

DIÁLOGO ENTRE TEORIAS NA ANÁLISE DE "COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE"

Fabiane Verardi Burlamaque¹

Luciana Maria Crestani²

Pedro Afonso Barth³

RESUMO: Este artigo compreende uma interface entre uma teoria do texto e os estudos literários, respectivamente, a Semiótica Greimasiana e a Crítica Feminista. Nele, analisamos o romance mexicano *Como Água para Chocolate*, de Laura Esquivel (1989), por meio dessas duas perspectivas teóricas. Com a Crítica feminista percebemos que a história retrata o embate de duas forças sociais: a independência feminina versus o patriarcalismo. Por sua vez, os estudos de Greimas (1977), Fiorin (2012) e Barros (2005) permitem uma análise estrutural do texto, demonstrando que o romance opõe os valores de liberdade e submissão, e ancora isso em dois actantes: um que representa a mulher simbolizando a busca pela liberdade e outro que representa a repressão. O trabalho demonstra que um diálogo entre teorias distintas, além de possível, é profícuo, contribuindo com o aprofundamento e enriquecimento da análise textual.

Palavras-chave: Semiótica Greimasiana. Literatura Hispano-americana. Representação feminina.

ABSTRACT: This article brings to light an interface between a theory of the text and literary studies, respectively Semiotics greimasian and Feminist Criticism. It analyzed the mexican novel *Como Água para Chocolate*, by Laura Esquivel (1989), based on these two theoretical perspectives. With feminist criticism we realized that the story portrays the clash of two social forces: the female independence versus patriarchy. In turn, the studies of Greimas (1977), Fiorin (2012) and Barros (2005) allow a structural analysis of the text, showing that the novel opposes the values of freedom and submission, and anchors it in two actants: one is the woman symbolizing the quest for freedom and the other representing the repression. This article of demonstrating that a dialogue between them is, not only possible, but also productive, contributing to deep and enhance the textual analysis.

Keywords: Semiotics Greimasian. Hispano-American literature. Female representation.

¹Doutora em Letras, Professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF. E-mail: fabianevb@uol.com.br

²Doutora em Letras, Professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF. E-mail: lucianacrestani@upf.br

³Doutorando em Letras (UEM), Mestre em Letras (UPF) na linha de Leitura e Formação do Leitor. E-mail: pedroabarth@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.
(Antônio Cândido)

A literatura nasceu da necessidade humana de fabular, de representar o mundo a sua volta pela linguagem ficcional. Conforme a epígrafe que abre este texto, a literatura confirma o homem na sua humanidade, pois ela registra a memória das sociedades por meio da escrita. Levando em conta esse papel humanizador do texto literário, o presente artigo pretende realizar uma interface entre dois campos teóricos distintos. Partimos da premissa de que uma obra literária é um texto, portanto, teorias do texto e do discurso podem contribuir para a compreensão desta. Porém, também é uma manifestação cultural e contém representações da sociedade, refletindo valores sócio-históricos. Nesse sentido, o presente artigo tem o objetivo de realizar a análise de uma obra literária a partir de uma interface entre uma teoria do texto, a Semiótica Greimasiana, e os estudos literários acerca da crítica feminista.

O romance mexicano *Como agua para chocolate* foi escolhido como *corpus* deste estudo. Publicado originalmente em 1989¹ e adaptado para o cinema em 1992, o romance de Laura Esquivel² obteve um grande êxito de vendas e repercussão. A obra inscreve-se na tradição do gênero realismo fantástico da literatura hispano-americana. Além disso, resgata o contexto histórico da época da revolução mexicana – além de ser uma história sobre a natureza feminina e a condição da mulher. A história narra a vida de Tita de La Garza, a mais nova filha de um clã mexicano, impedida de casar com seu amado Pedro, por imposição de sua

¹ O romance foi publicado originalmente em 1989, em espanhol. Neste artigo, citaremos a tradução mais recente da obra, publicada em 2014.

² Laura Esquivel nasceu na cidade do México em 1950. Professora e roteirista de cinema, aventurou-se na literatura no ano de 1989 com a publicação do seu primeiro romance *Como agua para Chocolate*, que obteve um clamoroso êxito internacional – o livro está hoje traduzido em 35 línguas, foi adaptado ao cinema e vendeu mais de 3.600.000 exemplares, o que valeu a Laura Esquivel, em 1994, o American Booksellers of the Year - ABBY, pela primeira vez atribuído a um escritor estrangeiro.

mãe, D. Elena, que exigia de sua filha mais nova a obediência à tradição de jamais se casar enquanto sua progenitora estivesse viva. Impedida de fazer suas próprias escolhas, Tita se refugia na cozinha e os pratos que prepara são catalisadores dos seus desejos mais íntimos. Cozinhando, exercendo sua feminilidade, a protagonista enfrenta a tradição patriarcal imposta pela autoridade materna.

Neste trabalho, visamos responder ao seguinte problema de pesquisa: as análises das personagens Tita e Mãe Elena sob duas perspectivas distintas, sendo uma literária e a outra uma teoria do texto, convergem para a construção dos sentidos do texto? Partimos da hipótese de que sim, e de que cotejo de ambas as análises potencializa a compreensão da configuração discursiva do feminino no romance analisado.

Este artigo está dividido em quatro partes. Na primeira, resgatamos o conceito de texto proposto pela teoria semiótica e, ancorados em Barros (2005), Fiorin (2005) e Greimas (1977), explicamos as proposições basilares da teoria. Na segunda parte, faremos um rápido diálogo com as obras de Bourdieu (2014) e Perrot (1991), enfocando o conceito de dominação masculina e independência feminina. Finalmente, a análise do romance *Como água para Chocolate* vem assim organizada: primeiramente, com base na teoria semiótica, abordamos o percurso gerativo de sentido do romance, com foco nas duas principais actantes (personagens), Tita e Mãe Elena. A seguir, essas duas personagens são analisadas a partir dos estudos sobre a subjugação feminina em sociedades patriarcais. Nas considerações finais, amarram-se as duas abordagens.

A TEORIA SEMIÓTICA E O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Antes de partirmos para a análise propriamente dita, faz-se necessário abordar os fundamentos principais da semiótica francesa desenvolvida, inicialmente, por Greimas (1977) e retomada, no Brasil, principalmente pelos estudos de Barros e Fiorin. Portanto, faremos um rápido resumo sobre o conceito de texto empregado pela teoria e sobre o percurso gerativo de sentido.

Para a Teoria Semiótica, o texto é resultante da união de um plano de conteúdo com um plano de expressão (que pode ser verbal, pictórico ou sincrético). Fiorin (2005) afirma que a Semiótica francesa, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico, enfatiza o conceito de texto como objeto de significação e, desta

maneira, possui uma preocupação com o estudo dos mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido. Para tanto, vai examinar, em primeiro lugar, as estruturas e procedimentos de seu plano de conteúdo. O plano de conteúdo de um texto é, nesse caso, concebido, metodologicamente, sob a forma de um percurso gerativo. A semiótica analisa os procedimentos da organização textual e também os mecanismos enunciativos de produção e de recepção com o objetivo de explicar “o que o texto diz” e “como faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005).

Cabe destacar que a semiótica é uma teoria gerativa, sintagmática e geral. Gerativa, por propor que o sentido de um texto parte de uma oposição semântica abstrata que vai sendo enriquecida com elementos mais concretos na medida em que o plano de conteúdo vai-se discursivizando. É sintagmática por conceber que, no processo de construção e desconstrução/compreensão do texto, o sentido está relacionado a elementos de níveis distintos que mantêm entre si interdependência semântica. E é geral porque mostra que um mesmo plano de conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão (livro, filme, teatro etc.) (FIORIN, 2012; BARROS, 2005). Por exemplo, a narrativa *corpus* deste estudo foi adaptada para o cinema e seria possível analisá-la apenas como obra fílmica.

Fiorin (2012) explica, também, que a semiótica é uma teoria gerativa porque concebe processo de produção do texto como um percurso gerativo. Sendo assim, concebe o texto como um conjunto de níveis de invariância crescente, cada uma dos quais suscetível de uma representação metalinguística adequada. Greimas e Courtés (1985, p. 206) definem o percurso gerativo do sentido como “a economia geral de uma teoria semiótica [...], os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um ‘percurso’ que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”. Por sua vez, Fiorin (2012, p. 18) define o percurso gerativo de sentido como um “simulacro metodológico das abstrações que o leitor faz ao ler um texto”. Tal percurso é constituído por três patamares, ou três níveis, que são o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo (ou superficial). Em cada um deles existe um componente sintático e um componente semântico¹.

¹ Neste trabalho, apesar de citarmos os componentes sintáticos dos três níveis do percurso gerativo de sentido, na análise, daremos prioridade para os aspectos semânticos.

O nível fundamental é o mais abstrato e abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto (FIORIN, 2005). A significação de um texto é construída a partir de uma categoria semântica formada por dois termos opostos. No caso de *Como água para Chocolate*, poderíamos considerar como termos opostos que constituem a categoria semântica de base do texto /liberdade/ *versus* /submissão/. Cada um dos termos da categoria de base recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/. A euforia está relacionada à valoração positiva do termo; a disforia, à valoração negativa. A sintaxe do nível fundamental, segundo Fiorin (2005, p.20) “abrange duas operações: a negação e a asserção”. Ou seja, durante a sucessão do texto, ocorrem esses dois processos no que tange à afirmação de um termo e negação de outro, como por exemplo: afirmação do termo A, negação de A, afirmação do termo B; ou então afirmação do termo B, negação de B e afirmação do termo A.

O nível narrativo, por sua vez, apresenta-se como um simulacro das ações dos homens no mundo. Neste nível, a narrativa passa a ser abordada sob o ponto de vista de um sujeito que busca valores desejados e realiza ações no sentido de obtê-los ou exerce manipulação sobre outro sujeito para alcançá-los. A sintaxe desse nível trata, então, dos estados e transformações operadas e sofridas pelos sujeitos(actantes) no decorrer da narrativa. Tais transformações envolvem enunciados de estado e de fazer: o primeiro estabelece uma relação de junção (posse) ou disjunção (privação) entre um sujeito e um objeto-valor; o segundo representa a mudança de um estado para outro. A semântica do nível narrativo trata dos valores inscritos nos objetos. Fiorin (2005) apresenta dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os primeiros são os que o sujeito precisa ter para realizar a ação: o querer, o dever, o saber e o poder-fazer. O objeto-valor é aquele almejado pelo sujeito e durante a narrativa, com o qual ele pode entrar em conjunção ou disjunção. Por exemplo, Tita é a principal actante (sujeito) do romance em foco, pois a narrativa é impulsionada pelo seu desejo (querer-fazer) de ser livre e de estar com seu amado, sendo este o objeto-valor desejado por ela. A semiótica francesa considera as transformações de estado como fundamentadoras da narrativa, sendo este movimento essencial para o processo de significação. Greimas (1977) explica que, no plano narrativo, o poder-fazer e/ou o saber-fazer implicam um desempenho por parte daquele que realiza a ação e pressupõem um querer e/ou um dever-fazer. Dessa forma, a sintaxe do nível narrativo supõe a ação do sujeito 1 sobre o sujeito 2 para que ocorra uma transformação de estado, ou seja, para que

se entre em conjunção com o objeto-valor desejado. Para tanto, é preciso que o sujeito 1 exerça uma manipulação sobre o sujeito 2 e que este disponha da competência necessária para realizar a ação. Assim, uma narrativa canônica – entendida como um esquema narrativo que compreende as ações de um sujeito sobre o outro e as respectivas mudanças de estado que tais ações desencadeiam – constitui-se de quatro diferentes fases encadeadas a partir de pressuposições lógicas: manipulação, competência, performance e sanção (FIORIN, 2005). A fase de manipulação caracteriza-se por um sujeito agir sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa e isso ocorre por meio de estratégias persuasivas, sendo as principais a sedução, a intimidação, a provocação ou a tentação. Na fase de competência, o sujeito que realiza a ação é dotado de um saber-fazer e/ou um poder-fazer que permitem que ele consiga operar a mudança de estado. Já na fase de performance acontecem as transformações na narrativa, ocorrendo a passagem de um estado de disjunção para conjunção, ou o contrário. A última fase, a sanção, caracteriza-se pelas resoluções da trama, o sujeito que realiza a ação é punido ou premiado após a transformação. Na análise, detalharemos o percurso narrativo dos dois principais actantes do romance *Como água para Chocolate*, Tita e Mãe Elena.

O último dos níveis do percurso gerativo de sentido é o nível discursivo e nele o aspecto de abstracionismo presente no nível narrativo é revestido de termos (temas e figuras) que lhe dão maior concretude (FIORIN, 2005). Segundo Barros (2005), no nível discursivo se materializam os percursos figurativos e temáticos, bem como a projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço. As oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas ou figuras. Sendo assim, é nesse nível que os actantes do nível narrativo se transformam em atores (personagens), situados num cenário e num tempo. Por exemplo, o principal actante do nível narrativo do romance em foco passa a ser figurativizado (actorializado) como Tita – mulher, filha mais velha, cozinheira. O objeto-valor desta é, no nível discursivo, figurativizado como o homem amado, Pedro. Um exemplo de figuras mobilizadas relativas ao espaço da cozinha: as receitas, os temperos, os ingredientes, a própria relação de Tita com o ato de cozinhar. Também as transformações de estado se materializam em determinadas ações realizadas pelos personagens.

DA SUBMISSÃO À INDEPENDÊNCIA: O PERCURSO FEMININO NA SOCIEDADE PATRIARCAL

O romance *Como água para Chocolate* apresenta elementos que permitem uma análise ancorada no feminismo crítico. Nas palavras da pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2009, p. 106) “após um momento inicial de denúncia e problematização da misoginia que permeia as representações femininas tradicionais, [...] o feminismo crítico volta-se para as formas de expressão oriundas dos próprios sujeitos femininos”. A obra que será analisada, além de possuir autoria feminina é protagonizada por mulheres que confrontam ou fortalecem estruturas de dominação à mulher. A protagonista Tita tem a feminilidade sufocada pela arbitrariedade de sua mãe, Elena, que a impede de ter uma vida própria. Por esta razão, torna-se pertinente refletir sobre os conceitos de patriarcalismo, dominação masculina e independência feminina. Portanto, no presente tópico, tecemos algumas reflexões sobre a condição feminina nos séculos XX e XXI e sobre como os dramas e o conflito da emancipação da mulher foram retratados na literatura. Os suportes teóricos são os trabalhos de Bourdieu (2014) e Perrot (1991).

Convém esclarecer que a ideia de patriarcalismo é posta aqui de acordo com a acepção do termo “Patriarcado” exposto no Dicionário crítico do feminismo, organizado por Helena Hirata (2009, p.173): “Nessa [...] acepção feminista, o patriarcado designa uma formação social em que os homens têm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens”. O patriarcalismo é uma instituição social que demarca que a mulher teria que ocupar um lugar de coadjuvante na conjectura social, sempre dando preferência à liderança masculina. A sociedade patriarcal sempre reprimiu a sexualidade feminina. À mulher cabia ser pura e casta, sair virgem da casa paterna e, depois de casada, prestar obediência total ao marido. O domínio feminino restringia-se ao lar, à cozinha e nada mais. O espaço público era de domínio masculino. No entanto, o patriarcalismo não é apenas mantido e exercido por homens, mas também pelas próprias mulheres, como é o caso de Mamãe Elena que, mesmo sendo mulher, oprime suas filhas e as impede de tomar as próprias decisões, inferiorizando-as por sua condição feminina.

Pierre Bourdieu (2014), no livro *A dominação Masculina* analisa o discurso de dominação imposto em uma tribo Africana e, por meio desse estudo, projeta uma especulação de uma possível análise social e antropológica da posição dos gêneros

em todas as sociedades. O filósofo francês aponta que, na sociedade Cabila,¹ a dominação do “masculino” sobre o “feminino” ocorre porque o primeiro não carece de legitimação, sendo justificado por meio das diferenças biológicas percebidas entre os sexos, o falo masculino se opõe ao útero, como um valor positivo contra um valor negativo. A posição social da mulher, em vários aspectos das sociedades estudadas, é de submissão total, pois as mulheres são socialmente submetidas a uma aprendizagem que as diminui e as coloca em uma posição de abnegação, de resignação e silêncio. O autor salienta que a virilidade é socialmente um valor positivo, pois é uma noção relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade. Bourdieu (2014, p.22-23) salienta que “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”. A dominação masculina parece estar na “ordem das coisas”, porque as sociedades patriarcais cultivaram simbolicamente as noções primitivas de superioridade masculina, parecendo que a proeminência do homem sobre a mulher é de natureza biológica e não cultural. Bourdieu desmistifica isso e prova que há um incessante trabalho coletivo de reprodução de simbolismos que fazem com que a dominação masculina se perpetue. O trabalho coletivo de reprodução é realizado por agentes e por instituições tais como a família, a Igreja, o Estado, a escola, a medicina, os meios de comunicação, entre outros. Em *Como água para Chocolate* podemos ver mais diretamente o papel da família como agente da perpetuação da dominação masculina. Um exemplo é uma tradição familiar que oprime as filhas mais novas e as condena a cuidar de seus pais até o fim da vida destes. Bourdieu (2014) salienta que a família seria a protagonista da divisão sexual do trabalho, onde as mulheres estariam confinadas aos afazeres domésticos e à maternidade.

No século XX, com os movimentos feministas, a reflexão e a problematização sobre a dominação masculina na sociedade passou a ser discutida. Em 1991, Michelle Perrot lança a obra *História da vida privada: da Revolução*

¹ Para discutir o conceito de dominação masculina, Bourdieu recorre a sua pesquisa etnográfica sobre a sociedade Cabila, realizada durante as décadas de 1950 e 1960. Região de cultura berbere da Argélia, Cabília é uma sociedade ordenada segundo o princípio androcêntrico, onde o masculino e o feminino se diferenciam na forma de uma oposição e de uma assimetria: o masculino é visto como hierarquicamente superior ao feminino e é construído contra e em relação a este.

Francesa à Primeira Guerra e aponta que foram eventos históricos, como a revolução francesa, a revolução russa e a primeira guerra mundial, que modificaram as estruturas sociais e fomentaram movimentos socialistas, os quais contestando a ordem vigente acabaram incentivando novas maneiras de pensar sobre o papel da mulher na sociedade e assim, paulatinamente, ideias feministas foram ecoando até o surgimento de um novo perfil de mulher. Apesar de não ser citada por Perrot, a revolução mexicana também pode ser considerada uma revolução em que as estruturas sociais foram remodeladas e podem ter auxiliado no surgimento de uma nova mulher. Uma personagem emblemática em *Como água para Chocolate* é Gertrudis, irmã de Tita, que abandona sua família e vira líder de um bando de revolucionários, tornando-se sua “generalá”.

Segundo Perrot (1991, p. 503), os homens do século XIX europeu tentaram, efetivamente, conter o poder crescente das mulheres, “não só fechando-as em casa e excluindo-as de certos domínios de atividade – a criação literária e artística, a produção industrial e as trocas, a política e a história – mas, mais ainda, canalizando-lhe as energias para o doméstico”. Mesmo assim, Perrot destaca que as mulheres souberam apoderar-se dos espaços que lhes eram deixados ou confiados para alargar a sua influência e foram, paulatinamente, construindo uma trajetória de enfrentamento ao poder masculino. No romance, Tita, apesar de estar isolada na cozinha, consegue fazer com que sua função – a de cozinhar – tenha relevância e influência nas ações dos outros personagens. Levando em conta que se trata de um romance que bebe da fonte do realismo mágico, a cozinha e o ato de cozinhar acabam retendo em si uma série de simbolismos.

O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO EM *COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE*

Tendo em vista que o percurso gerativo de sentido é constituído de três níveis, na análise, partimos do nível mais abstrato (fundamental) para os mais concretos, narrativo e discursivo, respectivamente. No entanto, como eles se entrelaçam, no decorrer da análise tecemos articulações entre os três níveis, apontando como elementos dos níveis mais abstratos se materializam no nível discursivo.

No nível fundamental, dois termos de significação oposta concentram em si o sentido proposto pelo texto. Em *Como água para Chocolate*, percebemos que tais termos se configuram como liberdade *versus* submissão. De acordo com Fiorin

(2005), o valor eufórico ou disfórico dos termos do nível fundamental está inscrito no próprio texto e não é determinado pelo sistema axiológico do leitor. A liberdade é o termo eufórico, pois, se tivesse liberdade para fazer escolhas, Tita – a protagonista da obra – poderia eximir-se da dominação da mãe e viver o seu amor por Pedro. A submissão é o termo disfórico, já que, ao se submeter à autoridade patriarcal, Tita sufoca seus desejos e sofre com isso. Caso o texto tivesse outro foco narrativo, o termo eufórico poderia ser a submissão. Por exemplo, do ponto de vista da antagonista Mamãe Elena, a liberdade é o termo negativo (disfórico), pois fere a moral e os bons costumes, e a submissão é o termo eufórico, pois indica respeito à família e conservação das tradições. No nível discursivo, os termos do nível profundo, liberdade *versus* submissão, aparecem relacionados — em forma de temas e figuras — às personagens Mãe Elena e Tita e às ações destas. A mãe oprime a filha e a submete aos seus desejos. Tita aceita a submissão até certo ponto da narrativa, quando se rebela e liberta-se do domínio da mãe, podendo, então concretizar seus desejos. O desfecho da narrativa, nesse sentido, denota o valor eufórico atribuído à liberdade.

Podemos perceber melhor a relação entre os temas da categoria de base (liberdade *versus* submissão) analisando a sintaxe do nível narrativo. A história inicia com a afirmação da submissão, pois Tita obedece à imposição materna. Então passa para a negação da submissão (não-submissão), na medida em que a protagonista começa a rebelar-se contra as determinações da mãe. Ao final, aparece a afirmação de liberdade, quando, ao livrar-se da influência/dominação materna, Tita consegue ser feliz. Quando realizarmos a análise à luz da crítica feminista, na seção seguinte deste estudo, relacionaremos as unidades básicas de significação – liberdade *versus* submissão – com os conceitos de dominação masculina e independência feminina, verificados nas personagens Tita e Mãe Elena.

No nível narrativo, de acordo com Fiorin (2005), ocorrem as transformações de estado dos sujeitos e, assim, torna-se possível verificar a aplicação e análise dos actantes da narrativa, o estado de ser e fazer dos sujeitos, e as suas relações com os objetos-modais e os objetos-valor. Greimas e Courtés (1979) explicam que os actantes são aqueles que realizam ou sofrem o ato, podendo ser seres, coisas e até mesmo figurantes, mas que participam do processo narrativo. No romance em foco, Tita e Mamãe Elena são os principais actantes, uma vez que os jogos de força e disputa pelos valores desejados se concretizam, principalmente, nas ações dessas duas personagens. Como já citamos, a sucessão dos estados de ser e

de fazer torna perceptíveis quatro diferentes fases encadeadas a partir de pressuposições lógicas: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Estas etapas correspondem às ações dos sujeitos em busca de seus objetos-valor e às consequências por eles sofridas. Nesse sentido, analisaremos o esquema narrativo principal do texto, com suas respectivas fases (manipulação, competência, performance, sanção), a partir do percurso dos actantes nominados (no nível discursivo) como Mamãe Elena e Tita. Abordamos inicialmente o percurso de Mãe Elena e depois o de Tita.

A actante nominada como Mamãe Elena tem como objeto-valor a submissão de suas filhas à sua vontade, principalmente de Tita, por ser esta a filha mais nova que, pela tradição, deveria cuidar da mãe. No início da narrativa, Mãe Elena está em conjunção com seu objeto-valor e, no decorrer da estória, luta para que não ocorra mudança de estado, ou seja, para que Tita permaneça submissa às suas ordens. Ela (Mãe Elena) é o sujeito manipulador, aquele que, segundo Barros (2005), modifica o sujeito e o *faz-fazer*, representando a ação do homem sobre o homem. Mãe Elena age sobre outros actantes (outras filhas, Pedro, Tita) para alcançar o que deseja. Na fase da manipulação, ela exerce seu poder sobre as filhas, principalmente sobre Tita, manipulando-a através do dever-fazer, com a história da tradição familiar de que a filha mais nova deve permanecer solteira cuidando dos pais até a morte destes. Assim, impede Tita de viver seu amor por Pedro e a mantém como sua cuidadora por longo período de tempo. No nível discursivo, isso fica expresso nos momentos em que Mamãe Elena diz que todos devem respeitar as tradições e seguir suas ordens como chefe da família. Também se evidencia a manipulação no momento em que Pedro vai até a casa da família pedir a mão de Tita em casamento e Mamãe Elena faz com que ele se case com a filha mais velha, e se reitera quando ela consegue fazer com que Pedro, a esposa e o neto se mudem de cidade, ficando afastados de Tita. Mãe Elena também tem a competência (saber e poder-fazer) necessária para realizar as ações, pois sabe exercer sua autoridade patriarcal e, através dela, pode submeter as filhas às suas vontades. As ações de Mãe Elena, enquanto actante manipulador, desenvolvem-se principalmente no sentido de afastar Pedro e Tita, impedindo a concretização do amor destes. Entretanto, a performance principal do texto não cabe à Mãe Elena, e sim à Tita, como veremos adiante. A última fase organização narrativa é a sanção. De acordo com Fiorin (2005) nessa fase, distribuem-se prêmios ou castigos. Nas narrativas conservadoras, o bem é premiado e o mal é punido. No caso da actante Mãe Elena, podemos dizer que ela

foi sancionada negativamente, castigada por suas ações. No nível discursivo, tal perspectiva se concretiza quando Tita, revoltada pela morte de seu afilhado (filho de sua irmã e Pedro), abandona o rancho e deixa a mãe sozinha. A matriarca, sozinha e abandona, após uma série de incidentes, acaba morrendo, amarga e sem o amor das filhas. Tal amargura faz com que sua alma não tenha paz e continue a perseguir a filha Tita em forma de fantasma.

Passamos à análise do percurso narrativo da actante que no nível discursivo é nominada como Tita. Tita inicia a história apaixonada por Pedro e, naquele momento, viver este amor é o objeto-valor desejado pela personagem. Porém, embora tenha o querer-fazer, Tita não tem o poder-fazer, ou seja, não tem a competência necessária (liberdade de escolha) para concretizar a performance e viver seu romance com Pedro. Ela fica sob o domínio de sua mãe, que a manipula pelo dever-fazer. Assim, Tita permanece, até quase o final da narrativa, num estado de disjunção com seu objeto-valor. No entanto, ao longo da narrativa, Tita vai descobrindo, através do ato de cozinhar, mecanismos para enfrentar as imposições de sua mãe e, ao mesmo tempo, adquirindo a competência (saber e poder-fazer) para enfrentar a mãe e lutar por seu objeto de desejo. No nível discursivo, essa competência é materializada pelas receitas e descobertas que Tita vai fazendo na cozinha e se acentua com a revolta de Tita em relação à mãe quando da morte do afilhado. Então, ocorre a performance principal do texto, que, no nível discursivo, é materializada pela ações de Tita enfrentando sua mãe, abandonando o rancho e buscando sua independência. Mais tarde, depois do falecimento de Mãe Elena, Tita consegue viver seu amor com Pedro. Se considerarmos que o objeto-valor de Tita era o amor de Pedro, a sanção recebida pela personagem não é das mais felizes, pois no momento em que Tita está em conjunção com seu objeto-valor, ambos morrem. Porém, após libertar-se do domínio da mãe, Tita viveu feliz, nutrindo um amor silencioso por Pedro, criando sua sobrinha, podendo ser senhora das decisões de sua vida. Isso ancora uma possível conclusão de que o objeto valor que Tita enquanto actante desejava não era necessariamente o amor carnal com um homem e sim a liberdade de poder escolher.

Vamos agora para o último nível do percurso gerativo de sentido. O nível discursivo, segundo Barros (2005), é o referente ao discurso ou às estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. Assim, instauram-se no nível discursivo o narrador, as personagens, o tempo e o espaço da narrativa. Fiorin (2005) salienta que a sintaxe discursiva comporta a constituição do

discurso nas categorias de pessoa, espaço e tempo, e um dos mecanismos de constituição é a debreagem, que consiste na projeção das categorias da enunciação – pessoa, tempo e espaço – no enunciado. Quando se projetam o eu/tu, no tempo do agora e no espaço do aqui, as debreagens são enunciativas. Quando se projeta no enunciado o ele, no espaço do lá e no tempo do então, as debreagens são enuncivas — é o que se costuma chamar de textos em 3ª pessoa.

Em relação à *Como água para Chocolate*, a narradora é a sobrinha-neta de Tita, nominada como Esperanza, que resgata a história desta e, com auxílio de um diário, reconta a história ao mesmo que tempo em que “ensina” a preparar receitas.

Dois dias após matar o peru, limpe-o e cozinhe-o com sal. A carne de peru pode ser deliciosa, até mesmo requintada se for bem cevada. Isso é possível alimentando os perus com muito milho e água, em cercados limpos. [...] Tita alimentava os perus de modo apropriado, pois queria que tudo corresse bem na celebração de um momento importante: o batizado de seu sobrinho, o primeiro filho de Pedro e Rosaura. (ESQUIVEL, 2014, p. 59).

Assim, do ponto de vista da sintaxe discursiva, os enunciados do narrador mesclam debreagens enunciativas e enuncivas. As enunciativas se dão quando a narradora (sobrinha-neta de Tita) ensina a preparar as receitas e se instaura no enunciado como “eu” e/ou instaura o “tu” (narratário-leitor) por meio dos verbos no imperativo¹. Barros (2005, p. 15) aponta que um dos recursos discursivos para fabricar a ilusão de verdade é, justamente, “a projeção de um narrador em eu, obtendo um efeito de subjetividade”. Ao instaurar-se o “eu”, também se instauram categorias enunciativas de tempo (agora) e espaço (aqui), uma vez que são relacionadas ao “eu” que enuncia. O espaço topográfico não vem demarcado no enunciado, mas é sempre o “aqui” de onde o “eu” enuncia. O tempo (presente) vem expresso nos verbos. As debreagens enuncivas ocorrem quando a narradora relata a história de sua Tia-avó Tita (ela), no espaço do lá e no tempo do então. Dessa forma, percebe-se que a história inicia no ano de 1895 e grande parte da narrativa se passa em plena revolução mexicana. O espaço da história também é bem delineado: a família da protagonista vive no rancho de sua propriedade, situado próximo à cidade de Piedras Negras, no estado mexicano de Coahuila, norte do país

¹Como lembra Fiorin (2012), ao instaurar o “tu”, o “eu” também se projeta no enunciado, uma vez que só há “tu” em relação a um “eu” que se enuncia.

e faz divisa com o estado norte-americano do Texas. No final da narrativa, quando a narradora diz que chora ao preparar as receitas de Tita e acredita que ao prepará-las a mantém viva, temos de volta o “eu”, o “agora” e o “aqui”, como podemos observar no trecho: “Não sei por que meus pães nunca ficam iguais aos dela ou por que derramo tantas lágrimas enquanto os preparo – talvez seja tão sensível a cebolas quanto Tita, minha tia-avó, que viverá enquanto alguém preparar suas receitas.” (ESQUIVEL, 2014, p. 207).

Apesar de poucas descrições acerca da narradora – sabemos apenas que é sobrinha-neta de Tita – podemos inferir que é uma mulher independente e tocada pelo antigo livro de receitas da tia-avó, sentindo-se impelida a contar a história desta e, ao fazer isso, presta uma homenagem à memória da mulher que rompeu com uma tradição de submissão feminina.

Em relação aos procedimentos semânticos do discurso, Barros (2005) aponta a proeminência de dois, a tematização e a figurativização. Fiorin (2005) explica que, no nível discursivo, os textos tematizam os níveis mais abstratos, podendo inserir também elementos figurativos. Como já mencionamos, o nível fundamental do romance concentra-se na oposição liberdade *versus* submissão. Nesse sentido, no nível discursivo, a submissão é tematizada como a obediência de Tita (e dos demais personagens) às imposições/dominação de Mãe Elena. A liberdade está relacionada à possibilidade de Tita viver o amor desejado. Quanto às figuras, Mãe Elena figurativiza (actorializa) a dominação. As filhas de Mãe Elena, assim como Pedro, figurativizam (actorializam) a submissão. Inúmeras figuras e temas articulam as duas recorrências no plano discursivo, além de apontar a concretização dos esquemas narrativos, mas vamos nos deter num conjunto de figuras que chama atenção no texto: as relacionadas ao universo da cozinha. As receitas, os ingredientes, os pratos preparados, o sabor destes e as reações a eles – não raro as iguarias preparadas por Tita causavam reações “estranhas” aos que as consumiam – são figuras que, no romance, tematizam a resistência feminina. Ao mesmo tempo, representam o único espaço ocupado pelas mulheres naquela época. Tais figuras, portanto, representam o jogo de força entre liberdade e submissão.

REPRESENTAÇÕES DE PATRIARCALISMO E REPRESENTAÇÕES FEMININAS

Tita é uma personagem contestadora, que busca sua independência e luta, com as poucas armas que tem, contra a dominação que a sufoca. Elena, sua

mãe, representa a tradição que coloca as mulheres em uma posição de inferioridade. No presente tópico, analisaremos brevemente ambas as personagens, dialogando com os estudos de Perrot (1991) e Bourdieu (2014).

Apesar de sua condição de mulher, Mamãe Elena representa, no romance *Como água para Chocolate*, a dominação masculina, o patriarcalismo das relações familiares do início do século XX, uma vez que, após a morte do marido, torna-se a responsável pelo rancho e pela família, sobre os quais exerce um poder arbitrário e total. Elena parece ser uma personagem plana, sem maiores contornos, pois parece ter uma única função: subjugar suas filhas, exercer sua autoridade. Podemos perceber tal traço no trecho abaixo:

Mãe Elena era uma especialista em partir melancias: enfiava a ponta de uma faca afiada de modo que penetrasse apenas até a parte verde, sem tocar o miolo da fruta [...] Indubitavelmente, tratando-se de partir, desmantelar, desmembrar, devastar, desfarretar, destruir, desbaratar, devastar ou desmamar alguma coisa, Mamãe Elena era mestra. Desde que Mamãe Elena morreu, nunca ninguém pode voltar a realizar esta proeza - com a melancia. (ESQUIVEL, 2014, p. 83-84).

Mãe Elena, em suma, era uma castradora, tinha prazer em dominar as filhas e subjugar-las a sua vontade. Porém, durante a narrativa, o leitor é informado de que Elena escondia um segredo: durante a juventude viveu um amor proibido com um negro, mas sua família descobriu e a casou à força com Juan de La Garza. Elena teve que sufocar seus sentimentos, transformando-se em uma mãe e esposa exemplar. Ao impedir a união de sua filha mais nova com Pedro, Elena está a condenando ao mesmo destino que teve. Endureceu de tal maneira que se tornou incapaz de sentir empatia pelos sentimentos de sua filha mais nova, e ao invés de utilizar a autoridade que tem para promover a independência e o bem-estar das filhas, faz com elas o mesmo que os seus pais lhe fizeram no passado: submete-as a um destino de infelicidade. Nessa complexidade apresentada por Mamãe Elena, percebemos o que Bourdieu (2014, p. 54) define como a violência simbólica que as mulheres sofrem pela dominação masculina. O autor aponta que a “primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, [...] elas funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais e históricos”. Elena está condicionada a pensar que o lugar de

uma mulher é obedecer aos preceitos patriarcais. Por isso, mesmo tendo a oportunidade de promover um destino diferente para suas filhas, não o faz.

Mesmo depois de sua morte, Elena continua aparecendo na história, assombrando sua filha, lembrando a ela que o envolvimento com o cunhado era indecoroso. Podemos relacionar tal fato com a existência do patriarcalismo no mundo atual. Apesar de todos os avanços sociais, da libertação e independência da mulher, o fantasma do machismo e da repressão sempre está à espreita, enraizado nas estruturas sociais.

A protagonista Tita, desde a infância, se diferenciou das irmãs, Rosaura e Gertrudis¹. Elas, totalmente submissas às ordens da mãe, sempre se conformaram com a atuação restrita ao ambiente privado. Tita domina por completo a cozinha – um espaço em que sua mãe não tem entrada – e é na cozinha que a protagonista apresenta atitudes de transgressão. Quando cozinha e seus pratos têm efeitos na realidade externa, Tita, inconscientemente, demonstra o anseio de sair do espaço fechado e transitar também pelo espaço aberto.

Apesar de crescer em um ambiente patriarcal e ter de conviver subjugada às tradições familiares, Tita não as aceita de forma passiva, mas as enfrenta. E, sobretudo, reflete sobre elas. Quando sua mãe a impede de casar com Pedro, devido à tradição da filha mais nova ter de dedicar sua existência aos cuidados com os pais idosos, Tita não se conforma.

Dúvidas e ansiedade brotavam em sua mente. Em primeiro lugar ela queria saber quem havia começado essa tradição familiar. Seria bom se levasse ao conhecimento dessa criatura genial uma pequena falha nesse plano de cuidados com a velhice das mulheres. Se Tita não poderia casar e ter filhos, quem tomaria conta dela quando ficasse velha? [...] E, além disso, Tita gostaria de saber que tipo de pesquisa havia estabelecido que a filha mais nova, e não a mais velha é a mais apta para cuidar a mãe. (ESQUIVEL, 2014, p. 14).

Embora questione a tradição, a menina de quinze anos não tem meios de impedir o casamento da irmã e o seu destino como cuidadora da mãe. Além de ter de aceitar resignada o destino que lhe é imposto, Tita recebe a ordem de fazer o bolo

¹Gertrudis no início da história é totalmente submissa à mãe. Somente no decorrer da narrativa, após provar uma receita de Tita, que ela tem um impulso de fuga e corre nua pelos campos até encontrar o general e, após algum tempo, torna-se “general”.

de casamento. E Mamãe Elena, cruelmente, impede-a de chorar. Porém, durante o preparo da cobertura do bolo, a jovem chora e suas lágrimas alteram o sabor deste. No dia do casamento, após os convidados e os noivos consumirem o bolo, todos passam mal, atacados por uma tristeza implacável, e todos choram. Esta é apenas uma das passagens de realismo fantástico – característica da ficção hispano-americana – que aparece no romance. Porém, podemos fazer uma leitura muito significativa da passagem. Sem ter como agir diretamente contra a violência que sofre – a violência sutil de não poder escolher seu destino – Tita chora, e suas lágrimas operam uma vingança contra o casamento de sua irmã. Durante a história, outras passagens semelhantes ocorrem, momentos em que as comidas preparadas pela protagonista transmitem sensações para quem as come e provocam incidentes que modificam os rumos dos acontecimentos.

Assim, a culinária de Tita passa a ser uma espécie de expressão de sua voz – uma voz calada pelo autoritarismo da mãe. Nesse aspecto a obra de Laura Esquivel se inscreve no grupo de produções literárias de autoria feminina que “surge imbuída da missão de ‘contaminar’ os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas” (ZOLIN, 2009, p. 106).

No final do romance, não existem mais impedimentos para o amor de Tita e Pedro. Então, depois de décadas de espera para estarem juntos, os dois estão sozinhos na casa da fazenda e têm uma arrebatadora noite de amor. Mas a entrega é tão abrasadora, que Pedro, nos braços de sua amada, e Tita, e a casa ardem em chamas, e tudo é destruído. A única coisa que sobrevive ao incêndio é o velho livro de receitas. Disso é possível inferir que Tita representa uma geração de mulheres que ergueu sua voz contra os mecanismos de repressão, mas não conseguiu desfrutar das vitórias em vida. Porém, o legado permaneceu, já que Tita abriu um precedente importante: ao questionar as imposições familiares e rejeitá-las, permite que as mulheres das gerações futuras façam o mesmo, ou até consigam desvencilhar-se delas totalmente. E é realmente o que ocorre na família De La Garza, pois Tita é a última a sofrer a sanção imposta pela tradição familiar. Apesar de Rosaura querer impor a sua filha Esperanza a mesma sina, esta já faz parte de uma nova geração, uma geração que pode escolher seu próprio caminho, após a geração anterior ter lutado para conquistar isso. Talvez, por tal razão, a narradora conte a

história de sua tia avó: um agradecimento pelo presente que deixou às mulheres da família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos tópicos anteriores, empreendemos duas análises de diferentes naturezas. Na primeira, embasada na semiótica francesa, teve como objetivo analisar o percurso gerativo de sentido da narrativa. Na segunda, mais ancorada nos estudos literários, analisamos as personagens Elena e Tita, levando em conta conceitos de Bourdieu (2014) e Perrot (1991) sobre sociedade patriarcal e mulher. As duas análises são complementares. Durante a breve análise do percurso gerativo de sentido, verificamos que, no nível fundamental, a história opõe os valores de liberdade e submissão – valores que no nível narrativo são mobilizados nas ações dos actantes e, no nível discursivo, são tematizados e figurativizados. Destacamos que os principais actantes são duas personagens femininas e o nível discursivo mobiliza figuras e temas relacionados com a questão da submissão feminina, observada também na análise literária. Ou seja, por caminhos diferentes, ambas as análises encontram convergência.

Sendo assim, confirmamos a questão norteadora verbalizada na introdução: a análise das personagens Tita e Mãe Elena sob as duas perspectivas teóricas enfocadas não só converge para construção do mesmo sentido no texto, como potencializa a compreensão da configuração discursiva do feminino no romance analisado. Apesar das limitações próprias de um artigo, conseguimos alcançar o objetivo de fazer uma interface entre os estudos literários e a semiótica francesa, além de comprovar a complementariedade das perspectivas. A semiótica evidenciou que o texto de Laura Esquivel obedece a uma estrutura narrativa, há uma lógica que ordena as ações das personagens e a história toda se fundamenta na oposição liberdade *versus* submissão. Com o olhar da Literatura, observamos como o romance *Como água para Chocolate* cria uma relação intertextual com as discussões sobre o patriarcalismo e a dominação masculina e como a obra tem uma estreita relação com o contexto de libertação da mulher no séc. XXI. A convergência das análises prova que o diálogo entre as perspectivas teóricas abordadas, além de possível, é profícuo, na medida em que se enriquecem as possibilidades de compreensão e exploração dos sentidos inscritos na obra literária.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169-191.
- ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate: romance, receitas e sabores do México**. Tradução Mônica Maia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Os actantes, os atores e as figuras**. In: CHABROL, Claude. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- HIRATA, Helena [et al.] (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- PERROT, Michele. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle. **História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.
- ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, 2009.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

BARTH, Pedro Afonso; BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; CRESTANI, Luciana Maria. **Diálogo entre teorias na análise de "como água para chocolate"**. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*. São Cristóvão: UFS, v. 25, mai./ago., p. 197-215, 2016.

Recebido: 16.06.2016

Aprovado : 10.07.2016

