papel de catalisador do processo.

Com a marmita cinematográfica, o diretor mostra o trânsito, os desencontros e possibilidades de encontro que a experiência da comida permite. Num tempo em que encontros estão cada vez mais atravessados pela tecnologia e pelo mundo virtual, e a imagem nos dispositivos tecnológicos distancia as relações reais; em que tempos presente e passado se confundem e tornam o sujeito urbano cada vez mais distante e solitário; tempo híbrido, fugaz, que torna o sujeito descolado de referências sólidas – neste contexto do cinema, o tempo então é outro. O cinema permite a permanência ainda que por um espaço pequeno e, diferentemente de um teatro, permite voltar a imagem, desacelerar, perceber nuances, detalhes, expressões. Talvez seja um dos poucos dispositivos que permitam essa descompressão do tempo hipermoderno. Além disso, discutir a comensalidade no contexto do filme é também falar dos encontros, da percepção dos cheiros, do sabor que só o comer junto pode permitir no cenário da comensalidade hipermoderna.

A análise do filme trata de questões muito comuns no mundo real; o espaço da comensalidade de alguma forma também foi atingido nesse processo hipermoderno. O comer sozinho é um retrato desse individualismo extremo. E utilizar o filme para pensar as relações sociais envolvidas na comensalidade parece interessante, pois mostra a fluidez das relações cotidianas, com vínculos frágeis, mutantes e distantes. A comida do mundo hipermoderno é o retrato das relações humanas; ela apresenta a pressa, a falta de cuidado na preparação dos alimentos, a massificação dos produtos e a banalização e a superficialidade das relações pessoais e sociais. Mas no filme, ela retrata uma alternativa, uma possibilidade de fuga, uma abertura para uma nova vida com mais sabor.

O filme aponta também uma direção para pensarmos os papéis, feminino e masculino, dentro de relações familiares tradicionais. A mulher que cozinha, quando sai da cozinha, quem ocupa o lugar dela? Pensa também se ela quer ocupar esse lugar e se esse lugar ainda é necessário num mundo onde o doméstico e o público não têm mais barreiras. Será que as mulheres indianas mais jovens, já inseridas no mundo hipermoderno, vão reproduzir o lugar social da personagem e manter o mesmo lugar do mundo feminino no universo cultural indiano?

A relação entre o sabor, os temperos, a forma de fazer tradicional e a dimensão afetiva que a comida atinge também abre a discussão para pensarmos o quanto a comensalidade atual é atravessada pelo âmbito do prazer. Desejos reprimidos e prazeres sem gosto. A vida segue sem muitos questionamentos, e a comida do dia a

dia também representa uma comensalidade distante, sem vida, sem tempero e sem sal.

O filme retrata questões importantes que envolvem aspectos da comensalidade atual que de alguma forma são naturalizados sem reflexão. Ele nos faz pensar na nossa existência e na forma como comemos e lidamos com os prazeres, nossas vontades e nosso desejo. Faz pensar também na forma como nos comunicamos, demonstrando que um simples bilhete dentro de saborosa marmita transmite mais do que um frio encontro familiar. O mundo hipermoderno é mutante, frágil em sua inconstância e velocidade, muitas vezes encobre uma possibilidade de aprofundamento das questões tratadas aqui, mas isso não significa dizer que elas não existem.

Lunchbox, porém, faz a pausa do almoço valer a pena: possibilita-nos dar uma parada, congelar uma cena, aquecê-la, explorá-la ao máximo, voltar e perceber os detalhes que passaram despercebidos. A obra funciona como um espelho, uma pausa para digestão, e nos faz pensar – como estamos lidando com nossas marmitas cotidianas, com nossos afetos e com os sabores da vida. Será que nós também estamos acostumados a uma rotina sem vida, sem sal e sem sabor?

3.1.4 Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa : Texto & Grafia, 2004.

BOFF, L. Comensalidade: refazer a humanidade. *Cronópios*, 19 abr. 2008. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content/artigo.htm>> Acesso em: 12 out. 2017.

BOUTAUD, J. J. Comensalidade. In: MONTADON, A. *O livro da hospitalidade*. São Paulo Senac, 2011. p. 1213-1230.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2010.

FREITAS, M. C. S.; OLIVEIRA, N. Fast-food: um aspecto da modernidade alimentar. In: FREITAS, M. C. S.; FONTES, G. A. V.; OLIVEIRA, N. (Org.). *Escritas e Narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador: UFBA, 2008. p. 239-260.

GARCIA, R. W. D.; CANESQUI, A. M. *Antropologia e Nutrição: um diálogo possível*. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2005.

GUIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Sao Paulo : Unesp, 1990.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.

LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo : Barcarolla, 2004.

LUNCHBOX. Direção: Ritesh Batra. Alemanha, Estados Unidos, França, Índia, 2013. 1 bobina cinematográfica (104MIN), Color. som, 35mm.

PACHECO, S. S. M. O hábito alimentar enquanto um comportamento culturalmente produzido. In: FREITAS, M. C. S.; FONTES, G. A. V.; OLIVEIRA, N. (Org.). *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : UFBA, 2008. p. 217-238.

PERROT, M. Funções da família. In: ARIÉS, P.; DUBY, G. (Org.). *História da vida privada 4 : Da revolução francesa a primeira guerra*. São Paulo : Cia das Letras, 2009. p.91-106.

THOMKE, S. Mumbai's models service excellence. *Harvard Business Review*. November, 2012. Disponível em: <https://hbr.org/2012/11/mumbais-models-of-service-excellence.htm>> Acesso em: 12 out. 17.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas : Papirus, 2011.

3.1.5 Ficha Técnica

Título original	Lunchbox
Título em português	Lunchbox
Direção	Ritesh Batra
Duração	1h 42min
Roteirista	Ritesh Batra
Ano produção	2013
Estreia	28 de fevereiro de 2014
Países de Origem	Índia, França, Alemanha
Produção	Anurag Kashyap
Elenco principal	<u>Irrfan Khan</u> , <u>Nimrat Kaur</u> , <u>Nawazuddin Siddiqui</u>
Comentários / Sinopse	O Mumbai Dabbawallahs é um serviço de entrega de comida bastante conhecido em Mumbai, na Índia. Um dia, um erro na entrega faz com que uma pacata dona de casa conheça um homem que está na fase final de sua vida. Juntos, eles criam um mundo de fantasia a partir de mensagens trocadas através das embalagens usadas pelo Mumbai Dabbawallahs.
Prêmios	Festival de Cinema de Londres 2013 – Exibido na Seleção Oficial Olso Films from the South 2013 – Exibido na Seleção Oficial Reykjavik International Film Festival 2013 – Menção Especial

Tabela 1 – Ficha técnica do filme *Lunchbox*

3.2 Mesa de babel: a comensalidade contemporânea no filme “Que mal eu fiz a Deus?”

No mundo todo havia apenas uma língua, um só modo de falar. Saindo os homens do Oriente, encontraram uma planície em Sinar e ali se fixaram. Disseram uns aos outros: "Vamos fazer tijolos e queimá-los bem". Usavam tijolos em lugar de pedras, e piche em vez de argamassa. Depois disseram: "Vamos construir uma cidade, com uma torre que alcance os céus. Assim nosso nome será famoso e não seremos espalhados pela face da terra". O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E disse o Senhor: "Eles são um só povo e falam uma só língua, e começaram a construir isso. Em breve nada poderá impedir o que planejam fazer. Venham, desçamos e confundamos a língua que falam, para que não entendam mais uns aos outros". Assim o Senhor os dispersou dali por toda a terra, e pararam de construir a cidade. Por isso foi chamada Babel, porque ali o Senhor confundiu a língua de todo o mundo. Dali o Senhor os espalhou por toda a terra. (BÍBLIA, Gênesis, 11,1-9).

Na mesa posta estão os talheres, louças, copos, iguarias e convidados em seus devidos lugares. Enfim, a sala de jantar apresenta uma comida caseira, com comensais amigos. Um lugar onde reina a paz, a ordem, a fraternidade e a igualdade. No entanto, o mesmo fato social possui uma diversidade de modalidades de expressão. Assim, essa visão idílica que marca a comensalidade pode não ser vista no mundo real e pode apresentar outros significados à mesa contemporânea, ela retrata uma comunhão de pessoas que pertencem às mesmas famílias, credos, etnias ou visões de mundo, mas no nosso mundo, muitas vezes, a mesa também é o lugar do dissenso, da diferença e do conflito. A Europa já foi o palco de inúmeros conflitos e, no cenário atual, ela é palco de convergências migratórias que refletem os fluxos geopolíticos orientados pelo mercado global. Essa mesa acolhedora e espontânea certamente existe, mas reunir numa mesma mesa pessoas de povos rivais em conagração fraterno é quase uma utopia, um lugar imaginário, ou então, uma encenação dessas que só o cinema é capaz de criar.

O capitalismo global faz chegar à mesa familiar produtos oriundos de diversas partes do mundo, sem barreiras. Por outro lado, cria nova dinâmica nos laços sociais que podem exigir proteção e retorno a um mundo familiar e restrito, criando fronteiras e barreiras para manter o “outsider” bem longe, não importa muito quem seja. São comunidades que representam um abrigo em relação aos efeitos da globalização em todo planeta (BAUMAN, 2005).

Essa mesa afetada pelo capitalismo global se configura como uma verdadeira mesa de Babel e trataremos dela por meio da mesa cênica do filme francês “Que mal eu fiz a Deus?”. Assim como no trecho bíblico de nossa epígrafe, Babel, os primeiros encontros da família no longa em torno da comida representam a incomunicabilidade, a dificuldade de comunhão à mesa, a impossibilidade de reunir inimigos em torno de uma conversa amigável. Apesar das práticas sociais à mesa em situações de conflito terem a convivialidade reduzida ao mínimo, o cinema possui a magia e a capacidade de suspender a objetividade da razão e nós acreditamos que aquelas cenas são possíveis, divertidas e leves. E não por acaso o diretor escolheu o cinema de comédia para retratar esses conflitos, pois uma encenação irônica permite tratar de temas tão densos e pesados sem cair em um drama excessivo.

O filme é uma produção francesa, lançada em 2014, com direção de Philippe de Chauveron e roteiro de Philippe de Chauveron e Guy Laurent. A temática do filme gira em torno do casamento de quatro mulheres de uma família francesa católica tradicional, conservadora e interiorana, com homens filhos de imigrantes de diferentes origens e religiões. O filme se inicia com as cerimônias de casamentos das três filhas com estrangeiros e o ponto central da narrativa se desenvolve a partir da notícia da quarta filha, ainda solteira, sobre os preparativos do seu casamento também com um estrangeiro, católico, negro, da Costa do Marfim e artista de teatro. Diante disso, estereótipos, xenofobia e preconceitos ficam subentendidos perante a entrada de “estranhos” no seio familiar da sociedade francesa. Utilizaremos o espaço da mesa, como um ponto de coesão para pontuarmos nossas reflexões sobre a própria sociedade. Nesse sentido, a centralidade da comensalidade como ação de afeto amplia-se a ponto de incluir a diversidade dos modos de vida nos espaços definidos pelas diferenciações sociais.

As cerimônias dos quatro casamentos (e a convivialidade nem sempre harmoniosa entre os cunhados) são os elementos que compõem a estrutura central da narrativa, e, a partir das discussões geradas pelas uniões interétnicas, são construídas todas as falas e cenas do filme. A família, que seria um projeto perfeito para ser a célula de um estado, é o espaço do sagrado e, também, o cenário onde conflitos aparecem. Como fluxo de propriedade, depende primeiramente da lei. Como rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material simbólico, herdado e transmitido, sendo o ritual do casamento a celebração mais tradicional deste encontro (PERROT, 2009), em que a comensalidade promove uma

forte e expressiva convivialidade. Mas quando a família hibridiza, se mistura com antigos inimigos, mistura as identidades sociais e foge dos padrões estabelecidos, desejados e reproduzidos com mais frequência é que torna a narrativa do filme interessante, permitindo ao diretor, através da comédia, abordar temas espinhosos para a sociedade francesa contemporânea. O repertório de nomes estrangeiros marca a diversidade linguística do espaço matrimonial e dá à trama um tom farsesco.

A mesma trama poderia ter sido filmada a partir de diferentes gêneros cinematográficos e o diretor poderia ter escolhido abordar os conflitos de identidade entre as diferentes etnias, como documentário, drama, comédia ou tragédia, mas ele optou por construir a narrativa a partir de um tipo de comédia que explora a ironia como recurso de força para mexer com aquilo de que poucos ousam falar, ou aquilo que incomoda, mas não é declarado; está lá, subentendido e/ou censurado. Para o filósofo alemão Friedrich Schlegel (1772-1829), se o pensamento não tem condições de abarcar o real, a ironia é como uma atitude espirituosa, bem-humorada, que tende a superar essa impossibilidade e empurrar o sujeito para ir além dos seus limites. O pensamento ironiza a si mesmo ao reconhecer sua impotência, mas, ao invés de sofrer com o limite, aprende a rir de si mesmo. A linguagem do cinema dá um zoom aos estereótipos, ao racismo, à xenofobia e à rivalidade étnica decorrentes dos muros separatistas. O diretor utiliza o exagero para destacar, por exemplo, uma situação de um jantar familiar em que um chinês, um francês católico, um israelense judeu, um argelino muçulmano e um marfinense católico compartilham o mesmo espaço da comida. Ainda que tudo possa ser divertido, depende muito da forma como é contado. A graça está na maneira de pensar e olhar o mundo. A comédia tem um tom de dessacralizar o que é inatingível, lá nada é sagrado. Não há limites, tudo é risível.

Na literatura, podemos fazer remontar a questão dos gêneros, pelo menos, a Aristóteles, que na sua 'Poética' efetua a distinção fundamental entre comédia, (poesia) épica e tragédia. Ao longo dos séculos seguintes, inúmeras seriam as obras que tomariam esta temática como preocupação, dando origem à escrita de incontáveis artes poéticas, nas quais se tentou estabelecer frequentemente as premissas e os critérios criativos, bem como a categorização e a caracterização dos diversos gêneros. Assim, resulta daí uma extensa lista de gêneros que pode ir da cosmogonia ao poema lírico ou ao aforismo, passando pela epopeia, pela ode, pela elegia, pelo romance, pela farsa, pelo conto, pela crônica, pela epístola ou pelo ensaio, entre outros. De cada um deles, ainda que com relativa irregularidade, o cinema foi buscar um pouco

para si. Porém, apesar da enorme diversidade de aspectos que são tidos em conta nesses gêneros literários, devemos, contudo, referir que existem três gêneros que, pelas razões que veremos mais adiante, nos parecem, tendo em conta o nosso objeto de estudo, fundamentais: a tragédia, o drama e a comédia (NOGUEIRA, 2010). A tragédia porque, como refere Aristóteles, retrata seres melhores que nós, os comuns mortais; a comédia porque se refere a seres piores que nós; o drama porque ilustra a vida de seres iguais a nós, ou seja, do cidadão comum.

No cinema, os principais gêneros são: ação, aventura, comédia, documentário, drama, fantasia, ficção científica, filme policial, musical, de terror, western, artes marciais etc. Cada um desses gêneros também possui subgêneros, por exemplo, a comédia romântica, de costumes, comédia pastelão, infantil etc. Sabemos que a maioria dos filmes se encaixa em mais de um gênero e que em alguns filmes fica difícil estabelecer um gênero específico, mas a referência principal e a estrutura narrativa parte sempre desses modelos.

A escolha pela comédia, em *Que mal eu fiz a Deus?*, parte de uma tentativa de desnaturalizar um jantar homogêneo, etnocêntrico, onde só os iguais se sentam à mesma mesa, para olhar o mundo onde os diferentes existem lado a lado tais como as sociedades contemporâneas. O encontro de emigrantes à mesa familiar francesa permite também um olhar mais amplo sobre uma questão que parece nova, mas não é. A Europa foi o centro do mundo ocidental desde o Império Romano e os conflitos e guerras por interesses geopolíticos sempre foram uma constante na história do continente. No século XX e XXI ela é palco de um conflito global que se mistura com o cotidiano local. Ao incluir um personagem asiático e um africano o filme dá um toque contemporâneo à discussão.

O presente trabalho utiliza o universo simbólico da comensalidade para refletir sobre essas relações geopolíticas do século XXI, destacando os interesses econômicos e os fluxos de capital e poder que se deslocam no continente europeu, interferindo na dinâmica das relações que estão colocadas no cenário, também como diferenças culturais, religiosas e raciais das sociedades globais. De um lado, tentativas de coesão diante de um hibridismo; do outro, a construção de muros cada vez mais altos, impondo modelos de sociedade homogêneos contra a “invasão de estranhos”. Consideramos a mesa e a comida das cenas como um elemento simbólico que identifica personagens, marca lugares, se rearranja com outros elementos e cria redes de sentidos e relações de poder. E as relações de poder contemporâneas

implicam questões étnicas, éticas, morais, religiosas e estéticas. Com tantas mudanças e conflitos em curso, a comensalidade, certamente, tornou-se um local privilegiado de observação.

Pessoas mudam de uma região para outra desde que a história é história, e a migração em grande escala é bastante responsável pela propagação da espécie humana. Os movimentos migratórios tendem a produzir um misto de grupos étnicos e criação de sociedades etnicamente diversificadas, tornando a construção da identidade um atributo simbólico, um lugar social e um discurso individual. Para Woodward (2000), “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2000, p.11). Deste modo, o passado se torna uma referência discursiva, um ponto de apoio para a construção identitária no presente, ele dá sentido ao conflito social e ao lugar de fala individual.

Assim como na passagem do Século XIX para o Século XX, muitas famílias europeias se deslocaram para o novo continente, o Brasil e os Estados Unidos da América, por exemplo, tiveram um papel importante nesse processo ao receberem grupos estrangeiros em grande quantidade e de forma diversificada. No entanto, nesse início do Século XXI, o fluxo se inverteu e agora parece que estamos no tempo da desarrumação do espaço geopolítico e da cultura mundial. Famílias inteiras se deslocam, se rearranjam, se fragmentam, ao ponto de o século XX e início do século XXI serem considerados como a era das migrações e dos deslocamentos em massa. O espaço da mistura é também o palco de conflitos e tensões xenófobas e separatistas. O mundo anda ríspido com o que vêm de fora, tensões contra o estrangeiro, ou melhor, com aquilo que não é local parece ser comum por todos os cantos do mundo. A Europa exacerba esse movimento, a mesma Europa que tem como fonte de suas riquezas a conquista de novos mercados no mundo.

Para nossa discussão, apresentaremos treze personagens da narrativa para compor a nossa análise: o casal católico francês, Claude (Christian Clavier) e Marie Verneuil (ChabtalLauby), pais das quatro mulheres no filme, Segalene, Isabelle, Odile e Laure; SegaleneChantal Marie Verneuil (Emilie Caen) francesa, artista plástica, casada com o chinês Chao Pierre Paul Ling (FredericChau) que é gerente de um Banco em Paris; Isabelle Suzanne Marie Verneuil (Frederique Bel), francesa, casada com Rachid Mohamed Abdail Mohamed Benassem (Medi Sadoun), argelino (árabe),

muçulmano, advogado; Odile Huguete Marie Verneuil (Julia Piaton), francesa, dentista, casada com David Maurice Isaac Benichou (Ary Abittan), judeu, israelense, comerciante em busca de uma recolocação no comércio; Laure Verneuil (Elodie Fontan) única filha ainda solteira, namorada de Charles Koffi (Noom Diawara), católico, originário da Costa do Marfim, ator de teatro, que não está presente nas cenas iniciais, mas que é introduzido à mesa, gradativamente, quando Laure anuncia que se casará; André Koffi (Pascal Nzonzi), pai de Charles, católico, tradicionalista, mora na Costa do Marfim e vem à França para o casamento do filho; Madeleine Koffi (Salimata Kamate), mãe de Charles, católica da Costa do Marfim, vem à França também para o casamento do filho.

3.2.1 O multiculturalismo está na mesa

A primeira mesa escolhida para reflexão é uma mesa multinacional. É também a mesa de um almoço familiar oferecido por um casal, Chao (Frederic Chau), chinês, com a esposa francesa, Segalene (Emilie Caen). Na mesa, além do casal anfitrião, estão os sogros franceses, as cunhadas francesas e os cunhados, um árabe e um judeu.

Neste cenário, além do vinho, salada e outras iguarias preparadas pelo casal, várias questões vêm à tona para degustação. O que não falta aí são indiretas e diálogos carregados de preconceitos e estereótipos tanto do ponto de vista religioso quanto cultural. Os comentários apresentam o conflito de forma dissimulada, com polidez, sem muita agressividade, mas os mesmos comentários poderiam acontecer em famílias de uma mesma nacionalidade que se constituem de grupos sociais diferentes, oriundos de classes, estratos sociais, ideologias ou credos diversos.

No Brasil, os regionalismos, preconceitos e estereótipos também fazem parte do convívio à mesa, basta convidar para jantar nossos amigos ou parentes baianos, gaúchos, cariocas e paulistas com posições políticas diferentes em períodos pré-eleitorais, por exemplo, que teremos uma pequena amostra de piadas que disfarçam os bairrismos, as identidades regionais e as convicções ideológicas. As diferenças, os comentários irônicos e os preconceitos aparecerão inevitavelmente.

Observa-se que as práticas sociais da mesa revelam uma perda da sua significação tradicional com uma quebra da sociabilidade e, no espaço privado, se dá

a discussão de problemas de forma mais explosiva, como na primeira cena do almoço em família. Ao mesmo tempo, como estudamos a partir de vários antropólogos, a comensalidade é um elemento importante para a construção de laços de parentesco que se faz em hábitos, disposições e cuidados mútuos. Entendida como um sistema de comunicação formada na base da intersubjetividade e num campo de inter-relacionamentos (FERNANDES, 1997), a mesa também é um espaço de permuta de estima social e, deste modo, podemos pensar que esta mesa, através da comensalidade, articula e cria momentos de sociabilidade entre distintas identidades, como na celebração de Natal promovida por iniciativa da mãe das quatro filhas para contingenciar os conflitos. Os conflitos presentes no filme podem ser exemplificados através de uma das conversas que selecionamos desta mesa e ocorre entre o anfitrião Chao e os sogros Claude e Marie Verneuil. A cena da análise mostra certa insatisfação dos sogros com a refeição preparada pelo genro. Ao serem interrogados por Chao⁹ a respeito do prato oferecido, a sogra Marie diz que está muito bom, mas que está seco. O sogro responde “Seco é pouco!” e pergunta “Que carne é essa?”. Chao fala que a carne é de avestruz. O sogro se surpreende que o prato seja feito com a carne de avestruz. Chao calmamente explica que costuma fazer com a carne do porco já que não é tão seca, mas que hoje decidiu fazer com a carne de avestruz, pois um dos genros é judeu e não come a carne de porco. Neste momento, entra na conversa o outro genro de Claude e Marie, Rachid (Medi Sadoun), árabe muçulmano, dizendo que apesar de ser muçulmano ele não é fundamentalista e que até bebe vinho¹⁰. O patriarca então ironiza o comentário, respondendo que não estaria preocupado com isso¹¹. Neste momento, o outro genro de Claude, David (Ary Abittan), israelense, judeu, entra na conversa e acrescenta que para ele, contudo, é a mesma coisa, exceto o fato de que ele não come o porco e conclui: “Fazer o que? É uma tradição milenar”¹².

⁹ Cena em 00:06:15.

¹⁰ Cena em 00:06:33.

¹¹ Cena em 00:06:37.

¹²Cena em 00:06:41.

Hábitos alimentares, *habitus de classe*¹³, regras alimentares, tabus, interditos culturais, no fundo, são situações que delimitam espaços de aceitação e afirmação das diferentes identidades culturais. Os participantes da mesa tratam seus hábitos alimentares, interdições e preferências como se fossem predisposições “naturais”, milenares, como se tais escolhas não refletissem os códigos simbólicos naturalizados em cada cultura, com os sujeitos à mesa, cada um, defendendo o seu território simbólico. A comensalidade se expressa também como poder, e a carne de avestruz na refeição oferecida pelo genro chinês aos sogros franceses, aparentemente, sob a justificativa de uma das pessoas à mesa não comer carne de porco, pode ser analisada como símbolo de uma manifestação de diferenciação social. Ao mesmo tempo em que a sobremesa preparada, uma torta normanda, tipicamente francesa, também marca esta diferenciação. Chao, chinês, ao seguir a boa tradição de cortesia e preparar alimentos que seus convidados possam comer, dissimula, também, sua marca de identidade por meio do discurso multiculturalista e os pratos preparados por ele são símbolos desta expressão.

A vida atual, principalmente nos grandes centros urbanos que tendem a serem mais cosmopolitas, é bastante celebrada com o tempo da ascensão multicultural e, nesta, as distinções sociais tendem a se camuflar na difusão do ideal igualitário. Em outros contextos históricos, porém, sentar-se à mesa com convivas de religiões diferentes era tido com desconfiança, extremamente exótico ou perigoso. A participação num banquete era um sinal de comunhão e identidade, significava o ser aceito no grupo, fazer parte de um mesmo grupo (LUIS-FLANDRIN, MONTANARI, 1996). O comer junto entre um muçulmano e um não muçulmano é algo bastante tenso e discutido, assim como também o é com rivais históricos como franceses e alemães, indianos e paquistaneses ou chineses e japoneses, na medida em que um simples almoço atualiza rivalidades ancestrais. Mas é nas comunidades judias que os hábitos

¹³ Por meio dos estudos realizados para identificar nos sistemas de disposições características das diversas classes e frações de classes, Bourdieu demonstra, no livro *A distinção: crítica social do julgamento* (2007), que o gosto classifica e diferencia aquele que procede à classificação, ou seja, os sujeitos sociais diferenciam-se pelos gostos e hábitos que eles praticam e pelo intermédio destas práticas, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações sociais objetivas. Baseado em pesquisas realizadas em contextos diversificados aborda a realidade da sua época frente ao *habitus* que os franceses possuíam como, por exemplo, o vestuário, o cardápio, a decoração da casa, a música e a arte. Estes, segundo o autor, são produzidos pelas condições econômicas e sociais geradoras de dispositivos de distinção que Bourdieu exemplifica ao longo da obra, ao apresentar as variadas classes sociais que se constituem associadas ao gosto (SCHOLZ, 2009).

e tradições alimentares funcionam como poderosos cimentos culturais que são sinais milenares da identidade e da alteridade do grupo. São grupos que preservam os rituais religiosos da maneira mais tradicional, independentemente da região onde se encontram, por se manterem mais fechados e voltados para a própria comunidade cultural e religiosa, sendo pouco afeitos aos hibridismos culturais com outras religiões. E isso certamente vai aparecer na mesa das datas mais significativas do seu calendário (que inclusive é um calendário próprio).

O homem é o resultado do meio cultural no qual foi socializado. Nossa cultura nos ensinou a falar, andar, comer, dançar e rezar. Somos herdeiros de um processo acumulativo que reflete o conhecimento e as experiências adquiridas (LARAIA,1986). O homem em sociedade vive preso a uma teia cultural de significados simbólicos por ele mesmo criada. Ao tentar desvendar esses significados, fazer relações e interpretar essa teia, chega-se ao conceito de cultura de Geertz (2008)

Ela denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. – A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles (os símbolos) podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ,2008, p.10).

O jejum, por exemplo, faz parte de muitas religiões, tanto ocidentais quanto orientais, nas quais os alimentos possuem caráter sagrado, fazendo com que, a identidade religiosa seja, muitas vezes, uma identidade alimentar, transformando alimento em paradigma do comportamento da moral, ou seja, da aquisição de autocontrole. Num outro aspecto, Massimo Montanari (1996) acrescenta que ao serem questionadas e decifradas as regras alimentares, decifra-se também sua lógica sem que se possa separar o que é consciente e o que é inconsciente nessas prescrições. Em sociedades antigas e medievais, essas regras estavam relacionadas com crenças religiosas. Os homens as respeitavam, ignorando a razão de tais regras. Bastava apenas segui-las, sem questioná-las. O francês então questiona essa tradição expressa no pensamento simbólico que tem o consumo de um alimento, neste caso, a carne de porco. Questiona também se a filha, casada com David, deixou de comer o porco também. A filha afirma que continua sendo uma “boa francesa”. Se considerarmos que a ingestão de um alimento ao penetrar no nosso corpo acaba

fazendo parte de nós mesmos, e aqui observamos a importância do princípio da incorporação (ESPEITX; GRACIA, 1999), parece que comer a iguaria do estrangeiro é aceitá-lo também em sua cultura.

A mesa do filme serve também para pensar a dessacralização de algumas regras que remontam do período de conflitos medievais. A discussão gira em torno dos motivos pelos quais árabes e judeus não comem carne do porco. O árabe diz não ter relação com fundamentalismo religioso, e o judeu diz que é apenas uma tradição milenar. O porco era um dos alimentos símbolo que distinguia o mundo cristão da idade média do mundo islâmico, juntamente com o vinho. A comida não preparada com a carne tradicional da cultura francesa sinaliza o desmerecimento das tradições. O anfitrião tentou, no entanto, respeitar as tradições do convidado muçulmano, que tradicionalmente, proíbe o consumo da carne do porco. O muçulmano, no entanto, afirma beber o vinho, o que o torna mais próximo da cultura do sogro católico, francês.

A organização culinária nunca é espontânea, arbitrária. Segundo Michel de Certeau (2011),

[...]na França, por exemplo, não se abre uma refeição com aquilo que será a sobremesa, não se serve queijo com carne, etc. Se não, a refeição seria vista como algo desordenado, “inconveniente” e, em todo caso, como alguma coisa “não repetível”, uma espécie de obscenidade, em suma. Só há dois alimentos que “acompanham” uma refeição, do começo ao fim, e se acomodam a cada momento a série: o pão e o vinho. Os dois constituem como que duas muralhas que garantem o desenrolar da refeição. São, portanto, a base da cozinha, e é neles que se deve pensar em primeiro lugar antes de tomar qualquer outra decisão gastronômica. [...] Sozinhos, o pão e o vinho não compõem uma verdadeira refeição, é claro, mas ambos são hierarquicamente mais indispensáveis que o resto do cardápio (CERTEAU, 2011, p.132).

Num diálogo corriqueiro, muita coisa pode ser exposta. Hábitos e escolhas são fortemente formados e estruturam os modelos de uma sociedade. Preconceitos comensais existem para delimitar estruturas culturais. Ninguém come de tudo ou não come determinados alimentos à toa. Dentro de um simples pastel de carne podem se esconder as mais estranhas azeitonas, temperadas com fortes salmouras de uma cultura. Comer ou não comer o porco, aqui, remete às diferenças tanto religiosas quanto culturais. Delimita também um lugar de fala. Expõe as diferenças. Nessa perspectiva, concordamos com Woortmann (1985).

Proibições alimentares são tão eloquentes quanto prescrições alimentares. Na medida em que diferentes grupos ou categorias nacionais, étnicas ou regionais elegem diferencialmente o que se pode ou não comer, ou discriminam o que é comido “por nós” e o que é comido pelos “outros”, os hábitos alimentares alimentam identidades e etnocentrismos (WOORTMANN, 1985, p.1-2).

Mesmo em uma sociedade contemporânea que tem como uma de suas características o multiculturalismo, nem sempre essa multiplicidade se dá de forma amigável. Se a cozinha de um país ou uma região está alicerçada a um território (WOORTMANN, 2013) e essas regiões são marcadas por conflitos, o acirramento de diferenças expõe também exageros fundamentalistas, que, por seu turno, atualizam disputas religiosas e territoriais milenares.

As práticas culinárias dos diferentes grupos étnicos em questão no filme atingem os indivíduos a partir de aspectos físicos, biológicos, pois comer algo que sofre interdição na sua cultura pode gerar problemas digestivos por sugestão, ou conflitos nos aspectos simbólicos, na medida em que o que se come, a qualidade do que se come e o valor “sagrado ou profano” do que se come é alvo de censura entre os seus pares. Para um judeu a carne de porco não é uma iguaria que pode ser comida em uma ocasião social na casa de um não judeu; pelo contrário, ela é um modo de afirmação da identidade e de seus valores culturais, pois, sabe-se que judeus ou árabes proíbem o consumo da carne de porco por considerá-la poluída. Da mesma forma, há consequências sociais, uma vez que a alimentação associada à religião estabelece uma fronteira entre identidades, hibridizando ou separando completamente, grupos sociais em conflito.

Na Espanha, por exemplo, segundo Ellen Woortmann (2013), o “jamón con melón” (presunto com melão), prato tradicional e que constitui um dos símbolos culinários daquele país e que naturalizamos como típico da região, de forma velada, remete-se ao passado religioso. Uma tradição religiosa originária dos séculos XV, XVI e XVII que ‘fala’ sobre a Inquisição Espanhola, que existiu até 1834. A prática de expor a peça inteira do “jamón pata negra” para venda e consumo constitui uma declaração na qual o proprietário do estabelecimento manifesta que é cristão e não é judeu nem árabe, que o presunto é realmente de porco - e não de cordeiro

Compartilhar a mesa significaria favorecer a coesão do grupo, a valorização da família, o respeito à tradição francesa e traduz um sentimento de laicidade, mas justamente por tudo isso a comida é o ponto central da discussão identitária. Padrões e hábitos alimentares expressam dimensões de família, religião, identidade, por meio

de sociabilidade e apresentam distinções socialmente identificáveis (DOUGLAS, 1975; WOORTMANN, 2013). Os selos de qualidade da comida kosher ou halal são exemplos atuais, adaptados às regras sanitárias contemporâneas dessa tentativa de preservar as tradições que permaneceram, ao passo que com o tempo perdeu-se a memória da identidade.

Ao apresentar personagens de origem chinesa, árabe, argelina e africana, o filme também expõe uma característica do universo cultural europeu contemporâneo, traduzido no enfraquecimento das identidades nacionais, que cresceram com os antigos Estados modernos. Para Stuart Hall (2005), as velhas identidades que organizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Há um processo amplo de mudanças que está “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2005, p. 7). As identidades modernas estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão mudando também nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados.

Nesse sentido, nos aproximamos do pensamento de Fernandes (1997),

Desde que o indivíduo se sente forçado a confrontar-se com a vida, tem necessidade de encontrar um projeto que assuma e o impeça de cair na exclusão. A existência tem vindo a deixar de ser vivida como um destino coletivo. Uma vez pessoalizada, aparece rodeada de crescentes incertezas, em estado contínuo de reinvenção e em busca de sentido. A partir do momento em que os padrões de conduta fixos e impostos institucionalmente são substituídos pela quase exclusiva responsabilidade pessoal, a indeterminação, mais alargada, atravessa as atuais sociedades democráticas (p. 8).

Não temos mais os parâmetros seguros do passado e isso vai se refletir numa mesa onde chineses fazem torta normanda e franceses fazem jantares com produtos com selo de qualidade halal ou kosher. Segundo Hall (2002), algumas pessoas argumentam que a fusão de diferentes culturas é uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas identidades do passado. Outras (WOORTMANN, 2013) que houve uma perda

de identidade, mas uma permanência de práticas e tradições de uma memória obscurecida que misturam hábitos e práticas alimentares de diferentes religiões.

No entanto, as diferentes visões de mundo nem sempre são compatíveis e estão dispostas a aceitar e conviver com as diferenças¹⁴, embora as diferenças e as fronteiras que separam os gostos, hábitos de consumo e padrões sociais se misturem. Segundo Bauman (2005) o cidadão comum percebeu a hibridização cultural e passou a ridicularizar as estruturas que não eram mais capazes de traduzir as novas formas de organização do mundo. Um cartaz em Berlim, em 1994, dizia: “Seu Cristo é Judeu. Seu carro é japonês. Sua pizza italiana. Sua democracia, grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, arábicos. Suas letras, latinas. Só o seu vizinho é estrangeiro?” (BAUMAN, 2005, p. 33).

Neste sentido, o jantar francês, feito por um chinês, com convidados árabes e muçulmanos é o retrato desse hibridismo cultural que está colocado no filme. Na sequência de diálogos, temos uma pequena demonstração dessa troca de farpas e comentários irônicos e sarcásticos que caracterizam a tentativa de hibridizar pessoas que se veem questionadas em suas identidades culturais. As falas são muito agressivas, são exemplos de desrespeito e descaso com a cultura do outro, porém, são proferidas em tom jocoso, de modo irônico, o que suaviza a agressividade.

Um outro dilema vem à mesa, o assunto agora é sobre os costumes judeus de retirada do prepúcio do filho do casal Odile (francesa) e David (judeu de Israel). O patriarca mais uma vez inicia a intriga dizendo “tiraram o prepúcio dele, não a chupeta!”¹⁵ e, dirigindo-se a David, acrescenta “Perdoe-me David, mas acho isso quase bárbaro”. David ameniza a situação respondendo que com oito dias o sistema nervoso da criança ainda não está completamente formado, por isso os judeus assim o fazem¹⁶ e acrescenta que não é como os muçulmanos, que só fazem isso quando a criança já está com seis anos de idade. Neste momento, o argelino, muçulmano, questiona irritado se o judeu está insinuando que ele seja um bárbaro¹⁷. O diálogo

¹⁴ A tradução do romance *Versos Satânicos*, de Salman Rushie sobre a migração, o Islã e o profeta Maomé, com sua profunda imersão na cultura islâmica e sua secular consciência de um homem traduzido e exilado, ofendeu de tal forma os fundamentalistas iranianos que eles lhe decretaram a sentença de morte, acusando-o de blasfêmia.

¹⁵ Cena em 00:07:24.

¹⁶ Cena em 00:07:35.

¹⁷ Cena em 00:07:40.

exaltado termina com a intervenção do chinês, pedindo para que cessem os conflitos árabe-israelenses¹⁸, sugerindo se eles não poderiam se entender definitivamente¹⁹.

O argelino não gosta da intervenção e pede que o chinês não interfira na guerra, se eles (árabes e israelenses) querem brigar que os deixem brigar. O israelense concorda com o árabe e acrescenta que pelo menos eles (árabes-israelenses) se comunicam, diferentemente dos chineses, que ninguém nunca sabe o que pensam²⁰. O chinês interrompe a conversa supondo que o israelense esteja chamando os chineses de falsos. O israelense nega e acrescenta, buscando o apoio do resto da mesa, que os chineses não fazem nenhum esforço para se comunicar. O patriarca francês, se coloca numa postura neutra, desconversa dizendo que quer ficar fora desta discussão. A matriarca também dissimula dizendo não poder opinar já que não conhece nenhum outro chinês além de Chao. O árabe, porém, concorda com o israelense e acrescenta que os chineses, apesar de terem virado donos das tabacarias na França, não cumprimentam os fregueses, e que esse seria inclusive o motivo pelo qual ele decidiu parar de fumar²¹. O israelense, nesse ponto, parece se solidarizar com o árabe e diz que pelo menos os árabes são hábeis no comércio²². O chinês ironiza e pergunta, se isso é uma verdade, por que então os chineses tomaram o bairro *Sentier*²³ dos judeus e o bairro *Belleville*²⁴ dos árabes já que não são bons de comércio²⁵. O sogro entra na conversa, concordando com Chao, que eles realmente são os melhores e questiona o israelense se não teriam sido os chineses o motivo da falência dele. Árabe e israelense se calam diante da colocação e tentam mudar o assunto da mesa para contingenciar um conflito, a matriarca sugere que falem sobre os planos para as próximas férias.

¹⁸ Cena em 00:08:08.

¹⁹ Cena em 00:08:09.

²⁰ Cena em 00:08:16.

²¹ Cena em 00:08:39.

²² Cena em 00:08:40.

²³ Bairro *Sentier*: bairro do centro da capital francesa conhecido por concentrar centenas de pequenas confecções.

²⁴ Bairro *Belleville*: bairro afastado do centro de Paris conhecido por sua diversidade, pois absorveu grandes correntes migratórias, sendo sua comunidade chinesa uma das maiores da cidade.

²⁵ Cena em 00:08:46.

As grandes transformações geopolíticas, com mudanças estruturais na economia do planeta, não poderiam ficar de fora da discussão. O protagonismo econômico produzido pela China, as transformações nas grandes cidades europeias com a chegada dos investimentos chineses, árabes e russos não passaram despercebidas. Londres e Paris hoje, por exemplo, possuem bairros e bairros inteiros de imigrantes estrangeiros. Alguns são bem pobres e se aglomeram em guetos, outros compram palácios, mansões e bairros inteiros para manterem sua privacidade. Essas comunidades com imigrantes legais são tão grandes (turcos na Alemanha, muçulmanos em Paris e indianos e paquistaneses em Londres) que começam a ter protagonismo na vida política local. O prefeito de Londres, Sadiq Khan, é paquistanês e pertence ao Partido Trabalhista. Ele é o primeiro prefeito muçulmano de uma grande cidade ocidental, outros certamente virão.

Um pouco depois, ainda na mesma mesa, Odile (Julia Piaton), outra filha do casal francês, que é casada com o judeu, inicia uma conversa perguntando aos pais o que eles fizeram na noite anterior em Paris²⁶. A mãe responde que eles foram jantar em *Montmatre*²⁷ num bistrô bem folclórico. A filha então acha formidável e pede que a mãe lhe passe o endereço do bistrô. A mãe responde que irá passá-lo. Logo, o pai acrescenta que na volta do restaurante eles se perderam e foram parar em *Barbès*²⁸ e que aquilo sim foi algo folclórico. O argelino então pergunta em que sentido o sogro está se referindo ao folclore. Mais uma vez a matriarca tenta amenizar a conversa dizendo que o genro não os leve a mal, pois para eles que são de cidade pequena, o bairro Barbès é realmente um choque²⁹. O marido ainda acrescenta que deu graças a Deus por estar com o passaporte junto, pois pensou estar em Bab El Oued. Laure Verneuil (Elodie Fontan), a filha solteira, se irrita e diz que dessa vez o pai “pisou na bola”³⁰. O pai se justifica dizendo que não havia um francês na calçada e que isso é

²⁶ Cena em 00:09:23.

²⁷ Bairro Montmatre: ao norte de Paris, conhecido por ter sido o berço dos shows de cabaré, abrigou famosos artistas. Atualmente, bairro turístico por suas histórias, abriga muitos imigrantes africanos e do Oriente Médio.

²⁸Bairro Barbès: bairro situado na direção norte da cidade de Paris, conhecido por ser uma zona multiétnica, tem população majoritariamente árabe e já foi palco de várias manifestações pró-Palestina.

²⁹Cena em 00:09:42.

³⁰Cena em 00:09:48.

sim um fato. Rachid, o argelino, então o questiona como ele sabe disso e se ele pediu a documentação de alguém lá³¹. O sogro questiona o tom da pergunta de Rachid e sugere que mantenham a civilidade. O argelino, irritado, questiona se ele próprio (o sogro) é civilizado, já que desde o início do almoço o sogro andou no limite da civilidade. Claude questiona o significado do limite nessa situação. A filha Susanne, mulher de Rachid, se exalta pedindo por limite. Rachid continua a celeuma pedindo limite para o racismo. Claude bastante incomodado com a colocação do genro questiona como Rachid pode chamá-lo de racista se ele é um republicano e gaullista como o seu próprio pai era³². Marie tenta acalmá-lo. Claude continua dizendo que está calmo, mas que só não aceita ser chamado de racista e acrescenta, dirigindo-se a todos da mesa, que eles não se esqueçam que ele concedeu três das quatro filhas a filhos de imigrantes. Além disso, questiona o que eles (os filhos de imigrantes) fizeram pela França³³. Susane então interrompe o pai pontuando que primeiro, o pai não concedeu nada; segundo, o general De Gaulle já morreu; e terceiro, que o pai deve se acalmar³⁴. O pai levanta-se da mesa irritado e chama Marie para ir embora. A mulher o acompanha, tentando acalmá-lo. O anfitrião chinês pede para que Claude e Marie esperem, pois ainda será servida a sobremesa. Claude rispidamente agradece, mas responde que detesta Lichias³⁵³⁶. Após a saída dos sogros, o chinês, desiludido, comenta que a sobremesa não seria Lichia e sim uma torta Normanda³⁷ preparada por ele³⁸.

Interessante perceber que hoje a França colonialista se vê incomodada com os imigrantes e seus filhos, mas com seu poder econômico já foi uma grande

³¹Cena em 00:09:53.

³²Cena em 00:10:09.

³³Cena em 00:10:21.

³⁴Cena em 00:10:27.

³⁵A Lichia é originária do sul da China, mais exatamente da província de Cantón, sendo considerada fruta nacional nesse País e/ou em outros, como rainha das frutas. Foi introduzida no Brasil em 1810, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde se adaptou perfeitamente e hoje é amplamente cultivada no Sudeste, tanto em pomares domésticos como em comerciais.

³⁶ Cena em 00:10:32.

³⁷Torta de maçã, receita clássica da região da Normandia, na França.

³⁸ Cena em 00:11:15.

colonizadora da Argélia, da Costa do Marfim e de outros países que sofreram pelas invasões coloniais. A questão aqui é entendermos que a globalização, as trocas interculturais e os casamentos entre etnias e grupos sociais diferentes são realidades e não se trata de desfazer este processo, mas de como lidar com ele. O que antes era considerado bárbaro, selvagem e distante hoje convive lado a lado. Apesar das polémicas recentes do Brexit, apelido dado à saída do Reino Unido da União Europeia, ou da construção do Muro nos Estados Unidos da América, barreira física para separar este país do México, a circulação de pessoas é uma realidade com a qual algumas pessoas mais conservadoras resistem em conviver, mas o processo é irreversível. Da mesma maneira que o capital pode circular livremente, as pessoas também querem circular e ocupar espaços sociais, vide os estudantes universitários chineses na América, a população indiana em Londres ou africana em Portugal. É preciso compreender que estamos no mesmo barco, pois segundo Bauman (2005),

A globalização atingiu agora um ponto em que não há volta. Todos nós dependemos uns dos outros, e a única escolha que temos é entre garantir mutuamente a vulnerabilidade de todos e garantir mutuamente a nossa segurança comum. Curto e grosso: ou nadamos juntos ou afundamos juntos. Creio que pela primeira vez na história da humanidade o auto-interesse e os princípios éticos de respeito e atenção mútuos de todos os seres humanos apontam para a mesma direção e exigem a mesma estratégia. De maldição, a globalização pode até se transformar em bênção: a “humanidade” nunca teve uma chance melhor! (BAUMAN, 2005, p. 95).

A discussão entre o árabe e o israelense, seguida do discurso xenófobo do pai que fala sobre o casamento das filhas com filhos de imigrantes, retrata um conflito sem solução, afinal, todos pertencem à mesma família. Uma discussão entre o que é bárbaro e o que é civilizado, entre colonizadores e colonizados, entre árabes e judeus, orientais e ocidentais, europeus e africanos, no contexto do filme, chega a ser engraçada. Não por acaso o filme é uma comédia, pois só com muita ironia podemos ver francês ser chamado de não civilizado por um africano, e um asiático falar que judeus são péssimos comerciantes. Esta mesa é aquela onde tudo pode ser dito, até certo ponto. Há coisas que não são “engolidas” ou “toleradas”, são indigestas, mas não deixam de ser engraçadas e só podem ser ditas numa comédia de costumes. Para Bergson,

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das

liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da bondade e da solidariedade. [...] o riso é simplesmente um mecanismo montado em nós pela natureza, ou, o que vem a ser quase a mesma coisa, por um prolongado hábito da vida social. [...] O riso castiga certos defeitos quase como a doença castiga certos excessos. [...] Nesse sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. Reiteremos que ele não pode ser bom. Ele tem por função intimidar humilhando (BERGSON, 1980, p.100).

A outra mesa escolhida para nossa discussão é na verdade uma mesa simbólica, não há a mesa na cena, mas a discussão sobre a combinação para o cardápio de uma futura mesa da festa de um casamento entre francês e africano. A cena escolhida mostra a conversa, via internet, entre os pais da noiva, Claude e Marie, na França, e os pais do noivo, André e Laure, na Costa do Marfim. A cena inicia-se com a pergunta do noivo se a conversa iria começar pela comida³⁹. A futura sogra, Marie Verneuil, sugere que o jantar seja a moda tradicional. Imediatamente, o pai do noivo questiona “tradicional como?”. Surpreso, o pai da noiva responde que será o tradicional francês já que eles estão na França. Não satisfeito com a resposta, André novamente questiona se não poderia ser o tradicional africano. O noivo então tenta amenizar a conversa, sugerindo uma mistura cuja entrada seja a moda africana e prato principal à tradição francesa⁴⁰. A noiva acha a ideia excelente por ter a cara do casamento deles. André, no entanto, concorda desde que o prato principal seja o africano, pois ele considera os “pratos de brancos” miseráveis. Claude se irrita e diz que o africano, pelo jeito, nunca comeu um *Cassoulet*⁴¹. André Koffi rebate outra vez, dizendo que conhece perfeitamente um *Cassoulet* e reafirma que (Cassoulet) não enche barriga. Mais uma vez, tentando amenizar a conversa, Charles se desculpa com o futuro sogro, pedindo para que ele não os leve a mal já que nos casamentos africanos realmente come-se muito.

Estes rituais cenográficos podem ser identificados como representações de acordos sociais de um cidadão da Europa com o resto do mundo. O cinema com seus

³⁹ Cena em 01:00:00.

⁴⁰ Cena em 01:00:51.

⁴¹ Preparação tradicional da culinária francesa tem sua receita descrita no primeiro livro de cozinha impresso na França. Dentre as várias hipóteses sobre a origem da receita, originalmente foi feita como um cozido que levava como base feijão branco e carne de carneiro. Outras carnes foram introduzidas, como porco e pato por um cozinheiro real, e sua preparação era feita em caçarola de barro.

recursos de linguagem possibilita transpassar barreiras da cultura e religião, que definem a identidade do outro, questionando as alteridades e semelhanças. O que é dito pelo viés cômico traduz mágoas e ressentimentos passados que ainda estão insepultos, pois o passado francês no processo de colonização de boa parte da África não foi pouco traumático e até hoje produz rastros, muitos dos conflitos vividos hoje na França são vestígios do seu passado colonialista. E não por acaso o pai do noivo é um ex-oficial do exército que atuou junto aos franceses, justamente por isso, o seu filho africano possui cidadania francesa.

Um filme clássico, um dos mais admirados do cinema político, que trata da ocupação francesa no norte da África, cujo tom não é cômico; pelo contrário, é o documentário *A Batalha de Argel*⁴² (1966), do italiano Gillo Pontecorvo, vencedor do Prêmio Leão de Veneza em 1966. O filme é considerado uma obra prima de realismo, ritmo de montagem, clareza da narrativa e beleza plástica. A narrativa em preto-e-branco é utilizada propositadamente para remeter aos cines jornais da época, informando ao público leigo as ações da Frente Nacional de Libertação da Argélia (FLN) nas ruas, nos anos 1950/1960, e do povo árabe na batalha para se libertar da opressão e da expropriação das suas terras após uma luta contra a colonização francesa que durou 130 anos. *A Batalha de Argel* mostra o confronto entre os árabes e as forças militares francesas para manter a “França africana”, as terras roubadas dos árabes, e isolar a FLN. Ou seja, algumas dessas feridas ainda estão abertas e muitas ações de terroristas árabes em Paris atualizam esses conflitos que atravessam gerações. Em contraposição, provavelmente, muitos dos árabes, judeus ou africanos que participam de casamentos interétnicos hoje são filhos de pessoas que viveram esses conflitos nas últimas décadas e que atualmente, por terem conseguido cidadania francesa, estão produzindo uma sociedade que torna possível rir dos dramas e amenizar as tragédias do passado.

Dentro dessa mesma temática, uma outra mesa escolhida para nossa análise será a mesa de um restaurante francês de uma cidade interiorana da França. O pai da noiva, francês, e o pai do noivo, marfinense, partilham a mesa. O motivo do encontro é conversar sobre um desejo comum aos dois, o impedimento do casamento dos filhos⁴³. A cena retrata de início o francês servindo uma taça de vinho tinto para os

⁴² Ficha técnica disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0058946/> Acesso em: 02 abr.2019.

⁴³ Cena em 01:18:43.

dois. Logo em seguida, o garçom traz a comida, um farto prato de carne com batatas fritas. O francês então pergunta ao marfinense: “Então, comida de branco é uma miséria?”. Os dois se entreolham e sorriem. O marfinense então concorda dizendo que como entrada está bem. O francês gargalha e pede ao garçom mais uma garrafa de vinho⁴⁴. O diálogo à mesa franco-marfinense reinicia-se com a bebida de um digestivo. Após beber, André Koffi expõe: “Sabe o que eu penso? Miscigenação não dá certo. É um fato científico”. Claude pergunta: “Como assim?”. Koffi então tenta demonstrar o fato derramando um pouco de óleo e pouca água numa taça de vidro. E acrescenta: “Eu mexo, elas não se misturam. Aqui está a prova”. O francês elogia a demonstração, mas questiona: “e o chaputino?” (sic). Tentando se referir ao *cappuccino*. Então complementa, dizendo que no *cappuccino*⁴⁵ o leite se mistura muito bem ao café. Diante da colocação, o marfinense concorda com o francês e assume ter dito algo idiota e que como castigo ele pagará em Calvados⁴⁶.

Numa comensalidade pensada como um espaço de convergências de práticas culturais baseadas em rituais, a comida é também uma linguagem de reflexão a partir das relações colocadas nesta mesa; a começar, uma mesa em espaço público, de um restaurante, em que as refeições servem, com frequência, para amenizar conflitos. Assim, é possível o diálogo sobre a questão dos casamentos no filme, por que não misturar? Questão que não se viabilizou no espaço privado. As miscigenações seguem lógicas e interesses diferentes. Diferentes ingredientes, diferentes formas de fazer. A comida mostra isso. As dificuldades de que o mundo mais uma vez é palco são também conflitos relacionados às misturas. Será que não é possível também pensarmos em culinárias geopolíticas? Talvez o que falte seja uma disponibilidade de experimentar os outros sabores? Essa é uma pergunta que fica.

Garcia Canclini (2009) descreve a cultura como um conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social. Ao conceituá-la assim, diz então que a cultura apresenta-se como processos sociais, e parte da dificuldade em se falar dela deriva do fato de que se produz, circula e se

⁴⁴ Cena em 01:19:29.

⁴⁵ Bebida clássica da cozinha italiana tem em sua fórmula clássica uma mistura de café, leite vaporizado e espuma. Pode receber um toque de canela e/ou chocolate.

⁴⁶ Calvado, bebida alcoólica destilada clássica da região da Normandia (França) feito à base de maçã. É uma bebida Appellation d'Origin Controlée (D.O.C) que só pode receber este título se for produzida seguindo procedimentos da região de Calvados, Calvados Pays d'Auge ou Domfront.

consome na história social. Não como algo que seja sempre da mesma forma. Por exemplo, um objeto pode transformar-se através do uso e reapropriações sociais. Tais como nós, ao nos relacionarmos uns com outros, aprendemos a ser interculturais. Esta concepção processual e cambiante da cultura torna-se bastante evidente quando se estudam sociedades diversas ou suas interseções com outras e suas mudanças históricas. O autor também admite que passamos de um mundo multicultural para o intercultural e globalizado. Nas concepções multiculturais, a diversidade de culturas é presente, sublinhando as diferenças e propondo políticas relativistas de respeito, que acabam por reforçar a segregação. Por outro lado, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, ou seja, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações de troca. Segundo o autor, a *multiculturalidade* supõe a aceitação do heterogêneo e a *interculturalidade* implica que os diferentes sejam relações de negociação, conflitos e empréstimos recíprocos (CANCLINI, 2009). Propõe um projeto político capaz de promover um diálogo entre diferentes culturas, pois a simples coexistência entre os membros de uma sociedade não é suficiente para garantia dos direitos fundamentais (ALVARADO, 2003).

A próxima cena escolhida diz respeito a um passeio de Claude e André, pais dos noivos Charles e Laure, em busca de uma sobremesa especial. Na cena que ocorre em seguida ao almoço regado a Calvados e vinho, Claude e André estão com vestimentas trocadas: o francês usa a roupa do africano e vice-versa. Através dessa imagem, o diretor dá continuidade a uma construção de uma narrativa que inicia com a tolerância para coexistir, para dialogar, para conviver, e a troca de roupas simboliza o entrelaçamento das culturas, o reconhecimento da diversidade cultural. Embriagados⁴⁷, param para olhar a vitrine de uma *boulangerie* (padaria francesa). O francês oferece ao parceiro uma sobremesa e André aceita prontamente, acrescentando que não pode ser qualquer sobremesa. Entrando no estabelecimento, eles são recebidos pelo padeiro que os cumprimenta desconfiado. André, num tom não muito amigável, diz que busca por uma “*teta de nega*”. O padeiro responde meio que como quem não entendeu a pergunta. André então repete a palavra “*teta de nega*” e pergunta se ele é surdo. No momento em que o padeiro ia responder, Claude o interrompe, tentando mostrar algo a André: “Não é isso que estava procurando,

⁴⁷ Cena em 01:21:09.

Koffi?”⁴⁸. André aproxima-se de Claude e o padeiro assustado solicita baixinho que o outro padeiro chame a polícia prevendo que os dois deem trabalho. André, ao ver o doce, diz que realmente é a teta de nega. Claude então dirigindo-se ao padeiro diz que ali está cheio de teta de nega. O padeiro, sem graça, responde que aquela sobremesa seria a mesma receita, mas que agora ela se chama *merengue de chocolate*. André, fitando o padeiro, ironiza o termo “merengue de chocolate” e, dirigindo-se ao padeiro, acrescenta que ele estaria dizendo isso, porque seria para ele, mas, certamente, com os outros clientes, ele se referiria à sobremesa como “teta de nega”. O padeiro nega a colocação de André. O africano então, dirigindo-se a Claude, diz que os dois irão então verificar se isso é mesmo verdade. Claude aprova a ideia e prontamente iniciam um pequeno confronto com o padeiro. André chama a sobremesa de “teta de nega” e o padeiro rebate chamando-a de “merengue de chocolate” ou “teta de chocolate”. André termina a discussão ironizando-o “*teta de chocolate*”. A cena da padaria termina com os dois, juntos, sendo levados para a cadeia local.

3.2.2 Considerações finais

Vários elementos no filme parecem interessantes para reflexão sobre temas como extremismos, racismos, nacionalismos, fundamentalismos que se pode melhor entender quando se reconhece também como são valiosas reflexões sobre questões de identidade e alteridade num mundo globalizado, essa relação entre o eu e o outro. Uma coisa é aquilo que é reconhecida como o eu, outra coisa é aquilo que não faz parte desse eu, o *alter*, aquilo que está fora. Essa presença perturbadora do que não é conhecido ou reconhecido como possível, do estranho, estrangeiro, desestrutura o conhecido, o estabelecido, o civil. A identidade, neste entendimento, estaria relacionada ao *lócus* dominado por nosso grupo. Todo grupo tem características próprias, que não são fixas tampouco. As representações que cada grupo ou cada sujeito fazem de si se reconfiguram de acordo com diferentes contextos históricos, políticos, etc.

⁴⁸ Cena em 01:21:24.

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17).

Assim, representações dos lugares de fala no filme são demarcadas todo o tempo, os personagens traduzem os estereótipos de si e de tudo que identifica o grupo do outro, do estrangeiro, do que causa estranheza, ou do que vem do estranho, do que se desconhece. Os choques culturais acontecem nesses encontros entre o que está dentro e o de fora, do civil, da palavra alemã, *buergerlich*, do burgo, do nosso grupo, nossa cidade, nosso bairro com o outro não civil, o de fora do burgo, estranho ao grupo, que não domina a cultura do burgo e que assim é chamado de bárbaro. No filme, o estranho são os estrangeiros que entram no grupo familiar francês, os estranhos que vivem nos bairros periféricos do burgo francês, ou estrangeiros que vivem na França colonizadora da Argélia, da Costa do Marfim e de outros países fora da Europa. Hoje, o argelino vive em *Bárbes*, bairro parisiense, no entorno de Paris. As representações organizam a mesa em torno das identidades culturais e situam os atores sociais individualmente.

A diversidade nas mesas do filme traz reflexões também sobre as questões relacionadas aos choques culturais contemporâneos. Uma mesa que tenha diferentes grupos poderia ser a mesa de diversidade, onde se sentam diferentes grupos com diferentes características religiosas, culturais, alimentares, geográficas, linguísticas. No entanto, nem sempre esses encontros acontecem de forma pacífica. Acontecem os choques. Falar de diversidade é reconhecer que existe o outro, os outros. Daí a necessidade de entender que em sociedades mais democráticas há também tentativas de estabelecer relações de respeito ao *Fremde*, ao estrangeiro, aos diferentes, ainda que isso se dê apenas através da lei. Para o relacionamento pacífico não é necessário que se uniformize, mas que adotemos uma postura multicultural em que se respeitem as diferentes formas que se estabelecem, se reconfiguram e se desconfiguram. Ou, ainda, uma postura intercultural, com mecanismos que promovam a interação dialógica entre as diversas culturas e, dessa forma, respeitemos os direitos fundamentais de todos os seres humanos.

A mesa da família tradicional francesa que apontamos no filme como objeto de reflexão é também a expressão de um pensamento etnocêntrico, em que o seu grupo familiar é o centro do mundo, onde se nega a existência do diferente, da diversidade cultural e até mesmo do direito do outro ser diferente tanto política, religiosa, quanto culturalmente. Nega-se por não se conhecer, por não se querer reconhecer, por se ter mais força econômica. Junto a essa negação, utiliza-se de conceitos prévios sobre a cultura do outro, seja ele árabe, judeu, chinês ou marfinense. Nega-se o valor ou o conceito do outro e se coloca de forma a estabelecer uma relação de superioridade. Isso é sim incitar a barbárie. Aqui o exemplo é a comunidade francesa, mas isso não é só na sociedade francesa; esse pensamento de afastar e construir barreiras para o que é *fremde* é um movimento que acontece em várias partes do mundo. No Brasil, observamos estarecidos o retrocesso em relação a políticas e práticas de inclusão social das minorias, ou ainda a postura de endurecimento das regras de acesso dos venezuelanos a serviços públicos no estado de Roraima, em virtude do aumento exponencial da imigração de pessoas originárias da Venezuela para o Brasil, decorrente da crise política, econômica e social que aquele país enfrenta.

O diretor do filme, ao criar personagens arquetípicos de cada grupo identitário (franceses “puros”, árabes, judeus e africanos), nos ajuda a compreender os processos de construção identitária à mesa ao expor os modos de pertencimento – ou não – a um determinado grupo. Baseia-se no que é essencial em cada personagem, nas supostas características étnicas, na raça e nas relações de parentesco, atualizando as representações do passado e produzindo lugares simbólicos nos quais os personagens vão ancorar suas falas. A comida, categoria nucleante desta narrativa, é pensada por Woortmann (1985) como texto e, quando se classificam alimentos, classificam-se pessoas. Demarca também os lugares sociais e os arquétipos de cada grupo, expondo os preconceitos e lugares comuns das condições materiais, existenciais e sociais de cada grupo representado, ressaltando os estereótipos de cada identidade e criando cenas e diálogos que evidenciam essas diferenciações culturais, vividas à mesa familiar, como diferenças reais nas relações sociais, criando sistemas de classificação e hierarquização.

Os encontros, aqui analisados através da mesa simbólica, expõem também os grupos que, de alguma forma, parecem mais poderosos que outros e que, mal ou bem, impõem uma cultura hegemônica, tentando apagar a cultura do outro, o que gera também a intolerância. O cinema cômico é linguagem que toca sem fazer barulho.

Devagarinho, fazendo rir, manda o recado e provoca com humor deslocamentos de questões bem delicadas das sociedades hipermodernas. A mesa, da mesma forma, aparentemente é um lugar de convívio familiar, mas atualiza rivalidades históricas, preconceitos, classificações, hierarquias e conflitos. Só uma comédia dá conta de tocar nessas questões sem ofender ninguém; pelo contrário, ela torna o conflito suave, dá leveza ao trágico, apaga o drama e sugere um final feliz para um conflito que se acirra cada vez mais.

Lembrando que a eficácia da linguagem cinematográfica da comédia só existe na medida em que ela cria uma aura de universalidade, ela nos atinge porque percebemos a ritualização dos códigos e nos reconhecemos na cena. O diretor nos faz rir e nos mostra o papel das representações sociais agindo nos momentos de comensalidade, ele desnaturaliza o cotidiano, mostra o quanto nós também reproduzimos nossas representações, classificações e hierarquizações nos almoços de família, como se os nossos preconceitos sociais fossem opiniões naturais. Ele nos mostra, enfim, o quanto os preconceitos sociais são risíveis.

3.2.3 Referências

- ALVARADO, V. Políticas públicas e interculturalidade, in FULLER, N. *Interculturalidad y política*. Lima: Red para El desarrollo de las ciencias sociales em El Perú, p. 33-49, 2003.
- ALBERT, J.-M. *As mesas do poder : dos banquetes Gregos ao Eliseu*. São Paulo : Senac, 2011.
- APRILE, S. Mutações e Transferências. In: MONTADON, A. *O Livro da Hospitalidade: Acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo : Senac, 2004.
- ASSUNÇÃO, V. K. D. Da tv para a mesa: as relações entre alimentação e recepção de programas culinários. In: GUIVANT, J. S.; SPAARGAREN, G.; RIAL, C. *Novas praticas alimentares no mercado global*. [S.l.]: [s.n.], 2010.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas : Papyrus, 1993.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa : Texto & Grafia, 2004.
- AZEVEDO, E. D. *Alimentação, sociedade e cultura : temas contemporâneos*. Sociologias, Porto Alegre, 44, 2017.
- BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.

- BARON, C. *Dinner and Movie*. [S.l.] : Bowling Green State University, 2016.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som : um manual prático*. [S.l.] : Vozes, 2011.
- BAUER, S. J. E. M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis : Vozes, 2011.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.
- BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro : Zahar, 2017.
- BERNADET, J.-C. O que é cinema. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- BLOCH, M. *Social Research*, vol.66, n.01, 1999.
- BOÉTIE, L. A. E. D. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo : Escuta, 1987.
- BOUDAN, C. *Geopolitique du goût*. Paris : Universitaires de France, 2008.
- BOUTAUD, J. J. Comensalidade. In: MONTADON, A. *O Livro da Hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.
- _____. Compartilhar a mesa. In: MONTADON, A. *O livro da Hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.
- BRANDINI, V. Antropologia do consumo aplicada ao mercado. In: CASTILHO, K.; DEMETRESCO, S. *Consumo : práticas e narrativas*. Rio de Janeiro : Estação das Letras e Cores, 2011.
- BRASILEIRO, S. *Custo médio de produção do café arábica é de R\$ 373,03 por saca no Brasil*, 2014. Disponível em: <<http://www.cncafe.com.br/site/interna.php?id=10080>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- BURKE, P. *Perdas e Ganhos : exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000*. [S.l.] : UNESP.
- CAMPOS, S. D. S. et al. Decifra-me ou te devoro : representações da alimentação a partir do filme Estômago. In: FERREIRA, F. R., et al. *Consumo, Comunicação e Arte*. Rio de Janeiro : CRV, 2015.
- CAMPOS, S. D. S. et al. Num relance de olhar. a estigmatização das pessoas gordas: do passado aos dias de hoje. *Revista Hospital Universitário Pedro Ernesto*, 14, 2015.
- CAMPOS, S. D. S. et al. Gordinha da silva : análise discursiva acerca do corpo feminino considerado gordo no universo dos blogs. *Demetra : Alimentação, Nutrição e Saúde*, 11 n.03, 2016.
- CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos*. [S.l.] : [s.n.], 2010.

- CANCLINI, N. G. *A Globalização Imaginada*. São Paulo : Iluminuras, 2007.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2009.
- CÂNDIDO, G. D. S. *O segredo de um cuscuz* : alimentação e identidade, v. 10, n. 3, 2015.
- CARLOS, A. F. A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo : FFLCH, 2007.
- CARNEIRO, H. *História da Alimentação*. [S.l.] : Campus, 2003.
- CARVALHO, M. C. D. V. S.; PERZ-NETO, L. Comensalidade transmediatizada e as construções de novas sensibilidades. In: FERREIRA, F. R., et al. *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.
- CLASTRES, P. Liberdade, mau encontro, Inominável. In: _____ *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p. 153-171.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro* : teoria e prática. São Paulo : Summus, 2016.
- CONNECTAS, D. H. *Trabalho escravo em fazendas de café em MG é denunciado na OCDE: Nestlé, McDonald's, Starbucks e mais três grandes empresas transnacionais são acusadas de falta de transparência e falhas no rastreamento da cadeia de produção*, 2018. Disponível em: <<https://www.conectas.org/noticias/trabalho-escravo-cafe-minas-gerais-ocde>>. Acesso em: 06 nov. 2018.
- CONTRERAS, J.; GRACIA, M. Síntese : a modernidade alimentar, entre a globalização e os particularismos. In: GRACIA, J. C. E. M. *Alimentação, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2011.
- CORNER, D. M. R. *A cozinha dos imigrantes espanhóis galegos e andaluzes na cidade de São Paulo*. [S.l.] : [s.n.].
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____ *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. [S.l.] : Ed. 34, 1992. p. 219-226.
- _____. ; GUATTARI, F. *Mil Platôs* : capitalismo e esquizofrenia. São Paulo : Ed. 34, 1997. v. 5
- DESJEUX, D. *O Consumo* : abordagens em Ciências Sociais. Maceió : Edufal, 2011.
- DURAND, M.-F. et al. *Atlas da Mundialização* : compreender o espaço mundial contemporâneo. São Paulo : Saraiva, 2009.
- ELIAS, D. Globalização e fragmentação do espaço. Scripta Nova: *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 10, n. 218 (3), p. 1-19, Agosto 2006.

ELIAS, D.; PEQUENO, R. (Re)estruturação urbana e desigualdades socioespaciais em região e cidade do agronegócio. *GEOgraphia* (UFF), v. 17, p. 10-35, 2015.

FERREIRA, F. R. et al. *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

FERREIRA, F. R. et al. Cinema pra quê? Uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. In: _____ *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo : Paz e Terra, 2010.

FISCHLER, C. A macdonaldização dos costumes. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. *História da Alimentação*. [S.l.] : [s.n.], 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas* : uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

FRANCE, C. D. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas : Unicamp, 2000.

FREITAS, M. D. C. S.; DE OLIVEIRA, N. Fast-food : um aspecto da modernidade alimentar. In: FREITAS, M. D. C. S.; FONTES, G. A. V.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : UFBA, 2008.

FREITAS, R. F. Comunicação e espaços urbanos de consumo : o imaginário dos shopping centers. In: FREITAS, R. F.; OLIVEIRA, J. D. S. *Olhares urbanos* : estudos sobre a metrópole comunicacional. São Paulo : Summus, 2011. p. 13-25.

GARCIA, R. W. D.; CANESQUI, M. *Antropologia e Nutrição* : um diálogo possível. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2005.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo : Unesp, 1990.

_____.; SUTTON, P. W. *Conceitos essenciais de Sociologia*. São Paulo : Unesp, 2015.

_____. _____. São Paulo : Unesp, 2017.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.

_____. _____. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.

HALL, S. *Da diáspora* : identidades e mediações culturais. Belo Horizonte : UFMG, 2011.

HOLANDA, A. B. D. *Mini Aurélio* : o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro : Positivo, 2010.

ICO. Internacional Coffee Organization. Total production by all exporting countries. In *thousand 60kg bags*, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.ico.org/prices/production.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

- KELLER, J. R. *Food, Film and Culture*. [S.l.] : [s.n.], 2006.
- LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo : Sesc, 2014.
- LEVY, P. *A conexão planetária*. [S.l.] : Ed. 34, 2001.
- LIPOVETSKY, G. A Globalização Ocidental. In: JUVIN, H.; LIPOVETSKY, G. A *Globalização ocidental*. [S.l.] : [s.n.], 2012.
- LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Os Tempos hipermodernos*. São Paulo : Barcarolla, 2004.
- LUIS-FLANDRIN, J.; MONTANARI, M. *História da alimentação*. São Paulo : [s.n.], 1996.
- MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa : Confluência, 1956.
- MACKEY, S. *Os Iranianos*. Rio de Janeiro : Biblioteca do Exército, 2008.
- MARLEY, B. *Concerte Jungle*. Kingston: Tuff Gong, Island Records, 1973.
- MESSER, E. Perspectivas antropológicas sobre la dieta. In: CONTRERAS, J. *Alimentação e cultura : necessidades, gostos y costumes*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1995.
- METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo : Perspectiva, 2010.
- MOREIRA, S. A. Alimentação e comensalidade: aspectos históricos e antropológicos. *Ciência e Cultura*, 62, 2010.
- MOURA, H. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, Globalização e interculturalidade*. Chapecó : Argos, 2010.
- NOTÍCIAS Agrícolas. *Café Arábica - Mercado Físico (Tipo 6 duro)*, 2018. Disponível em: <<https://www.noticiasagricolas.com.br/cotacoes/cafe/cafe-arabica-mercado-fisico-tipo-6-duro>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- OLIVEIRA, R. C. D. *Identidade e estrutura social*. Anuário Antropológico, 1978.
- OSTERVEER, P.; SPAARGAREN, G. Mecanismos inovadores para o enverdecimento das cadeias globais de alimento: o caso da provisão de peixes marinhos. In: GUIVANT, S. R. *Novas práticas alimentares no mercado global*. Florianópolis : UFSC, 2010.
- PACHECO, S. S. M. O hábito alimentar enquanto um comportamento culturalmente produzido. In: FREITAS, M. D. C. S. D.; ABREU, G. V. F.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : EDUFBA, 2008.

PELBART, P. P. Choque de civilizações, satanização do outro e chances de um diálogo universal. In: (Org.), L. C. F. *Política e cultura século XXI*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002. p. 147-148.

PENHA, D. *Fazenda com trabalho escravo tinha selo da Starbucks, que nega comprar café do local*, 2108. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/03/fazenda-de-cafe-certificada-pela-starbucks-e-flagrada-com-trabalho-escravo.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

PEREIRA, M. F. V. Globalização, especialização territorial e divisão do trabalho: Patrocínio e o café do Cerrado mineiro. *Cuadernos de geografía | Revista colombiana de geografía* |, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 239-254, jul-dic 2014.

PERROT, M. Funções da família. In: PERROT, M. *História da vida privada 4 : da revolução francesa a primeira guerra*. São Paulo : Cia das Letras, 2009.

POULAI, J. *Sociologia da alimentação*. Florianópolis : UFSC, 2004.

PRADO, S. D. Cinema pra quê? Uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. [S.l.]: [s.n.], 2016. In: FERREIRA, F.R. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

_____. et al. Cinema e diversidade nos modos de olhar a comensalidade contemporânea. In: PRADO, S. D., et al. *Cinema e comensalidade 2*. Curitiba : CRV, 2017.

QUE MAL EU FIZ A DEUS? (Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu?). Direção: Philippe de Chauveron. França. 2014. Mídia digital (97min), Color, som.

ROBERTS, M. Baraka : o cinema mundial e a indústria cultural global. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, globalização e interculturalidade*. [S.l.] : Argos, 2010.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GGASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis : Vozes, 2011.

SALVADOR, M. S. A comensalidade: socialização em torno da mesa. In: SALVADOR, M. S. *Arquitetura em torno da mesa*. Portugal : Caleidoscópio, 2016.

SANTOS, M. *A urbanização brasileira*. São Paulo : Hucitec, 1993.

SAYAD, A. O que é um imigrante. In: SAYAD, A. *Imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1998.

SEABRA, J. *Cinema : tempo, memória e análise*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SIMMEL, G. Sociologia da Refeição. In: _____ *Estudos históricos*. Rio de Janeiro : [s.n.], 2004.

SORLI, P. Sociologie du cinema. In: VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP : Papyrus, 2011.

THOMKE, S. *Mumbai's Models Service Excellence*. Harvard Business Review, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas : Papyrus Editora, 2011.

VARGAS, E. P. et al. *Cinema e comensalidade 3*. Curitiba : CRV, 2019.

VARGAS, R.; BARBOSA, R. M.; TAVARES, A. F. Ilusão das imagens : olhar psicossocial sobre filmar nos filmes brasileiros. *Psicol. Soc.*, 26, 2014.

WOLLZ, L. E. B.; PRADO, S. D. Cinema e comensalidade : aspectos simbólicos da comida a partir da linguagem cinematográfica. In: VARGAS, E. P., et al. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2017.

WOODWARD, K. Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença : a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis : Vozes, 2000, p. 7-71.

WOORTMANN, E. F. A Comida como linguagem. *Habitus*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 5-17, 2013.

WOORTMANN, K. A comida, a família e a construção do gênero feminino. *Revista Dados*. Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 103-130, 1985.

3.2.4 Ficha Técnica

Título original	Qu'est-ce Qu'on a Fait au Bon Dieu?
Título em português	Que mal eu fiz a Deus?
Direção	Philippe de Chauveron
Roteirista	Guy, Laurent e Philippe de Chauveron
Ano produção	2014
Estreia	Agosto / 2015
Duração	97 minutos
Países de Origem	França
Produção	Romain Rojzman

Elenco principal	Ary Abittan, Axel Boute, Chantal Lauby, Christian Clavier, Elodie Fontan, Emilie Caen, Frédéric Chau, Frédérique Bel, Julia Piaton, Medi Sadoun, Noom Diawara, Pascal N'Zonzi, Salimata Kamate, <u>Tatiana Rojo</u>
Comentários / Sinopse	O casal Verneuil tem quatro filhas. Católicos, conservadores e um pouco preconceituosos, eles não ficaram muito felizes quando três de suas filhas se casaram com homens de diferentes nacionalidades e religiões. Quando a quarta anuncia o seu casamento com um católico, o casal fica nas nuvens e toda a família vai se reunir. Mas logo eles vão descobrir que nem tudo é do jeito que eles querem.

Tabela 2 – Ficha técnica do filme *Que mal eu fiz a Deus?*

3.3 Identidades deslocadas em territórios estrangeiros: a comensalidade no filme *Persépolis*

I'm not a politician. I don't know how to solve the problem so the world. But as an artist, I have one duty: to ask questions

Marjane Satrapi

Uma das palavras necessárias para olhar a comensalidade na atualidade é o deslocamento. Trata-se de tomar o deslocamento das pessoas no mundo como objeto do olhar, mas também de deslocar o próprio olhar, sair do espaço onde se tem apenas uma perspectiva e ampliá-lo. Para tanto, elegemos o filme iraniano *Persépolis*⁴⁹ como objeto de estudo, onde se busca destacar determinadas cenas e, por meio delas, apresentar características de alguns personagens em momentos de comensalidade. O cinema é o lugar de observação da memória afetiva do sujeito que traduz uma memória afetiva individual que é, ao mesmo tempo, familiar e remete aos amigos e ao país de origem. A partir das cenas escolhidas refletiremos sobre as relações sociais e a construção de uma identidade no imigrante contemporâneo e sobre vínculos construídos e resgatados a partir da relação com a comida. Nesse sentido, objetivamos colocar em discussão o papel da comensalidade como um espaço simbólico de afirmação de identidade cultural e subjetividade do sujeito que migra para um território estrangeiro ou que se sente estrangeiro em seu próprio território.

Ao tratarmos da comensalidade nesse filme foi possível perceber diferentes modos como ela se expressa na narrativa de um imigrante. Seja nas cenas à mesa em casa com a família, nas lembranças afetivas e gustativas da infância, nas lembranças com amigos na vida social, de modo solitária em um país estrangeiro ou entrando em contato com outras pessoas em território estrangeiro, sendo acolhida ou tratada como corpo estranho àquele grupo, a comida e a mesa aparecem sempre como elemento de ligação que intermedeia as relações sociais, familiares, amorosas ou políticas. A comensalidade é reconhecida como elemento que dá um território simbólico para o sujeito que migra, na medida em que não é uma comensalidade objetiva, pelo contrário, ela é sempre imaterial e subjetiva, pois ajuda a construir uma identidade que vai substituir aquela territorial que foi perdida. Assim como outros

⁴⁹ A ficha técnica completa se encontra como anexo ao final do texto.

símbolos utilizados na construção de uma identidade nacional que valoriza sua cultura e afirma uma subjetividade individual, a comida entra como elemento simbólico e como elemento estratégico de aproximação entre o sujeito que chega numa outra cultura, mas que deseja manter vínculos com o passado.

A escolha por uma produção cinematográfica como objeto de observação, parte de uma perspectiva teórica que entende o filme também como um dispositivo de linguagem capaz de narrar histórias, vivências e memórias de uma sociedade (Aumont, 1993). Através da representação do espaço e do tempo na imagem, a memória vai sendo revisitada. O filme que analisaremos é uma animação, cuja narrativa é exercida por imagens gráficas ou desenhos em sua maior parte em preto e branco. O que se tenta representar é uma construção imaginária, ou seja, não é uma realidade dada, mas uma criação que é feita sobre ela.

A linguagem cinematográfica reproduz, cria, amplifica e dissemina ideias, conflitos e sensações humanas que são universais, tais como a fragilidade do sujeito diante de um ambiente político hostil, a impossibilidade de viver com liberdade de ideias, o afastamento compulsório da família e dos vínculos afetivos que constituem a identidade e a chegada em um lugar desconhecido, com outros códigos, valores e sabores. Tendo a mesa e a comensalidade como um lugar que retrata a universalidade dessas sensações, o cinema figura como uma possibilidade de memória, como uma linguagem com amplo repertório de códigos que permitem discursar sobre esses fenômenos, sendo, portanto, um interessante lugar de observação.

Além disso, podemos considerar que existe em todas as formas de vida humana uma necessidade de contar o que acontece. Contar histórias é uma forma elementar de comunicação humana. Além disso, através das narrativas as pessoas lembram o que aconteceu e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. (BAUER e GASKELL, 2011).

3.3.1 Visitando Persépolis

O filme *Persépolis* foi construído a partir de uma história em quadrinhos baseada na autobiografia de Marjane Satrapi⁵⁰. O filme é uma produção francesa de 2007⁵¹, dirigido e roteirizado por Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud e tem a personagem Marjane como narradora central da história. Através de ilustrações gráficas, Marjane narra de forma não linear acontecimentos de sua vida no Irã⁵² e na Europa: a derrubada do regime político do Xá Mohammad Reza Pahlevi; a tomada de poder pelo governo Islâmico de Aiatolá Khomeini; o início da Guerra do Irã contra o Iraque; sua imigração sem seus pais para Viena; sua volta para o Irã após o exílio e novamente sua imigração para Paris.

Nessas idas e vindas de Marjane, questões identitárias, afetivas, políticas vão sendo colocadas na medida que a personagem se desloca nos diversos cenários do filme, mostrando igualmente a passagem do tempo e as fases da vida, conquistas e perdas num contexto sempre em mutação. Mudanças geográficas, existenciais e políticas acontecem. Movimentos entre o tempo da menina Marjane até a vida adulta, mudanças também numa sociedade iraniana que vai se tornando cada vez mais fundamentalista.

Na leitura de um filme, como num texto literário, as variadas formas de ler e de captar pontos do filme desvelam também a riqueza da obra. O filme traz em seu título uma reflexão sobre a procura do lugar ou de uma identidade que ficou para trás. O nome Persépolis⁵³ faz referência a uma cidade do passado que já não existe mais no mundo contemporâneo. Para cultura persa, Persépolis é a *polis* do período anterior a influência árabe e bizantina, período de grande força da sociedade persa e que em algum momento foi transformado em ruínas. Esse lugar que já não existe, fala também do sujeito que ali vivia e que não tem mais um território para chamar de seu.

A mudança para outra sociedade e outra cultura coloca em xeque o modo de ser, o modo de ver o mundo, o modo de se ver e o modo de se relacionar, trazendo à

⁵⁰Marjane Satrapi é o nome artístico de Marjane Ebihamis, nascida no Irã em 1969 e radicada na França, Marjane é uma, ilustradora, romancista gráfica e roteirista de audiovisual.

⁵¹ Festivais e prêmios dados a Persépolis: Indicado ao Oscar 2008 Melhor animação; indicado ao Globo de Ouro 2008 melhor filme estrangeiro; vencedor do EDA Female Focus Award 2007; Vencedor Silver Condor (Argentina) Melhor Filme Estrangeiro 2009.

⁵² Nesse período o Irã foi palco de guerra e revoluções, década de 1980, interna e externa. A interna entre clérigos e os grupos que combinavam o Islã e o marxismo atingiu com fúria o controle da República Islâmica e posteriormente uma guerra também contra o Iraque. (MACKEY, 2008)

⁵³Persépolis é uma cidade em ruínas da antiga capital do Império Persa, fundada no século V a.C., antes dos conflitos Bizantinos. (MACKEY, 2008)

tona a questão de quem ela é. Esse desconcerto ocorre pois as pessoas são socializadas em uma determinada cultura e isto significa uma incorporação marcante de formas de sentir, de pensar e de agir (Dubar, 2002). O filme fala dos deslocamentos espaciais da personagem, dos deslocamentos no tempo e também dos deslocamentos nas relações sociais, nos circuitos de poder e de cerceamento da liberdade. A menina iraniana se desloca do oriente para o ocidente, sai de uma sociedade democrática que está se transformando em uma teocracia conservadora para viver na Europa. A tão sonhada liberdade europeia contrasta com o território repressor do Estado iraniano.

Para Bauman os deslocamentos e migrações de pessoas não são fenômenos recentes. Eles fazem parte da era moderna desde seus primórdios uma vez que

[...]nosso modo de vida moderno” inclui a produção de “pessoas redundantes” (localmente inúteis, excessivas ou não empregáveis, rejeitadas por agitações, conflitos e dissensões causadas por transformações sócio/políticas e subsequentes lutas por poder (BAUMAN, 2017, p. 11).

O autor acrescenta que o que tem acontecido nos últimos anos, é também um enorme salto no contingente de pessoas em busca de asilo, este salto foi causado também pelo número crescente de Estados “afundados”, ou já submersos, ou de territórios sem Estados, e portanto também sem leis, palcos de intermináveis guerras. Por outro lado, um dos principais teóricos dos estudos de migração, Abdelmalek Sayd (1998), critica abordagens que generalizam o olhar sobre um fenômeno que considera bastante complexo. Para o autor, a imigração, pode ser lida por diferentes perspectivas teóricas, já que o próprio trajeto do imigrante não é apenas espacial é também epistemológico.

Sejam as migrações e deslocamentos humanos recentes ou não, fato é que a contemporaneidade expõe de modo ostensivo, dia a dia, pessoas cruzando fronteiras na procura um lugar de existência e resistência. As mídias, assim como as redes sociais, são testemunhas desses fenômenos que sempre fizeram parte do continente europeu na sua relação com o continente africano, com o Oriente Médio ou com as Américas, mas atualmente observamos uma intensificação dos fluxos, o agravamento das tensões, o enrijecimento dos mecanismos de proteção contra os imigrantes e indicam a pertinência de interrogar esse fenômeno. Os casos expostos nas mídias diariamente de barcos de imigrantes no Mediterrâneo, assim como das tragédias

decorrentes das incontáveis tentativas de mudar de lugar no mundo, mobilizam a opinião popular e constituem os exemplos contemporâneos dessa diáspora.

A desterritorialização física e cultural é uma das consequências do capitalismo global, movendo pessoas de um lugar ao outro em busca de um território para chamar de seu. Segundo Hall (2002), nas sociedades pós-modernas a identidade está profundamente ligada a questões que se relacionam com a mobilidade e a instabilidade espacial. A identidade não é mais definida biologicamente, mas sim historicamente. Como uma “celebração móvel”, a identidade é formada e transformada continuamente na medida em que somos representados ou interpelados permanentemente pela cultura.

É nesse sentido que destacamos a personagem do filme, pois ela assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um Eu coerente e imutável. A comensalidade do migrante representada no filme remete a um espaço simbólico que dá lugar ao estranho que ao mesmo tempo fica sem visibilidade e que está deslocada do familiar no território estrangeiro. A comida parece dar um lugar estável num mundo instável. Por outro lado, este mundo instável gera sujeitos deslocados que sozinhos refletem o mundo individualista. A característica desvinculada das sociedades pós-modernas reflete mesas solitárias, sem vínculos, sem identidades definidas.

Aquilo que os homens têm em comum, considerando desde a mesa familiar até o banquete antigo que reúne uma cidade, são os costumes, as normas, os sinais identitários por meio de comportamentos à mesa. Se a relação em torno da mesa cria laços, com maior frequência ainda ela fortalece laços já existente. (Boutaud, 2011, p. 1215)

Para Stuart Hall (2002), dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Para o autor, a ideia de uma identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, pois o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. As transformações políticas, religiosas e dos valores morais ocorridas no Irã mostram muito claramente como os contextos políticos mudam as relações pessoais e os lugares identitários tradicionais, transformando tudo em incerteza. Mas em meio a esse turbilhão de emoções e sentidos em fuga, as memórias gustativas e afetivas aparecem como um porto seguro,

ancorando os sujeitos em suas memórias com relativa estabilidade diante de tanta instabilidade.

3.3.2 Comensalidade além das fronteiras: o banquete solitário

Na sequência inicial de imagens do filme destacamos o movimento de uma flor (0`36``). A flor que se desloca no mapa geográfico e cênico é um Jasmim. Ela desprende-se, voa, atravessa águas, atravessa oceanos que separa dois continentes. Jasmim ou em persa *Yasmim*, é também um nome comum na antiga Pérsia (atual Irã) e figura como um símbolo narrativo que traça rotas pelos ares, voando de um ponto a outro, tentando se fixar além mar. Está solta no espaço geográfico, como os migrantes das sociedades contemporâneas do mundo. Sujeitos que tentam atravessar muros, oceanos e fronteiras transnacionais.

Marjane relembra cenas do passado, nos idos de 1978, época em que denomina como uma “vida tranquila” e “sem problemas”. Uma vida de menina, em que adorava batatas fritas com Ketchup, tinha Bruce Lee como ídolo e usava tênis Adidas, ou seja, símbolos de mercadorias transnacionais das sociedades de consumo. Nas lembranças de Marjane se vê imagens de festas, música, bebida e comida. Marjane, criança, corre livremente pelo ambiente familiar.

A confrontação entre imagens do filme que representam o espaço da comida ou o próprio comer, tanto em território estrangeiro quanto em Teerã, nos mostram uma subjetividade relacionada à comensalidade colocando em cena a memória do imigrante. No filme cenas de festas clandestinas no Irã, evocam uma possibilidade de evasão pela comida num sistema autoritário... migrar e sair para respirar... ou beber e comer para respirar na opressão. Ir à festa não era seguro também mas era um dos poucos momentos de liberdade que lhes restava (26``12``). É assim, como uma tentativa de fuga em busca de liberdade para viver, comer, beber e respirar que o filme percorre alguns lugares importantes que marcam com suas imagens símbolos que nos remetem a vários sentidos ocultos. Viajar é um elemento presente em toda a narrativa e o cenário dos aeroportos com suas diferenças e semelhanças se alternam em vários momentos do filme e possibilitam um eixo de leitura da comensalidade.

Aéreo vem do grego e significa “do ar”, que está nas regiões superiores; que atravessa o ar; vasto; infinito, brumoso, nebuloso (MACHADO, 1956). Porto. Do latim,

refere-se a regiões onde as embarcações podem estabelecer contato com a terra, e de onde pode entrar e sair. (HOLANDA, 2010). Em Persépolis (1`41`), há muitas imagens-porto: imagem de um aeroporto, um avião, o Aeroporto de Orly, pessoas circulando pelo aeroporto, escadas rolantes, um painel com horários de chegada e partida de voos para diferentes partes do mundo, uma mulher vestida com casaco vermelho, mala, tênis, burca, cigarro... Elementos que capturam e dão sentido a um ambiente de circulação e de movimentação. Chegadas de quem de algum lugar partiu, partidas de quem em algum lugar vai chegar. Imagens de pessoas em trânsito, emoções confusas e identidades fragmentadas na perspectiva da linguagem cinematográfica.

Se o contexto do aeroporto e sua peculiar movimentação nos remete aos sentimentos e sofrimentos relacionados às chegadas e partidas, podemos imaginar os dramas dos imigrantes que tentam entrar na Europa ou na América de modos não convencionais e os conflitos que desumanizam as pessoas e as transformam em párias, em não sujeitos, assujeitados e apequenados em sua humanidade. Nesse contexto de dessubjetivação, a comida e as diferentes formas de comensalidade garantem um vínculo com o que ficou distante, com a terra natal, com a cultura de origem, sustentando uma dignidade que impede a total desumanização. Se apegar aos sabores da terra natal se transforma então em um ato revolucionário, não significa apenas a saudade de um sabor, mas a memória de uma vida inteira que não se apaga.

Nas cenas de comensalidade onde a comida ou a mesa estão presentes, ainda que implicitamente, aspectos subjetivos ligados à identidade da personagem são suportes na construção desta reflexão, pois na bagagem Marjane leva, além dos elementos materiais, uma memória afetiva, gustativa e familiar que marca sua trajetória assim como a de qualquer imigrante. Sozinha, deslocada da cultura ocidental, a personagem tenta estabelecer vínculos no ambiente ocidental e se depara com grandes dificuldades. O mundo de liberdade esperado é também opressor e não possibilita a reconstrução dos antigos laços afetivos. O deslocamento geográfico da personagem vai causando diversos estranhamentos que, gradativamente, desestabilizam seus afetos e desorganizam sua forma de perceber o mundo. Esse estranhamento a impulsiona em uma busca de elementos com os quais se reconheça e se sinta segura no novo território.

Chegar num território estrangeiro é também aprender a ultrapassar as barreiras que separam os que vivem dentro daqueles que estão fora. Os muros, as cercas, as

faixas de segurança, as leis de fronteiras, os guichês alfandegários, o idioma falado, o visto no passaporte, diversos são os elementos que servem para rejeitar ou impedir a mobilidade de imigrantes e tornam o trânsito pelos espaços além fronteiras nacionais no mundo global. Há também barreiras que não estão claramente definidas. O estranho no ninho, portanto, anda em solo delicado. Sem saber o porquê, às vezes, ultrapassa regras que não tem o mesmo peso para quem já é local. Cabe aquele que chega decifrar códigos e regras do espaço estrangeiro. Há também que se entender que essas barreiras nem sempre são iguais para todos. As separações ocorrem carregadas de aspectos simbólicos e econômicos. Preconceitos e subjugamentos.

A condição do estrangeiro no novo território de moradia é também o que permite identificar o outro baseado nos próprios estereótipos preconceitos. Ou seja, quem chega, assim como quem recebe o imigrante, também carrega suas referências a partir das quais julga o outro o que não corresponde a um conhecimento sobre o outro. Se o imigrante é o conhecido/estranho, aquele que mora no território também o é de alguma forma. Por exemplo, no filme, uma das primeiras moradias de Marjane no território estrangeiro (37`12`), foi em Viena, num pensionato comandado por freiras católicas. No pensionato, além de cozinhar a própria comida (espaguete), ir ao mercado local, onde se empolga com a possibilidade de achar produtos que não existiam em seu país, ela come uma macarronada, ao mesmo tempo que assiste TV, diferentemente do que fazia no Irã. Uma das freiras, contudo, repreende a menina alegando que ali não se come da forma que a menina está comendo. Marjane, incrédula, com a panela de comida na mão e com a boca cheia de comida, responde que não entende a repreensão da freira já que ali na pensão católica todos também comem assistindo TV (40``). A freira irritada responde que ninguém ali come numa frigideira e que então seria verdade o que dizem sobre os iranianos não terem nenhuma educação. Marjane furiosa questiona gritando se seria também verdade que todas as freiras seriam ex-prostitutas. Este ocorrido, foi o limite então para que ela fosse expulsa do pensionato, ocasionando também um período em que ela perambulasse por várias moradias, até encontrar outro lugar para morar (40``24`).

Segundo Ariés (1997 apud Prado &Wollz, 2017), o espaço da mesa com suas regras e rituais expõe dois eixos fundamentais para compreensão das relações sociais. Enquanto no eixo horizontal se encontra a sociedade com seus códigos e regras compartilhados, o eixo vertical expõe as hierarquias reforçando as relações sociais, os lugares e papéis definidos do jogo social. Essa mesa cenográfica onde

Marjane come no convento possui de imediato uma dimensão teatral, que torna evidente as relações sociais em jogo. Ao mesmo tempo que ela tenta se adequar ao *modus operandi* daquele espaço social, fazendo a própria comida e comendo vendo TV, ela não se enquadra totalmente, pois usa a panela como prato, permitindo emergir na fala e na expulsão o preconceito velado contra os iranianos.

Os papéis representados ali traduzem os mesmos aspectos do cotidiano daquele grupo social cujas regras e convenções nem sempre são percebidas por aquele que chega em território estrangeiro. Os comensais estão ali para participar do jogo social. E nesse jogo convém que ele saiba o seu lugar social e a dinâmica do jogo, já que a comensalidade é o lugar que vai reforçar essa dinâmica. Caso contrário, se o comensal de alguma forma não respeita essa dinâmica, expõe seu caráter estranho.

Neste sentido, o estrangeiro é aquele que não sabe das regras e numa tentativa de ser aceito tenta copiá-las desconhecendo, contudo, que algumas regras intrínsecas não são expostas e esclarecidas logo de início. Algumas regras nunca serão totalmente acessadas, pois são constitutivas do *habitus* que se reitera e se dissemina no interior do grupo social. O estrangeiro é o bárbaro, ou seja, aquele que não sabe das regras e que no limite se apresenta ao outro como cruel. Marjane estava ali para participar do jogo, ou pelo menos tentar, contudo, errou as regras e, apesar de tentar se aproximar da cultura local, os estereótipos sobre ela prevalecem desvelando seu aspecto bárbaro para as freiras. Os desafios enfrentados por Marjane não foram apenas econômicos, como grande parte daquele que migra para um outro país. A personagem se defronta também com a necessidade de se definir quem é perante o novo cenário que se apresenta. Uma inquietação que reverbera ao longo do tempo e que se expressa numa percepção da possibilidade também de não ser mais a iraniana de antes e nem nunca poder ser uma europeia.

Sobre a questão de identidade, no caso da personagem ser iraniana ou não, Hall (2002) nos esclarece que é somente ao atravessarmos as fronteiras nacionais ou encontrarmos os estrangeiros que nos damos conta que as identidades nacionais não são coisas, ou seja, não são um atributo com o qual nascemos. As identidades nacionais são formadas e transformadas no interior de um sistema de representação. Parafraseando o exemplo de Hall, nós só sabemos o que significa ser brasileiro devido ao modo como a “brasilidade” veio a ser representada. Ser brasileiro comporta um conjunto de significados construídos pela cultura nacional brasileira que possibilita

participar da ideia de nação, e não somente adquirir o direito legal de uma nacionalidade. A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, o que quer dizer que é também um sistema de representação cultural. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade.

Para avançar nessa discussão acerca das identidades nacionais, Hall lança mão de dois filósofos. Roger Scruton (1986) toma uma posição mais conservadora ao afirmar que a “condição de homem” faz com que o indivíduo exista e aja como um ser autônomo pelo fato de que tenha primeiramente se identificado com algo mais amplo, seja como membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação. Esse arranjo ao qual ele se identifica pode até não ter um nome, mas é reconhecido por ele como o seu lar. Já Ernst Gellner que assume uma posição mais liberal sobre o assunto, indica que o que decorre dessa ausência do sentimento de identificação nacional é da ordem de uma perda subjetiva, pois

[...]a ideia de um homem sem uma nação (sic) parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal. (Gellner, 1983, p. 6)

Com essas contribuições podemos analisar a jornada de Marjane em território estrangeiro. Ao mesmo tempo que ela se apegua à identidade iraniana ela a recusa por não aceitar as mudanças políticas e religiosas de sua nação de origem, de seu lar. Por outro lado não encontra em Viena nada que substitua esse sentimento de pertencimento que outrora vivera no Irã. Perde-se algo de si, o qual a personagem se esforça em recuperar.

Sozinha, numa cultura ocidental, Marjane, tenta estabelecer vínculos fixos, físicos, afetivos e simbólicos. Marjane tenta morar em vários locais até fixar residência na casa da Dra. Schloss, austríaca, professora aposentada de filosofia, que para ela, tinha cara de maluca. Nesse trajeto busca também possibilidades de estabelecer relacionamentos afetivos com alunos do colégio, com namorados, com um grupo de austríacos de Viena, sem muito êxito. No novo lugar a instabilidade afetiva e a insegurança em relação a quem ela é aparecem com frequência. Contudo, a comida

simbólica ensaia dar um lugar conhecido e reafirmar um espaço perdido na memória de um território conhecido que ficou para traz.

3.3.3 Mesa pós-moderna

O conceito de identidade pós-moderna na perspectiva de Stuart Hall (2002) considera a identidade desse tempo como fragmentada, provisória, por vezes contraditória, e que participa de um sistema de representação localizado em um espaço e um tempo simbólico. (HALL, 2002). Uma das possíveis leituras dessas mudanças, do ponto de vista político e econômico, tem sido associada ao processo de globalização e que reverbera numa identidade móvel e fluida, que atravessa fronteiras transnacionais, que é sensível a uma diversidade de estímulos e símbolos de outra cultura estrangeira e que está deslocada (fisicamente) de estruturas do passado como a família e o Estado, por exemplo.

Sobre as divergências culturais entre ocidente e oriente, Hall coloca o fenômeno da globalização provoca um efeito de homogeneização das identidades globais cujas características englobam 1) um reforçamento das identidades locais; 2) a desigualdade própria ao processo que tem uma "geometria de poder" específica; 3) a retenção de alguns aspectos da dominação global ocidental que relativizam as identidades culturais pelo impacto da compressão espaço-tempo⁵⁴. Para Hall, um dos exemplos mais importantes desse terceiro aspecto da homogeneização das identidades é o fenômeno da migração:

O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro [...] impulsionados pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento econômico e por colheitas fracassadas, pelos distúrbios políticos [...] as pessoas mais pobres em grande número acabam por acreditar na "mensagem" do consumismo global e se mudam para os locais de onde vem os bens e onde as chances de sobrevivência são maiores. (Hall, 2002, p.81)

⁵⁴ Segundo Harvey (2004), a compressão espaço-tempo decorre da aceleração dos processos globais, um encurtamento do espaço pelo tempo eu pela velocidade que faz com que achemos que o mundo é menor e as distâncias mais curtas.

O café do aeroporto da narrativa, o “La Bagatelle”, é a expressão de espaço do comer “em trânsito”, o lugar do comensal em deslocamento, passageiro do mundo, numa viagem com pouso instável. A partir da concepção de comensalidade de Boutaud em que “a refeição e o sentar-se à mesa não proporcionam somente a ocasião de beber e de comer, mas também a de viver essa experiência em comum, de partilhá-la” (BOUTAUD, 2011, p. 1216), compreende-se o café cênico do filme. Como espaço contemporâneo, assim como os *shoppings centers* e os hipermercados das megalópoles é também espaço da comensalidade pós-moderna, do sujeito deslocado, da comunidade sem lugar (FREITAS, 2011, p. 20). O comer sozinho da personagem em território estrangeiro é também o espelho de um mundo onde o sujeito está deslocado de sua comunidade e fragmentado em sua identidade. O café do aeroporto, onde Marjane passa grande parte do tempo lembrando sua história, tem a cara desses ambientes universais, sem uma identidade definida. Uma identidade sem identificação, sem aproximação. Para onde se vai e de onde se vem... pouco importa.

O padrão asséptico desse tipo que você encontra em várias regiões do mundo, e que não quer que você fique por ali muito tempo, assim como os *shopping centers*, expressam esse caráter de pluralidade, não familiaridade, típicos da pós-modernidade. Sem afinidades que permitem que o sujeito se sinta em casa, acolhe temporariamente sujeitos, que assim como Marjane, se deslocam sozinhos no mundo. Não há identificação de quem passa ali, a regra é ser passageiro, transitório e não familiar. Assim como aqueles que ali transitam temporariamente e que escondem as discrepâncias e a complexidade e o isolamento do sujeito social.

O La Bagatelle é a própria expressão de inospitalidade contemporânea. “A construção dos Estados modernos não parece tampouco favorecer a hospitalidade, que, a partir de uma definição generosa, mas sobretudo religiosa, na idade média, submete o exilado a uma codificação regulamentada”. O comensal que compartilha o espaço da comida com Marjane faz parte dessas convenções sociais da sociedade migrante. Ninguém ali se conhece, todos estão de passagem, é o cenário da comensalidade da sociedade em trânsito. Por outro lado, esse espaço liberta o indivíduo de uma armadura simbólica da condição de não ser bem vindo. Ali é o território daquilo que não é grupo, o estranho solitário é aceitado. Não importa se a nacionalidade é russa, americana, alemã ou iraniana para pedir um café. Como o território sem nação, ali ninguém é estrangeiro, ou melhor, ali todos são estrangeiros.

O espaço menos xenófobo desses tempos, não está em jogo cultura nacional. Nem precisa conhecer a cultura local para pedir o café. Assim como nas grandes cadeias de *fastfood* mundo afora, mesmo sem falar nenhuma palavra em francês é possível reconhecer uma comida *fastfood* mundial.

3.3.4 A Volta pra Casa

\awwwwtiva ilustra a volta da personagem para um Irã que já não é mais o mesmo lugar de antes de sua partida. A trajetória da personagem é cheia de rupturas também. Ela rompe com suas crenças, com sua origem familiar, com sua condição de menina, com a perda de seus amigos, de pessoas queridas (seu tio), com a visão de mundo, com sua relação com Deus. No novo país, inicialmente ela percebe distâncias, estranhamentos e desafetos com a comensalidade e a cultura local. Por outro lado, a comida de sua memória do Irã remete a um lugar conhecido que, contudo, não existe mais. Ser iraniana, ou ser europeia: eis a questão que se coloca para a personagem que também se transformou.

O cenário da comida do Irã, a pátria de Marjane, aparece quando a personagem está junto aos pais ou a família. Em contrapartida, no território estrangeiro, o espaço da comida é um restaurante, um café, uma rua em que a personagem quase sempre está sozinha, séria, com expressão de desgosto. O espaço do comer no território estrangeiro pode ser lido também como uma representação de um lugar asséptico e solitário, a mesa de um restaurante, o balcão de um café, a rua...

Numa das cenas que escolhemos, Marjane, após um período de exílio na Áustria, volta para casa de seus pais, no Irã (52``35`). Ao voltar, reconhece que muitas coisas não estão mais da mesma forma no país. No lar iraniano ela tenta restabelecer os vínculos afetivos que deixou antes de partir, estabelecer um novo lugar, agora não mais como criança ou adolescente e sim como jovem mulher iraniana. Esse retorno mostra uma tentativa de retomar a vida no Irã como alguém que viu o mundo do outro lado e já não cabe mais naquele espaço que lhe foi conferido no tempo passado, sobretudo diante do novo cenário político do Estado iraniano.

Na volta para o Irã, uma das primeiras coisas que Marjane faz é reencontrar a avó. A avó é uma figura fundamental de ligação entre Marjane e o Irã, assim como o chá que a avó lhe serve (54``54`). A relação de Marjane com a avó e profundamente

afetiva. Uma relação que tem cheiro, tem sabor e uma profunda coesão. O chá com a avó simboliza essa ligação. No reencontro, a avó pergunta como foi em Viena, Marjane apenas responde que “era diferente”.

A comensalidade funciona como um signo de reconhecimento de pertencimento ou até mesmo seu contrário. O mesmo chá tomado em Viena, com a senhora austríaca, aposentada ou no Irã, com a sua avó, tem sabores completamente diferentes. A relação é outra, o afeto é outro, o prazer é outro. Neste sentido, a comida tem outro sabor. A comensalidade aqui não se dá pelo aspecto nutritivo, mas sim profundamente ligado a memória e a subjetividade da personagem.

Outra questão importante a ser considerada são as ligações que a personagem estabelece, as identificações. Marjane tem, por exemplo, muito mais ligação com a avó do que com os pais. A lembrança e a saudade estão bem mais relacionadas à relação com a avó, do que com a mãe. A avó é a sua referência existencial principal, é o seu exemplo de vida, seu modelo de existência livre e feliz, é um contraponto a tudo o que ela quer ser e ainda não consegue, mas a avó é um pilar de sua personalidade e modo de ver o mundo.

Nesse sentido não podemos deixar de considerar a importância das identificações narcísicas na formação da identidade. Desde muito cedo somos habituados a nos reconhecermos a partir de um nome e passamos a responder por ele, marcando assim um ponto indiscutível de inserção cultural. Onde quer estejamos vivendo, a princípio nosso nome nos acompanha, sendo através dos laços identitários que o indivíduo forma sua identidade.

De modo imperioso, na comunhão familiar, e posteriormente nas diversas instituições culturais, é-nos apresentado os ideais identitários encarnados em determinados ícones. Nós nos identificamos com eles. Mais que isso: a partir dessas coordenadas idealizadas moldamos nosso desejo, nos engajamos em determinado grupo social, comunidade, crença. (STARNINO, 2016, p. 231)

Noutra cena, no mesmo café “La Bagatelle” do aeroporto de Orly (Paris), Marjane já não precisa usar burca, fuma e sozinha, misturada aos outros cidadãos do mundo ou solitários em trânsito, ela relembra sua história. O lugar lhe parece tão familiar quanto a mesa caseira do Irã. Marjane é mais uma. Ao tentar entrar no Irã, voltando da Áustria, a mulher do guichê de embarque pede o passaporte de Marjane, mesmo ela estando de burca(2`56``), a guarda do controle de passaportes pergunta se ela tem na mala filmes, moda, pornografia, carne de porco, álcool, baralho de carta,

música, representações muito comuns no universo cultural do mundo ocidental que não devem “invadir” o Irã, no olhar do estado repressor. Só é possível estranhar e entender o próprio espaço quando se conhece um outro lugar.

3.3.5 “Naquele tempo eu tinha uma vida tranquila. Eu comia batatas fritas com ketchup...”

A comida também é recurso de memória de uma garota que atravessa oceanos, é um código que faz ponte entre o espaço que ficou no passado e não consegue estabelecer um apoio com o território presente. Marjane relembra um dos períodos mais críticos de repressão no Irã, antes de Marjane ir morar na Europa pela primeira vez. É a memória onde ela e sua avó jogam fora, no vaso sanitário do banheiro de casa, o conteúdo de várias garrafas de vinho de seu pai, antes que a polícia fizesse uma vistoria em sua casa (27``07``). Em contraste, Marjane também relata os períodos mais democráticos de seu tempo ainda criança, no Irã, quando nas festas em sua casa, havia bebida, comida, música e conversas de forma liberada. (26``02``). Marjane lembra que seu tio (26``6``) tinha se tornado um produtor clandestino de vinho com a ajuda de sua faxineira, Sra. Naslin. O vinho na mesa muçulmana é uma proibição antiga, o que remonta a questão de conflitos e oposição à cultura cristã do inimigo cristão. Consumir o vinho naquele contexto era também uma possibilidade de ser contra ao poder fundamentalista muçulmano daquele momento. Beber o vinho era também desmoralizar as regras do Estado e compactuar com a cultura. Era um tempo também onde ela comia Ketchup e batatas fritas com liberdade, sem que isso fosse motivo de repressão ou um ataque ao poder de um Estado que não é laico. É repressor e impunha as regras também da comida, cerceando as referências da cultura consumista americana. As guerras atingem também aquilo que se come. Comer a comida do inimigo é uma afronta. Beber o vinho do católico é uma heresia. A comida vai, pouco a pouco, revelando essas relações que estão veladas no espaço social.

Perdida em reminiscências, Marjane relembra o tempo que finalmente encontrou um rapaz por quem se apaixonou e que parecia tecer um laço afetivo. Contudo, num determinado dia, ela descobre esse rapaz com outra menina, bastante frustrada e afetivamente desiludida ela perambula pela rua, meio sem rumo. Então,

do lado de fora da Confeitaria Sacher⁵⁵, Marjane observa a vitrine e encontra a tão falada “torta Sacher”. Num momento de solidão a comensalidade imaginária, traz de volta a figura do pai, a casa, o afeto, o aconchego mesmo que a torta nem tenha sido comida. Esse efeito se deve ao fato que na sua partida para Viena, no aeroporto do Irã o pai de Marjane aconselha que ela assim que chegar a Viena coma a “torta Sacher” e descreve a torta como um bolo de chocolate extraordinário. Marjane olha o pai com uma cara de profunda apreensão e tensão. (35’16’’). A mãe complementa então que depois eles irão visitá-la. Marjane tenta contestar, mas o pai fala que já chega e que ela deve ir. Aconselha então a menina para que ela nunca se esqueça de onde vem e de quem ela é. A “torta Sacher”, apesar de conhecida mundo afora, causa apenas estranheza na menina. Comer a torta e saborear o gelo e a distância da Áustria na menina.

Marjane e a torta parecem ter pouca afinidade... a iguaria austríaca não evoca a necessidade nem o desejo de comer, mas a carga simbólica, a saudade, a solidão e a memória afetiva do pai. Marjane continua sua perambulação e acaba comendo um sanduíche da lata de lixo. O cinema é dotado dessa capacidade de remeter a sensações afetivas nas narrativas, assim como exacerbar o contraste entre a comida afetiva e a comida-lixo que se apresentam nessa sequência de cenas. A comida nesse filme é usada permanentemente para marcar o tempo e as referências presentes e perdidas, antigas e novas, as dúvidas e as certezas. O valor afetivo ligado ao saber tem um caráter atemporal ao mesmo tempo que atualiza a dá vivacidade a uma lembrança, possibilitando até mesmo ressignificar a experiência vivida.

Nesse sentido, quando falamos de gosto não nos referimos somente aos sabores identificados pelas papilas gustativas, que falam ao corpo biológico. Os sabores que o filme apresenta são sabores recheados, simbolizados. São sabores que falam diretamente com a alma.

3.3.6 Tomando chá com o bárbaro

⁵⁵ Famosa e uma das mais antigas confeitarias da Áustria, datada do século XIX. A Torta Sacher que é ali produzida, foi inicialmente confeccionada por um nobre confeitoiro austríaco Franz Sacher, em 1832 e é hoje uma das tortas mais famosas do mundo. Tem sua receita original até hoje preservada e é um símbolo da história da culinária e da nobreza austríaca. (Fonte: <https://www.sacher.com>).

A etimologia da palavra bárbaro vem do grego *Βάρβαρος*, e quer dizer estrangeiro, não grego, em oposição; relativo a estrangeiros; incorreto, grosseiro, não civilizado, cruel (MACHADO, 1956). A condição de exílio expressa também a experiência de alteridade, da confrontação com o outro no que ele tem de mais estranho em nós e muitas vezes bárbaro. Na casa de Frau doctor Schoss, a austríaca que recebe a estrangeira para morar, as duas tomam um chá (40``35``). O chá aqui remete à hospitalidade com o estrangeiro (40``54``), diferentemente daquele que Marjane bebe com a avó ao retornar para casa. Ali representa um acolhimento de reconhecimento. A linguagem de recepção entre Marjane e a senhora austríaca passa pela comida, o chá é o símbolo ou o código conhecido e o elemento que tenta fazer a ligação quando não se conhece outros códigos, como por exemplo, o idioma. (APRILE, 2004, p. 1045). Apesar do chá, Marjane não se sente acolhida.

Nessa chegada, Marjane decidiu tentar entender a cultura ocidental, leu várias obras da cultura austríaca, porém, afirma que para ela algumas coisas seriam impossíveis, como o costume austríaco, por exemplo, de beber juntos e brindarem com canecas enormes de cerveja, vestidos com trajes típicos da Áustria⁵⁶. (41``05``). Marjane, no entanto, explica, que entendeu que algumas coisas da cultura austríaca, nunca seriam realmente entendidas por ela. Beber a cerveja austríaca em copos grandes com as roupas típicas faria dela uma austríaca? Usar a burca e tomar chá fará dela uma iraniana de verdade?

Numa tentativa de fugir aos estereótipos sobre sua cultura, ela então inventa ser francesa. Numa cena num bar, um rapaz pergunta de onde ela vem e Marjane diz ser francesa. Logo vai embora e inicia um diálogo nos pensamentos com a avó imaginária. A avó a questiona por que negou que era iraniana. E ela rebate a avó dizendo, *“Você acha que é fácil ser iraniana aqui? Quando digo de onde sou, me olham como se fosse selvagem. Pois para eles somos fanáticos que passam o tempo gritando e brigando”*. A avó questiona então, *“Você acha que isso é um motivo para negar suas origens? E complementa: “Você se lembra do que eu tinha dito? Seja íntegra com você mesma”*. Esta cena apresenta de modo explícito o conflito de Marjane sobre não ser nem iraniana, nem austríaca e tampouco francesa.

⁵⁶ Em algumas regiões da Áustria é costume se vestir com trajes da região nos encontros e festas, o chamado *Trachtenkostüm*. O mais conhecido é a roupa tirolesa, mas há outras também. (fonte:<https://www.wissen.de>)

O filme é uma representação de um mundo possível, situada em um contexto específico, e que pode ser entendida quase sempre como uma narrativa singular de um momento histórico ou de um drama pessoal. Para Aumont (1993, p. 248), “Toda representação é relacionada por seu espectador, ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos, a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido”. Assim, a cena acima busca capturar o espectador no drama vivido por Marjane, uma vez que ele é o drama vivido por muitos outros imigrantes que em fuga buscam um lugar para reconstituir suas vidas. Mas além dos imigrantes, a cena revela uma questão identitária que é própria ao mundo contemporâneo, mas que em virtude da gravidade das situações dos imigrantes, ganham voz e intensidade nesses personagens. Atualmente somos todos imigrantes.

Após essa cena, Marjane relembra outro momento, quando ela estava num restaurante comendo sozinha e escuta por acaso a conversa da irmã do rapaz que ela conheceu no bar com outras meninas que falam a seu respeito: Sabe o que ela disse ao meu irmão? Que era francesa. Imagina, já viu a cara dela? Quem acredita que é francesa? Marjane então se irrita e vai até elas e gritando diz que ela é iraniana sim e que se orgulha disso.

Como um espaço de tomada de demonstração, de integração e exclusão, de hierarquização, Albert (2011) apresenta elementos que consideram a mesa como uma das ferramentas políticas mais sutis da sociedade. Além disso, ali seria um lugar particular de sociabilidade e de exteriorização de etiquetas e regras sociais intrínsecas. Entretanto o comer sozinho, ofereceria igualmente outra leitura política da mesa, aquela da falta de socialização pelo isolamento e, portanto, a exclusão do grupo ao qual supostamente pertencemos. A história mostra que ao lado das grandes ágapes de poder, dentro de palácios principescos, existiram várias comensalidades desde as rígidas até as mais revolucionárias, ao ar livre como os piqueniques dos grevistas de junho de 1936, que consagraram novas modalidades de contestação do poder vigente.

Tênis, música de Michael Jackson, ritmo punk, baralho de cartas, jaqueta, garrafa de vinho, gravata, elementos simbólicos que vão de encontro ao universo repressor do Estado iraniano, que impõe seus próprios símbolos: uma chave do paraíso, uma burca, uma arma aos jovens. Neste lugar, o passaporte é a peça-chave na entrada e saída das barreiras alfandegárias. É o símbolo que identifica e garante o deslocamento oficial dos sujeitos contemporâneo. Essa condição de poder estar em

trânsito, é também uma condição de liberdade de poder ir e vir, uma suposta condição de liberdade poder sair do teto das estruturas do Estado, da família, mesmo que isso não seja possível para todos. Marjane representa esse sujeito em trânsito: Sai do Teerã e vai para Viena. Sai de Viena e volta ao Teerã. Sai do Teerã e vai para França. Em solo europeu, Marjane é colorida, usa vermelho e tem os cabelos soltos. No Teerã, Marjane é preto e branco, veste uma burca e o cabelo está preso. Ela percebe que comer só na Europa é diferente de comer só em Teerã.

Persépolis utiliza símbolos para contar histórias, a história do homem que migra é também uma história que busca símbolos para construir identidades tradicionais ou modernas, ocidentais ou orientais. Sociedades mais repressoras e outras mais consumistas. O filme como linguagem que tenta ser universal, utiliza-se desses elementos com bastante propriedade. O espaço do aeroporto, a torta Sacher, as festas e o ritual de beber o chá foram elementos que ajudaram a olhar e perceber como a comensalidade expressa aspectos que identificam ou que excluem os sujeitos migrantes no mundo pós-moderno dos deslocamentos geográficos, culturais e identitários.

Contradizendo o discurso de uma comunidade global, o espaço da comensalidade estrangeira expressa uma releitura do bárbaro contemporâneo. A globalização, seus fluxos e tudo que ela comporta de desumanização é o bárbaro por excelência, com o qual somos cotidianamente convocados a tomar um chá. Assim como o chá da austríaca que recebe Marjane, o mundo contemporâneo nos espreita com a certeza de que vamos falhar e seremos pegos. Mas pegos em quê? Em nossa mais profunda fraqueza, a fraqueza de sermos humanos.

3.3.7 Referências

ARIÉS, P.. *Les fils de McDo: la MacDonalidisation du monde*. Paris : L'Harmattan, 1997.

ALBERT, J.-M. *As mesas do poder: dos banquetes Gregos ao Eliseu*. São Paulo : Senac, 2011.

APRILE, S. Mutações e transferências. In: MONTADON, A. *o Livro da hospitalidade : acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo : Senac, 2004.

ASSUNÇÃO, V. K. D. Da tv para a mesa : as relações entre alimentação e recepção de programas culinários. In: GUIVANT, J. S.; SPAARGAREN, G.; RIAL, C. *Novas praticas alimentares no mercado global*. [S.l.] : [s.n.], 2010.

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

_____.; MARIE, M. *A Análise do filme*. Lisboa : Texto & Grafia, 2004.

AZEVEDO, E. D. *Alimentação, sociedade e cultura* : temas contemporâneos. Sociologias. Porto Alegre, 44, 2017.

BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.

BARON, C. *Dinner and Movie*. [S.l.] : Bowling Green State University, 2016.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* : um manual prático. [S.l.] : Vozes, 2011.

BAUER, S. J. E. M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis : Vozes, 2011.

BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro : Zahar, 2017.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.

BERNADET, J.-C. O que é cinema. São Paulo : Brasiliense, 2012.

BLOCH, M. *Social Research*, vol.66, n.01, 1999.

BOÉTIE, L. A. E. D. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo : Escuta, 1987.

BOUDAN, C. *Geopolitique du goût*. Paris : Universitaires de France, 2008.

BOUTAUD, J. J. Comensalidade. In: MONTADON, A. *O Livro da hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.

_____. Compartilhar a mesa. In: MONTADON, A. *O livro da hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.

BRANDINI, V. Antropologia do consumo aplicada ao mercado. In: CASTILHO, K.; DEMETRESCO, S. *Consumo* : práticas e narrativas. Rio de Janeiro : Estação das Letras e Cores, 2011.

BRASILEIRO, S. *Custo médio de produção do café arábica é de R\$ 373,03 por saca no Brasil*, 2014. Disponível em:
<<http://www.cncafe.com.br/site/interna.php?id=10080>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

BURKE, P. *Perdas e ganhos* : exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000. [S.l.] : UNESP.

CAMPOS, S. D. S. et al. Decifra-me ou te devoro : representações da alimentação a partir do filme Estômago. In: FERREIRA, F. R., et al. *Consumo, comunicação e arte*. Rio de Janeiro : CRV, 2015.

_____. et al. Gordinha da silva: análise discursiva acerca do corpo feminino considerado gordo no universo dos blogs. *Demetra: Alimentação, Nutrição e Saúde*, 11 n. 03, 2016.

_____. et al. Num relance de olhar a estigmatização das pessoas gordas : do passado aos dias de hoje. *Revista Hospital Universitário Pedro Ernesto*, 14, 2015.

CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos*. [S.l.] : [s.n.], 2010.

CANCLINI, N. G. *A Globalização Imaginada*. São Paulo : Iluminuras, 2007.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2009.

CÂNDIDO, G. D. S. *O segredo de um cuscuz: alimentação e identidade*, v. 10, n. 3, 2015.

CARLOS, A. F. A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo : FFLCH, 2007.

CARNEIRO, H. *História da Alimentação*. [S.l.] : Campus, 2003.

CARVALHO, M. C. D. V. S.; PERZ-NETO, L. Comensalidade transmediatizada e as construções de novas sensibilidades. In: FERREIRA, F. R. et al. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

CLASTRES, P. Liberdade, mau encontro, Inominável. In: _____ *Arqueologia da violência : pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p. 153-171.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro : teoria e prática*. São Paulo : Summus, 2016.

CONNECTAS, D. H. *Trabalho escravo em fazendas de café em MG é denunciado na OCDE: Nestlé, McDonald's, Starbucks e mais três grandes empresas transnacionais são acusadas de falta de transparência e falhas no rastreamento da cadeia de produção*, 2018. Disponível em: <<https://www.conectas.org/noticias/trabalho-escravo-cafe-minas-gerais-ocde>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

CONTRERAS, J.; GRACIA, M. Síntese : a modernidade alimentar, entre a globalização e os particularismos. In: GRACIA, J. C. E. M. *Alimentação, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2011.

CORNER, D. M. R. *A cozinha dos imigrantes espanhóis galegos e andaluzes na cidade de São Paulo*. [S.l.] : [s.n.].

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____ *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. [S.l.] : Ed. 34, 1992. p. 219-226.

_____.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo : Ed. 34, 1997. , v. 5

DESJEUX, D. *O consumo : abordagens em Ciências Sociais*. Maceió : Edufal, 2011.

DURAND, M.-F. et al. *Atlas da mundialização : compreender o espaço mundial contemporâneo*. São Paulo : Saraiva, 2009.

ELIAS, D. Globalização e fragmentação do espaço. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 10, n. 218 (3), p. 1-19, Ago. 2006.

_____.; PEQUENO, R. (Re)estruturação urbana e desigualdades socioespaciais em região e cidade do agronegócio. *GEOgraphia* (UFF), v. 17, p. 10-35, 2015.

FERREIRA, F. R. et al. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

_____. et al. Cinema pra quê? Uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. In: _____ *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo : Paz e Terra, 2010.

FISCHLER, C. A macdonaldização dos costumes. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. *História da Alimentação*. [S.l.] : [s.n.], 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

FRANCE, C. D. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas : Unicamp, 2000.

FREITAS, M. D. C. S.; DE OLIVEIRA, N. Fast-food : um aspecto da modernidade alimentar. In: FREITAS, M. D. C. S.; FONTES, G. A. V.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e Narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : UFBA, 2008.

FREITAS, R. F. Comunicação e espaços urbanos de consumo : o imaginário dos shopping centers. In: FREITAS, R. F.; OLIVEIRA, J. D. S. *Olhares urbanos : estudos sobre a metrópole comunicacional*. São Paulo : Summus, 2011. p. 13-25.

GARCIA, R. W. D.; CANESQUI, M. *Antropologia e Nutrição : um diálogo possível*. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2005.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo : Unesp, 1990.

GIDDENS, A.; SUTTON, P. W. *Conceitos essenciais de Sociologia*. São Paulo : Unesp, 2015.

_____. _____. São Paulo : Unesp, 2017.

HALL, S. *Da diáspora : identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte : UFMG, 2011.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.

_____. _____. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.

HOLANDA, A. B. D. *Mini Aurélio* : o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro : Positivo, 2010.

ICO. Internacional Coffee Organization. Total production by all exporting countries. In *thousand 60kg bags*, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.ico.org/prices/po-production.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

KELLER, J. R. *Food, Film and Culture*. [S.l.] : [s.n.], 2006.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo : Sesc, 2014.

LEVY, P. *A conexão planetária*. [S.l.] : Ed. 34, 2001.

LIPOVETSKY, G. A Globalização ocidental. In: JUVIN, H.; LIPOVETSKY, G. *A Globalização ocidental*. [S.l.] : [s.n.], 2012.

_____.; CHARLES, S. *Os Tempos hipermodernos*. São Paulo : Barcarolla, 2004.

LUIS-FLANDRIN, J.; MONTANARI, M. *História da alimentação*. São Paulo : [s.n.], 1996.

MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa : Confluência, 1956.

MACKEY, S. *Os Iranianos*. Rio de Janeiro : Biblioteca do Exército, 2008.

MARLEY, B. *Concerte Jungle. Kingston*: Tuff Gong, Island Records, 1973.

MESSER, E. Perspectivas antropológicas sobre la dieta. In: CONTRERAS, J. *Alimentação e cultura* : necessidades, gostos y costumes. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1995.

METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo : Perspectiva, 2010.

MOREIRA, S. A. Alimentação e comensalidade : aspectos históricos e antropológicos. *Ciência e Cultura*, 62, 2010.

MOURA, H. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó : Argos, 2010.

NOTÍCIAS Agrícolas. *Café Arábica* - Mercado Físico (Tipo 6 duro), 2018. Disponível em: <<https://www.noticiasagricolas.com.br/cotacoes/cafes/cafes-arabica-mercado-fisico-tipo-6-duro>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

OLIVEIRA, R. C. D. *Identidade e estrutura social*. Anuário Antropológico, 1978.

OSTERVEER, P.; SPAARGAREN, G. Mecanismos inovadores para o enverdecimento das cadeias globais de alimento: o caso da provisão de peixes marinhos. In: GUIVANT, S. R. *Novas Práticas Alimentares no mercado Global*. Florianópolis : UFSC, 2010.

PACHECO, S. S. M. O hábito alimentar enquanto um comportamento culturalmente produzido. In: FREITAS, M. D. C. S. D.; ABREU, G. V. F.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : EDUFBA, 2008.

PELBART, P. P. Choque de civilizações, satanização do outro e chances de um diálogo universal. In: (Org.), L. C. F. *Política e cultura século XXI*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002. p. 147-148.

PENHA, D. *Fazenda com trabalho escravo tinha selo da Starbucks, que nega comprar café do local*, 2108. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/03/fazenda-de-cafe-certificada-pela-starbucks-e-flagrada-com-trabalho-escravo.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

PEREIRA, M. F. V. Globalização, especialização territorial e divisão do trabalho : Patrocínio e o café do Cerrado mineiro. *Cuadernos de geografía. Revista colombiana de geografía*, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 239-254, jul-dic 2014.

PERROT, M. Funções da família. In: PERROT, M. *História da vida privada 4 : da revolução francesa a primeira guerra*. São Paulo : Cia das Letras, 2009.

PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi. França. 2008.
1 bobina cinematográfica (95min), Color. som, 35mm.

POULAI, J. *Sociologia da alimentação*. Florianópolis : UFSC, 2004.

PRADO, S. D. Cinema pra quê? Uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. [S.l.] : [s.n.], 2016. In: FERREIRA, F.R. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

_____. et al. Cinema e diversidade nos modos de olhar a comensalidade contemporânea. In: PRADO, S. D., et al. *Cinema e comensalidade 2*. Curitiba : CRV, 2017.

ROBERTS, M. Baraka : o cinema mundial e a indústria cultural global. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, globalização e interculturalidade*. [S.l.] : Argos, 2010.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GGASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis : Vozes, 2011.

SALVADOR, M. S. A comensalidade : socialização em torno da mesa. In: SALVADOR, M. S. *Arquitetura em torno da mesa*. Portugal : Caleidoscópio, 2016.

SANTOS, M. *A urbanização brasileira*. São Paulo : Hucitec, 1993.

SAYAD, A. O que é um imigrante. In: SAYAD, A. *Imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1998.

SEABRA, J. *Cinema : tempo, memória e análise*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SIMMEL, G. Sociologia da Refeição. In: _____ *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro : [s.n.], 2004.

SORLI, P. Sociologie du cinema. In: VANOYE, F.; GOLIOT-LETE. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP : Papyrus, 2011.

THOMKE, S. *Mumbai's Models Service Excellence*. Harvard Business Review, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas : Papyrus, 2011.

VARGAS, E. P. et al. *Cinema e comensalidade 3*. Curitiba : CRV, 2019.

VARGAS, R.; BARBOSA, R. M.; TAVARES, A. F. Ilusão das imagens : olhar psicossocial sobre filmar nos filmes brasileiros. *Psicol. Soc.*, 26, 2014.

WOLLZ, L. E. B.; PRADO, S. D. Cinema e comensalidade : aspectos simbólicos da comida a partir da linguagem cinematográfica. In: VARGAS, E. P. et al. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2017.

3.3.8 Ficha Técnica

Título original	Persépolis
Título em português	Persépolis
Direção	Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud
Duração	95min
Roteirista	Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud
Ano produção	2008
Estreia	2008
Países de Origem	França
Produção	Marc-Antoine Robert e Xavier Rigault
Elenco principal	Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle, Simon Abkarian, Gabrielle Lopes Benites, François Jerosme
Comentários / Sinopse	Persépolis é uma animação francesa, baseado na autobiografia da diretora e roteirista do filme, Marjane Satrapi. O filme narra a trajetória da personagem Marjane Satrapi, uma iraniana que impulsionada por conflitos políticos no Irã migra para Europa (Viena e depois Paris) onde então relata os conflitos ora no Ira, ora na Europa

	abordando questões de identidade inerentes ao estrangeiro em exílio.
Prêmios	Indicado ao Oscar 2008 Melhor animação; Indicado ao Globo de Ouro 2008 melhor filme estrangeiro; Vencedor do EDA Female Focus Award 2007; Vencedor Silver Condor (Argentina) Melhor Filme Estrangeiro 2009

Tabela 3 – Ficha técnica do filme *Persépolis*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos trabalhos fundamentais desta tese é reconhecer a arte como fio condutor para construção do conhecimento científico. Tal como no processo de construção de um grande bordado a mão livre. Como todo bordado, há sempre os dois lados do tecido: a frente e o verso. Ao visualizarmos a parte da imagem da frente, reconhecemos uma figura que parece bem organizada, em que cada ponto tem uma posição definida. Ao olharmos o verso da tela do bordado, uma grande trama acontece também. Fios se cruzam em diferentes direções, se misturam e se sobrepõem... um caos, aparentemente, sem lógica. No entanto, a lógica está ali, a trama é a lógica. Ambas as imagens podem ser ricas do ponto de vista estético e metodológico.

Cabe aqui reconhecer a limitação do olhar ao perceber somente a frente da tela e avaliá-la como produto pronto, finalizado. Essa é uma das características da sociedade do mercado, que valoriza o produto pronto, mas não reconhece o processo, o fazer manual, a mão de obra. A sociedade hipermoderna acostumou-se a ver apenas a superfície. Não valoriza o tempo do fazer, tampouco o seu processo. Um bordado numa máquina terá uma superfície limpa, mas terá, também, um verso organizado, mas asséptico.

Numa associação com a sociedade contemporânea, o mapa mundi da era da conectividade global, por um lado, revela territórios organizados e bem definidos, com suas fronteiras e identidades culturais estabelecidas. Porém, quando olhamos o verso, encontramos, como na tela do bordado, uma trama sem fim, que mostra as diversas conexões e caminhos percorridos pela história das sociedades e das identidades. A comida, nessa perspectiva, pode ser vista como um ponto que descreve esse caminho da agulha na tela.

Enfim, o objetivo aqui foi o de explorar aspectos da comensalidade contemporânea no contexto urbano, global, permeado pela lógica de uma sociedade de mercado que impacta com fluxos migratórios transnacionais. Esse percurso foi feito através da escolha e das análises dos filmes, a partir dos quais foi possível fazermos algumas considerações.

O exercício de análise dos filmes os considerou como obras artísticas autônomas, que permitem a captura de elementos das imagens, destacando detalhes. Estes, baseados em conceitos teóricos, permitiram a construção de textos.

Explorar o primeiro filme foi também considerar a dimensão afetiva da comensalidade. Pontuar afetos subjugados no universo de um sujeito que vive numa grande cidade foi essencial para a reconstrução do conceito de comensalidade. A comida sinaliza um catalisador desse processo afetivo.

No filme *Lunchbox*, escolhemos a marmita cinematográfica do diretor como um elemento simbólico para narrar trânsitos, encontros e desencontros do cotidiano de uma grande cidade contemporânea, Mumbai. Como recurso de linguagem, a comida do filme simboliza um componente afetivo do universo subjetivo de um homem e de uma mulher, sujeitos que vivem na megalópole asiática. É a comida que os une afetivamente.

Em se tratando de metodologia de análise, o processo de transcrição, recortes e descrição de cenas possibilitou dar um *pause* e analisar relações voláteis no contexto urbano, em que os encontros se apresentam cada vez mais atravessados pela tecnologia e pelo mundo virtual, e a imagem dos dispositivos tecnológicos distancia as relações do contato real; realidade onde presente e passado estão misturados, se confundem e deslocam o sujeito urbano no tempo e espaço. Refletem a solidão de cada um. Tempo líquido, que descola o sujeito de referências sólidas – o tempo do cinema, então, é outro.

A análise de *Lunchbox*, fez a pausa do almoço ser extensa: congelou a cena da comida transportada, aqueceu, voltou nos detalhes. A análise da obra define o valor da pausa para digestão, faz pensar sobre como estamos lidando com nossas marmitas cotidianas requentadas. Aspectos da comensalidade atual, que, de alguma forma, são naturalizados refletem como outras relações cotidianas estão sendo construídas, como os prazeres e desejos estão sendo percebidos. O cenário da comensalidade escolhido é entendido aqui como um recorte de representação das relações sociais hipermodernas. O personagem que come sozinho pontua o retrato desse individualismo extremo. A comida do mundo hipermoderno é a comida da pressa, da falta de tempo para o seu preparo, da massificação dos sabores e da banalização das relações pessoais e sociais em função da lógica do mercado da grande urbe. A construção do texto ressaltou também alternativas e possibilidades de construir novas relações, considerou a abertura para uma vida com mais sabor.

A análise pontuou também relações atuais de gênero no contexto familiar tradicional em contraposição às mudanças nas instituições econômicas da sociedade: a personagem principal, uma mulher, tenta, através da cozinha, conquistar a atenção

do marido, que está na batida do mundo corporativo. A personagem não se sente confortável nesse lugar da senhora do lar. Há aqui o *gap* que questiona a naturalização do papel do gênero feminino no modelo tradicional. Em *Lunchbox*, esta mulher está inserida no espaço doméstico, em contraste com o mundo em que o doméstico e o público estão cada vez mais misturados.

No segundo filme analisado, o elemento casamento e seus arranjos contemporâneos foi o ponto de partida para a reflexão sobre identidades culturais e choques culturais do mundo globalizado. O poder patriarcal da família aristocrática francesa entra em choque com arranjos familiares “democráticos”. A mesa foi elemento cênico para pontuarmos conflitos sobre a relação entre a identidade nacional perante o mundo multicultural. Na análise, utilizamos características de personagens que traduzem os estereótipos de si e de tudo que o identifica e o diferencia do grupo de fora, do outro, do estranho, estrangeiro, do que causa estranheza, daquele que não tem a nacionalidade francesa.

Essa discussão é levada ao contexto francês do Século XXI. A França, que, historicamente, foi formada pelo aporte de mão de obra europeia ou não nas indústrias modernas é palco de grandes conflitos migratórios. A análise do filme mostra o quanto essa encenação de identidades culturais bem definidas é uma grande construção narrativa. A mesa da família tradicional francesa desvela um pensamento etnocêntrico, cujo grupo familiar é o centro do mundo e nega a existência do diferente, da diversidade cultural, do direito que tem o outro de ser diferente tanto política, religiosa, quanto culturalmente.

Choques culturais acontecem nesses encontros e expõem o que está dentro e o que está fora do burgo, do grupo. Expõe aquele que não domina a cultura do burgo e que, assim, é considerado o bárbaro. O filme, em tom jocoso, fala de questões extremas e delicadas, como racismo e xenofobia. Personifica o estrangeiro que invade o núcleo familiar francês através do casamento. Exila, simbolicamente, os que vivem em bairros periféricos, classificando-os como *Barber*: aqueles que não são considerados franceses, apesar de terem nascido em território francês, por serem filhos de imigrantes, mão de obra da indústria francesa. São filhos do mundo, mas não são filhos da França.

Onde começa e onde termina uma identidade nacional tão bem narrada no século XX, mas que já não cabe no contexto do século XXI? A diversidade dos personagens encenada na mesa do filme evidencia os choques identitários

contemporâneos: religião, língua, comida. Expor essa mesa é expor um close da existência do o outro, é admitir a impossibilidade de definição dos limites identitários, quando se fala de identidade cultural.

O terceiro filme, Persépolis, representa o mundo que só existe no passado, a cidade persa que hoje é só ruína. A animação utiliza símbolos para contar a história de uma menina que migra do oriente para o mundo ocidental. É também uma história contada pelos símbolos identitários. Símbolos que confrontam sociedades repressoras e neoliberais.

O tênis da moda, a música do cantor americano, o ritmo punk, o baralho de cartas, a garrafa de vinho, elementos que descrevem a cultura do ocidente e contrastam com o universo simbólico do Estado iraniano, que impõe seus próprios símbolos: uma chave do paraíso, a burca, armas de fogo para os jovens irem à guerra. Neste repertório de imagens, o passaporte é o símbolo que confere o poder de deslocamento do migrante contemporâneo. A condição de poder estar em trânsito é, também, uma condição de liberdade de poder ir e vir. É uma suposta condição de liberdade poder sair do teto das estruturas do Estado, da família, mesmo que isso não seja possível para todos.

A personagem central da narrativa é Marjane, ela é o sujeito em trânsito: Teerã para Viena, Viena para Teerã, Teerã para França. Elementos da comensalidade, como o espaço do restaurante do aeroporto, a torta Sacher, o ritual de beber o chá foram alguns destaques na análise que ajudaram a olhar e pontuar como a comensalidade expressa relações que identificam ou que excluem os sujeitos migrantes no mundo dos deslocamentos geográficos, culturais e identitários. A narrativa em quadrinhos captura o analista no drama vivido por muitos imigrantes, que, em fuga, buscam um lugar para reconstituir suas vidas e que, além das distâncias geográficas, encontram barreiras identitárias próprias do mundo contemporâneo, um mundo onde somos todos imigrantes

O ritual de tomar um chá entre uma austríaca e uma iraniana destaca a confrontação entre o estrangeiro e o de casa. *Frau doctor Schoss*, é uma senhora austríaca que recebe a estrangeira que vem do Irã para morar na Áustria. Ambas não falam o mesmo idioma. A linguagem de recepção entre Marjane e a senhora austríaca é a comida. O chá é o símbolo ou o código conhecido entre ambas e, portanto, o elemento que faz a ligação quando não se conhecem outros códigos, neste caso o idioma.

A personagem iraniana tenta compreender a cultura austríaca pelos símbolos e ritos: o beber junto e brindar com enormes canecas de cerveja, o uso dos trajes folclóricos da Áustria⁵⁷, entre outros. Questiona se ao beber a cerveja em canecas grandes com as roupas típicas fará dela uma austríaca.

A leitura da mesa desterritorializada é, também, trazida às análises. A personagem que come sozinha na maior parte das cenas no território europeu representa a dificuldade de socialização pelo isolamento e, portanto, a exclusão do grupo ao qual deseja pertencer.

Contradizendo o discurso de uma comunidade global, o espaço da comensalidade estrangeira expressa uma releitura do bárbaro contemporâneo. A globalização, seus fluxos e tudo o que ela comporta de desumanização é o bárbaro por excelência, com o qual somos cotidianamente convocados a tomar um chá. Assim como o chá da austríaca que recebe Marjane, o mundo contemporâneo nos espreita com a certeza de que vamos falhar e seremos pegos. Mas pegos em quê? Em nossa mais profunda fraqueza, a fraqueza de sermos humanos.

⁵⁷ Em algumas regiões da Áustria é costume se vestir com trajes da região nos encontros e festas, o chamado *Trachtenkostüm*. O mais conhecido é a roupa tirolesa, mas há outras também. (fonte:<https://www.wissen.de>)

REFERÊNCIAS

- ALVARADO, V. Políticas públicas e interculturalidade. In: FULLER, N. *Interculturalidad y política*. Lima : Red para El desarrollo de las ciencias sociales em El Perú, 2003. p. 33-49.
- ARIÉS, P. *Les fils de McDo: la MacDonalidisation du monde*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- ALBERT, J.-M. *As mesas do poder : dos banquetes Gregos ao Eliseu*. São Paulo : Senac, 2011.
- APRILE, S. Mutações e Transferências. In: MONTADON, A. *O Livro da Hospitalidade : acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo : Senac, 2004.
- ASSUNÇÃO, V. K. D. Da tv para a mesa : as relações entre alimentação e recepção de programas culinários. In: GUIVANT, J. S.; SPAARGAREN, G.; RIAL, C. *Novas praticas alimentares no mercado global*. [S.l.]: [s.n.], 2010.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas : Papyrus, 1993.
- _____; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa : Texto & Grafia, 2004.
- AZEVEDO, E. D. *Alimentação, sociedade e cultura : temas contemporâneos*. Sociologias. Porto Alegre, 44, 2017.
- BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro : Nova fronteira, 2012.
- BARON, C. *Dinner and Movie*. [S.l.] : Bowling Green State University, 2016.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som : um manual prático*. [S.l.] : Vozes, 2011.
- BAUER, S. J. E. M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis : Vozes, 2011.
- BAUMAN, Z. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro : Zahar, 2017.
- _____. *Identidade*. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.
- BERNADET, J.-C. O que é cinema. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- BLOCH, M. *Social Research*, v.66, n. 01, 1999.

BOÉTIE, L. A. E. D. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo : Escuta, 1987.

BOFF, L. Comensalidade: refazer a humanidade. *Cronópios*, 19 abr. 2008.
Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content/artigo.htm>> Acesso em: 12 out. 2017.

BOUDAN, C. *Geopolitique du goût*. Paris : Universitaires de France, 2008.

BOUTAUD, J. J. Comensalidade. In: MONTADON, A. *O Livro da Hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.

_____. Compartilhar a mesa. In: MONTADON, A. *O livro da Hospitalidade*. São Paulo : Senac, 2011.

BRANDINI, V. Antropologia do consumo aplicada ao mercado. In: CASTILHO, K.; DEMETRESCO, S. *Consumo : práticas e narrativas*. Rio de Janeiro : Estação das Letras e Cores, 2011.

BRASILEIRO, S. *Custo médio de produção do café arábica é de R\$ 373,03 por saca no Brasil*, 2014. Disponível em:
<<http://www.cncafe.com.br/site/interna.php?id=10080>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

BURKE, P. *Perdas e Ganhos : exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000*. [S.l.]: UNESP.

CAMPOS, S. D. S. et al. Decifra-me ou te devoro : representações da alimentação a partir do filme Estômago. In: FERREIRA, F. R., et al. *Consumo, Comunicação e Arte*. Rio de Janeiro : CRV, 2015.

_____.et al. Gordinha da silva : análise discursiva acerca do corpo feminino considerado gordo no universo dos blogs. *Demetra: Alimentação, Nutrição e Saúde*, v.11 n.03, 2016.

_____. et al. Num relance de olhar. a estigmatização das pessoas gordas: do passado aos dias de hoje. *Revista Hospital Universitário Pedro Ernesto*, 14, 2015.

CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos*. [S.l.] : [s.n.], 2010.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2009.

_____. *A Globalização imaginada*. São Paulo : Iluminuras, 2007.

CÂNDIDO, G. D. S. *O segredo de um cuscuz : alimentação e identidade*, v. 10, n. 3, 2015.

CARLOS, A. F. A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo : FFLCH, 2007.

CARNEIRO, H. *História da Alimentação*. [S.l.]: Campus, 2003.

CARVALHO, M. C. D. V. S.; PERZ-NETO, L. Comensalidade transmediatizada e as construções de novas sensibilidades. In: FERREIRA, F. R., et al. *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

CLASTRES, P. Liberdade, mau encontro, Inominável. In: _____. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p. 153-171.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro : teoria e prática*. São Paulo : Summus, 2016.

CONECTAS, D. H. *Trabalho escravo em fazendas de café em MG é denunciado na OCDE : Nestlé, McDonald's, Starbucks e mais três grandes empresas transnacionais são acusadas de falta de transparência e falhas no rastreamento da cadeia de produção*, 2018. Disponível em: <<https://www.conectas.org/noticias/trabalho-escravo-cafe-minas-gerais-ocde>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

CONTRERAS, J.; GRACIA, M. Síntese: a modernidade alimentar, entre a globalização e os particularismos. In: GRACIA, J. C. E. M. *Alimentação, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2011.

CORNER, D. M. R. *A cozinha dos imigrantes espanhóis galegos e andaluzes na cidade de São Paulo*. [S.l.]: [s.n.].

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações : 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. [S.l.] : Ed. 34, 1992. p. 219-226.

_____; GUATTARI, F. *Mil Platôs : capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo : Ed. 34, 1997. v. 5,

DESJEUX, D. *O Consumo : abordagens em Ciências Sociais*. Maceió : Edufal, 2011.

DURAND, M.-F. et al. *Atlas da mundialização : compreender o espaço mundial contemporâneo*. São Paulo : Saraiva, 2009.

ELIAS, D. Globalização e fragmentação do espaço. *Scripta Nova : Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 10, n. 218 (3), p. 1-19, Ago., 2006

ELIAS, D.; PEQUENO, R. (Re)estruturação urbana e desigualdades socioespaciais em região e cidade do agronegócio. *GEOgraphia* (UFF), v. 17, p. 10-35, 2015.

FERREIRA, F. R. et al. *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

_____. Cinema pra quê? : uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. In: _____ *Cinema e Comensalidade*. Curitiba : CRV, 2016.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo : Paz e Terra, 2010.

FISCHLER, C. A macdonaldização dos costumes. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. *História da Alimentação*. [S.l.]: [s.n.], 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas* : uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

FRANCE, C. D. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas : Unicamp, 2000.

FREITAS, M. D. C. S.; DE OLIVEIRA, N. Fast-food : um aspecto da modernidade alimentar. In: FREITAS, M. D. C. S.; FONTES, G. A. V.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e Narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : UFBA, 2008.

FREITAS, R. F. Comunicação e espaços urbanos de consumo : o imaginário dos shopping centers. In: FREITAS, R. F.; OLIVEIRA, J. D. S. *Olhares urbanos* : estudos sobre a metrópole comunicacional. São Paulo : Summus, 2011. p. 13-25.

GARCIA, R. W. D.; CANESQUI, M. *Antropologia e Nutrição* : um diálogo possível. Rio de Janeiro : Fiocruz, 2005.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo : Unesp, 1990.

_____.; SUTTON, P. W. *Conceitos essenciais de Sociologia*. São Paulo : Unesp, 2015.

_____. _____. São Paulo: Unesp, 2017.

HALL, S. *Da diáspora* : identidades e mediações culturais. Belo Horizonte : UFMG, 2011.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.

_____. _____. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.

HOLANDA, A. B. D. *Mini Aurélio* : o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Positivo, 2010.

ICO. Internacional Coffee Organization. Total production by all exporting countries. In *thousand 60kg bags*, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.ico.org/prices/production.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

KELLER, J. R. *Food, film and culture*. [S.l.] : [s.n.], 2006.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo : Sesc, 2014.

LEVY, P. *A conexão planetária*. [S.l.] : Ed. 34, 2001.

LIPOVETSKY, G. A Globalização ocidental. In: JUVIN, H.; LIPOVETSKY, G. A *Globalização ocidental*. [S.l.] : [s.n.], 2012.

_____.; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo : Barcarolla, 2004.

LUIS-FLANDRIN, J.; MONTANARI, M. *História da alimentação*. São Paulo : [s.n.], 1996.

LUNCHBOX. Direção: Ritesh Batra. Alemanha, Estados Unidos, França, Índia, 2013. 1 bobina cinematográfica (104MIN), Color. son., color., 35mm.

MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa : Confluência, 1956.

MACKEY, S. *Os Iranianos*. Rio de Janeiro : Biblioteca do Exército, 2008.

MARLEY, B. *Concerte Jungle. Kingston*: Tuff Gong, Island Records, 1973.

MESSER, E. Perspectivas antropológicas sobre la dieta. In: CONTRERAS, J. *Alimentação e cultura: necessidades, gostos y costumes*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1995.

METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo : Perspectiva, 2010.

MOREIRA, S. A. Alimentação e comensalidade : aspectos históricos e antropológicos. *Ciência e Cultura*, 62, 2010.

MOURA, H. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó : Argos, 2010.

NOTÍCIAS Agrícolas. *Café Arábica* - Mercado Físico (Tipo 6 duro), 2018. Disponível em: <<https://www.noticiasagricolas.com.br/cotacoes/cafe/cafe-arabica-mercado-fisico-tipo-6-duro>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

OLIVEIRA, R. C. D. *Identidade e estrutura social*. Anuário Antropológico, 1978.

OSTERVEER, P.; SPAARGAREN, G. Mecanismos inovadores para o enverdecimento das cadeias globais de alimento: o caso da provisão de peixes marinhos. In: GUIVANT, S. R. *Novas Práticas Alimentares no mercado global*. Florianópolis : UFSC, 2010.

PACHECO, S. S. M. O hábito alimentar enquanto um comportamento culturalmente produzido. In: FREITAS, M. D. C. S. D.; ABREU, G. V. F.; DE OLIVEIRA, N. *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*. Salvador : EDUFBA, 2008.

PELBART, P. P. Choque de civilizações, satanização do outro e chances de um diálogo universal. In: (Org.), L. C. F. *Política e Cultura Século XXI*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002. p. 147-148.

PENHA, D. *Fazenda com trabalho escravo tinha selo da Starbucks, que nega comprar café do local*, 2108. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/03/fazenda-de-cafe-certificada-pela-starbucks-e-flagrada-com-trabalho-escravo.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

PEREIRA, M. F. V. Globalização, especialização territorial e divisão do trabalho : Patrocínio e o café do cerrado mineiro. *Cuadernos de geografía : Revista Colombiana de Geografía*, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 239-254, jul-dic 2014.

PERROT, M. Funções da família. In: PERROT, M. *História da vida privada 4: da revolução francesa a primeira guerra*. São Paulo : Cia das Letras, 2009.

PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi. França. 2008. Digital (95 min), Color. son.

POULAI, J. *Sociologia da alimentação*. Florianópolis : UFSC, 2004.

PRADO, S. D. Cinema pra quê? : uma introdução ao uso do cinema na formação em Nutrição. In: FERREIRA, F.R. *Cinema e Comensalidade*. Curitiba: CRV, 2016.

_____. et al. Cinema e diversidade nos modos de olhar a comensalidade contemporânea. In: PRADO, S. D., et al. *Cinema e Comensalidade 2*. Curitiba: CRV, 2017.

QUE MAL EU FIZ A DEUS? : (Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu?). Direção: Philippe de Chauveron. França. 2014. Mídia digital (97min), Color, som.

ROBERTS, M. Baraka : o cinema mundial e a indústria cultural global. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. *Cinema, globalização e interculturalidade*. [S.l.] : Argos, 2010.

ROSE, D. Análise de Imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GGASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis : Vozes, 2011.

SALVADOR, M. S. A comensalidade : socialização em torno da mesa. In: _____. *Arquitetura em torno da mesa*. Portugal : Caleidoscópio, 2016.

SANTOS, M. *A urbanização brasileira*. São Paulo : Hucitec, 1993.

SAYAD, A. O que é um imigrante. In: SAYAD, A. *Imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1998.

SEABRA, J. *Cinema : tempo, memória e análise*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SIMMEL, G. Sociologia da Refeição. In: _____. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro : [s.n.], 2004.

SORLI, P. Sociologie du cinema. In: VANOYE, F.; GOLIOT-LETE. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP : Papyrus, 2011.

THOMKE, S. *Mumbai's Models Service Excellence*. Harvard Business Review, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas : Papyrus, 2011.

VARGAS, E. P. et al. *Cinema e comensalidade 3*. Curitiba : CRV, 2019.

VARGAS, R.; BARBOSA, R. M.; TAVARES, A. F. Ilusão das imagens : olhar psicossocial sobre filmar nos filmes brasileiros. *Psicol. Soc.*, 26, 2014.

WOLLZ, L. E. B.; PRADO, S. D. Cinema e comensalidade : aspectos simbólicos da comida a partir da linguagem cinematográfica. In: VARGAS, E. P., et al. *Cinema e comensalidade*. Curitiba : CRV, 2017.

WOODWARD, K. Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis : Vozes, 2000, p. 7-71.

WOORTMANN, E. F. A Comida como linguagem. *Habitus*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 5-17, 2013.

WOORTMANN, K. A comida, a família e a construção do gênero feminino. *Revista Dados*. Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 103-130, 1985.