



# Variações filmicas sobre a arte culinária entre o sublime e o grotesco<sup>1</sup>

**DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES**

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná

## Resumo

Este artigo aborda narrativas que tratam a gastronomia no cinema sob a perspectiva das categorias estéticas do sublime e do grotesco, em seus desdobramentos contemporâneos. De início, são comentados criticamente quatro filmes paradigmáticos: o dinamarquês *A Festa de Babette* (1987) de Gabriel Axel; o mexicano *Como água para chocolate* (1992) de Alfonso Arau; *A comilança* (1973) do italiano Marco Ferreri; e, ainda, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), do britânico Peter Greenaway. Para finalizar com um estudo de caso brasileiro, o filme *Estômago* (2007), do paranaense Marcos Jorge, é explorado em termos da manifestação visual de tangibilidade e prevalência sinestésica, ao associar a ética da vingança aos dois grandes prazeres da vida: a comida e o sexo. Nos filmes analisados, enfatizam-se as formas como as ações humanas são marcadas pela ética e pela estética do alimento, com seus desdobramentos sociais e morais, nas mais diversas latitudes e longitudes.

**Palavras-chave:** Cinema; Gastronomia; Estética; Sublime; Grotesco

## Abstract

This article discusses narratives dealing gastronomy in cinema from the perspective of aesthetic categories of the sublime and the grotesque, in its contemporary developments. At first, four paradigmatic films are critically commented: the Danish *Babette's Party* (1987) by Gabriel Axel; the Mexican *Like water for chocolate* (1992) by Alfonso Arau; *La Grande Bouffe* (1973) of the Italian Marco Ferreri; and, still, *The cook, the thief, his wife and the lover* (1989), by the British Peter Greenaway. To end with a Brazilian case study, the film *Stomach* (2007), by Marcos Jorge, is explored in terms of the visual manifestation of tangibility and synesthetic prevalence, by associating the ethics of revenge with the two great pleasures of life: food and sex. In the films analyzed, we emphasize the ways in which human actions are marked by the ethics and aesthetics of food, with its social and moral consequences, in the most diverse latitudes and longitudes.

**Keywords:** Cinema; Gastronomy; Aesthetics; Sublime; Grotesque

## Introdução:

O ato de alimentar-se, aqui entendido como primordial e legitimador de povos e etnias, tem sido tematizado em inúmeras produções cinematográficas recentes, em diversos países. Com o propósito de contextualizar o tratamento dado ao tema da culinária, este artigo efetua um recorte, com ênfase em narrativas fílmicas que tratam a gastronomia sob a perspectiva das categorias estéticas do sublime e do grotesco, em seus desdobramentos contemporâneos.

<sup>1</sup> Versão atualizada e ampliada do artigo apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

Abordaremos, inicialmente, quatro filmes paradigmáticos: o dinamarquês *A Festa de Babette* (1987) dirigido por Gabriel Axel; o mexicano *Como água para chocolate* (1992) dirigido por Alfonso Arau; *A comilança* (1973) do italiano Marco Ferreri; e, ainda, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), do britânico Peter Greenaway. Para investigar de que maneira as referidas categorias passaram a integrar o imaginário cinematográfico, procuramos tecer reflexões sobre a produção de sentidos - aqui abordados como dispositivos fundamentais para o estabelecimento das relações interpessoais e comportamentais -, nos filmes selecionados.

Para finalizar com um estudo de caso brasileiro, analisaremos as estratégias discursivas do filme *Estômago* (2007) primeiro longa-metragem dirigido pelo paranaense Marcos Jorge, ao associar uma ética da vingança aos dois grandes prazeres da vida: a comida e o sexo. Focalizaremos o entrechoque dos níveis de atuação entre o sublime e o grotesco, em termos da manifestação visual de tangibilidade e prevalência sinestésica, para verificar como se delinea a singularidade desta narrativa fílmica, ao corporificar-se como um sistema sógnico que se distingue, no atual cenário do cinema nacional.

### **Variações sobre o mesmo tema**

Nosso propósito inicial é explorar significantes performáticos repletos de plasticidade, em filmes que tematizam a arte culinária, tendo em vista que, nas telas, a produção de significações passa a contar com uma gama maior de ligações e de topologias possíveis, o que viabiliza a possibilidade da semiose ilimitada - como apresentado por Umberto Eco, com base na semiótica peirciana.

Segundo ECO, “[...] Num sistema semiótico, qualquer conteúdo pode, por sua vez, tornar-se uma nova expressão, suscetível de ser interpretada ou substituída por outra expressão” (ECO, 2000, p. 184-185). Trata-se de um processo teoricamente infinito ou pelo menos indefinido, pois “[...] quando usamos um dado sistema de signos podemos tanto recusar-nos a interpretar suas expressões, quanto escolher as interpretações mais adequadas segundo os diferentes contextos” (ECO, 2000, p. 185).

Devidamente contextualizadas, a estética cinematográfica e as dimensões culturais da gastronomia caminham juntas, pois o ato de alimentar-se além de ser confortante e prazeroso, revela-se susceptível de múltiplas interpretações. Nossa hipótese

é que determinadas variações sobre o tema gastronômico no cinema mostram-se capazes de criar novos modelos de sensibilidade, ligados à demanda um novo tempo de percepção, em narrativas fílmicas associadas à experiência estética. Partimos da premissa que, uma vez satisfeitas as necessidades básicas de sobrevivência, quase todas as experiências sensoriais, envolvidas em nossas práticas, ações e percepções na vida ordinária, podem ser vistas como estéticas. Ao representá-las na tela, o cinema pode operar esteticamente com palavras, sons, odores, texturas, cores, formas, volumes ou movimentos, atribuindo-lhes sentidos inesgotáveis.

Na maioria destes filmes é tematizada a relação entre alimentação e identidade cultural, enfocando-se o sentido de celebração, oferenda e compartilhamento. Em outros, porém, que tratam da comensalidade mórbida, propostas estéticas advindas de diferentes contextos históricos problematizam relações emblemáticas e dão valor a uma leitura da gula, como *topos* recorrente na atividade artística.

Assim é que o cinema integra apelos estéticos a comportamentos que se desdobram socialmente, com a mediação dos alimentos. A combinação dos cinco sentidos humanos presta-se ao tratamento estético do tema, via discurso cinematográfico, mostrando que os atos de criar, fazer e apreciar os alimentos estão intimamente relacionados.

É importante enfatizar que, hoje, a concepção do estético inclui duas categorias opostas, porém interligadas: o sublime e o grotesco. Lembramos que o verbete sublime, embora esteja originariamente ligado à perfeição ou condição do que é superior, modernamente passa a incorporar o grotesco, no sentido do sofrimento e outras instâncias menos nobres da convivência humana.

Tendo como cenário o alimento e o alimentar-se, os filmes que abordam o tema costumam detalhar aspectos do preparo das refeições, para explorar esteticamente o impacto da imagem em movimento e suas cores, em seu expressivo simbolismo e com grande apelo às sinestésias.

As obras fílmicas sobre o tema da comensalidade geralmente optam por duas posturas antagônicas: de um lado, temos os filmes que tratam poeticamente a questão, esmerando-se na representação de cenas que envolvem a arte culinária e aproximando-as do sublime; do outro lado, os filmes que associam os prazeres da mesa à luxúria e à gula,

remetendo ao conceito do grotesco. Um terceiro tipo de narrativa fílmica procura integrar as duas categorias opostas, mas não excludentes. Esboçamos a seguinte tipologia:

a) Os filmes do primeiro tipo exploram esteticamente o preparo das refeições e as cenas em torno à mesa, enfatizando que a relação entre os indivíduos e sua prática alimentar instaura/celebra vínculos para que as sociedades evoluam, distinguindo-se umas das outras. Nestes filmes vemos os alimentos permitidos ou não, de acordo com as crenças ou a fé, em rituais repletos de simbolismos, na oferenda e na celebração.

Não raro, a sedução dos alimentos associa-se a elementos mágicos, transcendentais ou epifânicos, como ocorre no filme dinamarquês *A festa de Babette* (1987) dirigido por Gabriel Axel. A narrativa fílmica demonstra como a experiência da comensalidade poderá ser conseqüência de um estado de espírito, que fará da mesa um prolongamento da cozinha. 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. O trabalho de organizar aquele jantar extraordinário, adquire um sentido quase mítico, porque a vida da protagonista transforma-se na recriação de algo, que vai além de um resgate alegórico de sua história individual. Com o requintado banquete, 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 ao exercer a arte culinária.

Na America Latina, dentre alguns filmes que abordam a culinária, um exemplo marcante é o mexicano *Como água para chocolate* (1992), que mescla fatos históricos e realismo fantástico. Dirigido por Alfonso Arau e baseado no livro de Laura Esquivel, o filme tem como cenário um rancho mexicano, local do nascimento de Tita, a filha mais nova de uma tradicional família, que é impedida de casar para cuidar de sua mãe na velhice. Diante da proibição, realiza-se, então, um jogo de comunicação entre a jovem e seu amado Pedro, através das receitas que a moça prepara. Indo além do melodrama clássico de um amor impossível, a atmosfera criada pela direção do filme permite intervenções surreais que demonstram as emoções e os sentimentos reprimidos da protagonista, que se concretizam e tomam forma por meio da comida. Utilizando receitas e segredos que aprendeu com a velha cozinheira e com seu prazer em manipular os

ingredientes, a protagonista vai modificando as situações e operando seus “milagres”, enquanto dedica-se ao exercício da típica culinária regional de seu país, com seu poder encantatório. Ao preparar o banquete a jovem mexicana, assim como Babette, tem a oportunidade do reconhecimento cabal da força de sua magia culinária. Toda a diegese fílmica é envolvida em uma atmosfera entre a magia e a técnica: magia produzida pela arte de transformar coisas comuns em algo extraordinário; técnica inerente à natureza do ato de cozinhar, ou seja, preparar e submeter, com conhecimento, os alimentos à ação do fogo, para, de certa forma, transubstanciá-los.

Diríamos que os filmes deste primeiro tipo, em maior ou menor grau, atingem a dimensão do sublime, naquela acepção que pode ser reportada a Platão, que considera o sublime como o perfeito, o quase-divino. Mais tarde, Longino, passa a entender o sublime como aquilo que eleva a alma, que se aproxima da perfeição; mas também como uma sensação prazerosa, que surpreende, em contraste com o racional. Hoje, concebe-se tanto a “beleza” do feio quanto a “sublimidade” do mal, pois o conceito de sublime já sofreu acomodações, desdobramentos e ressignificações.

b) Os filmes do segundo tipo exploram o grotesco, sempre considerado caricatamente, por componentes negativos: a aberração, o exagerado, o estranho, o esquisito, o equívoco. Tais narrativas fílmicas plasmam abstrações da existência: seriam como “fantasmas” que falam daquilo que ainda não se realizou ou foi destruído em experiências malogradas, girando em torno de expectativas, do poder, do sexo e dos desejos em geral.

Determinados filmes tomam proporções escandalosas e caricaturais, compondo encenações que conseguem fluir dos elementos significativos ligados ao grotesco – aqui entendido como categoria estética dotada de lógica própria, com propensão ao bizarro e ao vulgar - ; o que nos remete ao pensamento de Mikhail Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são de que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um

dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. (BAKHTIN, 1993, p. 245)

Nesse sentido, um dos exemplos mais contundentes da estética do grotesco no cinema é *A comilança* (1973) do italiano Marco Ferreri, que trata do desregramento dos apetites e dos sentidos, expondo a vivência do vazio no excesso: excesso de comida, de prazer, de perversão, de sexo. Aquilo que transborda é aquilo que nos surpreende. Um comandante de avião, um produtor de TV, um chefe de cozinha e um juiz, todos bem sucedidos, encerram-se na mansão de um deles para um fim de semana orgiástico. Orgia sexual, mas essencialmente gastronômica. Querem empanturrar-se até morrer das mais sofisticadas iguarias. Ao apresentar a orgia como saída para o mal-estar de uma civilização que prega a satisfação de todos os desejos, o filme é enfático na demonstração de decadência de seus burgueses, dos cavalheiros que representam a face brilhante da sociedade ocidental, na maior representação possível da degradação humana.

Segundo Francine Prose (2004) 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, p. 18)

O desenvolvimento da diegese de *A comilança* exemplifica a plasmação do grotesco, que segundo Wolfgang Kayser dá-se pelo efeito sinestésico de imagens associadas à determinada anulação de elementos, que estariam sistematicamente ligados à ordem natural das coisas. Para o autor, da palavra *grottesco*, “depreende-se algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 2003, p. 20).

O traço marcante do grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato ao plano material e corporal, da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade. De modo geral, filmes como *A comilança* são regidos pela

presença ubíqua dos instintos básicos, de onde emergem Eros e Thanatos, em sua dinâmica primordial: a morte como objetivo oculto do prazer, o corpo como palco do eterno conflito.

c) Filmes do terceiro tipo costumam ser mais complexos e paradoxais. Neles, a arte cinematográfica efetua a fusão do sublime com a sensação do prazer e a emoção do perigo, do risco e do inesperado; podendo inclusive, associar-se à punição, à correção dos maus costumes ou a comportamentos instintivos e violentos de vingança.

Para melhor entender como se plasma tal alquimia cinematográfica, valemo-nos do pensador Friedrich Schiller (1759-1805) que, como leitor de Kant, lançou uma nova luz sobre o conceito de sublime, associando-o também ao infinito, à obscuridade, à solidão e ao terror. Segundo o autor, as belas artes devem também proporcionar os sentimentos de desprazer no ser humano: “o afeto desagradável é para nós mais estimulante” (SCHILLER, 1997, p. 27). A relação de atração e recusa “pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante revela que é possível uma fruição no desassossego, na dúvida, no receio” (SCHILLER, 1997, p. 42). Embora os afetos desagradáveis não impliquem um prazer em si, eles são capazes de fazer brotar uma disposição de caráter para o que é mais elevado, que, segundo o pensador, pode ser denominado como patético ou sublime.

Um dos mais contundentes e sofisticados exemplos da associação sublime/grotesco é filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), do britânico Peter Greenaway, no qual o tema da alimentação liga-se ao corpo e à sexualidade, nas relações tecidas entre a arte e a vida. Durante sete jantares que acontecem durante nove dias, os quatro personagens do título têm suas histórias mescladas. São pessoas com motivações inusitadas, integrando ambições estéticas, erotismo, infidelidade, desespero, violência e vingança. O cineasta britânico flagra estas instâncias com imagens sublimes e grotescas, onde a sofisticação do ambiente e a alta culinária entrelaçam-se ao bizarro e ao insólito.

A crueldade é objeto de uma *mise-en-scène* que integra cultura e barbárie, inscrevendo-se na narrativa fílmica como uma peculiar forma de arte. Na cozinha encontra-se o alimento em estado bruto, que a câmera acompanha detalhadamente, em sua transformação em algo estético e consumível. A sala do restaurante é o lugar da ingestão, também repleto de elementos estéticos, da elaborada decoração em tons

avermelhados, ao enorme quadro barroco de Rembrandt, atrás da mesa. Ao contrário, os dois espaços eróticos são os banheiros e a cozinha. O ato sexual dos adúlteros realiza-se também na despensa, ambiente inusitado, que guarda os alimentos. A câmera move-se entre os amantes e o cozinheiro que corta os legumes, dando-lhes formas femininas e fálicas: funções orgânicas do corpo integrando o prazer do alimento e o prazer físico.

Embora artisticamente apresentados, os alimentos têm seus propósitos deslocados; a arte culinária é desviada de sua função: em lugar de dar a vida, causa sofrimento e morte. Os conflitos convergem para a dupla vingança: do Ladrão que mata o amante da esposa, sufocado com páginas de seus livros; e da esposa, que tem a ajuda do cozinheiro, para a mais requintada e surpreendente consumação do ato vingativo. Georgina inverte a lógica do desespero da perda do amante e faz do corpo do morto uma arma contra o marido, obrigando-o ao canibalismo. Trata-se de uma sequência final da maior perversidade, na qual todas as expressões metafóricas se tornam literais, com impressionante efeito estético, na apreensão dos profundos paradoxos da existência humana.

### **Estratégias narrativas de caráter estético no filme *Estômago***

O filme *Estômago* (2007) é o primeiro longa-metragem do diretor paranaense Marcos Jorge, cuja narrativa não linear desenvolve-se desde os cenários noturnos do centro de Curitiba, com seus botecos, bares e prostitutas, mas também com restaurantes tradicionais, até o destino final do protagonista que é o presídio do Ahu. Nossa abordagem procura viabilizar uma proposta para investigação das estratégias da produção de sentidos, em uma narrativa fílmica que tematiza a gastronomia sob a perspectiva estética e problematiza o tema da vingança, a partir do confronto Eros e Thanatos.

Diríamos que, mediante suas estratégias narrativas, o filme *Estômago* estatue-se como experiência estética, tal como concebida por Martin Seel, por meio da sua vizinhança – paralela e contrastante – com a rede de percepções não estéticas da realidade. Assim é que o caráter repentino e surpreendente de certas sequências, aparentemente inseridas no fluxo da experiência cotidiana dos personagens, são “experienciadas” como formas estéticas que, além de criarem espaços na narrativa, também criam novas dimensões temporais de percepção, como explica Seel, em artigo *online*:



No mínimo, esta é a controvérsia que eu gostaria de defender: as relações espaciais devem ser traduzidas como relações temporais e vivenciadas como tal, se existem para serem experimentadas como formas estéticas. O contrário não é o caso, para formas estéticas e artísticas que geralmente não estão ali para criar espaços, ao menos no sentido literal, mas para dar tempo num sentido muito literal. O sentido da forma é o tempo (SEEL, 1991, s/p).<sup>2</sup>

Entendemos que é nesse sentido que a culinária pode ser vista como uma das formas que o ser humano encontrou para se afirmar e se expressar, não apenas para a função de nutrir o corpo. No filme de Marcos Jorge, um exemplo marcante é o *carpaccio*, da imagem abaixo, que toma a tela toda. Como cores e formas aliam-se a sabores, dependendo do repertório do receptor, o prato causou indignação nos bandidos, que devolveram aquela “carne crua”, insensíveis aos apelos visuais da iguaria desconhecida por eles



Fig. 1 - O prato de *carpaccio*.

Fonte: *frame* obtido do DVD do filme<sup>3</sup>

Essa e outras cenas, como acontece em demais filmes que tratam da culinária, demonstram que o ato de comer implica em variações sobre o mesmo tema, servindo para expressar idéias e emoções, muitas vezes contraditórias.

Ao forjar uma identidade própria, que ele entende estar associada ao poder, o protagonista Raimundo Nonato propõe-se, ambigualmente, a conquistar gradativamente todos os espaços que frequenta. Ele procura encantar e seduzir através do alimento, e

<sup>2</sup> This at least is the contention I would like to defend. Spatial relations must be translated into temporal relations and experienced as such if they are to be experienced as aesthetic form. The reverse isn't the case, for aesthetic and artistic forms are not generally there to create spaces, at least not in a literal sense, but to give time in a very literal sense. The meaning of form is time. (SEEL, 1991, s/p. online). Fonte: <http://www.aestetik.au.dk/gr/papers> Acesso 10 jun. 2020.

<sup>3</sup> Todas as figuras são *frames*, captados pela autora, do DVD do filme *Estômago*.

assim o faz com a prostituta/amada Iria e com Giuseppe, o dono do restaurante que o acolhe.

Além disso, tudo é uma questão de exercício do poder, a partir do momento em que o protagonista faz descobertas sobre a arte de cozinhar e usa esta habilidade, sob a forma de pequenos atos, como possibilidade de resolução de seus conflitos identitários. Não é por acaso que o protagonista recebe/assume outros nomes no decorrer da trama: Nordestino, Paraíba, Cearense e, finalmente, Alecrim - na prisão, quando se torna o “cozinheiro” da cela, empolgado com estratégias exóticas para melhorar a comida horrível servida aos prisioneiros.

Afinal, Raimundo Nonato é um migrante nordestino, apresentado no filme sem a afirmação de uma identidade pré-existente. Dele nada se sabe, antes de sua chegada a Curitiba, o que nos permite entender a fragmentada prática discursiva que conduz a diegese fílmica não cronológica. No contexto das teorias pós-colonialistas, diríamos que o protagonista, “exilado” no sul do país, passa por um processo psíquico da construção identitária, ligada ao drama do pertencimento. Tendo como metáfora central o alimento, que guia o trajeto da câmera e impregna cenários e os gestos, o filme contrapõe duas passagens da vida de Raimundo Nonato, o antes e o depois de ir para a cadeia, deixando um mistério a ser solucionado ao final: por que aquele nordestino ingênuo, afável e habilidoso está preso?

Retomando o conceito jakobsoniano, que enfatiza ser a mensagem estética “ambígua e auto-reflexiva” (JAKOBSON, 1970, p. 123-130), temos claro que a questão da reiteração de traços dúbios e recorrentes da personalidade do protagonista possibilita o reconhecimento da ambiguidade como cerne de suas atitudes e das relações interpessoais por ele engendradas.

Destituída de violência explícita, a proposta de *Estômago* parece ser a de alterar a percepção, de desautomatizar o olhar do espectador, para uma visão singular dos universos contrapostos, com a inserção da visualidade poética da culinária, naqueles espaços normalmente alheios a qualquer sofisticação ou glamour. É o que demonstram as seqüências do minucioso preparo dos alimentos, que revelam elementos estéticos e diante dos quais interessa, tão somente, perceber a presença de sua manifestação.

Um exemplo está nos closes do preparo das coxinhas (fig. 2 e 3), no boteco que é o primeiro emprego de Nonato. Tem-se uma longa sequência onde o que importa é a própria duração da percepção, pois tais imagens não alteram a diegese fílmica.



Fig. 2 – O preparo da massa I



Fig. 3 – O preparo da massa II

Fonte: *frames* obtidos do DVD do filme

Diríamos que cada prato do cardápio, mostrado em seu preparo e depois finalizado, tanto no filme *Estômago* quanto em outras obras sobre gastronomia, vai revelar a força do impulso lúdico (o jogo de formas), em combinações e sugestões sinestésicas.



Fig. 4 – O preparo da refeição



Fig. 5 - Nonato e Iria na cozinha

Fonte: *frames* obtidos do DVD do filme

Desde o início a câmera parece lembrar-nos de que temos uma memória gustativa, que faz com que primeiro nos alimentemos com os olhos e depois com o paladar; o que se torna marcante quando Nonato prepara uma refeição para a amada (figuras 4 e 5), no restaurante. O sentido erótico da cena (Fig. 5) se entremostra no jogo da linguagem que cria a tensão entre o conteúdo manifesto e o latente. A jovem Iria é a imagem de Eros que chega no seu alvoreço de desejo incontido. Sentada sobre a mesa da cozinha, de pernas

abertas, trajada vulgarmente de vermelho, com a ponta fálica do cinto sobre a coxa, ela devora azeitonas, enquanto ele, de branco e de costas para ela, dedica-se aos alimentos. Gulosa, ela lhe desperta a gula, o prazer material desmedido, que tanto dá prazer, quanto consome. É vida, mas também morte. Iria é, pois, ambígua, desde sua primeira aparição no filme, estando destinada a produzir um conflito clamoroso no desenrolar da trama.

No entanto, as cenas eróticas são mais sugestivas do que explícitas, assim como a violência fica implícita nas maneiras como as pessoas exploram umas às outras, durante todo o filme. O “jogo” iniciado no boteco do centro de Curitiba, aprimorado no pequeno restaurante, culmina com a organização do banquete no presídio, como ritual da mais elaborada vingança.

Encerra-se assim o tenso contraponto entre o sublime e o grotesco, pilares da ambiguidade do protagonista, que é enfatizada durante toda a narrativa fílmica. A perversidade habilmente dissimulada é mantida sob controle, através do gestual contido, do laconismo de Raimundo Nonato, que sorri raras vezes e mantém a cabeça sempre baixa.



Fig. 6 – A descoberta da traição no restaurante

Fig. 7 – Preparando a vingança na prisão

Fonte: *frames* obtidos do DVD do filme

Como a ênfase do filme está no poder adquirido através do artesanato culinário, comparamos dois momentos deflagradores da tragédia: na fig. 6, a expressão indecifrável do narrador-protagonista ao descobrir a traição de Iria com o dono do restaurante; e, na fig. 7, a pseudo-postura humilde e servil, com o olhar que lhe é característico, no exato momento de cometer o segundo crime - que ele já sabe, permanecerá impune -, pois sua perversidade manifesta-se agora como possibilidade de estruturação psíquica e de poder, diante do turbilhão de acontecimentos da vida no presídio, com todos os seus elementos de estranheza.

Na sequência final, o cozinheiro se esmera na organização do grotesco banquete dentro do presídio, enfatizando que estar à mesa exige utensílios, mobiliário, espaço arquitetônico ou cênico, além de todo um conjunto de formalidades e protocolos. Detalhes das minúcias do preparo dos pratos, dos legumes coloridos sendo fatiados, das carnes sendo cortadas, dos ruídos dos utensílios e das sugestões olfativas, contrapõem-se a imagens primitivas da “realidade” carcerária.

Durante o paródico banquete do filme, entendido como uma pseudo-celebração, vale ressaltar que a prática da transgressão, narrada e “comandada” pelo protagonista, chega a tal ponto, que estatue-se como um tipo de libertação das normas da vida cotidiana no espaço carcerário, para dar lugar uma nova ordem simbólica, baseada na concepção de um mundo às avessas, com imagens grotescas conflitantes e inconclusivas.



Fig. 8 – Início do banquete na prisão

Fig. 9 – Final do banquete

Fonte: *frames* obtidos do DVD do filme

Na primeira imagem, o leitão assado *comme il faut* contrasta com a imagem dos bandidos prontos para “atacá-lo”. A segunda imagem aparece logo em seguida, mostrando a ossada restante, com destaque para a atitude de Bugiú continuando a comer. Isso é, aliás, o que ele faz durante inúmeras cenas, configurando a imagem do glutão dominador e ignorante, uma espécie de ogro.

Desde que Giuseppe decide iniciar Nonato na arte culinária e vai lhe apresentando e explicando algo sobre vinhos, queijos, receitas especiais, escolha dos ingredientes (não por acaso, tudo o que será depois utilizado no banquete fatal), sua fala torna-se emblemática. Em uma de suas lições ele diz: “Cozinhar é uma arte, Nonato, que nem cantar, pintar... É saber misturar as coisas. A cozinha, os temperos e os ingredientes é que são nossas tintas.”[fala do filme] Tais frases seriam uma metáfora da proposta do filme, que consegue manter o difícil equilíbrio da mistura dos ingredientes narrativos em todo o seu desenvolvimento, para, somente no final, ousar carregar nas tintas ao assumir o grotesco, na aceção de Kayser:

Na arte grotesca, várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas [...] uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse fora dos eixos.[...] Se usarmos a surpresa com perplexa angústia diante do aniquilamento do mundo, o grotesco adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de verdade (KAYSER, 1986, p. 31)

### **Ponderações finais**

As narrativas fílmicas aqui focalizadas demonstram que, deixando de ser objeto de contemplação e de “culto”, a experiência estética vai caracterizar-se por sua relação conflituosa, porém paralela à assimilação cotidiana da realidade, tornando-se capaz de renovar padrões de percepção e de situar-se no imaginário em aberto, em ritos da comensalidade ligados à sedução e à subversão.

De início, abordarmos as variações sobre o tema da gastronomia em quatro filmes paradigmáticos de diferentes nacionalidades, enfatizando o contraponto entre o sublime e o grotesco, entre o fascínio e o desconforto, com imagens que aguçam a sensibilidade e apelam às sinestésias.

À guisa de conclusão, detalhamos a análise de determinadas cenas do filme *Estômago*, o primeiro longa-metragem do cineasta paranaense Marcos Jorge. Observamos que, com seu ritmo próprio e seu visual estetizante, aproximando-se mais da cinematografia européia (Greenaway, Fellini, Antonioni, entre outros), o diretor consegue romper com aquelas habituais descrições midiáticas da pobreza, que tendem a reforçar imagens esterotipadas dos excluídos e marginalizados na cultura brasileira, atingindo a qualidade distintiva de uma incisiva leitura estética da cena contemporânea, à luz da arte culinária.

### **Referências**

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média*. Salvador: Edunb/ Hucitec, 1993.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2.000.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROSE, Francine. *Gula*. São Paulo: Arx, 2004.
- SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

SEEL, Martin. *Artistic Form as Operation on the Edges of Time*. Frankfurt, 1991. Translated by Joseph Ganahl. In. <http://www.aestetik.au.dk/gr/papers>. Acesso 10 jun. 2020.

### **Fichas técnicas dos filmes**

*A comilança*. Direção Marco Ferreri. Itália. 1973.

*A festa de Babette* (1987) Direção Gabriel Axel Dinamarca. 1987.

*Como água para chocolate* (1992) Direção Alfonso Arau. México. 1992.

*Estômago*. Direção Marcos Jorge. Brasil/Itália. 2007.

*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*. Direção Peter Greenaway. Inglaterra. 1989.