

**PRAZERES E PECADOS:  
A GULA, LUXÚRIA E A IRA EM FILMES GASTRONÔMICOS**

Ítalo de Paula Casemiro<sup>1</sup>

**RESUMO**

Esta pesquisa faz uma análise comparativa de dois filmes: *Estômago* (2007), de Marcos Jorge, e o *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), de Peter Greenaway. Buscamos mostrar como a cozinha e seus desdobramentos estão intimamente ligados com o desenrolar da trama em ambos os filmes, estabelecendo aproximações e afastamentos entre as suas estruturas narrativas. Através da aplicação da análise de conversação, observa-se uma semelhança estrutural entre as películas, identificando a existência de três grandes blocos narrativos que se estabelecem no decorrer da trama. Tais blocos são formados pela presença marcante de três pecados capitais que funcionam como articuladores: Gula, Luxúria e Ira. Os elementos principais que conduzem à narrativa e dão forma concreta a esses pecados são a comida e o sexo. A Gula e a Luxúria se relacionam como pecados reversíveis, onde um leva ao outro numa retroalimentação circular e contínua. Essa reversibilidade constante e crescente gera uma frustração com relação à perenidade do prazer - tanto gastronômico quanto sexual, já que ambos vão gradativamente se confundindo ao longo das narrativas -, o que resulta na Ira como o reverso do prazer impossível de se realizar em sua plenitude. A transgressão do interdito, impedida de chegar ao seu final é o ato gerador da Ira que resolve a tensão dessa impossibilidade pela violência.

**Palavras-chave:** filme; comida; sexo; pecado; prazer.

**ABSTRACT**

This research is a comparative analysis of two films: *Stomach* (2007), by Marcos Jorge, and *The Cook, the Thief, His Wife and lover* (1989), Peter Greenaway. We seek to show how the kitchen and its development are closely linked with the development of the plot in both films, establishing approaches and departures between their narrative structures. Through the application of conversation analysis, there is a structural similarity between the skins, identifying the existence of three major blocks narrative that are established in the course of the plot. Such blocks are formed by the strong presence of three deadly sins that act as articulators: Gluttony, Lust and Wrath. The main elements that drive the narrative and give concrete form to these sins are food and sex. Gluttony and Lust relate as reversible sins, where one leads to the other in a circular and continuous feedback. This constant and growing reversibility generates a frustration with respect to the continuation of pleasure - both gastronomic and sexual, as both will gradually mingling throughout the narrative - which results in Iran as the reverse of pleasure impossible to perform to its fullest . The transgression of the interdict prevented from reaching its final act is the generator of Wrath that resolves the tension of this impossibility by violence.

**Keywords:** movie; food; sex; sin; pleasure.

## **1. INTRODUÇÃO: JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS**

O cinema, desde os primórdios, se apropria, dialoga e convive com diversas artes. Trazendo aspectos e contribuições da fotografia, da literatura e do teatro, ele se fortificou e aprofundou suas raízes culturais na civilização humana. Caiu no gosto popular, tornando-se sinônimo de divertimento e prazer. Contudo, a sétima arte sempre esteve estritamente ligada a outros entretenimentos da época: como o *vaudeville* (o teatro de variedades) e o circo, por exemplo. Suas apresentações eram feitas em salas públicas, em feiras, cafés e casas de espetáculos onde a comida já entrava em cena, tornando-se parte do hábito de ver um filme, interligando a satisfação visual ao desejo gustativo.

Entretanto, como se concentrar em uma imagem em movimento quando é preciso utilizar outro sentido completamente oposto, que também distrai e demanda atenção para ser apreciado? Para estabelecer uma relação entre a atividade cinematográfica e a gastronomia, é necessário destrinchar seus antecedentes, rituais intrínsecos a elas; quais as ferramentas utilizadas para ativar os sentidos do espectador/ “cliente” e como esses estímulos o afetam, culminando no resultado final dessa experiência? Neste contexto esta pesquisa, justifica-se pela necessidade de maior compreensão das relações e ligações que existem entre cinema e gastronomia, assim como, compreender os mecanismos de utilizados para entrelaçar personagens e espectadores, em filmes gastronômicos. Objetiva-se, desta forma, mostrar como a cozinha e seus desdobramentos estão intimamente ligados com o desenrolar da trama em ambos nos filmes, estabelecendo aproximações e afastamentos entre as suas estruturas narrativas.

## **2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA**

Comer é numa definição friamente objetiva: “um processo muscular, celular e neurológico contínuo e interligado de testar-provar, separar o alimento de resíduos, distribuir alimentos pelo corpo e eliminar resíduos” (Schechner, 2012, p. 129). Através dessa mecanicidade alimentamos nosso corpo e obtemos energia para a manutenção da vida, porém o ato de comer não se reduz a um sistema roboticamente organizado. Existe uma relação íntima, e um certo apego, com a comida, camuflada em diversos setores do cotidiano, que não se pode rejeitar, visto que é ela que nos sustenta do nascimento ao túmulo, que faz crescer as delícias do amor e a confiança na amizade, que desarma o ódio,

facilita os negócios e nos oferece, na curta trajetória da vida (Brillat-Savarin, 1995). De acordo com Fischler:

Enquanto o vestuário e os cosméticos estão apenas em contato com o nosso corpo; os alimentos devem ultrapassar a barreira oral, se introduzir em nós e tornar-se nossa substância íntima. Há então, por essência, alguma gravidade ligada ao ato de incorporação: a alimentação é o domínio do apetite e do desejo gratificados, do prazer, mas também da desconfiança, da incerteza e da ansiedade (Fischler, 2001, p. 7).

Da nutrição pura e simples à necessidade e ao gosto por se alimentar, existe um caminho a ser percorrido. Apuramos nosso paladar e descobrimos novos sabores, odores e vontades conforme conhecemos outras pessoas e lugares. Nesse percurso rumo aos novos horizontes gastronômicos algumas barreiras podem surgir, como as interdições alimentares motivadas, seja pela cultura, pela religião ou por questões pessoais. A comida implica outras questões, diluídas ou embutidas, às vezes imperceptíveis, tais como valores sociais, políticos, econômicos e culturais.

O alimento estabelece um vínculo entre nossa evolução (física e psicoemocional) e nossa afetividade, não sendo nem questionado ou percebido. Mais ainda, a ação de sentar-se à mesa esconde seus significados e suas regras específicas: escolhemos o cardápio, preparamos tudo, arrumamos a mesa, reunimos os que participarão da refeição, sentamos, utilizamos as ferramentas necessárias (garfos, facas, colheres, copos, pratos, etc) e, enfim, podemos dar o tão esperado próximo passo.

Como complementa Schechner (2012, p. 133): “A comida é ativamente levada para dentro do corpo, torna-se parte do corpo, atua dentro do corpo. O que estava fora é transformado no que está dentro.” Esse processo de assimilação que acontece durante e após a mastigação gera uma sensação de alívio, bem estar e felicidade que nos percorre por inteiro: o prazer gustativo. Porém, ele pode ser subdividido e, de acordo com Brillat-Savarin (1995), existem dois tipos de prazeres: o da mesa e o de comer. O prazer de comer representa a satisfação da fome, comum a todos os seres vivos. Já o prazer da mesa é algo mais construído, “que nasce das circunstâncias de fatos, lugares, coisas e personagens que acompanham a refeição”, algo especificamente humano. O primeiro pode estar atrelado ao segundo, mas ambos são independentes. Os mecanismos destinados à obtenção desse êxtase foram desmembrados e constatou-se que os principais responsáveis por seu resultado são, novamente, os sentidos. Todos os componentes artísticos, sensoriais e sinestésicos são construídos de forma singular para causar o impacto desejado e gerar a

conquista do prazer. Ao estudar o cinema e a gastronomia é possível perceber que estão impregnadas por um caráter simbólico cujo denominador comum é o receptor.

O que se pretende ao relacionar a arte cinematográfica e a culinária é perceber seus pontos de contato e suas consequências para o espectador/ receptor, concluindo-se que ambas buscam o prazer:

A psicanálise situa o prazer na divergência entre a experiência presente e a memória de satisfação: ‘é entre uma memória (mais ou menos inacessível) e uma muito precisa (e localizável) rapidez de percepção que se instala a brecha onde o prazer é produzido.’ (Leclair, 1979, p. 64).

Historicamente, considera-se que no último século a psicanálise e o cinema promoveram uma mudança na forma como percebemos o mundo (Kaplan, 1990), pois “oferecemos-nos diferentes modos para representar os dilemas fundamentais de dentro/fora, fantasia/realidade, sujeito/objeto” (Diamond & Wire, 1998).

Abriu-se para diversas áreas de aplicação para além de seu escopo original: a utilização extra-clínica do conhecimento psicanalítico, ou mesmo de aspectos da abordagem psicanalítica, para investigar produções ou fenômenos culturais, ou para ‘estudos explanatórios, metodológicos ou tecnológicos que surgem em disciplina humanas diferentes da psicanálise’, tais como a arte, a educação, a história e a sociologia. (Sabbadini, 2003, p.2).

Assimilada pelas teorias do cinema, a psicanálise provê uma matriz teórica e uma narrativa instrumental oportunamente apropriadas para fundamentar o discurso crítico de estudiosos e amplia as possibilidades interpretativas das produções cinematográficas (Harris & Skalar, 1998; Kaufman, 2011; Lebeau, 1994).

Na análise a dimensão psicológica dos personagens é representada através de uma variação no uso de estereótipos. As ações, sonhos e estados emocionais dos personagens são reduzidos a fragmentos de informação tipológica que se tornam totalmente compreensíveis à medida que se transformam em estudos de caso, isto é, ao se traduzir os comportamentos dos personagens em sintomas convencionais que tornam racionalizados (Bergstrom, 1989).

A pluralidade do campo psicológico pode ser revertida a favor da Psicologia com a adoção de posturas muito similares às do senso comum, quais sejam: a curiosidade pelo outro, pelo diferente, sem desqualificá-lo a priori; a necessidade do diálogo e do debate como condição para a formação de julgamento alheio; e o exercício do respeito no debate acalorado de ideias. Desde a perspectiva psicanalítica até uma abordagem

comportamental, passando pelas influências construtivistas, que paradoxalmente pressupõem a interação indivíduo-ambiente.

Ultimamente, os filmes gastronômicos, que de acordo com Yasoshima (2012) são aqueles em que a gastronomia é o tema principal ou está presente em um dos principais temas secundários, têm se consolidado como uma modalidade cujo eixo central é o alimento ou abordagens sobre assuntos que se relacionam diretamente com ele. São exemplos dessa tendência: *A festa de Babette* (1987), *Como água para chocolate* (1992), *Toast* (2010), *Comer, beber e viver* (1994), *Delicatessen* (1991), *Comer, rezar e amar* (2010), *Românticos Anônimos* (2010), *Chocolate* (2000), *Amor à flor da pele* (2001), *Ratatouille* (2007), *Sem reservas* (2007), *Sob o sol da Toscana* (2004), *Tomates verdes fritos* (1991), *Tampopo - Os Brutos Também Comem Spaghetti* (1985), *Volver* (2006) entre tantos outros. A comida é usada como “metáfora” ou “metonímia” para nos revelar mais sobre os sentimentos e as atitudes humanas frente à vida, tratando de questões psicológicas e sociológicas. Como Fischler (2012) nos explica: “E ao se indagar o que se come, onde se come, como se come, com quem se come, as respostas vão nos levar a descobrir as relações sociais e culturais que são criadas e os importantes significados que elas tem” (Fischler, 2012, p. 301).

Discutido todos esses elementos que permeiam os universos analisados, conseguimos esboçar o que será tratado no presente estudo. Pensando em filmes que pudessem ser um solo fértil para análise desses temas dentro da sétima arte escolhemos: *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* de Peter Greenaway e *Estômago* de Marcos Jorge. Embora distantes geográfica e temporalmente, ambos retratam o declínio/ascensão dos personagens por meio da comida. Esta os empurra para a busca desenfreada do desejo, levando-os à transgressão, principalmente através da gula, da luxúria e da ira. Assuntos como alimentação, sexo e morte, além de outros temas caros à sobrevivência humana se entrelaçam, criando uma teia complexa que transborda para além da tela com ajuda da narrativa e da *mise-en-scène*.

*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, feito em 1989 pelo diretor Peter Greenaway numa coprodução entre Reino Unido, França e Holanda, penetramos numa história cujo eixo central é a traição do ladrão, o mau caráter Albert Spica (Michael Gambon) por sua mulher Georgina Spica (Helen Mirren), que sempre foi submissa às suas ordens cruéis e grosseiras. Todo processo de envolvimento e relacionamento dela com o amante, o livreiro solitário Michael (Alan Howard) tem como palco o restaurante francês *Le Hollandais* que pertence ao gângster e cujo comando está nas mãos de Richard

(Richard Bohringer), um cozinheiro francês que durante todas as noites produz pratos exóticos e sofisticados. Ele também é cúmplice do casal adúltero, permitindo que eles se encontrem na cozinha do estabelecimento. Quando o marido descobre a relação extraconjugal da esposa, desfecha uma cruel vingança contra Michael, que por sua vez será vingado por Georgina. Além do núcleo principal, que já aparece no próprio título, acompanham a história toda a *entourage* de Albert, os clientes do restaurante e os ajudantes de Richard nas preparações da cozinha.

*Estômago*, filme de Marcos Jorge feito em 2007 numa coprodução entre Brasil e Itália, descreve a trajetória de Raimundo Nonato (João Miguel), imigrante nordestino que ao chegar na cidade grande tinha apenas o sonho de conseguir “se virar”, de sobreviver. Em troca de comida e moradia, acaba arrumando um emprego num boteco onde descobre sua veia gastronômica. Suas coxinhas ficam famosas e muitas portas se abrem, inclusive as do *Boccaccio*, restaurante italiano comandado por Giovanni (Carlo Briani), que logo o chama para trabalhar de ajudante de cozinha. Iria (Fabiula Nascimento), uma prostituta que se torna a “paixão” de Nonato, também cai de amores pela iguaria e a partir daí começam um relacionamento. Entretanto, a história dos dois não acaba em romance. Após descobrir a traição da amada, Nonato a mata juntamente com seu patrão traidor. Uma nova jornada se inicia. Ele vai para a cadeia e lá utiliza seus dotes culinários para alcançar regalias e status. Os “amigos” de carceragem são peças de um xadrez arquitetado por Alecrim (João Miguel), o codinome que ele recebe ao chegar ao *xilindró*. Bujú (Babu Santana) é o “rei”, o chefe da cela. Para chegar ao topo do beliche e ter o controle, é preciso derrubá-lo. Ele consegue concretizar seu plano, transformando totalmente sua biografia, e agora tem metas ainda maiores.

As duas obras cinematográficas, em resumo, apresentam em seu enredo a ligação entre comida, sexo e morte e a personificação dos pecados capitais, conduzindo a narrativa dos personagens.

Desta forma procuramos analisar algumas dessas representações que, muitas vezes, constituem o próprio roteiro de um filme. Este estudo, apresenta-se a partir de uma abordagem qualitativa, caracterizada como documental e explicativa, uma vez que, registra e analisa os fenômenos estudados, buscando identificar suas causas, através da interpretação possibilitada pela abordagem qualitativa (Severino, 2007). Para alcançar tal fim, utilizamos a análise de conversação, que de acordo com Bergman (2004) denota uma abordagem de pesquisa dedicada à investigação – por meio de linhas estritamente empíricas – da interação social enquanto processo contínuo de produção e da manutenção

da ordem social significativa. O objetivo desta abordagem é determinar os princípios constitutivos por meio dos quais os atores, criam as estruturas significativas e a ordem de uma sequência de eventos e de atividades que constituem esses eventos. (Flick, 2009). A análise procedeu-se em filmes gastronômicos, procurando as suas principais características e representações relacionadas com a gastronomia.

### **3. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

#### **3.1 A ENTRADA – AS ARTIMANHAS DA GULA**

Desde os primeiros momentos de vida, a fala ainda não é uma ferramenta da qual sabemos manejar. Apenas o choro e a manha podem requisitar a atenção do outro, servindo de apelo para manter asseguradas nossas necessidades básicas, entre elas o leite materno, o alimento supremo. Nesse simples ato de sobrevivência já se encontra atrelada a ideia de prazer, satisfação e submissão. “O apetite, a fome e a sede nos advertem de que o corpo tem necessidade de se restaurar; e a dor, esse monitor universal, não tarda a nos atormentar se não quisermos obedecer a ela.” (Brillat-Savarin, 1995, p. 185). Então, para obter os nossos interesses, descobrimos como manipular as pessoas que nos cercam, dando margem ao fortalecimento do individualismo.

Para Rubem Alves (2011, p. 137), “palavra = comida”. Essa equação está tanto em nosso cotidiano, como nessa análise. Com base nessas relações apontadas acima, tentaremos desembaraçar essas tramas, cortando o primeiro fio que ata esses nós: a comida. Ela forma códigos que se entrelaçam e se metamorfoseiam nos pecados da gula, luxúria e ira, retroalimentando-se e produzindo um efeito catastrófico que culminará na mudança do destino dos personagens.

Como ressalta o diretor do filme *Estômago*, Marcos Jorge: “o homem é o único animal que cozinha.”<sup>2</sup> O ser humano utilizou uma de suas principais invenções, o fogo, para incrementar suas conquistas da caça e transformar o alimento cru em cozido. Assim, ele evoluiu na cadeia evolutiva, diferenciando-se dos demais animais.

A linguagem alimentar é enunciada pelo seu principal “locutor”, o cozinheiro, cabendo ao receptor (cliente) entender a mensagem. Os filmes estudados apresentam como personagens fundamentais para o desenvolvimento da trama o gastrônomo. De um lado, está Richard, o cozinheiro francês que ao produzir pratos requintados e exóticos contribui para o enlace de Michael e Georgina ao servir o mesmo pedido aos dois com isso, cria uma mediação sensorial e sexual entre o ato de comer e a ação dos personagens.

Além disso, é o principal colaborador para distrair Albert durante os encontros deles dentro do próprio restaurante.

O código da comunicabilidade entre emissor e receptor fica a cargo da cerimônia, do ritual que envolve a alimentação. Em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, ela tem forte apelo na construção imagética e significante. Durante grande parte do filme, a mesa é palco para os embates entre os personagens: serve de ponte para o relacionamento extraconjugal ao trocarem olhares no decorrer do jantar; para os negócios obscuros de Albert e sua demonstração cotidiana de poder; para expor a ambição dos comensais que são como sanguessugas do gângster e que os mantêm como parte da decoração, sendo também necessários para a criação da ilusão de felicidade. Além disso, as intrigas geradas nas refeições ao seu redor são o tempero especial, proferidas principalmente por Mitchel (Tim Roth), o bobo da corte do ladrão e Patrícia (Emer Gillespie), prostituta que delata a traição do casal adúltero.

Em *Estômago*, esse elemento aparece poucas vezes. Nas cenas do presídio, geralmente a hora da refeição é feita de maneira separada, cada um ocupa seu lugar no chão ou nos beliches. É “cada um por si”, enfatizando esse afastamento emocional.

A criação de um ambiente externo ao seio familiar onde se podia dividir o alimento e as experiências que eram vividas somente em casa foi muito importante tanto a nível pessoal quanto cultural. O restaurante teria esse papel agregador (Spang, 2003).

Como mostra Ariovaldo Franco (2010), a Revolução Francesa disseminou o conceito de restaurante. Os restaurantes são quase como personagens centrais das tramas, apesar das diferentes orientações gastronômicas. Eles são o cenário para a manifestação de pecados: palco da gula, do encontro amoroso, da consumação do ato sexual e da morte dos personagens. As refeições são sempre feitas à noite, somente o banquete final do presídio é à luz do dia. A questão da burguesia ainda se faz presente com o luxo ostentado por Albert e por Bujiú, com as suas devidas proporções e na apuração do paladar de Nonato.

Essa política organizacional é vista na presença de Albert ao centro da mesa com Georgina ao seu lado e seus bajuladores rodeando os outros assentos. Sempre vive cercado de pessoas de baixo nível e interesseiras, o que é comprovado na fala dele: “*Meus Deus! Por que não posso ter gente que preste em meus associados*” Mitchel é o seu mais fiel seguidor, um bobo da corte que imita tudo o que Albert faz. Logo na primeira cena em que aparece, vemos a vela que o gângster segura, apagar. Imediatamente, o pupilo



apaga a dele também. Em um outro momento é Georgina quem constata a cópia dos hábitos: “*Deixe-o em paz. Está apenas imitando o que sempre faz. Você faz, ele também.*”

“Os homens, ao contrário dos outros bichos, não se limitam apenas a nutrirem-se: eles comem. Comer e nutrir-se são duas coisas bem diferentes, graças ao tipo de relação que o gênero humano desenvolveu com os alimentos.” (Alvez, 2011, p. 34). Tão logo o corpo sente a presença da fome, é ativada a ânsia de comer. Quando a ação acaba, a satisfação chega. Cessa-se a fome e tudo entra em harmonia. Todavia, pode haver um desequilíbrio dessa função: o exagero, a gula.

“Degustar é selecionar, escolher, dizer não, rejeitar. Não é possível provar todas as coisas ao mesmo tempo. Mas é claro que há também aqueles de estilo suíno, que desejam mastigar tudo e engolir tudo.” (Alvez, 2011, p. 34). Ao censurar o comportamento inadequado de Spangler (Gary Olsen) durante as refeições, o ladrão pronuncia: “*Para que frequentar bons restaurantes se não sabe comer?*” como se sua consciência falasse dele próprio. Albert não vê tanto a qualidade, mas sim o glamour e a quantidade. Sua compulsão se espelha em vários setores de sua conduta. Iria e Bujú também se importam com o “quanto mais, melhor”. Ela, em dois momentos, evidencia em conversas com o cozinheiro nordestino que não sabe cozinhar, mas adora comer e que sua fome surgiu no seu nascimento e desde daquele dia nunca mais parou.

A Gula, assim como os outros pecados é artilosa. Ela se mimetiza com outras questões e atropela quem a impede de seguir. Pesquisando mais e tentando entender os caminhos seguidos por ele, deparei-me com a seguinte correlação entre os termos “saber” e “sabor”. “*Sapere*, em latim, tem duplo sentido de ‘saber’ e ‘ter sabor’. Essa duplicidade de sentido está preservada e esquecida no português. O Aurélio registra, para o verbo ‘saber’, ao lado do seu uso comum de ‘ter conhecimento’, o uso já fora de moda de ‘ter sabor de’. (Alvez, 2011, p. 59). Ao observar que a “Gula é a melhora do standard de vida.” (Flusser, 2008, p. 25), é interessante perceber que esse caminho é o mesmo seguido por Nonato.

### **3.2 O PRATO PRINCIPAL: A CONSUMAÇÃO DA LUXÚRIA**

Essencialmente para haver ato sexual é preciso a união de dois corpos. Partindo desse pressuposto básico, devemos observar como foi construído o conceito de gênero e a partir daí, enxergar o enlace do ponto de vista de seus envolvidos e perceber como os órgãos juntamente com os sentidos, se tornam uma metáfora da relação entre homem e mulher, Como a comida se presta bem a analogias sexuais, em algumas cenas de filmes,

alimentos são utilizados com tal conotação. Em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, Georgina é a única mulher com presença marcante, demonstrada no título e no desfecho de sua personagem. Os planos em que ela aparece comprovam o medo do marido: planos gerais ou em conjunto onde geralmente é humilhada, seu olhar é sempre sobre os ombros ou assustado, e os closes são usados para enfatizar seu terror. As outras figuras femininas fazem parte do bando de Albert e além de interesseiras são caracterizadas como prostitutas. Grace (Liz Smith) é a bajuladora gananciosa do ladrão e em uma cena dela pede que Albert sirva um vinho *Chianti*. Patrícia é namorada de Cory (Ciarán Hinds), um dos membros da quadrilha, que além de se vender por dinheiro para Fitch (Ian Dury), outro bandido que “duela” com Albert, descobre o relacionamento extraconjugal.

No filme *Estômago* essa máxima se repete. Iria é a única que tem destaque, porém, assim como ela, as outras se encontram em condições inferiores na sociedade, são prostitutas. A meretriz, ao contrário da protagonista feminina da trama inglesa, apesar de ser uma mulher forte, não consegue mudar seu destino.

A preparação para a cópula em diversas espécies consiste num tipo de “dança do acasalamento”, linguagem corporal e visual que atrai o parceiro. O olhar dá suas impressões e os gestos afirmam a vontade de união.

Nos casos estudados, é possível perceber como essa atmosfera é criada, a começar pela escolha das cenas, em sua maioria, noturnas. A iluminação à meia luz também colabora, imprimindo um forte apelo sexual. O clima luxuriante criado em ambos os filmes tem a cor vermelha como pano de fundo seja nos figurinos, cenários ou na luz empregada no banheiro do restaurante *Le Hollandsais*, nos corredores e na entrada do quarto de Nonato.

Brillat-Savarin (1995) ao descrever os sentidos humanos acrescenta um sentido que pouco ouvimos falar: o genésico, o sentido específico utilizado no ato reprodutivo. Apesar de sua importância, foi ignorado e anexado ao tato. Não entendemos o sexo como um sentido, mas sim como uma ação irracional a qual todos são infringidos e todos os sentidos se unem para a compreensão e absorção do prazer.

Analisando os textos fílmicos, observa-se uma certa obsessão pela figura humana desnuda, seja na forma de violência ou desproteção, como na cena em que Albert humilha Roy (Willie Ross) na frente da corja de ladrões; como preliminar para o sexo, nos momentos íntimos entre o casal de amantes, quando Iria aparece procurando comida, no ato sexual em si com Nonato e nas cenas strip-tease presente nos dois filmes. Além disso,

as duas cenas antropofágicas mostram a nudez dos corpos que foram ou serão mutilados pela fome de justiça. Essa tensão iniciada pela comida se transmuta no encontro amoroso. Antes a contemplação era o máximo que se poderia ter do outro, mas após cair no pecado da gula, a boca deseja consumir tudo que está à sua volta. O canibalismo tem a mesma função que o sexo. O canibalismo é um sistema simbólico, por isso é preciso restituir-lhe, aqui, todo o seu valor alegórico: um símbolo de revolta elevada às suas consequências mais extremas (Pasolini, 1983, p. 103).

Novamente, a comparação do sexo com a comida se faz presente. Em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, no decorrer da primeira cena real de sexo, os planos são entremeados pela ação dos ajudantes de cozinha amolando as facas e cortando legumes, uma representação da mecanicidade ou da magia envolvida no ato. Toda vez que Nonato e Iria se encontram, antes precisa haver o ritual da alimentação, uma preliminar do sexo.

Os encontros amorosos, talvez pela inibição ou pela moral, necessitam de um refúgio para esconder a nudez dos corpos. Aqui, o restaurante é o palco onde tudo acontece e assim como no teatro, em que a coxia é a preparação para entrar em cena, a cozinha representa esse bastidor onde a sexualidade aflora e de alguma forma serve como camuflagem para os maus tratos e detalhes que Albert não quer que os outros saibam.

O sexo mostra toda sua mecanicidade e as cenas de violência explícita parecem não nos chocar tanto assim, estamos anestesiados pela banalidade do mal. *Estômago* tem alguns traços de semelhança com a estética e temática antes vista nas pornochanchadas, um misto de escárnio e comédia, juntamente com altas doses de sexo.

(...) o excesso hipermoderno ultrapassa a simples representação visual dos corpos e dos sexos: ela conquista a própria linguagem. Não apenas tudo é mostrado, mas tudo é dito. Tanto na precisão quase científica quanto na vulgaridade crua e na obscenidade das palavras (Lipovetsky, 2009, p. 89).

Em todos os casos, algo pornográfico transborda nos diálogos. Palavrões, grosserias, comparações pesadas. Uma ironia sarcástica e um humor negro muito acentuado. *O cozinheiro...* demonstra o potencial do humor ácido britânico e a verbosidade de Albert traz desconforto, já que ele praticamente narra a história sozinho. Não existem lacunas para analisar ou pensar, causando claustrofobia nos personagens e nos espectadores.

### 3.3 A SOBREMESA: OS RESULTADOS DA IRA

Nas tramas analisadas percebemos a atuação da luxúria como uma ação fulminante que quebra barreiras, manipula para conseguir o que quer. A Ira, com sua influência de poder extrema, ao ver as portas abertas carrega tudo que vê pela frente. Dominador e dominado se enfrentam. O poder, esse soberano instrumento de dominação, mostra suas diversas facetas e suas mínimas nuances nesse tabuleiro de xadrez em que se encontram os personagens. Reis, rainhas, cavalos e peões, todos se empenham em quem vai dar o xeque-mate. Tudo gira em torno do dinheiro, do jogo de influências, da comida, do sexo e da disputa de gênero.

O primeiro momento em que o poder é observado em *Estômago*, aparece logo na chegada de Nonato no boteco. Ao chegar na cidade grande sem história e futuro, entra no bar e pede uma água e duas coxinhas. Dorme no balcão e ao acordar Zulmiro pede que ele pague. Não tendo dinheiro para pagá-las, o dono diz: “Sei... Mas como faz, então? Sim, porque de graça, não dá.” O dono do boteco aproxima-se então do balcão, apanha um grande porrete, e com ele em punho passa a falar com Nonato: “Não tô aqui prá sustentá vagabundo”. O nordestino se rende e começa a trabalhar para pagar o que consumiu e a estadia. Essa situação se estende até encontrar Giovanni, onde arruma um trabalho melhor e um salário digno.

Em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, aparecem cabeças de porcos penduradas dentro do caminhão e que depois apodrecerão por ficarem do lado de fora. Em *Estômago*, o leitão inteiro assado no almoço de recepção de Etcetera é posto em cima da mesa como uma oferenda e é rapidamente devorado.

“A meta da gula é devorar a natureza toda, e transformá-la em instrumentos.” (Flusser, 2008, p.122). Nesse caso, os instrumentos são os personagens que, incitados pela comida, se transformam em animais amestrados. Ela os encanta de tal maneira que os domina e, dominando-os, é mais fácil a sua utilização nos planos do poder, tornando a comida uma arma mortífera. Pensando por esse ponto de vista, os polos se invertem. Nesse quesito quem domina são os cozinheiros que ao manipular as emoções e sensações dos apreciadores de sua comida, controlam os eventos.

Albert sempre que pode inferioriza sua esposa, principalmente em relação ao gênero. Sendo ela mulher e ele ícone da sociedade machista, sente-se como dono dela. Bate, xinga, tenta estuprá-la e em uma das cenas pede a ela que ela levante a saia e es quente o assento dele na frente de todos. Porém, no fundo a teme, visto que ela sabe

seus segredos (sua suposta homossexualidade que se encobre de virilidade) e suas falhas.

Albert não podendo suportar a perda de sua mulher, precisa matá-la, física e emocionalmente, e o amante também sofrerá as consequências desse sentimento. Nonato, não suportando a dor de ver Iria beijando e depois transando com o patrão, também mata. Essa morte do amado é, com certeza, uma morte dos traídos que implicará um recomeço.

No nosso convívio as pessoas são medidas pela ajuda que elas podem nos dar, pelo dinheiro usado para manter as aparências e os luxos: tudo é estandarte. Aqui, não é diferente. O cinema, um microcosmo da sociedade, tem seu papel na representação crítica do mundo, encena esse mal que corrompe e sua manutenção no tempo. As duas obras cinematográficas são distantes temporalmente cerca de vinte anos, porém o tema central do poder ainda é abordado da mesma maneira. O bando é sempre mais forte que o indivíduo.

Albert mantém sua *entourage* pelo poder do dinheiro, todos se submetem a ele, mas ele também é submetido por esse apoio. Georgina aceita todos os castigos corporais e morais por não conseguir fugir do domínio do marido, não tem força perante a rede de poder formada por ele.

Nonato é outro exemplo da submissão pelo poder/ dinheiro. Quando chega tanto no bar como na prisão, dorme em posição fetal no chão, mostrando sua submissão devido à sua condição de migrante sem poder de influência. Essa imagem também se relaciona com os nascimentos dele durante toda narrativa. Apanha e é xingado por todos, mas um dia essa posição irá se inverter.

Em ambos os filmes, constata-se esse teor político da comida. Trabalhando somente para comer e ter onde dormir, ele vai aumentando os lucros de Zulmiro e muda sua posição social ao se mudar para o *Boccacio*. Nonato manipula com a comida e como ela se relaciona com todos que o cercam, principalmente com os detentos, para ganhar poder.

Albert sempre resolve seus problemas em volta da mesa: dívidas, problemas emocionais e pessoais. Contudo, vemos a sua submissão à comida na primeira fala de Georgina. Enquanto ele espanca Roy, logo no começo do filme, ela só consegue dizer “*Deixe-o em paz! Vamos comer.*” Isso se estabelece até o seu final trágico, quando a comida lhe traz a morte.

Na alimentação, quando paramos para pensar em relação ao alimento, ele é vida que se transforma em morte para nos manter vivos. Essa associação pode ser vista em algumas passagens como na primeira aparição de Richard depenando um pato, ao lado de

uma torre de bichos mortos pendurados e sem penas; na recepção da festa de casamento, onde logo na entrada do salão, em primeiro plano, vemos uma decoração com bichos também mortos (uma analogia com o que se sucederá depois da descoberta, nesse mesmo dia, da traição). Na conversa com o cozinheiro, quando Georgina pede que cozinhe o corpo do amante, Richard faz uma reflexão sobre esse tema: “Cobro caro por tudo que é preto. Uvas, azeitonas, amoras. As pessoas gostam de ser lembradas da morte. Comer comida preta é como consumir a morte, como se dissesse ‘Morte, estou comendo você’”. Morte e nascimento. Comida e morte também se relacionam em *Estômago*. O jantar romântico com Giovanni leva Iria para o seu fim. Nonato come o “*filé mignon*” da prostituta e na cadeia, depois de fazer um suntuoso almoço com direito a um peixe e um leitão inteiros, ainda oferece à Bujiú o feijão meticulosamente envenenado. Pensando em seu caráter mortífero, percebe-se que as três mortes principais acontecem pela boca: Michael come os livros, Albert come Michael e Bujiú, o feijão.

Temos o poder de mudar nossos destinos. Uma morte nem sempre é um fim, mas um começo. Georgina recomeça sua vida com a morte do marido e Nonato, jogado à sorte de seu próprio nome de ser um “não nascido”, se reinventa pelos lugares onde passa, renascendo. Muda até de nome ao chegar na cadeia, transformando-se em Alecrim. Depois de sua última morte, é o novo Bujiú.

#### 4. CONCLUSÕES

O desejo de trabalhar dois mundos completamente diferentes, mas que, de certa forma, se encontram foi o desafio dessa monografia. O cinema e a gastronomia vem ganhando espaço e estreitando seus laços desde seus primórdios, sendo o crescimento do gênero gastronômico bem relevante e interessante. Buscando uma relação mais íntima entre narrativas desse setor, encontrei nos filmes *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* e *Estômago* um campo fértil para trabalhar as semelhanças do roteiro e da *mise-en-scène* de duas obras distantes temporal e geograficamente. Longe de ser uma análise fílmica que se baseia somente na questão do plano a plano, tentei atrelar ao estudo uma visão mais sociológica e psicológica que a sétima arte traz com a discussão de assuntos mais sérios que são tratados com toques de humor e sarcasmo.

Tendo como eixo central a busca das três forças motrizes das tramas - a Gula, a Luxúria e a Ira - foi possível perceber como a construção cinematográfica foi importante para enriquecer os temas tratados. Nesse cardápio delicioso recheado com diversos

momentos interessantes, temos como entrada a gula – o passo inicial para se entrar nos demais pecados onde, pequenas nuances dos desequilíbrios dos personagens já podiam ser vistas. A luxúria como prato principal, pois acelera o processo de fortalecimento das submissões, culminando na sobremesa, o desfecho da ira, a quebra das interdições.

No primeiro capítulo, tentamos esmiuçar os percalços gulosos aos quais os personagens se submeteram, em virtude de suas conexões com esse pecado que para muitos é praticamente impossível de resistir. O pano de fundo dos restaurantes e a maestria dos cozinheiros na produção de seus pratos encanta a todos que os provam e modifica, a partir desse ponto, a jornada dos heróis. Ao colocar a primeira garfada na boca não ingerem somente o alimento, mas também se engendram uma série de relações visíveis e invisíveis. O êxtase causado pelo alimento não consegue ser detido, ele quer devorar mais.

O descompasso vai se acelerando. Alimento real e carnal misturam-se. No segundo capítulo, o sexo mostra o rompimento com as barreiras sociais e pessoais. A luxúria prepara suas armadilhas, camuflando os excessos, o luxo, a sujeira e a desordem em que vivem os personagens. O clímax do gozo é a resposta da repressão sofrida durante toda a trama. Contudo, na roleta russa da vida, estamos sujeitos ao revés de nossas ações impensadas.

A raiva, a traição e a tristeza suprimem a felicidade da transgressão. O terceiro capítulo trouxe as ferramentas básicas que fomentaram a ira. O poder com seus dois lados da moeda - dominação e submissão – e os ciúmes e a violência nos atos trazem à tona o desejo de vingança. Ao ego ferido só resta acabar com essa dor profunda. Os humilhados agora humilham, instauram o gozo da superação. Morte se torna vida e a antropofagia final reata o ciclo dos pecados. A gula, em suas diversas acepções, reina absoluta. Esses personagens famintos de alimento físico e psicológico nos colocam frente a frente com nossos medos e receios, instigam-nos à revolução. Comida, sexo e morte elementos básicos do nosso cotidiano tratados de forma sutil e brutal, tornando o gozo dos personagens, o nosso próprio.

O que se desenha ao traçar todas essas analogias é a exaltação do gozo como forma de dominação do ser humano. Fragilidade e força numa queda de braço constante. Moral e desejo, sem ordem, sem amarras. O instante de prazer inconsequente que transforma um bater de asas em um furacão.

## BIBLIOGRAFIA

Alves, R. (2011). *Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette*. São Paulo: Planeta do Brasil.

Bergmann, J. (2004). "Conversation Analysis", In: U. Flick., E. V. Kardorff., I, Steinke (eds), *A Companion to Qualitative Research* (pp. 296-302). London: SAGE.

Bergstrom, J. (1989). Psychological explanation in the films of Lang and Pabst. In E. A. Kaplan (Ed.) *Psychoanalysis and cinema* (pp. 163-180). New York: Routledge.

Brillat-Savarin, J. (1995). *A fisiologia do gosto*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras.

Diamond, D., & Wrye, H. K. (1998). Prologue. *Psychoanalytic Inquiry*, 18 (2), 139-146.

Fischler, C. (2001). *L'Omnivore*. Paris: Odile Jacob.

Flick, U. (2009). *Métodos de Pesquisa: introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed.

Flusser, V. (2008). *A história do diabo*. São Paulo: Annablume.

Franco, A. (2010). *De caçador a gourmet: uma história da gastronomia*. 5 ed. São Paulo: Editora SENAC.

Harris, A., & Skalar, R. (1998). Wild film theory, wild film analysis. *Psychoanalytic Inquiry*, 18 (2), 222-237.

Kaplan, E. A. (1990). Introduction: From Plato's cave to Freud's screen. In E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis and cinema* (pp. 1-23). New York: Routledge & Kegan Paul.

Kasander, K. (Producer), & Greenaway, P. (Director). (1989). *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* [Filme]. França/UK: Signature Pictures.



Kaufman, B. S. (2011). Cinematic techniques and psychic mechanisms – Psychoanalysis and film. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 8 (4), 366-378.

Lebeau, V. (1994). *Lost angels: Psychoanalysis and cinema*. London: Routledge.

Lebeau, V. (2012). A perfectly modern Frankenstein: Almodóvar's *The skin I live in*. *International Journal of Psychoanalysis*, 93, 1291-1300.

Leclaire, S. (1979). *O corpo erógeno*. São Paulo: Escuta.

Lipovetsky, G. (2009). *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina.

Natividade, C., Fabrizio, D., Cohen, M. (Producer), & Jorge, M. (Director). (2007). *Estômago* [Filme]. Brasil/PR: Zencrane Filmes.

Pasolini, P. P. (1983). *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Brasiliense.

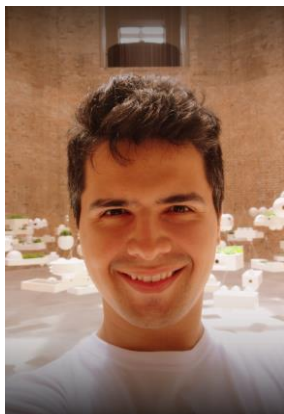
Sabbadini, A. (2003). Introduction. In A. Sabbadini (Ed.), *The couch and the silver screen: psychoanalytic reflections on European cinema* (pp. 1-15). Hove: Brunner-Routledge.

Schechner, R. (2012). *Performance e antropologia de Richard Schechner. Organização Zeca Ligiéro*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

Severino, A. J. (2007). *Metodologia do trabalho científico: diretrizes para o trabalho científico didático na universidade*. 23.ed. São Paulo: Cortez.

Spang, R. (2003). *A invenção do restaurante*. Rio de Janeiro: Record.

Yasoshima, J. R. (2012). *Gastronomia na Tela: As Representações da Comida no Cinema*. Rosa dos Ventos, v. 4, p. 300-316, jul/set. Recuperado em 10 janeiro, 2016, de



<sup>1</sup> Mestre em Administração pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Administração da Universidade Federal de Rondônia UNIR (2014). Bacharel em Administração de Empresas com Ênfase em Análise de Sistemas pelo Instituto de Ensino Superior do Acre IESACRE (2011). Atualmente é Pós-Graduando em Gestão da Segurança Alimentar e Qualidade Nutricional pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro IFRJ e graduando do curso de bacharelado em Gastronomia da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Contato: itcasemiro@hotmail.com

<sup>2</sup> Retirado de entrevista encontrada no site do filme: [www.estomagoofilme.com.br](http://www.estomagoofilme.com.br)