

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 3 - NUMERO 4 - JANEIRO A JUNHO 2006

[início](#)

CENAS DE PERVERSÃO EM *O COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E SEU AMANTE*

Cristina Maria Teixeira Martinho
Universidade Severino Sombra (Vassouras/RJ)

ABSTRACT – This work aims to discuss the symbolic appearances of cruelty in the movie *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*. The goal is to present characters, action, time, space, colors and certain leitmotifs as the hallmarks of grotesque and parody discourse.

Existe uma tradição literária da representação da crueldade. Resultado da confluência dos movimentos românticos, naturalistas, ela se encarna na obra ainda pouco conhecida de Villiers d'Isle-Adam cujos *Contos Cruéis* provam esta estética. Já na obra *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, a crueldade é bem deliberada no mundo do fim de século, quando a violência resultante das paixões e da barbárie se interioriza e se reprime. Esta crueldade, forma civilizada da barbárie, se inscreve no cinema como uma forma de arte particular, dependente do ato de olhar. Peter Greenaway flagra esta instância com imagens grotescas, onde o bizarro, o insólito, se entrelaçam com a crueldade e o perverso numa teia barroca em *The Cook, the Thief, His Wife and her Lover*.

Neste trabalho, proponho algumas leituras deste processo textual da crueldade. O diretor inglês apresenta uma visão da realidade profundamente pessoal e complexa em virtude da quantidade de temas diversos que interagem em seu discurso imagético. Pintura, literatura, religião, arquitetura, mitologia, tradição, esoterismo, são algumas das fontes utilizadas para rechaçar o dogmatismo racionalista de nossa civilização. Para Peter Greenaway, a crueldade é objeto de uma *mise en scène*. O tema da fome liga-se à sexualidade, ao corpo, as relações tecidas entre a arte a vida, a cultura e barbárie.

1. A CRUELDADE ENQUANTO FANTASIA – A PERVERSÃO

A emergência da literatura fantástica na metade do século XVIII, no momento de um reposicionamento do poder político e religioso, exprime uma renovação dos grandes ideais e o nascimento de uma nova ordem do mundo. A realidade mais segura vacila e se abre para os abismos do horror. O fantástico que se escora neste período nos convida a questionar toda idéia recebida sobre

a solidez das estruturas da realidade material. O pavor, elemento indefinível que se apodera dos seres tornando-os desamparados, se eleva ao nível do efeito estético. A surpresa, nos contos de Edgar Allan Poe [que trabalha uma forma mais civilizada do pavor] se torna uma implicação privilegiada do fantástico. A crueldade forma a essência desses contos. Inscrevendo-se na continuidade desta tradição, ela é um dos efeitos que esta ficção tende a produzir. O acento é colocado sobre o cenário, considerado como a arte específica do teatro. É, portanto, a crueldade como tema, liberada da literatura, tornando-se um objeto de puro *mise en scène*.

Ao desenvolver o tópico da renúncia dos instintos em *Moisés e o monoteísmo*, Sigmund Freud, (1998) distingue obstáculos externos e internos à satisfação do instinto, sublinhando o papel observador, crítico e proibidor do superego que intercepta as moções instintuais que buscam satisfação. Uma vez assimilados, esses dispositivos de observação, crítica e proibição, passam a agir de dentro do psiquismo, impondo quer a repressão (psicanálise) quer a disciplina (como sustenta Foucault). Tanto a repressão quanto a disciplina incidem sobre o corpo, precisamente no que diz respeito ao sexo, e constroem um modelo de relação humana demarcado pelo campo do prazer e pela imposição da norma sexual fálica sob o primado dos genitais.

Peter Greenaway elabora seu filme como um drama barroco. Durante sete jantares que acontecem durante nove dias, quatro personagens têm suas histórias mescladas: O Cozinheiro Richard, o Ladrão Albert Spica, sua mulher Georgina e o Amante desta, Michael. Congeminando violência, melancolia, desespero, o filme mostra pessoas com motivações inusitadas: basicamente, uma mulher se debate no interior de um triângulo amoroso, tendo em cada vértice um homem diferente. O Ladrão, depois de saber sobre a infidelidade da mulher, invade a cozinha do restaurante atrás do Amante e, furioso, jura matá-lo e metaforicamente comê-lo. E é o que realmente acontece, mas no sentido literal. O título do filme evoca um *fabliau* medieval com referências históricas contemporâneas. Sete banquetes que, metaforicamente, representam um número místico no esoterismo e na cabala (os sete dias, os sete pecados capitais, as sete notas musicais, sete anões, sete mares, sete cores do arco-íris, sete palmos abaixo da terra, etc.) formam a festa — símbolo da expressão de poder sócio-cultural da celebração e, das contradições sociais. A narrativa de Greenaway se tece a partir de fragmentos marcados pela manifestação material e corporal, pelo rebaixamento da linguagem, pela inversão parodiada da festa carnalizada, — tópicos característicos do grotesco.

2. A ESTÉTICA DO GROTESCO

Numa cena bastante sórdida, prólogo da ação, Greenaway faz sua primeira referência à sexualidade. Na entrada dos fundos do restaurante, onde os alimentos são entregues, um homem está nu e é obrigado a engolir excrementos dos animais. O Ladrão ainda humilha o rapaz, urinando sobre ele. O tratamento do baixo-corporal deste indivíduo indicia uma narrativa cinematográfica delineada por atos selvagens, porém extremamente humanos.

Mikhail Bakhtine (1993) estuda a estética do grotesco na época medieval e renascentista; comenta sobre a utilização de uma linguagem familiar na praça pública caracterizada pelo uso freqüente de grosserias, expressões e palavras injuriosas. Nos rituais primitivos, as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades constituem um elemento necessário aos cultos cômicos mais antigos, ambivalentes; embora degradem e mortifiquem, simultaneamente regeneram e renovam. Essa linguagem ambivalente determinou o caráter verbal típico das grosserias na comunicação carnavalesca. No decorrer do tempo, o

palavreado mudou de sentido, perdendo seu significante mágico e sua orientação prática específica, adquirindo um caráter e uma profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, contribuiu para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. As obscenidades tiveram sorte semelhante. A linguagem familiar converteu-se em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial.

Jogo com o absurdo, uma aventura entre o cínico e o macabro, o grotesco fala do nosso mundo real e imediato, o que o torna impressionante como efeito estético. Articula-se com o absurdo no sentido de que o artista apreende os profundos paradoxos da existência humana trabalhando o excêntrico, o obsceno, o trágico, o bizarro, surpreendendo-os nos impasses da vida cotidiana. Visceralmente ligado à civilização moderna, o grotesco surge conceitualmente no início da era cristã. Marcus Vitruvius Pollio (63 A.C) registra sua repugnância pela confusão e monstruosidade de pinturas que misturam plantas, animais, elementos díspares e heterogêneos. De formação clássica, Vitruvius não aceita a transgressão do princípio mimético da reprodução do mundo familiar e das leis da natureza e da proporção. Cria o termo *grotesco* que, desde o seu mais remoto aparecimento, liga-se à questão da ruptura com a representação clássica, mimética. O termo passa por uma série de modificações de sentido. Aparece nos períodos de convulsão estrutural com a desarmonia, o conflito, o choque, a mistura de realidades heterogêneas.

Bakhtine estuda o princípio da vida material e corporal predominante na obra de Rabelais — as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas, interpretadas como uma 'reabilitação da carne' típica da época, surgida como reação ao ascetismo medieval. Estas imagens adquiriram concepções diferentes nos séculos seguintes, sendo a herança, meio modificada, da cultura cômica popular, com seu tipo peculiar de realismo grotesco. Nesta visão de mundo, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, percebido como universal e popular. O corpo e a vida adquirem um caráter cósmico e infinito. O centro destas imagens marca a fertilidade, o crescimento, a super abundância.

Passamos o filme respirando e inspirando a visualidade caótica das várias manifestações do baixo-corporal e uma visão de escatologia, no que tange o apodrecimento e a decomposição orgânica. Cenas bizarras se relacionam com os mais diversos signos grotescos, envolvendo sexo, degustação, alimentação e defecação, entre outras. As funções orgânicas do corpo podem ser observadas a partir do princípio de que todo corpo se alimenta para se manter em atividade e se desfaz daquilo que não lhe traz energia:

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. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTINE, 1993, p. 245)

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É o caso das paródias latinas da Idade Média cujos autores, em grande parte, extraíram da Bíblia, dos Evangelhos e de outros textos sagrados, todos os detalhes materiais e corporais degradantes. Um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; assim faziam os bufões durante os torneios, as cerimônias de iniciação dos cavaleiros e em outras ocasiões solenes. Numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote* são inspiradas pela tradição do realismo grotesco.

A degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O 'alto' e o 'baixo' possuem um sentido rigorosamente tipográfico. O 'alto' é o céu; o 'baixo' é a terra — a terra como princípio de absorção, túmulo, ventre, ao mesmo tempo nascimento e ressurreição. Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto, cabeça, e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida, em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a defecação — a satisfação das necessidades naturais.

Uma performance grotesca do corpo está na junção da condição físico-anatômica de personagens e animais. No filme de Greenaway, muitas vezes podemos observar o corpo humano sendo discutido como expressão de uma animalidade, como um diálogo de bestiário (toma-se o termo como livro que reunia descrições de animais, reais ou não, durante o período Medieval). Como a retirada do umbigo de Pup, ou o tratamento do homem no prólogo do filme. As ligações são logo estabelecidas entre o alto e o baixo. 'O *pen your mouth, open your mouth*', diz o Ladrão para Roy, obrigando-o a comer o excremento dos cachorros e se preparando para urinar sobre sua vítima nua, acrescentando a esta humilhação um outro produto da digestão. Em outra cena, o Ladrão, enraivecido pelo impacto de saber sobre a possível infidelidade da Mulher, espeta um garfo no rosto de uma das moças do grupo que o acompanha. Ela cai diante de sua mesa, enquanto ele calmamente continua a saborear seu prato.

As referências à religião e em concreto ao cristianismo abundam no filme. Numa seqüência, os amantes se encontram desnudos como Adão e Eva, dentro da cozinha, entre os vegetais e a comida, até serem expulsos desta paródia de paraíso, precisando fugir no caminhão. Este transporta carnes que exalam um mau cheiro quase visível na tela. Esta fuga pode lida como uma jornada do paraíso ao inferno para poder chegar ao depósito de livros do Amante, símbolo do saber e da Árvore do Conhecimento. Como no Éden, o casal não pode evitar que o mal os alcance. Michael é morto, sufocado pelas páginas do livro sobre a história da França. O mecanismo da vingança está ligado e todas as expressões metafóricas se tornam literais.

O degustar forma um elo de ligação sensorial entre o sabor e o saber e propicia um raro prazer: o prazer de saborear, associado ao prazer de desfrutar a comida. Richard inventa os mais diversos pratos para Georgina saborear. O discernimento entre o bom prato torna-se uma metáfora para o prazer maior, o gozo. Um gozo emblemático marcado pelas delícias assimiladas nos diferentes sabores. E Albert sente-se enciumado, por perceber na atitude de Richard, uma

maneira de ver realçada a sua insensibilidade perante a culinária francesa do cozinheiro.

3. AS PERSONAGENS E SUAS SIMBOLOGIAS

O COZINHEIRO francês Richard Borst instala no norte da Europa, um restaurante de luxo, “Le Hollandais”. Falando inglês com um forte sotaque francês, refinado e de extremo bom gosto, é o artista da cozinha, uma figura central deste *décor*; articula o cenário do cerimonial da refeição, concebendo os menus, e criando novos pratos tão agradáveis aos olhos quanto ao paladar. Richard se mantém friamente distante, observando as atitudes exageradas do Ladrão, seu cliente mais constante. Protege Michael e Georgina em seus encontros amorosos, que são devidamente cronometrados atrás de uma cortina entre a cozinha e o fundo do restaurante. Mantém uma atitude irônica com o ladrão, e somente toma partido aberto contra este, depois que Georgina dele se aproxima, tentando convencê-lo por todos os meios, inclusive o sexual, a preparar ‘o banquete’ final.

O LADRÃO — Albert Spica — é a figura prepotente, dominadora, o cliente mais rico que frequenta o restaurante com sua turma de escroques. De hábitos grotescos, aparência ordinária, linguagem vulgar, comporta-se como um animal. Mediocre, egocêntrico e violento, só dá valor a coisas ou pessoas que satisfaçam suas necessidades. Hacker e Price, em seus comentários para o volume sobre os diretores de cinema britânico, *10 Contemporary British Directors* (1991), tecem algumas considerações sobre o nome do Ladrão. Em seu sobrenome — SPICA — perpassa o significante do grotesco como um jogo de palavras. Em inglês, o verbo *speak* significa falar. Esta é a marca do Ladrão. Durante todo o filme, Albert resolve tudo com gritos, mostra-se arrogante, utiliza expressões grosseiras, principalmente quando fala com sua mulher. Logo no início do filme, conversa sobre doenças venéreas durante a refeição, fazendo comentários bastante impróprios para a ocasião. Ratifica seu poder com um palavreado chulo. Por outro lado, uma outra referência do inglês desenvolve o jogo de palavras: a expressão *spick and span* significa limpo, asseado, impecável. O ladrão está sempre lavando as mãos, procurando por guardanapos, mostrando uma necessidade de limpeza; esta performance ressalta uma dissimetria com seu linguajar e seus modos vulgares. Além disso, *Spik* é um nome pejorativo dado aos italianos na Inglaterra depois da Segunda Guerra Mundial. O aspecto físico do Ladrão o liga ao tipo latino, e, de acordo com a tradição teatral das tragédias isabelinas e jacobinas, a personagem italiana está associada ao maquiavelismo, às histórias de complô, traição, envenenamento e crime. Em **The Cook**, fica ressaltado o caráter paródico do preconceito, através do aspecto bizarro do Ladrão.

A MULHER - Georgina sofre o machismo caricatural do marido, fuma nervosamente e somente se manifesta para corrigir o francês do marido, lembrar que ele não deve arrotar em público, ou lhe suplicar para bater com menos força. O cozinheiro lhe reserva os pratos mais finos, sabendo que ela saberá apreciá-los devidamente. Constrangida de estar numa mesa cercada de pessoas vulgares, ela consegue fugir deste real com o olhar, vago e impreciso, a errar pela sala do restaurante; num certo dia, encontra aquele que se tornará seu amante. Georgina está no centro deste triângulo; seu nome é feminino de Jorge, o santo, que matou o mal encarnado no dragão, como ela mata a Albert na cena final. Parece uma personagem sem força; demonstra ter uma educação superior à do marido, mas se mantém atada a ele, de maneira servil; sua única reação é buscar um amante, e só chega a tomar a iniciativa na última parte da história, quando o ladrão já o tinha assassinado. Nesse momento, ela consegue

a ajuda do cozinheiro e planeja com requintes uma vingança macabra; prepara o corpo do amante para ser degustado por seu marido. Assistimos a uma cena de assassinato, no final, em que os três homens estão a ela ligados: o cozinheiro de pé a seu lado, participante da conspiração; o amante agora um prato a ser degustado, em posição horizontal, no centro da mesa de banquetes; o marido, do outro lado, ajoelhado e suplicante, olhando-a, de um ponto de vista inferior.

O AMANTE – Sentado numa mesa diametralmente oposta ao do ladrão, Michael é um homem discreto, silencioso, vestido de maneira neutra, absorvido na leitura de livros que estão sempre a mão. Seu nome e sua ocupação de livreiro especializado em História da França serão revelados mais tarde. Ele ‘devora’ seus livros, enquanto se alimenta, ficando abstrato totalmente do resto do mundo no restaurante, até o momento em que capta o olhar fascinado e terno de Georgina. Ele se levantará muitas vezes da mesa, durante e entre as refeições, entre os pratos, entre a sobremesa e o café, para atuar em seu papel de amante e viver com a mulher uma paixão avassaladora nos banheiros do restaurante. Michael representa a cultura. O Ladrão deprecia os livros, os atira ao chão numa cena quando conversa com o Amante, e utiliza-os para matar o rapaz. Os livros são tomados para caracterizar uma personagem que se opõe ao mal.

Entre os empregados do restaurante, temos Pup, um menino albino, retratado com uma luz dourada por trás de seus cabelos brancos, como um halo santo. Canta, enquanto lava pratos e talheres, ‘*Wash me ... have mercy upon me ... o Miserere*’ não para seu deleite, mas para redimir o Ladrão de seus pecados. É um anjo anunciador, fascinado pela música, pelos livros, dedicado ao cozinheiro Richard e ao casal de amantes. O Ladrão o agride verbalmente diversas vezes; e para puni-lo por ter ajudado o casal escondido, obriga o garoto a engolir os botões da camisa, e arranca-lhe o umbigo, exclamando que só Adão e os anjos não têm umbigo, porque não nasceram de mulher.

4. A TOPOGRAFIA - METÁFORA CÊNICA

A topografia está no centro da metáfora do filme que Greenaway define claramente: todas as metáforas do filme são sobre por algo na boca; os lugares são metáforas da corporidade que o cineasta quer explorar em todas as suas implicações. O homem é constituído por um conduto que liga dois orifícios. O cineasta deseja mostrar este aspecto da definição do ser humano que a cultura patriarcal e ortodoxa se recusa a abordar de frente. Todas as seqüências têm o ritmo regular da biologia, os movimentos da câmera fazem coincidir as mudanças de lugar com as diferentes funções do corpo numa alternância regular. Como no corpo biológico, os diferentes lugares têm sua função e se comunicam entre si. Na cozinha se encontra o alimento em estado bruto, depois tornado estético e consumível. A sala do restaurante é o lugar da ingestão, onde Spica explica ao camaradas que as partes comíveis estão ao lado das partes sujas, sublinhando desta forma, que o alimento e o sexo estão próximos um do outro em termos de funções corporais. Vai-se da cozinha para o salão por uma porta que se abre como uma grande boca, e aos banheiros por um corredor estreito, o esôfago central, um tubo digestivo vermelho entre dois orifícios.

Desde as primeiras imagens do filme, o campo sonoro se ocupa com sons estranhos, que parecem provir do interior, formando um barulho surdo e regular, cujo ritmo evoca o da respiração. Parece marcar a progressão narrativa do filme, a partir de diferentes lugares do percurso do alimento, mas seguindo uma estrutura que inverte a ordem das etapas do consumo. A primeira

seqüência inicia a narrativa do filme, com propósitos escatológicos; parte de baixo, com a câmara retardando o movimento, ao longo dos andaimes do estacionamento. E a maior parte dos planos corta o corpo das personagens dos quais só vemos a parte inferior, a cintura e as pernas. Este enquadramento sublinha a dominação do Ladrão e caracteriza a humilhação vivenciada por todos.

O alimento é a metáfora central, guia o trajeto da câmara, impregna todos os propósitos e os gestos. Os dois espaços amorosos são precisamente os banheiros e a cozinha. Estes dois recintos caracterizam o sexo e o alimento. O ato sexual tem lugar entre a digestão dos pratos, realiza-se na despensa, que guarda os alimentos. De um lado o casal se abraça; de outro, o cozinheiro corta os legumes dando-lhes formas feminóides e fálicas, parte do menu a ser servido e que, no caso dos amantes, mostra uma equivalência completa entre o alimento e o prazer físico. Depois do primeiro encontro amoroso, quando somente o corpo fala, Miguel, é levado por Spica até sua mesa; instado a falar, mostra ser o alimento não somente o tópico do ambiente, mas o código verbal através do qual a intimidade se abriga. *I'm sure your wife would like to eat in peace* , diz ele para o Ladrão e podemos entender um desejo de fazer amor sem problemas.

5. A COREOGRAFIA DO ESPAÇO

Toda a estrutura do filme é ditada pela separação do ambiente em quatro lugares, a intriga acontece nos sete dias da semana. Uma partição visível rege o tempo da narrativa: passamos de uma seqüência a outra pelo intermédio de um cardápio sobre o qual figura um dia da semana; o último dia, sexta-feira, fecha o filme com um estranho sacrifício. Entretanto, mais que os números, desta vez é o simbolismo dos lugares e das cores que serve de elemento estruturante do relato filmico. A cor não é somente decorativa, ela é significante e está intimamente ligada ao propósito da fábula. Em cada ambiente existe um serviço diferenciado de cores que apontam seus significados simbólicos, metáforas do território; em alguns espaços as cores seguem seus significados analógicos e em outros são antagônicos: o estacionamento azul turquesa, a cozinha verde-esperança, o salão de jantar vermelho-carne, o banheiro branco-alvejante, o depósito de livros e o hospital amarelo-ouro. A cada entrada de Georgina e Albert, suas roupas variam de cores, acompanhando a cor da iluminação da cena.

Sete são as cores do arco-íris que o diretor usa para encontrar uma estrutura universal articuladora da película. Sete cores fazem parte da primeira teoria ótica de Isaac Newton. Greenaway as modifica ligeiramente, acrescentando-as em cada espaço físico da peça. Cores com ressonância emocional, significado mágico, relacionadas aos quatro elementos da natureza – terra, água, ar e fogo — como o vermelho que indica perigo, o verde, conforto e segurança. As cores do arco-íris — vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta que todos juntos, formam o branco. O vermelho é o símbolo do fogo, assinala a exaltação, a soberania, o poder, o apostolado e o predomínio do espírito sobre a matéria.

Por ordem, a entrada dos fundos é azul escuro, onde venta bastante e faz frio; é um lugar cujo signo é a hostilidade, a violência e a decrepitude; É focalizado à noite, e a matilha de cachorros famintos realça a atmosfera vulgar e marginal.

Na cozinha, o verde domina, marcando um espaço sereno, industrioso, onde se exprime a criatividade de Richard, o cozinheiro. Jatos de vapor escapam como incenso; o teto, muito alto, deixa ressoar, como numa catedral, os salmos

que Pip entoa, a imagem da inocência encarnada. Este lugar místico evoca igualmente uma usina em atividade intensa, onde enormes ventiladores metálicos marcam uma respiração pesada e ofegante. A cozinha é um lugar positivo onde se preparam os manjares e onde os amantes se escondem. Há uma pirâmide baixa que canaliza os quatro elementos: a terra — representada pelos produtos naturais, as verduras e os legumes preparados para o jantar; o fogo — a crepitar nos fogões, o ar — indiciado pela fumaça, constante, nublando as ações e a água — que serve para purificar o cozinheiro antes do ritual de preparar o elemento, e também para lavar o menino-anjo.

O vermelho é sangue, conota poder, é a cor do ladrão. É o vermelho do salão principal do restaurante; simboliza a animalidade do ato selvagem da comilança representada pelas provocações da gula, da exuberância, dos atos grotescos de Albert. A Sala é acarpetada em vários tons de vermelho e é decorada por uma grande tela do pintor barroco Franz Hals, o “Banquete dos Oficiais do Corpo de Arqueiros de São George”, mostrada, em cada plano cênico das refeições, em sua totalidade ou em parte. A cada passagem na sala os personagens da tela parecem dirigir à câmara um olhar irônico. Esta citação pictórica está onipresente e tem várias funções. O corpo da guarda é para o ladrão, um modelo a ser imitado, o que ele e seu grupo não deixam de fazer com sua indumentária. O grupo de homens no quadro passa uma impressão de potência masculina. É o olhar de um século sobre outro, de uma tradição à mesa sobre a cena grotesca dos jantares. No monumental salão, os pratos são trazidos da cozinha, com todo o cerimonial, por um cortejo de garçons.

Os banheiros, aos quais acedemos por um corredor estreito, vermelho escuro, são de um branco imaculado, ofuscante. O branco é o signo do prazer físico. Lá, Georgina e Michael se refugiam e se amam pela primeira vez. Apesar de servir para os dejetos humanos, representa o céu para os amantes. O branco é a combinação de todas as cores, é a cor dos iniciados, dos bem aventurados, representa a felicidade e, nos banheiros, realiza as ações positivas da história. O branco é a cor de Pup, o menino albino, e da música cantada *Wash me, wash me, and I shall be whiter than snow*.

O quinto lugar, longe do restaurante, é o local que vai abrigar a paixão dos amantes em fuga: o depósito de livros, onde Michael acumula centenas de obras sobre a história da França. O tom dominante é marrom, marcado nas encadernações de couro castanho dos livros e nas telas de Rembrandt. Neste aposento bem simples, desfruta-se uma visão extraordinária, que podemos analisar como o acesso de Georgina ao conhecimento, — como dirá o Amante. Este lugar de exílio, onde a luminosidade, o jogo de espelhos e os barulhos da água evocam uma caverna, é o lugar de retorno às origens. Deste refúgio efêmero, os dois serão despertados para a dura realidade: o menino Pip está no hospital. Georgina, neste momento, ironicamente diz ao amante: *Let me something to eat*. E é sob a forma de uma refeição que o Amante entrará novamente no restaurante.

O negro está atribuído a Saturno, o planeta maléfico; é a cor simbólica das trevas, do caos primitivo, da noite e da morte. O negro se relaciona ao lugar onde se tortura o menino e é a cor predominante da roupa do ladrão e de seus sequazes. Para acentuar ainda mais esta relação entre o mal e as trevas, quando o ladrão entra pela primeira vez no restaurante, um curto circuito deixa tudo às escuras. O negro se associa à morte. Em certo momento, o Cozinheiro diz a Georgina que a comida negra é mais cara, como caviar, trufas, amoras, uvas, azeitonas — porque comer coisas negras é como consumir a morte.

6. A MISE EN SCÈNE DA PERVERSÃO

Todos os gritos, as torturas e a violência do Ladrão são de natureza escatológica e concretizam o amálgama do sexo, da defecação e do alimento. Todos os fatos acontecem em ambientes diferentes; cada um tem sua função. Mas é o Ladrão que institui a cena da perversão, com seus gestos e ações. Seus propósitos são deslocados, no sentido mais literal do termo. Em todas as situações e circunstâncias, o alimento é desviado de sua função: em lugar de dar a vida, é utilizado para sofrer e fazer morrer. Todas as torturas mostradas ou sugeridas estão ligadas à alimentação. Quando o Ladrão agride um dos clientes do restaurante, este revida, jogando em sua cabeça o conteúdo de um prato. Seguindo este mesmo espírito, Albert enfia um garfo no rosto de uma de suas amigas. E executa o Amante, fazendo com que este engula páginas dos livros, até ficar sufocado. É uma cena bastante irônica, pois lembramos o momento em que ele critica o rapaz por ousar ler à mesa.

Depois de ver o Amante morto, Georgina fala sobre sua vida íntima com o marido; enquadrada num plano grande, ela se dirige a nós e revela as humilhações sexuais sofridas. É, entre outros, com os utensílios da cozinha que o Ladrão obriga a mulher a satisfazer seus fantasmas perversos. E Georgina voltará contra ele a lógica da perversão ao fazer do corpo do amante uma arma fatal: ela vai obrigar o marido a comer a morte, através do corpo de Michael. Spica recusava-se a comer pratos frios, associando sem dúvida, o frio à morte. Georgina e Richard resolvem esta equação entre a carne fria e a morte, provando, na última seqüência do filme que a vingança é um prato que se come quente!

Aquilo que os personagens levam à boca é da mesma maneira levado ao nosso olhar. A injunção “ *open your mouth* ” ecoa a tela que se abre ostensivamente depois dos primeiros segundos do filme, e que parece dizer – abram os olhos. Este filme que começa com ‘abra a boca’ e termina com ‘Bom apetite ... canibal’ deve muito ao teatro, e não somente na intriga, que evoca o desígnio do teatro pós elizabetano. Lembramos *Titus Andronicus*, de Shakespeare, onde a carne humana é cozida e dada em alimento ao inimigo - lembramos os crimes de Atreu e Tieste da cultura helênica - mas a linguagem cinematográfica de Greenaway retoma por sua conta as convenções do teatro e da mise en scène.

Além dos temas constitutivos do teatro da vingança, é o próprio gênero teatral que cita o cinema. O canto do jovem Pup que se eleva no espaço imenso da cozinha e cujas palavras evocam a falta, a iniquidade, a piedade e a purificação, preenche a função das intervenções de um coro, na tragédia grega.

7. O DRAMA FINAL

O ponto central é a mesa, especialmente preparada para o Ladrão, sobre a qual será colocado o prato cuja consumação o fará cair na monstruosidade. No início, a cena está quase vazia com quatro personagens que acompanham Spica em silêncio, e logo desaparecem. Logo ele é convidado a sentar-se. Georgina caminha em torno da mesa, vestida de negro, como uma aranha, materializando a armadilha. Sempre em movimento por trás, a câmara segue Georgina em sua coreografia em torno da vítima.

O canibalismo é tratado nesta cena; representa o mais pesado dos pesadelos que uma imagem onírica pode expressar para o expectador. Peter Greenaway rompe com o fato antropológico da cultura cristã. Como em qualquer banquete canibal, o sacrificado deve ser devorado pelos seus seguidores (o fato de a hóstia cristã tornar-se carne de Deus apenas através de um rito não o descaracteriza enquanto canibalismo – um ato sempre simbólico). A comunhão cristã é um rito de transmissão de poder, de apropriação das virtudes do morto;

como fator antropológico, o consumo de uma vítima sacrificial estabelece fortes laços entre os membros da comunidade.

Georgina elabora a vingança pelo assassinato de Michael e por todos os que sofreram com o Ladrão. Tendo o corpo do amante assado na mesa do salão, Georgina aponta uma arma para o Ladrão a fim de forçá-lo a comer. Albert chega a partir um pedaço da carne de Michael, mas não consegue degustá-la e vomita. Georgina o incentiva:

Try the cock Albert. It's delicacy. And you know where it's been. Go on Albert; eat... bon appetit. It's French Cannibale (GREENAWAY, 1989, p. 92). Albert leva a carne a boca. Georgina, neste momento, atira em sua cabeça, acusando-o de canibal.

COMENTÁRIOS FINAIS

Peter Greenaway mistura gêneros, retóricas e filosofias formando uma imagem da dança macabra. No *décor* quase sempre italiano, contrasta o refinamento do luxo e as pulsões mais primitivas, a festa dos sentidos e o horror moral, explora os confins da cultura e da selvageria até questionar os tabus de toda sociedade e da moral. Por um sadismo *grandi-guinholeseque*, **The Cook** perpetra uma tragédia da vingança gerenciando mitos, rituais, tradições, num exercício de paródia barroca. O filme leva os espectadores às últimas conseqüências cognitivas da apreensão. As imagens, as seqüências, os tons quase oníricos funcionam à luz de uma acuidade simbólica através de metamorfoses e de metáforas, paródias do gozo. *The Cook, The Thief, his Wife and her Lover* é uma tragédia de vingança bem elaborada, macabra que conjuga textos potentes. O prazer carnavalesco é intenso, reafirmando uma maneira sofisticada de apresentar as contradições sociais, transpondo elementos em conflito com a psique do espectador, invertendo o código cultural vigente. A ambigüidade das imagens e das representações valoriza a força erótica do corpo, do riso e do estranho manifestar dos sentidos.

Peter Greenaway mostra sua predileção pelo drama jacobino, por autores que trabalham o tema da vingança e aproveitam todo tipo de atos violentos que acontecem entre bastidores. O diretor os traslada ao centro do cenário, a câmara os mostra em toda a sua crueza, mas não de forma gratuita. Busca relacionar a tragédia com o sentimento de melancolia e desespero que assinala os personagens do drama jacobino, e que também é característica da sociedade atual. O *pathos* gritante do melodrama revela os modos da vingança, assimilados de bom grado a todo o tipo do verbo cevar. A tradição barroca é exoticamente parodiada, transgredindo os valores da ordem simbólica ordenadora do social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTINE, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* : o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1993.

BARROS, D.L. P. de & FIORIN, J. I. (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* . São Paulo: EDUSP, 1994.

CHEVALIER, J & GHEEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* . Rio de janeiro: José Olympio, 1998.

FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo* . Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GREENAWAY, P.. *The Cook, the Thief, His Wife and her Lover* . 120', 1989.

HACKER, J. e PRICE, D.. *Take 10 contemporary british film directors* . Oxford: Clarendonpress, 1997.

HATZFELD, H. *Estudos sobre o Barroco* . São Paulo: Perspectiva, 1988.

LECLÈRE, J. (ed.) Peter Greenaway. *Revista L'Avant-Scene – Cinema* . Paris, n. 417/418, dez. 1992.

ROSSET, C. *A lógica do pior* . Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.