

O FILME HISPÂNICO A PARTIR DA LITERATURA FILMADA: AS OBRAS COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE

SANTOS, Cristina Andrade dos
(Universidade Tiradentes)*

RESUMO: O presente trabalho baseia-se no comportamento do cinema e da literatura na América de língua espanhola através da análise da transposição do romance *Como água para chocolate* para o cinema. Embora o texto fílmico e o texto literário possuam cada um os seus paradigmas, esses produtos culturais na América Latina têm não somente o intuito de serem indústrias, mas também dialogam com a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, lançando um olhar peculiar sobre o continente. Nota-se a descrição e interpretação da obra fílmica, somadas às concepções da obra literária considerando sempre que a autora do livro é a própria roteirista da película. Há o objetivo de observar as possibilidades narrativas, sejam representações da linguagem escrita, com a palavra impressa ou da linguagem visual, no uso da imagem. Neste contexto, o filme “Como água para chocolate” oferece uma pluralidade de observações relacionadas ao momento histórico da Revolução Mexicana, ao discurso da culinária e crenças indígenas e às variações linguísticas. A partir desse ponto de vista, a literatura e o cinema são manifestações culturais e formas de linguagem que têm a língua como suporte e veiculam uma forma específica de comunicação que evidencia um uso especial do discurso, colocado a serviço da criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: literatura filmada, memória, cinema hispano-americano.

RESUMEN: El presente trabajo se basa en el comportamiento del cine y de la literatura en América de lengua española a través del análisis de la transposición de la novela *Como agua para chocolate* al cine. Aunque el cine y la literatura poseen cada uno sus paradigmas, esos productos culturales en América Latina tienen no solamente el intuito de ser industrias, pero también dialogan con la realidad local, principalmente sobre el mundo popular, lanzando un mirar peculiar sobre el continente. Se nota la descripción e interpretación de la obra fílmica, sumadas a las concepciones de la obra literaria considerando siempre que la autora del libro es la propia guionista de la película. Hay el objetivo de observar las posibilidades narrativas, sean representaciones del lenguaje escrito, con la palabra impresa; o del lenguaje visual, en el uso de la imagen. Desde ese punto de vista, la película “Como agua para chocolate” ofrece una pluralidad de observaciones relacionadas con el momento histórico de la Revolución Mexicana, al discurso de la culinaria y creencias indígenas, y a las variaciones lingüísticas. Así, la literatura y el cine son manifestaciones culturales y formas de lenguaje que tienen la lengua como soporte y conducen una forma específica de comunicación que evidencia un uso especial del discurso, basado en la creación artística.

PALABRAS CLAVE: literatura filmada, memoria, cine hispanoamericano.

A QUESTÃO DA LITERATURA FILMADA

A relação entre literatura e cinema tem sido examinada sob várias perspectivas e reconhecida como um processo complexo pertencente à cultura. Embora houvesse uma época em que fosse grande a exigência de muitos escritores pela “fidelidade” ao texto de origem, nas últimas décadas tal cobrança perdeu espaço, pois já há a aceitação de que essa discussão sobre a fidelidade é irrelevante porque o que de fato interessa na adaptação é a capacidade de recriar a arte literária.

A literatura como integrante do sistema cultural estabelece diversas relações com outras artes. A diversidade de meios e a “hibridação” de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como suas combinações com outras artes.

Pode-se afirmar então que a literatura é uma arte capaz de ser transmitida e sentida pelo homem não somente por meio do livro, suporte tradicional. Na Antiguidade Ocidental ou Oriental, seja de origem popular ou erudita, a literatura foi representada por canto, declamação e no século VII a.C., começou a ser representada no teatro na Grécia, sendo nos dias atuais trabalhada em peças que vão do gênero dramático ao cômico. É importante ressaltar, portanto, que a literatura é uma arte híbrida, capaz de interagir com outras artes, pois se comunica com a música, o teatro, a televisão, e claro, o cinema. Consegue adequar-se às novas bases incorporando recursos tecnológicos e ainda forma parte de novas condições de produção, já que a sociedade se transforma constantemente.

Dessa forma, há uma atenção especial para os deslocamentos que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, privilegiando-se a idéia do “diálogo” como processo que comporta alterações de sentido. Segundo Ismail Xavier (2003, p. 62): “a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens”.

Baseando-se nessa conjectura, é sabido que produtores e cineastas trabalham com adaptações de textos literários cultuados por muitos leitores desde a consolidação do desenvolvimento do cinema no início do século XX. Na história do cinema, o número de adaptações ultrapassa a quantidade de filmes com roteiros originais. Acredita-se que esse fato iniciou-se devido à potencialidade comercial por meio de romances populares. Como exemplos recentes notam-se “O Código da Vinci” (2006, do diretor Ron Howard), baseado no romance de Dan Brown e os

filmes das séries “Harry Potter” e “Senhor dos Anéis”, que são sucessos de bilheteria baseados nas obras da autora Joanne Kathleen Rowling e do escritor John Ronald Reuel Tolkien, respectivamente.

É indiscutível que para o estudo de um texto literário e sua tradução fílmica é necessário que se tenha conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a comunicação romanesca, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cineasta e ao escritor.

Na América Latina, são diversas as obras literárias levadas ao cinema. No Brasil, a literatura e o cinema relacionam-se de maneira constante. Ambos os meios costumam inclusive manter os mesmos temas sociais, ainda que nem sempre apresentados na mesma época. Assim, o cinema da década de 1960 - o Cinema Novo - dialoga com a literatura regionalista, embora não lhe sendo contemporânea, fornece como tema o sertão e possibilita conhecer uma realidade diferente dos grandes centros urbanos. Além disso, os temas surgem como uma forma de construir uma identidade nacional, coincidindo então com o Neorrealismo latino-americano. A partir da década de 1990, as temáticas sociais tanto na literatura quanto no cinema dizem respeito a uma produção voltada para a realidade das pessoas no interior da favela e da periferia, buscando mostrar a si mesmas.

Vale acrescentar em uma discussão mais abrangente dessa relação questões que explicam a linha tênue entre as duas formas de arte. Ao falar de roteiro para alguma película, por exemplo, há escritores que participam de sua elaboração e alguns chegam a obter o *status* literário ao serem publicados. Há ainda os casos de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes. No Brasil, o diretor Glauber Rocha escreveu o romance *Riverão Sussuarana* (1977) sob influência do já conhecido Guimarães Rosa com a sua obra *Grande Sertão: veredas* (1956). Além disso, o próprio Guimarães e sua personagem do livro Diadorim, fazem parte no romance de Glauber.

Na América Hispânica, livros e filmes possuem manifestações importantes como formas de expressão. O autor argentino Manuel Puig foi um amante e estudioso do cinema. Em sua obra, nota-se o impacto do cinema sobre a literatura, ao utilizar muitas vezes recursos estilísticos de um meio sobre o outro, através de uma linguagem detalhada e descritiva típica dos roteiros cinematográficos. Veem-se no texto a intercalação de referências a clássicos de Hollywood, contendo, inclusive, transcrições de diálogos de filmes estrelados por grandes nomes como Greta Garbo. Essa relação é vista em dois romances de Puig, *Boquitas Pintadas* (1969) e *El beso de la mujer araña* (1976), filmados por Hector Babenco (1985) e

Leopoldo Torre Nilsson (1974), respectivamente, tendo o próprio escritor como roteirista de "Boquitas Pintadas". Outro literato argentino que tem uma aproximação com o cinema é Jorge Luís Borges tendo escrito, inclusive, notas e críticas sobre a sétima arte.

Nos últimos anos, o autor mexicano Guillermo Arriaga, tem divulgado seu trabalho como escritor literário, publicando romances como *Um doce aroma de morte*, *O búfalo da noite* e *Esquadrão Guilhotina*. Contudo, ele também demonstra a sua ligação com o cinema, atuando como produtor, diretor e roteirista. Em parceria com o diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, Guillermo foi roteirista e produtor dos filmes "Amores Perros" (2000), "21 Gramas" (2003) e "Babel" (2006) que têm em comum a temática social a fim de mostrar os contrastes da sociedade e a violência física ou moral com as quais as pessoas podem submeter-se.

DO LIVRO AO FILME

A autora da obra literária em questão, *Como água para chocolate*, Laura Esquivel, nasceu em 30 de setembro de 1950 na Cidade do México. Formou-se como educadora na "Escuela Nacional de Maestros" e trabalhou durante sete anos com grupos infantis fundando posteriormente o "Taller de Teatro y Literatura de la Secretaría de Educación Pública". Em 1983 começou a criar roteiros cinematográficos, estreando em 1985 com o roteiro da película "Guido Guán" e "Tacos de Oro", conseguindo o prêmio Ariel da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas do México. Também realizou a adaptação cinematográfica do romance *Regina* de Velásquez Pina.

Como leitora, admira principalmente a Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Jorge Amado, Carlos Monsiváis e Gustavo Sáinz. Nota-se, então, a influência que a autora sofreu pelo contato com as obras de escritores latino-americanos na sua trajetória literária. Por isso mesmo, seu primeiro romance *Como água para chocolate* (1989) está inserido no universo do "realismo mágico" por todos os traços e peculiaridades presentes na obra.

Esse termo conhecido como movimento literário foi usado inicialmente pela crítica das artes plásticas e somente em décadas mais tarde estendeu-se à literatura. O mentor do termo foi o crítico alemão Franz Roh, em 1925, para caracterizar um grupo de pintores vanguardistas alemães - pós-expressionistas - que depois dos artistas impressionistas e expressionistas, voltaram a pintar objetos

reais com “olhos maravilhados” porque, mais que regressar à realidade, contemplavam o mundo como se acabasse de ressurgir de uma mágica recriação segundo o próprio Roh.

No universo hispano-americano, durante os anos de 1920 e 1930, muitos artistas latino-americanos foram a Europa para incorporar especialmente o movimento surrealista. Ao regressarem a América Latina, deram-se conta de que não era necessário buscar a realidade do surrealismo na Europa, já que os traços que marcavam o novo estilo podiam ser encontrados em suas próprias culturas e países na América. Principalmente na década dos anos 40 começa no continente uma acentuada americanização da literatura e da cultura, pela transformação das influências de fora em material próprio e ocupando o espaço literário até os anos 80, caracterizando mais concretamente a narrativa do “boom”.

O “realismo mágico” pode se definir como uma preocupação estilística e o interesse em mostrar o comum e cotidiano como algo irreal ou improvável. O escritor enfrenta a realidade e trata de expandi-la, de descobrir o que há de misterioso nas coisas, na vida, e nas ações humanas. Um narrador conta uma ação que mesmo sendo mostrada aos leitores perturba como estranha. Ademais, esse tipo de prática ficcional recorre aos grandes temas sociais para revelar uma nova visão dos fatos sob o envolvimento da magia da realidade somada a elementos míticos. Vale ressaltar que essa nova escrita é desenvolvida em um momento em que coexistem ditaduras políticas, convertendo as letras, as palavras, em instrumento de voz. Por isso, o realismo é uma atitude diante da realidade.

Conforme a ensaísta chilena Ana Pizarro (1994), o movimento criado pelos escritores a partir dos anos 50 e 60 fundia diferentes civilizações, desencontros culturais profundos com a busca no movimento surrealista, mesclando ainda o fundamento de sua concepção que desafia a razão ou, até mesmo, o modo ocidental de pensar.

O autor Ángel Esteban completa ao expor:

la mentalidad del hombre americano, los pequeños avatares de su vida cotidiana, la relación del hombre con la naturaleza y con el resto de los elementos de la sociedad, el carácter peculiar de una gran comunidad que habla en la misma lengua, pueden ser expresados mediante símbolos, mitos y ejemplos que declaren verdadera y ajustadamente la sencilla realidad (ESTEBAN, 2003, p. 57).

A geração dos anos 80 coincide com a aparição de um grande número de mulheres que formarão parte do “pós-boom” e chamam a atenção de críticos e leitores (até mesmo, de roteiristas e diretores de cinema). Desse tipo de narrativa escrita por mulheres formam parte - além de Laura Esquivel - Isabel Allende, Ángeles

Mastretta, Cristina Rossi e Luisa Valenzuela. Algumas recebem influências de escritores marcantes para o “boom”, como García Márquez; no entanto, há quem tente abrir novos caminhos produzindo uma literatura diferente dos homens, especialmente feminina e reivindicativa, graças às ideias feministas difundidas nos anos de 1980 no ocidente.

A partir desse último ponto, verifica-se que as obras *Como água para chocolate* possuem a temática social embasadas na perspectiva do realismo mágico e da feminilidade. Sobre os traços do mundo feminino e da estética literária a autora afirma:

Los primeros años de mi vida los pasé junto al fuego de la cocina de mi madre y de mi abuela, viendo cómo estas sabias mujeres, al entrar en el recinto sagrado de la cocina se convertían en sacerdotisas, en grandes alquimistas que jugaban con el agua, el aire, el fuego, la tierra, los cuatro elementos que conforman la razón de ser del universo. [...] Para mí lo que se ha dado en llamar realismo mágico es normal y cosa de todos los días. México está lleno de situaciones mágicas: en México todos los días suceden cosas que a los demás les sorprenden y a mí me parecen de lo más natural. (ESPINOSA, 2005).

Em 1992, a partir do romance de Laura Esquivel, o diretor mexicano Alfonso Arau levou a cabo o projeto de produção cinematográfica do romance baseado no roteiro elaborado pela própria autora. Essa última informação é de extrema importância ao conhecer-se a película, pois se nota que as similitudes entre as narrativas literária e fílmica devem-se à presença da escritora nas duas produções artísticas assinando o livro e o roteiro e, com isso, criam o “diálogo” entre ambas, tornando a percepção dos leitores/espectadores não menos inferior ou cansada, e sim, incitando ao sentido artístico e cultural criado na tradução para imagens.

O argumento tem como premissa a personagem Titã, que nasce em 1895, e é a mais nova de três irmãs de uma família latifundiária mexicana chamada De la Garza. O momento político é marcado pelo poder nas mãos de militares. Tita ao nascer na cozinha da sua casa, apaixona-se pelos afazeres das receitas tornando o ato de cozer uma arte. Destina-se a isso, juntamente da companheira e empregada Nacha, uma descendente indígena que a criou e é a sua maior incentivadora na elaboração dos pratos que são consequências do seu amor ou da sua dor. Porém, Tita está condenada a permanecer solteira, cuidando de sua autoridade “Mamá Elena” até que esta morra - por causa de uma tradição mexicana que determinava isso -, e sente uma grande tristeza ao descobrir que seu enamorado Pedro Muzquiz vai casar-se com uma das suas irmãs, Rosaura, mesmo sabendo que o fato é um motivo para estar perto dela.

Uma primeira leitura dos textos fílmico e literário pode acarretar em um julgamento muitas vezes superficial e simplório, levando a distorções de que seria apenas uma história de amor somada ao uso de receitas típicas do México no começo do século XX. Entretanto, a partir de uma apreciação do contexto trabalhado nas produções é que se entende o quão profundas são as formas de expressão apresentadas.

Todo esse percurso sugere a análise das estruturas das duas produções, pois a dramatização dos acontecimentos se dá igual com os mesmos elementos simbólicos e culturais. Na versão cinematográfica, nota-se que o início é recriado de forma adaptativa fiel: os primeiros minutos são ditos pela sobrinha-neta de Tita direcionando o seu texto a nós espectadores, fazendo o uso da câmera para isso, em um tempo contemporâneo para ela e para quem assiste. As frases a seguir são ilustradas como no livro e na película: "la cebolla tiene que estar finamente picada. Les sugiero ponerse un pequeno trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando" (ESQUIVEL, 2007, p. 11).

Enquanto a narradora continua relatando, a câmera abre-se sobre o universo de uma cozinha e seguem-se as descrições feitas por ela sobre o nascimento de Tita, como no romance: "dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla" (ESQUIVEL, 2007, p. 11).

No caso do livro, os 12 capítulos que o compõem são nomeados a partir dos 12 meses do ano e cada mês corresponde a uma nova receita, como se em cada fato sucedido merecesse um prato correlacionado. Inclusive ao começo da narração literária são oferecidos os ingredientes e a "manera de hacerse". Como característico do "realismo mágico", para dar a multiplicidade do real, a autora utiliza no romance a ideia de narrador ambíguo, uma vez que é a sobrinha-neta quem começa a narração como onisciente, sabendo exatamente o que passou em cada momento a cada personagem e mesclando com a reprodução da fala dos personagens e com as próprias palavras deles. É como se o leitor estivesse os ouvindo literalmente; porém, torna-se uma personagem também ao ser parte da tradição deixada por sua tia avó, até identificando-se com ela ao cozinhar suas receitas e incluindo-se na obra na forma da 1ª pessoa do singular.

Já no filme, o significado dado é semelhante. O foco trabalhado é visto pelas figuras dramáticas e não há como no livro a divisão dos meses em receitas mensais, o que faz com que a narradora intra-diegética, sobrinha-neta, comece com a sua exposição no início e volte no final, terminando o relato e conferindo-lhe

o sentido ao afirmar a sua compreensão frente aos fatos. Os personagens e suas ações com as suas falas evidenciam-se, não havendo a intervenção da narradora durante a narrativa fílmica porque o espectador sabe durante o transcorrer das imagens que o material apresentado é fruto da leitura da sobrinha neta de Tita.

Consequentemente, nas duas obras, Esquivel delega à voz da sobrinha neta de Tita a função de transcritora das apreensões da protagonista, tal como ela os escreveu em seu livro de receitas, confirmando a questão de a tradição ter chegado até a quarta geração a partir de “Mamá Elena”.

O tempo é constituído entre o final do século XIX (1895), e começo dos anos de 1930, momento em que se percebem traços de modernismo, simbolizados através, por exemplo, da chegada de Gertrudis, irmã de Tita, à casa da família portando um automóvel Ford “T”, produto que o México começou a obter a partir de 1920. No romance, a autora utiliza-se da técnica do *flashback*, para marcar a volta ao passado graças a algo que se percebe no presente: um cheiro, um sabor. Esse elemento não está característico no filme porque os fatos são sucessivos, ou seja, explicados à medida que o tempo e o espaço são ocupados por uma sequência de imagens dinâmicas.

Nesse contexto, o espaço concilia a adaptação. Os episódios localizam-se geograficamente em um povoado chamado “Piedras Negras”, no limite do México com os Estados Unidos. A grande maioria dos eventos toma lugar na residência da família, chamada de “Rancho de los De La Garza”, ainda que algumas ações transcorram no centro do povoado (como lugar de compras e os constantes tiroteios entre federais e rebeldes); em Eagle Pass (também lugar de compras e onde se encontra a casa de John Brown); e até mesmo há a menção a “Santo Antônio”, lugar em que vive o irmão de Elena, com quem moram por um período Rosaura, Pedro e o filho Roberto; entretanto, nesse momento, esses personagens não participam da ação, pois o lugar torna-se secundário e é apenas uma referência.

Ao filme, pode-se acrescentar que a funcionalidade do espaço-temporal está atribuída aos cortes, aos planos e ao ângulo que se destina em cada cena. Para isso, o diretor escolheu realizar as filmagens no próprio local onde a história é ambientada, no deserto do Norte do México, estado de Coahuila, e começaram em janeiro de 1991, tendo se estendido por todo aquele ano. E os sets do rancho de Mamá Elena, construídos na região de El Mirador, ainda são atração para turistas que visitam o local.

Soma-se a estes componentes o meio usado por Alfonso Arau ao trabalhar as imagens na tela. As vestimentas remetem ao período que se pretende observar como verossimilhante, até na materialidade dos objetos e situações. Apesar das

filmagens externas, o filme conta em grande parte com a cozinha e os alimentos como principais focos da câmera. Percebem-se também, jogos de luz caracterizados pelos tons amarelo e laranja e até rubro, principalmente no colorido dos pratos. A interpretação a isso se relaciona ao fato na escolha das cores e o sentido dado como uma “significação” - nesse caso, não somente do diretor, mas da roteirista e autora do romance -, pois como são tonalidades consideradas “quentes”, sugerem vários efeitos visuais e sensitivos.

O vermelho das rosas ofertadas por Pedro a Tita, em agradecimento ao fato dela ser uma excepcional cozinheira e que são usadas no prato “Cordonices en pétalos de rosa” provocam a sensação forte a todos que o consomem, uma vez que esse fato une os personagens a suas inquietações amorosas. É a própria vibração sugerida pelo desejo.



Fotografia: Steven Bernstein e Emmanuel Lubezki.

A tonalidade amarela possui a maior força visual na obra cinematográfica, aludindo muitas vezes ao sol (ao dia) ou as velas (à noite), levando consigo o sentido do princípio da vida, e com isso, o sempre reviver. Nesse ponto, o tom representa ainda o profundo e intenso vigor do povoado ou até mesmo do país, o México, pela sua cultura, paisagem e natureza peculiar e original. Importante ressaltar a influência do fogo como testemunha do enlace do casal ao fim das obras, por ser uma analogia à iluminação.



Fotografia: Steven Bernstein e Emmanuel Lubezki.

A cor branca é o desfecho, sendo o somatório de todos os tons ao significar libertação, pureza, ausência de perigo. Promove ao mesmo tempo a aproximação e é isso o que ocorre no final da narrativa, quando a simbologia do túnel “branco” que surge e para onde os amantes são conduzidos, aparece para dar sentido ao renascimento dos mesmos os fazendo-os viver juntos na eternidade.

Como água para chocolate significou um fenômeno interessante dentro do âmbito mexicano porque aborda temas constitutivos da cultura do país ao levantar questões que oferecem uma pluralidade de observações, como:

- O conhecimento do momento histórico construído - a Revolução Mexicana;

- As tradições familiares representadas pelo machismo e, ao mesmo tempo, o forte matriarcalismo;

- A conservação dos costumes indígenas registrados:

* No discurso da culinária,

* Na parte mística e de curanderia.

- Na língua, com variantes linguísticas.

O relato traz momentos da vida da família De la Garza durante o agitado período da história mexicana - a Revolução Mexicana - compreendido entre a queda da ditadura de Porfirio Díaz, em 1910, e a ascensão ao poder da burguesia, depois de superar as tentativas de revolução social protagonizadas pelos camponeses, dirigidos por Emiliano Zapata, assassinado em 1919. Ainda que a violência ficasse evidente até finais da década dos anos vinte, a revolução culminou oficialmente com a promulgação de uma nova Constituição em 1917. Embora o relato seja ambientado nesse período importante da história do México, não é esse fato que dá o tom central, mesmo que direcione a atenção para o conhecimento da revolução constitucionalista, através dos lados opostos: soldados revolucionários de Pancho Villa ou Emiliano Zapata e os federais.

A abordagem feita pela autora sobre a Revolução pode ser vista como uma mostra da sociedade mexicana na época - ainda que no plano regional, ao situar um modesto rancho em Piedras Negras (Rio Grande) como um ambiente não totalmente neutro da insurreição. Contudo, Tita tem uma relação com o ocorrido nesse período não somente por protagonizá-lo em vários momentos decisivos, mas porque há uma revolução em seu íntimo, representada pelo rechaço aos padrões familiares quando da tentativa de recusar a determinação da sua mãe em permanecer solteira - ao contrário de sua irmã Rosaura, que deseja isso para a filha Esperanza, sobrinha de Tita. E, ainda, para ela o amor é libertação capaz de superar os lamentos.

Devem-se acrescentar as passagens em que personagens aproximam-se da conflagração, sendo envolvidos em alguns eventos importantes: as visitas de villistas ao rapto da irmã de Tita; Gertrudis, quando os dois apaixonam-se subitamente e quando o grupo volta ao rancho; o saque dos bandoleiros na propriedade da família de Tita, inclusive sua mãe, Elena, é agredida de forma que permanece paraplégica, a volta para casa de Gertrudis como revolucionária e general, e a maciça presença dos federais. Os fragmentos a seguir demonstram ocorrências na narração do livro:

realmente habían tenido suerte en haber podido conseguir seda francesa en esas épocas de inestabilidad política. La revolución no permitía que uno viajara de una manera segura por el país. (ESQUIVEL, 2007, p. 33).

Há referências ao exército revolucionário que visita a propriedade da família e foi traduzido ao filme como nas imagens abaixo:



Fotografia: Steven Bernstein e Emmanuel Lubezki.

A arma nas mãos da matriarca da família demonstra com tal autoridade como a personagem é construída. Dedicada ao mundo doméstico, Mamá Elena não chega a alcançar o status de mulher realizada no casamento. Durante o relato, verifica-se a descoberta de Tita ao saber que sua mãe havia tentado buscar o seu amor com o “mulato”, pai de Gertrudis, ainda que casada com o pai de Tita e Rosaura. A partir do assassinato de seu amante, o certo é que ela não consegue

uma ruptura com a sociedade que a reprime e, assim, rechaça sua filha Gertrudis, quando esta se dedica ao amor com o revolucionário Juan e reprime a Tita ao apaixonar-se por Pedro, escolhendo a tradição de não aceitar o casamento da filha mais nova em nome das aparências sociais. Entende-se que a atitude de Mamá Elena está embasada na realidade mexicana no princípio do século XX, em que se predomina a postura machista no país, a fazendo-a escolher o modelo da mulher submissa cujo papel é a opressão.



Fotografia: Steven Bernstein e Emmanuel Lubezki.

A questão da culinária serve de ponto de partida para os dois textos, ao se observar que as receitas trabalhadas por Tita e sua companheira Nacha sugerem duas interpretações paralelas: por um lado, o intuito de demonstrar a preparação da comida e, do outro, a “receita” da vida com todos os sentimentos pelos quais o ser humano pode ser atravessado. Nota-se que os personagens estão subordinados ao discurso culinário com seu tempero, uma vez que as reações físicas ocasionadas pela degustação de alguma receita repercutem, inclusive, em reações de comportamento fundamentais para a narração, ao considerar a premissa de que os alimentos e a sua preparação dependem do ânimo da protagonista. Os temperos vão condicionar aqueles que os provam para o bem (quando sazoadada com amor) ou para algum malefício (quando condimentada com sofrimento), não havendo, portanto, a demarcação do livro em entregas e receitas mensais.

A cozinha também é o espaço de libertação para Tita, já que sua condição restringe-se a cuidar da comida quando Nacha falece. É o recinto que possui para experimentar suas receitas e estabelecer a comunicação com o mundo que a cerca, como se cada prato fosse um código que a aproximasse da vida e, principalmente, de Pedro, pois escondiam o sentimento entre eles. Alguns ingredientes utilizados sobressaem-se pela sua simbologia.

Assim, é curioso ver o elemento “cebola” começar e terminar a narrativa como referência de um saber transmitido. A seguir, têm-se as últimas frases mediadas pela sobrinha-neta: “*Yo no sé por qué derramo tantas lágrimas cuando las*

preparo [las cebollas], tal vez porque soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela, quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas" (ESQUIVEL, 2007, p. 210).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), citando Plutarco, os latinos acreditavam que o cheiro da cebola provocava um sentimento de grande força vital e é isso que se nota na protagonista, inclusive com a descrição em ambas as obras do uso da cebola sobre a cabeça como forma de evitar o choro produzido no ato de cortá-la, remetendo com isso a uma coroação simbólica de Tita.

Vale ressaltar que o discurso culinário tem uma estreita relação com os costumes ameríndios, principalmente quando há a amizade entre Nacha - representante da cultura indígena - e Tita - aquela que na cozinha une a cultura branca e a indígena. E, ainda, Tita representa o elo dessas culturas ao assumir ser herdeira do saber culinário mexicano que passa em gerações, como um ritual que se repete por anos, logo, é uma forma de cumplicidade feminina compartilhando segredos de uso e preparação dos alimentos, algo exclusivo da mulher.

Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación y estaba considerada como la mejor exponente de este maravilloso arte, el arte culinario. Por tanto su nombramiento como cocinera oficial del rancho fue muy bien recibido por todo el mundo. Tita aceptó el cargo con agrado, a pesar de la pena que sentía por la ausencia de Nacha. (ESQUIVEL, 2007, p. 45-46).

A questão da culinária é fundamental, pois marca um traço interessante, sendo chamada até mesmo de "literatura gastronômica". A presença de pratos que alimentam o corpo físico e o espírito cria um paralelo entre a comida e o amor, uma vez que os pratos preparados podem desencadear a paixão, a paz, o erotismo, a frustração, a tristeza ou a raiva. A configuração de imagens diferentes para o papel da mulher é significativa, considerando a sociedade da época. A incursão de personagens femininos e protagonistas não são casuais, considerando a matriarca da família e suas três filhas, cada uma com sua maneira de ver o que acontece na cozinha, e conseqüentemente, no mundo social. As diferentes concepções da mulher e sua função diante da família, o matrimônio e os filhos se mesclam em uma história em que cada capítulo mostra uma receita diferente para cada momento da vida.

Neste sentido, a construção em ambos os textos está submetida a uma organização que mescla ao mesmo tempo o fazer narrativo (literário e cinematográfico) e o fazer culinário.

Em outras passagens dos textos, observam-se outras manifestações da cultura indígena como algo natural e próximo. O personagem John Brown representa para a cultura a essência da mescla de crenças latinas originadas das sociedades americanas com a forma de pensamento europeu voltada para a cientificidade. Depois de Tita liberar-se da opressão de sua mãe, é mandada pela mesma a um asilo mental. Na realidade, Tita é levada pelo Dr. Brown, o médico, a sua casa porque se apaixona por ela e proporciona-lhe cuidados necessários para lograr a liberdade espiritual tão desejada. Simultaneamente, John estudava as propriedades das plantas que havia aprendido com sua avó “kikapú” conhecida pela sociedade em geral como “Luz del Amanecer”, uma índia que tinha sido levada por seu avô para viver longe da tribo. Através dos ensinamentos de sua avó, Brown adquire costumes indígenas marcados pela tradição. Um deles é demonstrado no final das obras pelo conhecimento que Tita havia adquirido em uma conversa com o médico:

Claro que también hay que poner mucho cuidado en ir encendiendo los cerillos uno a uno. Porque si por una emoción fuerte se llegan a encender todos de un solo golpe producen resplandor fuerte y entonces aparece un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino. (ESQUIVEL, 2007, p. 101 - 103).

Com esse fragmento, verifica-se que o fósforo representa o elemento base de união da sociedade de origem européia e da cultura indígena, pois há uma interpretação distinta para cada uma delas, sendo calcadas por critérios diferentes: a primeira pelo uso do método científico, e a segunda pela sabedoria indígena. O misticismo e as crenças são marcas de costumes indígenas na cultura eminentemente branca. O tratamento que John oferece a Pedro baseando-se na herança “medicinal” fototerápica de sua falecida avó índia, o que confere um traço da tradição.

A diversidade idiomática chega a ser vista na película e no romance. Com respeito à língua, notam-se algumas frases em inglês de amigos da família De La Garza representando a burguesia, até mesmo o Dr. Brown é descendente de família norte-americana e indígena. Diferentes apontamentos do espanhol mexicano se adequam na composição dos personagens, fazendo uso da fala culta, regionalismos e formas mais populares. A esse último registro é característico na personagem Chenchá, a criada do rancho, diante da possível aparição do fantasma de Elena:

- ¡Virgen Santísima que estás en los cielos, recoge el alma de mi señora Elena pa' que deje de vagar en las tiñebblas del purgatorio!
- ¡Pos de que'a de ser, no ve que se trata del fantasma de la dijunta! ¡La probe algo'a de andar pagando! ¡Yo por si las dudas ni de chiste me guelgo a' cercar por a'í! (ESQUIVEL, 2007, p. 139)

A presença de outros componentes cria nos textos marcas de absoluta liberação de todos os níveis do real. O tema da morte, por exemplo, aproxima a visão do mundo sobrenatural tornando-o natural e palpável. Nacha, ainda que morta, aconselha a Tita o destino das rosas presenteadas por Pedro. Ela reaparece para preparar o ambiente de amor que culminará na morte de Pedro e Tita. A própria avó índia de John Brown é vista por Tita quando esta estava na casa do médico recuperando-se do trauma de perder o sobrinho. O espírito de Elena, mãe de Tita, sempre aparece para criticar e ameaçar o amor de Tita. Importante dizer sobre isso é o acréscimo na película da presença dos espíritos de Tita e Esperanza, sua sobrinha, observando a narradora (sobrinha-neta de Tita) ler o livro de receitas e contar toda a história sem que a própria percebesse. Seria mais uma contemplação ao aprovar a tradição que certamente seguirá na família através do relato e da preparação das comidas.

É válido ressaltar também o inusitado que é o pranto de Titã, ainda no ventre da mãe, sempre que esta picava cebola e a hiperbólica inundação que provoca com suas lágrimas em seu nascimento com a conseqüente quantidade de sal que produz na evaporação do choro. Esse mesmo sal foi usado durante algum tempo para os alimentos. É sabido pela sabedoria latina que o sal é um elemento purificador, alimento de sabedoria e do espírito.

O próprio título *Como água para chocolate* induz a uma metáfora, pois para estar nesse ponto para a receita do chocolate, a água acrescentada deve permanecer em ebulição, fervendo. Segundo a essa citação textual, Tita estava como água para chocolate, porque fervia de raiva devido à autoridade da mãe que não a deixava viver e usufruir o seu afeto por Pedro e, ao mesmo tempo, explodia de paixão amorosa. Essas últimas questões, juntamente com as temáticas trabalhadas, dão perspectivas sobre o movimento característico do "realismo mágico" nas duas obras (cinematográfica e literária), pois há a naturalização e neutralização do esquisito-irracional, fazendo com que os fatos incomuns sejam identificados pelo narrador com a visão extraordinária sem dar explicação, suspendendo o julgamento racional. Isso confere às duas narrativas um discurso autônomo, próprio, americano e de alcance universal.

Concluindo o trabalho, pode-se dizer que no âmbito da América Latina o consumo de filmes hispano-americanos em meio a luso-falantes é interessante quando se considera a pouca distribuição de películas em salas cinematográficas. O estudo do tema sobre a literatura filmada na região leva à reflexão sobre o discurso fílmico e narrativo, diante da observação dos mecanismos de construção de identidade vinculados à língua espanhola e à cultura, tendo segmento ainda o fator social e identitário.

Data de recebimento: 30/06/2010

Data de aceite para a publicação: 18/10/2010.

NOTAS

* Possui graduação em Letras Espanhol (Licenciatura) pela Universidade Federal de Sergipe (2006) e Especialização *Lato Sensu* em Linguística Aplicada ao ensino de línguas materna e estrangeira pela Universidade Federal de Sergipe (2006-2008). crisandrade5@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COMO água para chocolate. Direção e Produção: Alfonso Arau. México: Cinevista; Arau Films International; Fonatur; Instituto Mexicano de Cinematografia; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; Aviaca, 1992. DVD (105 min), color.

ESQUIVEL, Laura. Como agua para chocolate. 8 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

ESPINOSA, Adriana del Moral. Laura Esquivel: alquimista del amor y la cocina. Coordinación Nacional de Literatura, México, 2005. Disponível no site: <http://www.literaturainba.com/escritores/bio_laura_esquivel.htm>. Acesso em: 04 jan. 2008.

ESTEBAN, Ángel. Literatura hispanoamericana. Granada: Comares, 2003.

PIZARRO, Ana. (Org.). América Latina, palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso, vol. 2, São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. (Org.). Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC/ITAÚ Cultural, 2003. p. 61-89.

SOBRE A AUTORA :

Cristina Andrade dos Santos. É professora de espanhol da rede particular de ensino em Sergipe, possui graduação em Letras Espanhol (Licenciatura) pela Universidade Federal de Sergipe (2006) e Especialização Lato Sensu em Linguística Aplicada ao ensino de línguas materna e estrangeira pela Universidade Federal de Sergipe (2006-2008). Atualmente trabalha como Assessora do Curso de Letras Português/Espanhol do Núcleo de Educação à Distância da Universidade Tiradentes, em Sergipe. Pesquisa Literatura e Cultura na América Latina. Sobre temas relacionados à América Latina, pode publicar *O Cinema Latino-americano: evolução e perspectivas*.