



## OXÍMOROS GASTRONÓMICOS NO FILME *ESTÔMAGO*:

### Trilhas intertextuais

#### GASTRONOMIC OXYMORI IN THE FILME *ESTÔMAGO*:

##### Intertextual tracks

Denise Azevedo Duarte Guimarães<sup>1</sup>

#### Resumo:

Este artigo focaliza produções cinematográficas que exploram a magia da culinária, com seus apelos altamente sinestésicos. Investigamos a forma como a gastronomia é marcada pela ética e pela estética do alimento, com seus desdobramentos sociais e morais, em diferentes filmes que revelam as mais inusitadas opções humanas. O cerne de nossa proposta é fazer dialogar três obras que tratam da comensalidade mórbida: *A Comilança* (1973), de Marco Ferri; *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), de Peter Greenaway; e o filme *Estômago* (2008), do diretor paranaense Marcos Jorge. Perseguimos as trilhas intersemióticas do sublime ligado ao grotesco, focalizando os oxímoros e suas armadilhas semânticas e sensoriais, nestas obras fílmicas, que são estruturadas em torno da comida, do sexo e do poder, na terrível convergência entre prazer e morte.

**Palavras-chave:** cinema; culinária; intertextualidade; comensalidade mórbida; vingança; poder

#### Abstract:

This article focus on motion pictures<sup>1</sup> productions, which explore the magic of culinary art with its highly *synaesthetic* appeals. We intend to investigate the way how the culinary art is influenced by the ethics and aesthetics of food, with its moral and social evolvments, in different movies that reveal the most unusual human options. The core of our proposition is to make a dialogue between three productions, which treat the morbid voracity: Marco Ferri's *A comilança* (1973), Peter Greenaway's *The cooker, the thief, his wife, and the lover* (1989) and the film *Estômago*

<sup>1</sup> Denise Azevedo Duarte Guimarães é Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e Professora Aposentada pela mesma IES. Atualmente é docente e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Docente-fundadora (1997/2009) e vice-coordenadora da Pós-Graduação em Cinema da UTP. Tem experiência em editoração acadêmica. Tem livros, capítulos e inúmeros artigos publicados em periódicos e anais. Autora do livro *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007. E-mail: [denise.guimaraes@utp.br](mailto:denise.guimaraes@utp.br)





(2008), by the Parana state director Marcos Jorge. We ran after inter-semiotic trails of the sublime linked to the grotesque, focusing on *oxymorum* and its sensuous and semantics snares, in these films, which are based on food, sex, and power, in the shocking convergence between pleasure and death.

**Keywords:** cinema; culinary art; intertextuality; morbid voracity; vengeance; power

### Introdução

A culinária representa uma forma de comunicação capaz de promover o entendimento e o fortalecimento das relações sociais. A utilização do fogo culinário, segundo aos estudos antropológicos de Claude Lévi-Strauss (1964), separaria a civilização da barbárie, uma vez que expressaria a dinâmica das relações entre alimento, misticismo e identidade cultural.

De tempos em tempos, surgem produções cinematográficas paradigmáticas que tematizam a ação simbólica da alimentação e exploram a magia dos alimentos, com apelos altamente sinestésicos. São filmes que abordam a arte culinária, a partir de significantes performáticos repletos de plasticidade, que enfatizariam, talvez mais do que outras produções artísticas, a possibilidade da semiose ilimitada, tendo em vista que, nas telas, a produção de significações passa a contar com uma gama maior de intersecções e de topologias possíveis.

Desse modo, a tendência que o cinema tem de produzir uma certa padronização dos valores e normas culturais poderia ser compensada e reconfigurada pela intensidade da percepção, capaz de aguçar e ampliar os efeitos de determinadas representações, em obras que se tornam inesquecíveis. É nesse sentido que, talvez, o mais lembrado filme sobre gastronomia seja, merecidamente, *A Festa de Babette*, filme dinamarquês de 1988, dirigido por Gabriel Axel. Por outro lado, a temática da culinária no cinema tem revelado uma tendência à exploração da sensualidade como uma necessidade material e espiritual,





associando-se a práticas da sedução através dos cinco sentidos, o que permite a criação de imagens impactantes e repletas de conotações imprevisíveis. Isso porque o ato de comer é marcado pela ética e pela estética do alimento, tendo desdobramentos éticos e morais, ligados à cultura e ao grupo social. Assim é que o cinema tem explorado, inclusive, as mais inusitadas e terríveis opções humanas, como no caso do filme *Estômago'* (2007), do diretor paranaense Marcos Jorge, selecionado como objeto empírico deste estudo.

Nossa ênfase recai na investigação da temática da comensalidade mórbida, e, para tanto, optamos pelo método comparativo para tecermos reflexões sobre as convergências e oposições temáticas entre nosso objeto de estudo e os paradigmáticos filmes: *A Com'lança*, dirigido por Marco Ferri, (1973, Itália) e *O coz'nhe'ro, o ladrão, sua mulher e e o amante* (1989, França, Reino Unido, Holanda) de Peter Greenaway. A partir de uma vertente estética relevante na cinematografia contemporânea, perseguiremos as trilhas intertextuais e transtextuais entre as referidas obras. O cerne de nossa proposta é fazer dialogar as duas produções escolhidas com o premiado filme brasileiro, investigando as variações sobre o mesmo tema, com ênfase no confronto dos oxímoros e suas armadilhas semânticas e sensoriais - construídas, arquitetadas e estruturadas em torno da comida, do poder e do sexo, na terrível convergência entre prazer e morte.

Ritos da comensalidade: sedução e subversão

Filme que marca a estréia de Marcos Jorge como diretor de longa-metragens de ficção, *Estômago* foi bem recebido pela crítica e pelo público, e vem acumulando prêmios nacionais e internacionais. Sua trama gira em torno da metamorfose do protagonista - um nordestino pobre, sem cultura e sem profissão definida, tentando conquistar um espaço potencialmente hostil, no sul do país. Trata-se de um ser *gauche*, que não parece adequado ao espaço circundante, a não ser que se submeta, como a maioria dos





migrantes nordestinos, aos subempregos num espaço frio, em vários sentidos, das metrópoles do sul do Brasil.

Em sua chegada a Curitiba, por mais desterritorializado que pareça, nesta região com acentuadas diferenças culturais e étnicas, Raimundo Nonato encontra abrigo e um trabalho humilde, como faxineiro, num boteco no centro histórico da cidade. Desde o início, o filme rompe com as costumeiras descrições midiáticas da pobreza que tendem a reforçar os estereótipos da fome e da violência, para centrar-se no tema da sedução da culinária e suas propostas estéticas paradoxais.

O inesperado talento do protagonista para cozinhar muda o cenário do boteco, vindo a conquistar nova freguesia, o que atrai a curiosidade de Giuseppi, dono de pequeno restaurante italiano. Como possui alguns conhecimentos mais sofisticados sobre culinária e vinhos, ele propõe-se a iniciar aquele homem rude, com unhas sujas e aparência desleixada, em seus segredos.

Surge uma parceria improvável entre o migrante - um personagem aparente frágil e ingênuo, mas que trava dissimuladamente sua luta, não pela apenas sobrevivência, mas pelo exercício do poder - e Giuseppi, cômico e orgulhoso de sua etnia, que tenta manter as tradições culinárias da pátria distante, com a possível "elegância" de seu espaço gastronômico nada luxuoso. Graças ao emprego no restaurante, o protagonista consegue ter uma casa, roupas melhores, amizades e uma improvável "relação amorosa", por ele idealizada, com a voluptuosa e felliniana prostituta Iria.

O filme distancia-se do uso ostensivo da violência no cinema brasileiro atual, pois o protagonista não é humilhado, nem vítima de crueldades explícitas; pelo contrário, é acolhido e tem possibilidade de ascender socialmente, uma vez que tem seus dotes culinários reconhecidos. Aparentemente Raimundo foge ao estereótipo daquele tipo de marginalizado que odeia e violenta o mundo que o rejeitou. O bem construído caráter





dissimulado e ambíguo do protagonista leva esta imagem "inofensiva" até os momentos finais da narrativa fílmica. Na contramão da célebre "estética da fome" glauberiana e desconstruindo os chichês dos filmes do gênero, como *Carand'ru* e *C'dade de Deus*, entre outros, a narrativa fílmica de *Estômago* desenvolve-se no contraponto entre o fascínio e o desconforto, com imagens que aguçam a sensibilidade. Isso prepara o clímax, com a experiência do choque violento, que não deixa de ser catártico, em seus efeitos de terror e piedade.

Embora o diretor use e abuse dos apelos sensoriais, na exploração dos instintos humanos básicos como sexo e alimentação, as seqüências revelam uma compensação estética, para, só no final, atingirem o sublime-terrível na potência das imagens altamente sinestésicas, que se coadunam com a economia narrativa.

O fato de o protagonista narrar sua história pessoal atrás das grades implica a existência de uma violência ontológica, imanente, que não se exterioriza no desenvolvimento da trama, ficando apenas pressentida; vindo a eclodir visualmente, com toda força e crueza, apenas nas últimas seqüências do filme. Este é o equilíbrio difícil de manter, no contraponto das cenas dentro e fora da prisão, o que o diretor consegue, levando a ambigüidade até o final. A diegese fílmica de *Estômago* é entrecortada, com a alternância de cenas da cadeia e do passado recente do protagonista, num jogo de mão-dupla entre sublime e grotesco, entre belo e horrível. Há luxúria e gozo, nesse tipo de narrativa audiovisual, que subverte intencionalmente as coordenadas espaço-temporais, em nome da exacerbação dos sentidos.

Tendo como cenário a diversidade cultural e a aparente neutralização das diferenças, o filme trata de conflitos identitários, da revanche e da sede de poder, cuidadosamente escamoteados por parte do migrante. A narrativa em primeira pessoa explora o impacto das imagens em movimento, em seu expressivo simbolismo, resultando





num filme de minúcias, cujo teor estético é gerado por detalhes e sutilezas. Em variações sobre o mesmo tema, o olho da câmera vai das indefectíveis coxinhas servidas em balcão de boteco, saboreadas lascivamente pela prostituta Iria, com todo o seu apelo de erotismo oral, passando pelo processo de elaboração de um cardápio mais sofisticado no restaurante de classe média baixa, para atingir seu paroxismo nas cenas do grotesco e monumental banquete preparado dentro da penitenciária.

Paradoxalmente, o espaço da cadeia, que deveria ser regido pela ordem e pelo poder da lei, apresenta-se em todas as suas infinitas possibilidades transgressoras e alheias a qualquer princípio de hierarquia. O prisioneiro consegue literalmente todos os ingredientes de que necessita para consumir seu último ato de revanche sob a forma da lauta refeição. Neste preparo, o sublime é criado pela ênfase nos detalhes formais e cromáticos dos pratos, com seus ingredientes dispendiosos e estranhos ao ambiente. Tais imagens vão sendo confrontadas com outras, violentas e insuspeitadas; porém, neste confronto, permanece a força poética dos contrastes.

Do ostensivo motivo de prazer pessoal e da afetividade de ter algo para compartilhar, inicialmente demonstrado pelo cozinheiro do filme, passa-se para os requintes da vingança perpetuada por um sujeito que não admite ser devorado pelas circunstâncias; o que, aliás, não é raro nas mais diferentes culturas.

Lembramos aqui o tom inusitado conseguido por Vilém Flusser, em seu primeiro livro, *A história do Diabo*, de 1965, ao elaborar uma instigante "descrição da evolução das armas e dos instrumentos diabólicos nos sete campos dos sete pecados" (FLUSSER, 2008: 25) Trata-se de uma leitura às avessas daquilo que a Igreja denomina "tendenciosamente" de sete pecados capitais, em sua "propaganda antidiabólica", diz ele. Em seu texto irônico, posto que não menos denso, o autor propõe-se a substituir os termos inócuos e arcaicos por termos "neutros e modernos".





É o que proponho. Soberba é consciência de si mesmo. Avareza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do *standard* de vida. Inveja é luta pela justiça social e liberdade política. Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia.(id.ibid)

Utilizando-se de uma ironia cáustica - a nosso ver, próxima à ficção machadiana, no conto *A Igreja do Diabo* -, Flusser relativiza o *ethos* ocidental, desconstruindo-o para "falar mais modernamente", conforme explica:

Este portanto o programa deste livro, que deve ser chamado de "diabólico" não somente por seu tema, mas também pela confusão ética da qual brota, e que é uma confusão característica do momento presente.(...) Quanto ao seu motivo (...) É a tentativa de esboçar a cena atual na qual o diabo parece dominar de maneira nunca dantes alcançada. (id : 28)

Muito embora passadas quatro décadas, seu texto é absolutamente atual, diante da violência hoje reinante. Em termos de cinema brasileiro, se comparado a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e ainda aos filmes mais recentes da violência urbana ostensiva, muda a estética, mas a forma revolucionária de *Estômago* continua sintonizada com o tema da revolta contra a exploração/devoração do homem pelo homem. O filme mostra as práticas e os modos de conduta aberrantes, causados por uma fome metáforica, que sintetizaria os sete pecados capitais, ressignificados por Flusser.

Nesse sentido, observamos que a maneira como o filme enfatiza o apelo das cenas gastronômicas expressaria um mascaramento confesso dos sentimentos negativos e destrutivos, habilmente camuflados pelo protagonista. Seu crime é movido pela luxúria de uma "realidade fenomenal" criada em sua mente sobre a relação "amorosa" com a prostituta - a qual não corresponde exatamente à percepção da relação por parte da moça





- Nonato re/age ao que considera uma traição, tomado pela ira. Para Flusser, "Tomada de raiva pelas limitações que o tecido do mundo fenomenal opõe à luxúria, põe-se a ira a reorganizar sistematicamente esse tecido." ( id : 105) Uma vez desencadeado o processo vindicatório, já na prisão, como um mestre do cinismo, em sua aparente fraqueza e ingenuidade, o protagonista passa a exercitar atos ligados aos outros pecados capitais. Segundo Flusser,

Falando de um ponto de vista ontológico, podemos caracterizar esses pecados da seguinte forma: a gula é a tentativa de devorar o mundo para realizá-lo, já que a realidade está no eu que devora. A inveja e a avareza procuram organizar e governar o mundo devorado. A soberba e a preguiça procuram menosprezá-lo e ignorá-lo. (id : 105)

Eis aí a profunda dubiedade e a ética relativista de Nonato, que oferece aos rudes prisioneiros alimentos que não fazem parte do cotidiano prisional, muito menos de seus hábitos. É neste momento que as iguarias do banquete passam a representações de uma identidade ambígua e ressentida - de um artista, não só da culinária, mas da arte da dissimulação. Nesse aspecto, o cozinheiro utiliza-se de sua habilidade culinária como instrumento para acerto de contas, inclusive com a vida pregressa, utilizando a sedução do alimento para a satisfação mórbida de sua desmedida e amoral ambição de poder. Ao explorar radicalmente prazeres ligados à gula em seus antagonistas, o protagonista vale-se de um dos sete pecados capitais para conseguir, não a celebração da vida, mas a consumação da morte: um oxímoro dialético, portanto.

#### Intertextualidades em engenhosos dramas culinários

Assim como as demais produções simbólicas, um filme é sempre uma retomada de textos anteriores, perfazendo um jogo infinito que enreda autores e leitores/espectadores nas malhas da intertextualidade. Ao problematizar as relações entre textos diferentes, o teórico francês Gérard Genette (1982) desenvolve o conceito de transtextualidade, termo







que, segundo ele, abrangeria todas as relações manifestas ou secretas entre um texto e outros. O autor sistematiza cinco tipos de relações transtextuais: 1. Intertextualidade, considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto, como uma copresença, podendo manifestarse como citação, alusão ou plágio. 2. Paratextualidade, que inclui vasto campo de relações, tais como representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações e inúmeros outros sinais que cercam o texto. 3. Metatextualidade, considerada a relação crítica, por excelência, pois todo comentário une um texto a outro. 4. Arquitextualidade, que estabelece uma relação de inclusão do texto com os gêneros literários, os tipos de discurso, os modos de enunciação, entre outros, que lhe conferem um estatuto. 5. Hipertextualidade. Toda relação que une um texto (texto B - hipertexto) a outro texto (texto A - hipotexto)<sup>2</sup>.

Faz-se mister salientar que as formas de transtextualidade apontadas pelo autor francês não são classes estanques, pois elas atuam de forma conjunta e complementar, sendo decisivas na construção textual. Em todos estes casos, encontros intertextuais podem ocorrer entre artistas e obras, entre textos e estilos, entre variações sobre o mesmo tema e entre diferentes séries como a literária, a histórica, a filosófica, a cinematográfica, a musical, entre outras. Por exemplo, Ridley Scott usa *o buddy-road-p'cture genre* como um intertexto para *Thelma e Lou'se*; Alan Moore recria os romances de capa-e-espada em *V de V'ngança*; Will Eisner dialoga com o filme noir em *The Sp'r't*.

Nesse sentido, não deixam de existir associações pertinentes entre o celebrado filme *A festa de Babette* e o brasileiro *Estômago* - objeto de estudo deste artigo. Ambos mostram a cuidadosa preparação de um banquete/jantar, em narrativas alegóricas e altamente sinestésicas; com ênfase na seleção, preparo e apresentação das iguarias. Ambos tematizam também o poder adquirido através do artesanato gastronômico, tendo





em vista que a culinária trabalha com sabores, odores, texturas, formas e cores, aliando sensibilidade e percepção.

Entretanto, cumpre assinalar que as convergências entre os dois filmes param por aí, pois as propostas estéticas são diversas. Babette recupera sua identidade de *chef*, mantida em segredo por 14 anos, ao preparar uma festa/celebração aos prazeres dos sentidos, capazes de proporcionar uma experiência sublime aos idosos moradores daquela região isolada. Suas vidas se renovam simbolicamente nas texturas, nas cores, nos odores e nos gostos, porque nunca haviam sentido o prazer de uma refeição tão esplendorosa como aquela. Por seu lado, também Raimundo Nonato, o protagonista de *Estômago*, faz da culinária um exercício de poder e inventa uma identidade que lhe permite demonstrar o controle das situações através da sua arte, em qualquer lugar, desde um boteco, até uma prisão. Enquanto o requintado banquete de Babette revela-se uma esplendorosa celebração metafórica aos valores espirituais, capazes de vencer os valores menores, como a vaidade, a ambição ou o apego aos bens materiais; no filme brasileiro, o minucioso trabalho de preparação do banquete no presídio estabelece uma tensão entre contrários, com ênfase nos baixos instintos e se encaminha para o grotesco.

Diríamos que a exilada e submissa Babette recupera, embora momentaneamente, o antigo poder e transcende os sofrimentos que a vida lhe impôs; resgata sua autoestima e encontra sua plenitude. Podemos associar o enredo do filme ao controle exercido pela mulher ao preparar os alimentos, como uma herança medieval, como explica Caroline Bynum:

This traditional association of women with food preparation, rather than food consumption helps us to understand certain aspects of the religious significance of food. To prepare food is to control food. Moreover, food is not merely a resource that women control; it is the resource that women control - both for themselves and for others. (BYNUM, 1988: 191) "





Ao preparar o banquete, Babette tem a oportunidade do reconhecimento cabal da força de sua magia culinária; o que também pode ser percebido no filme *Estômago*, embora na direção diametralmente oposta, pois o nordestino, também "exilado" no sul do país, faz de seus dons culinários instrumentos para afirmar-se negativamente, em sua ambição pelo poder, através da dissimulação e da perversidade.

As duas narrativas fílmicas encaminham-se para desfechos inconciliáveis; assim como as relações interpessoais são abordadas sob perspectivas divergentes. Enquanto a história pessoal de Babette, embora contenha elementos dramáticos, demonstre um esforço para a superação e a transcendência, o drama pessoal de Nonato, pelo contrário, embora aparentemente acene para um sublime possível, apresenta reflexos de conflitos subjacentes não resolvidos. O mundo da luxúria se transformou pela força da ira. Escamoteados, mascarados e dissimulados, no início da narrativa, tais conflitos conduzem à dissolução de um mergulho radical no mundo dos instintos.

Tendo em vista o tema da comensalidade mórbida no filme *Estômago* e diante das propostas estéticas paradoxais percebidas também nos dois outros filmes selecionados para o desenvolvimento deste estudo intertextual, optamos por centrar nossa abordagem no confronto dos oxímoros - uma figura de linguagem que apresenta a aliança de vocábulos contraditórios numa mesma assertiva.

O oxímoro<sup>111</sup>, estilisticamente próximo do paradoxo, é um recurso específico da retórica, usado nos mais diversos contextos para designar qualquer situação bizarra, estranha, que se destaque por ser contrária à previsão ou à opinião comum. Percebemos que este é o caso da obra de Marcos Jorge e das outras duas narrativas fílmicas abordadas neste estudo comparativo - *A Comilança* e *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* -, pelo fato das mesmas exprimirem contradições no seio de eventos extraordinários e não o mero confronto de duas idéias, característica da antítese. A percepção do oxímoro





obriga o leitor/espectador/fruidor de uma obra a analisar a realidade a partir de diferentes perspectivas, mas sem que entre elas se estabeleça a dicotomia. Aproxima-se de uma síntese, de um jogo com elementos contraditórios, cujo valor estético ganha relevo por implicar em uma nova visão das coisas, sem maniqueísmos.

Acreditamos que este viés permite-nos uma apreensão dos elementos poéticos, no sentido amplo do termo,<sup>iv</sup> percebidos na narrativa ficcional de *Estômago* - um filme que, a nosso ver, encontra-se no espaço limítrofe entre o sublime<sup>v</sup> e o grotesco.<sup>vi</sup> Para tanto, é preciso lembrar que o conceito de sublime, embora tradicionalmente ligado à perfeição ou condição do que é superior, vai incorporar, modernamente, o grotesco, o sofrimento e outras instâncias menos nobres da convivência humana.

A arte cinematográfica compraz-se em efetuar a fusão do sublime com a sensação do prazer e a emoção do perigo, do risco e do inesperado. São questões ligadas ao fatalismo romântico e que também remetem ao sublime dionisíaco; questões presentes nos filmes aqui abordados, que se assumem como representações de espaços destituídos de qualquer princípio ético regulador das ações; campos propícios para a emergência dos sete pecados capitais, no sentido que lhes confere Flusser.

Em *A Comilança*, quatro amigos entediados resolvem cometer suicídio em grupo, numa reunião com muita comida e muitas mulheres, onde a idéia é comer até morrer. Eles se entregam ao desregramento dos apetites e dos sentidos e vivem o vazio do excesso: excesso de comida, de perversão, de sexo. São colocados em cena, nesta tragédia burguesa de taras grotescas e lascivas, todos os sinais da fragilidade e da podridão da existência humana. É inegável que o diretor italiano apela aos excessos e à escatologia, chegando ao limiar do incômodo, porém, apesar da fama de "gosto duvidoso", que lhe foi atribuído à época, passadas mais de três décadas, o filme permanece como referência, por mexer com os sentidos e por seu caráter ligado a uma





estética do grotesco. O possível refinamento, hoje percebido na obra, repleta de citações artísticas e literárias, deve-se também à contundente crítica social, na demonstração de decadência dos quatro burgueses, com a representação limítrofe das baixezas humanas: a orgia como saída para o mal-estar de uma civilização que prega a satisfação de todos os desejos.

Segundo Francine Prose, no século IV, Evágrio Pôntico fez uma relação dos comportamentos mais perigosos dos homens, considerando a gula como um dos desvios mais danosos à vida:

A gula é a mãe da luxúria, o alimento de maus pensamentos, a preguiça de jejuar, o delineador dos temperos, a inexperiência desenfreada, frenesi descontrolado obstáculo ao asceticismo, o temor do propósito moral, a imaginação da comida, o receptáculo da moléstia, inveja da saúde, obstrução das passagens corporais, gemido das vísceras, o extremo dos ultrajes, aliada da luxúria, poluição do intelecto, fraqueza do corpo, sono difícil, morte sombria (PÔNTICO apud PROSE, 2004: 18)

A gula constitui o cerne da fábula fílmica italiana sobre a degradação, na qual o corpo humano é apresentado como palco do conflito eterno: a morte como objetivo oculto do prazer. O diretor ancora sua proposta nos atores consagrados, que representam quatro homens bem-sucedidos, voluntariamente encerrados num castelo, para um banquete orgiástico, do qual ninguém sai vivo. São tematizados o uso e abuso das mais sofisticadas iguarias (especialmente produzidas para o filme pela elite da culinária francesa), em cenas altamente sinestésicas e de efeitos visuais perturbadores.

Assim como *A Com'lança*, a obra de Miguel Jorge apela para o grotesco, expondo, principalmente na seqüência final, o lado menos nobre do ato de comer, essa ausência de comedimento no comportamento humano ligado à gula. O diretor paranaense refere-se, em entrevista recente, ao filme de Marco Ferri como um exemplo de "visceralidade com a comida". (JORGE, 2008, [www.dw-world.de/dw/article/](http://www.dw-world.de/dw/article/))





Ainda sob a perspectiva da comensalidade mórbida, o filme *Estômago*, pode ser considerado uma espécie de referência/reverência ao diretor britânico Peter Greenaway, pois, na entrevista citada, Marcos Jorge afirma

Não digo que eu tenha sido influenciado, mas sim inspirado por alguns filmes. *O coz'nhe'ro, o ladrão, sua mulher e e o amante* [1989], do Peter Greenaway, por exemplo, ao qual eu faço uma pequena homenagem no *Estômago*. Trata-se de uma homenagem de linguagem, um certo movimento de câmera que é muito greenawayniano. Foi uma forma de render uma homenagem a esse grande mestre, que dirigiu um dos grandes filmes de comida de todos os tempos. (id.ibid)

Na obra de Greenaway, a ação passa-se praticamente à noite, num luxuoso restaurante de propriedade do ladrão Spica, ao longo de uma semana, com os dias identificados através de um gongórico cardápio. Neste espaço barroco, todas as noites, o ladrão comanda uma imensa mesa e demonstra sua agressividade, tanto na forma de servir-se quanto no tratamento cruel dispensado à esposa Georgina. Em represália, ela o trai com um livreiro, primeiramente no banheiro e, depois, seguidamente, na cozinha do restaurante, com a proteção do cozinheiro-chefe. A reação do ladrão é extremamente cruel e provoca a exacerbação da violência nas ações da esposa, ao utilizar-se do cadáver do amante assassinado como instrumento de sua requintada vingança. A vingança feminina consuma-se da forma mais radical possível, como demonstração do domínio exercido por Georgina sobre o cozinheiro, que se sujeita a preparar e servir o corpo do amante morto ao marido traído, que é, literalmente, obrigado a comê-lo.

Se Marcos Jorge não chega ao extremo de tematizar o canibalismo, ele pelo menos se esmera, como Greenaway, na apresentação sensorial e detalhada das iguarias do banquete, preparado pelo protagonista para consumir seu ato de vingança, bem como na representação das conseqüências funestas da lauta refeição. Outro detalhe escatológico no filme brasileiro é o preparo do bife a ser colocado no cadáver da vítima, o que produz





imagens de um "belo horrível", associadas a uma estética da dor, do sofrimento e da crueldade, que a arte tem cultivado desde sempre.

Nos dois filmes, os triângulos amorosos são emoldurados pelo apetite carnal, com detalhes da cenografia e das tomadas, todos pensados em termos de alguma conotação com os prazeres da alimentação e do sexo. Em ambos, o *gran-finale* consiste na seqüência de um lauto jantar. São dois estranhos banquetes: um no espaço claustrofóbico do luxuoso restaurante, onde o prato principal é a própria vítima e o outro dentro de uma prisão, com o final de violenta frieza. São dois atos consumados de perversidade, aos quais não faltam requintes culinários e sádicos, que pontuam o tom patético da gula sendo usada contra os próprios glutões.

Os propósitos dos ritos da comensalidade são completamente invertidos nestes dois filmes, pois ambos desestruturam o conceito de banquete - onde a festa é da poesia, das cores, dos cheiros e dos sabores. Em lugar da oferenda de quem prepara os alimentos de um banquete - que é o momento do brinde, do riso e da confraternização -, tanto na narrativa fílmica de Greenaway, como na de Miguel Jorge, são drasticamente subvertidos os rituais que reúnem as pessoas, desde a antigüidade, em torno à mesa. Tanto o filme brasileiro quanto a narrativa fílmica de Greenaway estatuem-se como engenhosos dramas culinários de vingança, pois neles comida é enfatizada como sinônimo de um poder perverso e além das expectativas.

### **Considerações finais**

A construção de uma identidade cultural própria passa, desde tempos imemoriais, por rituais de comensalidade, pelo ato de comer juntos, na celebração de algum acontecimento familiar, religioso, social ou político. A relação entre os indivíduos e sua prática alimentar instaura/celebra vínculos para que as sociedades evoluam, distinguindo-se umas das outras; a palavra companheiro vem do latim *cum panem*, ou seja "os que





compartilham o pão". Tal expressão remete ao aspecto religioso, com todos os seus rituais e alimentos permitidos ou não, de acordo com as crenças ou a fé; com ênfase para aspectos como o simbolismo da busca e do preparo de refeições, do compartilhamento à mesa; enfim, da oferenda e da celebração. Na história da humanidade, desde o início dos tempos, celebram-se, por exemplo, o fechamento de acordos comerciais, casamentos, nascimentos e até mesmo funerais, tendo o alimento como mediador desses eventos, através dos quais as interações simbólicas foram e continuarão sendo continuamente reconfiguradas. É o que expressa *A festa de Babette*, com suas imagens gastronômicas de rara beleza, a emoldurar um evento epifânico.

Mostrando a outra face da moeda, os outros três filmes aqui abordados, nos quais as metáforas alimentares tem papel decisivo, exemplificam algumas formas como o grotesco, o incerto e o desconfortável podem ser construídos, em narrativas ficcionais que optaram pela estética da comensalidade mórbida. Tais obras enfatizam a ambivalência com que as ações podem ser representadas, em cada tomada, em cada gesto ou olhar dos personagens, inserindo múltiplos sentidos nas seqüências fílicas, por intermédio dos oxímoros. Como os oxímoros implicam uma tensão, sua exploração revela diferentes modos de olhar as estruturas sociais ou os jogos de poder, podendo ir além do mero testemunho documental ou mesmo artístico, ao expor conflitos atemporais e inerentes à natureza humana.

Todas as sensações, impressões e conceitos sugeridos pelos filmes decorrem de complexos sistemas de comunicação, ou seja, de relações interpessoais grotescas ou desarmônicas, regidas pela presença ubíqua dos instintos básicos, de onde emergem Eros e Thanatos, em sua dinâmica primordial. Percebemos que cada uma das obras opta, à sua maneira, por expor alegoricamente as chagas e as regras de uma sociedade formada por devoradores e devorados.







## Notas

<sup>1</sup> *Estômago* valeu-se de um acordo de co-produção Brasil-Itália, que existe desde 1974, mas que nunca havia sido utilizado (contrato entre a brasileira Zencrane Filmes e a italiana Indiana Filmes). Inspirado no conto "Presos pelo Estômago", do livro *Pólvora, Gorgonzola e Alecrim*, de Lusa Silvestre.

Até dezembro de 2008, o filme somava 19 prêmios em sua carreira, 14 dos quais recebidos no exterior.

<sup>2</sup> Gérard Genette aponta inúmeras formas de hipertextualidade, tanto sob a perspectiva da estrutura (de transformação ou de imitação) quanto da função (satírica e não-satírica).

<sup>3</sup> Esta associação tradicional das mulheres com o preparo da comida, menos do que o consumo do alimento, ajuda-nos a entender certos aspectos do significado religioso do alimento. Preparar a comida é controlá-la. Ademais, a comida não é meramente uma habilidade que as mulheres controlam; é a habilidade do controle feminino - ambos para elas mesmas e para os outros. (Tradução livre)

<sup>4</sup> O oxímoro é o recurso estilístico que representa um paradoxo intelectual, revelador da atitude do sujeito poético/de enunciação, perante determinada realidade. Por sua vez, o paradoxo, apesar de ser uma das características do oxímoro, é um termo mais abrangente, que se aplica a todas as situações em que o insólito e o ilógico se destaquem. (Ver: JAKOBSON, 1970: 93-118)

<sup>5</sup> O conceito de poético vincula-se a uma experiência estética, com relevo semiótico específico. (ECO, 1982)

<sup>6</sup> Por volta de 1980, em vários estudos, Jean-François Lyotard analisa o lugar do sublime na filosofia crítica de Kant e amplia esta noção: do absolutamente grandioso a todas as coisas que confundam a nossa competência de sintetiza-las em conhecimento. Assim é





que, na filosofia "pós-moderna" do autor, o sublime aparece como a sensação que especifica os limites da razão e da representação.

<sup>7</sup> O grotesco enquadra-se como categoria estética dotada de lógica própria, com propensão ao bizarro e ao vulgar. Neste artigo, o termo é usado na acepção do escandaloso, o exagerado, o estranho, o esquisito, o sem limites, de acordo com KAYSER (1986).

### Referências bibliográficas

BYNUM, Caroline (1988) *Holy feast and holy fast - the rel'g'ous s'gn'f'cance of food to Med'eval women*. Berkeley: University of California Press.

ECO, Umberto (1989) *Tratado Geral de Sem'ót'ca*. São Paulo: Perspectiva.

FLUSSER, Vilém. (2008) *A H'stór'a do D'abo*. São Paulo: Annablume.

GENETTE, Gérard (1982) *Pal'mpsestes. La l'ttérature au second degré*. Paris: Seuil.

JAKOBSON, Roman (1970) *L'ngüíst'ca. Poét'ca. C'nema*. São Paulo: Perspectiva.

KAYSER, Wolfgang. (1986) *O Grotesco*. São Paulo, Perspectiva.

LÉVI- STRAUSS, Claude. (1964) *Mytholog'que Le cru et cu't*. Paris: Plon.

LYOTARD, Jean-François.(1979) *La Cond't'on Postmoderne* Paris: Editions de Minuit.

PÔNTICO, Evágrio in SHAW, Teresa M. (1998) *The burden of the flesh: fast'ng and sexual'ty 'n early Chr'st'an'ty*. Minneapolis: Fortress Press.

PROSE, Francine (2004) *Gula*. São Paulo: Arx.

### Referências na Internet

*Entrev'sta com Marcos Jorge em Berl'm*, por Soraia Vilela. Disponível em [www.dw-world.de/dw/article/](http://www.dw-world.de/dw/article/) (Acesso 10/11/2008)





[www.portaldecinema.com.br/Filmes/estomago](http://www.portaldecinema.com.br/Filmes/estomago) (Acesso 10/12 /2008)

### Filmografia

*Estômago* Ano: 2007 *Bras'l / Itál'a D'reção*: Marcos Jorge

*Roteiro*: Lusa Silvestre, Marcos Jorge, Cláudia da Natividade e Fabrizio Donvito, baseado em argumento de Lusa Silvestre e Marcos Jorge

► *Elenco*: João Miguel (Raimundo Nonato), Fabiula Nascimento (Iria), Babu Santana (Bujiú), Cario Briani (Giovanni), Zeca Cenovicz (Zulmiro), Paulo Miklos (Etecetera), Jean-Pierre Noher (Duque), etc..

*A festa de Babette (Babettes Gaestebud)*

Ano: 1987

Dinamarca

*Direção*: Gabriel Axel

*Elenco*: Stéphane Audran, Jean-Philippe Lafont, Gudmar Wivesson, Jarl Kulle, Bibi Andersson, Ebbe Rode.

*A Comilança (La grande bouffe)* Ano: 1973 Itália/França, *Direção*: Marco Ferreri

*Elenco*: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazi

*O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante (The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover)* Ano: 1989

França, Reino Unido, Holanda *Direção*: Peter Greenaway

*Elenco*: Michael Gambon, Helen Mirren, Richard Bohringer, Alan Howard, Tim Roth, Ciaran Hinds, Paul Russell, Gary Olsen, Ian Dury, Diane Langdo





Texto recebido em 18 de julho de 2009

*Text received on July 18, 2009*

Texto publicado em 01 de outubro de 2009

*Text published on October 01, 2009*

