

O REQUINTE DO COZINHEIRO

Helena Stigger*

Resumo

O presente artigo investiga o personagem do filme de Peter Greenaway, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante*, Albert Spica. A maldade grotesca é um dos elementos mais significativos nesta narrativa. Sob olhar das teorias de Georges Bataille e Jean Baudrillard estudamos a representação do mal neste roteiro e na sociedade atual.

Palavras-chave

Maldade - Grotesco - Paladar

Abstract

The present article investigates the character from, Peter Greenaway's Film *The cook, the thief, his wife and her lover*, Albert Spica. The grotesque evil is one of the most significant elements in this narrative. Under the eyes of the theories from Georges Bataille and Jean Baudrillard, we study the representation of the evil in this story written and in the present society.

Key Words

Evil - Grotesque - Palate

O grotesco manifesta-se pela crueldade extrema com que se tiram os véus das regras ou das convenções civilizadas (ingestão de fezes, sexualidade mortífera, assassinatos brutais, etc.) em função de um poder que se autojustifica, girando alucinadamente em torno de si mesmo.

Muniz Sodré

Ele é um cruel mafioso. Maltrata a esposa, humilha seus companheiros, tortura as pessoas a quem deve dinheiro e agride crianças. E tem um hábito: todos os dias janta no mesmo restaurante. A esposa é uma mulher elegante, quieta, submissa ao marido. Porém, numa noite, ela se encanta com o charme de um colecionador de livros, freqüentador do restaurante. O homem solitário não resiste aos encantos da bela mulher e flerta com a esposa do mafioso. Com a ajuda do cozinheiro, eles mantêm relações sexuais no depósito do restaurante. O marido não desconfia, mas uma mulher amargurada, namorada de um de seus companheiros, conta para ele a traição de sua esposa. Enfurecido, o mafioso promete matar e comer o amante. O amante morre torturado no seu depósito de livros. A mulher do mafioso elabora uma vingança e conta com a ajuda do cozinheiro

para a execução. É um argumento muito simples, porém nas mãos de Peter Greenaway este roteiro beira ao extraordinário, no sentido literal da palavra. Greenaway tem um cuidado muito especial com a forma e com o ritmo do filme, todos os elementos estão em sincronia. A película é repleta de ingredientes: é a câmera que acompanha o movimento dos personagens revelando um cenário teatral; é o tratamento das cores de cada ambiente, como azul para a cozinha, branco para o banheiro e vermelho para o salão do restaurante, e, conseqüentemente, a troca dos figurinos dos personagens que acompanham o lugar; é a referência que a composição dos enquadramentos e dos cenários fazem às artes plásticas; entre tantos outros detalhes que fazem de *O cozinheiro, o ladrão, a mulher e seu amante*, no mínimo, um filme interessante. Neste universo diegético, nada é gratuito, nem mesmo o som dos talheres e pratos ao fundo que colorem o ambiente e o menino albino que lava a louça cantando uma música lírica. Ainda é interessante mencionar o paralelo que as imagens fazem entre o prazer do paladar e o prazer sexual. Realmente, neste filme as imagens conversam com o espectador.

Concentrando-se apenas no roteiro, excluindo deste estudo as outras qualidades

estéticas, percebe-se que a narrativa não é tão simplória como foi mencionado acima. A agressividade do mafioso aumenta gradativamente ao longo do filme criando situações bizarras que nos autorizam sugerir que este personagem é uma apologia do mal. A crueldade é tão manifesta que, à luz das teorias de Jean Baudrillard a respeito do esquecimento do mal na nossa sociedade atual, *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante* demonstra que a maldade ainda é um requinte para uma boa história.

(...) à luz das teorias de Jean Baudrillard a respeito do esquecimento do mal na nossa sociedade atual, O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante demonstra que a maldade ainda é um requinte para uma boa história.

ASPECTOS DO MAL

O autor Philippe Joron, no seu texto *Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem*, retrabalha o conceito de heterologia de Georges Bataille. Este termo remete à “perspectiva antrope-sociológica que pretende contribuir para uma melhor compreensão da alteridade enquanto fenômeno social” (Joron, 2006, p.11). Existe na sociedade uma *despesa improdutiva* que remeteria a tudo aquilo que não é útil, que não é produtivo. Porém, esta improdutividade ignorada existe e está presente em todos os aglomerados humanos. É dessa mesma *parte maldita*, negada na nossa sociedade, que o filme de Greenaway se apropria. Fezes, vômitos, violência, luxúria, sexo, enfim excessos e mais excessos são expostos sem restrições para o espectador. A atividade humana produz alimentos e ferramentas que são conservados para que parte seja consumida e o restante desperdiçado. Esta *despesa improdutiva* não é exclusividade da nossa sociedade atual, Bataille nos diz que esta característica humana sempre existiu, um exemplo

é o *Potlatch*. Essa prática estudado por Mauss diz respeito a uma disputa de riquezas que ocorriam entre índios rivais no noroeste norte-americano. Um homem rico presenteava seu rival com um artigo caro ou sacrificava um de seus escravos na sua frente para mostrar superioridade. Em resposta à humilhação, o oponente tratava de retribuir a ofensa com um presente de maior valor. Ainda explica Bataille que os ricos tinham o hábito de oferecer grandes festas para o seu povo, prática que desapareceu com a formação da burguesia, que prefere cometer seus excessos a quatro paredes.

Enfim, entre estas experiências de desperdício estudadas nas obras Bataille, o sacrifício está em evidência. O autor crê que estes momentos de êxtase nos encaminham para um estado místico ao encontro da *experiência interior*. Assistir a morte de uma vítima sendo sacrificada nos conduzem a um terror intenso, uma orgia, uma violação de um interdito, por fim, um momento veemente que ocasiona a passagem do inteligível ao ininteligível. No encontro destes conceitos de *parte maldita* e *experiência interior* está a essência da literatura para Bataille (1989), que é o encontro do mal.

Segundo este autor, o mal tem um valor soberano que não dispensa um julgamento da moral, mas exige uma *hipermoral*. Para explicar este termo é necessário fazer uma distinção entre a comunicação forte e fraca. Esta última refere-se à atividade cotidiana dos seres, o mundo profano e sua atividade de trabalho. A comunicação fraca trabalha para a organização da vida em sociedade. A segunda comunicação é a experiência lúdica com o outro, são as festas, o drama, a morte etc., para esta é necessária na transgressão de um interdito e ao romper com um tabu o sujeito passa a ser soberano. É nesse aspecto que repousa a crítica de Bataille (1989) à interpretação de Sartre da obra de Genet. Sartre percebe o grande problema da obra de Genet, que repousa na falta de comunicação do livro com o leitor. Isso para Bataille é um erro inadmissível, pois o mal só é reconhecido como soberano quando ele se comunica a alguém.

Na mesma obra, *A literatura e o mal* (1989), Bataille também analisa o livro de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*). Nesta releitura, o autor elucida como foi importante para o crescimento da narrativa a distinção entre o bem e o mal. Rapidamente, pois não é nosso objetivo, comentaremos esta história

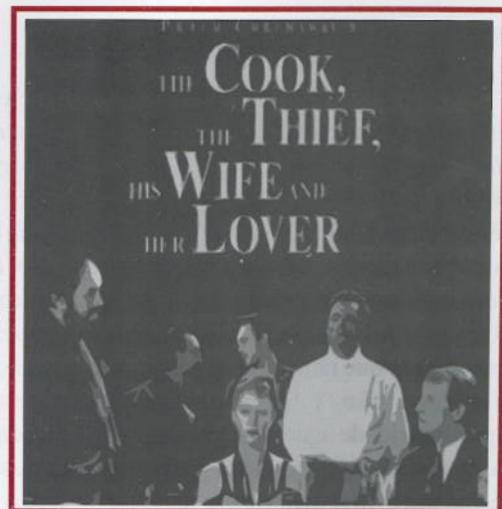
para compará-la com o filme em questão. Catherine e Heathcliff são duas crianças que crescem juntos, mas ele é obrigado a se afastar da casa. Quando retorna, ele é um homem rico, mas Catharine já está casada com um outro homem bem sucedido e que lhe proporciona todo o conforto. Amargurado, Heathcliff tornar-se uma pessoa má e vinga-se de sua amada cometendo pequenas atrocidades. Não compreenderíamos a maldade de Heathcliff se não houvesse a bondade de Catherine. Este exame das obras de Genet e Brontë nos orienta ao que compreendemos como *hipermoral*, aqui entendida como o estabelecimento do bem para a compreensão do mal. Neste aspecto, o filme de Greenaway não peca. Quando assistimos *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amant*, sofremos o absurdo das maldades exageradas de Albert Spica, pois a nossa sociedade tem estabelecido valores morais que condenam as monstrosidades do ladrão. Além disso, o personagem do cozinheiro representa o bom homem que ajuda os amantes Michael e Georgina (esposa) e ironiza as infâmias do Spica, desta forma ele estabelece o bem.

Aproximando as contribuições de Bataille ao conceito de estética do grotesco de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) enriquecemos nossas observações sobre a maldade. Para estes últimos autores, grotesco é um termo muito amplo, pois pode ser relacionado ao ridículo, à imaginação, ao irônico, à transgressão, à comparação do homem ao animal, à mistura de fatores heterogêneos e escatológico, à referência ao excremento, à imoralidade, enfim, “o grotesco funciona por catástrofe” (Sodré e Paiva, 2002, p.25). A palavra grotesco vem de *grotta* em italiano. Começou a ser usada no final do século quinze na Itália e com o tempo seu significado se alterou. Hoje, o grotesco é uma categoria estética e está presente na literatura, na televisão, nos jornais, nas ruas e no cinema. De acordo com Sodré e Paiva, no cinema, a estética do grotesco vigorou na Europa no ano de 1973 com o filme *La Grande Bouffe* (A comilança, título de sua exibição no Brasil), de Marco Ferreri. A partir desta obra, diversos diretores consagrados aderiram à estética do grotesco, entre eles Peter Greenaway. No Brasil, este cinema surgiu entre as décadas de 40 e 60 com a ironia das chanchadas.

Retomando o início do filme. Num beco aos fundos do restaurante, os capangas ajudam a Spica a torturar um homem que lhe deve dinheiro

da seguinte forma: tiram as roupas do sujeito e o obrigam a comer suas próprias fezes. No meio da tortura, dois cachorros de rua começam a brigar aumentando a tensão da cena. Neste episódio compreendemos a personalidade do mafioso e seu tipo particular de maldade: o grotesco. Porém, o ponto fulminantemente grotesco do filme não é provocado pelo Spica, mas ironicamente pela Georgina: na última cena, ela pede para Richard (cozinheiro) cozinhar o seu amante e obriga o seu marido apontando uma arma para ele a comer o Michael. De acordo com o próprio Greenaway:

O modelo é a clássica tragédia de vingança, extraída do “teatro de sangue” com sua obsessão pela corporalidade humana – comer, defecar, copular, arrotar, vomitar, nudez e sangue. Mais particularmente, o modelo é o teatro inglês Jacobiano, que era constantemente, erótico e certamente violento e com frequência parecia sério, piedoso, sem deixar de se referir a um tabu (...) No caso de *O cozinheiro ...*, o tabu é o canibalismo, talvez a obscenidade que vai mais longe praticada por um ser humano em outro” (Sodré e Paiva .*apud* Greenaway, 2002, p.95).



O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante

Diante de tantas brutalidades das quais Georgina tinha sido vítima, ela precisava de um mal superior aos que ela vinha sofrendo. Lembrando que o marido havia prometido matar e comer o amante, ela teve a idéia de sua vingança.

Porém, até para o rude Spica, existe um código de ética moral: não violar o tabu do canibalismo. Depois de comer forçadamente um pedaço da carne humana, ele morre assassinado por um tiro.

A ESTRATÉGIA DA MALDADE

Jean Baudrillard (1992) afirma que vivemos um estado de pós-orgia. Contemplamos a liberdade sexual, os caminhos da produção e superprodução, a transexualidade, a liberdade nas artes, a diversos modelos de representação e conduta, a ideologias de todos os tipos, entre tantas outras manifestações sociais. Diante deste estado atual das coisas, Baudrillard se pergunta o que haverá depois da orgia. Acredita o autor, que só nos resta simular todos os valores, porque todas as ações já aconteceram. Então, todas as estruturas da sociedade estão comprometidas. O político desapareceu, a arte se banalizou, o sexo se virtualizou, porque tudo está em tudo e tudo já foi dito e vivido. Nem mesmo a liberdade está livre de seu desaparecimento. O ocidente falou tanto sobre os direitos humanos e do direito da liberdade que ele enfraqueceu o termo. “Uma vez que, por haver tanta liberação e liberalização dos costumes e das opiniões, o problema da liberdade já nem pode ser considerado entre nós” (Baudrillard, 1992, p.102). Somos a sociedade que apenas cultiva os valores positivos e revive o passado na companhia das catástrofes naturais, dos campos de concentrações, das guerras, das doenças, na tentativa de se auto-punir por todo mal ocorrido. Porém, lembra o autor, quando um organismo tenta incessantemente expurgar uma bactéria acaba por provocar um câncer. Hoje, produzimos tecnologias para prolongar a vida e, assim, abolimos a morte e a violência, porque reproduzimos os discursos da globalização do mundo, pregamos o bem. Destas ações resultam a substituição de Deus por um interdito unilateral, só que, quando trabalhávamos para Deus, era necessário o sacrifício em seu nome, mas para a cultura vigente não existe alguém para se doar (Baudrillard, 2002, p.03), não há motivos para a transgressão.

Yves Michaud em *A violência* (2001) esclarece que a violência hoje na nossa sociedade é assimilada à criminalidade e, ao contrário do que muitos pensam, não estamos no momento mais crítico da história. Estamos mais distante do Apocalipse que a Inglaterra no século XIII, que,

segundo este autor, é um dos períodos mais violentos da história mundial. Na verdade, o que acontece é que nos tornamos muito sensíveis às brutalidades alheias. Temos leis, direitos, higiene, polícia, necessidades básicas para a maioria dos mortais, então exigimos mais para a nossa segurança. Ora, então, somos cúmplices dos discursos positivos universalizantes do ocidente. Desejamos o extermínio do mal. Baudrillard constata que há um paradoxo nos discursos positivos, pois se existe a necessidade da lembrança de um direito é que, de fato, ele não existe. Por que o direito da criança e o direito do trabalhador? As regras são criadas para quando, na prática, a ação está sendo violada. Ou seja, ainda existe o mal, mas não podemos celebra-lo livremente. Mas, com a maldade do *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante*, podemos vibrar, porque é ficção, é um alívio para nossas almas. É um breve momento sem restrições morais. Inventamos uma nova forma de transgressão, não há mais sacrifícios, mas há Greenaway, jogos violentos, cybersexo, blogs, orkut, etc.



O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante

O CAMPO DE GUERRA

O cenário diegético mais popular do filme é o restaurante dirigido pelo nosso cozinheiro francês Richard. Em vários momentos da narrativa assistimos à tentativa de Spica de se

apropriar do restaurante com seu, mas o cozinheiro parece não temer diante do grande mafioso. Mesmo assim Spica não desiste. Primeiro procura colocar o seu nome nos letreiros da cozinha, felizmente, um curto-circuito impede. Segundo, compra novos talheres para o restaurante, mas estes não são utilizados pois Richard mostra a má qualidade dos metais quando quebra um deles com a mão. Além de suas inúmeras sugestões para um novo cardápio, que Richard sempre despreza. Impotente na sua batalha contra o cozinheiro, Spica compensa sua fúria na mesa.

Segundo Michel Maffesoli “o encontro à mesa determina a comunicação, mas esta se enraíza, quase sempre, no conflito; portanto, o encontro à mesa também é conflito” (Maffesoli, 2005, p.94). É à mesa que Spica insulta os homens com quem trabalha, também ri, arrota, bebe em demasia, provoca a mulher, enfim onde, à sua maneira ele se socializa com os outros. Maffesoli observa que nos banquetes há certa teatralidade, existe uma contradição entre o bem-estar, com o vinho e a boa comida, e as discórdias entre os presentes. A mesa é um ritual antigo, onde os conflitos são atenuados pela tradição, tudo pode dentro de alguns limites, ou seja, é o encontro dos opostos em socialização. Juntos à mesa temos a mulher, o marido, os companheiros, as namoradas e até o amante em uma cena. Mas, se tratando de um filme de Peter Greenaway, o comportamento dos personagens vai além do permitido. A comida, cuja primeira relação é com o prazer do paladar, é representada como objeto do grotesco. Imagens de alimentos podres, homens comem com as mãos, vomitam nos pratos e cozinham um homem. “O beber e o comer são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco” (Muniz e Paiva apud Bakhtin, 2002, p.93).

UMA LEITURA CONCLUSIVA

Pelos pressupostos de Bataille o interessante da literatura está na relação do mal com a liberdade. A maldade de Spica é com o outro indivíduo, apesar de representar a ultrapassagem para uma ação proibida, é uma maldade sádica ao invés de libertadora. Quando o amante morre assassinado, Georgina confessa para o corpo dele as perversidades que seu marido fazia com ela: ele possuía uma maleta com objetos, tais como uma garrafa de vinho e um trenzinho de plástico, as quais a obrigava usar sexualmente. Confessa

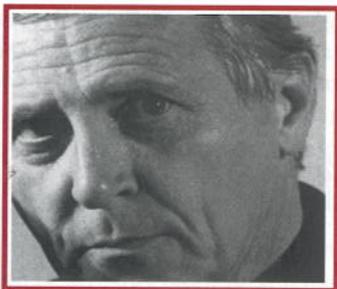
também ao amante, que o marido não era adepto da atividade sexual com o uso dos órgãos sexuais, acreditava que ele não gostava de sexo. Isso demonstra que a maldade de Spica está condicionada ao prazer de fazer o outro sofrer. O mal soberano está na busca da liberdade e do livre arbítrio na escolha da transgressão dos valores positivos que a sociedade ingere diariamente no mundo globalizado. Neste aspecto, a grandeza do roteiro está em apresentar o grotesco ao invés da maldade.

No grotesco, os episódios não estão isolados, e ao termino da trama não existe a síntese de um final com sentido, como o crescimento do herói trágico

As situações nos conduzem ao riso, ao irônico, ao obsceno, no sentido que Baudrillard entende como mostrar algo de perto.”A obscenidade, isto é, a visibilidade total das coisas, é, a essa altura, tão insuportável que é preciso aplicar-lhe uma estratégia de ironia para sobreviver” (Baudrillard, 2001, p.32). Nesta frase, o autor alude à situação do mundo atual em relação à excessiva representação das coisas. Contrariando Régis Debray, que acredita que estamos nos afastando dos objetos, pois estamos cada vez mais sendo intermediados pela mídia, Baudrillard afirma que o processo é inverso: estamos tão próximos das coisas e da realidade concreta que o mundo se torna obsceno. Porém, esta análise, feita pelo autor sobre a sociedade que está cada vez mais desnuda, coloca questões em relação ao filme de Greenaway. Se estivermos mais próximos à cena, na confusão do objeto e do espectador, a obra de Peter Greenaway não seria tão chocante. A não ser, claro, que exista ainda um espectador menos acostumado com a realidade nua e crua da sociedade mediática que, diante disso, prefere recorrer à ironização e crer que o filme de Greenaway é irreal. Este espectador nega a *parte maldita* entre os homens cuja existência os personagens do *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante* insistem em afirmar.

Indo ao encontro das teorias de Wolfgang Kayser (1986), a intenção do artista é fundamental

na avaliação do grotesco nas obras. Caso contrário, se não foi proposital, a interpretação do observador é errônea. São importantes para a estética do grotesco os três movimentos: a intenção do autor, a obra em si e a recepção do admirador. A declaração de Greenaway transcrita anteriormente comprova que os elementos sórdidos da narrativa não são aleatórios. Desta perspectiva, nem o lado do bem ficou livre do grotesco. Georgina encontra seu amante morto no depósito de livros. Ela retira as páginas de livros de sua boca, estica seu braço e dorme abraçada ao cadáver. Pensava o cozinheiro que a Georgina queria cozinhar seu amante para ingerir ele e desta forma o tê-lo dentro de si. Não imaginava Richard que os pensamentos de Georgina já estavam adaptados ao excêntrico quando ela sugeriu assar seu amor para obrigar o inimigo dele a ingerí-lo.



Peter Greenaway

Ainda analisando a citação do diretor, a sua comparação com a tragédia está deslocada em relação ao que Kayser entende como sendo deste gênero. Há na tragédia um fato absurdo como a mãe que mata os filhos, mas são acontecimentos únicos, entendidos como barbaridades. No grotesco, os episódios não estão isolados, e ao termino da trama não existe a síntese de um final com sentido, como o crescimento do herói trágico (Kayser, 1986, p.160). “No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (idem, p.159). No Brasil, Bento Itamar Borges (2004) faz uma análise sobre o grotesco na comunicação de massa a partir das teorias de Muniz Sodré e Raquel Paiva. Segundo os pressupostos de Borges, o grotesco no Brasil está no rebaixamento do nível de seus programas de auditório, gincanas, *reality shows*. Ao passo que o grotesco de Peter Greenaway vai ao encontro do escatológico, menos comum para a televisão, representante máxima da

comunicação de massa no Brasil.

Para finalizar, se realmente isso for possível, a mistura dos dois prazeres humanos presentes no filme: paladar e sexo compõem imagens. Quando a esposa está fazendo sexo com Michael e câmera constrói um paralelo entre a cena dos amantes e ingredientes sendo cortados. Ela sente prazer pelo sexo, e o seu marido, pelo paladar. Ele promete comer o prazer dela, então ela oferece a satisfatória experiência ao marido. E, ironicamente, esse foi à ação mais cruel do filme, pois nos leva a presumir que a maldade funciona melhor quando surge do bem.

NOTAS

* Mestranda da PUCRS. Bolsista do CNPQ.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. **A literatura e o mal**. São Paulo: Gallimard, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 1992.

_____. **A violência do globalização**. <www.diplo.uol.com.br>

BORGES, Bento Itamar. **O (mau) gosto e o grotesco**. Veritas, v.50, n.194, 2004. Porto Alegre. p. 169-194

JORON, Philippe. **Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem**. 2006. Contemporânea. Bahia, Nº01, Vol. 04, junho, p11- 24.

KAYSER, Wolfgang. Tentativas de uma determinação da natureza grotesca. In: **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAFFESOLI, Michel. A mesa como lugar de comunicação. In: **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Atica, 2001.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.