

O PALADAR DO AMOR EM: COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE

THE FLAVOR OF LOVE: LIKE WATER FOR CHOCOLATE

Ester Convém Iack¹

esteriack@yahoo.com.br

Resumo: Como água para chocolate é um romance que desvenda o comportamento de uma família formada por mulheres, suas tradições e a relação de afetividade mantida entre elas. Nosso alvo neste trabalho é focalizar a transmutação da linguagem romanesca para a linguagem cinematográfica e descobrir como o cinema com todos os seus recursos pode dialogar e recriar o espírito do texto de partida, sem desviar-se da sua finalidade, de seu sentido original. E assim, conseguir manifestar o amor gustativo vivido por Tita, a heroína da história, e Pedro.

Palavras-chave: Transmutação. Linguagens literária e fílmica. Sinestesia. Dialogismo.

Abstract: Como água para chocolate (Like water for chocolate) is a novel that showcases the behaviors, traditions and the affectionate ties maintained by an all-female family. Our aim in this paper is to highlight the transmutation of the Romanesque to the cinematographic and to discover how cinema with all its resources is able to discuss and recreate the source language without straying from its final goal, from its original purpose. That way, it succeeds in manifesting the gustatory love shared by Tita, the heroine of the story, and Pedro.

Key words: Transmutation. Literary and film language. Kinesthetics. Dialogism.

1 Introdução

Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. E menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 1988, p. 2-3).

Tanto a Literatura quanto o cinema alimentam-se de infortúnios amorosos. Tudo que pode dilacerar um relacionamento nutre com eficácia e ânimo uma história. A narrativa de *Como água para chocolate* mostra o comportamento e a expressão de um determinado grupo rural, mexicano, do princípio do século XX. E mais ainda, indica que alguns preceitos daquela época ainda vigoram em meio à sociedade moderna.

As obras que vendem centenas de milhares de exemplares, muitas vezes, são textos escritos sob encomenda para agradar um consumidor cujo perfil foi identificado por meio de

¹ Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense UFF – Rio de Janeiro. Professora de Língua portuguesa, Redação e Literatura Brasileira do Ensino Fundamental e Médio.

pesquisas. Nessa perspectiva, a recepção do texto pelo leitor torna-se uma questão secundária, menos importante que o consumo da obra.

Sem discutir a qualidade literária desses livros, é necessário reconhecer que o processo de industrialização da cultura ampliou significativamente o mercado literário e acabou contribuindo para manter aberto o espaço para a publicação de obras de grande valor.

O desenvolvimento de novas tecnologias de reprodução e difusão da arte (fotografia, cinema, rádio, televisão, vídeo, computador) fez com que a separação entre a arte considerada culta e a denominada popular fosse desaparecendo.

Um dos objetivos da arte pós-moderna é a sua comunicabilidade. Por isso, ela promove a incorporação de todas as estéticas passadas, combinando-as de modo inovador.

A arte é um fazer, a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. (BOSI, 1991, p.13).

Focar a transmutação da narrativa romanesca para a linguagem cinematográfica é o que se pretende neste trabalho. Mostrar como a linguagem cinematográfica e seus recursos podem dialogar e recriar, preservando não só a intencionalidade, mas também o espírito do texto de partida, permitindo com isso possibilidades de novas leituras semióticas e, assim, conseguir retratar o amor sinestésico vivido por Tita, a heroína da história, e Pedro.

As relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas. A fidelidade de tradução nem sempre é a melhor escolha para a adaptação cinematográfica. Pode resultar em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária em detrimento da adaptação.

Uma obra de arte seja ela romance, conto, filme ou pintura, tem de ser julgada de acordo com os valores do campo no qual se insere e em relação aos valores de outros campos, com os quais dialoga. A linguagem fílmica utiliza-se de recursos específicos na construção da narrativa que não podem ser explorados no universo da escrita.

Em *Cenas da vida pós-moderna* (1997), Beatriz Sarlo diz “que o passado da arte é um grande depósito, ao qual se pode recorrer a fim de buscar o que for necessário, e não existe outra regra que governe a entrada e a saída de mercadorias”.

O título da obra *Como água para chocolate* trata-se de uma expressão regionalista que tem o sentido de *estar a punto de*. Esta expressão trabalha com a ambiguidade porque, além da tradução imediata, ainda possui as significações de muita raiva ou de muito calor, que se traduziria no estado de fervura das relações romanescas.

2 Um amor em ebulição

Laura Esquivel constrói o romance como um livro de receitas impregnado de cheiros e sabores. As receitas feitas pela protagonista, uma para cada mês, refletem o desejo, o desespero, o choro e a alegria, que sente quando as faz. É a sua maneira de se rebelar e de comunicar os seus sentimentos ao seu amor. A autora revela neste livro uma nova forma de sentir e descrever o erotismo entre os dois amantes, embora sutil por ser um amor proibido.

A história do amor sofrido e profundo entre Pedro e Tita desenvolve-se em um ambiente efervescente, em que as relações familiares estão sempre *a punto de* arrebitarem seus limites de convivência pacífica. Impedidos de concretizarem o casamento por um preconceito infundado: Tita por ser a filha mais nova não pode se casar, ela tem como obrigação cuidar da mãe até a hora da morte. Pedro, astutamente, acaba se casando com Rosaura, a filha mais velha, para ficar perto do seu amor: Tita. Esta, durante o seu infortúnio, conta com a criada índia, Nacha, que lhe vai soprando aos ouvidos receitas e conselhos na vida e na morte. Tita ergue e solidifica a sua relação com Pedro através dessas receitas típicas, rústicas e, às vezes, incomuns e requintadas.

Tita domina a arte culinária e com ela foi aprendendo a conhecer a arte de amar. É instintiva como os animais, tem a mesma natureza como diz Erich Fromm, em *A Arte de Amar*.

Todo o relato é marcado por uma simbologia que leva em conta a existência do sagrado na vida das personagens. “Tita nasceu chorando de antemão, talvez porque ela sabia que seu oráculo determinava que nesta vida lhe estava negado o casamento.” (ESQUIVEL, 1989, p. 4). É claro o diálogo entre essa narrativa contemporânea e o mito grego, apontando as profecias do oráculo. Há uma analogia entre a lenda de Penélope e Tita. Na mitologia

grega, Penélope é a esposa de Ulisses. Ela aguarda por ele durante todo o seu retorno da Guerra de Tróia, narrado na Odisseia, de Homero².

Tita efetua o movimento contrário à narrativa tradicional, pois não tem a esperança de Penélope pela volta do amado. Tece, mas não desfaz o manto para tentar aquecer sua existência vazia.

3 O dialogismo entre o discurso e a imagem

O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências de dois sujeitos. [...] é o encontro de dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; conseqüentemente, é o encontro de dois sujeitos, de dois autores. (BAKHTIN, 2003 p. 311).

O filme, *Como Água para Chocolate*, nome homônimo do livro, tem como Diretor Alfonso Arau e como roteirista a própria Laura Esquivel. Lançado em 1993, foi bem aceito pela crítica por ser considerado “fiel” à obra escrita e por abordar a condição da mulher mexicana da época³.

Sabemos o quanto é difícil fazer a transmutação da linguagem literária para a fílmica, exprimir com palavras e gestos o que está expresso por linhas. Porém, a essência de uma narrativa fílmica consiste na habilidade de movimento e mudança de tempo e do espaço; por isso, torna-se mais breve que a narrativa literária. O filme é um caminho que pouco usa a razão, um caminho sobre o qual o desenvolvimento da emoção ganha em velocidade sobre a concepção da ideia.

É importante analisarmos que, às vezes, a adaptação mais fiel de uma obra resulta no pior dos filmes, porque o material narrativo não se presta a uma história filmada e, na forma como se apresenta como narrativa literária não funciona na tela. Quem já não ficou decepcionado ao ver projetado na tela um texto literário que tenha lido, porque não reconhece, naquela transposição, a imagem esperada?

² Enquanto Ulisses guerreava em altos mares, o pai de Penélope sugeriu que sua filha se casasse novamente. Ela, uma mulher apaixonada e fiel a seu marido, decidiu que o esperaria até a sua volta. Diante da insistência de seu pai, para não desagradá-lo, Penélope resolveu aceitar a corte dos pretendentes à sua mão, mas com uma condição: casaria somente após terminar de tecer uma colcha. E assim fez. De manhã aos olhos de todos, Penélope tecia a colcha, de noite ela desmanchava.
Resenha crítica publicada no site CineClube Casa Amarela: <http://imagem_em_movimento.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 set. 2010.

Uma adaptação visa a descrever e analisar os processos de transposição de uma obra literária para o roteiro e, depois, para o filme. Focaliza personagens, lugares, estruturas temporais, a época em que acontece a ação, a sequência de acontecimentos contados. O conjunto de tais detalhes permite avaliar o grau de fidelidade da adaptação, identificando o número de elementos da obra inicial conservado na adaptação fílmica.

A narrativa literária possui relação mais íntima com o leitor. No caso de *Como água para chocolate*, a narrativa apresenta detalhes nos acontecimentos e possui como matéria-prima a linguagem que se faz através das receitas deliciosas da personagem principal, Tita. Essa linguagem que a autora usa para envolver o leitor permite, também, que a participação de Tita seja maior no texto que no filme; suas atuações na linguagem romanesca são mais incisivas. A Tita do diretor Alfonso Arau tem a mesma ternura e vivacidade da Tita de Esquivel, entretanto, no livro, ela é mais atuante.

O mesmo podemos dizer da personagem Pedro, que tem uma atuação apagada no filme. Porém, sua ação é mais presente no romance. Quando não está próximo a Tita, habita em seus pensamentos o tempo todo. O leitor não esquece um só minuto do drama de amor que está sendo narrado.

A narrativa, além de ser um livro de receitas, é, também, um diário em que cada capítulo inicia-se com os ingredientes de uma receita e, posteriormente, apresenta o modo de seu preparo. Após iniciar os detalhes da receita, o narrador de 3ª pessoa - a sobrinha neta de Tita - interrompe-se, para dar início a narrativa. A seguir, ela volta à receita e, logo após, dá continuidade à narrativa, mesclando ingredientes, acontecimentos, modo de preparo com alegrias e com tristezas: “O ruim de chorar quando a gente pica cebola não é o simples fato de chorar, mas sim o de que às vezes se começa, como se diz, a gente se pica, e não pode parar.” (Esquivel, 1989, p. 03).

A imagem fílmica dialoga com a linguagem literária sob o mesmo ponto de vista. No filme, Arau consegue estabelecer um elo bastante fiel com a narrativa de Esquivel. A comida passa a ser um fio condutor das ações, sendo o drama marcado por festejos nos quais sempre há um evento alimentar de mesas e sabores múltiplos.

As cenas na cozinha, tanto no filme como no livro, mostram Tita como uma alquimista transformando os ingredientes em fórmulas secretas. Durante o preparo de suas

receitas, a narrativa revela, sem pressa, o elemento mais precioso de todos, a pedra filosofal do sabor: o amor - lume que não se apaga nem na hora da morte dos protagonistas.

O realismo mágico, que permeia toda a linguagem narrativa literária e fílmica, assume grande importância. O frio que Tita sente, por exemplo, é uma metáfora que se relaciona sempre com os maus sentimentos. Ela sente frio na véspera do casamento da sua irmã com Pedro como um prelúdio para as noites seguintes de solidão que terá. Também sente muito frio quando sabe da morte de seu sobrinho a quem considerava como um filho. A dor da perda é tão grande que chega a ficar desequilibrada mentalmente. E por fim, quando Pedro morre, a sensação gélida a invade outra vez. “A experiência da separação desperta a ansiedade; é, de fato, a fonte de toda ansiedade. Ser separado significa ser cortado, (...)” (Fromm, 2000 p.15).

Mas é com a sensação queimante do calor que os momentos de alegria de Tita são feitos. O suor provocado pela preparação de sua comida, junto ao fogo, exala amor; os fogos de artifícios que saem da explosão do calor entre ela e Pedro na primeira relação íntima; o calor que a presença de Pedro lhe traz e por fim, a morte dos dois no final do enredo, que não está relacionada ao frio, mas ao fogo do amor que os consome.

Quando Pedro sucumbe de amor nos braços de Tita, ela fica *a punto de* desesperar-se por não tê-lo seguido na direção do “éden perdido”. A vida sem ele significava seu interior gélido para sempre, pois com ele, iriam embora todos os fósforos do seu íntimo e a possibilidade de voltar a acender a luz de sua existência. Tita não poderia permitir que a solidão a congelasse novamente. “Tinha de encontrar uma maneira, ainda que artificial, de provocar um fogo tal que pudesse iluminar esse caminho de regresso a sua origem e a Pedro.” (Esquivel, 1989, p. 203). E começa a mastigar fósforo e a reproduzir as lembranças mais emocionantes entre ela e seu amado.

É necessário considerar que o cinema é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal, ou seja, dois mundos com sentidos múltiplos, entretanto, de possível diálogo. Com o uso de recursos narrativos e estilísticos diferentes é possível adaptar uma narrativa e recriar na tela sentidos expressivos parecidos com os que se encontram no texto original.

[...] podemos supor, com mais propriedade, que as especificidades dos signos verbais e dos não-verbais garantem uma identidade própria a cada um deles, identidade essa que permanece a despeito das relações entre os dois conjuntos. Estas não seriam, então, constituídas por uma inserção de elementos dados, mas pela

criação de um produto híbrido pela incorporação sempre transformadora, conforme o processo se dê por um ou outro conjunto. (SILVA, 2004).

Um desses recursos conhecidos como *flashback* exemplifica o que acabamos de afirmar e foi utilizado em várias cenas do filme *Como água para chocolate*. A cena que iremos citar tem a intenção de mostrar ao espectador uma informação importante sobre uma determinada personagem: o segredo de Mamãe Helena. O episódio do filme, através do *flashback*, mostra a cena em que o pai de Tita morre e a traição de Mamãe Helena e, conseqüentemente, sua falsa moral. Ela tinha um amante e pretendia fugir com ele, porém, uma fatalidade os separa e a obriga a ficar ao lado do marido. Este é um recurso usado pela linguagem fílmica para revelar ao espectador a angústia vivida por Mamãe Helena para separar-se do homem que amava e também para mostrar que Tita era fruto dessa paixão que a fulminou por dentro. No romance, entretanto, o leitor só descobrirá essa faceta da líder da família bem mais tarde.

No livro, a memória atua na mente do expectador, chamando coisas que dão sentido pleno e situam melhor cada cena, ou seja, o texto escrito sugere a memória retrospectiva e o cinema projeta a imaginação na tela. Renato Cordeiro ressalta em *Literatura e Mídia*. (2002. 104 p.), que o cinema imprime uma nova sensibilidade.

O texto só pode mostrar os acontecimentos reais durante a sequência em que a história é narrada; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre o minuto e o próximo, um acontecimento de 20 anos passado.

4 Carnavalizações na literatura e na tela

Considerado o maior espetáculo do mundo, o carnaval vai além da folia, do glamour e da sensualidade, características dessa festa popular. Ele age como fator influenciador no comportamento, na linguagem (escrita e oral), no contexto sociocultural do povo durante uma parte significativa do ano. Há uma atenuação das convenções sociais, uma suspensão da vida considerada rotineira.

Segundo afirma Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005, p.122), o carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime uma visão de mundo carnavalesca. Não se sabe exatamente quando e nem como surgiu o carnaval. Porém há indícios de que a origem dessa

festa esteja nos cultos que o ser humano passou a realizar quando começou a se dedicar à agricultura. Era uma festa que tem suas raízes na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem como diz Bakhtin. O carnaval celebra o começo do ano ou o renascimento da natureza e caracteriza-se pela liberação das restrições da vida cotidiana.

O carnaval criou uma linguagem própria de símbolos concretos, que mexem com os sentidos. É a manifestação de um mundo às avessas, na qual as distâncias entre homens, criadas pelas leis que determinam um sistema de uma vida normal, são suspensas.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin traz a seguinte definição:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 2005, p. 123).

Um mundo às avessas, criado pelos atos carnavalescos, deseja a igualdade entre os homens. Toda barreira é eliminada. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de *carnavalização da literatura*. Não existe diferença entre quem faz a festa e quem dela participa, pois todos participam da ação carnavalesca. Um mundo “às avessas” é apresentado, toda desigualdade social hierárquica, todo distanciamento, inclusive etário, são suspensos.

Tanto no texto de Laura Esquivel quanto no filme de Alfonso Arau tudo vira pelo avesso quando a comida feita por Tita é degustada: O dia do casamento de Rosaura e Pedro é uma desilusão para Tita. Sua amargura é tão intensa que ela transmite todo esse estado de aflição para os pratos que prepara. Os convidados, ao provarem do banquete sentem-se mal. Uma sensação de melancolia e de frustração toma conta de todos, seguida de uma sessão de vômito coletivo, como uma aversão àquele dia. Uma profanação a uma cerimônia considerada sagrada. Como resultado de tudo isso, os recém-casados passam três meses sem se tocarem.

Quando Tita faz um ano que está responsável pela cozinha da casa, Pedro a parabeniza com flores. Ela, esfuziante, resolve preparar um prato especial para o jantar com as pétalas das rosas que recebera. Todo o seu amor e desejo por Pedro são passados para o alimento. Na mesa, a sensação lasciva é degustada por todos os presentes. Enquanto uns aproveitam, dando asas aos seus desejos secretos, outros como Rosaura e Mamãe Helena sentem-se incomodadas

e fogem das sensações que experimentam; ao contrário, de Gertrudis que explode de sensualidade e de apetite sexual desenfreado. A volúpia contida entre Pedro e Tita detona como uma bomba no corpo da irmã do meio.

No romance, Tita, mesmo sentada à mesa, parece ausente, sem nenhum sinal de vida nos olhos. Parecia estar dissolvida no molho das rosas, no corpo das codornas, no vinho e em cada um dos odores da comida. Dessa maneira, penetrava no corpo de Pedro, voluptuosa, aromática, ardente, completamente sensual. “Parecia que tinham descoberto um código novo de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem sintetizava esta singular relação sexual, através da comida.” (Esquivel, 1989, p. 42). A desordem provocada pela iguaria de Tita no corpo e nas atitudes das personagens explode numa inversão das leis que regem a estrutura social, o cotidiano dos homens, que tudo neutraliza, criando um clima quimérico em que se realizam sonhos que seriam irrealizáveis em situação “normal”.

As ações carnavalescas não são muito diferentes no filme. As imagens mostram uma Tita que transpira, que fica inquieta. Pedro se contorce, seu olhar torna-se quente e Gertrudis não consegue se controlar à mesa do jantar, inicia uma masturbação ali mesmo. Depois corre para o chuveiro a fim de esfriar-se. Não consegue, o fogo é tanto que incendeia tudo e acaba nua sobre um cavalo com um soldado, realizando “sua primeira cópula a todo o galope e com alto grau de dificuldade.” (Esquivel, 1989, p. 43).

A narrativa romanesca aparece como um agente da intelectualização; desenvolve na alma o poder de abstrair, de classificar, de deduzir. Enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva: a emoção e a indução.

A câmera “dirige” o olho do expectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc., na ordem que mais lhe favoreça, e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada. (VERTOV, 1983, p. 255).

Outra cena clara de carnavalização na obra de Esquivel é quando aparece a festa de casamento da sobrinha de Tita no rancho pertencente à família *La Garza*. O rancho transforma-se na praça pública carnavalesca, onde todas as categorias do carnaval entram em cena. No filme e no romance: o festejo vira uma verdadeira esbórnica. Os personagens, ao provarem o jantar, descontrolam-se e ficam *a punto de* extravasarem ali mesmo seus impulsos

sexuais. Sentem-se apaixonados e não esperam um só minuto para demonstrarem esse calor ardente aos seus amantes.

O espírito da cozinheira é outro no casamento da sobrinha. O amor triunfou, Esperanza, a sobrinha, enterrou para sempre a maldita tradição da família de impedir a filha única ou a mais nova de se casar. O banquete preparado por Tita é afrodisíaco e provoca uma tempestiva debandada dos comensais. Os olhares libidinosos tomam conta dos convidados, qualquer lugar, naquele momento, é apropriado para a consumação do amor. Todos se afastam para o seu recanto nupcial e mantêm relações sexuais libidinosas.

5 Relações matrilineares

Desde o início da narrativa, quando são apresentadas as personagens; a voz do poder não é masculina. Com a morte do pai, o direito a liderança não é dado a outro homem, mas a mãe. Para ela é deixada uma hereditariedade dinástica que contraria a ordem patriarcal vigente.

O relacionamento entre mãe e filha é marcado por uma autoridade materna abusiva; não por amor. Tita, a filha mais nova, é obrigada segundo a tradição da família a ficar solteira para cuidar de sua mãe até o término da vida. A partir daí, inicia-se toda a complicação da trama, conforme explica a própria Mamãe Helena a Tita quando ela tenta ser contrária à tradição:

(...) sabes muito bem que por ser a mais jovem das mulheres te corresponde a cuidar de mim até o dia de minha morte (...). Nunca, por gerações e gerações, ninguém na minha família protestou ante este costume e não vai ser uma de minhas filhas que o fará. (ESQUIVEL, 1989, p. 8).

Desde pequena, embora soubesse de sua sina, Tita nunca antes tinha sentido ou pensado no peso que ela encerrava. Aos quinze anos de idade, a filha mais nova, através das lágrimas que desde o seu nascimento a acompanhavam, percebeu o absurdo destino reservado para ela. “Tita abaixou a cabeça e com a mesma força com que suas lágrimas caíram sobre a mesa, assim caiu sobre ela seu destino.” (ESQUIVEL, 1989, p. 8)

Mamãe Helena tinha pulso forte com as filhas, não havia diálogo entre elas. Era um relacionamento cheio de repressão, de angústias e de dores. A mãe mandava e as filhas obedeciam. Evidente que não era uma submissão conformada, acolhida de boa vontade, por

ser o único caminho correto a percorrer. Era, no entanto, imposição difícil de digerir, descia como um fel pela garganta. O que contraria a figura materna representada universalmente como protetora e carinhosa. Quando, no romance, a mãe assume os valores patriarcais, priva e oprime suas filhas. Mamãe Helena desqualifica-se como mãe amorosa que protege e cuida do futuro feliz de sua linhagem. Ela perde suas características femininas, assume um modelo materno negativo que não pensa na alegria de suas filhas, muito menos em tentar protegê-las das desventuras da vida e a pior de todas as características perdidas: não querer estabelecer vínculos de amor e de confiança perfiar.

Quando Tita entende que seus sonhos românticos estão invariavelmente castrados por sua própria mãe, sente o inverno lhe invadir o corpo. É o começo de uma sensação de solidão que não a abandonaria nunca.

Na verdade, a história estava apenas se repetindo. No passado, Mamãe Helena tinha sofrido por um amor que fora reprimido por sua mãe, que a proibira de envolver-se com um mulato e obrigou-a, casar-se com outro. Durante anos, mesmo casada, ocultou esse amor, encontrando-se sempre às escondidas com seu amante. Gertrudes, sua segunda filha, era fruto deste relacionamento amordaçado. Ligação que só acabou quando seu amado, na noite que combinaram uma fuga, foi assassinado por um homem desconhecido. Assim sendo, Mamãe Helena resignou-se a ficar ao lado de seu marido, pai de Tita.

O nascimento de Tita também foi para Mamãe Helena uma espécie de castração, uma vez que seu marido morre logo após esse acontecimento, obrigando-a mais uma vez a ficar sozinha. Através deste episódio, Mamãe Helena é obrigada a assumir a função de chefe do seu núcleo familiar, não sobrando tempo para mais nada.

A relação entre Tita e sua mãe deteriora-se mais, após a participação do noivado de Rosaura e Pedro. Mamãe Helena, por castigo, incube Tita de ajudar Nacha nos preparativos do banquete nupcial, sua missão neste mundo não era amar. Este direito Tita não teria, afinal, ela estava condenada a anular-se emocionalmente por causa da mãe, como um dia esta também teve que aniquilar-se por causa da família.

Logo que Tita nasceu, o centro do seu universo passou ser a cozinha. A única referência de amor e de carinho materno vinha de Nacha, a cozinheira da casa que a alimentara desde pequenina, uma vez que o leite de sua mãe havia secado com a notícia da morte do marido. A vida de Tita passou a misturar-se com os utensílios da cozinha e os

alimentos que se utilizavam para fazer a comida. Por intermédio deles, via o mundo ao seu redor: inalava ou repelia seus odores. Um exemplo claro disso é a preparação do prato principal do casamento de Rosaura – capão - uma fina iguaria de extraordinário sabor. Um frango capado um mês antes de servi-lo e separado para engorda. Tita ao tentar proceder à operação de capar o frango, fica *a ponto de* perder os sentidos, porque na verdade, sente-se como ele, sendo castrada em seu amor e tolhida de demonstrá-lo. Acha mais conveniente que a mãe faça esse serviço, “(...) a pessoa para capar, adequada era ela, (...)”. (ESQUIVEL, 1989, p. 20).

Nas duas fontes de linguagem analisadas: a literária e a fílmica, percebemos a luta de Tita para combater a mãe e negar a sua existência em seu mundo. Devido a tantas privações e a tantos sofrimentos praticados por Mamãe Helena, Tita decide isolar-se. Neste retraimento, a morte do sobrinho, que pode ser considerado como ápice de toda repressão e angústia, a jovem fica tresloucada e por um bom tempo permanecerá fechada em si mesmo. Para Tita a mãe nunca fora seu porto seguro, muito pelo contrário, era a causa de tudo de ruim que lhe acontecera. Para Mamãe Helena, segundo Tita, “Prensar, destroçar e arrancar a pele eram algumas de suas atividades favoritas.” (ESQUIVEL, 1989, p. 190)

No longa-metragem e no romance, apreendemos a presença de uma aversão instintiva das filhas em relação à mãe: elas rejeitavam os valores matriarcais estabelecidos.

A protagonista chega a um estado tal de angústia que precisa de tratamento psicológico. É o doutor John Brown que a ajuda sair dessa situação com atenção, amabilidade e diálogo. Ingredientes continuamente negados a Tita no seu relacionamento com sua mãe. Por meio desses ingredientes a protagonista restabelece-se, retoma sua vida e começa a lutar por seus objetivos.

6 Considerações finais

Em nossa tentativa de analisar o texto na representação cinematográfica, percebemos que as opções de cada autor precisam ser entendidas e respeitadas, visto que não existe um sistema de regras rígido para esse tipo de produção. Portanto, cada caso é único e particular.

A participação da literatura no domínio da cultura de massa cria convivência e reciprocidade graças ao diálogo que se estabelece entre as várias formas de linguagem e comunicação interssemiótica entre texto literário e sua variável cinematográfica.

No momento em que ocorre a transposição de uma linguagem à outra, notamos que a história pode ser contada por várias perspectivas. Personagens ganham novas caracterizações, seus detalhes caracterológicos ora se ampliam, ora se restringem, dando-lhe mais mobilidade aqui, mais fixidez ali, tudo de acordo com a releitura do original pelo(s) adaptador(es).

Este olhar perceptivo de diferentes sentidos nos faz entender a função que o cinema desempenha quando transfere para a tela não apenas uma história desnudada pelos personagens, mas também os mecanismos necessários à organização interna da montagem, que pressupõe harmonia, criatividade e linguagem própria.

O conflito entre mãe e filha desencadeado no romance trouxe uma série de fatores que influenciaram totalmente as vidas das personagens. Mamãe Helena não pôde casar-se com o homem que amava, e por conseqüência, esse sentimento de coibição a transformou em uma mulher amargurada, refletindo sua angústia na criação de suas filhas.

Tita experimentou a mesma desilusão de sua mãe, mas resolveu traçar um caminho diferente dela. Rompeu com todas as amarras tradicionais que a prendiam e construiu através de muito esforço sua própria identidade. O longa-metragem, embora sucinto em relação à obra, consagrou-a, não apenas porque se referiu de forma clara e contundente à relação entre mãe e filha, mas também porque ressaltou a linguagem sensual presente no livro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**, Trad. Paulo Bezerra, 4. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**, Trad. Paulo Bezerra, 3. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2005.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4. ed. São Paulo, Ática, 1991.

CÂNDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE. Direção: Alfonso Arau, Roteiro: Laura Esquivel. Interpretes: Lumi Cavazos, Claudette Maillé e outros. México, 1993, DVD 104 min.

ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

FROMMM, Erich. **A arte de amar**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. **Literatura e mídia**. Um caso entre o cinema e a literatura. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo, Loyola, 2002.

SILVA, Cristiane Brasileiro Mazocoli. **Literatura em crise de autoridade**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro, UFRJ. 1997.

SCHOPENHAUER, Artur. Metafísica do amor. In: **Da morte; metafísica do amor; do sofrimento do mudo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

VERTOV, Dziga. **A experiência do cinema. Resolução do conselho dos três**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.

VIEIRA, Camila. **Como água para chocolate**: Agridoce, mas nada banal. CineClube Casa Amarela, 11 jul. de 2004. Disponível em: <http://imagem_em_movimento.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 set. 2010.