

A subversão de uma subversão em *A Comilança* de Marco Ferreri

Eduardo A. Furtado Leite 1

Resumo: A partir da conexão entre semiótica e psicanálise, levando em conta que a psicanálise deve à arte mais do que a arte deve à psicanálise, procuro, neste trabalho, demonstrar que no cinema de Marco Ferreri, especificamente no filme "A Comilança", encontram-se articulações formais e de conteúdo a respeito da feminilidade que vão ao encontro da perspectiva lacaniana sobre esse tema. Assim, o cinema de Marco Ferreri não apenas oferece indícios que confirmam as especulações lacanianas a respeito da feminilidade como também permite desdobrá-los no campo da sociedade contemporânea em seus aspectos antropológicos e culturais. Para isso, este trabalho busca colocar em questão a feminilidade a partir de um procedimento que tem a intenção de sondar semiose entre o texto filmico a metapsicologia lacaniana.

Palavras-chave: feminilidade, cinema, significação nas mídias audiovisuais, semiótica, psicanálise.

Abstract: Admitting the connection between semiotics and psychoanalysis as a starting point for this work and taking into account that psychoanalysis owes to art more than art to psychoanalysis, I intend to demonstrate that there are, in Marco Ferreri movies, specifically in "A Comilança", formal and contentlike connections regarding femininity. These connections go towards Lacan's perspective on the subject. Therefore, Marco Ferreri movies not only offer indicatives that confirm lacanian speculations on femininity but also offer the possibility of observing these indicatives, with its anthropological and cultural aspects, in contemporary society. To such intent, this work focuses on femininity studying the semiose process related to both filmic text and lacanian metapsychology.

Key words: femininity, cinema, signification in the audiovisual media, semiotics, psychoanalysis.

1

Psicólogo, doutorando em Comunicação no Núcleo de Jornalismo e Linguagem. E-mail: edufurtadoleite@ig.com.br

Os humores do corpo têm curso ordinário e regrado, que imperceptivelmente nos move e force a vontade; caminham juntos e sucessivamente exercem sobre nós secreto império, de modo que, sem que saibamos, têm parte considerável em todas as nossas ações.

La Rochefoucauld.

1 Introdução

Em A Comilança (*La Grande Buffet*, 1973, Marco Ferreri), realiza-se, através da personagem de uma professora, uma versão da feminilidade como instância que guarda relação com o impossível, com o fora do sentido, com o prazer em seu caráter paradoxal; versão essa que se aproxima da posição sustentada pelo psicanalista *Jacques Lacan*. No filme de *Marco Ferreri* em questão, essa versão da feminilidade, veremos, é colocada em cena como elemento capaz de ser suporte de uma espécie de subversão de um intuito subversivo.

Quanto à subversão que será subvertida: quatro homens se reúnem para atentar contra a própria vida, mais precisamente, constituir um banquete, uma comilança que, em tese, deve se estender até a morte dos convivas.

Quatro personagens que constituem um grupo cujo intuito destrutivo pode ser lido como resultante do tédio, da mesmice da vida burguesa e seus ritos, de sua moral cristã utilitarista, seus prazeres ordenados que sufocam a vida ao ponto de fazer da morte uma opção viável. Esses quatro personagens comportam também uma função metalingüística que alude ao próprio cinema moderno, cujo ideário inclui o questionamento e o deboche dessa moral. Cada um dos quatro personagens carrega o nome do ator que lhe dá vida, atores que se tornaram personagens de suas respectivas trajetórias. *Marcello Mastroianni*, *Hugo Tognazzi*, *Michel Piccoli* e *Phillipe Noiret*, somados os filmes em que atuaram e os diretores que os dirigiram, constituem uma seleção inquestionável do cinema moderno, incluindo antecedentes e herdeiros **2**.

A apresentação dos personagens, com a qual a narrativa tem seu início, caracteriza-os como cidadãos burgueses bem sucedidos na vida e que se preparam para uma viagem, um descanso, talvez uma pausa num cotidiano antecipado pela primeira tomada do filme, através da qual se vê uma austera rua calma e vazia, típica dos bairros classe média das cidades européias, uma cena emoldurada por um suave e bucólico tema musical ao piano.

2 Os comilões (1^a parte)

O cozinheiro Hugo em sua elegante *epicerie*. Seu fino jogo de facas, presente do pai que vendera duas vacas para comprá-lo, estória que, conforme lembra sua mulher, é repetida inúmeras vezes pelo *chef*, tal qual, via de regra, fazem os patronos estereotipados.

O importante funcionário Michel caminhando por um estúdio de TV sendo interpelado por uma assistente preocupada com a programação futura. O encontro com sua filha que lhe é algo indiferente, blasé. A oferta das chaves do apartamento à mesma, presente que vem acompanhado de recomendações de cuidado com o barulho para não incomodar os vizinhos, e, na mesma fala, a ironia para com a autoridade paternal.

Marcello, o comandante que pousa seu avião e, depois de ter se ocupado com um hilário desembarque de alguns queijos que trouxera consigo, coloca-se no corredor da máquina vazia e olha-a como se dela se despedisse.

2 Nomes como: Renoir, Ettore Scola, Buñuel, Fellini, Godard, Hitchcock, Pasolini, Antonioni, Visconti, Tornatore, Bellochio, Costa-Gravas, Bertolucci, Sautet, Raoul Ruiz, Manoel de Oliveira, entre outros.

Phillipe, o juiz e sua ama de leite conservada desde a primeira infância. Servo assumido de uma mulher que o mantém, apesar de adulto, como a um bebê de pantufas; o típico caso da eminente figura pública ocupada com as mais sisudas obrigações profissionais, mas que, na vida privada, encontra refúgio para ir muito além dos panos da seriedade a ser sustentada perante a polis.

3 O espaço (transitório) da festa.

O local onde se realizará a festa vem a ser uma mansão que pertence à família de Phillippe. ImpONENTE em meio a um amplo jardim, a casa é um ambiente escuro e austero com uma decoração pautada pelo excesso, pela profusão eclética, um amontoado de objetos de estilos variados que denota o gosto tradicional da alta burguesia que, antes de ruir com a primeira guerra mundial, ostentava requinte compondo decorações que poderiam incluir, como no caso desse cenário, desde peças *art nouveau* até a presença de um exótico quarto chinês; montagem essa que enchia os olhos da pequena burguesia francesa que experimentou uma fase de ascensão no período entre-guerras e pôde investir seus lucros adquirindo propriedades de gosto tradicional.

Devidamente instalados, chega o momento de receber a entrega das carnes que comporão alguns pratos da comilança. No jardim da mansão, enquanto as encomendas são carregadas de um caminhão frigorífico para a cozinha, Michel faz-se de *Hamelet* declamando *to be, or not to be...*, porém, ao invés de um crânio, leva nas mãos uma cabeça de porco, uma típica oferenda pagã. Partindo do clássico gesto estático de *Hamelet*, que guarda relação com a divisão subjetiva do mesmo, Michel passa para uma dança em círculos que também permite invocar o paganismo.

Depois dessa pequena encenação, um pouco tenso, Marcello declara o início da festa; início que marca o fim da apresentação dos personagens ao mesmo tempo em que instaura o tema da transitoriedade da vida perpassando a trama. Tema que se evidencia em signos (**im-signos**) como o close nos corpos de dois grandes leitões pendurados no caminhão de carnes - animais abatidos que permitem aludir às pinturas de naturezas-mortas do século XVI e, também, os restos nos pratos que se sucedem no banquete. Destaca-se, quanto à transitoriedade, a seqüência em que Michel declarará que tudo na vida é epifenômeno e concluirá dizendo: *vanitas veritas*, referindo-se ao impossível acesso ao âmago da alma guardado no interior dos crânios freqüentemente pintados juntos às citadas naturezas mortas do século XVI.

Amigos reunidos, encomendas recebidas e a festa comilona se inicia. Contudo, logo de partida, um outro objeto de satisfação pede passagem: na primeira noite, no primeiro jantar, surge uma discussão: deveriam eles tão somente cozinhar e comer, ou, incluiriam na festa alguns exemplares do sexo suposto frágil como queria Marcello? Apesar da resistência de Phillippe, na manhã seguinte, Marcello, com apoio de Hugo, consegue uma licença para somar algumas prostitutas ao projeto.

Nesse momento, os quatro recebem a visita de Andrea, alguém que não estava nos planos, uma professora que quer mostrar a seus alunos uma árvore que

fica dentro da propriedade de Phillippe: o loureiro de *Boileau*, poeta francês que viveu no século XVI e morreu no início do XVII. A simpática e rechonchuda professora e seus alunos são bem recebidos e devidamente empanturrados. Demonstrando familiaridade com a arte dos *gourmets*, a professora aceita provar a inusitada combinação de *rins à borgonhesa* com chocolate, mistura essa, segundo Phillippe, aconselhada por um escritor "um pouco surrealista": *Roussel*.

Ao provar o estranho prato, um close oferece a visão de uma luminosa expressão de contentamento no rosto da professora, que se destaca na penumbra que predomina no ambiente: um pequeno êxtase. Pequeno, porém suficiente para comover Hugo ao ponto de levá-lo a um movimento capital na trama: para desespero de Phillippe, o *chef* decide convidar a professora para voltar à noite quando um jantar será oferecido.

4 O retorno da surpresa (2^a parte)

Ao cair a segunda noite, os pratos estão encaminhados, as prostitutas trazidas por Marcello encontram-se à vontade e a festa parece poder prosseguir tranqüilamente, mas, eis que retorna a surpresa que efetivará a abertura de uma nova etapa na narrativa: a professora aceitou o convite. *A miragem e sonho se tornou realidade. A mulher chegou*, declara Michel.

Ao contrário do que havia suposto o bom senso do magistrado Phillippe, Andrea, longe de se incomodar com a presença de prostitutas, demonstra estar à vontade para transitar pela casa. Vai até a cozinha e lá se depara com um bolo sobre a mesa. A visão do bolo lhe fascina e isso se evidencia num segundo close que destaca seu rosto iluminado, satisfeito, guloso, mordendo lânguida e suavemente o lábio.

O close, poucas vezes utilizado, prevalece sobre o rosto de Andrea e a luz que o adorna destaca-o do entorno escurecido precipitando-o ao onírico, à miragem como afirmara Michel.

É ela a personagem formalmente destinada a encarnar o lugar da mulher nesta festa, ela se revelará senhora dos destinos gozosos dos quatros homens em questão. Cabe lembrar que as prostitutas estão na festa por uma razão evidente que faz com que não importem seus desejos, suas singularidades. Um homem, numa sociedade de posses, não precisa se ocupar com o desejo de uma prostituta, ao invés de ser colocado na berlinda como desejante, o acesso ao corpo da puta se paga com grana, o mais mortífero de todos os significantes.

5 A personagem de uma mulher, um lugar da mulher entre homens

Andrea senta à mesa e se refastela junto com os comilões. Para Phillippe, encarna o retorno de Nicole, a ama de leite. Ela aceita o jogo erótico do juiz oferecendo-se para pregar um botão de sua calça, mas, ao invés de mantê-lo nessa seara, permite que a libido circule também por caminhos mais usuais. Talvez por essa dupla possibilidade, surge o repentino amor de Phillippe que a pede em casamento. Ela aceita, porém, nem por isso deixa de transar também com Michel

e Hugo estabelecendo uma extensão da festa coletiva da mesa à cama. Faz-se de objeto passivo e imóvel para Marcello cotejar sua bunda com a de uma estátua. Toma o facão e decepa o ganso segurado por Phillippe. Vê e se dá a ver, circula. Auxilia e inspira Hugo na cozinha e quando, por um instante, a comilança se acalma, berra por mais.

Sem se abalar com o lamentável inchaço abdominal de Michel, consola as putas quando estas se desnorteiam ao constatar que a comilança não vai parar mesmo que consequências graves se anunciem no horizonte da mansão. Além do doce carinho dedicado às moças de vida supostamente fácil, Andrea também tem tesão pra dar e vender, estampado em mais um close de seu rosto lânguido, dessa vez em contra campo com o esguio e branco corpo de uma das putas descansando na banheira.

Mas, mesmo com a oferta de um legítimo amor de mãe, as putas deixam a casa, Andrea não. Segue seu destino aberto na trama.

6 A festa regada e regrada

Voltando ao primeiro jantar, nele, Hugo deixa claro que há muito trabalho a fazer, é preciso esforço, dedicação; levantar cedo para encaminhar os preparativos. É preciso rigor como nos grandes restaurantes nos quais os auxiliares de cozinha levantam-se às quatro da manhã. O excesso, sua fruição, deve passar por um controle detalhado que produz uma festa regrada.

Esse ordenamento do excesso, presente na festa burguesa, guarda parentesco com a orgia sadiana, na qual os procedimentos são executados por um programa meticoloso através do qual se quer um controle racional do que é excessivo com vistas a uma transgressão absoluta, uma apatia conforme Sade.

Entretanto, alterando os rumos da festa burguesa em questão, que guarda relação com a orgia sadiana, Andrea, sua presença como actante, leva os simpáticos candidatos a libertinos por outro caminho: uma via que alude ao *potlatch* 3 dos tempos pagãos já prenunciados.

Andrea surge como personagem-índice de uma alteridade que atormenta a orgia sadiana que, por sua vez, é tal como um *potlatch* da idade da razão, um *potlatch* sadiano, cenário esse que alude a um estilo de mal-estar na cultura, um mal-estar pertinente à civilização burguesa. Andrea vem encarnar uma impossibilidade que faz limite à racionalização do excesso pertinente a essa forma de mal-estar. A mulher como lugar de atualização de um gozo que não cede ao controle. Gozo que desvirtua o cálculo de redução do excesso à instância do sentido, fazendo-o, descontroladamente, descambiar para festa em outra instância.

Antes de seguir com essa questão, interessa destacar uma leitura a respeito dos efeitos da ordem simbólica na instância do prazer do bicho homem fundamentada na psicanálise de orientação lacaniana. A ordem simbólica faz o organismo passar ao estatuto de corpo culturalizado. Esse corpo culturalizado (erotizado) encontra suas satisfações possíveis na dependência do simbólico (da linguagem). Essa dependência do simbólico constitui um regime de satisfação parcial para o bicho homem. Uma satisfação que depende de mediação de representações e, por isso, parcial. O bicho homem está em dependência, também suas satisfações, de montagens de representações (o significante em utilidade).

3 *potlatch* - nome derivado dos índios do noroeste americano - apresentava-se em várias sociedades arcaicas como instituição dedicada ao gasto suntuoso dos excessos. Associado à festa, praticado em funerais, casamentos e iniciações, "exclui qualquer regateio e, em geral, é constituído por uma dádiva considerável de riquezas oferecidas ostensivamente com a finalidade de humilhar, de desafiar e de obrigar um rival. O valor de troca da dádiva resulta do fato de que o donatário, para apagar a humilhação e rebater o desafio, deve satisfazer a obrigação - contratada por ele quando da aceitação - de responder posteriormente por uma dádiva mais importante, ou seja, de retribuir com usura." (Bataille, 1967,34) O *potlatch* foi estudado por Marcel Mauss e utilizado por Georges Bataille (*A Parte Maldita*) como demonstração do erro (moderno) que consiste em crer no caráter central da produção e aquisição nas instituições econômicas primitivas. Através do *potlatch*, Bataille sustenta que a ênfase das trocas primitivas era a prática de uma perda suntuária. Haveria, então, no mundo, uma tendência inevitável para a perda, para a dissipaçāo de um excesso que está na raiz da vida. Para Bataille em *A Parte Maldita* (1949), essa tendência de fruição do excesso se apresenta desde a vida em termos biológicos e se estende à ordem social. Neste último caso, o excesso encontra um destino através de eventos como a festas e os sacrifícios praticados pelas sociedades arcaicas (essa abordagem sobre o excesso na esfera social apresentará algumas diferenças mais tarde em *O Erotismo* (1957). Essa fruição do excesso implica "A Noção de Despesa", nome de um dos primeiros trabalhos de Bataille. De acordo com o surrealista em questão, a partir do cristianismo, a despesa suntuosa nas sociedades foi sendo gradualmente abafada em nome da aquisição e acúmulo dos excessos. Essa tendência é responsável pela produção de meios danosos de fruição do que é excessivo, uma vez que essa fruição não deixa de ocorrer (ela é proposta como uma espécie de princípio universal), porém, transforma-se, como seria o caso na modernidade, nas guerras de destruição em massa e no tédio da vida burguesa pautada na utilidade.

Lacan). Nesse terreno, o termo erotismo alude à junção entre o simbólico e o corpóreo; o erotismo como colagem cujo limite é o que se perdeu na passagem do organismo ao corpo, ou seja, um regime de satisfação puramente instintual. O corpo vive, desde o erotismo, uma nostalgia daquilo que nunca existiu para si: o prazer em dependência da pura redução de tensões fisiológicas. O corpo culturalizado, erógeno, visa algo a mais que a redução de tensões.

Justamente pelo fato da redução de tensões estar articulada e limitada, em seus modos e alcance, pela cultura, é que se perfaz a margem de uma nostalgia que solicita mais, sempre mais. Um gozo a mais que a ordem simbólica **4** em sua articulação ao sujeito falante (e falado) permite suscitar, imaginar, especular, traçar planos (fantasias).

Na sexuação dos seres falantes, o lugar da mulher faz um duplo conluio: com a ordem simbólica (com o gozo usual dos falantes) e, ao mesmo tempo, com a alteridade radical que supostamente daria acesso a esse gozo que o ser falante não conhece, não conheceu e por ele aguarda, mesmo que tal espera alcance formas paradoxais de satisfação (isso não quer dizer que as mulheres saibam dizer esse vínculo com a alteridade radical).

Esse gozo Outro, ao estar concernido à feminilidade, faz com que esta seja não-toda reduzida ao gozo usual, ao gozo pertinente à função fálica como diz Lacan: "é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo *suplementar*. Vocês notarão que eu disse *suplementar*. Se estivesse dito *complementar*, aonde é que estaríamos! Recairíamos no todo. As mulheres se atêm, qualquer uma se atém por ser não-toda, ao gozo de que se trata e, meu Deus, de modo geral, estaríamos bem errados em não ver que, contrariamente ao que se diz, de qualquer modo são elas que possuem os homens." (Lacan, 1985: 99)

Esse jogo entre a satisfação viável e aquela impossível e que se supõe estar articulada à Mulher, em *A Comilança*, entra em cena desde o reino da cultura, do simbólico que se estende da exuberância desejante da arte culinária até o empanturramento que desfaz a margem do desejo (fruto da parcialidade da satisfação dependente da linguagem) e faz cair a qualidade do prazer. Nesses termos, interessa, como signo privilegiado na narrativa de *Ferreri*, a carne, substância sem vida simbólica que é exposta no jardim da casa na cena final, pois, através dela, coloca-se a especificidade de um recurso no qual a alusão à transitoriedade da vida simbólica - a vida que pode conceber seu fim - é revestida pelo orgânico. A pura carne como imagem privilegiada para corporificar o gozo impossível do referente que a linguagem impõe ao ser falante, ao mesmo tempo que lhe oferta um saber sobre si-mesmo como transitório.

Voltando ao projeto sadiano, ele dá uma imagem da tentativa de fazer existir esse gozo **5** para-além da linguagem (para-além da lei da linguagem que implica mediação no lugar de acesso direto aos objetos); projeto que visa a uma transgressão absoluta supostamente a ser atingida numa eternização meticolosa de seu exercício; uma festa a se estender no tempo com o intuito de se colocar fora do tempo; o lugar da festa no interior da mansão como lugar fora da pôlis, de seu tempo e sua lei.

A comilança organizada pelos quatro amigos encontrou em Andrea um elemento contubardor de uma subversão programável que deveria transcorrer sem sobressaltos. Por ela, no filme de *Ferreri*, passa uma possibilidade de

4 Entendida desde o Outro caprichoso (materno) que dá a palavra e, assim, pari um sujeito. O Outro humaniza o bebê ao custo de imprimir-lhe uma nostalgia de um suposto teco de ser em carne tomado pelo Outro.

5 Projeto que não deixa de arrolar a mulher, mas de modo tal que conceda à apatia, diferente de Andrea.

subversão da subversão burguesa. Ao funcionar como uma espécie de catalizador, ao acelerar e intensificar a festa originalmente vinculada a um ordenamento instrumentalizado, Andrea encarna um erótico *dead point*, através do qual o ideal sadiano da festa burguesa se descarrila para chegar, de modo antecipado e não calculado, a um ponto paradoxal da satisfação do bicho homem.

Os quatro comilões queriam, desde o início, um "ir além", uma subversão. Mas, essa subversão deveria ser obtida forçando ao limite um índice de seus mundos: o regramento meticoloso, o gesto calculado e apático. Não na contramão do mundo burguês, pois, tratava-se mais de levar seus ditames estéticos e pragmáticos até a extenuação.

Circulando entre os corpos, ganhando força ao passar por Andrea, corre um excesso que atravessa o erotismo sem que o mesmo possa efetivá-lo por completo. Um excesso que demanda algo para-além do prazer usual.

Esse lugar que a Mulher comporta, em Lacan (uma das faces do duplo conluio citado), é também um furo; furo sobre o qual a linguagem cinematográfica tece um véu com o olhar voluptuoso do desejo inominável em close; um véu para o espectador. Esse furo é também lugar derradeiro da significação, limite à nomeação e ao ordenamento do sentido.

Andrea, como ensinante, professa à luz da razão, mas, como mulher, é também concernida pela margem na qual a luz toca o escuro, sua extração. Ela guia os convivas à extração do corpo sexuado, erotizado e, em potencial, sempre pronto para mais (o corpo culturalizado é uma máquina de prazer). Ela os "livra" da manutenção da comilança, da postergação sadiana do gozo da iminência do retorno da coisa morta pela palavra.

7 A morte de cada um e uma outra morte (3^a parte)

Os quatro personagens comilões podem ser lidos como encarnações das famosas fases da libido de Freud: Phillippe remete inquestionavelmente à oralidade; Michel encarna o erotismo anal, algo homossexuado em seu vínculo com Marcello e produtor de gases; Hugo é o "general da banda", o maestro da culinária, representante da fase fálica, do saber. Já Marcello, basta lembrar que se trata do homem que transou em todas as noites de sua vida para associá-lo ao falacioso mito da fase genital da libido, o homem que acede à condição do macho pai da horda primitiva que teria acesso a qualquer fêmea.

Em meio a esses quatro homens, perante essas quatro posições libidinais, Andrea é função de carta marcada que precipitará a morte (a castração) de cada um. O furo que perpassa essas fases fazendo com que não se reduzam a um simples desenvolvimento no tempo. Andrea precipita a morte de Marcello e, consequentemente, a de Michel. Mais, como vida, completa a morte de Hugo, resignada e impassível, efetiva a de Phillippe.

Marcello, o fodedor nato, encontrou em Andrea uma brochada que, fatídica, desencadeou sua morte. Não seria essa brochada um índice do encontro com o limite da potência fálica (do prazer possível concedido pelo gozo atrelado ao simbólico)? Quebra-se o sentido "genital" (totalizado e deveras adaptado) da vida de Marcello perante uma Mulher cujo prazer se mostrou não-todo ditado

pelo homem. Ao deitar-se com Marcello, Andrea saboreia uma coxa de frango ao mesmo tempo em que se entrega ao homem. Ele se irrita e ordena que ela deixe o quitute de lado. Como pode desejar algo além de um Falo que sempre comparece entumecido? Não teria que ser seu pau como o *bugatti*, carro e arte, soberbo. Não deveria ser a única fonte do desejo de Andrea? Nas preliminares, bem que o bólido foi e voltou pelo jardim, mas, depois, morreu com o comandante.

A partir da primeira morte: *alea jacta est*. Ao cair Marcello, abala-se a imago do pai potente para Michel, um pai algo homoeróticamente fraternizado. Essa morte leva Michel a um luto no qual se identifica com o falecido passando a rir sua risada e vestir seu casaco. Esse luto se estende até culminar no ponto em que se associa ao colapso da retenção da comida no abdômen. Morto, Michel se iguala ao objeto suposto completar o outro numa lógica erótico-anal. Michel morre na merda, morre como resto, objeto sem vida desejante. Sua condição de sujeito em dependência da consistência de uma encarnação do pai potente (da autoridade) se perde com a dupla morte de Marcello. Essa perda, por sua vez, coloca-se como a segunda morte do próprio Michel. Ao ter sido lugar de um impossível mortal para Marcello, Andrea leva a morte a Michel por tabela.

Hugo, em seu crepúsculo, quis ofertar a iguaria última, aquela que nenhum restaurante poderia servir, o prato que elevaria à potência maior sua arte culinária, seu contrato simbólico com o mundo; seu Falo, seu saber, seu fazer culinário, que deveria alcançar a referência final, *the real thing*. Contudo, o manjar dos deuses é recusado por Phillippe e Andrea já enfraquecidos pela comilança. Hugo não aceita tal desfeita e decide que será ele mesmo quem prestará as honras ao texto culinário comendo-o até o fim. Já próximo de um colapso, Hugo salta para a busca do gozo derradeiro. Realizar a culinária para além da função da alimentação, consagrá-la a um puro desejo que, enfim, unifique sujeito e corpo: um corpo não parcial. Sua estratégia: enquanto Phillippe lhe leva a arte culinária à boca, Andrea lhe oferece uma masturbação. O erótico extenuado de modo a procurar um êxtase pela soma de satisfações parciais. Tal procedimento culmina num congestionante orgasmo mortal, um instante de "todo".

Mortos os três amigos, Phillippe, sem forças, contará com Andrea para cumprir o movimento gozoso que não mais será detido.

Para os quatro amigos, Andrea não trouxe um saber sobre quem eles são, e sim, o que são para o Outro que ela encarna. Phillippe é o objeto em dependência total como qualquer bicho homem quando de sua entrada no mundo pelas mãos do Outro. Assim ele morre, pela boca, pelo seio.

Completo seu percurso, depois de ordenar que a última remessa de carnes fosse distribuída pelo jardim, Andrea não deixa o cenário da festa, ao contrário, retorna para o interior da casa como que cumprindo seu estatuto de mulher que guarda relação com a "outra cena", aquela que, fora do tempo, do sentido e da moral, foi figurativizada pelo interior da casa.

- AUMON. J. et MARIE (2002). M. *L'Analyse des Films*. Paris. Ed. Natan.
- BATAILLE, G (1975). *A Parte Maldita*. Rio de Janeiro. Ed. Imago.
- CASETTI. F. y CHIO (1991). F. *Cómo Analizar un Film*. Ed. Paidós. Barcelona.
- GAUDREAULT. A (1989). *Du Litteraire au Filmique. Système du Récit*. Paris. Ed. Méridiens. Klincksieck.
- LACAN. J (1985). Seminário XX mais, ainda. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar.