

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**

**Jefferson Odair da Silva Santos**

***COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE: DA LINGUAGEM VERBO-  
AUDIOVISUAL AO ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA***

**Taubaté – SP**

**2014**

**JEFFERSON ODAIR DA SILVA SANTOS**

***COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE: DA LINGUAGEM VERBO-  
AUDIOVISUAL AO ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua materna e Línguas estrangeiras.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo.

**Taubaté - SP**

**2014**

Jefferson Odair da Silva Santos

***Como água para chocolate: da linguagem verbo-audiovisual ao ensino de língua estrangeira***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Língua materna e Línguas estrangeiras.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo.

Data: \_\_\_\_\_

Resultado: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Miriam Bauab Puzzo

Universidade de Taubaté

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Vera Lúcia Batalha de Siqueira Renda

Universidade de Taubaté

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Sonia Sueli Berti Santos

\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho a minha companheira, Renata, que me apoiou e me deu força desde o início até a conclusão desta dissertação, aos meus filhos, Vinícius e Gabriela, que são a minha força de cada dia, aos meus irmãos, Michel e Sheila, e a minha mãe, Honorina, que, com sua força e amor, me ajudou a tornar-me o homem que sou.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam Bauab Puzzo, pela paciência, orientação e pelos ensinamentos.

A professora Renata Freitas, pelas contribuições.

Ao Professor Luzimar Goulart Gouvêa, pelas contribuições.

e

Aos meus amigos e familiares, pela força e incentivo e contribuições.

*"A língua materna, seu vocabulário e sua estrutura gramatical, não conhecemos por meio de dicionários ou manuais de gramática, mas graças aos enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos na comunicação efetiva com as pessoas que nos rodeiam"*

**Mikhail Bakhtin**

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a comparação entre três sequências de uma obra cinematográfica adaptada de um romance e o texto original em língua espanhola, como estratégia para o ensino de língua estrangeira. Visando a esse objetivo foi selecionado como objeto de estudo comparativo o romance mexicano *Como água para chocolate*, de autoria de Laura Esquivel (1989), e sua adaptação para o cinema, de autoria de Alfonso Arau (1993). A proposta é a de apresentar um estudo comparativo entre os gêneros literário e cinematográfico e suas respectivas linguagens. Finalmente, em face da obra original e da adaptação do romance para o cinema, procedemos a um cotejamento do romance e dos diálogos do filme, em que foram observadas as aproximações e afastamentos entre a obra original e sua adaptação para o cinema. Para cumprir esta proposta, toma-se como referencial teórico a teoria dialógica da linguagem de Bakhtin e do Círculo. Primeiramente, nas reflexões de Bakhtin e do Círculo, além de nas de leitores críticos dessa teoria para tratar dos conceitos de enunciado, de gêneros discursivos, de axiologia, de signos ideológicos, de exotopia e de cronotopia, observando-se as relações dialógicas que se estabelecem entre o filme e a obra escrita. Em segundo, para tratar da linguagem verbo-audiovisual, recorre-se à leitura de Dondis (2000); para tratar da linguagem das cores, recorre-se à leitura de Guimarães (1998), entre outros. Este trabalho se justifica pela contribuição que pode dar a professores de línguas e a estudantes universitários e também pelo interesse e pela familiaridade dos jovens com a linguagem verbo-audiovisual na atualidade. Assim, o filme adaptado da obra possibilitaria despertar a leitura do original mexicano, aproximando os alunos da cultura e da língua espanhola, promovendo uma análise mais crítica acerca dos textos literários e suas adaptações para os textos cinematográficos e sobre a linguagem verbo-audiovisual. A metodologia empregada foi a da pesquisa bibliográfica e foi feita a análise da linguagem verbo-audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** linguagem verbo-audiovisual; gêneros literário e cinematográfico; ensino de língua estrangeira.

## ABSTRACT

This research aims the comparison among three sequences of cinematographic adapted novel and the original text in Spanish language, as a strategy to teach a foreign language. Aiming at this objective it was selected as the object of comparative study the Mexican novel called *Como água para chocolate*, by Laura Esquivel (1989) and its adaptation to the cinema, written by Alfonso Arau (1993). The proposal is to present a comparative study between literary and cinematographic genres and their respective languages. Likewise, in face of the original work and the adaptation to the cinema, we have a mutual comparison of novel and the dialogues of the film in that the approximation and the distance were observed between the original work and film adaptation. To carry out this proposal, take reflections of language Bakhtin and the Circle, in addition to the critical readers of this theory to treat the concepts of utterance discursive genres, axiology of the ideological signs, exotopy and chrnotherapy, observing the dialogical relationships which are established between film and written work. Second, to treat audiovisual-verb language refers to reading Dondis (2000): to treat the language of colors, turn to the reading of Guimarães (1998), among others. This work is justified by the contribution that it can give to language teachers and college students and also for the interest and the familiarity of young people with language audiovisual-verb these days. Thus, the film adapted work would awake the reading of the original Mexican, approaching the students of Spanish language and culture, put the analysis back in circulation, more critical about literary texts and their adaptations to the film texts.

**KEY-WORDS:** verb audiovisual language; literary and cinematic genres; teaching; foreing language.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1. ANÁLISE DIALÓGICA DA LINGUAGEM.....	13
1.1 O princípio do estudo da linguagem no conceito Bakhtiniano.....	16
1.2 O conceito de enunciado na perspectiva Bakhtiniana.....	18
1.3 Os gêneros discursivos.....	23
1.4 Ideologia e signos ideológicos na perspectiva Bakhtiniana.....	30
CAPÍTULO 2. <i>COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE</i> , A OBRA LITERÁRIA E A CINEMATOGRÁFICA.....	40
2.1 A linguagem cinematográfica e a literária: especificidades.....	40
2.2 A obra literária.....	49
2.2.1 Resumo dos capítulos.....	53
2.3. A obra cinematográfica e seus componentes de criação.....	55
CAPÍTULO 3. ESTUDO COMPARATIVO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS.....	59
3.1 A obra cinematográfica: resumo das sequências destacadas para análise.....	63
3.2. Análise das sequências fílmica.....	68
3.2.1 Análise do corpus – Tortas de Navidad.....	68
3.2.2 Análise do corpus – Pastel Chabela.....	79
3.2.3 Análise do corpus – Codornices em pétalos de rosas.....	96
3.3. Estudo comparativo: linguagens literária e cinematográfica.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXO A – Primeiro capítulo obra literária.....	119
ANEXO B – Segundo capítulo obra literária.....	129
ANEXO C – Terceiro capítulo obra literária.....	140
ANEXO D - Ficha técnica do filme.....	150
ANEXO E - Ficha técnica do roteirista.....	152
ANEXO F - Ficha técnica das personagens e dos atores.....	153

## INTRODUÇÃO

O critério que norteou esta pesquisa foi a teoria dos gêneros discursivos e o uso das diversas linguagens como proposta de ensino de línguas, uma vez que isso já faz parte do meu dia a dia profissional e, de certa forma, já contribuiu para as várias práticas pedagógicas deste pesquisador.

Esta pesquisa foi motivada levando-se em conta o interesse e a familiaridade dos jovens com a linguagem verbo-visual na atualidade. Assim, o filme adaptado da obra pode instigar a leitura do original mexicano, aproximando os alunos da cultura mexicana e da língua espanhola.

Para desenvolver esta pesquisa, toma-se como referencial teórico a teoria dialógica da linguagem de Bakhtin e do Círculo, que se debruça sobre as obras da literatura mundial, estudando a linguagem, o homem e a cultura. No Brasil, o crítico literário Antonio Candido também enfatiza a importância do ensino da literatura para o enriquecimento do homem e da cultura. Por isso, considera-se que, para o ensino de uma língua estrangeira, é preciso que o aprendiz tenha contato com a cultura dos falantes dessa língua. Para isso, a fruição de uma obra cinematográfica que traga a imagem e o som é fundamental para esse primeiro contato, pois, de certa forma, acrescenta algo a mais ao que a obra literária propicia.

Ao assistirmos a um filme adaptado de uma obra literária, deparamo-nos com códigos sociais e culturais que se encontram na obra original e na passagem para o texto fílmico. No entanto, essa relação não é imediata, pois esses códigos produzem diversos efeitos de sentido, de acordo com as procedências culturais e ideológicas de cada sujeito. Dessa forma, consideramos que, na linguagem cinematográfica, encontram-se signos verbais, visuais e sonoros combinados, que tornam mais fácil a compreensão da obra escrita. Entretanto, o filme representa uma interpretação do original. Por isso, é preciso destacar essa relação entre obra e adaptação. Desse modo, as perguntas de pesquisa que orientam este trabalho de análise são: 1. Quais são as aproximações e os afastamentos existentes entre as cenas literárias e as respectivas reproduções cinematográficas? 2. Como essa linguagem cinematográfica dialoga com uma parte do romance, propiciando a aproximação entre obra e filme, de modo a aproximar o conhecimento da cultura estrangeira para a devida aprendizagem da língua? São essas perguntas que se apresentam no início desta pesquisa, as quais se pretende responder.

A partir desses questionamentos, esta pesquisa se justifica pelo estudo acerca da linguagem cinematográfica e pela tentativa de discussão acerca da adaptação e do uso das linguagens verbo - audiovisual, na recriação de cenas e de diálogos culturais empregados no filme *Como água para chocolate*, dirigido por Alfonso Arau (1993) e adaptado da obra literária de Laura Esquivel (1989), como recurso para o ensino de língua estrangeira, usando-se como estratégia a relação entre literatura e cinema.

Para cumprir essa proposta, procurou-se desenvolver algumas estratégias voltadas à leitura da imagem, de seus demais elementos constitutivos e do discurso inserido nela. Para isso, a escolha do *corpus* de análise deu-se, tomando como recorte algumas cenas do texto fílmico e observou-se a relação dialógica delas com a obra literária, considerando as diversas linguagens na expressão da narrativa, da cultura e da ideologia.

Para tanto, fez-se necessária uma comparação dos gêneros nos quais serão observados os elementos discursivos, os afastamentos e as aproximações, os diálogos multiculturais expressos nas diversas linguagens assim como os procedimentos de produção desses discursos e as relações dialógicas entre eles. A teoria que fundamenta este trabalho encontra seu chão, primeiramente, nas reflexões de Bakhtin e do Círculo e nas de leitores críticos dessa teoria para tratar dos conceitos de enunciado, de gêneros do discurso, de axiologia, de signos ideológicos, de exotopia e de cronotopia, observando-se as relações dialógicas que se estabelecem entre o filme e a obra escrita, do dialogismo, da ideologia e do signo. Em segundo, para tratar da linguagem verbo - audiovisual, recorre-se à leitura da obra *Sintaxe da linguagem visual*, de Dondis (2000), que contribuiu para a análise das imagens e seus significados dentro da linguagem verbo-audiovisual e, por fim, para tratar da linguagem das cores, recorre-se à leitura da obra *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*, de Guimarães (1998). Essa obra contribuiu para a análise das cores das sequências recortadas para análise, nas quais a cor tem uma representação muito importante para a compreensão de efeitos de sentido, enriquecendo o significado linguístico, entre outros.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, discute-se a teoria dialógica da linguagem de Bakhtin e do Círculo, tomando-se como referência as obras BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, *Marxismo e filosofia da linguagem*, (1999), *Estética da criação verbal*. (2003), BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Conceitos-chave* (2005) e *Bakhtin: Outros conceitos-chave*, (2006). Em seguida, no

tópico 1.1, tem-se o princípio do estudo da linguagem no conceito bakhtiniano. No tópico 1.2, tem-se o conceito de enunciado na perspectiva bakhtiniana. O tópico 1.3 trata dos gêneros discursivos na perspectiva bakhtiniana assim como as características da linguagem verbo - audiovisual. O tópico 1.4 trata dos conceitos de ideologia e dos signos ideológicos na perspectiva bakhtiniana.

No segundo capítulo, apresenta-se a obra *Como água para chocolate* e sua adaptação para o cinema em três tópicos: o primeiro, trata das linguagens cinematográfica e literária, abordando-se suas especificidades; o segundo aborda a obra literária; o terceiro aborda a obra cinematográfica e seus componentes de criação e o terceiro apresenta as considerações finais sobre o filme. Por fim, no terceiro capítulo, faz-se a análise comparativa entre algumas sequências da obra cinematográfica com as respectivas cenas recortadas da obra escrita. A primeira trata-se do *corpus* “Tortas de Navidad”, representando o nascimento da protagonista no primeiro capítulo da obra literária e, conseqüentemente, as cenas de abertura da obra fílmica; a segunda trata-se do *corpus* “Pastel Chabela”, representando o casamento da irmã da protagonista com o homem que a protagonista amava, presente no segundo capítulo da obra original, em consonância com a sequência fílmica, e a terceira, denominada “Codornices en petalos de rosa”, que retrata o terceiro capítulo da obra original e, conseqüentemente, a sequência correspondente na obra fílmica, representando um novo olhar da protagonista em relação ao seu destino. Todas elas estabelecem relações dialógicas entre si, observando-se aproximações e afastamentos.

Por fim, como proposta para o ensino de língua, pretende-se, com esta análise, incentivar o professor a introduzir o aluno no contexto cultural da obra literária: os costumes, as tradições, a cultura gastronômica, de modo a motivar a leitura do texto original. Espera-se, com este estudo, colaborar com sugestões práticas para que o professor possa desenvolver o ensino de língua estrangeira, no Ensino Médio.

## **CAPÍTULO 1. ANÁLISE DIALÓGICA DA LINGUAGEM**

O objetivo deste capítulo é apresentar os conceitos acerca da língua, da linguagem e, com maior atenção, acerca dos gêneros discursivos, apresentando-se seu processo de formação, os tipos de linguagens e suas especificidades, especialmente da linguagem verbo - audiovisual observada nas obras cinematográfica e literária. Por isso, a abordagem teórica que dá suporte a esta pesquisa está baseada na perspectiva de Bakhtin e do Círculo, com o fito de reforçar a importância dos estudos linguísticos para a análise das diferentes linguagens dos diversos gêneros que circulam em diferentes esferas de atividade humana.

Entre os séculos XIX e XX, a língua foi objeto de estudo e sua forma de uso acabou se tornando assunto de discussões entre vários teóricos da época. O estudioso que se destacou nessa discussão e contribuiu para a descrição objetiva dos elementos que constituem a língua foi o linguista suíço Ferdinand Saussure.

O linguista descreve a língua como um código ou um sistema de sinais orais e escritos com o intuito de elevar a teoria linguística à categoria de ciência, portanto, sem vínculo social e histórico, distante da realidade social dos falantes. Essa concepção teve importância e perdurou por muito tempo, como já explicitado, entre o século XIX e se estendeu até meados do século XX.

Saussure observava a língua em sua materialidade estática e abstrata, constituída por fonemas e letras. É a partir de Saussure que os estudos linguísticos passam a ser considerados como ciência, porém fixados em um sistema de estudo que se recusava a observar o texto em seu contexto de produção, resultante da intenção comunicativa mantendo-o como estudo da língua.

Para Bakhtin/ Volochinov (1999), segundo a perspectiva saussuriana, a língua deveria ser separada da fala, pois dessa maneira separa-se o social do individual e o que é essencial do que é um acessório accidental.

O conceito saussuriano define a língua, “langue”, como um sistema abstrato e a fala, “parole”, como o ato de comunicação individual. Segundo ele, “esses são os elementos constitutivos da linguagem que formam uma totalidade de todas as manifestações”. Para ele, são essas manifestações que fazem parte da comunicação linguística (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999).

E conclui dizendo que ela (a linguagem) é compósita e heterogênea e por isso

não pode ser o ponto de partida de uma análise linguística.

Saussure considera que somente a língua seja suscetível de uma definição autônoma e considera que a linguagem apresenta contradições internas. Para uma análise a partir dela, é necessário estar inserido no campo da língua e descrevê-la como uma norma de todas as manifestações da linguagem (BAKHTIN/VOLICHINOV,1999).

Ele ainda estabelece a distinção entre língua e linguagem: “considerando que a linguagem é multiforme e heteroclítica; participando de diversos domínios, tanto físico quanto fisiológico e psíquico”. Para o linguista, a linguagem não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos porque não se sabe como isolar uma unidade. Já

a língua, ao contrário da linguagem é todo um sistema passível de um princípio de classificação, pois a partir do momento que recebe destaque entre ela e a linguagem lhe é introduzida uma ordem natural num conjunto que não lhe reserva nenhuma outra classificação (BAKHTIN/VOLOCHINOV,1999, p. 86).

O linguista defende duas ideias: a primeira é que, ao separar a língua da fala, separa-se o que é social do que é individual, e a segunda é que, conseqüentemente, se separa também o que é essencial do que é acessório e relativamente acidental (BAKHTIN/ VOLOCHINOV, 1999).

Entretanto, Bakhtin (2003) pontua que a língua, enquanto prática essencialmente social é indispensável no ato comunicativo, por sua vez esta se realiza por meio de fenômenos sociais de enunciação ou de enunciados, sejam eles orais ou escritos. Em outras palavras: “A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 124).

Assim, considerando-se as esferas da comunicação humana, como lugar de interação verbal, faz-se necessário observar que:

A palavra dirige-se a um interlocutor. Ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio, nem

no figurado (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 112).

Para os autores (conceito de Bakhtin), não existiria a comunicação se não houvesse os interlocutores que tornam a palavra significativa, uma vez que é por meio dela que esses interlocutores interagem.

Portanto, o conceito de Saussure opõe-se ao de Bakhtin, pois Saussure considera que “a língua não é função do sujeito falante, ela é um produto que o indivíduo registra passivamente; ela não supõe nunca premeditação e a reflexão”, justamente o contrário do pensamento bakhtiniano e do Círculo (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 86).

Por meio dessa reflexão, entende-se que, para Saussure, a língua não estava relacionada ao registro no contexto social do sujeito e que sua relação língua/sujeito era algo já previsto, pois, como parte de um grupo social, esse sujeito precisava se comunicar e sua comunicação era uma necessidade já pré-determinada, ou seja, ele apenas reproduziria o que era necessário para sua comunicação. No entanto, para um grupo de estudiosos, num período posterior, houve a necessidade de se aprofundar o conhecimento nos estudos da língua e da linguagem e foi nesse grupo que se destacaram Bakhtin e os estudiosos do Círculo.

Na teoria bakhtiniana, a língua não é um objeto a ser herdado, transmitido de geração em geração, como se fosse um produto acabado. O filósofo considera que os sujeitos não recebem a língua pronta para ser usada; “eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nesta corrente é que sua consciência desperta e começa a operar” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p.108).

Assim, percebe-se que sua teoria observa a linguagem como um elemento organizador na vida do indivíduo e indispensável na formação do sujeito histórico-social que interage com o outro por meio da palavra, escrita ou oral. A compreensão é uma forma de diálogo e:

[...] a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro

(BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 132).

Nesse sentido, a palavra funciona como o objeto de comunicação entre sujeitos que, por meio dessa comunicação, produzem um significado enunciativo, logo essa comunicação transforma-se na língua em uso, ou seja, a linguagem. Para Bakhtin/Volochinov (1999), a linguagem é fruto das relações do “eu com o outro”. Sendo assim, o outro tem um papel fundamental nesse processo, que ocorre por meio da palavra que atua como uma ponte que liga o contexto social entre o eu e o outro e tece uma teia comunicativa entre eles.

Segundo o autor:

Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p.113 ).

### **1.1 O princípio do estudo da linguagem no conceito Bakhtiniano**

Desse grupo de estudiosos, como já explicitado, destacaram-se Mikhail Bakhtin, Medviédiev e Volochinov. Para eles, a língua era, sim, um produto de interação social, no qual o sujeito está inserido num contexto socio-histórico e cultural. Esse indivíduo necessita da língua para se expressar e a usa de acordo com a realidade vivida naquele momento, ou seja, para Bakhtin e o Círculo o sujeito é, sim, integrante de uma realidade e, ao contrário do pensamento de Saussure, como já explicitado, no momento da interação, o sujeito reflete sobre o que será reproduzido e, dessa forma, surge a interação da língua entre interlocutores, em síntese, o locutor e seu destinatário.

A partir do século XX, começa-se a deixar de ver a linguagem com fins artísticos e persuasivos e passou-se a uma análise mais objetiva por parte de alguns estudiosos russos, pontuando mais a forma, destacando a obra em si mesma, portanto afastada do contexto social. Contrapondo-se a esse movimento, a essa forma de



entender a obra, Bakhtin e o Círculo se colocam em posição antagônica ao Formalismo, procurando olhar a obra como uma produção relacionada ao contexto histórico-social.

Vê-se, nesse momento, a superação dos paradigmas que analisam as mudanças ocorridas no campo da linguagem. Observou-se que houve uma passagem de uma “linguística da frase” para uma “linguística interativa”, quebrando o paradigma acentuado no qual se privilegiava o estudo de uma língua, “a langue saussuriana”, como um sistema abstrato, coletivo, do qual se podia extrair um produto lógico de descrição.

A importância de tais paradigmas fez com que os estudos linguísticos se voltassem para a “parole” e para a interação, resgatando a imagem do sujeito e dos elementos sócio-históricos (ou seja, as exclusões saussurianas), não com a ideia de separá-los, mas, sim, de relacioná-los entre si.

Desse modo, a linguagem passa a ser entendida como a representação da língua em uso e seu princípio baseado em uma duplicidade constitutiva, na qual se destacam o eu e o outro; em síntese, o eu, representando o indivíduo, e o outro, representando o indivíduo social. Nesse sentido, Bakhtin, contrapondo-se ao conceito saussuriano, propõe um novo caminho de estudo para a linguística que tem como objeto o *discurso*.

É por esse e outros motivos que podemos compreender o porquê de não se poder considerar as palavras como um simples reflexo ou a representação pura da realidade material, mas, sim, como materialidade desta realidade, a partir do momento em que ela deixa de ser produto de um sujeito e passa a fazer parte da realidade do outro e, por meio de uma dupla constituição comunicativa, constitui-se assim a “linguagem na cadeia discursiva”.

Essa concepção surge como a principal diferença do pensamento de Bakhtin em relação às outras teorias que envolvem os estudos a respeito da linguagem como signo ideológico

Assim, quando falamos de linguagem, nos remetemos ao uso da língua em nosso contexto sociocultural, ou seja, a interação com o outro, pois é nela que encontramos os diversos tipos de linguagens, dentre as quais se destacam a linguagem verbal, a não-verbal e a audiovisual. A esse respeito, segundo o pensamento de Bakhtin e sua concepção dialógica/interacionista de linguagem, o que está em jogo nesse processo de interação é a linguagem em uso e a construção do sentido e de seus efeitos, ou seja, os tipos de enfrentamento entre os sujeitos sociais, históricos, discursivos e também os dizeres e o modo de ser na vida.

Segundo BAKHTIN, (2003), a linguagem caminha nos campos

simultaneamente “físico, fisiológico e psíquico”, “do domínio individual ao domínio social”, tendo por seu movimento de interação constante uma “determinação indeterminada” na sua unidade. Bakhtin ainda nos afirma que a concepção de linguagem se embasa em estudos que abrangem as relações dialógicas e sociais dos sujeitos, uma vez que, segundo ele, a linguagem tem como característica a interação verbal e não imaginária.

O autor considera que é por meio da interação social que se dão os sentidos, pois considera que a língua não é autônoma e que a palavra que surge na interação não é a primeira nem a última, sendo assim os discursos existentes têm sua origem em um momento de enfrentamento.

Para o autor, o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana (BAKHTIN, 2003, p. 261).

No capítulo “Interação verbal” no livro *Marxismo e Filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochinov (1999) define língua como fenômeno social de interação verbal que, por sua vez, realiza-se a partir da enunciação ou de enunciações; a língua só existe por meio de um ato interativo de sujeitos falantes.

Por isso, a palavra tem duas faces, pois ela surge de um sujeito/locutor para outro sujeito/interlocutor, constituindo-se, desse modo, o produto da interação. A interação entre falantes e ouvintes funciona como um jogo em que as regras se estabelecem no lugar das relações sociais. Dessa forma, o sujeito se posiciona e faz uso da linguagem para se comunicar e interagir com o outro.

Portanto, para a teoria da interação verbal de Bakhtin/Volochinov (1999), a linguagem não deve ser compreendida como algo abstrato, uma vez que ela se desenvolve em um processo sociocultural e, assim, se torna um processo de práticas discursivas que ocorrem em diversos contextos interacionais. Por isso, não há como ignorar a relação dialógica entre esses sujeitos, uma vez que envolve suas diversas colocações frente às situações reais nas quais se encontram.

## **1.2 O conceito de enunciado na perspectiva Bakhtiniana**

Quando se enuncia, espera-se uma resposta. Nesse sentido, ao formular um enunciado, o falante interage com seu interlocutor no papel de ouvinte. Dessa forma, cada enunciado liga-se a outro, formando uma unidade comunicativa de sentido entre

sujeitos do discurso. Surgem, assim, os atos de fala nos quais um sujeito/falante alterna seu discurso com outro sujeito, ou seja, quando um termina sua fala, dá lugar ao outro para que esse possa se expressar e assim pode haver a compreensão ativamente responsiva.

Segundo Bakhtin, a compreensão de um enunciado é dialógica, porque implica um processo de interação social dos sujeitos com outros sujeitos. Para ele, “cada palavra do enunciado que estamos em processo de compreender, propomos, por assim dizer, um conjunto de palavras nossas como resposta. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais real será nossa compreensão” (BAKHTIN/VOLICHINOV, 1999, p. 132).

Para Bakhtin (2003, p. 275), o enunciado é uma unidade real que está relacionada à alternância dos sujeitos dos discursos e que se encerra com a transmissão da palavra ao outro, independentemente do tipo de enunciado realizado, contanto que seja percebido por seu interlocutor em uma real situação de uso.

O enunciado pode ser conceituado de formas diferenciadas, de acordo com a perspectiva teórica, e está incluído no estudo da linguagem, possibilitando várias definições e empregos. No entanto, para Bakhtin e o Círculo, o enunciado tem papel central na concepção de linguagem, já que a linguagem se constitui no contexto histórico, cultural e social, no qual está incluída a comunicação entre os sujeitos num *continuum* discursivo.

Outro aspecto constitutivo do enunciado é o fato de ele ser produzido para alguém. Assim, todo enunciado tem um destinatário. Bakhtin (2003) argumenta que o outro – “receptor” do discurso – não é necessariamente alguém totalmente definido, como acontece “em toda sorte de enunciados monológicos de tipo emocional” (p. 301). E complementa que o estilo do discurso é definido a partir de concepções que o locutor tem a respeito do destinatário. Por isso, alguns aspectos são considerados na elaboração do enunciado, como as convicções, os preconceitos do destinatário, seu grau de letramento, seu conhecimento do assunto a ser tratado, suas convicções, suas simpatias e antipatias.

Para Brait e Mello (2005, p. 70-71), o enunciado é uma unidade de comunicação discursiva, diferenciando-se das unidades da língua. Os autores complementam que outro índice substancial do enunciado é o fato de estar voltado para o destinatário com vários perfis e dimensões.

Assim, acredita-se que de todo enunciado e de todo ato de fala é esperada uma resposta, ou seja, em toda ação há uma reação, assim o ouvinte se torna falante

(BAKHTIN 2003).

Para o autor,

O enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas tonalidades dialógicas, enfraquecidas ao extremo pelos limites dos enunciados, totalmente permeáveis à expressão do autor. O enunciado se verifica um fenômeno muito complexo e multiplanar se não o examinamos isoladamente e só na relação com o seu autor (o falante), mas como um elo na cadeia da comunicação discursiva e da relação com outros enunciados (BAKHTIN, 2003, p. 299).

Nesse sentido, pode-se observar que a individualidade do enunciado é determinada especialmente pelo seu aspecto expressivo. No sistema da língua, a entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado, ou seja, fora do enunciado, ela não existe. Se uma palavra isolada é pronunciada com entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado acabado por uma palavra. (BAKHTIN, 2003).

Segundo o autor, o enunciado é visto como um elo na cadeia de comunicação, refletindo as condições específicas e as finalidades de cada referido campo. Ele diz também que os enunciados se constroem por meio da relação entre três elementos: conteúdo temático, estilo e por sua construção composicional.

A respeito do enunciado, Brait (2005, p. 67) complementa que

O enunciado e as particularidades de uma enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante.

Brait (2005) também explica que a concepção de enunciado/ enunciação precisa de um sentido e de particularidades que vão sendo construídas ao longo de um conjunto de obras e que, por isso, essas concepções não são predeterminadas em um determinado texto.

Para Bakhtin, os enunciados são unidades reais de comunicação que não se repetem, uma vez que estão ligados à interação dos sujeitos e, por sua vez, tornam um acontecimento único. Em síntese, o mesmo enunciado produzido em outro momento pela mesma pessoa seria um novo enunciado em um novo contexto sócio-histórico.

Assim, para Bakhtin e o Círculo, o enunciado é provisório e não terá um ponto final, uma vez que seu uso é individual e produzido em outros contextos, pois cada leitura feita de um enunciado dependerá do ponto de vista de cada sujeito, ou seja, de seu conhecimento de mundo e de sua forma de interpretar aquele contexto. Assim, ele não será conclusivo, pois outro sujeito, ao interpretá-lo, terá outra visão desse mesmo enunciado.

Essa relação social entre os sujeitos classifica o enunciado em outra concepção, a de “enunciado concreto”.

O enunciado concreto, segundo o conceito bakhtiniano nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter dessa interação, sendo esse o sentido concreto da enunciação.

Por sua vez, o caráter dos enunciados é determinado pela alternância dos sujeitos, pois os enunciados não são autossuficientes e nem indiferentes, refletem-se mutuamente e conhecem-se uns aos outros (Bakhtin, 2003).

Nesse sentido, a obra cinematográfica deve ser considerada um enunciado verbo - audiovisual, no qual estão inseridos as imagens, as cores, as figuras e o diálogo num plano discursivo, os quais implicam diversos enunciados.

No entanto, tanto o enunciado concreto como a enunciação estão de tal forma implicados e entretidos com essa situação, contexto e história, que podem abranger desde uma expressão monolexêmica como até um texto mais extenso (BRAIT e MELLO, 2005).

Dessa forma, no que diz respeito à linguagem, sobre enunciado e texto Bakhtin afirma que:

Por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto a tudo o que é repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual ele foi

criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história (BAKHTIN, 2003).

Em vista disso, baseado no enfoque teórico de Bakhtin (2003), pode-se concluir que todas as áreas nas quais existe a atividade humana estão ligadas ao uso da linguagem que se concretiza em forma de enunciados orais e escritos, sendo o enunciado uma unidade de comunicação verbal que, em outras palavras, segundo o autor, se resume a uma unidade significativa e concreta que se constitui na interação.

Desse modo, o conceito de enunciado vai além da materialidade que caracteriza o texto, pois, para o autor, um texto torna-se enunciado a partir do momento em que há uma ideia (intenção) e a realização dessa intenção em realidade concreta (BAKHTIN, 2003, p. 308). Em síntese, quer dizer que os diversos enunciados apresentam marcas individuais que são identificadas nas diversas situações interativas do cotidiano, pois, como já se sabe, a individualidade não compõe uma característica do enunciado.

Assim, considerando o destinatário, a obra fílmica adaptada da obra literária se enquadra na característica de um enunciado concreto, pois é o resultado de um conjunto de enunciados, composto por cenas, diálogos, imagens coloridas etc., interagindo com destinatários específicos, transmitindo a mensagem na linguagem verbo-audiovisual num diálogo direto com o espectador.

Desse modo, esse enunciado concreto permite considerar a forma de enunciação como se dá na obra fílmica formada por diversos discursos sociais, buscando a integração entre as linguagens verbal e os outros elementos que a constituem.

Portanto, pode-se perceber que, para Bakhtin (2003), o texto não é o principal instrumento de comunicação utilizada pelos sujeitos, mas, sim, o enunciado, muito embora sua noção de enunciado, por vezes, equivalha à noção mais comum de texto como gênero discursivo, diferenciando-o da noção mais tradicional de enunciado considerado pela linguística. Em contrapartida, para o autor, o enunciado enquanto unidade real da comunicação verbal é caracterizado por suas fronteiras e determinado pela alternância dos sujeitos falantes e suas respostas. Essas respostas podem ser medidas por critérios específicos. A mais importante é a possibilidade de adotar uma atitude responsiva para com o outro e é determinada por três fatores: o tratamento

constante do objeto do sentido, o intuito, o querer-dizer do locutor e as formas típicas de estruturação do gênero escolhido.

Após essa análise da constituição do enunciado na utilização da língua e na formação de diversos gêneros, observar-se-á a utilização de um determinado tipo de enunciado concreto, denominado por Bakhtin como “gêneros do discurso ou gêneros discursivos”.

Segundo Bakhtin (2003), os gêneros não devem ser menosprezados, porque ignorar a natureza do enunciado e as particularidades do gênero que caracterizam a variedade do discurso em qualquer área dos estudos linguísticos delimita-o apenas à forma e à abstração, desconsidera a importância do estudo e anula o vínculo que existe entre a língua e o contexto social. A língua se insere na vida por meio dos enunciados concretos que a realizam, e é também por meio desses enunciados concretos que a vida se constrói.

### **1.3 Os gêneros discursivos**

Para Bakhtin (2003, p. 262), os gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados determinados sócio-historicamente”. Para o autor, todo ato comunicativo expressivo, ou toda forma de comunicação, seja oral ou escrita, é considerado um gênero do discurso e, também, os sujeitos têm um repertório infinito de gêneros, que, muitas vezes, eles desconhecem. Nesse sentido, sabe-se que há uma infinidade de gêneros discursivos, inclusive em uma conversa mais informal encontra-se um discurso constituído pelo gênero em uso, por isso a relação que esses gêneros estabelecem com o falante está diretamente ligada à esfera social e ao uso da linguagem adequada que esse representará. Segundo o autor, esses gêneros nos são dados “quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática” (BAKHTIN, 2003, p. 282).

Outro fator, esse o mais importante para Bakhtin, está relacionado à escolha do gênero discursivo pelo sujeito, dependendo de sua intenção comunicativa. Essa escolha é determinada em relação à esfera pela qual o discurso transitará, por seu conteúdo temático, pelas condições de produção e pela composição dos participantes.

Por conta dessa escolha é que nos comunicamos, isto é, todos os nossos enunciados se caracterizam por formas estáveis e propícias na produção de um todo; consequentemente, esses enunciados fazem parte de um todo discursivo, compondo a

sua generalidade em junção com as formas características do gênero em questão e unificadas de acordo com a esfera da unidade real de comunicação.

Dessa maneira, observa-se que os *gêneros discursivos* são enunciados que resultam de alguma situação de interação, histórica, cultural e ideológica. Por isso, não se deve diminuir a ampla heterogeneidade dos gêneros discursivos a um só tipo de gênero, como único e individual, pois, como se sabe, todos os gêneros têm contextos e dimensões, relacionadas a cada espaço histórico-social, no qual encontram diferentes formas de representação.

Para Bakhtin (2003), gêneros discursivos são constituídos por um tema, pela forma composicional e pelo estilo. Características que, indissociáveis, formam o todo discursivo, ou seja, todo tipo de comunicação, como já explicitado. Nesse pensamento, percebe-se a relevância que estes assumem nas relações e práticas sociais que fazem parte do nosso cotidiano.

Segundo Bakhtin (2003), “a exauribilidade do objeto e do sentido será sempre determinada pela situação social mais imediata”, levando-se em consideração: quem são os sujeitos envolvidos na comunicação (o locutor e o interlocutor)? Onde (esfera)? Quando (contexto imediato)? Para quê (finalidade)? É preciso conhecer os interlocutores envolvidos na interação, o contexto imediato, a esfera de circulação na qual o discurso será transmitido e a intenção comunicativa para se compreender bem um enunciado, sua natureza e seu sentido. Em síntese, essa “exauribilidade semântica-objetiva” da escolha do tema e do enunciado se diversifica na medida em que se diferenciam as situações de interação, uma vez que o significado dos gêneros está repleto de ideologias que retomam e reproduzem os valores sociais. Assim é considerado pelo próprio autor que reitera que,

Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível (BAKHTIN, 2003, p. 283).

Para Bakhtin (2003), a vontade discursiva do falante só pode ser manifestada na escolha de um gênero discursivo, seja ela uma conversa formal ou informal e ainda



“por cima na sua entonação expressiva”, sendo essa entonação mais seca ou mais respeitosa, mais alegre ou triste etc. Para o filósofo russo, quando os sujeitos se comunicam, eles não trocam orações ou palavras, mas enunciados que se materializam, de acordo com a finalidade, em gêneros discursivos.

Por conseguinte, os gêneros sofrem transformações em consequência do momento histórico no qual estão inseridos. Cada situação social origina um gênero, com suas características que lhe são peculiares. Ao pensarmos a infinidade de situações comunicativas e que cada uma delas só é possível graças à utilização da língua, podemos perceber que infinitos também serão os gêneros. Bakhtin vincula a formação de novos gêneros ao aparecimento de novas esferas de atividade humana, com finalidades discursivas específicas.

Para Bakhtin (2003), existem dois tipos de gêneros, os primários e os secundários. Para o autor, os gêneros primários são classificados como simples e os secundários como complexos e ele os distingue, explicando que os primários caracterizam-se por estarem revestidos da ideologia do cotidiano e são formados nas condições imediatas de comunicação discursiva, como as situações do dia a dia, as espontâneas, as não elaboradas e as informais. São exemplos de gêneros primários a carta, o bilhete, o diálogo cotidiano, um pedido de desculpas, conversas de salão, entre outros. Desse modo, estão mais para os gêneros da oralidade. Já os gêneros secundários, normalmente mediados pela escrita, aparecem em situações comunicativas de um convívio cultural mais complexo e elaborado, como ocorre no teatro, no romance, na tese científica, na palestra etc. (BAKHTIN, 2003, p. 263). É preciso ressaltar que tanto os gêneros primários quanto os secundários têm a mesma essência, ou seja, ambos são compostos por fenômenos de mesma natureza, os enunciados verbais. No entanto, o que os diferencia é o nível de complexidade em que se apresentam.

Nesse sentido, observa-se que tanto os gêneros primários quanto os secundários estão envolvidos no contexto socio-histórico dos indivíduos. Todavia, o autor não descarta a possibilidade de um gênero primário vir a fazer parte ou interagir com um gênero secundário, uma vez que, no conceito bakhtiniano, os gêneros são constituídos por meio da relação social e, nesse contexto, os gêneros não são únicos, podendo sofrer alterações tanto no discurso oral como no escrito.

Para Bakhtin (2003), nos gêneros secundários, o que implica sua complexidade é o fato de serem gêneros que não estão relacionados à camada social em um todo, mas, sim, para sujeitos específicos, o que delimita o número de usuários desses gêneros por

estarem envolvidos em um contexto acadêmico, político, cultural e artístico. Trata-se, nesse caso, de um público supostamente elitizado culturalmente e que, por isso, está em constante contato com esse tipo de gênero.

Para o filósofo russo, os gêneros secundários são formados a partir de reelaborações dos primários. Dessa maneira, um diálogo apresentado em um romance deixa de ser um diálogo e passa a incorporar, em seu novo formato, as características do universo narrativo e sua complexidade de origem. Em outras palavras, nesta nova situação, o diálogo deixa de ser um fato do cotidiano e passa a fazer parte do universo literário.

Para Bakhtin (2003), essa diferença entre os dois tipos de gêneros – primários e secundários – é de grande importância, pois é necessário que se faça uma análise do enunciado para que se possa definir sua natureza. Para ele, saber a natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros é importante para as pesquisas no campo da linguagem, já que é por meio desta análise que outros pesquisadores podem obter as informações de suas investigações, pois poderão levar em conta a historicidade da informação. Sem essa distinção, qualquer informação de pesquisa corre o risco de cair em um formalismo ou “abstração exagerada”.

Segundo Machado (2005, p. 158), “antes mesmo de se configurar como terreno de produção de mensagens, os gêneros são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistemas de linguagens e não apenas entre interlocutor e receptor” e, por isso, o gênero não pode ser pensado fora de um espaço temporal, pois sua relação entre esse espaço e tempo estão ligadas às diversas formas de representação que se encontram nele, ou seja, numa analogia sócio-histórica, o espaço é social e o tempo é histórico. Essa simbologia representa que os gêneros surgem por meio de algumas tradições e se relacionam em uma imagem espaço-temporal, que permitirá o uso da linguagem de forma variada.

Para classificar um gênero discursivo, é necessário observar alguns aspectos definidos por Bakhtin. São eles: conteúdo temático, que vai além do assunto e envolve um plano maior de abstração, plano composicional (estrutura formal) e estilo (leva em conta a forma individual de escrever; vocabulário, composição frasal e gramatical). Essas características estão totalmente relacionadas entre si e são determinadas em função das especificidades de cada esfera de comunicação, principalmente devido a sua construção composicional. Para o autor,

[...] Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolavelmente ligados ao todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Nesse sentido, observa-se que a composição dos gêneros é delimitada por objetivos comunicativos, os quais influenciam seu tema, estilo e estrutura esquemática, como constituição do enunciado dentro de um certo espaço de comunicação.

Primeiramente a respeito do tema, Bakhtin (1999, p. 128) salienta que

o tema da enunciação é individual e não reiterável, e se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. O tema é o sentido completo, correspondente a uma enunciação ligada a uma situação concreta, dialógica que, “além de ser algo unitário, é também algo único e irrepetível, como consequência de sua relação com uma interação comunicativa especial”.

Para ele, o objeto do discurso, caracterizado como tema, recebe um acabamento em função de uma abordagem específica do problema, do material, do contexto comunicativo e do objetivo do autor. Para Brait (2005), o tema não pode ser confundido com conteúdo, na medida em que resulta das especificidades da enunciação, ligando-se às coerções constitutivas do discurso. O conteúdo relaciona-se ao nível de profundidade e aos processos de seleção da realidade, no entanto o tema constitui a característica própria do gênero.

O segundo elemento é, para Bakhtin (2003), o estilo, que se constitui em uma relação dialógica entre o “eu e o outro” e é determinado por unidades temáticas e composicionais, visto que é influenciado pelo discurso do outro, seja reproduzindo-o, ou negando-o. Dessa forma, a relação do locutor com seu interlocutor é fundamental para a sua constituição. Em síntese, “o estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento” (Bakhtin, 2003, p. 266).

O autor afirma que o “estilo” está ligado aos gêneros do discurso e ressalta que, por meio dele, a individualidade do falante/escritor pode ser refletida, entretanto pondera que nem sempre o sujeito consegue representar sua individualidade estilística, uma vez que alguns gêneros estão constituídos por um formato padronizado de linguagem, como vemos em documentos oficiais, por exemplo. No entanto, o autor cita a linguagem literária como um dos gêneros que está em constante mudança por ser um estilo de linguagem complexo e dinâmico (BAKHTIN, 2003). Para ele, o sujeito não planeja escrever com determinado estilo, o estilo acaba sendo o produto – consequência do escrito/fala.

Apesar disso, o estilo pode ser estudado separadamente, mesmo estando atrelado ao enunciado. Segundo o autor, a “estilística da língua” é uma disciplina independente e autônoma. E complementa que o estudo da estilística só seria relevante se fosse baseado na natureza dos gêneros do discurso.

Para o filósofo russo, é pela própria experiência em situações comunicativas e pelo contato com os diferentes gêneros do discurso que se aperfeiçoa a competência linguística do sujeito e de seus enunciados, e que é esta competência entre interlocutores que orienta o que é ou não aceitável em determinada prática social. Dessa forma, supõe-se que quanto mais experiente for o sujeito, mais habilidade terá no conhecimento dos gêneros, no reconhecimento do sentido e da estrutura que o compõe.

Por fim, Bakhtin pondera que a forma composicional responde pela organização e pela estruturação do gênero e funciona como uma fôrma que deve levar em conta os modelos da esfera e também as possibilidades de comunicação. Assim, a forma composicional permite não só o reconhecimento do gênero, mas também, segundo Bakhtin (2003, p. 261), a assimilação das condições e da finalidade de cada campo da atividade humana.

O autor coloca que os estudos que consideram as modalidades de gêneros do discurso são diferenciados, e os que não os consideram são “pobres”. Para esses, não existe uma classificação de estilos de linguagem reconhecida de modo pleno.

Portanto, deve-se considerar que a habilidade no uso dos gêneros está diretamente relacionada ao domínio que o sujeito tem em relação a eles, ou seja, quanto maior for esse domínio, mais facilidade haverá em empregá-los de forma usual e adequada nas situações comunicativas nas quais esse sujeito esteja inserido.

Nesse sentido, esse conceito se torna importante para o desenvolvimento desta pesquisa, contribuindo para a análise das obras literária e fílmica (adaptada para o

cinema), pois elas se destacam como gêneros secundários específicos e estabelecem relações dialógicas entre si, uma vez que a primeira se configura como um gênero da linguagem escrita, enquanto a segunda se apresenta num gênero que se configura pela interação entre diversas linguagens, o que afeta a forma composicional e o estilo de cada uma delas.

Na obra literária, o autor tem seu estilo e sua forma de relatar os fatos, os acontecimentos da trama, o contexto histórico e as cenas vividas pelas personagens em uma perspectiva narrativa/descritiva, deixando ao leitor a capacidade de imaginar as cenas descritas, orientando esse leitor no contexto sócio-histórico da trama. Já no filme, as cenas são reconstituídas de acordo com a leitura feita por um novo enunciador, que representa imagetivamente essas cenas, usando movimento, cores etc.

O conceito bakhtiniano entende que o homem é o centro organizador da visão artística em seu conteúdo e sua forma e que “é o homem também uma presença axiológica no mundo” (BAKHTIN, 2003). Para ele, o homem vive em um ambiente axiológico organizado, ordenado e acabado, e esse ambiente é parte da visão artística do homem porque, em torno dele, todos os elementos e relações de espaço e sentido tornam-se dados significativos e concretos. Por essa razão, o criador concebe uma realidade estética diferente da realidade cognitiva. O autor ainda pondera que há uma diferença axiológica mais profunda e essencial em que se encontra o “eu” e o “outro”. Nesse sentido, o eu é representado pelo autor como o criador da obra envolto num contexto existencial. Nesse caso, ainda segundo Bakhtin (2003, p. 174), “viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente”, já o outro é o centro axiológico da visão artística e, por isso, é considerado o “herói da obra”, uma vez que somente ele pode ser enformado e concluído, pois todos os elementos que conduzirão ao acabamento axiológico – do espaço e do tempo – transgridem a autoconsciência ativa e estão fora da linha de uma relação axiológica consigo mesmos. E explica que

[...] eu mesmo para mim não posso ser ativo em um espaço e um tempo esteticamente significativos e condensados, neles não existo axiologicamente para mim, neles não me crio, não me enformo e não me determino; no mundo da minha consciência axiológica (BAKHTIN, 2003, p.. 174).

E, por fim, Bakhtin afirma que o papel do autor é o de portador da tarefa da enformação e do acabamento artístico, mas jamais de seu objeto, que, nesse caso, é a “personagem” no papel do outro. E salienta ainda que “a visão estética encontra sua expressão na arte, em particular na visão artística verbalizada” (BAKHTIN, 2003).

Portanto, é essa concepção que se enquadra como principal para esta pesquisa que busca encontrar nas obras (literária e fílmica adaptada) a visão axiológica dos autores e suas visões artísticas, num envolvimento do real com o imaginário e do contexto histórico-social tanto dos autores e suas criações quanto de suas personagens, pois, para o filósofo russo, “o autor ocupa uma posição responsável e responsiva no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento” (BAKHTIN, 2003, p. 176).

#### **1.4 Ideologia e signos ideológicos na perspectiva Bakhtiniana**

Para discutir o conceito de ideologia, é preciso partir do conceito de signo. Antes de iniciar esse tópico, convém ressaltar a importância dos valores expressos pelos sujeitos enunciativos tanto da obra literária quanto do filme, pois são duas consciências que se expressam: o autor do romance e o intérprete (roteirista e diretor) da obra que seleciona, sintetiza e explora aspectos nas diversas representações sógnicas, atribuindo novo enfoque em relação à obra escrita (original).

A partir dessas considerações, inicia-se uma abordagem do conceito de signos conforme a perspectiva bakhtiniana e a do Círculo.

Para Bakhtin/Volochinov (1999), os fenômenos ideológicos estão ligados às condições e às formas de comunicação social. Essas ideologias se expressam por signos, sendo esse signo a materialização dessa comunicação social que se dá mais clara e completa pela linguagem e que tem por excelência a *palavra* como fenômeno ideológico.

Segundo Bakhtin/Volochinov (1999, p. 36)

toda palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social.

Para o filósofo russo, o signo é um produto social e verbal de natureza ideológica, e sua constituição está fora das subjetividades, ou seja, é um produto da consciência individual, mas que se materializa em contato com o contexto exterior, a relação com o “outro”, e sua localização se dá em um determinado momento, na mente do indivíduo, justamente pelo seu caráter semiótico, como deixa explícito Bakhtin (1999, p. 36):

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem.

A partir dessa reflexão, o signo não será apresentado como um sistema puro e neutro da língua, referindo-se como a relação em si mesmo, relação tida como arbitrária, pois somente após a compreensão total do instrumento da linguagem haverá uma compreensão ativa. Nesta perspectiva, buscar-se-á uma interação entre o elemento linguístico (a língua, em sua composição como sistema interno e abstrato) e o elemento extralinguístico (sua realidade material). Dessa forma, o signo linguístico, ou *palavra*, é considerado um elemento semiótico, pois possui duas características específicas: a primeira, a de refletir uma dada realidade num contexto imediato, e a segunda, a de, posteriormente, transformá-la ou modificá-la. Conforme salientam Bakhtin/Volochinov (1999, p. 32).

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.*

Para exemplificar a concepção bakhtiniana de signo, o próprio autor nos apresenta o exemplo da (foice e do martelo) como elementos que fazem parte da bandeira da antiga União Soviética, mas que também são considerados objetos de trabalho para os homens em seu dia a dia, ou seja, no contexto social profissional (pedreiros, carpinteiros, lenhadores etc). No entanto, o autor pondera que esses elementos, ao serem usados com outros fins, nesse caso no contexto ideológico representado na bandeira, são constituídos de outros sentidos. Assim, são considerados “signos ideológicos”. Para Bakhtin/Volochinov (1999, p. 31), todo objeto pode transformar-se em signo, e enfatizam que “compreender um signo consiste em aproximar o signo aprendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 33-34).

E acrescentam que “todo instrumento pode ser convertido em signo ideológico, pois pode se revestir de sentido, no entanto nem todo o instrumento pode ser considerado signo em si mesmo” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 32).

Dessa forma, a “palavra” se apresenta como instrumento de uso verbal, no entanto essa palavra passa a significar ao ser usada por um sujeito e, assim, deixa de ser um objeto abstrato em sua materialidade. Contudo, seu uso pode sofrer alterações de significados, uma vez que a palavra propicia inúmeros sentidos.

Nesse sentido, o signo se forma na interação entre sujeitos socialmente constituídos. A partir de então, essa palavra passa a fazer parte de uma nova particularidade, refletindo para aquele determinado sujeito, ou grupo social, uma nova avaliação ideológica (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999).

Pelo exemplo citado por Bakhtin, o signo não é um símbolo abstrato e único, mas, ao contrário, pois ele pode expressar diversos valores em sua constituição ao materializar-se num contexto social. Nessa concepção de signo ou signos ideológicos na teoria bakhtiniana, estão incluídas: as palavras, as imagens, o gesto significante, as linguagens verbais, visuais e sonoras que surgem nos mais diversos contextos em sociedade e que têm como características a atividade humana e suas diversas situações particulares.

Nesse contexto, a teoria de Bakhtin está relacionada à linguagem em uso, na qual todo sujeito tem uma ideologia resultante da sua relação com o outro; por conta



disso, ele interage com outros sujeitos, reagindo a eles em função de sua vivência. Para o autor, a linguagem é constituída por signos, uma vez que os sujeitos expressam valores e posicionamentos ideológicos nas várias formas de expressão, devido aos aspectos culturais e sociais nos seus enunciados.

Dessa maneira, pelas interações sociais, históricas e ideológicas, as palavras são consideradas “como o primeiro meio da consciência individual”, pela sua capacidade de refletir e refratar as condições de produção sócio-historicamente constituídas pelo discurso (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 36).

Os autores consideram que os signos ideológicos são resultados do processo de interação verbal e os signos linguísticos, “as palavras”, são elementos materiais de produção de sentidos. Por isso, não há como estudar palavras ou signos verbais dissociados do discurso, uma vez que são fenômenos sociais, conforme a citação abaixo:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. (BAKHTIN/VOLOCHONOV, 1999, p. 33)

Assim, signo ideológico é o tratamento apresentado, no conceito baktiniano e do Círculo, aos significados construídos no cotidiano pelos sujeitos nas situações de interação. Em síntese, é o elemento material, que pertence a um determinado grupo social que, em suas relações de interação pré-estabelecidas, atribui-lhe significados, os quais remetem a algo situado fora de si mesmo. Assim, considera-se que é nas significações que residem as ideologias.

Esse conceito se diferencia da visão dicotômica de Saussure, a do signo dividido em sua abstração “significado e significante”, conforme já explicitado neste capítulo. Para Bakhtin, o signo linguístico vai além dessa estrutura e se realiza no

contexto ideológico social. Na concepção do filósofo russo, o signo é necessário para a formação da consciência do sujeito, ainda que essa consciência seja individual e a ideologia do signo seja social.

Numa análise geral, a consciência humana se compõe de signos ideológicos sociais e isso leva à inferência de que, mesmo em sua individualidade, a consciência tem uma natureza social, pois, como se sabe, os signos que compõem esta consciência são extraídos desse meio social e, por isso, são repletos de valores ideológicos.

Entende-se assim que os signos “são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 35). Isto se dá porque a ideologia não se origina da consciência, mas, ao contrário, a consciência se forma e passa a existir através de relações sociais nas quais grupos organizados interagem e, assim, passam a usar o signo com objetivos específicos e esses se tornarão signos ideológicos.

Nesse sentido, segundo Bakhtin/ Volochinov (1999, p. 36), “a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social”, e ressaltam que “se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobrar nada”.

Em síntese, o indivíduo, ao ser inserido na língua, aprende a compreender o signo já com sua carga ideológica, ou seja, em sua totalidade.

Bakhtin considera que cada sujeito tem o entendimento do signo, pois já vem carregado de um discurso individual e interno, pautado por razões sociais. Em suma, qualquer indivíduo que usar um signo estará se apropriando de um objeto social, mesmo que esse uso seja para atividades mentais individuais. Dessa forma, para o autor, qualquer atividade mental que não tiver ideologia, não será um pensamento, mas apenas uma manifestação físico-biológica do indivíduo, o que faria com que isso se distanciasse do estudo da língua.

Portanto, essa concepção reafirma a posição do autor sobre a relação constitutiva entre linguagem e ideologia, na qual onde há ideologia há signo e onde há signo há ideologia: tudo o que é ideológico possui um valor semiótico; a linguagem “reflete” e refrata a ideologia (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1999, p. 32).

Para Bakhtin e o Círculo (1999), a ideologia designa o “espírito humano”. Dessa forma ela abrange um grande universo que comporta várias esferas ideológicas, que identificam áreas da produção intelectual humana como a arte, a filosofia, a ciência, a religião, a ética e a política, ou seja, todo produto ideológico parte de uma realidade

(natural ou social). Dessa forma, esse produto tem um significado e remete a algo que lhe é exterior, o “signo”. “Cada campo da criatividade ideológica ou esfera ideológica tem signos específicos para aludir à exterioridade e, portanto, um modo peculiar de representá-la e refratá-la” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p. 33).

É desse contexto que se origina o aspecto comum das esferas ideológicas, a dos signos não só se referirem a algo, mas também a de produzirem distintas interpretações, recriações, enfim, refratarem aquilo a que se referem. Sendo assim, a ideologia pode ser interpretada como uma visão de mundo de uma classe social, e a forma como essa classe justifica, ordena e explica a sua realidade.

Por isso, observa-se que numa formação social existem diferentes visões de mundo, dependentes das diversas classes sociais constituintes. Para Bakhtin, o signo está relacionado à expressão íntima e pessoal de indivíduos interlocutores que vivem em uma sociedade e, dessa forma, o signo atrelado à ideologia constitui o “signo ideológico” (GREGOLIN, *in* BRAIT, 2010).

Portanto, a ideologia não é neutra, pois ela se expressa dentro de um contexto sócio-histórico e de um ponto de vista de uma sociedade, ou seja, ela se constitui pela realidade. Dessa forma, a ideologia dominante é a ideologia da classe social. Bakhtin (1999) considera que “sem signos não há ideologia” e a considera como um fenômeno discursivo que se manifesta por meio de sua materialidade semiótica. Nesse sentido, observa-se que as manifestações ideológicas se encontram no campo da palavra, da linguagem, do discurso e do signo em geral, a esse último dá-se um foco maior porque Bakhtin (1999) pondera que “signo e ideologia” se constituem como um fenômeno que ocorre no interior do campo da relação social e, nesse campo, apresentam-se formas concretas de concepções ideológicas que se vinculam ao espaço em sociedade.

Para Bakhtin e o Círculo, o conceito de ideologia não estava pré-determinado apenas como algo pronto ou estático na consciência do homem, considerado como “falsa consciência”, mas, sim, que poderia ser instável ou estável, uma vez que estava relacionada ao convívio social.

Com essa concepção, Bakhtin e o Círculo dividem esse conceito em duas categorias: a ideologia oficial e a ideologia do cotidiano.

Interpretando esse conceito bakhtiniano, Miotello afirma que

a ideologia oficial é entendida como relativamente dominante,

procurando implantar uma concepção única de produção de mundo, já a ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, na proximidade social com as condições de reprodução da vida (MIOTELLO, 2005, p. 168-169).

Da mesma forma, confrontando esses grupos ideológicos, Bakhtin e o Círculo estabeleceram uma relação dialética entre ambos, com o intuito de mostrar, de um lado, a ideologia oficial como uma estrutura ou conteúdo relativamente estável, e, de outro, a ideologia do cotidiano como acontecimento relativamente instável; e ambas formando o contexto ideológico completo e único, no entanto sem perder de foco o processo de reprodução social (MIOTELLO, 2005, p. 169).

Assim, para Bakhtin e o Círculo,

Essa concepção de ideologia, construída no movimento entre ideias relativamente instáveis e ideias já relativamente estáveis, também está presente na concepção de signo, que para inverter a compreensão que se tinha de ideologia e colocar o edifício em pé tomam como ponto de partida, para o estudo da ideologia, a conexão desta com o estudo da linguagem, utilizando o método marxista (MIOTELLO, 2005, p. 170).

Portanto, Miotello (2005), relacionando ideologia a signos ideológicos, salienta que Bakhtin e o Círculo consideram que um conjunto de signos de algum grupo social forma um universo de signos e que todo signo apresenta uma dupla materialidade que se forma nos sentidos sócio-históricos e no físico-material.

Por fim, considera-se que qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 1999, p. 112).

Assim, cada signo, contendo seu tema ideológico, entra em contato com outros signos que também se constituem de um discurso interior com fundamentos ideológicos sociais, o que possibilitará aos enunciadores agregarem valor ao signo em uso. Pois, segundo o filósofo russo, o signo receberá a cada enunciação um valor ideológico individual e também social, e é exatamente por esse motivo que é possível lidar com uma língua viva, que cresce e evolui a cada ato de fala. Se não houvesse uma relação da

língua com os signos ideológicos sociais que se renovam a cada enunciação, a língua poderia ser considerada morta, retirada de sua função enunciativa e limitada ao estudo estrutural, assim como ocorreu no conceito defendido pelo linguista Saussure e outros linguistas de sua época.

Ainda para tratar dos trechos selecionados para análise, devem ser considerados os conceitos de Bakhtin referentes à obra literária especificamente, são estes os conceitos de “exotopia e cronotopo”. Esses conceitos tratam da relação que há no espaço-tempo e tratam especificamente do âmbito do texto literário, “cronotopo”, e a “exotopia”, que trata da atividade criadora de uma forma geral, no entanto introduzida primeiramente a atividade estética e posteriormente a pesquisa em ciências humanas. (AMORIN, 2010)

Para exemplificar esses conceitos, a autora relata que a criação estética é expressada pela diferença e pela tensão que conduzirá a uma compreensão dos termos por meio do exemplo do retrato em pintura.

Para a autora, o retrato em pintura representa duas visões: a do retratado e a do retratista ou artista. Nesse contexto, o trabalho do retratista consiste em dois movimentos. O primeiro, tentar captar o olhar do outro, como olha e como vê. O segundo movimento é o de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado. Dessa forma, ele poderá sintetizar ou totalizar o que vê na perspectiva, valores e problemática do retratado, ou seja, na visão do outro (AMORIM, 2010). Assim, ele retrata o que o outro vê e olha, ou seja, ele se apropria da visão do outro para retratá-lo.

Da mesma forma, ocorre com o autor da obra cinematográfica que, assim como o retratista, observa no olhar do autor da obra literária e de sua visão para tentar reproduzir o seu significado na obra fílmica. No entanto, não há como afirmar que essa realização ocorrerá por completo, pois, além dessa visão, o cineasta não conseguirá se desvincular de suas situações de mundo, sua vivência e seu contexto cultural na hora de sua adaptação.

Segundo a autora, “a delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível”, e ela complementa que “não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define” (AMORIM, 2010, p. 96).

Segundo a teoria bakhtiniana, o outro que está fora de mim pode fazer uma imagem acabada de mim, ou seja, dar um acabamento, e esse fim é considerado como uma espécie de dom do artista (AMORIM, 2010).

Por isso, o conceito de exotopia não só trata do lugar no tempo, no qual o cineasta pesquisa uma obra literária para retratá-la, em uma outra época e num novo contexto e dimensão espacial, mas também trata do acabamento que esse autor dará num todo dessa adaptação. Implica também um trabalho de fixação e de enquadramento, no qual o cineasta deixará sua marca, distinguindo-se assim os dois sujeitos, ou autores numa constituição de duplicidade de lugares e de situações situados nas duas obras, pois uma se dará como fruto do primeiro sujeito/autor da obra original, e o outro, do segundo sujeito/cineasta em sua interpretação da obra original.

Isso se dá, pois, o momento/ tempo/ espacial no qual ocorrerá a adaptação não é o mesmo em que se deu na obra escrita. Nesse sentido, “o autor ocupa um lugar singular e único que o constrange a se responsabilizar, ‘face ao outro’, pelo seu pensamento”, ou seja, “ao assinar seu pensamento ou sua obra, o autor a torna *não indiferente*: dota-lhe de valor no contexto” (AMORIM, 2010, p. 101).

Já o conceito de “cronotopos”, segundo Amorin, traz uma harmonia entre as dimensões de espaço e tempo. E a autora enfatiza que “em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (AMORIM, 2010, p. 102).

No entanto, em seu contexto literal, o conceito de “cronotopo” é relativo a tempo e se opõe ao contexto de exotopia. A autora cita a concepção considerada por Bakhtin que relaciona cronotopo ao tempo decorrido na história do romance, sua época, como é tratado o tempo dentro do enredo e sua concepção. Nesse contexto, segundo a autora, a concepção de tempo traz uma concepção de homem, ou seja, o homem se transformando em função das mudanças do contexto em que vive e também do meio em que vive mudando em função do homem.

Em síntese, os conceitos de cronotopo e exotopia não apresentam contradição e por isso não se substituem, mas, ao contrário, se complementam, pois a exotopia trata da criação individual e dos valores estéticos que apresentam o criador, já o cronotopo trata da produção da obra/história. Este conceito trata do lugar coletivo, um espaço-tempo de onde são contadas ou se escrevem as diversas histórias. Liga-se aos gêneros por serem estas formas coletivas típicas e que encerram temporalidades típicas relacionadas às visões do homem.

Esses conceitos se assemelham às características encontradas na adaptação da obra literária para a fílmica, uma vez que ambos os autores das obras (literária e fílmica) utilizam-se da exotopia para criarem suas obras e, assim, apresentam seus valores estéticos e de conhecimento de mundo e também da cronotopia, uma vez que ambos também procuram observar suas criações e, ao criarem, produzem em um momento e tempo diferentes, portanto em outro espaço-tempo.

Para finalizar as observações acerca das duas produções, a literária e a cinematográfica, destaca-se uma observação de Brait (2005) que, quando se passa o estilo de um gênero para outro, não se muda somente a ressonância desse estilo, graças à inserção desse gênero, mas destrói-se e renova-se o próprio gênero.

Em suma, é o que ocorre quando uma obra literária é adaptada para o cinema, pois, segundo a autora, “quando se muda a esfera de produção, circulação e recepção, implica uma mudança de gênero e, conseqüentemente, uma mudança de estilo, mesmo quando o cineasta procura permanecer o mais fiel possível ao original” (BRAIT, 2005, p.. 90).

Diante dessa transposição, da organização dos dois planos de expressão, o literário e o cinematográfico, assim como dos aspectos culturais, de sua constituição social, das identidades das personagens e do imaginário, pode-se inferir que tanto Esquivel (a autora) quanto Arau (o cineasta) constroem seu estilo, partindo da relação do “eu” com o “outro”, na concepção bakhtiniana, e constituem-se estética e/ou culturalmente.

Por isso, este trabalho vai além do estudo da materialidade da língua em sua composição abstrata e sem vínculo com o contexto histórico-social, pois passa por um estudo mais aprofundado da linguagem em uso. Observando duas formas de representação, a linguagem literária e a cinematográfica, apresentadas em dois gêneros secundários, cujas especificidades serão destacadas no capítulo que segue.

## **CAPÍTULO 2. COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE, A OBRA LITERÁRIA E A CINEMATOGRAFICA**

### **2.1 A linguagem cinematográfica e a literária: especificidades**

A literatura e o cinema sempre compartilharam de uma mesma estrutura, a da narrativa. Por esse motivo, há uma correspondência entre o diálogo e a interpretação. Dessa forma, a partir dessa identidade é possível a análise das semelhanças e das diferenças, ou seja, esse diálogo permite ao sujeito/leitor/ouvinte/espectador verificar que espécie de relação existe entre tais narrativas.

A respeito da análise da imagem no cinema Dondis, afirma que

A exemplo do universo tonal do cinema acromático que tão prontamente aceitamos, as formas estáticas das artes visuais não são naturais a nossa experiência. Esse universo imóvel e congelado é o melhor que fomos capazes de criar até o advento da película cinematográfica e seu milagre de representação em movimento (DONDIS, 1991, 80).

Desde sua criação, o cinema usa obras literárias como fonte de inspiração para suas produções mediante adaptações e interpretações. Buscando a sua inserção, ele se consolidou por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação, alcançando assim seu espaço narrativo verbo - audiovisual.

Para Dondis (1991, p. 80), “o elemento visual do movimento se encontra mais frequentemente implícito do que explícito no modo visual. Contudo, o movimento talvez seja uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana [...]” Segundo ela, esse movimento só existe no cinema e na televisão.

Para a autora, “o milagre do movimento como componente visual é dinâmico. O homem tem usado a criação de imagens e de formas com múltiplos objetivos, dos quais um dos mais importantes é a objetivação de si mesmo”, segundo ela, “nenhum meio visual pôde até hoje equiparar-se à película cinematográfica enquanto espelho completo e eficaz do homem” (DONDIS, 1991, p. 82).

Tanto um filme quanto uma obra literária, por mais que passem por adaptações, têm linguagens diferentes, pois, de alguma forma, as duas sofrerão intervenções de



seu(s) autor(es). Assim, quando o filme é baseado em uma obra escrita, realiza-se a passagem da linguagem literária para a fílmica, nesse momento, destaca-se o autor do filme e o discurso em que está inserido, de natureza intersemiótica.

Para Dondis (1991), a linguagem é um recurso utilizado pelo homem em sua comunicação, mas que “evoluiu desde sua forma auditiva, pura e primitiva até a capacidade de ler e escrever” (p. 2). Essa evolução deve acontecer em todas as áreas do conhecimento envolvidas no planejamento, no desenho e na criação de objetos visuais, desde os mais simples até a criação de símbolos e, por fim, a criação de imagens, essa última no passado, considerada como a característica principal de artistas que tinham talento e instrução para (re) criá-la ou reproduzi-la como ofício, como as pinturas, as fotografias, as imagens gráficas, o cinema, entre outros.

Dessa forma, a adaptação é tida como o trabalho de interpretação da obra original. O cineasta procura recriar numa outra linguagem. No entanto, ele busca nessa análise comparativa do filme com o texto literário a definição de elementos que podem ser transferidos de um meio ao outro. Portanto, no que diz respeito às relações existentes entre o cinema e a literatura, é importante considerar as aproximações e os afastamentos, não só em relação à estrutura. Entretanto, é preciso ressaltar que essa adaptação poderá sofrer interferências do autor por se tratar de um novo contexto histórico-social, o que será levado em conta na hora da adaptação, apresentando assim um discurso ideológico desse autor.

Segundo Dondis (1991, p. 52)

A escolha dos elementos visuais que serão enfatizados e a manipulação desses elementos, tendo em vista o efeito pretendido, estão nas mãos do artista, do artesão e do *designer*; ele é o vislumbrador. O que ele decide fazer com eles é sua arte e seu ofício, sendo as opções infinitas. Os elementos visuais mais simples podem ser usados com grande complexidade de intenção.

Para Dondis (1991), o objeto visual é constituído de unidades determinadas por outras unidades e que, em conjunto, formam um todo significativo na composição e compreensão de mensagens, assim como a linguagem, e por isso seu uso pode abranger diversas utilidades, desde o funcional até os mais elevados domínios da expressão artística.

Para a autora, “são muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual. Um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo” (DONDIS, 1991, p. 52).

Essa seria uma maneira de ajudar na compreensão mais completa dos elementos visuais e sua constituição, proporcionando, na utilização desses componentes, uma melhor interpretação de qualquer meio visual e também da obra individual, podendo, assim, ser observada sua dimensão e também como esses elementos se expressam.

Na escrita, o autor emprega suas habilidades e sua criatividade, surpreendendo o sujeito-leitor com o discurso que se revela a cada leitura. Tanto o autor do texto literário quanto o do texto cinematográfico irão se apropriar de seu conhecimento para interpretar, pois, além da intenção de compreender algo, há também o (re)criar, o processo de recriação relacionado a uma situação de discurso na qual se encontram condições sociais, econômicas, políticas e culturais de cada tempo e espaço. Dondis (1991) pondera que, na escrita ou nos textos impressos, a “palavra” é o elemento fundamental, enquanto os fatores visuais (o cenário, o formato e a ilustração) são elementos secundários ou apenas de apoio. No entanto, ocorre o contrário nos modernos meios de comunicação, entre eles o “cinema”, pois o visual é predominante, enquanto o verbal tem somente a função de acréscimo.

A esse respeito, observa-se na citação de Dondis (1991) que:

Na comunicação verbal, ouve-se apenas uma vez aquilo que se diz. Saber escrever oferece maiores oportunidades de controlar os efeitos, e restringe a área de interpretação. O mesmo acontece com a mensagem visual, apesar das diferenças existentes. A complexidade do modo visual não permite a estreita gama de interpretações da linguagem. Mas o conhecimento em profundidade dos processos perceptivos que regem a resposta aos estímulos visuais intensifica o controle do significado.

Assim, tanto o primeiro sujeito quanto o segundo, que interpreta, não está privado desses aspectos, de forma que os emprega sobre aquilo que está sendo interpretado.

Dondis (1991) considera que, no filme, seja ele congelado em imagens estáticas ou em movimento, a lente vê como vê o olho, em todos os detalhes e com o

apoio absoluto de todos os meios visuais. “A compreensão mais profunda da construção elementar das formas visuais oferece ao visualizador maior liberdade e diversidade de opções compositivas, as quais são fundamentais para o comunicador visual” (p. 52).

E ainda nos afirma que “para analisar e compreender a estrutura total da linguagem visual é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas” (DONDIS, 1991, p. 53).

A respeito desses elementos que compõem o todo de uma imagem, Dondis (1991) os apresenta como: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e, por fim, o movimento. Entretanto, mesmo sabendo que todos esses elementos são essenciais para a constituição da imagem e que cada um em particular tem seu efeito de sentido, para algumas análises, uns elementos se destacam mais que outros dentro de algumas composições.

Para Dondis (1991), esses elementos se caracterizam pelas seguintes formas:

- o ponto, como uma unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima, sendo sua forma arredondada a formulação mais comum (p. 53);
- a linha, que se caracteriza como um ponto em movimento, ou como a história do movimento de um ponto, no entanto na arte visual ela nunca é estática e é considerada como um elemento inquieto e “inquiridor” de esboço (p. 55);
- a forma é descrita pela linha e, na linguagem das artes visuais, é a linha quem articula a complexidade das formas. São três as formas consideradas básicas: o círculo, o quadrado e o triângulo equilátero, cada qual com sua característica específica e também com significados variados, que se constituem por meio de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas (p. 57);
- a direção se relaciona diretamente com as formas básicas citadas acima, pois elas expressam três direções visuais básicas e significativas: no quadrado, observa-se a horizontal e a vertical; no triângulo, observa-se a diagonal; no círculo, observa-se a curva. Cada uma das direções visuais tem um forte significado associativo e é um valioso instrumento para a

criação de mensagens visuais (p. 59);

- o tom, em que estão representadas as margens com que se usa a linha para representar um esboço rápido em forma de justaposição de tons, ou seja, de intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista (p. 60);
- a cor, em que estão presentes as representações monocromáticas que observamos nos meios de comunicação visual. “É um mundo cromático nosso universo profusamente colorido” (p. 64);
- a textura, considerada o elemento visual, que, com frequência, serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Porém, é possível apreciar e reconhecer a textura tanto por meio do tato quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação de ambos;
- a escala, diretamente relacionada ao processo, que se constitui na capacidade dos elementos visuais de se definirem e se modificarem uns aos outros. Por exemplo, a cor brilhante ou apagada, dependendo da justaposição, assim como os valores tonais relativos passam por enormes modificações visuais, dependendo do tom que lhes esteja ao lado ou atrás (p. 72);
- A dimensão, que se representa em formatos visuais bidimensionais, também depende da ilusão. A dimensão existe no mundo real. Com a ajuda de nossa visão “estereóptica” e binocular, podemos vê-la e senti-la. No entanto, em nenhuma das representações bidimensionais da realidade (desenho, pintura, fotografia, cinema e televisão), existe uma dimensão real; ela apenas é implícita (p. 75);
- e, finalmente, o movimento. Como no caso da dimensão, o elemento visual do movimento se encontra mais frequentemente implícito do que explícito no modo visual. Contudo, ele talvez seja uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana (DONDIS, 1991, p. 80).

Desses elementos elencados por Dondis (1991) como principais características para a constituição da imagem, destacam-se para a análise das imagens recortadas das sequências fílmicas as cores, o movimento, a dimensão, a escala e o tom como principais, não desconsiderando os outros elementos, que, como já explicitado, fazem parte de um todo na composição da imagem. Entretanto, os elementos destacados acima remetem diretamente às escolhas do cineasta para representar sua visão dialógica em

correspondência com a obra literária, escolhas essas que serão analisadas em seu sentido implícito ou explícito apresentados nas imagens, que, numa representação dialógica com a obra literária, tratará dos elementos descritivos da escrita numa representação imagética.

Assim, é necessário que, no texto fílmico, se atente para os sistemas de significação da linguagem, dos quais as cores, as imagens, os sons e as ilustrações fazem parte, bem como os processos nos quais se desenvolvem tais sistemas. Nessa perspectiva, a produção cinematográfica *Como água para chocolate* é considerada a reinterpretção, por meio da linguagem verbo-audiovisual, da obra literária de mesmo título.

E nessa nova produção encontram-se as manifestações ideológicas, juntamente com o discurso interior do autor, tidos assim como signo ideológico.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1999, p. 38),

Toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhada de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação.

A partir disso e considerando a questão da imagem, Varela esclarece que

As modalidades da imagem (forma, cor, movimento etc.) funcionam como propriedades emergentes, com um grau de independência e separabilidade, mas que se inter-relacionam e operam em conjunto, de modo que em todo momento uma percepção visual resulte resultados coerentes estruturas neuronais (VARELA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 47).

E, para tratar dos elementos constitutivos da imagem, avaliam-se não só as ponderações de Dondis, mas também as de Guimarães, apresentadas na obra *A cor como informação* (1998). No entanto, o elemento destacado nesse momento será a cor. Conforme já explicitado acima, houve um resumo dos demais elementos que serão

estudados e observados na análise das imagens que compõem o terceiro capítulo deste trabalho.

Para Varela, a cor não é percebida de forma independente dos outros atributos da imagem, mas “sempre se percebe a cor dentro de um contexto mais abarcador” (VARELA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 47).

Dessa forma, a cor, como parte da sintaxe visual, assumirá, no seu papel de informação cultural, a função de linguagem, nesse sentido carregada de simbolismo. A simbologia das cores dependerá do armazenamento e da transmissão do seu conteúdo, que pode, afinal, transpor períodos de tempos maiores ou ter validade por um período menor, assim como pode variar em relação ao repertório compartilhado por aqueles que participam do processo da comunicação.

Como síntese, o uso da cor em todas as imagens na representação dos três capítulos que serão analisados, serão destacados os elementos de tom, de dimensão e de escala constituídos na imagem, além das cores e do movimento. Observa-se que, segundo Guimarães, basicamente são seis as soluções gráficas utilizadas para a aplicação simbólica de uma cor, sendo elas:

1. Aplicação da cor no fundo para interferir na percepção da figura principal;
2. Aplicação da cor das letras, principalmente quando estão em primeiro plano ou quando são responsáveis pela compreensão mais rápida do assunto;
3. Aplicação de signos tradicionalmente nessa cor, quando o conjunto forma a cor e determina uma informação imediatamente compreendida pelo conjunto;
4. Aplicação da cor a um objeto que, normalmente, não teria essa coloração, forçando o leitor a perceber a importância da cor na cena e buscar seu significado;
5. Uso de recursos gráficos para destacar a área da imagem em que o vermelho está presente, ressaltando, da mesma forma, sua importância, sendo a forma mais comum a aplicação;
6. Aproximação ou o detalhamento em *zoom*; alteração da luminosidade, saturação ou brilho, ou por vezes suprimir as outras cores, tornando a área em tom de cinza, exceto a área da cor a que se quer dar destaque etc. (GUIMARÃES, 1998, p. 126).

A partir dessas considerações, em relação à apresentação das cores, Guimarães (1998) observa que, a partir do advento das técnicas de reprodução, a diversidade das cores precisou ser reconquistada em todos os grandes veículos da comunicação visual.

Assim, as cores se tornaram a grande alavanca dos meios de comunicação no século que findou e continuam sendo o grande fator de apelo das mensagens imagéticas, como ocorre no cinema.

Se a comunicação por imagens por si só já tem uma enorme força apelativa, as imagens de exuberante colorido têm uma força muito maior. A cor não deve ser vista com uma visão física apenas, mas também a importância da cor como linguagem, como componente de uma pragmática da comunicação.

Segundo Bystrina (*apud* GUIMARÃES, 1998), para sua sobrevivência psíquica, o homem constrói sobre a estrutura da primeira realidade sensível, predeterminada biofísicamente, uma outra realidade, operada pela cultura. Essa “segunda realidade”, concebida pela criatividade, imaginação e fantasia humana, tem um caráter sógnico e é essencialmente narrativa.

Na concepção de Bystrina, os códigos da comunicação são de três tipos:

Os “hipolinguais”, ou primários, independentes da intencionalidade do homem, que são as trocas de informações intra-orgânicas, assim como as informações genéticas;

Os “linguais”, ou secundários, também chamados de códigos das línguas naturais ou códigos de linguagem, que organizam as regras sociais ou extra-individuais de comunicação;

E os “hiperlinguais”, terciários, ou códigos naturais, que regulam as chamadas linguagens culturais que operam a segunda realidade (BYSTRINA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 4).

Tentando identificar os princípios que podem direcionar a compreensão da cor como código específico da comunicação humana, que respondem principalmente às variantes e invariantes culturais de suas aplicações e aos fatores que interferem na manutenção ou mudança desse código, o autor determina a seguinte hipótese:

A apreensão, a transmissão e o armazenamento da informação “cor” (como contexto cultural) são regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros dois tipos de códigos da comunicação humana (os de linguagem e os biofísicos) (BYSTRINA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 4).

A ideia da cor depende da definição dada pela área de sua aplicação, com base no que foi apresentado até agora. Assim, pode-se esboçar uma definição que constitua todos os componentes (o objeto, a luz, o órgão da visão, o cérebro). “A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro” (BYSTRINA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 12).

Assim, além da função da cor como luz, podemos apontar uma segunda função: o seu poder de expressão. Como afirma Kandinsky (*apud* GUIMARÃES, 1998, p. 14), “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu caminho físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”. E, por fim, uma terceira função atribuída à cor como “a capacidade de significar”.

É justamente dessa aplicação simbólica das cores que o produtor da obra fílmica se valerá para apresentar os elementos contidos na imagem representante do terceiro capítulo, uma vez que ele apresenta o conceito de cor na dimensão aplicativa, ou seja, aplicada à imagem como objeto e que destaca como principal elemento significativo dessa imagem, o elemento simbolizado pela “rosa” (flor). A forma como a cor é aplicada denota sua importância como informação, desempenhando uma importante função, que é a intenção que será percebida e decifrada pelo sentido da visão, interpretada pela cognição e transformada numa informação atualizada, dentro do contexto fílmico.

Assim, segundo Bystrina (*apud* GUIMARÃES, 1998),

Entenderemos numa dimensão pragmática a cor como informação atualizada do signo, ou seja, um objeto produzido por um emissor, recebido e interpretado por um receptor, os signos estarão compostos em complexos significativos – os textos – e organizados por sistemas de regras – os códigos.

Nesse sentido, podemos compreender a cor como um dos elementos da sintaxe da linguagem visual, e a linguagem visual como um dos diversos códigos da comunicação humana.

Dessa forma, para este estudo, devemos entender a cor como uma das linguagens e como signo ideológico, pois ela se insere nas sequências imagéticas



retiradas da obra fílmica como representação cultural e também como parte da sintaxe visual, retratada nos capítulos e com ênfase maior no terceiro capítulo, com foco especial no objeto de análise, a rosa (flor usada para a composição do alimento que abre o terceiro capítulo).

Segundo Bystrina (*apud* GUIMARÃES, 1998, p. 16):

A cor de uma flor transmite uma informação segundo a qual os pássaros e os insetos se orientam. Mas essa informação ainda não é um signo, é um pré-signo. O que falta para ela se tornar um signo é a intenção, mas ela não tem a intenção de ter uma cor pois está em seu código genético.

E exemplifica que

podemos afirmar que um cravo vermelho, quando colocado em um smoking de um senhor em uma noite de gala, passa a ser um texto e o vermelho um signo desse texto, pois o produtor/emissor não é mais a flor, mas sim o homem que terá a flor em seu smoking, havendo assim uma comunicação com outros convidados do evento (BYSTRINA, *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 16).

## 2.2 A obra literária

*Como água para chocolate*, publicado em 1989 e de autoria de Laura Esquivel, foi um sucesso de vendas considerável e internacional, arrebatando dezoito prêmios internacionais. A obra foi adaptada para o cinema em 1993, pelo diretor e ator Alfonso Arau, esposo de Laura Esquivel. O roteiro fílmico foi produzido pela própria autora do livro.

O livro trata de diversos temas, entre eles o papel da mulher tradicional em contraste com a mulher moderna e seu papel na sociedade, a duplicidade moral que existe para os homens e as mulheres a respeito das relações amorosas. Discute também as diferenças entre a família tradicional e a família moderna. O filme reflete fatos históricos para o povo mexicano, como a revolução mexicana, tema que será tratado mais adiante.

Laura Esquivel nasceu na Cidade do México, em 1950. Durante sua juventude, foi professora e escreveu obras de teatro infantil e roteiros de filmes. Seu primeiro romance foi a obra *Como água para chocolate*. O livro foi traduzido para mais de trinta idiomas e, em 1994, a autora recebeu o prêmio ABBY (American Bookseller Book of the Year), que foi entregue a uma escritora estrangeira pela primeira vez. Durante muitos anos, tem se dedicado à produção de roteiros para o cinema em parceria com o diretor Alfonso Arau.

No romance, a história começa com o nascimento de Tita de La Garza, na cozinha da casa da família, quando sua mãe estava cortando cebolas. Algum tempo depois, seu pai morreu de um ataque cardíaco ao saber que sua filha Gertrudes poderia ser filha de outro homem, deixando a família sem um apoio patriarcal. Essa função coube, então, à Senhora Elena, que, por estar viúva, fez valer uma tradição familiar. Tita, então, tornou-se vítima dessa tradição local, que dizia que a filha mais nova não poderia se casar para cuidar da mãe (Sra. Helena) até a sua morte. Ao crescer, já na adolescência, Tita se apaixona por Pedro Muzquiz, que corresponde a seu amor e que, mais tarde, pensa em casar-se com ela, mas a mãe da moça proíbe o casamento devido à tradição cultural. A mãe sugere que Pedro se case com Rosaura, a irmã primogênita e dois anos mais velha que Tita.

Pedro aceitou casar-se com Rosaura na tentativa de permanecer próximo de Tita. Para Tita, esta ação significou o fim de suas esperanças e o ponto de partida para muitos anos de sofrimento, ao ver que sua irmã seguia sua vida e teria filhos com o homem que ela amava. Por isso, a protagonista passa a buscar consolo na cozinha, já que ali passava a maior parte do tempo, preparando receitas que tinha aprendido com sua criada Nacha, uma pessoa que significou muito para ela e que ainda a ajudava mesmo depois de morta. Com o passar dos anos, um pouco de esperança ilumina a vida da protagonista, pois ela conhece um médico que a ajuda depois de um confronto com sua mãe, que queria interná-la em um manicômio.

O médico a acolheu na casa dele e cuidou dela até que voltasse ao normal. Após a morte de Dona Helena, a mãe de Tita, a protagonista decidiu casar-se com o médico (John), no entanto continuava apaixonada por Pedro, seu cunhado, com quem mantinha relações extraconjugais às escondidas. Por este motivo, não se casou com seu noivo.

Rosaura e Pedro tiveram uma filha (Esperanza), por quem Tita tinha um carinho especial e a quem tratava como uma filha. Tita faz de tudo para que a jovem não

tenha o mesmo destino, pois como filha única de sua irmã Rosaura a garota estava destinada a manter a mesma tradição familiar de sua avó, ou seja, estava predestinada a não se casar. No entanto, a garota teve mais sorte do que a tia, pois a jovem se casou com Alex, filho do Dr. Brown, graças à morte precoce de sua mãe Rosaura, que, com sua morte, levava consigo a tradição.

Os protagonistas têm finalmente a oportunidade de consumir seu amor, uma vez que Pedro agora está viúvo. Mas, nesse momento, Pedro morre de infarto e Tita, inconsolável, se suicida.

Quando Esperanza voltou da festa, encontrou a casa em cinzas e um livro de receitas que narra em cada uma de suas receitas esta história de amor.

A história é um diálogo cultural e nos apresenta uma intertextualidade parcial com o amor proibido de Romeu e Julieta, mas também pode ser tratada como um romance verossímil, pois a situação vivida por Tita poderia ter sido semelhante à de tantas outras mulheres daquela época.

A ação se passa em princípios do século XX, no Norte do México, à beira da Revolução. Sob o ponto de vista cultural, o tema de fundo é o amor proibido da filha mais nova, que se vê diante de uma situação involuntária. Ela teria de acatar ou de revoltar-se. No entanto, a segunda opção poderia trazer consequências talvez drásticas à protagonista ou à sua família. Assim, ela decide seguir o contexto tradicional-ideológico destinado a ela, ou seja, sendo a filha mais nova, não se casar, para que pudesse cuidar de sua mãe na velhice. A obra mostra a força e o valor de Tita por toda uma vida resignada, culminando com sua morte, considerada a melhor solução para seu impasse diante do homem que amara e estava morto, do qual permanecera próxima e amante até o fim da vida.

Mostra também a força da mulher de uma época que vivia em um mundo machista e tradicional, mas que ela tentou de todas as formas respeitar, mas não sem se submeter às imposições determinadas por aquela sociedade.

Também tem como cenário o México e, principalmente, a cultura culinária passada por gerações. A autora teve como experiência real a influência de sua avó, autêntica matriarca da família, que costumava se reunir com as mulheres na cozinha, lugar que Laura Esquivel veio a considerar ideal para que pudesse expressar e retratar os problemas íntimos das mulheres naquele contexto. Talvez aqui já se encontre um interdiscurso ideológico representado no romance *Como água para chocolate*.

A obra se divide em 12 capítulos, distribuídos ao longo de 104 páginas. Cada

capítulo apresenta uma receita que será elaborada pela protagonista, também retrata a angústia vivida pela personagem na trama e, conseqüentemente, a receita produzida está interligada com o signo/discurso cultural e ideológico vivido por ela a cada momento, ou seja, cada receita representa um momento, seja dor, alegria, tristeza, paixão etc.

O diretor da obra cinematográfica mantém a narradora, que tem um papel importante, pois é ela quem abre o percurso histórico vivido por sua tia-avó, a protagonista no cenário que representou a sua história, a *cozinha*. Nesse cenário de fundo, ela aparece cortando cebola e preparando uma receita do livro deixado pela protagonista, sua tia-avó Tita. É ela também quem encerra o enredo, pois retorna ao final da história, fechando o livro de receitas como se fosse um livro de recordações, o que nos permite inferir que há um discurso dialógico e o signo cultural-ideológico deixado para outras gerações, qual seja os descendentes dessa família.

A obra se passa em um momento histórico da Revolução mexicana. Embora não aprofunde esse contexto, a Revolução faz parte das ações das personagens, servindo de pano de fundo para o desenvolvimento da história.

A Revolução começou em 20 de Novembro de 1910. Por vários motivos, dentre os quais se destacavam como principais a injusta distribuição de riquezas e terra, a exploração dos trabalhadores, a corrupção política e administrativa, a não aceitação da democracia, a falta de desenvolvimento cultural e político do país.

Don Francisco I. Madero, em 1909, criou o partido “Antireeleccionista” e iniciou o movimento armado. Esse dia fica conhecido pelo “Sufragio Efectivo no Reeleccion” e morreu pela causa da revolução, no episódio conhecido como a “Decena Trágica”.

Pancho Villa conquistou, sob seu comando, a divisão norte. Emiliano Zapata lutou pela justiça agrária. Venustiano Carranza se revoltou contra o governo de Victoriano Huerta, e dessa luta surgiu a Constituição Federal de 5 de Fevereiro de 1917, que segue regendo os cidadãos mexicanos. Neste documento, ficaram esclarecidos os ideais dos principais chefes da revolução.

Os personagens principais dessa revolução são: Porfírio Díaz (ditador que retirou a terra dos indígenas e passou o poder para os ricos); Francisco Madero (Revolucionário que promoveu o partido “antireeleccionista”), iniciando um levantamento contra o poder de Díaz; Pancho Villa (foi comandante da Divisão do Norte ao emergir a revolução. Foi um guerrilheiro incansável); Emiliano Zapata era um jovem camponês rebelde que lutou pela justiça agrária e fez o famoso Plano de Ayala,

“Terra, justiça e lei”.

### **2.2.1 Resumo dos capítulos**

A seguir, destaca-se um breve resumo dos capítulos da obra original para que o leitor consiga entender o contexto histórico e cultural vivido pela protagonista e, dessa maneira, consiga melhor compreender as cenas fílmicas retiradas para serem comparadas aos três primeiros capítulos resumidos abaixo. Espera-se também, com estes resumos, nortear o leitor sobre o espaço e o tempo cronológico na narrativa, de modo que consiga compreender o sofrimento vivido pela protagonista desde seu nascimento até a sua morte.

#### **CAPÍTULO I. JANEIRO – TORTAS DE NATAL**

Este capítulo tem início com o nascimento prematuro da protagonista Tita que ainda no ventre materno chorava e em função de um soluço mais forte ocorre seu nascimento. O espaço onde ela nasce é a cozinha cenário permanente no percurso de sua vida, o qual ela passa a frequentar após sua mãe descobrir que não poderia amamentá-la, por isso teve de entregá-la à criada Nacha que a criou como se fosse sua filha. O pai de Tita descobre o segredo de sua mulher Elena, de que sua filha Gertrudes era fruto de uma relação com outro homem. Ele morre de ataque cardíaco, deixando a família sem um patriarca, cabendo esse papel para Dona Elena. Tita se apaixona por Pedro e é correspondida, mas é impedida de viver esse amor, por conta da tradição familiar na qual a filha mais nova teria de ficar solteira até a morte da mãe. Pedro então se casa com Rosaura irmã mais velha de Tita. A protagonista se entristece, mas é obrigada a acatar a ordem da mãe e também de ajudar com o banquete do casamento.

#### **CAPÍTULO II. FEVEREIRO – BOLO DE CASAMENTO**

No segundo capítulo o que está em foco é toda a narrativa da preparação do banquete para o casamento do qual Titã e Nacha foram as encarregadas o que se destaca são: a preparação até no final com ênfase nas lágrimas derramadas por Tita na massa que terá como consequência uma reação diversa nos convidados e como resultado final um vômito coletivo, a morte de Nacha, deixando então a herança culinária para Tita e a declaração de Pedro a Titã dizendo que a amava na hora dos cumprimentos.

#### **CAPÍTULO III. MARÇO – CODORNAS EM PÉTALAS DE ROSA.**

O terceiro capítulo tem início com uma nova perspectiva na vida da protagonista que depois da morte de Nacha, torna-se a cozinheira oficial da casa. Este novo contexto torna a protagonista senhora dos sabores. Os acontecimentos principais estão nas rosas dadas por Pedro a Tita e o prato principal preparado com essas rosas (Codornas em pétalas de rosas), que causa diversas reações nos familiares da casa e que tem como consequência: a fuga de Gertrudes com um revolucionário, o enjoo de Rosaura por estar grávida e sentir ciúmes da atitude do marido e a repulsa da mãe maldizendo o prato.

#### **Capítulo IV - ABRIL. PERU COM ALMENDRA Y AJONJOLÍ.**

No quarto capítulo temos como enfoque o nascimento de Roberto filho de Rosaura e Pedro, o fato de Tita ser a ama de leite da criança por conta de uma doença de Rosaura e a paixão do Dr. Brow por Tita o médico que atendia a família. E se encerra com a partida de Pedro Rosaura e Roberto para outra cidade a pedido da Dona Elena.

#### **Capítulo V.- MAIO - CHORIZO NORTENHO.**

Este capítulo enfatiza a situação do rancho após a partida de Rosaura, Pedro e Roberto, que aparentava normalidade, mas que na realidade deixou Titã em depressão. O enfoque também se dá na visita dos revolucionários ao rancho, e por fim a discussão encetada por Titã e sua mãe, depois que descobriram que Roberto o sobrinho e neto havia morrido, que culminou na agressão sofrida por Titã e sua internação em um manicômio a pedido de sua mãe.

#### CAPÍTULO VI. JUNHO – MASSA PARA FAZER FÓSFOROS.

Este capítulo se dá no processo de recuperação de Tita, porém não em um manicômio, mas sim na casa do Dr. Brow que cuidou dela até que se recuperasse sua paixão por ela levou-o a admirá-la, em retribuição a tanta gentileza Titã passa a sentir um carinho especial por ele, mesmo não se esquecendo de Pedro.

#### CAPÍTULO VII. JULHO – CALDO DE CAUDA DE BOI.

Este capítulo mostra a recuperação total de Tita de sua depressão, porém o enfoque mais importante se dá na invasão do rancho por alguns bandidos, que estupraram Dona Elena e Chenchá, além de deixarem Elena paraplégica fato que a tornou dependente de Tita e Chenchá e mais tarde culminou em sua morte, este fato traz de volta Pedro e Rosaura grávida mais uma vez e também Tita e o Dr. Brow. Há também por parte de Tita a descoberta de um segredo de sua mãe, sobre a paternidade de Gertrudes e da situação de Dona Elena em ser proibida de viver um grande amor, fato que a fez se vingar em Tita.

#### CAPÍTULO VIII. AGOSTO – CHAMPANDONGO (CONFUSÃO).

Este capítulo relaciona o nascimento de Esperança filha de Rosaura e Pedro e com sua tia Tita, fato que começa por seu nascimento antes do tempo e o gosto pela cozinha. A relação se dá também na vontade de Rosaura em manter a tradição familiar de sua mãe em não deixar sua filha se casar e a luta de Tita em não permitir que isso aconteça. Por fim o capítulo se encerra com a perda da virgindade de Tita com Pedro e com o desejo de Alex (Filho do Dr. Brow) por Esperança ainda bebê.

#### CAPÍTULO IX. SETEMBRO – CHOCOLATE E ROSCA DE REIS

Este capítulo se dá na preparação da rosca de chocolate por Titã, de suas lembranças de infância e de suas reflexões sobre sua irmã e sua mãe. Há também um momento de tensão quando pensa que grávida de Pedro. Outro fato importante que se dá é o pedido de Rosaura para que Titã a ajudasse a reconquistar seu esposo Pedro, lhe preparando comidas que resolvesse seu problema digestivo e de mau hálito. O capítulo termina com a volta de sua irmã Gertrudes e a descoberta de sua verdadeira origem revelado por Tita.

#### CAPÍTULO X. OUTUBRO – RABANADAS DE NATA

O capítulo em questão começa a fechar o enredo da história, o prato destacado no título relaciona a sobremesa preferida de Gertrudes que está de visita no rancho. Tita conta a ela que suspeita estar grávida e sua irmã a apoia. O fechamento da narrativa se dá com Pedro bêbado se queimando e gritando o nome de Titã, de Rosaura se isolando no quarto por uma semana, de Titã cuidando de Pedro e do Dr. Brow retornando de viagem e sentindo que Tita não o amava depois de beijá-la.

#### CAPÍTULO XI-NOVEMBRO. FEIJÃO GORDO COM PIMENTA A “TEZCUCANA”.

O Capítulo apresenta o término do relacionamento entre Titã e o Dr. Brow, a revelação de Tita a Pedro sobre não estar grávida dele e a revolta de Tita em não permitir que Esperança passasse

pelo mesmo martírio que ela. O capítulo encerra a participação do médico como noivo de Tita, mas o mantém como futuro sogro de Esperança sobrinha de Tita.

## CAPÍTULO XII-DEZEMBRO. PIMENTAS NOGADA.

Finalmente no último capítulo os dotes culinários de Tita voltam a apresentar fortes reações químicas. Isto se dá na festa de casamento de Esperança e Alex após comerem o prato afrodisíaco preparado por Tita, que levou todos os convidados a se ausentarem por alguns instantes. O enfoque aqui se dá na relação de amor que finalmente os amantes conseguem ter, pois quando todos se ausentam da casa Tita e Pedro conseguem ficar a sós para concluir seu grande amor, mas Pedro morre de infarto pela emoção do momento e Tita vê na morte a melhor solução para ficar junto dele, por isso se envenena e parte. Os dois acabam incendiados e é Esperança quem encontra a casa em cinzas e o livro de receitas que dá origem a história aqui contada, pela filha dela. Este último capítulo também retrata a morte de Rosaura terminando assim o ciclo de uma tradição familiar e surgindo uma nova vida para os descendentes dessa família.

### **2.3. A obra cinematográfica e seus componentes de criação**

Ressaltamos aqui que a ficha técnica do filme para consulta foi colocada num anexo para poder dar continuidade à dissertação, juntamente com a ficha dos autores e os capítulos primeiro, segundo e terceiro, dos quais foram retirados tanto os fragmentos escritos quanto as sequências imagéticas que formam os objetos de análise deste trabalho.

O filme é baseado no romance de Laura Esquivel, e foi produzido pelo diretor Alfonso Arau, México, em 1992. Os personagens principais são Tita, filha mais nova de Elena (Regina Torne), Pedro (Mario Leonardi), seu amado, e Dona Elena. Tita tem de adiar o seu relacionamento com Pedro porque os costumes da família são rígidos e ela se vê na obrigação de cuidar de sua mãe até morrer. A cozinha se torna o refúgio e a sede de uma curiosa variante do poder feminino. Entre o drama e o realismo mágico, a história passa pela revolução mexicana e apresenta algumas ideias sobre a condição das mulheres, o machismo da época e o amor.

A história é contemporânea. Os eventos ocorrem aproximadamente entre a última metade do século XIX e a primeira do século XX, passando por duas gerações. Ela também é narrada por um membro da família, a sobrinha-neta de Tita, filha de Alex e Esperança. Já no casamento de Esperança e Alex, começam a aparecer a modernidade, simbolizada pela chegada dos convidados no automóvel Ford T, fabricado aproximadamente em 1910. Eles chegaram ao México entre 1915 e 1920. A narrativa é acronológica, pela forma como a história é contada. Os pratos são novamente preparados pela filha de Esperança, a narradora, e servem como pano de fundo para

relembrar os eventos que foram comemorados durante o tempo de Tita e inclusive de gerações anteriores e se destacam “el amanecer de Luz”, de Nacha e Dona Elena.

O espaço retratado passa pelos fatos que são geograficamente localizados em uma vila chamada Pedras Negras (Piedras negras), cidade localizada entre as fronteiras do México com os Estados Unidos, perto de onde está localizada a cidade de Eagle Pass, Texas). O espaço em destaque é o Rancho de Domingues, onde a maioria dos fatos ocorre, embora destaquem-se também algumas ações localizadas no centro da vila (como um lugar para fazer compras e os constantes tiroteios entre federais e rebeldes), em Eagle Pass (de vez em quando se fazia compras lá), lá também vivia o irmão de Dona Elena e também foi o lugar em que viveram, por um período, Rosaura, Pedro e o pequeno Roberto.

Os principais conflitos estão relacionados a todos os personagens, pois, direta ou indiretamente, eles interagem, mas têm como pano de fundo a frustração do amor: que começa pela frustração da senhora Elena e de seu amor, por ser negro, fato que a levaria a descontar sua ira em suas filhas, a separação forçada de Tita e Pedro, o impedimento de exercer o ato de amor por Gertrudes até a sua fuga para a liberdade, o casamento só de “aparências” vivido por Rosaura e Pedro, a intervenção de Dona Elena na separação de Nacha e seu noivo, e finalmente a violação de Chenchá e seu posterior encontro com o verdadeiro amor. Cada história retrata a luta e o desespero das personagens para vencer em tempos de repressão e conquistar a liberdade de exercer o mais íntimo e sagrado que está relacionado um direito do ser humano, que é seu direito de amar e ser amado. Cada personagem, ligada a este conflito, vive sua perspectiva, sendo o principal expoente da série do romance os diversos desentendimentos e mal-entendidos sofridos por Pedro e Tita, vítimas nas mãos de Dona Elena.

Tão intrínseca quanto a própria natureza das questões humanas, o tratamento dado aos temas é simples.

O autor fala de sensualidade, sexualidade, luxúria e o amor puro no mesmo tom de comunicação. O mesmo tratamento dado à liberdade e à repressão, à pena e à emoção e todos os subtópicos pequenos constroem este romance.

Usando uma linguagem cotidiana e muito expressiva, tanto Esquivel quanto Arau tentam fazer o leitor sentir exatamente a combinação de sensações experimentadas pelos personagens. Um, na representação da linguagem verbal usada na obra literária composta de uma narrativa/descritiva, e o outro, com o uso da linguagem verbo - audiovisual, na representação narrativo-imagética.



Com impecável sincronia, intercalam insultos, maldições, contexto social e o que pode ser considerado estratégia do uso da culinária com a linguagem cotidiana, a fim de ser compreensível por qualquer pessoa, falando espanhol ou não, de qualquer camada social. A autora teve influência familiar em relação à cozinha e por isso acredita-se que sua visão em relação à obra também teve o objetivo de mostrar que a culinária não é apenas uma atividade diária para satisfazer uma necessidade básica, mas, pelo contrário, tem muitas características especiais, perfeitamente representadas no trabalho. Dessa forma, a cozinha é representada como um lugar libertador, pacificador e até um canal de comunicação e amor entre as personagens. A cozinha pode ser representada também como fonte de conhecimento, pois no filme percebem-se as descobertas do amor e a efervescência que surge após a degustação de codornas com pétalas de rosa ou o poder de recuperar a memória que pode ter um caldo de cauda de carne.

Nesse sentido, os autores usam o amor e tudo que dá sentido à cozinha, pois, ao usar os alimentos como chave para a abertura dos capítulos, usam-se todos os elementos que compõem o mundo das personagens: a relação social, o jogo entre eles e, com base no amor, faz algo original que irá ser ingerido por outros. O romance também narra as desventuras da busca pela liberdade e o desejo de mudar uma tradição, por parte da protagonista.

Para representar as técnicas narrativas, o cineasta explora com uma delicadeza impecável seus conhecimentos da língua espanhola. Busca dialetos relacionados à própria aldeia ou à área de residência dos personagens, bem como dialetos mexicanos, ao lado da língua espanhola de todos os dias que podemos encontrar em um mesmo parágrafo/ou nas cenas.

Uma personagem que melhor representa o dialeto local é Chenchá, que se apresenta como a própria representação da cultura de seu povo.

Portanto, a síntese que se pode observar é a de que a liberdade nunca deve ser negada a um indivíduo cujo espírito é livre e por isso tem sua própria personalidade e que não se sujeita às regras impostas por uma sociedade, porque este espírito não descansará até ver cumprido seu objetivo, mesmo que seja só por um momento. Assim é o caso de Tita e Pedro, que lutaram até conseguirem excluir uma tradição familiar, que foi imposta desde a infância e que foi apresentada tanto ao leitor do romance como ao espectador da obra cinematográfica.

É nesse sentido que se observa a importância do componente cultural para o

ensino de língua espanhola, pois a introdução do componente cultural proporciona ao aprendiz não só a interação com a língua, mas também com a cultura e também com a tradição veiculada pela língua e recuperada pelo filme. Dessa forma, o aprendiz poderá se manifestar, observando os diferentes pontos de vista dentro dessa língua e os diferentes aspectos comunicativos que podem ser usados em situações reais.

A respeito do elemento cultural para a prática nas aulas de línguas, Freitas (2011) nos afirma que são muitas as possibilidades de procedimentos para as aulas que proporcionam a introdução do elemento cultural, para fins didáticos, entre eles ela cita o cinema e os textos literários, entre outros, e complementa que, para a produção cinematográfica, os países de língua espanhola trazem inúmeras referências históricas culturais.

### **CAPÍTULO 3. ESTUDO COMPARATIVO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS**

Após a apresentação do arcabouço teórico, no capítulo 1, e da apresentação das duas obras objetos desta pesquisa, no capítulo 2, este capítulo está destinado ao estudo comparativo das sequências selecionadas para análise da representação cinematográfica em relação à obra escrita, observando as peculiaridades de cada uma, assim como as aproximações e os afastamentos na adaptação. Neste capítulo, também observaremos, analiticamente, a posição dos autores/criadores em *Como água para chocolate* que relatam a permanente batalha entre a protagonista “Tita” e um discurso dialógico acerca dos conceitos culturais vividos por ela, em uma simbologia dos costumes e da tradição representados pela submissão desses costumes na prática da cozinha em sua identidade sociocultural, no entanto apresentadas por duas visões diferentes, dois autores que, no momento de sua criação e adaptação, trarão para suas obras traços característicos de sua visão pessoal, sendo esses inseridos implícita ou explicitamente em seu trabalho final.

É uma trama que vai além do romance ou da escrita artística, pois reflete também a cultura do povo mexicano, uma vez que a narrativa mostra com detalhes um momento histórico e o aspecto cultural desse país, dentre os quais se destacam a revolução mexicana ocorrida naquele período e a tradição familiar tanto na proibição do romance da protagonista, quanto os dotes culinários como uma herança prendada da boa mulher mexicana, além da cultura machista de uma época.

No entanto, quando uma determinada obra literária é adaptada para outra linguagem, surge nessa transposição um conjunto de elementos estéticos, socioculturais e ideológicos. Esses elementos influenciarão na recriação do texto-fonte e também na formação da obra adaptada enquanto objeto de linguagem. A posição do autor/sujeito da adaptação, o momento histórico e o meio estético de produção são fatores importantes e significantes para que ocorra essa transposição.

Partindo da constatação de que a obra literária e a cinematográfica *Como água para chocolate* são duas estruturas narrativas, há a possibilidade de uma leitura intertextual, por um viés metalinguístico, os quais se concretizam entre o texto literário e o texto adaptado.

A posição do autor-criador em *Como água para chocolate* é fundamental para se observar as diversas manifestações ocorridas, uma vez que, na maioria das adaptações, mantém-se o elemento central da sequência narrativa.

Geralmente, em um processo de adaptação fílmica de um romance, o elemento textual é reorganizado, pois o cineasta fará adequações, nelas haverá supressões de informações, acréscimos, substituições e deslocamentos para que o texto passe do plano verbal ao verbo - audiovisual no intuito de preservar às características de expressão e também que se enquadre ao tempo de duração. Assim, configura-se uma obra com muitos afastamentos e aproximações, descartando-se a perspectiva de um resgate total do original, tornando este feito quase impossível.

Cada autor faz sua própria leitura do texto literário, o que o leva a uma série de adaptações, com pontos de vista diversificados, o que envolve os diversos discursos e ideologias. Desse modo, somente ao final da produção de um filme, pode-se notar as aproximações e os distanciamentos, ou seja, as consonâncias e dissonâncias entre os textos.

Nesse sentido, para Orlandi (1999, p. 164),

A análise é um processo que começa pelo próprio estabelecimento do corpus e que se organiza face à natureza do material e o ponto de vista que o organiza. Daí a necessidade de que a teoria intervenha a todo momento para reger a atenção do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação.

Muito embora o filme tenha sido produzido com base no livro *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel, existem afastamentos a narrativa do livro, devido às adequações, às supressões de informações, aos acréscimos, às substituições e aos deslocamentos, que interferem na transmutação por se tratar de uma linguagem audiovisual, enquanto o texto literário se encadeia em torno dos detalhes verbais, narrativos e descritivos.

Tanto a obra cinematográfica quanto a obra literária expõem as ações polêmicas ocorridas na trama Como exemplos, temos a morte do patriarca da família, o amor proibido, a revolução mexicana, a tradição familiar das festas e a cozinha como cenário em destaque dentro do contexto sócio-histórico representado pelos autores. Para

a narrativa fílmica, o diretor coloca diante dos olhos da câmera a questão dos detalhes descritivos do texto para uma linguagem visual.

Por esse viés é que se propõe como *corpus* de análise três sequências de grande impacto na obra, por se tratar do nascimento da protagonista, do desgosto da protagonista vivido na frustração de não poder contrair matrimônio e da alegria da protagonista ao se deparar com a esperança de reviver seu grande amor em um futuro, ou seja, um novo olhar voltado para uma esperança.

As sequências descritas acima estão relacionadas aos capítulos primeiro, segundo e terceiro. No primeiro capítulo, intitulado *Tortas de Navidad* – traduzida para o português “Tortas de Natal”. Dá-se início à obra narrada pela sobrinha-neta da protagonista. Como enfoque principal, tem-se a cena de maior impacto: a Senhora Elena, matriarca da família, está na cozinha, cortando cebola e, logo depois, tendo contrações. Na obra literária, tem-se o soluço da protagonista Tita por estar chorando no ventre de sua mãe. A bolsa se rompe e, nesse momento, nasce Tita, em uma cozinha, cenário no qual seu destino será traçado, por conta de uma ideologia sociocultural e familiar. Mais adiante, esta cena será retratada por meio da linguagem verbo-audiovisual.

No segundo capítulo, intitulado *Pastel Chabela*, traduzido para o português como “Bolo de casamento”, no mês de fevereiro. A cena que se destaca aqui ocorre na preparação da receita do bolo de casamento de Rosaura, irmã da protagonista, com Pedro, o grande amor proibido de Tita. Após ela saber que não poderá casar-se com seu amado e que o mesmo aceitou o pedido de Dona Elena para casar-se com sua filha mais velha, Rosaura, a jovem Tita entra em desespero e vai para a cozinha desabafar nos braços de sua criada e ama de criação (Nacha). No entanto, momentos depois, como castigo por não estar presente na confraternização do pedido de casamento de sua irmã, alegando enxaqueca, ela recebe ordens de sua mãe para que preparasse não só o bolo do matrimônio, mas também todo o banquete da festa, o que para ela significava dor e sofrimento (ESQUIVEL, 1989).

Destaca-se nesse capítulo uma reaproximação dos amantes, ou seja, o amado de Tita agora é seu cunhado. O foco desse capítulo está na participação da protagonista como cozinheira, preparando com muito desgosto o bolo que será servido para os convidados da festa do casamento de sua irmã. Nesse contexto, quis o destino que Tita fosse indiretamente a responsável pelo banquete que serviria no casamento que deveria ser seu. Observam-se duas colocações importantes por parte dos autores para a

representação desta cena. Na primeira, a autora da obra (Esquivel) investe nos aspectos descritivos e nos detalhes, observando-se, assim, que há um discurso ideológico de grande impacto para os leitores. Na segunda, observa-se que, na obra fílmica, o cineasta (Arau) tentou apresentar o mesmo discurso e manter a riqueza imagética por meio da linguagem verbo-audiovisual.

No terceiro capítulo escolhido para análise, intitulado *Codornices en pétalos de rosas*, traduzido para o português como “Codornas em pétalas de rosas” – mês de março, tem-se uma reaproximação dos amantes, ou seja, o amado de Tita agora é seu cunhado. No capítulo, tem-se também a morte de Nacha, a cozinheira.

Com a morte da cozinheira, que até então não tinha nenhuma herdeira direta para substituí-la, o destino novamente se apresenta a Tita, pois ela se torna indiretamente a herdeira de Nacha, já que, como ajudante dela, Tita aprendeu os segredos da cozinha, dote que ninguém mais na casa tinha. Com isso, surge a oportunidade que Tita sempre quisera a de se aproximar de seu amado por meio de seus dotes culinários.

Nesse capítulo também se destaca o primeiro prato elaborado pela protagonista, que, depois de receber rosas de seu amado e de ouvir uma declaração de carinho dele, se enche de alegria pela primeira vez após o casamento dele com sua irmã. Sua felicidade era tamanha que ela escolhe o prato afrodisíaco para agradar a seu amado e faz uso das rosas que ganhou dele para a elaboração do prato. Na obra literária, há os detalhes descritivos da preparação, desde a busca pelas codornas até sua finalização. Essa mesma descrição o autor da obra cinematográfica tentará apresentar, num ritmo ágil, mantendo a riqueza imagética por meio da linguagem verbo-audiovisual.

Nos trechos acima, o diretor Vicente Arau, ao transpor o discurso artístico do universo literário para o fílmico, procura utilizar o mesmo discurso da obra original para sua adaptação. No entanto, esses enunciados não são narrados nas sequências dos fatos, devido à diferença existente entre as duas linguagens, que, apesar de se apropriarem do gênero narrativo, diferem em relação às estruturas da linguagem. Essas diferenças se dão uma vez que, no texto literário, Esquivel se apropria da estrutura narrativa/descritiva para apresentar os detalhes das cenas; já no texto fílmico, o diretor Arau não só faz uso da estrutura narrativa, mas também se apropria da linguagem verbo-audiovisual para descrever as cenas da obra original, apropriando-se dos recursos cinematográficos e do enquadramento das câmeras para configurar essa relação semiótica, conforme será visto mais adiante.

Esses enunciados são organizados a partir da visão do autor/criador em relação à sua produção e/ou à sua adaptação. A seguir, tem-se a análise dos *corpora* destacados do texto literário e sua adaptação para o texto fílmico, análise essa que se dará por meio das aproximações e dos afastamentos entre as obras e das observações acerca dos discursos ideológicos contidos nas imagens, assim como dos elementos que compõem essas imagens e que, se observados à luz dos estudos teóricos aqui já trazidos, apresentam muito sobre a linguagem inserida no contexto sócio-histórico-cultural e que também serve de base para o ensino de línguas.

### **3.1 A obra cinematográfica: resumo das sequências destacadas para análise**

A obra fílmica mantém elementos do romance em quase todos os aspectos, como os enumerados a seguir. São eles: as personagens, o percurso histórico-cultural, os costumes culinários, a situação sócio-histórica da época, a estrutura narrativa e, principalmente, o drama vivido pelas personagens, mas vale-se de um processo de adaptação da obra literária que, por conta disso, sofrerá interferências do cineasta para adaptar seu objeto de trabalho aos olhos de seu interlocutor, procurando manter a fidelidade da obra original para não perder a essência do conteúdo histórico-cultural e sua importância como arte.

Nesse sentido, com a análise das sequências fílmicas que representam os três primeiros capítulos da obra escrita, percebe-se o material como uma fonte de interessantes detalhes, como, por exemplo, a cena de abertura que se passa em uma cozinha. A cena apresenta uma ordem de detalhes que, juntamente com a ambientação, será o centro dos conflitos do filme. Tudo é trazido a cena, nada é velado, para que se perceba a mãe grávida, o corte da cebola e, na sequência, o parto da filha que será a protagonista. Essa relação se estabelece com o primeiro capítulo da obra escrita.

Num primeiro plano, a cebola se destaca antes da aparição da mãe, pois irá representar toda a sequência posterior, que centrar-se-á na bolsa d'água se rompendo. Na sequência narrativa fílmica, o enquadramento focalizará esse líquido da gestação escorrendo pela cozinha e pela escada e distanciará o foco da mãe e da menina, pois esta já se encontra nos braços da parteira, que é também a cozinheira da casa.

Nesse contexto, a câmera recua para focar o líquido escorrendo desde a mesa da cozinha, invadindo o chão até a escada, portanto invadindo todo o espaço cênico. Essa cena parece sugerir as lágrimas que a personagem verterá ao longo de sua vida. Em

uma sequência representativa, o elemento “líquido amniótico”, se transforma em sal, em grande quantidade. Esse sal que aparece parece sugerir o elemento culinário que é empregado por Tita e por Nacha, na elaboração dos alimentos que serão servidos ao longo da narrativa. Esse sal está associado à lágrima em três momentos: ao da menina no ventre de sua mãe, ao da lágrima referente ao corte da cebola no início da cena e ao da lágrima que a protagonista iria verter no decorrer de sua vida.

Todo esse contexto vivido na cozinha, plano de fundo da história e dos principais acontecimentos da trama, estão diretamente relacionados à comida que seria preparada para representar os acontecimentos posteriores e compor os demais capítulos.

Por fim, a cebola, a cozinha, o líquido fetal, a lágrima e o sal fazem o fechamento simbólico e anunciam aí o início da história de dor e sofrimento que viria a ter a protagonista no decorrer de sua história.

No segundo capítulo do livro e sua representação fílmica, o *corpus* de análise mantém como pano de fundo a cozinha e novamente temos o recurso dos planos captados pela movimentação da câmera, num movimento de aproximação (*fade-in*) para destacar alguns objetos e de distanciamento (*fade-out*). Dentre os elementos que são enfatizados pela aproximação da câmera estão os elementos visuais destacados como mais importantes para essa obra fílmica. Dentre esses elementos, as lágrimas são recorrentes, agora motivadas pela representação da tristeza, sendo a principal causa da desgraça o casamento de sua irmã (Rosaura), pois, como já se sabe, o noivo de sua irmã é seu tão amado Pedro. A infelicidade da protagonista irá atingir, mesmo que involuntariamente, o casamento de sua irmã e, de certa forma, irá trazer infelicidade para ela, afinal sua irmã se casara com um homem que não a amava e sua relação com esse homem também seria de sofrimento e dor. Apesar de todo um contexto ideológico cultural contido nessa sequência, os principais elementos que se destacam na cozinha são: a massa do bolo que será preparada para o casamento e o choro da protagonista, por meio dos quais se observam a realidade do destino imposto à protagonista e sua submissão a ele.

Por fim, no terceiro capítulo da obra escrita e na correspondente obra fílmica, surge então um novo contexto, e o pano de fundo, apesar de continuar sendo a cozinha, passa a ter um novo olhar. Observa-se, a partir desse episódio, que a protagonista vê na sua atual realidade a oportunidade de mudança, e nessa oportunidade ela se vê realizada no desejo do outro, ou seja, o prazer que ela proporciona para seu amado por meio dos pratos servidos no dia a dia.



Nesse contexto, o cineasta se preocupa mais com o detalhe da câmera em enquadrar os principais elementos da composição do prato até sua apresentação a mesa, focalizando as cores de sua composição, em que se destacam as rosas ofertadas à personagem – cor-de-rosa – e as rosas – vermelhas – que compõem o prato, as quais entram como principal elemento representativo da paixão.

Os elementos que fazem parte da cena são dotados de um significado especial, pois cada um, analisado separadamente, corresponde apenas aos ingredientes de um prato especial, no entanto, todos juntos, compõem um prato de valor simbólico, dos quais se destacam as rosas, que sugerem na cor vermelha o sangue e a vibração de alegria da protagonista em preparar esse prato. Todos, em conformidade, formam uma deliciosa mistura repleta de desejos, anseios, insinuações e esperança, emoções que estão implícitas, mas que surgem na medida em que cada personagem degusta o alimento.

É interessante observar que as rosas dadas por Pedro a Tita, em três enquadramentos, são cor-de-rosa, porém, quando Tita se apropria das rosas para fazer o prato principal até a sua composição e sua apresentação à mesa, as mesmas rosas se apresentam com a cor vermelha, que sugere a paixão dos amantes separados.

Como nos afirma Dondis (1991, p. 69), “a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual”. Para ela, “a cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados” (p. 69).

No detalhe das cores que mudam, é possível fazer uma inferência proposta pelo diretor em destacar uma mudança de sentimento, o amor brotando novamente, a paixão renascendo das cinzas e a cozinha não mais como espaço cênico triste, mas, sim, um espaço onde impera a alegria. Percebe-se, nesse momento, que a cena ganha um equilíbrio visual, pois a abordagem das rosas sendo entregues até sua colocação como elemento de destaque no prato torna o detalhe da cena um elemento de mudança e transição para uma nova temática, contrastando com todo o discurso autoritário até então apresentado na sequência das cenas.

A escolha do diretor é concretizada pela linguagem audiovisual, e também pela narrativa fílmica, como recurso para substituir todo o processo descritivo/narrativo da obra original e, assim, nortear o telespectador na compreensão e interpretação da

história apresentada na obra fílmica. Por isso, nesse momento o leitor/telespectador precisa ter conhecimento do contexto sócio-histórico e cultural para compreender a visão do cineasta no processo de aproximação com o literário.

Segundo Dondis (1991, p. 66),

Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção. Os resultados informacionais, na opção por uma cor saturada ou neutralizada, fundamentaram a escolha em termos de intenção.

Nesse momento, é possível perceber o envolvimento do autor-criador na composição do cenário e no enquadramento das imagens, pois é ele quem determina os recortes necessários para a recriação da obra, por meio dos recursos visuais, para demonstrar sua escolha e sua restrição a detalhes que talvez não sejam tão significantes.

Nesse sentido, o autor-criador difere do autor-pessoa como propõe Bakhtin. Para ele:

Para encontrar o autor assim concebido numa dada obra, cumpre escolher todos os elementos que concluem a personagem e os acontecimentos de sua vida, por princípio transgredientes à sua consciência, e definir a unidade ativa, criativamente tensa e de princípio desses elementos; o agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 12).

Ainda segundo o conceito bakhtiniano,

A relação arquitetônica estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra (BAKHTIN, 2003, p. 3).

O filme também não está determinado por capítulos, como na obra literária. Dessa forma, o recurso utilizado pelo diretor para a adaptação são as cenas festivas, nas quais os alimentos que abrem cada capítulo da obra literária são usados como recurso para mostrar o desenvolvimento da trama e que estão presentes nos momentos de sedução, de tristeza, de alegrias, e do percurso de vida das personagens, assim como o contexto sociocultural.

Nesse momento, a obra fílmica, também caracterizada como um gênero narrativo, passa a apresentar, por intervenção do cineasta, os detalhes mais importantes na transição de um capítulo a outro, cuja conexão se dá por meio da intervenção da narradora.

A esse respeito, Bakhtin considera que o autor-criador é a segunda voz, uma posição “axiológica” do objeto e não um mero ente físico, e a narrativa é condensada num todo estético numa relação valorativa, ou seja, há uma visão de mundo, um articulador que guia o olhar do leitor.

A obra em questão ganha sentido na linguagem verbo - audiovisual, pois o autor procura valorizar, por meio das imagens, as cenas que mais retratam a importância da situação que, no livro, remete ao contexto do capítulo, em uma construção narrativa/descritiva.

Nesse sentido, a obra fílmica se caracteriza como fonte de análise das linguagens verbo - audiovisual, por meio das representações das sequências, nas quais se destacaram as aproximações e os afastamentos entre as linguagens/obras como formas de representação dos símbolos ideológicos contidos em cada um dos recortes das sequências apresentadas. Para Dondis (1991, p. 51):

Sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Não se deve confundir os elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre.

Assim, observa-se que na sequência dessas imagens, que corresponde aos três primeiros capítulos da obra escrita, não foi aleatória a escolha das imagens que se destacaram, pois cada uma condensa os aspectos mais significativos do início do romance.

### **3.2. Análise das sequências fílmica**

#### **3.2.1 Análise do corpus – Tortas de Navidad**

Os fragmentos abaixo, extraídos da obra literária, fazem correspondências às imagens 1, 2, 3, 4 e 5, ou seja, observa-se a relação existente em comparação com a obra fílmica adaptada. Observa-se também, na análise da composição imagética, a linguagem visual em comparação com a linguagem verbal. Tanto a obra literária quanto a obra cinematográfica seguem uma sequência narrativa, recurso empregado pelos autores para descrever os detalhes vividos pelas personagens. No entanto, na obra literária a descrição leva o leitor a criar uma imagem em seu pensamento, a criar sua própria visão dos fatos por meio da exposição do escritor, enquanto a fílmica busca o foco na imagem criada pelo cineasta, sua visão como (re)criador na visão do outro (autor), recurso esse utilizado por meio dos elementos representados pelo cinema, dos quais se destacam: a ampliação da imagem, o detalhe das cores, o contorno das formas, o contraste, a dimensão, entre outros. A câmera enfatiza a importância dos elementos signo/ideologia/símbolos-culturais contidos nas imagens e representa os aspectos descritivos da obra original.

#### **OBRA LITERÁRIA**

*Manera de hacerse:*

Tortas de Navidad – I. Enero

#### **INGREDIENTES:**

01 lata de sardinas

½ chorizo

01 cebolla

orégano

01 lata de chiles serranos

10 teleras

O fragmento abaixo trata da narrativa apresentada na obra literária referente ao nascimento da protagonista. Sua apresentação se dá pela sobrinha-neta da personagem principal que, nesse momento, dá início ao relato do drama vivido por sua tia-avó e sua relação com a cozinha. O seu enfoque são os detalhes desse nascimento e a relação com as lágrimas como principal elemento simbólico para a trama e, nesse momento do nascimento, não é diferente, pois é nesse primeiro contato com os elementos descritos na obra que o leitor será levado a entender todo o contexto histórico-cultural vivido pela personagem. Observa-se nesse recorte que as reticências indicam que antes e após o fragmento havia uma sequência descritiva, no entanto essa descrição não apresentada não remete à sequência fílmica e, por isso, não se trouxe isso para o contexto da análise. O recorte textual na íntegra encontra-se nos anexos apresentados no final deste trabalho.

Fragmentos da obra literária em correspondência com **as sequências 1, 2, 3, 4 e 5 da obra fílmica.**

[...]Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Y sin que mi bisabuela pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. Como se imaginarán, la consabida nalgada no fue necesaria, pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio. Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina. [...]

As imagens abaixo destacadas da sequência fílmica estão relacionadas ao fragmento acima. Elas são analisadas junto ao fragmento para ficar mais clara a relação entre ambas as obras, e as correspondências e os distanciamentos, observando-se assim se formam uma relação verossímil.

Imagens de 1 a 5 correspondentes ao primeiro capítulo e ao fragmento acima.

**Sequência 1** – linguagem visual obra fílmica



Primeira cena fílmica representada pelo corte da cebola narrada pela sobrinha-neta de Tita. A jovem narradora aparece cortando cebola e preparando uma receita que estava no livro de receitas da protagonista, sua tia-avó Tita. Como consequência do corte da cebola, ela está chorando e narrando, fato comum que ocorre com quem a corta, porém as lágrimas provocadas pelo corte da cebola não têm significado, não estão relacionadas a questões sentimentais, apenas uma reação química, como ocorre com a narradora. No entanto, tanto no romance quanto no filme, o elemento cebola, associado às lágrimas, tem valor simbólico, numa relação dialógica com o sentimento de tristeza, sendo este sentimento ligado à protagonista no ventre de sua mãe e que seria o seu carma. Na narrativa, a jovem narradora diz que sua mãe a compara com sua tia-avó Tita e que ambas são sensíveis.

A cebola, elemento em destaque na imagem, tem seu papel fundamental para representar, como já especificado, “as lágrimas”. O *close-up* (termo utilizado em inglês para destacar o objeto em primeiro plano) dado ao objeto pela câmera dá a ênfase e o destaque aos objetos cênicos, o que, na obra literária, fica simplesmente na descrição.

Nesse momento, em comparação com a obra literária, percebemos a intervenção do cineasta, sua visão em relação ao objeto destacado e a sua preocupação

em detalhar para seu telespectador o significado da cebola em analogia com a obra original.

Para Dondis (1991)), o elemento visual do movimento se encontra mais implícito do que explícito, contudo as técnicas podem enganar o olho, podem criar a ilusão de textura e ou dimensão graças a uma manifestação de detalhes como a perspectiva da luz e sombra intensificadas nas formas estáticas e por suas manifestações serem mais difíceis de serem identificada no campo visual. Ela se concretizará de acordo com nosso conhecimento e nossa interpretação, como no caso da imagem da cebola em *close-up*, que se caracteriza como o principal elemento da sequência, uma vez que está em foco.

### Sequência 2 - linguagem visual obra fílmica



Esta sequência fílmica também faz parte da sequência narrativo-descritiva destacada no fragmento que inicia este tópico. A mãe da protagonista corta cebola na cozinha e Tita chora no ventre dela, anunciando seu nascimento. A cozinha aqui é o espaço que será seu cenário desde o início da trama até o final dela. É também onde ocorrem os acontecimentos mais impactantes, onde surgem os diversos sentimentos de tristeza, alegria e conquistas.

Mais uma vez, observa-se que o diretor tentou manter os detalhes da cena descritiva da linguagem verbal, transpondo sua visão para a linguagem verbo - audiovisual. Para isso, ele se apropria dos elementos apresentados na obra literária e os apresenta numa perspectiva imagética, destacando todos esses elementos compostos pelo/a (s) temperos (louro, tomilhos, coentro, alho) e pelas cebolas, que estão sobre a mesa e que servem de referência para a preparação do alimento também citado no fragmento (sopa de fideos).

### **Sequência 3 – Linguagem visual na obra fílmica**



Esta sequência apresenta o nascimento de Tita, em meio a uma enxurrada de água que se espalha por toda a cozinha. Essa água remete às lágrimas do bebê ainda no ventre de sua mãe e as lágrimas derrubadas pelo corte da cebola. Esse líquido do parto se espalhará pela cozinha e se converterá em sal, fato que será descrito em uma nova sequência fílmica e por um novo fragmento da obra escrita.

O cineasta, aqui, novamente faz uma analogia com a lágrima, ou seja, a cena sugere que na cozinha a protagonista nascerá, crescerá e sofrerá suas maiores decepções, uma vez que é nesse cenário que se dão os maiores acontecimentos na vida dela, como, por exemplo, a informação de que sua irmã irá se casar.



Essa sequência nos mostra a relação entre os elementos que compõem a imagem e os acontecimentos representados no discurso verbal, na narração-descrição que emprega “hipérboles” para representar o líquido fetal como uma enxurrada de lágrimas. Acredita-se que, no contexto literário, o autor limita seu leitor, pois a capacidade de interpretar a obra como uma “enxurrada de lágrimas” não nos impressiona tanto, mas, ao analisarmos a imagem e o foco dado à essa enxurrada, nos damos conta de que a quantidade faz todo o sentido em sua reprodução, já que o líquido ali vertido representa não só as lágrimas da protagonista enquanto feto dentro do ventre de sua mãe, mas, sim, as lágrimas que ela derramaria em sua vida.

O cineasta então nos mostra essa analogia com muita clareza, pois uma quantidade de líquido escorrendo pela mesa seria uma referência padrão do nascimento de uma criança, entretanto uma quantidade exagerada representa muito mais do que o líquido amniótico vertido de um simples nascimento.

Assim, se considerados os elementos representados na linguagem verbo-audiovisual, observam-se os detalhes, dentre os quais se destacam: a aproximação da câmera, recurso utilizado para a produção cinematográfica e que recebe o nome de *fade-in* e que permite o foco na imagem dos elementos que compõem o cenário, a cor escura no canto da imagem e a clareza empregada na cena de nascimento do bebê. Todos esses fatores permitem um apuramento da visão para melhor estabelecer uma comparação com a obra literária.

Por isso, observa-se também o cuidado do cineasta ao compor os elementos da imagem, ao escolher o uso da dimensão das cores, da forma e do tom, pois esses elementos são extremamente importantes para essa sequência imagética e sua significação na linguagem visual. Observa-se que o tom escuro nos leva a inferir que seja o tom da tristeza, no canto do cenário destacado, no entanto existe o tom da alegria, a luz que brilha através da janela, e que também permite a inferência de que esta luz se relaciona ao nascimento, representando, assim, a luz de uma nova vida, um novo ser.

Por fim, no meio dessa sequência observa-se que o “líquido” que escorre em grande quantidade, tanto que, na mesma cena, a escada já se encontra umedecida, enquanto a água cai como uma “cachoeira”, e nesse momento a criança vem ao mundo.

A respeito da dimensão das cores e do tom, Dondis (1998) afirma que o acréscimo de um fundo tonal reforça a aparência de realidade por meio da sensação de luz refletida e de sombras projetadas.

**Sequência 4** – Linguagem visual obra fílmica

A cena retrata o nascimento de Tita e a felicidade de Nacha ao receber a menina em seus braços. O discurso apresentado na obra literária pela narradora se mantém aqui na imagem, na qual a protagonista não só é recebida pela cozinheira como também recebe todo o seu carinho e atenção, enquanto a mãe cuida das outras meninas e da fazenda. A cena em destaque apresenta luminosidade em contraste com o tom escuro centrado na mãe ao dar a luz, já quando a câmera focaliza na criança tira de cena a mãe, projetando a luz sobre ela, em uma representação dialógica com o nascimento, isto é, ali nasce a principal personagem da trama, que será, sem dúvida, a protagonista de todos os acontecimentos que ocorreram naquele espaço a partir daquele momento.

O cineasta então nos mostra, num jogo de tons e cores, que esses elementos estão intrinsecamente ligados ao significado simbólico da protagonista, pois seu nascimento não é simplesmente representado como o de mais uma criança, mas, sim, como o de uma menina que traz consigo, desde o ventre de sua mãe, um destino determinado pelo contexto histórico-cultural-ideológico familiar, simplesmente por ser a filha caçula de uma família que segue os costumes de uma época.

### Sequência 5 – Linguagem visual na obra fílmica



Por fim, a sequência destaca o enquadramento do líquido amniótico e se afasta da criança e das demais personagens, a câmera segue o líquido escorrendo pela cozinha e faz analogia às lágrimas. Este enfoque nos mostra a importância do líquido e entra em consonância com o fragmento literário apresentado no quadro acima e na representação do discurso contido na linguagem verbo- audivisual.

Todas as sequências apresentadas fundem-se como conteúdo simbólico aos elementos já apresentados em correspondência significativa com a cebola, com as lágrimas da mãe provocados pelo corte da cebola, com o choro do bebê antes e após sair do ventre da mãe e o líquido amniótico. Todos esses elementos juntos representam as lágrimas que serão vertidas pela protagonista durante toda sua vida e que também atingem, direta ou indiretamente, as demais personagens.

No primeiro enquadramento feito pelo diretor, o líquido se destacava pela quantidade que jorrava, além dos demais elementos já descritos na cena. Já nesse enfoque, o autor nos mostra que sua quantidade era tanta que escorreu por toda a cozinha, e confirma a aproximação com o diálogo da obra original “uma torrente tan impresionante de lágrimas que se desbordaran por la mesa, e por el piso de la cocina”.

Ainda dentro das sequências destacadas para fechamento da cena do nascimento, há a necessidade de apresentar o fragmento que encerra a simbologia do líquido e seu significado final, sua transformação em “sal”.

Esse fragmento da obra literária será representado no quadro abaixo, em conformidade com a adaptação fílmica em uma análise entre as linguagens verbal e verbo - audiovisual.

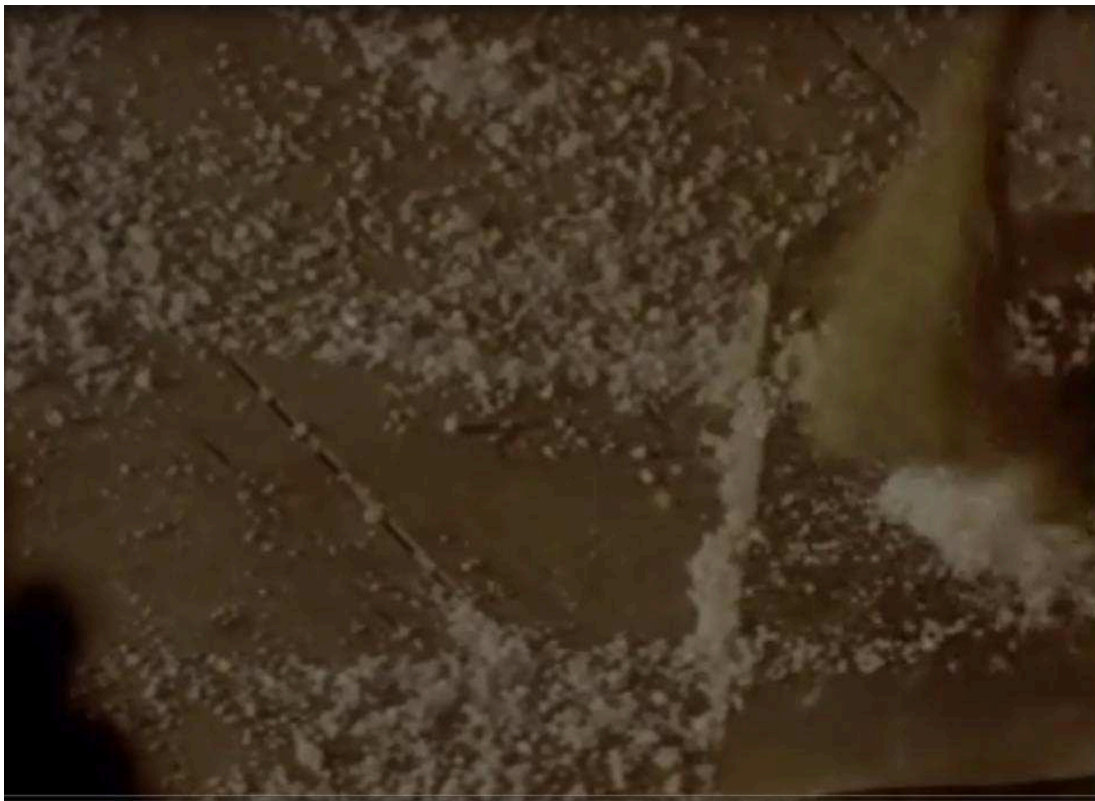
**Fragmentos da obra literária em correspondência com as sequências 6 e 7 da obra fílmica**

[...] En la tarde, ya cuando el susto había pasado y el agua, gracias al efecto de los rayos del sol, se había evaporado, Nacha barrió el residuo de las lágrimas que había quedado sobre la loseta roja que cubría el piso: Con esta sal relleno un costal de cinco kilos que utilizaron para cocinar bastante tiempo. Este inusitado nacimiento determinó el hecho de que Tita sintiera un inmenso amor por la cocina y que la mayor parte de su vida la pasara en ella, prácticamente desde que nació, pues cuando contaba con dos días de edad, su padre, o sea mi bisabuelo, murió de un infarto [...]

**Sequência 6**



**Sequência 7**



Nestas sequências imagéticas, retomamos a análise das diferenças e das aproximações entre as linguagens verbal e a audiovisual apresentadas nas obras.

Conforme observado no fragmento da obra literária, já à tarde as lágrimas se converteram em sal, este mesmo sal é juntado pela cozinheira da casa e guardado para usar na cozinha. O texto também nos apresenta a quantidade de sal obtido, cinco quilos, por meio de um exagero usado por Esquivel para representar a quantidade de lágrimas vertidas pela protagonista desde o ventre de sua mãe.

Numa analogia entre o sal e a água, não podemos confirmar que quimicamente seria uma transformação normal, no entanto sabemos que a água do mar contém uma grande quantidade de sal em sua composição, mesmo assim a autora se apropria do elemento “lágrima” para representar o sal e este como complemento de uso diário na cozinha, ou seja, as lágrimas derramadas pela protagonista no ventre de sua mãe e escorridas por toda cozinha voltariam a ser um elemento simbólico em forma de alimento, em conformidade com seu sofrimento.

Já na adaptação fílmica, o cineasta destaca como pano de fundo não mais a cozinha, mas, sim, o líquido agora convertido em sal e espalhado pelo chão. Nota-se, nesse momento, que as demais personagens perderam sua importância, e o resultado da alegria do nascimento contrasta com a tristeza de lágrimas que se tornarão o desconforto dessa família. A relação dialógica novamente destaca a importância da

imagem e aproxima os detalhes que serão percebidos na leitura, mas que não serão visualizados com tanta riqueza de detalhes na linguagem verbal.

Nesse sentido, o cineasta se apropria dos recursos contidos na imagem para representar, na linguagem visual, o destaque apresentado na obra original à quantidade de sal que surgiu após o secamento das lágrimas. Para isso o autor emprega na cena um tom e um espectro de cores: ele se apropria da luminosidade na cena e da cor para destacar o sal.

Por fim, ainda em foco aproximado, mostra a importância desse sal que foi juntado pela cozinheira da família, Nacha, segundo a narradora. Percebe-se, nesse contexto, que o autor da obra fílmica tentou, dentro de suas possibilidades e recursos, manter a fidelidade da obra literária, em que se descreve o percurso do líquido e o resultado de sua transformação em sal, no entanto o cineasta fez uma releitura da obra original para destacar e apresentar esses elementos que, na narrativa, têm suas características e é atribuído a eles um significado simbólico. Em outras palavras, o autor conseguiu manter sua correspondência dialógica com os acontecimentos no espaço e por meio do plano de imagem utilizado por ele.

Em contrapartida, abaixo se observa um trecho da obra literária não correspondente à linguagem visual do filme, apenas na narrativa.

Algunas veces lloraba de balde, como cuando Nacha picaba cebolla, pero como las dos sabían la razón de estas lágrimas, no se tomaban en serio. Inclusive se convertían en motivo de diversión, a tal grado que durante la niñez Tita no diferenciaba bien las lágrimas de la risa de las del llanto. Para ella reír era una manera de llorar [...]
--

Para finalizar a análise desse *corpus*, observa-se, no fragmento destacado acima, retirado da obra original, que não há correspondência na obra fílmica através de imagens, mas somente pela linguagem auditiva representada pela narradora. Isso se dá talvez por se tratar de um fato que faria parte da história da protagonista, mas que, apenas para o cineasta, não teria a necessidade de representar isso como um elemento imagético, pois, de certa forma, estava sendo representado na narrativa e que serviria para nortear o telespectador de que essas lágrimas vertidas em exagero seriam uma representação da dor e do sofrimento da protagonista, não somente no contexto de seu nascimento, mas, talvez por toda sua história.

Nesse sentido, baseado nas observações dos fragmentos da linguagem verbal/literária e da linguagem verbo-audiovisual/cinematográfica, percebe-se a aproximação entre ambas as obras, pois os detalhes descritivos na obra original se fazem presentes na obra fílmica, mesmo sabendo, como já observado, que há por parte do cineasta sua visão e seu enfoque. Sua participação é nítida: está no emprego de alguns recursos, como os jogos de câmera, nos quais as imagens são projetadas de modo a dar importância ao objeto e distanciadas para tirar de foco o objeto, minimizando o seu efeito, assim como o uso dos elementos que compõem a imagem, elementos esses já destacados na análise: cor, tom, dimensão, contraste, entre outros.

Para dar continuidade ao trabalho de análise, seguem as sequências do capítulo dois da obra literária e sua correspondência com a obra cinematográfica.

### **3.2.2 Análise do corpus – Pastel Chabela**

No segundo capítulo da obra literária e em sua correspondência fílmica, há uma ênfase especial em relação ao sofrimento da protagonista, que é marcado pelo desespero e pela angústia, ao saber do pedido de casamento para sua irmã por parte de Pedro, seu futuro cunhado e seu amor proibido, e uma marcação também no castigo que recebeu de sua mãe por não estar presente na hora do pedido, sendo obrigada a preparar o banquete da festa. Para uma melhor compreensão da análise do *corpus* de pesquisa, foi necessário trazer partes do segundo capítulo da obra para o trabalho, com o intuito de demonstrar, no fragmento da obra literária, a construção verbal por meio de seu contexto descritivo. No entanto, foi necessário também trazer a transcrição da narrativa fílmica, que, além da linguagem audiovisual apresentada na representação das cenas para compor os elementos descritivos, faz correspondência também com os fragmentos verbais trazidos da obra original.

Abaixo, destacam-se os fragmentos da obra literária que são analisados como correspondentes da obra fílmica, no entanto observa-se que nem todos os expostos na obra literária são correspondentes.

Receita do capítulo 2

Pastel Chabela

#### **II. Febrero**

INGREDIENTES:

175 gramos de azúcar granulada de primera  
 300 gramos de harina de primera, tamizada tres veces  
 17 huevos raspadura de un limón

*Manera de hacerse:*

CANTIDADES PARA EL FONDANT:

800 gramos de azúcar granulado  
 60 gotas de limón y el agua suficiente  
 para que remoje el azúcar

Comparação da obra literária descritiva/narrativa com a narrativa fílmica e a linguagem verbo - audiovisual.

Faz-se necessário uma observação acerca da trilha sonora do filme, elemento usado pelo cineasta como parte da composição das imagens e dos diálogos a que ela se refere, no entanto como o objeto de estudo aqui analisado é a linguagem verbo-visual e pela dificuldade que encontramos em trazer o som para uma análise mais detalhada, mas dado a sua importância, referir-se-á à trilha sonora como parte integrante do sentido que compõem os efeitos das sequências.

Os trechos que serão observados nos quadros abaixo foram retirados da obra literária e, posteriormente a eles, encontram-se as sequências imagéticas que fazem correspondências com a adaptação cinematográfica. Em ambos serão observados as aproximações e os distanciamentos que compõem estas linguagens e a perspectiva dos autores ao (re)criarem seus trabalhos e aos aspectos introduzidos neles, dos quais destacam-se, em primeiro plano, os elementos que compõem a imagem e, em segundo plano, a simbologia do discurso histórico/sociocultural.

Após a análise dos fragmentos e das imagens destacam-se, os comentários acerca das aproximações e dos distanciamentos entre as obras. O texto relacionado ao capítulo da obra analisada neste *corpus* se encontra em anexo.

Fragmentos da obra literária em correspondência com as sequências 1 e 2 da obra fílmica

Fragmento 1. Fala da narradora para introduzir a cena.

**Voz da narradora:** *Las encargadas de esta labor fueron Tita y Nacha, Nacha por su experiencia y Tita como castigo por no haber querido estar presente el día en que fueron a*



*pedir la mano de su hermana Rosaura, pretextando una jaqueca.*

Fragmento do diálogo, fala da mãe:

**1. Voz da personagem:**– *No voy a permitir tus desmandadas– le dijo Mamá Elena – , ni voy a permitir que le arruines a tu hermana su boda, con tu actitud de víctima. Desde ahora te vas a encargar de los preparativos para el banquete y cuidadito que yo te vea una mala cara o una lágrima, ¿oíste?*

Sequências 1-2 – Correspondência com o primeiro diálogo citado acima

### Sequência 1



Na sequência acima, a mãe de Tita, após pedir-lhes pressa na preparação do bolo, se despede e vai dormir; na sequência, Tita começa a chorar. Término da fala da mãe e *close-up* na protagonista, que ouve e responde afirmativamente para a mãe.

### Sequência 2



No primeiro enfoque as sequências imagéticas 1 e 2 fazem correspondências ao diálogo da mãe, repreendendo Tita na cozinha por ela não estar na sala na hora do pedido de casamento e que teve como castigo a incumbência de preparar o banquete e o bolo da festa de sua irmã. Não satisfeita com a situação imposta, ela espera sua mãe se retirar e começa a chorar. Nesse momento, ela é acalmada pela cozinheira da casa, Nacha.

No entanto, a obra cinematográfica não se apropria do discurso da narradora que introduz a cena representada acima pelo fragmento 1 da obra escrita. Após sua fala, a mãe da protagonista se manifesta, como destacado no fragmento 2 – obra literária.

A observação se dá no discurso da narradora (linguagem/verbal - escrita) fragmento 1 da obra original; já na linguagem audiovisual representada no filme, o

cinasta incorpora o comentário da narradora à fala da mãe. Nesse caso, não mantendo uma correspondência fiel com a obra original, conforme se observa abaixo.

Adaptação feita pelo cineasta, no contexto apresentado:

**A mãe pergunta a filha:** – ¿Qué haces aquí?

**E Tita responde:** – Ayudando a Nacha.

**A mãe comenta:** – Tênia que estar presente em el pedido de la boda de su hermana!

**Tita responde:** – Tuve jaqueca.

Após essa adaptação, começa o diálogo da mãe correspondente no fragmento 1 da obra literária com a sequência fílmica apresentada nas figuras 1 e 2.

Como explicitado, o olhar do cineasta em relação ao olhar da autora muda no sentido de criação, pois ao adaptar a obra o cineasta busca recursos que irão auxiliá-lo em sua recriação. Esses recursos dar-se-ão por meio de sua interferência e sua nova visão a respeito da obra. Conforme Bakhtin (2003, p. 82), “a forma espacial não é a forma da obra como objeto, mas a forma da personagem e de seu mundo”. Ele complementa que “a despeito da estética expressiva a forma não é a expressão pura da personagem e de sua vida, mas ao traduzir tal expressão ela também exprime a relação do autor com a personagem, numa relação estética da forma” (p. 82).

Na análise das imagens também se destaca o enquadramento utilizado pelo cineasta para representar a submissão da protagonista em relação à mãe, mostra que, no momento em que a mãe fala, a filha abaixa a cabeça em sinal de respeito e submissão. A imagem então remete ao signo ideológico social, que é representado na aceitação da protagonista. Ela não esboça nenhum tipo de sentimento nesse momento, nem raiva, nem tristeza, esses se encontram implícitos, mas serão revelados mais adiante. Para destacar isso, o diretor utiliza o enquadramento da câmera com enfoque na aproximação e no distanciamento e também emprega alguns elementos que estão contidos na imagem, como o tom e a dimensão.

A partir das sequências analisadas acima, há um tempo diferente na obra fílmica em relação à obra escrita. A autora da obra literária destaca uma sequência narrativa descritiva que retrata a preparação da festa e do bolo passo a passo. Essa preparação se assemelha à preparação apresentada na obra fílmica. Assim, nesse recorte é importante observar, para não confundir o telespectador, que o momento apresentado

no filme representa o encerramento do banquete, ou seja, a massa feita é a cobertura do bolo e não o próprio bolo, conforme se apresenta na obra escrita.

Portanto, nos fragmentos que serão apresentados a seguir pertencentes à obra literária, o tempo e o espaço estão distanciados do momento que será destacado mais adiante pelas sequências fílmicas, mas a similaridade com essas sequências são muitas, por isso faz-se necessário destacar esses fragmentos para nortear o leitor deste trabalho, conforme veremos abaixo.

Não há correspondência no filme com os diálogos apresentados abaixo:

**Narrativa literária:** Nacha suspendió la batida porque sentía que Tita estaba a punto de un colapso nervioso, bueno, ella no lo conocía con ese nombre, pero con su inmensa sabiduría comprendía que Tita no podía más.

Nacha le secaba con su delantal las lágrimas que rodaban por la cara de Tita y le decía:

– a Ya mi niña, ya vamos a terminar.

Pero se tardaron más de lo acostumbrado pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita.

Y así, abrazadas, permanecieron llorando hasta que a Tita no le quedaron más lágrimas en los ojos. Entonces lloró en seco y dicen que eso duele más, como el parto seco, pero al menos no seguía mojando la masa del pastel, pudiendo continuar con el paso siguiente, que es del relleno.

Dessa forma, como apresentado no fragmento acima, esse é o momento no qual as personagens terminam a massa do bolo e passam para a massa do recheio, sendo esse o momento representado na linguagem cinematográfica e que, no texto literário, é retomado após os fragmentos apresentados acima, entre outras observações descritivas que se encontram no texto original e no capítulo em anexo.

Assim, após o recurso empregado pela autora da obra escrita, utilizando o tempo e o espaço determinados por ela para nortear seu leitor no detalhamento das cenas, ela passa a retomar os diálogos correspondentes no texto fílmico como os que serão destacados a seguir.

Fragmentos da obra literária em correspondência com **as sequências 3, 4, 5 e 6 do**

**texto filmico.****Correspondência à sequência imagética 3 e 4.**

**Voz da narradora:** Tita por esta vez no era muy buena ayudante que digamos. En ningún momento se había quejado, tal vez porque la mirada escrutadora de su madre no se lo permitía, pero en cuanto vio a Mamá Elena salir de la cocina para dirigirse a sus habitaciones, lanzó un interminable suspiro. Nacha, a su lado, le quitó suavemente la pala de las manos, la abrazó y dijo:

– Ya no hay nadie en la cocina mi niña, llora ahora, porque mañana no quiero que te vean hacerlo. Mucho menos Rosaura.

Nacha se dio cuenta de que Tita estaba mal, cuando ésta le preguntó si no le iba a poner el carmín.

– Mi niña, se lo acabo de poner, ano ves el color rosado que tiene?

– No...

– Vete a dormir niña, yo termino el turrón. Sólo las ollas saben los hervores de su caldo, pero yo adivino los tuyos, y ya deja de llorar, que me estás mojando el fondant y no va a servir, anda, ya vete.

**Correspondência com as sequências imagéticas 5 e 6**

(ya deja de llorar, que me estás mojando el fondant y no va a servir, anda, ya vete.).

Tita entrega seu avental beija Nacha no rosto e se retira da cozinha.

As cenas descritas abaixo tratam de outro momento da narrativa escrita, conforme visto nos fragmentos acima, que é a fase final da preparação do bolo. As personagens preparam a cobertura.

**Sequência 3.** Nesta cena destacada abaixo, entra a fala de Nacha para que Tita solte as lágrimas naquele dia, no dia seguinte não era para ela chorar na frente dos outros.



A imagem em destaque, como já observado, faz correspondência com a obra literária, no entanto a escolha da cena feita pelo cineasta para representar a angústia da personagem vai além da comparação da linguagem verbal e sua correspondência com o verbo - audiovisual, pois o autor se utiliza de recursos que destacam essa angústia no contexto visual por meio do tom escuro ao lado e por trás da personagem e a luminosidade no rosto da mesma. Os elementos citados, juntamente com a expressão da protagonista, nos apresentam o ambiente triste no qual ela está naquele momento, ainda que seja a cozinha o seu ambiente de costume. No entanto, o contexto no qual a personagem se encontra é outro, ela está por terminar o banquete do casamento de sua irmã, mas que era para ser o seu, e por isso a tristeza exposta reflete muito nos detalhes apresentados na imagem. O tom escuro remete a um ambiente de tristeza, o que permite a escolha do cineasta para representar esse sentimento por meio de cores escuras e pouca luminosidade para manter a ambientação.

Nesse sentido, Eccles (apud, GUIMARÃES, 1998, p. 50) afirma que “a linguagem surge quando se tem a associação entre objetos que são sentidos e objetos que são vistos e então denominados”.

Segundo Guimarães (1998), as cores clara e escura não são simplesmente a ausência e a presença de luz, mas refletem como cores fundamentais da sintaxe visual e essa relação entre preto e branco – claro e escuro – representa a delimitação do tempo (p. 57).

**Sequência 4.** Detalhe em que Tita para de mexer a massa para abraçá-la.



A sequência apresentada mostra um segundo momento e não deixa de ser a tristeza representada, mas o carinho, o abraço, o consolo na simbologia do cuidado e do abrigo. O diretor tira de foco o fechamento na tristeza e abre a imagem mostrando os demais elementos que representam a cozinha. Os ovos e a massa trazem a composição do que está sendo preparado, mas o abraço de Nacha traz o conforto, o auxílio e a sensação de que ela não está sozinha. O cineasta traz para a sequência o amparo a participar da ambientação. As cores agora não representam o elemento sombrio, mas o ambiente natural de uma cozinha com iluminação à vela, ou por um lampião, e a pouca visão que nos permite o período noturno.

### Sequência 5



Após o abraço, as personagens voltam a preparar a cobertura. Nesse momento, Tita deixa cair algumas lágrimas sobre a massa e é repreendida por Nacha, que pede a ela que deixe de chorar e que vá dormir, pois assim estragaria a massa.

Essa sequência nos remete, momentaneamente, à sequência 3 analisada há pouco, pois o autor novamente retoma o ambiente de tristeza e o diferencial está nas lágrimas que começam a cair sobre a massa e que remetem a um contexto temporal já apresentado nesta pesquisa, o choro como representação dialógica do sofrimento vivido pela protagonista e que remete à “enxurrada” de lágrimas de seu nascimento, apresentado no primeiro *corpus* analisado.



## Sequência 6



Observa-se o foco da câmera na massa e na colher, conforme explicação abaixo. Nesse momento, Tita deixa cair algumas lágrimas sobre a massa e é repreendida por Nacha, que a insta a deixar de chorar, para não estragar a massa. Tita entrega seu avental, beija Nacha no rosto e se retira da cozinha. Esta sequência vem logo após a anterior, em que o destaque foram às lágrimas que caíam do rosto da protagonista, essas caíram sobre a cobertura e por isso o diálogo anterior da obra fílmica segue em correspondência com essa sequência, no entanto o foco agora se dá sobre a cobertura sendo preparada e as lágrimas contidas nela.

O autor traz, para compor a imagem, a luminosidade, que ajuda a destacar a colher e a massa. O enquadramento também é importante para a cena, porque nos mostra a intenção do cineasta em mostrar o elemento que estava sendo preparado para a festa e as lágrimas como um elemento misturado à massa, representando a relação

dialógica com a angústia da protagonista misturada ao desgosto que representava esse casamento.

Portanto, observa-se que as sequências imagéticas que foram analisadas acima são referentes ao mesmo capítulo da obra escrita, porém se trata de um novo momento contido na história e composto da interpretação e da intervenção do cineasta.

Antes de analisar-se as últimas duas sequências fílmicas e suas correspondências com o fragmento da obra literária, destaca-se baixo mais um fragmento retirado da obra literária não correspondente à obra fílmica, mas que encerra a cena da preparação da cobertura, por isso faz-se necessário destacá-la.

Nacha cubrió de besos a Tita y la empujó fuera de la cocina. No se explicaba de dónde había sacado nuevas lágrimas, pero las habla sacado y alterado con ellas la textura del turrón. Ahora le costaría doble esfuerzo dejarlo en su punto. Ya sola, se dio a la tarea de terminar con el turrón lo más pronto posible, para irse a dormir.

Mais uma vez, há a necessidade de comentar trechos que apresentam as aproximações e os afastamentos entre ambas as obras para que se perceba, parafraseando Bakhtin, a criação por meio de duas visões diferentes e que se constituem um no outro para formar um todo significativo. Esse é o elemento principal dessa análise. Nesse sentido, o conceito bakhtiniano reforça que, para dar cabo de sua criação, o cineasta busca no olhar de Esquivel a sua visão do trabalho concluído por ela, no entanto, mesmo se apoderando desse olhar, o cineasta não deixará de (re)criar a obra e, por conta disso, fará seus recortes ou adaptações necessárias, pois, em sua visão, talvez o que for suprimido não tenha tanta relevância e sendo, assim, não prejudicará a compreensão do seu interlocutor em consonância com a obra original.

Nesse sentido, o fragmento acima destacado não correspondente à obra fílmica. Trata-se do recurso utilizado pela autora na obra escrita, o detalhamento descritivo, e o exagero, para representar a saída da protagonista da cozinha, mas que não condiz com sua representatividade na obra fílmica, uma vez que nela o cineasta incorporou o beijo dado como um sinal de boa noite e sua saída foi tranquila e voluntária, ao passo que, na obra escrita, parece que, ao ser empurrada para fora da cozinha, tem-se a impressão de que fora forçada e que não fora embora voluntariamente, o que se constitui uma nova interpretação do contexto. Como já explicitado, a relevância se encontra nas visões de

seus criadores, postos aqui os olhos numa interpretação individual de cada sujeito/leitor/interlocutor.

Por fim, analisaremos as duas últimas sequências fílmicas com o fragmento da obra literária destacado abaixo.

Fragmento da narrativa literária em correspondência com as sequências 7 e 8 da obra cinematográfica.

Cuando terminó, se le ocurrió darle un dedazo al fondant, para ver si las lágrimas de Tita no habían alterado el sabor. Y no, aparentemente, no alteraron el sabor, pero sin saber por qué, a Nacha le entró de golpe una gran nostalgia. Recordó uno a uno todos los banquetes de boda que había preparado para la familia De la Garza con la ilusión de que, el próximo fuera el suyo. A sus 85 años no valía la pena llorar, ni lamentarse de que nunca hubieran llegado ni el esperado banquete ni la esperada boda, a pesar de que el novio sí llegó, ¡vaya que había llegado! Sólo que la mamá de Mamá Elena se habla encargado de ahuyentarlo. Desde entonces se habla conformado con gozar de las bodas ajenas y así lo hizo por muchos años sin repelar.

### Sequência 7



## Sequência 8



As sequências destacadas acima representam o fechamento da cena e, por isso, estão sendo analisadas conjuntamente, uma vez que compõem uma mesma sequência narrativa, tanto na obra original como na fílmica.

Nesse fechamento, Nacha experimenta a massa que está com as lágrimas de Tita para saber se está ruim ou boa. Ao prová-la, sente uma enorme tristeza e saudades e passa então a se lembrar de seu casamento não realizado num passado distante e começa a chorar.

Aqui, observa-se o discurso ideológico contido no símbolo social do casamento, a proibição de Tita refletia-se no passado de Tita, em comparação com outro momento não realizado. Esta relação dialógica confronta os dois momentos vividos pelas personagens.

O cineasta busca o foco nos elementos que fecham o contexto do casamento, nos quais se destacam a massa, simbolizando o banquete, e a cozinheira, que também chora após a saída da protagonista de cena. O choro da cozinheira, após provar a

cobertura do bolo, recebe atenção especial do cineasta pelo enquadramento da câmera e o resultado é a volta ao ambiente de tristeza que incia e encerra as sequências.

Como explicitado acima, o enquadramento feito pelo diretor destaca a personagem na cena e mantém o contraste do tom e da imersão das cores claras e escuras para caracterizar o ambiente, no entanto o discurso aqui está nitidamente na comparação com a narrativa escrita. O valor ideológico está implícito na imagem, mas se complementa com a narrativa audiovisual das sequências.

Essa reação ideológica se dá quando Nacha, ao experimentar a massa, sente uma tal nostalgia, reação essa que foi causada apenas depois que provou o alimento. Esse sentimento repentino a faz lembrar-se de seu casamento que não aconteceu, o que nos leva a compreender o casamento como símbolo ideológico e o discurso inserido nele está em relação à duplicidade de sentidos, pois o casamento dela não havia acontecido, assim como o casamento que estava por acontecer não era o de Tita e, sim, de sua irmã. Logo, a tristeza de Tita e suas lágrimas derramadas sobre a massa causaram um efeito em cadeia que atingiu a cozinheira, levando-a ao choro e, na sucessão narrativa, iria afetar os outros personagens da trama na festa de casamento como resultado final e que está explicitado no capítulo contido em anexo.

Nos trechos analisados acima, temos correspondência do texto literário com o fílmico nos diálogos 1 e 2, porém dá-se uma pausa para a apresentação de alguns diálogos que não entram na adaptação fílmica, assim como há também na obra fílmica imagens e falas que não correspondem com os diálogos transcritos na obra literária.

Por fim, após uma longa pausa descritiva no texto original não mostrada na obra fílmica, surge um novo momento, no qual se dá a continuação do diálogo, conforme vemos nas imagens de 4 a 8 e nos seus correspondentes fragmentos.

Esses recortes de tempo e espaço que dão continuação ao diálogo representam um momento na obra literária de um novo dia, ou seja, outro tempo e espaço vividos pelas personagens, mas que, ao final, remetem à finalização do bolo.

No entanto, a obra fílmica não nos deixa clara essa correspondência, e a imagem que aparece é apenas a da preparação que, num primeiro momento representa a massa da cobertura, que também recebeu as lágrimas da protagonista, mas que pode facilmente confundir o telespectador pensando ser a massa do bolo.

A escolha feita pelo cineasta leva ao questionamento sobre a estrutura do filme, se foi adequada ou não, uma vez que, ao apresentar para o seu interlocutor apenas a preparação de uma massa, ele deixa implícita a informação do contexto final e, por isso,

na comparação com a obra literária, percebe-se o afastamento de um acontecimento, que, em um primeiro momento, se refere à preparação do bolo e que, num segundo momento, refere-se à preparação da cobertura do bolo, sendo apresentado na obra original por sequências descritivas e acontecimentos que não correspondem ao mesmo tempo na obra fílmica.

A análise dos trechos acima leva a perceber que há nas descrições e nas ações da narrativa literária, em comparação com as sequências do filme, algumas correspondências e, em outros momentos, não as há, uma vez que na obra literária a autora relata e apresenta uma cronologia dos preparativos para o casamento, cronologia a que o cineasta não obedece. Assim, transparece a adaptação do autor na colocação das situações em um momento cronológico mais aproximado de sua interpretação para a recriação, numa tentativa de manter o diálogo com a obra original e de fidelizá-la para o seu público-alvo, ou seja, o interlocutor do filme.

Nesse enlace, observa-se também que o tempo cronológico apresentado pela autora irá se adequar a um processo descritivo-narrativo que tem por objetivo relatar fatos presentes na obra, mas sem se prender a uma temporalidade. Desse modo, o tempo e o espaço podem remeter ao presente em alguns momentos, ou voltar ao passado, na representação das lembranças, e remeter a um futuro incerto, porém esperançoso, em um processo constituído por datas, festas e cuidados, enquanto o mesmo processo, na obra fílmica, não irá se prender a esses detalhes e, para substituí-los, as cenas da preparação e dos detalhes seguem um tempo cronológico diferente para dar conta do resultado, que é o casamento em si, e também da sequência que apresenta a preparação do elemento mais importante em um matrimônio, o bolo, além disso o cineasta precisa de outros recursos que complementem as ações das personagens, como, por exemplo, a trilha sonora e um aproveitamento maior da narradora, que dinamizam o ritmo da narrativa, ao apresentar momentos em um curto espaço de tempo.

Esses recursos usados por ambos os autores nos remetem ao que já foi dito sobre os gêneros aqui estudados, em que um se configura por meio da linguagem verbal e na forma narrativo-descritiva, como visto no gênero literário, e o outro, por meio da linguagem verbo-audiovisual, compósito da narrativa fílmica, como no gênero cinematográfico.

No diálogo descritivo verbal, em comparação com o audiovisual, podemos observar que o enquadramento especial na protagonista é marcado pelo desespero e a angústia e, nesse momento, a imagem se destaca como signo ideológico no lugar do

discurso verbal, pois as imagens representam a tristeza da protagonista e do discurso social contido nelas, e mostra a subordinação por parte da protagonista em acatar as ordens da mãe, mesmo a contragosto, e em preparar o banquete servido no casamento de sua irmã, ou seja, há uma inversão no discurso, uma vez que esse casamento era para ser o seu e, por fim, ela cumpre o discurso ideológico-cultural (o de ficar solteira para cuidar da mãe).

A linguagem verbo-audiovisual, nesse caso, passa para o sujeito/telespectador/ouvinte/leitor o discurso da submissão ideológica vivida pela protagonista, relacionado à ideologia moral e cultural, determinado pelo costume de uma família, relacionando-se a uma existência moral e material.

A respeito da imagem ou da fotografia, Dondis (1991, p. 89) afirma que “através da fotografia, um registro visual é quase incomparavelmente real de um acontecimento na sociedade e fica ombro a ombro com a história”. Segundo ela, essa capacidade única de registrar a história atinge também o cinema, pois para ela a representação da realidade no cinema é ainda maior do que a da imprensa, e complementa que, por meio da imagem, mudaram-se os conceitos de tempo e de espaço.

Dondis (1991) considera que o cinema consegue transpor o tempo real e consegue levar o telespectador a uma viagem no tempo e no espaço, não importando o momento. Por meio da linguagem cinematográfica, as personagens podem ser apresentadas sem uma necessidade específica, pois o diretor pode iniciar uma trama, no presente, retornar o passado e se transportar para o futuro.

A análise dos trechos acima nos leva a perceber que as narrativas/descritivas pertencentes à obra literária em comparação com as sequências do filme, ocorrem algumas em correspondências e outras em momentos diferentes, uma vez que na obra literária a autora relata e apresenta uma cronologia dos preparativos para o casamento que não seguem o mesmo tempo cronológico apresentado pelo cineasta.

Nesse sentido a análise de ambas as obras apresentadas como recurso didático é pertinente, pois com a preparação correta e o tempo adequado para a apresentação dos conteúdos, o professor conseguirá, manifestar para o aluno que uma obra literária adaptada para a cinematográfica, não consegue dar conta de todo o contexto inserido na original e que para que se possa ter uma visão completa dos acontecimentos é necessário que se leia a obra original, pois dessa forma os detalhes não captados pela adaptação serão apresentados com mais clareza e riqueza de detalhes na obra escrita.

Além disso, as sequências visuais proporcionam ao professor apresentar elementos já caracterizados e contextualizados pela visão do diretor, enquanto os fragmentos descritivos da obra escrita proporciona o uso da imaginação por parte do aluno. Assim, como discussão didática para as aulas de língua espanhola, o professor tem no corpus analisado acima, vários elementos que compõem uma estrutura tanto para o ensino e aprendizagem da língua por meio do recurso audiovisual (as sequências fílmicas), como por meio do recurso verbal (os fragmentos da obra), e em ambos os recursos, além da exploração da língua, pode-se também analisar a cultura, a culinária, e o debate acerca do costume.

A respeito do elemento cultural em *Como água para chocolate* Freitas (2011) afirma que “o aluno pode encontrar excelentes oportunidades para identificar semelhanças e diferenças entre sua cultura (brasileira) e a cultura estudada” e cita como exemplo a importância que a cozinha tem para as personagens do filme e o povo mexicano e qual a relação da cozinha com o povo brasileiro (36).

A autora ainda nos apresenta algumas maneiras de se aproveitar um texto literário como aporte de cultura, entre eles, despertar o interesse dos alunos pela literatura através da identificação de marcas culturais, cenários, caracterização de época e contexto histórico e social, todos esses, para inserir o aluno no contexto intercultural (Freitas, 2011).

### **3.2.3 Análise do corpus – Codornices em pétalos de rosas**

Por fim, apresenta-se a terceira e última análise desta pesquisa, na qual observa-se uma mudança de pano de fundo, uma possível reversão dos valores e dos costumes por parte da protagonista. Esse novo contexto está presente nas duas linguagens, a literária e a cinematográfica). A análise se caracteriza pela busca das aproximações e afastamentos encontrados nas sequências em consonância com fragmentos da obra literária.

Codornices en pétalos de rosas

III. Marzo

INGREDIENTES:

12 rosas, de preferencia rojas

12 castañas



02 colheres de mantequilla  
02 colheres de fécula de maiz  
02 gotas de essencia de rosas  
02 colheres de anis  
02 colheres de miel  
02 ajos  
06 codornices  
01 pithaya

Os fragmentos a seguir fazem parte de um resumo geral do terceiro capítulo da obra literária e das sequências imagéticas que serão analisadas e que fazem parte da adaptação cinematográfica. Essas sequências fazem parte do fechamento da parte triste vivida pela protagonista e sugerem um novo olhar, no contexto sociocultural dessa personagem.

Esses recortes da história no contexto verbal e no contexto fílmico levam à organização do discurso de formas diferentes, pois o cineasta busca observar o discurso contido na obra escrita e se apropria da memória discursiva da autora para sua recriação.

Como discussão teórica, a análise das imagens se destaca nos estudos bakhtinianos, por meio da linguagem. Parafraseando Bakhtin, a imagem é um signo cultural que, ao ser usado com um propósito específico e em relação ao outro (um interlocutor), passa por uma transformação. Portanto, as imagens aqui estudadas estão cheias de ideologias, pois estão inseridas em um contexto sócio-histórico, interpretadas pelo cineasta para apresentar a seus telespectadores. Dessa forma, ao estudar a imagem, ela nos permite ir além do contexto visual, pois nela estão implícitos outros valores que fazem (co) relação com o verbal e assim destaca-se sua importância como linguagem.

São esses valores e sua relação com o verbal que serão analisados abaixo.

Fragmentos da obra literária em correspondências com as sequências fílmicas de 1 a 6

Fragmentos correspondentes à sequência 1.
---

**1. Narradora:** [...] Pero Tita era incapaz de recordar este pequeño detalle ante la intensa emoción que experimentaba al recibir un ramo de rosas, de manos de Pedro. Era la primera emoción profunda que sentía desde 'el día de la boda de su hermana, cuando escuchó la declaración del amor que Pedro sentía por ella y que trataba de ocultar a los ojos de los demás. [...]

**2. Narrativa** [...] Pero se le escapó un minúsculo detalle: a la muerte de Nacha, Tita era entre todas las mujeres de la casa la más capacitada para ocupar el puesto vacante de la cocina, y ahí escapaban de su riguroso control los sabores, los olores, las texturas y lo que éstas pudieran provocar. [...]

**3. Narrativa** [...] Esta lamentable muerte tenía a Tita en un estado de depresión muy grande. Nacha, al morir, la había dejado muy sola. Era como si hubiera muerto su verdadera madre.

**4. Narrativa** [...] Pedro, tratando de ayudarla a salir adelante, pensó que sería un buen detalle llevarle un ramo de rosas al cumplir su primer año como cocinera del rancho. Pero Rosaura -que esperaba su primer hijo no opinó lo mismo, y en cuanto lo vio entrar con el ramo en las manos y dárselo a Tita en vez de a ella, abandonó la sala presa de un ataque de llanto.

Mamá Elena, con sólo una mirada, le ordenó a Tita salir de la sala y deshacerse de las rosas.[...]

Abaixo têm-se as sequencias da linguagem visual da obra fílmica em correspondência com o fragmento acima.

## Sequência1



### Análise da linguagem verbo - audiovisual na sequência 1

Esta imagem corresponde ao início do terceiro capítulo no texto literário, intitulado *Codorna em pétalas de rosas*. Na obra cinematográfica, esse capítulo inicia-se após a morte da cozinheira da família. Essas rosas dadas pelo cunhado à protagonista Tita, para comemorar um ano de sua função como cozinheira da casa, serão as mesmas que ela usará para preparar o prato e cuja felicidade será visível no enredo da obra fílmica.

Inicia-se aqui a mudança de valores no contexto histórico, pois é nesse momento que surge uma nova visão por parte da protagonista em relação a esse amor proibido, tanto na obra original quanto na adaptada. O momento irá refletir nessa mudança que trará para a obra uma nova perspectiva acerca da vida da protagonista, pois, como se observa na imagem, há um ar de felicidade na fisionomia da protagonista ao receber as rosas. Essa felicidade contrasta com os momentos de tristeza até então vividos por ela.

A imagem em foco nos traz uma outra perspectiva, o cineasta se apropria de todo o cenário e enquadra todas as personagens envolvidas na cena, sendo essas as que

provarão o prato afrodisíaco preparado com as rosas, apenas não se encontra em foco sua irmã Gertrudes. Observa-se que a cena apresenta uma luminosidade natural e o afastamento da câmera nos permite observar que somente o casal expressa a felicidade, já para as outras duas personagens, a mãe e a esposa, percebe-se a insatisfação por parte da esposa (Rosaura).

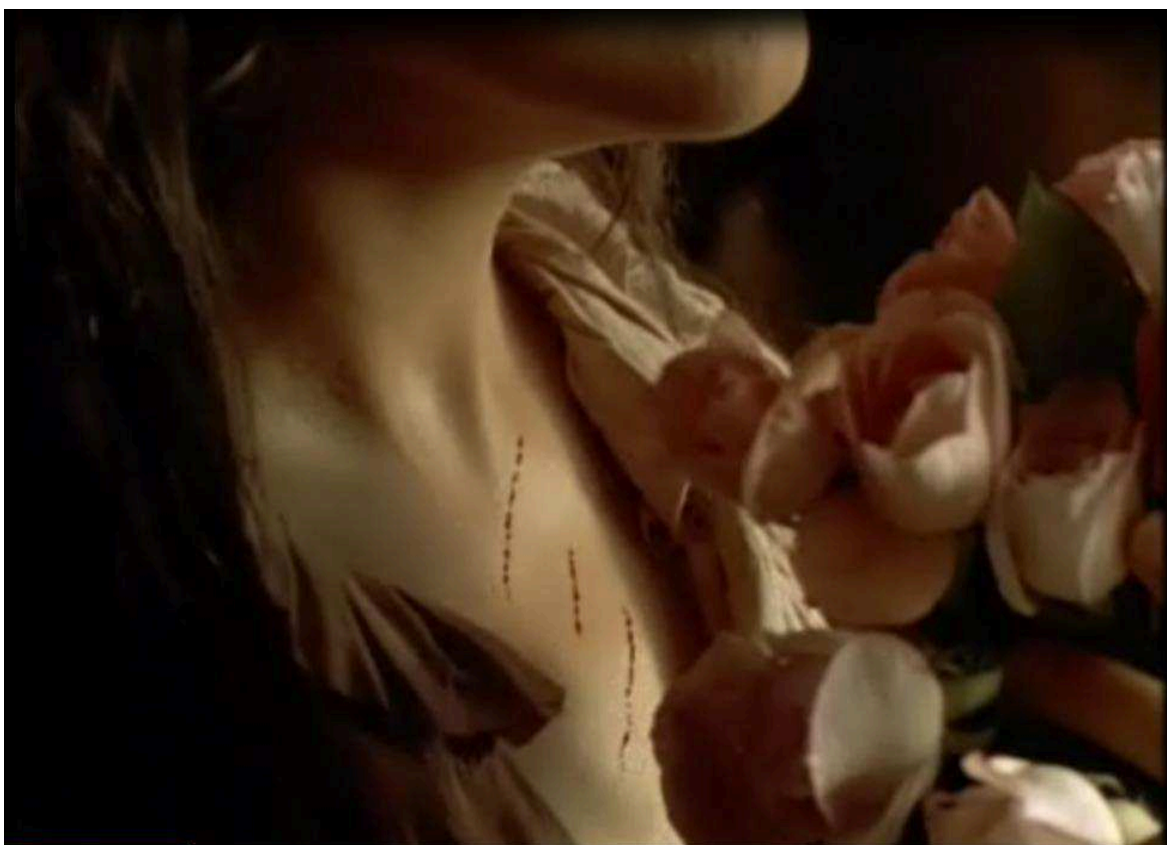
Observa-se então que não só na obra literária, mas também na obra cinematográfica, o que se destaca nesse contexto é a relação dialógica dos valores, o sentimento até então camuflado pelo jovem Pedro se revela na expressão de um ato de carinho, em que se encontra implicitamente o seu amor por Tita e que fica explicitado para sua esposa Rosaura, assim o cineasta consegue manter a representatividade da obra original em sua adaptação fílmica.

A seguir, os fragmentos abaixo e suas correspondências com as sequências imagéticas serão tratados.

4 – fala – Fragmentos correspondentes às sequências 2, 3 e 4.

**Narrativa :** Tita apretaba las rosas con tal fuerza contra su pecho que, cuando llegó a la cocina, las rosas, que en un principio eran de color rosado, ya se habían vuelto rojas por la sangre de las manos y el pecho de Tita..

... De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, dictándole al oído una receta prehispánica donde se utilizaban pétalos de rosa...

**Sequência 2****Sequência 3**

Neste momento, as sequências 2 e 3 destacadas acima apresentam a escolha do cineasta para destacar as rosas ainda em sua cor apresentada em primeiro plano (cor-de-

rosa), no entanto a jovem aperta as rosas contra o peito, numa demonstração de extrema felicidade, e, com isso, ela se fere, pois as rosas arranham sua pele, detalhe destacado também pela imagem. Observava-se, assim, que não só o enquadramento apresenta o detalhe descritivo da obra original, mas também o tom, o contraste e a luminosidade que compõem um conjunto de elementos que, juntos, demonstram o significado desse sangue que corre através de seus ferimentos para incorporá-lo às rosas.

Desse modo, a intenção do cineasta vai além do significado estético, pois esse vem mostrar o sentimento envolvido no elemento “rosa” na representatividade da mudança das cores de coloração rosa para a coloração vermelha, evidenciada pelo sangue derramado pela jovem apaixonada. Essas mudanças serão observadas mais adiante nas próximas sequências.

#### **Sequência 4**



Conforme explicitado acima, essa sequência retoma a significação das sequências anteriores. Observa-se a rosa já com nova coloração e sua significação ideológica representada pela felicidade estampada pela jovem. Esta felicidade também

se refletirá no prato que, após ser consumido pelos familiares, desencadeará uma série de reações nas personagens.

A sequência imagética apresenta mais uma vez as escolhas do cineasta para estampar esta felicidade. Nota-se que a imagem estampa uma luminosidade refletida no rosto da personagem e na rosa. Esses elementos se destacam como elementos primários, pois trata-se do enfoque dado pelo diretor. Os demais objetos da sequência ficam fora de foco e não podem ser observados com tanta nitidez, pois ficam embaçados, num procedimento de desfocamento do segundo plano. Esta ação, provavelmente, decorre da intenção do diretor em evidenciar apenas a jovem, sua expressão de felicidade e a rosa como elemento da paixão, desconsiderando assim outros objetos que ficariam no plano secundário.

Nesse contexto, a “rosa”, como flor apenas, guarda um significado de beleza, de agradecimento, mas quando as rosas entregues mudam de cor e passam a ser vermelhas, cor que representa a paixão, o amor, o calor, o fogo que arde, depara-se com a intenção dos autores, em integrar códigos ideológicos culturais nos quais a simbologia da cor passa a incorporar o objeto rosa, numa relação dialógica com outro significado, que nesse contexto refere-se ao amor.

Segundo Bystrina:

A cor de uma flor transmite uma informação segundo a qual os pássaros e os insetos se orientam. Mas essa informação ainda não é um signo, é um pré-signo. O que falta para ela se tornar um signo é a intenção, mas ela não tem a intenção de ter uma cor pois está em seu código genético (*apud* GUIMARÃES, 1998, p. 16).

Na linguagem verbo - audiovisual, observa-se a imagem dialogando com o interlocutor do filme, pois, mais do que ter de ler e ouvir para entender o significado da transformação da rosa, pode-se usar a visão para perceber esta mudança pela expressão da jovem e a mudança da cor.

Nesse contexto, a cor vem carregada de sentidos, pois, quando “a flor rosa” era de coloração (cor-de-rosa), o sentido era de um gesto de amizade e carinho, no entanto, ao passar pela metamorfose de uma nova coloração, ganha-se também um novo sentido, o gesto passa a significar a reconquista do amor perdido e o renascimento de uma

paixão. Escolhas feitas pelo diretor e que são essenciais para a significação da linguagem verbo - audiovisual.

Por fim, para encerrar a análise das sequências imagéticas destacadas acima, apresenta-se como resultado que a flor tem uma representação fundamental para o detalhamento do capítulo, pois tudo começa com ela, ao ser entregue com uma intenção para uma pessoa apaixonada, modificando todo o significado simbólico do gesto de carinho. É com ela também que se dá o encerramento para o renascimento do amor, ao ser retomada como elemento que fecha o capítulo na representação do alimento.

Assim, esse signo, a rosa, deixou de ser uma simples flor e passou a ter uma simbologia, passando assim para um signo ideológico, no qual estão inseridos o amor rechaçado, o amor proibido, o casamento por aparência e a reconquista do amor verdadeiro.

Esta análise se dá por ser esta a verdadeira intenção de Pedro ao se casar com Rosaura, viver um amor simulado para poder estar próximo de seu verdadeiro amor Tita.

Nas sequências, então, pode-se perceber como toda essa metaformose se dá, na análise que se segue.

Fragmentos obra literária

5 – fala – Fragmentos correspondentes às figuras 5 e 6.

**Narrativa:** La fusión de la sangre de Tita con los pétalos de las rosas que Pedro le había regalado resultó ser de lo más explosiva.

Cuando se sentaron a la mesa había un ambiente ligeramente tenso, pero no pasó a mayores hasta que se sirvieron las codornices. Pedro, no contento con haber provocado los celos de su esposa, sin poderse contener, al saborear el primer bocado del platillo, exclamó, cerrando los ojos con verdadera lujuria: -¡Éste es un placer de los dioses! [...]

6 – fala – fragmentos correspondentes as figuras 5 e 6 e ao fechamento da cena na sala

**Narrativa:** [...] Tal parecía que en un extraño fenómeno de alquimia su ser se había disuelto en la salsa de las rosas, en el cuerpo de las codornices, en el vino y en cada uno de los olores de la comida. De esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual.

Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida [...]



**Sequência 5**



**Sequência 6**

As sequências apresentadas acima impressionam, pelo enquadramento escolhido pelo diretor, pois ele nos apresenta a beleza do prato não só no seu contexto visual, mas por meio das cores que despertam sensações. O uso de alguns desses elementos como recurso narrativo se dá porque, na tentativa de aproximar a adaptação ao contexto verbal, ele recupera esses sentidos para o interlocutor, que poderá se aproximar dos sentidos que as personagens terão nas cenas.

Na última sequência, o cineasta se apropria do foco, usando as dimensões de cores neutras, do tom escuro ao fundo e da luminosidade no rosto da personagem, que se destaca na demonstração da sensação de êxtase que está sentindo.

A escolha desses recursos leva o seu espectador/interlocutor a sentir a mesma sensação apresentada na obra literária, na qual Esquivel se apropria do uso de recursos sinestésicos para representar os sentimentos que o prato suscitara. Entre esses sentimentos, destaca-se a reação da irmã (Gertrudes), que sentiu um fogo ardente, insinuando paixão e sensualidade, como se o fogo da paixão que Tita e Pedro sonhavam

ter tivesse se consumado através dela. Na mãe, a reação foi de repulsa, irritabilidade e desconforto; no casal separado pelo destino, o prato desencadeia o amor que sempre existira, mas que foi abafado por uma regra cultural. E, por fim, o prato revelou para Rosaura o “amor proibido” do marido pela irmã e entra em desgosto, sentindo-se mal ao provar o prato, sugerindo que o prato seria indigesto para ela, uma vez que era o verdadeiro amor que estava em destaque.

Portanto, no primeiro momento, a informação cromática, quando emitida, ainda não constitui um signo ideológico, mas apenas o signo “flor”. No entanto, a partir de nossa visão, percepção e interpretação, surge então, de sua materialidade visual, os possíveis significados. Para Guimarães (1998), a cor não é percebida de forma independente dos outros atributos da imagem, mas “sempre se percebe a cor dentro de um contexto mais abarcador”.

Dessa forma, a cor, mesmo como parte da sintaxe visual, assumirá, no seu papel de informação cultural, a função de texto, nesse sentido carregado de simbolismo. A simbologia das cores dependerá do armazenamento e da transmissão do seu conteúdo que pode significar, assim, em relação ao repertório compartilhado por aqueles que participam do processo da comunicação, ou seja, o leitor/interlocutor/telespectador.

A cor foi o que despertou diversos sentidos na sequência fílmica, destacando-se o vermelho como signo ideológico que suscita os vários significados dessa cor, entre eles a cor da maçã do paraíso (como fonte do pecado), do amor na pureza da forma do coração, do amor carnal, da paixão, dos lábios, do erotismo e da atração física.

A paixão aquece como o fogo, nele há um jogo entre o amor e o pecado e uma relação com o tato. Assim o vermelho, como representante do fogo, que aquecerá os amantes, será o mesmo fogo que indicará a cor da proibição: não toque no fogo para não se queimar, alerta Guimarães (1998).

Guimarães ainda complementa que a cor da transgressão torna-se a cor da proibição, que se associa ao pecado, e, simbolicamente, representa o fogo, logo o perigo. Isso acontece com as personagens da obra que, ao tocarem o prato composto pelas rosas vermelhas, sentem o despertar da paixão.

A reação de Gertrudes destaca-se ao provar o prato. Os autores sugerem que os amantes se realizaram sexualmente por meio dela. Ela foi a ligação de sentidos por meio da liberação sexual que levou-a a sair de sua casa, em uma analogia com a liberdade de amar e de ser feliz, desejos de Tita e Pedro.

Todas as sequências destacadas acima concentram-se no signo “rosa” na composição da refeição. Enquanto o comentário do amado era de que o prato era um prazer dos deuses, a mãe critica dizendo que estava muito salgado. As reações entre os convivas são diversas em função da relação que estabelecem entre eles.

Mais uma vez a imagem se destaca no lugar do discurso verbal, pois as imagens em foco representam agora não mais a tristeza da protagonista, mas, sim, sua alegria em redescobrir o amor. O discurso contido nelas agora é explícito, pois mostra a superação por parte de Tita em reviver, com a ajuda de seus dotes culinários, um amor proibido, respeitando e acatando as ordens da mãe, mas, por outro lado, alegrando-se em preparar os pratos que agradam o seu amado. Há uma inversão do discurso inicial, no qual ela se via triste e proibida de viver um amor, mas que agora vê na culinária a oportunidade de viver esse amor correspondido, mas de forma platônica. No entanto, ela não quebra o costume cultural instituído de ficar solteira para cuidar da mãe, mas, simbolicamente, encontra no prazer dos pratos a sua realização.

Nesse sentido, a linguagem verbo - audiovisual colabora para a percepção da paixão e para a quebra do paradigma moral e cultural, imposto pela ideologia, e passa a representar um novo momento, uma existência real, que se sobressai de qualquer costume histórico-cultural.

Em todas as sequências imagéticas apresentadas neste capítulo, faz-se necessário uma observação não só das tomadas de foco apresentadas pelo cineasta, mas também dos elementos que compõem essas sequências, entre eles, talvez como um elemento principal, a representações das cores, a presença da narradora e a composição musical (trilha sonora), elementos que são extremamente importantes para a leitura da linguagem verbo - audiovisual.

A relação das cores trazidas nas sequências destaca mais que seu significado estético, seu uso foi uma escolha do cineasta para representar a mudança de sentimento em algumas cenas ou a expressão da tristeza em outras. No entanto, a observação das cores como componente simbólico-ideológico da imagem necessita ser esclarecida, e para isso toma-se como base a teoria de Guimarães (1998), que apresenta as cores em seu sentido e sua importância no contexto social e histórico, além de suas transformações sofridas com o tempo, passando de um elemento estético, a cor, para uma significação simbólica, de acordo com cada contexto na qual elas se inserem, como, por exemplo: nas imagens, na arte, na fotografia, entre outros códigos visuais existentes.

Consideramos que houve um aproveitamento estético da cor, permitindo uma leitura mais complexa, dando mais vida e novas interpretações às sequências da obra cinematográfica em contraste com a obra literária. Por meio da aproximação ou dos afastamentos, o enquadramento da câmera, a alteração da luminosidade, a saturação ou o brilho, ou, por vezes, por meio da supressão de outras cores, tornando a área em tom mais escuro ou mais claro, ele põe em evidencia o tom mais sugestivo para cada cena (GUIMARÃES, 1998).

Esses recortes da história no contexto verbal e no contexto fílmico levam à organização do discurso de formas diferentes, pois esses recortes expressam posicionamentos subjetivos que acionam a memória discursiva tanto de leitores como de telespectadores.

Para a apresentação das análises como objeto de uso no ensino aprendizagem de língua estrangeira, temos aqui uma rica diversidade cultural para a interação com os alunos, pois se pode trabalhar tanto o aspecto político-social de uma cultura, quanto os costumes gastronômicos, além dos hábitos familiares. Além disso, a proposta de levar o aluno a conhecer uma obra literária requer estratégias para que o aluno se interesse pelo assunto ou por essa leitura. Assim, o uso da linguagem verbo - audiovisual fragmentada proporciona ao professor a oportunidade de inserir dentro de seu campo de trabalho uma estratégia para apresentar os conceitos dessa linguagem. O professor poderá apresentar ao aluno a língua em seu contexto usual, social, histórico e cultural, com o objetivo de ensiná-lo não somente a falar a língua de um povo, mas também a se inserir num contexto mais complexo, que é a totalidade histórico-cultural de uma língua.

Por fim, faz-se necessário destacar que a imagem não só dialoga com a linguagem verbal, mas também a complementa, uma vez que ela se constitui em um texto não verbal e muitas vezes substitui informações de um texto verbal, como ocorre em uma transposição de uma obra literária para uma cinematográfica. Em síntese, essa constituição se dá por meio dos discursos produzidos tanto na obra literária quanto na cinematográfica, pois, enquanto a obra literária é tida como um signo verbal, a sua relação com o leitor fará com que ele venha a compreender seu significado e trabalhar sua interpretação. A obra cinematográfica é tida como um signo verbo - audiovisual e seus efeitos de sentidos buscam no sujeito/espectador/interlocutor a leitura da imagem de uma maneira diferente, pois ela é multidirecionada e dependerá do olhar do leitor, que irá pressupor a relação com a cultura, com o social e com o histórico.

### 3.3. Estudo comparativo: linguagens literária e cinematográfica

Tanto o filme quanto o romance *Como água para chocolate* apresentam uma história que trata de temas que motivam o conflito existencial das personagens em função de uma cultura repressora. Enquanto objetos de análise, observa-se que a obra literária materializa-se na linguagem verbal e permite a citação, enquanto a análise fílmica contextualiza aquilo que pertence ao campo visual: objetos, cores, movimentos, luz, montagens de imagens; e/ou ao sonoro: músicas, ruídos, graus, tons, tonalidades das vozes. Analisar um filme é também considerá-lo sob a perspectiva de sua produção no contexto histórico e avaliar a intencionalidade da sua produção.

Em um filme, qualquer que seja o seu objetivo, o contexto sociocultural recebe as imagens em função de sua própria cultura. Dessa maneira, o cineasta faz escolhas, organiza os elementos, trabalha o real e o imaginário das pessoas, constrói um novo mundo que mantém complexas relações com o mundo real, numa representação imagética e sonora desse mundo ficcional que se aproxima do real, mantendo com ele um diálogo tenso e avaliativo.

Nesse sentido, a obra fílmica constitui um ponto de vista do autor sobre um ou outro aspecto do mundo que lhe é apresentado. Portanto, adaptar uma obra literária para a linguagem cinematográfica não é apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, estruturar e reconstruir uma narrativa em função das possibilidades e imposições do meio. Nesse sentido, o romance que levou à adaptação fílmica permite algumas intervenções por meio do cineasta, por ser a autora da obra original também a roteirista do filme, ou seja, ambos os autores trabalharam na recriação dos dois textos. Desse modo, ela poderia analisar as variações que se apresentaram no filme. No entanto, a reprodução não seria tão simples, pois apresentava alguns desafios, como a culinária apresentada na obra que representava cada capítulo, e com o contexto fílmico não seria possível manter a mesma estrutura, sendo necessárias estratégias para incrementá-las.

No entanto, a produção fílmica embasou-se na mesma perspectiva da obra original, a de apresentar valores socioculturais de uma época, a de retratar um contexto histórico representado pela revolução mexicana e a de contextualizar um amor verdadeiro proibido por uma questão ética, moral e ideológica.

Embora as características básicas do enredo tenham mantido assim como se apresenta na obra literária, diversos elementos da narrativa foram alterados, tais como o tempo apresentado, o foco narrativo e algumas falas das personagens, por exemplo,

como nas análises feitas no capítulo de diálogos contidos na obra literária que não tinham correspondência na obra fílmica, ou de fragmentos verbais da obra original que foram incluídos nos diálogos das personagens fílmicas.

No livro, a autora traz uma narradora que apresenta a história de sua tia-avó por meio de um texto narrativo-descritivo, por esse motivo a autora consegue transpor o tempo e o espaço de uma forma muito diferente da adaptação fílmica, pois, no texto verbal, a narrativa não segue um tempo cronológico sequencial. Nela, a narradora, muitas vezes, retoma contextos que ocorreram no passado. Estes cortes ocorrem normalmente, entre uma receita e outra, quando a narrativa retoma outra situação vivida pelas personagens, no entanto, na obra fílmica, isso não acontece, por conta das escolhas e do tempo para a produção ser concluída. O tempo cronológico do filme é representado em sequências diretas, e alguns dos fatos são apresentados por meio do recurso ao “flash back” e que são apresentados no contexto sonoro tanto pela narradora do filme como pela trilha sonora, mas nem todos por meio do recurso visual.

Assim, este recurso provoca o distanciamento entre o literário e a obra cinematográfica. Dessa forma, quando os fatos narrados não são representados pela linguagem sonora passam a ser suprimidos, o que pode prejudicar na composição e na verossimilhança da obra.

A obra fílmica apresenta uma composição musical que ajuda a representar algumas das cenas de tristeza ou de alegria. Isso se dá porque o texto fílmico permite esse acréscimo para dar caracterização dos momentos vividos pelas personagens nas cenas, contrapondo assim os elementos descritivos da obra original. Isso apela para a imaginação do leitor. Este elemento, para a adaptação fílmica, parece ser mais relevante para criar um ambiente característico no filme, pois na literatura o autor se apropriará de outros recursos para caracterizar o ambiente.

Assim, a intenção do autor da obra literária parece ser a de levar o leitor a refletir sobre o poder criativo da mente; incentivar a imaginação e constatar qual é o ponto que uma fantasia pode influenciar na realidade do sujeito, e observar também o quanto a sua criação pode interagir com uma realidade, ultrapassando os limites da ciência para explicar o inexplicável. Dessa forma, a obra literária leva o leitor a uma reflexão e a criar a sua própria explicação para a narrativa lida, de modo a considerar possível ou não a correspondência dessa história de amor com a realidade. Outra observação a ser considerada é a de que a leitura permite que o leitor vá, aos poucos, compondo a figura dos personagens e as imagens dos lugares, conforme se revelam as

descrições dentro da narrativa; e isso é o grande incentivo para a sua imaginação. Por outro lado, ao expectador da obra fílmica, é negado o direito de desenvolver sua imaginação, uma vez que a composição das imagens que refletem os lugares, os personagens, a sonorização de vozes, músicas e todos os demais elementos que compõem a obra fílmica se apresentam prontos.

Contudo, ambas tratam da arte como foco principal e seu público a ser atingido não é um público neutro, sem cultura, pois, para se entender um enredo e a trama de uma obra fílmica, é necessário que se tenha conhecimento de conceitos de linguagem que se encontram inseridos nessa dramaturgia. Nesse caso, a interpretação e a leitura dessa linguagem verbo - audiovisual torna-se importante para propiciar atitudes responsivas ativas do espectador.

Portanto, o material apresentado em ambas as obras refletem um objeto cultural que pode ser visto e interpretado em seus múltiplos significados, criticado e avaliado. Dessa forma, elas servem como proposta de ensino em sala de aula, que poderia ter como tratamento didático a exibição do filme como estratégia para o ensino de línguas, tanto espanhola como portuguesa, e também num trabalho interdisciplinar em consonância com as disciplinas de História (para apresentar o contexto socio-histórico do povo mexicano), Geografia (para expressar localização de países e regiões), além da apresentação de valores e costumes por meio da linguagem verbal escrita na narrativa literária e da linguagem verbo - audiovisual na observação das imagens, entre outros.

Como exemplo, apresenta-se alguns exercícios abaixo que apontam para uma prática didática em sala de aula.

#### Exemplos de exercícios para aplicação da obra em sala de aula

Resuma o conteúdo do filme. Há um episódio da novela que não aparece no filme?
Que idiomas são falados no filme e em que situações? Quais exemplos de castelhano do México? Coloque exemplos que aparecem nos diálogos.
Coloque o filme em seu contexto cronológico e histórico. Quais são as diferentes personagens e suas posições em relação à Revolução mexicana?
Procure informações sobre esta revolução histórica. Qual papel tiveram as figuras de Pancho Villa e Emiliano Zapata?
Desenhe um mapa das localizações geográficas onde a ação acontece.
Quem é o autor da trilha sonora do filme? Que músicas são interpretadas?



Mamãe Elena não quer que sua filha Tita se case, porque a jovem tem de cuidar dela enquanto ela estiver mais velha. Você acha uma atitude justa?
Você acha que essa tradição ainda é seguida em algumas culturas?
Para você, o que precisa ser feito para resolver a questão dos cuidados para as pessoas idosas?
Faça uma lista de ofertas culinárias que aparecem no filme.
Explique o significado do título do filme. Parece apropriado para descrever o estado de espírito do protagonista?
Que outras obras da literatura latino-americana foram transformadas em filmes? Quem as dirigiu? Você já viu algumas delas?

Por fim, o estudo comparativo realizado entre a obra literária e a sua adaptação fílmica concluiu que os afastamentos e as aproximações encontradas entre as duas produções estão relacionadas às peculiaridades das diferentes linguagens. O filme apresenta uma oscilação inconstante, ora de aproximação, ora de distanciamento da obra original, no entanto o roteiro busca uma releitura da história e, embora a obra cinematográfica, dentro de uma análise crítica, apresente afastamentos em alguns aspectos, ainda sim se configura em sua verossimilhança com a original. Nesse sentido, a linguagem literária e a linguagem fílmica buscam relacioná-las, cada uma a sua estética, e ao público-alvo a que se destinam, apesar de serem constituídos com os objetivos de cada autor em sua produção.

Sendo esse público o mesmo ou diferentes públicos, já que, para os que são amantes da leitura, a produção literária irá agradar mais, por essa exigir do leitor a total interação com o texto, levando-o a contextualizar a leitura e a criar, por meio de seus cognitivos, que irão forçá-lo a produzir as imagens que lhe são descritas no curso da narrativa, o que lhe proporcionará uma melhor estimulação ao senso crítico, à imaginação, à sensibilidade, à percepção, à atenção, à memória e ao discernimento.

Já na adaptação fílmica, apesar da tentativa de originalidade, das imagens destacadas, da representação dos atores por meio da beleza e de outros recursos de produção adicionados à obra, limita o espectador quanto às possibilidades que a linguagem escrita propicia, não despertando nele muitos dos elementos que a leitura é capaz de despertar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise comparativa das sequências do filme com os recortes correspondentes ao romance, observa-se que há um núcleo narrativo comum que permite a recuperação do enredo original.

No entanto, como parte de um processo de recriação e adaptação, a obra fílmica tende à abordagem dos aspectos principais da obra escrita e, com isso, procura-se nessas adaptações os enfoques necessários para a recriação, observando-se os detalhes descritivos que fazem parte de uma característica da obra literária.

O diálogo entre textos pressupõe um universo cultural amplo e complexo, uma vez que implica a identificação e o reconhecimento de enunciados conhecidos. No entanto, como recurso para o ensino de línguas, é possível observar que há uma possibilidade de discussão acerca da obra fílmica, observando-se os aspectos culturais, políticos e sociais da cultura de um povo de língua estrangeira e, como uma segunda opção, despertar o interesse do aluno e a curiosidade para a leitura da obra literária.

Na transcrição de um código linguístico para outro, Vicente Arau interpreta a obra de Laura Esquivel e busca equivalências de imagens para sua produção cinematográfica. O autor produz um texto noutra linguagem, e cria outro texto, mas que continua a ser o texto original, a sua principal referência para sua recriação. Essa transposição fílmica não deixa de ser uma narração, uma reprodução da realidade que envolve a realidade vivida pelo autor da obra original com a realidade cultural do cineasta. Dessa forma, ambas se cruzam, criam a materialização sonora e visual, ou seja, a conversão simultânea do verbo - audiovisual com o verbal, proporcionando a possibilidade de verossimilhança para o leitor/espectador fruir a ilusão de realidade.

Vê-se que ambas as manifestações da tradição, a cultura gastronômica e a trama romântica, são discursivamente organizadas de modo a transformar a percepção natural do leitor. Assim, do discurso do filme surge um signo ideológico “simbólico” que interrompe o fluxo de acontecimentos descritivos do livro e marca a intervenção do sujeito do discurso por meio da inserção de planos imagéticos que interrompem a continuidade do espaço narrativo.

Este trabalho de pesquisa de linguagem verbo - audiovisual para o ensino de línguas acrescentou em meu desenvolvimento intelectual e profissional mais conhecimento acerca da teoria, de maneira que pude aprofundar minhas técnicas de ensino e compreender melhor o seu uso como recurso para o ensino de línguas. Acredito

que o trabalho com as linguagens verbal e visual são hoje importantes para o aprimoramento do ensino/aprendizagem e que por meio delas muitos professores conseguem um melhor resultado na intenção de atingir o seu público-alvo, (o aluno) levando-o através dos lugares e imagens o significado do contexto sócio-histórico no conhecimento da língua e da cultura.

Acredito que, com a apresentação comparativa das obras, o professor mostrará que a leitura é o melhor percurso a ser percorrido para se chegar ao conhecimento e a uma profícua interpretação de uma obra literária e que é por meio dela que o professor de línguas levará seu aluno a aprofundar-se no conhecimento de uma cultura e do contexto social de um povo, mas, para que se chegue ao objetivo final, que é a leitura da obra, o professor pode se aproveitar dos recursos visuais oferecidos pela obra cinematográfica, que, num primeiro momento, terão um impacto e instigarão a curiosidade de seu aluno e, depois do trabalho concluído, finalmente, espera-se que o aluno leia a obra escrita para aprofundar seu conhecimento da língua e da cultura espanhola.

É por isso que, ao propor o ensino de língua estrangeira por meio da linguagem verbo-audiovisual, a expectativa vai além do simples ensino, pois envolve o recurso da tecnologia atual com o inigualável prazer da leitura, mas que tem se perdido nos dias atuais e que, por isso, tornou-se um grande desafio aos professores em conciliar a aplicação da cultura ou de uma língua por meio da leitura de uma obra literária. Por tudo isso, espera-se que este trabalho proporcione, tanto a professores como a futuros pesquisadores em Linguística Aplicada, sugestões para aplicação em sala de aula e para pesquisas nessa área.

## REFERÊNCIAS

AMORIN, M. “Cronotopo e exotopia”. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

ARAU, Alfonso. *Como Agua para chocolate* (filme). México: Europa Filmes, 1992. 105 min.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, 39-47.

\_\_\_\_\_. “O estudo das ideologias e filosofia da linguagem”. In: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p.31-38.

\_\_\_\_\_. “Das orientações do pensamento filosófico-linguístico”. In.: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 69-89.

\_\_\_\_\_. “Língua, fala e enunciação”. In: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 90-109.

\_\_\_\_\_. “A interação verbal”. In: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p.110-127.

\_\_\_\_\_. “Tema e significação na língua”. In: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p.128-136.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. (trad. Paulo Bezerra) 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. “O autor e a personagem” In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. (trad. Paulo Bezerra) 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p 3 - 20.

\_\_\_\_\_. “O problema do autor”. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. (trad. Paulo Bezerra) 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 173 – 192.

- \_\_\_\_\_. “Os gêneros do discurso” In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. (trad. Paulo Bezerra) 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261 – 306.
- BRAIT, B. (Org.). “Estilo”. In : *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRAIT, B.; MELLO, R. de. “Enunciado/enunciado concreto/ enunciação”. In. BRAIT, B. (Org.): *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*, (trad. Jefferson Luiz Camargo) 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. Rio de Janeiro: record/altaya, 1989.
- FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-59.
- FREITAS, Renata Aparecida de. *O componente cultural no ensino de espanhol/LE: Reflexões e Práticas*. Lorena: Instituto Santa Teresa, 2011.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. “Bakhtin, Foucault, Pêcheux”. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 33 -52.
- GUIMARÃES, L., *A cor como informação – A construção biofísica, linguística e cultural e das simbologias das Cores*. São Paulo: Anablume, 1998.
- MACHADO, I. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 151-166.
- MIOTELLO, V. “Ideologia”. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 167-176.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes, 1987.
- In: *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 1999.

## REFERÊNCIAS VIRTUAL SITE MEXICANO

[www. Google.com.mx](http://www.google.com.mx) .

DOMINGUEZ, Maribel. *Como água para chocolate* de Laura Esquivel, 02/05/2013. Disponível em: <http://ellectorespectador.wordpress.com/resena-sobre-como-agua-para-chocolate-de-laura-esquivel/m> . Acessado em: 10 de dez. 2013.

PEREZ, Jorge, TADRISSI, Larissa Projectos Filmes educación UCSB: disponível em: <http://www.spanport.ucsb.edu/projects/llcf/films/comoaguaparachocolate/parainstructor.es.htm>. Acessado em 18 de dez. 2013.

\_\_\_\_\_ disponível em:  
<http://www.spanport.ucsb.edu/projects/llcf/films/comoaguaparachocolate/larevolucionmexicana.htm>. Acessado em 05 de jan. 2014.

\_\_\_\_\_.Disponível em:  
<http://www.spanport.ucsb.edu/projects/llcf/films/comoaguaparachocolate/bibliografia.htm>. Acessado em 20 de jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Disponível em:  
<http://www.spanport.ucsb.edu/projects/llcf/films/comoaguaparachocolate/AlfonsoArau.htm>. Acessado em 22 de jan. 2014.

GÓMEZ, Cristina Fernandez, *De Laura Esquivel Madre Bruja*. in: La revista de el Mundo. Disponível em: <http://www.el-mundo.es/larevista/num160/textos/laura.html>. Acessado em 02 de fev. 2014.

ROSALES, Estela. Películas del Cine Mexicano. Disponível em <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/chocolate.html>. Acessado 18 de fev. 2014.

## ANEXO A – Primeiro capítulo obra literária

### **Tortas de Navidad**

#### **I. Enero**

##### INGREDIENTES:

1 lata de sardinas

½ chorizo

1 cebolla

orégano

1 lata de chiles serranos

10 teleras

##### *Manera de hacerse:*

La cebolla tiene que estar finamente picada. Les sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando. Lo malo de llorar cuando uno pica cebolla no es el simple hecho de llorar, sino que a veces uno empieza, como quien dice, se pica, y ya no puede parar. No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque yo soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela.

Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Y sin que mi bisabuela pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. Como se imaginarán, la consabida nalgada no fue necesaria, pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio. Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina.

En la tarde, ya cuando el susto había pasado y el agua, gracias al efecto de los rayos del sol, se había evaporado, Nacha barrió el residuo de las lágrimas que había quedado

sobre la loseta roja que cubría el piso: Con esta sal relleno un costal de cinco kilos que utilizaron para cocinar bastante tiempo. Este inusitado nacimiento determinó el hecho de que Tita sintiera un inmenso amor por la cocina y que la mayor parte de su vida la pasara en ella, prácticamente desde que nació, pues cuando contaba con dos días de edad, su padre, o sea mi bisabuelo, murió de un infarto. A Mamá Elena, de la impresión, se le fue la leche. Como en esos tiempos no había leche en polvo ni nada que se le pareciera, y no pudieron conseguir nodriza por ningún lado, se vieron en un verdadero lío para calmar el hambre de la niña. Nacha, que se las sabía de todas respecto a la cocina -y muchas otras cosas que ahora no vienen al caso- se ofreció a hacerse cargo de la alimentación de Tita. Ella se consideraba la más capacitada para «formarle el estómago a la inocente criaturita», a pesar de que nunca se casó ni tuvo hijos. Ni siquiera sabía leer ni escribir, pero eso sí sobre cocina tenía tan profundos conocimientos como la que más. Mamá Elena aceptó con agrado la sugerencia, pues bastante tenía ya con la tristeza y la enorme responsabilidad de manejar correctamente el rancho, para así poderle dar a sus hijos la alimentación y educación que se merecían, como para encima tener que preocuparse por nutrir debidamente a la recién nacida.

Por tanto, desde ese día, Tita se mudó a la cocina y entre atoles y tés creció de lo más sana y rozagante. Es de explicarse entonces el que se le haya desarrollado un sexto sentido en todo lo que a comida se refiere. Por ejemplo, sus hábitos alimenticios estaban condicionados al horario de la cocina: cuando en la mañana Tita olía que los frijoles ya estaban cocidos, o cuando a mediodía sentía que el agua ya estaba lista para desplumar a las gallinas, o cuando en la tarde se horneaba el pan para la cena, ella sabía que había llegado la hora de pedir sus alimentos.

Algunas veces lloraba de balde, como cuando Nacha picaba cebolla, pero como las dos sabían la razón de estas lágrimas, no se tomaban en serio. Inclusive se convertían en motivo de diversión, a tal grado que durante la niñez Tita no diferenciaba bien las lágrimas de la risa de las del llanto. Para ella reír era una manera de llorar.

De igual forma confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba. Todo lo contrario de sus hermanas, a quienes este mundo les atemorizaba y encontraban lleno de peligros incógnitos. Les parecían absurdos y arriesgados los juegos dentro de la cocina, sin



embargo un día Tita las convenció de que era un espectáculo asombroso el ver cómo bailaban las gotas de agua al caer sobre el comal bien caliente.

Pero mientras Tita cantaba y sacudía rítmicamente sus manos mojadas para que las gotas de agua se precipitaran sobre el comal y «danzaran», Rosaura permanecía en un rincón, pasmada por lo que observaba. En cambio Gertrudis, como en todo aquello donde interviniera el ritmo, el movimiento o la música, se vio fuertemente atraída hacia el juego y se integró con entusiasmo. Entonces a Rosaura no le quedó otra que tratar de hacer lo propio, pero como casi no se mojó las manos y lo hacía con tanto miedo, no logró el efecto deseado. Tita entonces trató de ayudarla acercándole las manos al comal. Rosaura se resistió y esta lucha no paró hasta que Tita, muy enojada, le soltó las manos y éstas, por inercia, cayeron sobre el ardiente comal. Además de ganarse una soberana paliza, Tita quedó privada de jugar con sus hermanas dentro de su mundo. Entonces Nacha se convirtió en su compañera de diversión. Juntas se dedicaban a inventar juegos y actividades siempre en relación con la cocina. Como el día en que vieron en la plaza del pueblo a un señor que formaba figuras de animales con globos alargados y se les ocurrió repetir el mecanismo pero utilizando trozos de chorizo. Armaron no sólo animales conocidos sino que además inventaron algunos con cuello de cisne, patas de perro y cola de caballo, por citar sólo algunos.

El problema surgía cuando tenían que deshacerlos para freír el chorizo. La mayoría de las veces Tita se negaba. La única manera en que accedía voluntariamente a hacerlo era cuando se trataba de elaborar las tortas de Navidad, pues le encantaban. Entonces no sólo permitía que se desbaratara a uno de sus animales, sino que alegremente observaba cómo se freía.

Hay que tener cuidado de freír el chorizo para las tortas a fuego muy lento, para que de esta manera quede bien cocido, pero sin dorarse excesivamente. En cuanto está listo se retira del fuego y se le incorporan las sardinas, a las que con anterioridad se las ha despojado del esqueleto. Es necesario, también, rasparles con un cuchillo las manchas negras que tienen sobre la piel. Junto con las sardinas se mezclan la cebolla, los chiles picados y el orégano molido. Se deja reposar la preparación, antes de rellenar las tortas.

Tita gozaba enormemente este paso, ya que mientras reposa el relleno es muy agradable gozar del olor que despide, pues los olores tienen la característica de reproducir tiempos pasados junto con sonidos y olores nunca igualados en el presente. A Tita le gustaba hacer una gran inhalación y viajar junto con el humo y el olor-tan peculiar que percibía hacia los recovecos de su memoria.

Vanamente trataba de evocar la primera vez que olió una de esas tortas, sin resultados, porque tal vez fue antes de que naciera. Quizá la rara combinación de las sardinas con el chorizo llamó tanto su atención que la hizo decidirse a renunciar a la paz del éter, escoger el vientre de Mamá Elena para que fuera su madre y de esta manera ingresar en la familia De la Garza, que comía tan deliciosamente y que preparaba un chorizo tan especial.

En el rancho de Mamá Elena la preparación del chorizo era todo un rito. Con un día de anticipación se tenían que empezar a pelar ajos, limpiar chiles y a moler especias. Todas las mujeres de la familia tenían que participar: Mamá Elena, sus hijas Gertrudis, Rosaura y Tita, Nacha la cocinera y Chenchá la sirvienta. Se sentaban por las tardes en la mesa del comedor y entre pláticas y bromas el tiempo se iba volando hasta que empezaba a oscurecer. Entonces Mamá Elena decía:

-Por hoy ya terminamos con esto.

Dicen que al buen entendedor pocas palabras, así que después de escuchar esta frase todas sabían qué era lo que tenían que hacer. Primero recogían la mesa y después se repartían las labores: una metía a las gallinas, otra sacaba agua del pozo y la dejaba lista para utilizarla en el desayuno, y otra se encargaba de la leña para la estufa. Ese día ni se planchaba ni se bordaba ni se cosía ropa. Después todas se iban a sus recámaras a leer, rezar y dormir. Una de estas tardes, antes de que Mamá Elena dijera que ya se podían levantar de la mesa, Tita, que entonces contaba con quince años, le anunció con voz temblorosa que Pedro Muzquiz quería venir a hablar con ella...

-¿Y de qué me tiene que venir a hablar ese señor?

Dijo Mamá Elena luego de un silencio interminable que encogió el alma de Tita.

Con voz apenas perceptible Tita respondió:

-Yo no sé.

Mamá Elena le lanzó una mirada que para Tita encerraba todos los años de represión que habían flotado sobre la familia y dijo:

-Pues más vale que le informes que si es para pedir tu mano, no lo haga. Perdería su tiempo y me haría perder el mío. Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte.

Dicho esto, Mamá Elena se puso lentamente de pie, guardó sus lentes dentro del delantal y a manera de orden final repitió:

-¡Por hoy, hemos terminado con esto!

Tita sabía que dentro de las normas de comunicación de la casa no estaba incluido el

diálogo, pero aun así, por primera vez en su vida intentó protestar a un mandato de su madre.

-Pero es que yo opino que...

-¡Tú no opinas nada y se acabó! Nunca, por generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga.

Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó sobre ella su destino. Y desde ese momento supieron ella y la mesa que no podían modificar ni tantito la dirección de estas fuerzas desconocidas que las obligaban, a la una, a compartir con Tita su sino, recibiendo sus amargas lágrimas desde el momento en que nació, y a la otra a asumir esta absurda determinación.

Sin embargo, Tita no estaba conforme. Una gran cantidad de dudas e inquietudes acudían a su mente. Por ejemplo, le agradecería tener conocimiento de quién había iniciado esta tradición familiar. Sería bueno hacerle saber a esta ingeniosa persona que en su perfecto plan para asegurar la vejez de las mujeres había una ligera falla. Si Tita no podía casarse ni tener hijos, ¿quién la cuidaría entonces al llegar a la senectud? ¿Cuál era la solución acertada en estos casos? ¿O es que no se esperaba que las hijas que se quedaban a cuidar a sus madres sobrevivieran mucho tiempo después del fallecimiento de sus progenitoras? ¿Y dónde se quedaban las mujeres que se casaban y no podían tener hijos, quién se encargaría de atenderlas? Es más, quería saber, ¿cuáles fueron las investigaciones que se llevaron a cabo para concluir que la hija menor era la más indicada para velar por su madre y no la hija mayor? ¿Se había tomado alguna vez en cuenta la opinión de las hijas afectadas? ¿Le estaba permitido al menos, si es que no se podía casar, conocer el amor? ¿O ni siquiera eso?

Tita sabía muy bien que todos estos interrogantes tenían que pasar irremediablemente a formar parte del archivo de preguntas sin respuesta. En la familia De la Garza se obedecía y punto. Mamá Elena, ignorándola por completo, salió muy enojada de la cocina y por una semana no le dirigió la palabra.

La reanudación de esta semicomunicación se originó cuando, al revisar los vestidos que cada una de las mujeres había estado cosiendo, Mamá Elena descubrió que aun cuando el confeccionado por Tita era el más perfecto, no lo había hilvanado antes de coserlo.

-Te felicito -le dijo-, las puntadas son perfectas, pero no lo hilvanaste, ¿verdad?

-No -respondió Tita, asombrada de que le hubiera levantado la ley del silencio.

-Entonces lo vas a tener que deshacer. Lo hilvanas, lo coses nuevamente y después vienes a que te lo revise. Para que recuerdes que el flojo y el mezquino andan doble su camino.

-Pero eso es cuando uno se equivoca y usted misma dijo hace un momento que el mío era...

-¿Vamos a empezar otra vez con la rebeldía? Ya bastante tenías con la de haberte atrevido a coser rompiendo las reglas.

-Perdóneme, mami. No lo vuelvo a hacer.

Tita logró con estas palabras calmar el enojo de Mamá Elena. Había puesto mucho cuidado al pronunciar el «mami» en el momento y con el tono adecuado. Mamá Elena opinaba que la palabra «mamá» sonaba despectiva, así que obligó a sus hijas desde niñas a utilizar la palabra «mami» cuando se dirigieran a ella. La única, que se resistía o que pronunciaba la palabra con un tono inadecuado era Tita, motivo por el cual había recibido infinidad de bofetadas. ¡Pero qué bien lo había hecho en ese momento! Mamá Elena se sentía reconfortada con el pensamiento de que tal vez ya estaba logrando doblegar el carácter de la más pequeña de sus hijas. Pero desgraciadamente albergó esta esperanza por muy poco tiempo, pues al día siguiente se presentó en casa Pedro Muzquiz acompañado de su señor padre con la intención de pedir la mano de Tita. Su presencia en la casa causó gran desconcierto. No esperaban su visita. Días antes, Tita le había mandado a Pedro un recado con el hermano de Nacha pidiéndole que desistiera de sus propósitos. Aquél juró que se lo había entregado a don Pedro, pero el caso es que ellos se presentaron en la casa. Mamá Elena los recibió en la sala, se comportó muy amable y les explicó la razón por la que Tita no se podía casar.

-Claro, que si lo que les interesa es que Pedro se case, pongo a su consideración a mi hija Rosaura, sólo dos años mayor que Tita, pero está plenamente disponible y preparada para el matrimonio...

Al escuchar estas palabras, Chenchá por poco tira encima de Mamá Elena la charola con café y galletas que había llevado a la sala para agasajar a don Pascual y a su hijo. Disculpándose, se retiró apresuradamente hacia la cocina, donde la estaban esperando Tita, Rosaura y Gertrudis para que les diera un informe detallado de lo que acontecía en la sala.

Entró atropelladamente y todas suspendieron de inmediato sus labores para no perderse una sola de sus palabras.

Se encontraban ahí reunidas con el propósito de preparar tortas de Navidad. Como su nombre lo indica, estas tortas se elaboran durante la época navideña, pero en esta ocasión las estaban haciendo para festejar el cumpleaños de Tita. El 30 de septiembre cumpliría 16 años y quería celebrarlos comiendo uno de sus platillos favoritos.

-¿Ay sí, no? ¡Su 'amá habla d'estar preparada para el matrimonio, como si fuera un plato de enchiladas! ¡Y ni ansina, porque pos no es lo mismo que lo mesmo! ¡Uno no puede cambiar unos tacos por unas enchiladas así como así!

Chencha no paraba de hacer este tipo de comentarios mientras les narraba, a su manera, claro, la escena que acababa de presenciar. Tita conocía lo exagerada y mentirosa que podía ser Chencha, por lo que no dejó que la angustia se apoderara de ella. Se negaba a aceptar como cierto lo que acababa de escuchar. Fingiendo serenidad, siguió partiendo las teleras, para que sus hermanas y Nacha se encargaran de rellenarlas.

De preferencia las teleras deben ser horneadas en casa. Pero si no se puede, lo más conveniente es encargarse en la panadería unas teleras pequeñas, pues las grandes no funcionan adecuadamente para esta receta. Después de rellenarlas se meten diez minutos al horno y se sirven calientes. Lo ideal es dejarlas al sereno toda una noche envueltas en una tela, para que el pan se impregne con la grasa del chorizo.

Cuando Lita estaba acabando de envolver las tortas que comerían al día siguiente, entró en la cocina Mamá Elena para informarles que había aceptado que Pedro se casara, pero con Rosaura.

Al escuchar la confirmación de la noticia, Tita sintió como si el invierno le hubiera entrado al cuerpo de golpe y porrazo: era tal el frío y tan seco que le quemó las mejillas y se las puso rojas, rojas, como el color de las manzanas que tenía frente a ella. Este frío sobrecogedor la habría de acompañar por mucho tiempo sin que nada lo pudiera atenuar, ni tan siquiera cuando Nacha le contó lo que había escuchado cuando acompañaba a don Pascual Muzquiz y a su hijo hasta la entrada del rancho. Nacha caminaba por delante entre padre e hijo. Don Pascual y Pedro caminaban lentamente y hablaban en voz baja, reprimida por el enojo.

-¿Por qué hiciste esto Pedro? Quedamos en ridículo aceptando la boda con Rosaura. ¿Dónde quedó pues el amor que le juraste a Tita? ¿Qué no tienes palabra?

-Claro que la tengo, pero si a usted le negaran de una manera rotunda casarse con la mujer que ama y la única salida que le dejaran para estar cerca de ella fuera la de casarse con la hermana, ¿no tomaría la misma decisión que yo?

Nacha no alcanzó a escuchar la respuesta porque el *Pulque*, el perro del rancho, salió corriendo, ladrándole a un conejo al que confundió con un gato.

-Entonces, ¿te vas a casar sin sentir amor?

-No, papá, me caso sintiendo un inmenso e imperecedero amor por Tita.

Las voces se hacían cada vez menos perceptibles pues eran apagadas por el ruido que hacían los zapatos al pisar las hojas secas. Fue extraño que Nacha, que para entonces estaba más sorda, dijera haber escuchado la conversación. Tita igual le agradeció que se lo hubiera contado, pero esto no modificó la actitud de frío respeto que desde entonces tomó para con Pedro. Dicen que el sordo no oye, pero compone. Tal vez Nacha sólo escuchó las palabras que todos callaron. Esa noche fue imposible que Tita conciliara el sueño; no sabía explicar lo que sentía. Lástima que en aquella época no se hubieran descubierto los hoyos negros en el espacio, porque entonces le hubiera sido muy fácil comprender que sentía un hoyo negro en medio del pecho, por donde se le colaba un frío infinito.

Cada vez que cerraba los ojos podía revivir muy claramente las escenas de aquella noche de Navidad, un año atrás, en que Pedro y su familia habían sido invitados por primera vez a cenar a su casa, y el frío se le agudizaba. A pesar del tiempo transcurrido, ella podía recordar perfectamente los sonidos, los olores, el roce de su vestido nuevo sobre el piso recién encerado; la mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡Esa mirada! Ella caminaba hacia la mesa llevando una charola con dulces de yemas de huevo cuando la sintió, ardiente, quemándole la piel. Giró la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro. En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que invadía todo su cuerpo que ante el temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo -la cara, el vientre, el corazón, los senos- Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón hasta el extremo opuesto, donde Gertrudis pedaleaba en la pianola el vals *Ojos de juventud*. Depositó la charola sobre una mesita de centro, tomó distraídamente una copa de licor de Noyó que encontró en su camino y se sentó junto a Paquita Lobo, vecina del rancho. El poner distancia entre Pedro y ella de nada le sirvió; sentía la sangre correr abrasadoramente por sus venas. Un intenso rubor le cubrió las mejillas y por más esfuerzos que hizo no pudo encontrar un lugar donde posar su mirada. Paquita notó que algo raro le pasaba y mostrando gran preocupación la interrogó:

-Qué rico está el licorcito, ¿verdad?

-¿Mande usted?

-Te veo muy distraída Tita, ¿te sientes bien?

-Sí, muchas gracias.

-Ya tienes edad suficiente como para tomar un poco de licor en ocasiones especiales, pilluela, pero dime, ¿cuentas con la autorización de tu mamá para hacerlo? Porque te noto agitada y temblorosa -y añadió lastimeramente-, mejor ya no tomes, no vayas a dar un espectáculo.

¡Nada más eso le faltaba! Que Paquita Lobo pensara que estaba borracha. No podía permitir que le quedara la menor duda, o se exponía a que fuera a llevarle el chisme a su mamá. El terror a su madre la hizo olvidarse por un momento de la presencia de Pedro y trató por todos los medios de convencer a Paquita de la lucidez de su pensamiento y de su agilidad mental. Platicó con ella de algunos chismes y bagatelas. Inclusive le proporcionó la receta del Noyó, que tanto la inquietaba. Este licor se fabrica poniendo cuatro onzas de almendras de albérchigo y media libra de almendras de albaricoque en una azumbre de agua, por veinticuatro horas, para que aflojen la piel; luego se pelan, se quebrantan y se ponen en infusión en dos azumbres de agua ardiente, por quince días. Después se procede a la destilación. Cuando se han desleído perfectamente dos libras y media de azúcar quebrantada en el agua, se le añaden cuatro onzas de flor de naranja, se forma la mezcla y se filtra. Y para que no quedara ninguna duda referente a su salud física y mental, le recordó a Paquita, así como de refilón, que la equivalencia del azumbre es 2.016 litros, ni más ni menos.

Así que cuando Mamá Elena se acercó a ellas para preguntarle a Paquita si estaba bien atendida, esta entusiasmada respondió:

-¡Estoy perfectamente! Tienes unas hijas maravillosas. ¡Y su conversación es fascinante!

Mamá Elena le ordenó a Tita que fuera a la cocina por unos bocadillos para repartir entre todos los presentes. Pedro, que en ese momento pasaba por ahí, no por casualidad, se ofreció a ayudarla. Tita caminaba apresuradamente hacia la cocina, sin pronunciar una sola palabra. La cercanía de Pedro la ponía muy nerviosa. Entró y se dirigió con rapidez a tomar una de las charolas con deliciosos bocadillos que esperaban pacientemente en la mesa de la cocina.

Nunca olvidaría el roce accidental de sus manos cuando ambos trataron torpemente de tomar la misma charola al mismo tiempo.

Fue entonces cuando Pedro le confesó su amor.

-Señorita Tita, quisiera aprovechar la oportunidad de poder hablarle a solas para decirle que estoy profundamente enamorado de usted. Sé que esta declaración es atrevida y precipitada, pero es tan difícil acercársele, que tomé la decisión de hacerlo esta misma noche. Sólo le pido que me diga si puedo aspirar a su amor.

-No sé qué responderle; deme tiempo para pensar.

-No, no podría, necesito una respuesta en este momento: el amor no se piensa, se siente o no se siente. Yo soy hombre de pocas, pero muy firmes palabras. Le juro que tendrá mi amor por siempre. ¿Qué hay del suyo? ¿Usted también lo siente por mí?

-¡Sí! Sí, sí y mil veces sí. Lo amó desde esa noche para siempre. Pero ahora tenía que renunciar a él. No era decente desear al futuro esposo de una hermana. Tenía que tratar de ahuyentarlo de su mente de alguna manera para poder dormir. Intentó comer la torta de Navidad que Nacha le había dejado sobre su buró, junto con un vaso de leche. En muchas otras ocasiones le había dado excelentes resultados. Nacha, con su gran experiencia, sabía que para Tita no había pena alguna que no lograra desaparecer mientras comía una deliciosa torta de Navidad. Pero no en esta ocasión. El vacío que sentía en el estómago no se alivió. Por el contrario, una sensación de náusea la invadió. Descubrió que el hueco no era de hambre; más bien se trataba de una álgida sensación dolorosa. Era necesario deshacerse de este molesto frío. Como primera medida se cubrió con una pesada cobija y ropa de lana. El frío permanecía inamovible. Entonces se puso zapatos de estambre y otras dos cobijas. Nada. Por último, sacó de su costurero una colcha que había empezado a tejer el día en que Pedro le habló de matrimonio. Una colcha como ésta, tejida a gancho, se termina aproximadamente en un año. Justo el tiempo que Pedro y Tita habían pensado dejar pasar antes de contraer nupcias. Decidió darle utilidad al estambre en lugar de desperdiciarlo y rabiosamente tejió y lloró y tejió, hasta que en la madrugada terminó la colcha y se la echó encima. De nada sirvió. Ni esa noche ni muchas otras mientras vivió logró controlar el frío.



## **ANEXO B – Segundo capítulo obra literaria**

### **RECETA**

Pastel Chabela (de Boda)

Pastel Chabela

II. Febrero

#### **INGREDIENTES:**

175 gramos de azúcar granulada de primera

300 gramos de harina de primera, tamizada tres veces

17 huevos Raspadura de un limón

#### *Manera de hacerse:*

En una cacerola se ponen cinco yemas de huevo, cuatro huevos enteros y el azúcar. Se baten hasta que la masa espesa y se le anexan dos huevos enteros más. Se sigue batiendo y cuando vuelve a espesar se le agregan dos huevos completos, repitiendo este paso hasta que se terminan de incorporar todos los huevos, de dos en dos. Para elaborar el pastel de boda de Pedro con Rosaura, Tita y Nacha hablan tenido que multiplicar por diez las cantidades de esta receta, pues en lugar de un pastel para 18 personas tenían que preparar uno para 180. ¡El resultado da 170 huevos! Y esto significaba que habían tenido que tomar medidas para tener reunida esta cantidad de huevos, de excelente calidad, en un mismo día.

Para lograrlo fueron poniendo en conserva desde hacía varias semanas los huevos que ponían las gallinas de mejor calidad. Este método se utilizaba en el rancho desde época inmemorial para proveerse durante el invierno de este nutritivo y necesario alimento. El mejor tiempo para esta operación es por los meses de agosto y septiembre. Los huevos que se destinan a la conservación deben ser muy frescos. Nacha prefería que fueran del mismo día. Se ponen los huevos en una vasija que se llena de cebo de carnero derretido, próximo a enfriarse, hasta cubrirlos por completo. Esto basta para garantizar su buen estado por varios meses. Ahora, que si se desea conservarlos por más de un año, se colocan los huevos en una orza y se cubren con una lechada de un tanto de cal por diez de agua. Después se tapan muy bien para interceptar el aire y se guardan en la bodega. Tita y Nacha habían elegido la primera opción pues no necesitaban conservar los

huevos por tantos meses. junto a ellas, bajo la mesa de la cocina, tenían la vasija donde los habían puesto y de ahí los tomaban para elaborar el pastel.

El esfuerzo fenomenal que representaba batir tantos huevos empezó a hacer estragos en la mente de Tita cuando iban apenas por los 100 huevos batidos. Le parecía inalcanzable llegar a la cifra de 170.

Tita batía mientras Nacha rompía los cascarones y los incorporaba. Un estremecimiento recorría el cuerpo de Tita y, como vulgarmente se dice, se le ponía la piel de gallina cada vez que se rompía un huevo. Asociaba los blanquillos con los testículos de los pollos a los que habían capado un mes antes. Los capones son gallos castrados que se ponen a engordar. Se eligió este platillo para la boda de Pedro con Rosaura por ser uno de los más prestigiados en las buenas mesas, tanto por el trabajo que implica su preparación como por el extraordinario sabor de los capones.

Desde que se fijó la boda para el 12 de enero se mandaron comprar doscientos pollos a los que se les practicó la operación y se pusieron a engordar de inmediato.

Las encargadas de esta labor fueron Tita y Nacha. Nacha por su experiencia y Tita como castigo por no haber querido estar presente el día en que fueron a pedir la mano de su hermana Rosaura, pretextando una jaqueca.

-No voy a permitir tus desmandadas -le dijo Mamá Elena-, ni voy a permitir que le arruines a tu hermana su boda, con tu actitud de víctima. Desde ahora te vas a encargar de los preparativos para el banquete y cuidadito que yo te vea una mala cara o una lágrima, ¿oíste?

Tita trataba de no olvidar esta advertencia mientras se disponía a iniciar la primera operación. La capada consiste en hacer una incisión en la parte que cubre los testículos del pollo: se mete el dedo para buscarlos y se arrancan. Luego de ejecutado, se cose la herida y se frota con mantequilla fresca o con enjundia de aves. Tita estuvo a punto de perder el sentido, cuando metió el dedo y jaló los testículos del primer pollo. Sus manos temblaban, sudaba copiosamente y el estómago le giraba como un papalote en vuelo. Mamá Elena le lanzó una mirada taladrante y le dijo:

«¿Qué te pasa? ¿Por qué tiemblas, vamos a empezar con problemas?» Tita levantó la vista y la miró. Tenía ganas de gritarle que sí, que había problemas, se había elegido mal al sujeto apropiado para capar, la adecuada era ella, de esta manera habría al menos una justificación real para que le estuviera negado el matrimonio y Rosaura tomara su lugar al lado del hombre que ella amaba. Mamá Elena, leyéndole la mirada, enfureció y

le propinó a Tita una bofetada fenomenal que la hizo rodar por el suelo, junto con el pollo, que pereció por la mala operación.

Tita batía y batía con frenesí, como queriendo terminar de una vez por todas con el martirio. Sólo tenía que batir dos huevos más y la masa para el pastel quedaría lista. Era lo único que faltaba, todo lo demás, incluyendo los platillos para una comida de 20 platos y los bocadillos de entrada, estaban listos para el banquete. En la cocina sólo quedaban Tita, Nacha y Mamá Elena. Chenchá, Gertrudis y Rosaura estaban dando los últimos toques al vestido de novia. Nacha, con un gran alivio, tomó el penúltimo huevo para partirlo. Tita, con un grito, impidió que lo hiciera.

-¡No!

Suspendió la batida y tomó el huevo entre sus manos. Claramente escuchaba piar a un pollo dentro del cascarón. Acercó el huevo a su oído y escuchó con más fuerza los pillidos.

Mamá Elena suspendió su labor y con voz autoritaria preguntó:

-¿Qué pasa? ¿Qué fue ese grito?

-¡Es que dentro de este huevo hay un pollo! Nacha de seguro no lo puede oír, pero yo sí.

-¿Un pollo? ¿Está loca? ¡Nunca ha pasado algo parecido con los huevos en conserva!

De dos zancadas, llegó hasta donde estaba Tita, le arrebató el huevo de las manos y lo partió. Tita cerró los ojos con fuerza.

-¡Abre los ojos y mira tu pollo!

Tita abrió los ojos lentamente. Con sorpresa vio que lo que creía un pollo no era más que un huevo y bastante fresco, por cierto.

-Escúchame bien Tita, me estás colmando la paciencia, no te voy a permitir que empieces con locuras. ¡Esta es la primera y la última! ¡O te aseguro que te arrepentirás!

Tita nunca pudo explicar qué fue lo que pasó esa noche, si lo que escuchó fue producto del cansancio o una alucinación de su mente. Por lo pronto lo más conveniente era volver a la batida, no quería investigar cuál era el límite de la paciencia de su madre.

Cuando se baten los dos últimos huevos, se incorpora la ralladura del limón; una vez ha espesado bastante la masa, se deja de batir y se le pone la harina tamizada, mezclándola poco a poco con una espátula de madera, hasta incorporarla toda. Por último se engrasa un molde con mantequilla, se espolvorea con harina y se le vacía la pasta. Se cuece en horno por treinta minutos.

Nacha, después de preparar durante tres días veinte platillos diferentes, se encontraba muerta de cansancio y no veía llegar la hora de meter el pastel al horno para por fin

poderse ir a descansar. Tita por esta vez no era muy buena ayudante que digamos. En ningún momento se había quejado, tal vez porque la mirada escrutadora de su madre no se lo permitía, pero en cuanto vio a Mamá Elena salir de la cocina para dirigirse a sus habitaciones, lanzó un interminable suspiro. Nacha, a su lado, le quitó suavemente la pala de las manos, la abrazó y dijo:

-Ya no hay nadie en la cocina mi niña, llora ahora, porque mañana no quiero que te vean hacerlo. Mucho menos Rosaura.

Nacha suspendió la batida porque sentía que Tita estaba a punto de un colapso nervioso, bueno, ella no lo conocía con ese nombre, pero con su inmensa sabiduría comprendía que Tita no podía más. La verdad, ella tampoco. Rosaura y Nacha nunca se habían llevado bien. A Nacha le molestaba mucho que desde niña Rosaura fuera melindrosa con la comida. Siempre la dejaba intacta en el plato, o se la daba a escondidas al *Tequila*, el papá del *Pulque* (el perro del rancho). Nacha le ponía de ejemplo a Tita que siempre comió muy bien y de todo. Bueno, sólo había un alimento que no era del agrado de Tita, se trataba del huevo tibio que Mamá Elena la obligaba a comer. De ahí en fuera, como Nacha se había encargado de su educación culinaria, Tita no sólo comía lo acostumbrado, sino que comía, además, jumiles, gusanos de maguey, acosiles, tepezcuintle, armadillo, etc., ante el horror de Rosaura. De ahí nació la aversión de Nacha para con Rosaura y la rivalidad entre las dos hermanas, que culminaba con esta boda en la que Rosaura se casaba con el hombre que Tita amaba. Lo que Rosaura no sabía, aunque lo sospechaba, era que Pedro amaba a Tita con un amor inconmensurable. Era de entender entonces que Nacha tomara partido por Tita y tratara por todos los medios de evitarle sufrimientos. Nacha le secaba con su delantal las lágrimas que rodaban por la cara de Tita y le decía:

-Ya mi niña, ya vamos a terminar.

Pero se tardaron más de lo acostumbrado pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita.

Y así, abrazadas, permanecieron llorando hasta que a Tita no le quedaron más lágrimas en los ojos. Entonces lloró en seco y dicen que eso duele más, como el parto seco, pero al menos no seguía mojando la masa del pastel, pudiendo continuar con el paso siguiente, que es del relleno.

#### RELLENO:

150 gramos de pasta de chabacano

150 gramos de azúcar granulada

*Manera de hacerse:*

Se ponen los chabacanos al fuego con muy poca agua, se dejan hervir y se pasan por un cedazo o tamiz; si no se tiene, se puede usar una vulgar coladera. Se pone esta pasta en una cacerola, se le agrega el azúcar y se pone al fuego sin dejar de moverla hasta que toma punto de mermelada. Se retira del fuego y se deja enfriar un poco antes de ponerla en la parte de en medio del pastel, que por supuesto se ha partido con anterioridad.

Afortunadamente, un mes antes de la boda, Nacha y Tita hablan preparado varios frascos con conservas de chabacano, higo y camote con piña. Gracias a eso evitaron el trabajo de preparar la mermelada ese mismo día.

Ellas estaban acostumbradas a preparar cantidades enormes de mermelada en un gran cazo que se ponía en el patio, para aprovechar la fruta de la temporada. Lo colocaban encima de una fogata y para menear la mermelada tenían que cubrirse los brazos con sábanas viejas. Esto evitaba que un borbotón de la misma brincara y les quemara la piel. En cuanto Tita abrió el frasco, el olor de los chabacanos la hizo remitirse a la tarde eju que prepararon la mermelada. Tita venía del huerto cargando la fruta sobre su falda pues habla olvidado la canasta. Trata recogida la falda cuando entró y cuál no sería su sorpresa al toparse con Pedro en la cocina. Pedro se dirigía al patio trasero a preparar la carretela. Tenían que ir al pueblo a entregar unas invitaciones y como el caballerango no se había presentado ese día en el rancho, él mismo tenía que encargarse de esa labor. En cuanto Nacha lo vio entrar a la cocina salió casi corriendo, pretextando ir por epazote para los frijoles. Tita, de la sorpresa, dejó caer algunos chabacanos sobre el piso. Pedro rápidamente corrió a ayudarla a recogerlos. Y al inclinarse pudo ver una parte de las piernas de Tita que quedaban al descubierto.

Tita, tratando de evitar que Pedro mirara, dejó caer su falda.

Al hacerlo, el resto de los chabacanos rodaron sobre la cabeza de Pedro.

-Perdóneme Pedro. ¿Lo lastimé?

-No tanto como yo la he lastimado, déjeme decirle que mi propósito...

-No le he pedido ninguna explicación.

-Es necesario que me permita dirigirle unas palabras...

-Una vez lo hice y resultaron una mentira, no quiero escucharlo más...

Y diciendo esto, Tita salió rápidamente de la cocina, por la otra puerta, hacia la sala, donde Chench y Gertrudis bordaban la sábana nupcial. Era una sábana de seda blanca a la que le estaban haciendo un delicado bordado en el centro. Este orificio estaba

destinado a mostrar únicamente las partes nobles de la novia en los momentos íntimos del matrimonio. 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; así es que, de no haber sido por un chino, que se dedicaba al contrabando, no les hubiera sido posible conseguir tela, pues Mamá Elena no habría permitido que ninguna de sus hijas se arriesgara yendo a la capital a comprar lo necesario para el vestido y el ajuar de Rosaura. Este chinito era bastante listo: vendía en la capital aceptando billetes del ejército revolucionario del norte, ahí carecían de valor y no eran negociables. Claro que los aceptaba a precios irrisorios y con ese dinero viajaba al norte, donde los billetes adquirían su precio real y con ellos compraba mercancía.

En el norte, por supuesto, aceptaba billetes emitidos en la capital a precios ínfimos y así se la pasó toda la revolución, hasta que terminó millonario. Pero lo importante era que gracias a él Rosaura pudo gozar de las telas más finas y exquisitas para su boda.

Tita quedó como hipnotizada, observando la blancura de la sábana; sólo fueron algunos segundos, pero los suficientes como para causarle una especie de ceguera. Donde quiera que fijaba la vista sólo distinguía el color blanco. A Rosaura, que se encontraba escribiendo a mano unas invitaciones, la percibía como un níveo fantasma. Disimuló tan bien lo que le pasaba que nadie lo notó.

No quería provocar otro regaño de Mamá Elena. Así que cuando los Lobo llegaron a entregar su regalo de bodas, procuró agudizar sus sentidos para descubrir a quiénes estaba saludando pues para ella eran como un espectáculo de sombras chinas cubiertos por una blanca sábana. Afortunadamente la voz chillante de Paquita le dio la clave y los pudo saludar sin mayor problema.

Más tarde, cuando los acompañó a la entrada del rancho, notó que hasta la noche se mostraba ante ella como nunca la había visto: reluciente de albor.

Le dio miedo que le fuera a pasar lo mismo en estos momentos, cuando por más que trataba de concentrarse en la elaboración del fondant para cubrir el pastel, no podía. La atemorizaba la blancura del azúcar granulado, sentía que de un momento a otro el color blanco se adueñaría de su mente, sin que ella lo pudiera impedir, arrastrando las candidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la Virgen. Entraba caminando entre una fila de niñas vestidas de blanco, hasta el altar lleno de velas y flores blancas, iluminado por una celestial luz blanca proveniente del vitral de la blanca parroquia. No hubo una sola vez en que no

entrara a la iglesia, soñando en que algún día lo haría del brazo de un hombre. Tenía que bloquear no sólo éste sino todos aquellos recuerdos que la lastimaran: tenía que terminar el fondant para el pastel de boda de su hermana. Haciendo un esfuerzo supremo empezó a prepararlo.

#### CANTIDADES PARA EL FONDANT:

800 gramos de azúcar granulado

60 gotas de limón y el agua suficiente

para que remoje el azúcar

#### *Manera de hacerse:*

Se ponen en una cacerola, el azúcar y el agua al fuego sin dejar de moverla, hasta que empieza a hervir. Se cuele en otra cacerola y se vuelve a poner al fuego agregándole el limón hasta que tome punto de bola floja, limpiando de vez en cuando los bordes de la cacerola con un lienzo húmedo para que la miel no se azucare; cuando ha tomado el punto anteriormente indicado se vacía en otra cacerola húmeda, se rocía por encima y se deja enfriar un poco.

Después, con una espátula de madera, se bate hasta que empaniza.

Para aplicarlo, se le pone una cucharada de leche y se vuelve a poner al fuego para que se deslíe, se pone después una gota de carmín y se cubre con él únicamente la parte superior del pastel.

Nacha se dio cuenta de que Tita estaba mal, cuando ésta le preguntó si no le iba a poner el carmín.

-Mi niña, se lo acabo de poner, ano ves el color rosado que tiene?

-No...

-Vete a dormir niña, yo termino el turrón. Sólo las ollas saben los hervores de su caldo, pero yo adivino los tuyos, y ya deja de llorar, que me estás mojando el fondant y no va a servir, anda, ya vete.

Nacha cubrió de besos a Tita y la empujó fuera de la cocina. No se explicaba de dónde había sacado nuevas lágrimas, pero las habla sacado y alterado con ellas la textura del turrón. Ahora le costaría doble esfuerzo dejarlo en su punto. Ya sola, se dio a la tarea de terminar con el turrón lo más pronto posible, para irse a dormir. El turrón se hace con 10 claras de huevo y 500 gramos de azúcar batidos a punto de hebra fuerte.

Cuando terminó, se le ocurrió darle un dedazo al fondant, para ver si las lágrimas de Tita no habían alterado el sabor. Y no, aparentemente, no alteraron el sabor, pero sin

saber por qué, a Nacha le entró de golpe una gran nostalgia. Recordó uno a uno todos los banquetes de boda que había preparado para la familia De la Garza con la ilusión de que, el próximo fuera el suyo. A sus 85 años no valía la pena llorar, ni lamentarse de que nunca hubieran llegado ni el esperado banquete ni la esperada boda, a pesar de que el novio sí llegó, ¡vaya que había llegado! Sólo que la mamá de Mamá Elena se habla encargado de ahuyentarlo. Desde entonces se habla conformado con gozar de las bodas ajenas y así lo hizo por muchos años sin repelar. No sabía por qué lo hacía ahora. Sentía que era una reverenda tontería, pero no podía dejar de hacerlo. Cubrió con el turrón lo mejor que pudo el pastel y se fue a su cuarto, con un fuerte dolor de pecho. Lloró toda la noche y a la mañana siguiente no tuvo ánimos para asistir a la boda.

Tita hubiera dado cualquier cosa por estar en el lugar de Nacha, pues ella no sólo tenía que estar presente en la iglesia, se sintiera como se sintiera, sino que tenía que estar muy pendiente de que su rostro no revelara la menor emoción. Creía poder lograrlo, siempre y cuando su mirada no se cruzara con la de Pedro. Ese incidente podría destrozarse toda la paz y tranquilidad que aparentaba.

Sabía que ella, más que su hermana Rosaura, era el centro de atención. Los invitados, más que cumplir con un acto social, querían regodearse con la idea de su sufrimiento, pero no los complacería, no. Podía sentir claramente cómo penetraban por sus espaldas los cuchicheos de los presentes a su paso.

-¿Ya viste a Tita? ¡Pobrecita, su hermana se va a casar con su novio! Yo los vi un día en la plaza del pueblo, tomados de la mano. ¡Tan felices que se veían!

-¿No me digas? ¡Pues Paquita dice que ella vio cómo un día, en plena misa, Pedro le pasó a Tita una carta de amor, perfumada y todo!

-¡Dicen que van a vivir en la misma casa! ¡Yo que Elena no lo permitía!

-No creo que lo haga. ¡Ya ves cómo son los chismes!

No le gustaban nada esos comentarios. El papel de perdedora no se había escrito para ella. ¡Tenía que tomar una clara actitud de triunfo! Como una gran actriz representó su papel dignamente, tratando de que su mente estuviera ocupada no en la marcha nupcial ni en las palabras del sacerdote ni en el lazo y los anillos.

Se transportó al día en que a los nueve años se había ido de pinta con los niños del pueblo. Tenía prohibido jugar con varones, pero ya estaba harta de los juegos con sus hermanas. Se fueron a la orilla del río grande para ver quién era capaz de cruzarlo a nado, en el menor tiempo. Qué placer sintió ese día al ser ella la ganadora.



Otro de sus grandes triunfos ocurrió un tranquilo día de domingo en el pueblo. Ella tenía catorce años y paseaba en carretela acompañada de sus hermanas, cuando unos niños lanzaron un cohete. Los caballos salieron corriendo espantadísimos. En las afueras del pueblo se desbocaron y el cochero perdió el control del vehículo.

Tita lo hizo a un lado de un empujón y ella sola pudo dominar a los cuatro caballos. Cuando algunos hombres del pueblo a galope las alcanzaron para ayudarlas, se admiraron de la hazaña de Tita.

En el pueblo la recibieron como a una heroína.

Estas y otras muchas remembranzas parecidas la tuvieron ocupada durante la ceremonia, haciéndola lucir una apacible sonrisa de gata complacida, hasta que a la hora de los abrazos tuvo que felicitar a su hermana. Pedro, que estaba junto a ella, le dijo a Tita:

-¿Y a mí no me va a felicitar?

-Sí, cómo no. Que sea muy feliz.

Pedro, abrazándola más cerca de lo que las normas sociales permiten, aprovechó la única oportunidad que tenía de poder decirle a Tita algo al oído.

-Estoy seguro de que así será, pues logré con esta boda lo que tanto anhelaba: estar cerca de usted, la mujer que verdaderamente amo...

Las palabras que Pedro acababa de pronunciar fueron para Tita como refrescante brisa que enciende los restos de carbón a punto de apagarse. Su cara por tantos meses forzada a no mostrar sus sentimientos experimentó un cambio incontrolable, su rostro reflejó gran alivio y felicidad. Era como si toda esa casi extinguida ebullición interior se viera reavivada de pronto por el fogoso aliento de Pedro sobre su cuello, sus ardientes manos sobre su espalda, su impetuoso pecho sobre sus senos... Pudo haberse quedado para siempre así, de no ser por la mirada que Mamá Elena le lanzó y la hizo separarse de él rápidamente. Mamá Elena se acercó a Tita y le preguntó:

-¿Qué fue lo que Pedro te dijo?

-Nada, mami.

-A mí no me engañas, cuando tú vas, yo ya fui y vine, así que no te hagas la mosquita muerta. Pobre de ti si te vuelvo a ver cerca de Pedro.

Después de estas amenazantes palabras de Mamá Elena, Tita procuró estar lo más alejada de Pedro que pudo. Lo que le fue imposible fue borrar de su rostro una franca sonrisa de satisfacción. Desde ese momento la boda tuvo para ella otro significado.

Ya no le molestó para nada ver cómo Pedro y Rosaura iban de mesa en mesa brindando con los invitados, ni verlos bailar el vals, ni verlos más tarde partir el pastel. Ahora ella sabía que era cierto: Pedro la amaba. Se moría porque terminara el banquete para correr al lado de Nacha a contarle todo. Con impaciencia esperó a que todos comieran su pastel para poder retirarse. El manual de Carreño le impedía hacerlo antes, pero no le vedaba el flotar entre nubes mientras comía apuradamente su rebanada. Sus pensamientos la tenían tan ensimismada que no le permitieron observar que algo raro sucedía a su alrededor. Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. Inclusive Pedro, siempre tan propio, hacía un esfuerzo tremendo por contener las lágrimas. Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente. Y eso no fue todo, el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno al amor de su vida. Ni uno solo escapó del hechizo y sólo algunos afortunados llegaron a tiempo a los baños; los que no, participaron de la vomitona colectiva que se organizó en pleno patio. Bueno, la única a quien el pastel le hizo lo que el viento a Juárez fue a Tita. En cuanto terminó de comerlo abandonó la fiesta. Quería notificarle a Nacha cuanto antes que estaba en lo cierto al decir que Pedro la amaba sólo a ella. Por ir imaginando la cara de felicidad que Nacha pondría no se percató de la desdicha que crecía a su paso hasta llegar a alcanzar niveles patéticamente alarmantes.

Rosaura, entre arqueadas, tuvo que abandonar la mesa de honor.

Procuraba por todos los medios controlar la náusea, ¡pero ésta era más poderosa que ella! Tenía toda la intención de salvar su vestido de novia de las deposiciones de los parientes y amigos, pero al intentar cruzar el patio resbaló y no hubo un solo pedazo de su vestido que quedara libre de vómito. Un voluminoso río macilento la envolvió y la arrastró algunos metros, provocando que sin poderse resistir más lanzara como un volcán en erupción estruendosas bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de Pedro. Rosaura lamentó muchísimo este incidente que arruinó su boda y no hubo poder humano que le quitara de la mente que Tita había mezclado algún elemento en el pastel. Pasó toda la noche entre quejidos y el tormento que le provocaba la idea de deponer sobre las sábanas que tanto tiempo se había tardado en bordar. Pedro, apresuradamente, le sugirió dejar para otro día la culminación de la noche de bodas. Pero pasaron meses antes de que Pedro sintiera la obligación de hacerlo y de que Rosaura se atreviera a

decirle que ya se sentía perfectamente bien. Pedro hasta ese momento comprendió que no podía rehusarse a realizar su labor de semental por más tiempo y esa misma noche, utilizando la sábana nupcial, se arrodilló frente a su cama y a manera de rezo dijo:

-Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio.

Tita nunca imaginó que había tenido que pasar tanto tiempo para que la mentada boda se consumara. Ni siquiera le importó cómo fue, y mucho menos si había sido el día de la ceremonia religiosa o cualquier otro día.

Estaba más preocupada por salvar su pellejo que por otra cosa. La noche de la fiesta había recibido de manos de Mamá Elena una paliza fenomenal, como nunca antes la había recibido ni la volvería a recibir. Pasó dos semanas en cama reponiéndose de los golpes. El motivo de tan colosal castigo fue la certeza que tenía Mamá Elena de que Tita, en contubernio con Nacha, había planeado premeditadamente arruinar la boda de Rosaura, mezclando algún vomitivo en el pastel. Tita nunca la pudo convencer de que el único elemento extraño en él fueron las lágrimas que derramó al prepararlo. Nacha no pudo atestiguar en su favor, pues cuando Tita había llegado a buscarla el día de la boda la había encontrado muerta, con los ojos abiertos, chiqueadores en las sienes y la foto de un antiguo novio en las manos.

### **ANEXO C – Terceiro capítulo obra literária**

Codornices en pétalos de rosas

III. Marzo

INGREDIENTES:

12 rosas, de preferencia rojas

12 castañas

2 cucharadas de mantequilla

2 cucharadas de fécula de maíz

2 gotas de esencia de rosas

2 cucharadas de anís

2 cucharadas de miel

2 ajos

6 codornices

1 pithaya

*Manera de hacerse:*

Se desprenden con mucho cuidado los pétalos de las rosas, procurando no pincharse los dedos, pues aparte de que es muy doloroso (el piquete), los pétalos pueden quedar impregnados de sangre y esto, aparte de alterar el sabor del platillo, puede provocar reacciones químicas, por demás peligrosas.

Pero Tita era incapaz de recordar este pequeño detalle ante la intensa emoción que experimentaba al recibir un ramo de rosas, de manos de Pedro. Era la primera emoción profunda que sentía desde 'el día de la boda de su hermana, cuando escuchó la declaración del amor que Pedro sentía por ella y que trataba de ocultar a los ojos de los demás. Mamá Elena, con esa rapidez y agudeza de pensamiento que tenía, sospechaba lo que podría pasar si Pedro y Tita tenían oportunidad de estar a solas. Por tanto, haciendo gala de asombrosas artes de prestidigitación, hasta ahora, se las había ingeniado de maravilla para ocultar al uno de los ojos y el alcance del otro. Pero se le escapó un minúsculo detalle: a la muerte de Nacha, Tita era entre todas las mujeres de la casa la más capacitada para ocupar el puesto vacante de la cocina, y ahí escapaban de su riguroso control los sabores, los olores, las texturas y lo que éstas pudieran provocar.

Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se hablan 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.

Esta lamentable muerte tenía a Tita en un estado de depresión muy grande. Nacha, al morir, la había dejado muy sola. Era como si hubiera muerto su verdadera madre. Pedro, tratando de ayudarla a salir adelante, pensó que sería un buen detalle llevarle un ramo de rosas al cumplir su primer año como cocinera del rancho. Pero Rosaura -que esperaba su primer hijo- no opinó lo mismo, y en cuanto lo vio entrar con el ramo en las manos y dárselo a Tita en vez de a ella, abandonó la sala presa de un ataque de llanto.

Mamá Elena, con sólo una mirada, le ordenó a Tita salir de la sala y deshacerse de las rosas. Pedro se dio cuenta de su osadía bastante tarde. Pero Mamá Elena, lanzándole la mirada correspondiente, le hizo saber que aún podía reparar el daño causado. Así que, pidiendo una disculpa, salió en busca de Rosaura. Tita apretaba las rosas con tal fuerza contra su pecho que, cuando llegó a la cocina, las rosas, que en un principio eran de color rosado, ya se habían vuelto rojas por la sangre de las manos y el pecho de Tita. Tenía que pensar rápidamente qué hacer con ellas. ¡Estaban tan hermosas! No era posible tirarlas a la basura, en primera porque nunca antes había recibido flores y en segunda, porque se las había dado Pedro. De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, dictándole al oído una receta prehispánica donde se utilizaban pétalos de rosa. Tita la tenía medio olvidada, pues para hacerla se necesitaban faisanes y en el rancho nunca se habían dedicado a criar ese tipo de aves.

Lo único que tenían en ese momento era codornices, así que decidió alterar ligeramente la receta, con tal de utilizar las flores.

Sin pensarlo más salió al patio y se dedicó a perseguir codornices. Después de atrapar a seis de ellas las metió a la cocina y se dispuso a matarlas, lo cual no le era nada fácil después de haberlas cuidado y alimentado por tanto tiempo.

Tomando una gran respiración, agarró a la primera y le retorció el pescuezo como había visto a Nacha hacerlo tantas veces, pero con tan poca fuerza que la pobre codorniz no murió, sino que se fue quejando lastimeramente por toda la cocina, con la cabeza colgando de lado. ¡Esta imagen la horrorizó! Comprendió que no se podía ser débil en esto de la matada: o se hacía con firmeza o sólo se causaba un gran dolor. En ese

momento pensó en lo bueno que sería tener la fuerza de Mamá Elena. Ella mataba así, de tajo, sin piedad. Bueno, aunque pensándolo bien, no. Con ella habla hecho una excepción, la había empezado a matar desde niña, poco a poquito, y aún no le daba el golpe final. La boda de Pedro con Rosaura la había dejado como a la codorniz, con la cabeza y el alma fracturada, y antes de permitir que la codorniz sintiera los mismos dolores que ella, en un acto de piedad, con gran decisión, rápidamente la ultimó. Con las demás todo fue más fácil. Sólo trataba de imaginar que cada una de las codornices tenía atorado un huevo tibio en el buche y que ella piadosamente las liberaba de ese martirio dándoles un buen torzón. Cuando niña, muchas veces deseó morir antes que desayunar el consabido y obligatorio huevo tibio. Mamá Elena la obligaba a comerlo. Ella sentía que el esófago se le cerraba fuerte, muy fuerte, incapaz de poder deglutir alimento alguno, hasta que su madre le propinaba un coscorrón que tenía el efecto milagroso de desbaratarle el nudo en la garganta, por la que entonces se deslizaba el huevo sin ningún problema. Ahora se sentía más tranquila y los siguientes pasos los realizó con gran destreza.

Tal parecía que era la misma Nacha la que en el cuerpo de Tita realizaba todas estas actividades: desplumar las aves en seco, sacarles las vísceras y ponerlas a freír.

Después de desplumadas y vaciadas las codornices, se les recogen y atan las patas, para que conserven una posición graciosa mientras se ponen a dorar en la mantequilla, espolvoreadas con pimienta y sal al gusto.

Es importante que se desplume a las codornices en seco, pues el sumergirlas en agua hirviendo altera el sabor de la carne. Éste es uno de los innumerables secretos de la cocina que sólo se adquieren con la práctica. Como Rosaura no había querido participar de las actividades culinarias desde que se quemó las manos en el comal, lógicamente ignoraba éste y muchos otros conocimientos gastronómicos. Sin embargo, quién sabe si por querer impresionar a Pedro, su esposo, o por querer establecer una competencia con Tita en sus terrenos, en una ocasión intentó cocinar. Cuando Tita amablemente quiso darle algunos consejos, Rosaura se molestó enormemente y le pidió que la dejara sola en la cocina.

Obviamente el arroz se le batió, la carne se le saló y el postre se le quemó. Nadie en la mesa se atrevió a mostrar ningún gesto de desagrado, pues Mamá Elena a manera de sugerencia había comentado:

-Es la primera vez que Rosaura cocina y opino que no lo hizo tan mal. ¿Qué opina usted Pedro?

Pedro, haciendo un soberano esfuerzo, respondió sin ánimo de lastimar a su esposa:

-No, para ser la primera vez no está tan mal.

Por supuesto esa tarde toda la familia se enfermó del estómago.

Fue una verdadera tragedia, claro que no tanta como la que se suscitó en el rancho ese día. La fusión de la sangre de Tita con los pétalos de las rosas que Pedro le había regalado resultó ser de lo más explosiva.

Cuando se sentaron a la mesa había un ambiente ligeramente tenso, pero no pasó a mayores hasta que se sirvieron las codornices. Pedro, no contento con haber provocado los celos de su esposa, sin poderse contener, al saborear el primer bocado del platillo, exclamó, cerrando los ojos con verdadera lujuria:

-¡Éste es un placer de los dioses!

Mamá Elena, aunque reconocía que se trataba de un guiso verdaderamente exquisito, molesta por el comentario dijo:

-Tiene demasiada sal.

Rosaura, pretextando náuseas y mareos, no pudo comer más que tres bocados. En cambio a Gertrudis algo raro le pasó.

Parecía que el alimento que estaba ingiriendo producía en ella un efecto afrodisíaco, pues empezó a sentir que un intenso calor le invadía las piernas. Un cosquilleo en el centro de su cuerpo no la dejaba estar correctamente sentada en su silla. Empezó a sudar y a imaginar qué se sentiría al ir sentada a lomo de un caballo, abrazada por un villista, uno de esos que había visto una semana antes entrando a la plaza del pueblo, oliendo a sudor, a tierra, a amaneceres de peligro e incertidumbre, a vida y a muerte. Ella iba al mercado en compañía de Chenchá la sirvienta, cuando lo vio entrar por la calle principal de Piedras Negras, venía al frente de todos, obviamente capitaneando a la tropa. Sus miradas se encontraron y lo que vio en los ojos de él la hizo temblar. Vio muchas noches junto al fuego deseando la compañía de una mujer a la cual pudiera besar, una mujer a la que pudiera abrazar, una mujer... como ella. Sacó su pañuelo y trató de que junto con el sudor se fueran de su mente todos esos pensamientos pecaminosos.

Pero era inútil, algo extraño le pasaba. Trató de buscar apoyo en Tita pero ella estaba ausente, su cuerpo estaba sobre la silla, sentado, y muy correctamente, por cierto, pero no había ningún signo de vida en sus ojos. Tal parecía que en un extraño fenómeno de alquimia su ser se había disuelto en la salsa de las rosas, en el cuerpo de las codornices, en el vino y en cada uno de los olores de la comida. De esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual.

Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida.

Pedro no opuso resistencia, la dejó entrar hasta el último rincón de su ser sin poder quitarse la vista el uno del otro. Le dijo:

-Nunca había probado algo tan exquisito, muchas gracias.

Es que verdaderamente este platillo es delicioso. Las rosas le proporcionan un sabor de lo más refinado.

Ya que se tienen los pétalos deshojados, se muelen en el molcajete junto con el anís. Por separado, las castañas se ponen a dorar en el comal, se descascaran y se cuecen en agua. Después, se hacen puré. Los ajos se pican finamente y se doran en la mantequilla; cuando están acitronados, se les agregan el puré de castañas, la miel, la pithaya molida, los pétalos de rosa y sal al gusto. Para que espese un poco la salsa, se le pueden añadir dos cucharaditas de fécula de maíz. Por último, se pasa por un tamiz y se le agregan sólo dos gotas de esencia de rosas, no más, pues se corre el peligro de que quede muy olorosa y pasada de sabor. En cuanto está sazonada se retira del fuego. Las codornices sólo se sumergen durante diez minutos en esta salsa para que se impregnen de sabor y se sacan.

El aroma de la esencia de rosas es tan penetrante que el molcajete que se utilizaba para moler los pétalos quedaba impregnado por varios días.

La encargada de lavarlo junto con los demás trastes que se utilizaban en la cocina era Gertrudis. Esta labor la realizaba después de comer, en el patio, pues aprovechaba para echar a los animales la comida que había quedado en las ollas. Además, como los trastes de cocina eran tan grandes, los lavaba mejor en el fregadero. Pero el día de las codornices no lo hizo, le pidió de favor a Tita que lo hiciera por ella. Gertrudis realmente se sentía indispuesta, sudaba copiosamente por todo el cuerpo. Las gotas que le brotaban eran de color rosado y tenían un agradable y penetrante olor a rosas. Sintió una imperiosa necesidad de darse un baño y corrió a prepararlo.

En la parte trasera del patio, junto a los corrales y el granero, Mamá Elena había mandado instalar una regadera rudimentaria. Se trataba de un pequeño cuarto construido con tablones unidos, sólo que entre uno y otro quedaban hendiduras lo suficientemente grandes como para ver, sin mayor problema, al que estuviera tomando el baño. De cualquier manera fue la primera regadera de la que el pueblo tuvo noticia. La había inventado un primo de Mamá Elena que vivía en San Antonio, Texas. Tenía una caja



como a dos metros de altura con capacidad para cuarenta litros, a la cual se le tenía que depositar el agua con anterioridad, para que pudiera funcionar utilizando la fuerza de gravedad. Costaba trabajo subir las cubetas llenas de agua por una escalera de madera, pero después era una delicia sólo abrir una llave y sentir correr el agua por todo el cuerpo de un solo golpe y no en abonos, como sucedía cuando uno se bañaba a jicarazos. Años después los gringos le pagaron una bicoca al primo por su invento y lo perfeccionaron. Fabricaron miles de regaderas sin necesidad del mentado depósito, pues utilizaron tuberías para que funcionaran.

¡Si Gertrudis hubiera sabido! La pobre subió y bajó como diez veces cargando las cubetas. Estuvo a punto de desfallecer pues este brutal ejercicio intensificaba el abrasador calor que sentía.

Lo único que la animaba era la ilusión del refrescante baño que la esperaba, pero desgraciadamente no lo pudo disfrutar pues las gotas que caían de la regadera no alcanzaban a tocarle el cuerpo: se evaporaban antes de rozarla siquiera. El calor que despedía su cuerpo era tan intenso que las maderas empezaron a tronar y a arder. Ante el pánico de morir abrasada por las llamas salió corriendo del cuartucho, así como estaba, completamente desnuda.

Para entonces el olor a rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo, en donde revolucionarios y federales libraban una cruel batalla. Entre ellos sobresalía por su valor el villista ese, el que había entrado una semana antes a Piedras Negras y se había cruzado con ella en la plaza.

Una nube rosada llegó hasta él, lo envolvió y provocó que saliera a todo galope hacia el rancho de Mamá Elena. Juan, que así se llamaba el sujeto, abandonó el campo de batalla dejando atrás a un enemigo a medio morir, sin saber para qué. Una fuerza superior controlaba sus actos. Lo movía una poderosa necesidad de llegar lo más pronto posible al encuentro de algo desconocido en un lugar indefinido. No le fue difícil dar. Lo guiaba el olor del cuerpo de Gertrudis. Llegó justo a tiempo para descubrirla corriendo en medio del campo.

Entonces supo para qué había llegado hasta allí. Esta mujer necesitaba imperiosamente que un hombre le apagara el fuego abrasador que nacía en sus entrañas.

Un hombre igual de necesitado de amor que ella, un hombre como él.

Gertrudis dejó de correr en cuanto lo vio venir hacia ella. Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía, representaba lo que sería una síntesis entre una mujer angelical y una infernal. La delicadeza de su

rostro y la perfección de su inmaculado y virginal cuerpo contrastaban con la pasión y la lujuria que le salía atropelladamente por los ojos y los poros. Estos elementos, aunados al deseo sexual que Juan por tanto tiempo había contenido por estar luchando en la sierra, hicieron que el encuentro entre ambos fuera espectacular.

Él, sin dejar de galopar para no perder tiempo, se inclinó, la tomó de la cintura, la subió al caballo delante de él, pero acomodándola frente a frente y se la llevó. El caballo, aparentemente siguiendo también órdenes superiores, siguió galopando como si supiera perfectamente cuál era su destino final, a pesar de que Juan le había soltado las riendas para poder abrazar y besar apasionadamente a Gertrudis. El movimiento del caballo se confundía con el de sus cuerpos mientras realizaban su primera copulación a todo galope y con alto grado de dificultad.

Todo fue tan rápido que la escolta que seguía a Juan tratando de interceptarlo nunca lo logró. Decepcionados dieron media vuelta y el informe que llevaron fue que el capitán había enloquecido repentinamente durante la batalla y que por esta causa había desertado del ejército.

Generalmente, ésa es la manera en que se escribe la historia, a través de las versiones de los testigos presenciales, que no siempre corresponden a la realidad. Pues el punto de vista de Tita sobre lo acontecido era totalmente diferente al de estos revolucionarios. Ella habla observado todo desde el patio donde estaba lavando los trastes. No perdió detalle a pesar de que le interferían la visión una nube de vapor rosado y las llamas del cuarto de baño. A su lado, Pedro también tuvo la suerte de contemplar el espectáculo, pues habla salido al patio por su bicicleta para ir a dar un paseo.

Y como mudos espectadores de una película, Pedro y Tita se emocionaron hasta las lágrimas al ver a sus héroes realizar el amor que para ellos estaba prohibido. Hubo un momento, un solo instante en que Pedro pudo haber cambiado el curso de la historia. Tomando a Tita de la mano alcanzó a pronunciar: -Tita... Sólo eso. No tuvo tiempo de decir más. La sucia realidad se lo impidió. Se escuchó un grito de Mamá Elena preguntando qué era lo que pasaba en el patio. Si Pedro le hubiera pedido a Tita huir con él, ella no lo hubiera pensado ni tantito, pero no lo hizo, sino que montando rápidamente en la bicicleta se fue pedaleando su rabia. No podía borrar de su mente la imagen de Gertrudis corriendo por el campo... ¡completamente desnuda! Sus grandes senos bamboleándose de un lado a otro lo habían dejado hipnotizado. Él nunca había visto a una mujer desnuda. En la intimidad con Rosaura no había sentido deseos de verle el cuerpo ni de acariciárselo. En estos casos siempre utilizaba la sábana nupcial,

que sólo dejaba visibles las partes nobles de su esposa. Terminado el acto, se alejaba de la recámara antes de que ésta se descubriera. En cambio, ahora, se había despertado en él la curiosidad de ver a Tita por largo rato así, sin ninguna ropa.

Indagando, husmeando, averiguando cómo era hasta el último centímetro de piel de su monumental y atractivo cuerpo. De seguro que se parecía al de Gertrudis, no en balde eran hermanas.

La única parte del cuerpo de Tita que conocía muy bien, aparte de la cara y las manos, era el redondo trozo de pantorrilla que había alcanzado a verle en una ocasión. Ese recuerdo lo atormentaba por las noches. Qué antojo sentía de poner su mano sobre ese trozo de piel y luego por todo el cuerpo tal y como había visto hacerlo al hombre que se llevó a Gertrudis: ¡con pasión, con desenfreno, con lujuria!

Tita, por su parte, intentó gritarle a Pedro que la esperara, que se la llevara lejos, a donde los dejaran amarse, a donde aún no hubieran inventado reglas que seguir y respetar, a donde no estuviera su madre, pero su garganta no emitió ningún sonido. Las palabras se le hicieron nudo y se ahogaron unas a otras antes de salir.

¡Se sentía tan sola y abandonada! Un chile en nogada olvidado en una charola después de un gran banquete no se sentirla peor que ella. Cuántas veces sola en la cocina se habla tenido que comer una de estas delicias antes de permitir que se echara a perder. El que nadie se coma el último chile de una charola, generalmente sucede cuando la gente no quiere demostrar su gula y aunque les encantaría devorarlo, nadie se atreve. Y es así como se rechaza un chile relleno que contiene todos los sabores imaginables, lo dulce del acitrón, lo picoso del chile, lo sutil de la nogada, lo refrescante de la granada, ¡un maravilloso chile en nogada! ¡Qué delicia! Que contiene en su interior todos los secretos del amor, pero que nadie podrá desentrañar a causa de la decencia.

¡Maldita decencia! ¡Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno. ¡Y maldito Pedro tan decente, tan correcto, tan varonil, tan... tan amado!

Si Tita hubiera sabido entonces que no tendrían que pasar muchos años para que su cuerpo conociera el amor no se habría desesperado tanto en ese momento.

El segundo grito de Mamá Elena la sacó de sus cavilaciones y la hizo buscar rápidamente una respuesta. No sabía qué era lo que le iba a decir a su mamá, si primero le decía que estaba ardiendo la parte trasera del patio, o que Gertrudis se había ido con un villista a lomo de caballo... y desnuda.

Se decidió por dar una versión en la cual, los federales, a los que Tita aborrecía, habían entrado en tropel, habían prendido fuego a los baños y habían raptado a Gertrudis. Mamá Elena se creyó toda la historia y enfermó de la pena, pero estuvo a punto de morir cuando se enteró una semana después por boca del padre Ignacio, el párroco del pueblo -que quién sabe cómo se enteró-, que Gertrudis estaba trabajando en un burdel en la frontera. Prohibió volver a mencionar el nombre de su hija y mandó quemar sus fotos y su acta de nacimiento.

Sin embargo, ni el fuego ni el paso de los años han podido borrar el penetrante olor a rosas que despiden el lugar donde antes estuvo la regadera y que ahora es el estacionamiento de un edificio de departamentos. Tampoco pudieron borrar de la mente de Pedro y Tita las imágenes que observaron y que los marcaron para siempre. Desde ese día las codornices en pétalos de rosas se convirtieron en un mudo recuerdo de esta experiencia fascinante.

Tita lo preparaba cada año como ofrenda a la libertad que su hermana había alcanzado y ponía especial esmero en el decorado de las codornices.

Éstas se ponen en un platón, se les vacía la salsa encima y se decoran con una rosa completa en el centro y pétalos a los lados, o se pueden servir de una vez en un plato individual en lugar de utilizar el platón. Tita así lo prefería, pues de esta manera no corría el riesgo de que a la hora de servir la codorniz se perdiera el equilibrio del decorado. Precisamente así lo especificó en el libro de cocina que empezó a escribir esa misma noche, después de tejer un buen tramo de su colcha, como diariamente lo hacía. Mientras la tejía, en su cabeza daban vueltas y vueltas las imágenes de Gertrudis corriendo por el campo junto con otras que ella imaginaba sobre lo que habría pasado más tarde, cuando se le perdió de vista su hermana. Claro que su imaginación era en este aspecto bastante limitada, por su falta de experiencia.

Tenia curiosidad de saber si ya tendría algo de ropa encima, o si seguiría así de... ¡desabrigada! Le preocupaba que pudiera sentir frío, al igual que ella, pero llegó a la conclusión de que no. Lo más probable era que estaría cerca del fuego, en los brazos de su hombre y eso definitivamente debería dar calor.

De pronto una idea que cruzó por su mente la hizo levantarse a mirar al cielo estrellado. Ella conocía, pues lo había sentido en carne propia, lo poderoso que puede ser el fuego de una mirada.

Es capaz de encender al mismo Sol. Tomando esto en consideración, ¿qué pasaría si Gertrudis miraba una estrella? De seguro que el calor de su cuerpo, inflamado por el

amor, viajaría con la mirada a través del espacio infinito sin perder su energía, hasta depositarse en el lucero de su atención. Estos grandes astros han sobrevivido millones de años gracias a que se cuidan de no absorber los rayos ardientes que los amantes de todo el mundo les lanzan noche tras noche. De hacerlo, se generaría tanto calor en su interior que estallarían en mil pedazos. Por lo que al recibir una mirada, la rechazan de inmediato, reflejándola hacia la Tierra como en un juego de espejos. Es por eso que brillan tanto en las noches.

Y es por eso que a Tita le entró la esperanza de que si ella pudiera descubrir entre todas las estrellas del firmamento cuál era la que su hermana veía en ese momento, recibiría por reflejo un poco del calor que a ella le sobraba.

Bueno, ésa era su ilusión, pero por más que observó una a una todas las estrellas del cielo no sintió absolutamente nada de calor, sino más bien todo lo contrario. Estremecida regresó a su cama plenamente convencida de que Gertrudis dormía plácidamente con los ojos bien cerrados y que por eso no funcionó el experimento. Se cubrió entonces con su colcha, que ya para entonces se doblaba en tres, revisó la receta que había escrito para ver si no se le olvidaba apuntar algo y añadió: «Hoy que comimos este platillo, huyó de la casa Gertrudis...».

**ANEXO D - Ficha técnica do filme****COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE**

Título: Como agua para chocolate.

Título original: Como agua para chocolate.

Dirección: Alfonso Arau.

País: México.

Año: 1992.

Duración: 105 min.

Género: Drama, Romance.

Reparto: Marco Leonardi, Lumi Cavazos, Regina Torné, Mario Iván Martínez, Ada Carrasco, Yareli Arizmendi, Claudette Maillé, Pilar Aranda, Farnesio de Bernal, Joaquín Garrido, Rodolfo Arias, Margarita Isabel, Sandra Arau, Andrés García Jr., Regino Herrera, Genaro Aguirre, David Ostrosky, Brígida Alexander, Amado Ramírez, Arcelia Ramírez, Socorro Rodríguez, Rafael García Zuazua, Rafael García Zuazua Jr., Eburne Ballesteros, Melisa Mares, Gabriela Canudas, Natalia De la Fuente, Beatriz Elías, Rodolfo Mejía, Ricardo M. Kaplan, Jaime R. Rodríguez, Osvaldo Martínez, Javier Mares, Miguel Mares, Jorge Vizales, Orquesta De R. Lombra, Artemio Cruz, Simon, Chester, Melisa Nickliff, Mary Beth Awyer, David McKinney, Ryan Manti, Bo Hatch, Alfredo P. De Tejada, Gabriela P. De Tejada, Stacey Ashabranner, Teresa Ross, Susana Garcia C., Billy Jagnes, K. Wickliff, Fune Kohlman, Hayde J. Rodriguez, Maria H. Pineda, Estela Lopez R., Lorena Villarreal, Indira Sánchez, Sonia Ruiz, Maria R. Flores, Lizet Martinez, Victor M. Gomez, Jose F. Lopez, Roberto Díaz, Juan A. Ramos, Jaime J. Maartinez, Teodoro Bastida, Jesus Aguilar, Max Geturino, Angel Sierra, Francisco Romero, Luis A. Muñoz, José Miguel García, Mario Vasquez, Jose A. Hernandez, Rogelio Cornejo, Juan Murillo.

Guión: Laura Esquivel.

Productora: Cinevista, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Arau Films Internacional, Aviaca, Fonatur, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Coahuila, Secretaria de Turismo.

Agradecimientos: Ilann Girard.

Departamento artístico: Alejandro Santillan, David Ascencio, Jesús Flores, Mauricio De Aguinaco.

Departamento editorial: Alejandro Chilpa, Eduardo Soto-Falcón, Francisco Chiu Jr., Greg Spence.

Departamento musical: Annette Fradera.

Dirección: Alfonso Arau.

Dirección artística: Ricardo M. Kaplan.

Diseño de producción: Denise Pizzini, Emilio Mendoza, Marco Antonio Arteaga.

Efectos especiales: Carlos Falomir, Eduardo Castañeda, Raul Falomir.

Efectos visuales: Francisco Rodríguez, Manuel Sáinz.

Fotografía: Emmanuel Lubezki, Steven Bernstein.

Guión: Laura Esquivel.

Maquillaje: Aurora Sánchez, Julian Tejada, Lucero Esquivias, Robert Villafuerte, Sergio Espinoza.

Montaje: Carlos Bolado, Francisco Chiu

Música: Leo Brouwer.

Novela original: Laura Esquivel.

Producción: Alfonso Arau.

Producción ejecutiva: Óscar Castillo.

Producción en línea: Emilia Arau.

Sonido: Alejandro Baez, Aurelio López, Felipe Zavala, Juan Carlos Prieto, Juan Castro, Marco Welsh.

Vestuario: Carlos Brown Maria Ines Garibay, Víctor Balderas.

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora Cinevista, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Arau Films Internacional, Aviaca, Fonatur, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Coahuila, Secretaria de Turismo.

**ANEXO E - Ficha técnica do roteirista**

ALFONSO ARAU ATOR E DIRETOR MEXICANO, ATUOU EM TEATRO, TELEVISÃO E FILMES, COMO ATOR TRABALHOU NOS SEGUINTE FILMES:

Angel Eyes 2001

Committed 2000

Picking Up the Pieces 1999

Jóvenes en La Zona Rosa 1988

El Jardín de la Tía Isabel 1987

Mojado Power 1986

Romancing the Stone 1984

Used Cars 1980

Posse 1975

Tivoli: Uncut and Uncensored 1974

Calzonzín Inspector 1973

Scandalous John 1971

The Wild Bunch 1969

Como director ha trabajado en las siguientes películas:

Picking Up the Pieces 1999

A Walk in the Clouds 1995

Como agua para chocolate 1992

Tacos de Oro 1986

Calzonzín Inspector 1973



**ANEXO F - Ficha técnica das personagens e dos atores****PERSONAJES**

Tita: protagonista.

Mama Elena: Mama de Rosaura Gertrudis y tita.

Rosaura: hermana mayor de tita.

Gertrudis: segunda hija de mama Elena.

Chencha: muchacha del rancho.

Pedro: Novio, amor de Tita. Esposo de Rosaura;

John Brown: segundo amor de Tita.

Secundarios:

Juan Alejandrez.

Alex Brown: hijo de John Brown.

Esperanza: hija de Rosaura y Pedro.