

FADAS, FALAS E FADOS I:

Uma leitura dos contos de fadas a partir do romance *Como água para chocolate*

“Nos velhos tempos, onde desejar ainda ajudava...”
(Irmãos Grimm).

Profa. Dra. Mary Kimiko Guimarães Murashima (UERJ/FGV)

RESUMO

Primeira parte da leitura do romance *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel, do ponto de vista da matriz simbólica que o aproxima dos contos de fadas e do lugar do feminino nessas narrativas contemporâneas, justificando seu espaço de leitura, ao contrário do que tradicionalmente se constituiu, também pelo público adulto.

Palavras-chave: I. Contos de Fada; II. Feminino; III. Mito; IV. Psicanálise.

FAIRIES, FRAMES AND FATES I:

A reading of fairy tales based on the novel *Como água para chocolate*

ABSTRACT

First part of the reading of the novel *Como água para chocolate*, by Laura Esquivel, from the point of view of the symbolic matrix that approaches it of fairy tales and of the place of women in these contemporary narratives, justifying reading space of fairy tales by the adult audience, differently from the way they were traditionally considered.

Keywords: I. Fairy tales; II. Women; III. Myth; IV. Psychoanalysis.

Ouvindo o silêncio de mitos e fadas

Sobre ela, Tita, a mais nova das três filhas da família, dizem que era tão sensível que, desde o ventre materno, já chorava e chorava quando a mãe picava a cebola. Dizem ainda que, um dia, seus soluços foram tão fortes que provocaram o adiantamento do parto e que ela já sabia, em meio ao turbilhão das próprias lágrimas que inundavam a cozinha-palco do seu vir-ao-mundo, “que seu oráculo determinava que nesta vida lhe estava negado o casamento” (ESQUIVEL, 1993: 4).

Parece-nos que, desde seu princípio, *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel, é uma narrativa traçada no sentido do resgate da tinta mágica do “era uma vez”. Uma tinta que parece, de fato, ter-se esvaído de tantas histórias que, sob o sigma da modernidade e da acomodação aos novos tempos, não registra o nascimento como essa ousadia sem limites, violenta e excessiva, da mesma forma, que se esquecem, propositalmente, do envelhecimento, da morte e, portanto, dos limites de nossa perigosa existência, além do incômodo do deslocamento de nossos desejos mais estranhos em meio aos desígnios e às necessidades do cenário social.

Talvez essa seja a ironia máxima das narrativas que, nos dias atuais, tentam seduzir os sonhos infantis apartadas do “maravilhoso”: apagar o próprio sonho, diluindo o “era uma vez”, e, em função do tempo nosso de cada dia, fazer com que esqueçamos a eternidade.

Segundo Bruno Bettelheim, as histórias modernas comumente colocam-se “fora de perigo” porque evitam mencionar os problemas existenciais que os contos de fadas bem conhecem ao expressá-los sob a forma simbólica, encorajando o ego em desenvolvimento e, ao mesmo tempo, aliviando pressões pré-conscientes e inconscientes. Desse modo, na medida em que lidam com problemas humanos universais, os contos de fadas dão corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, de acordo com as requisições do ego e do superego:

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana... (BETTELHEIM, 1980: 14).

Os contos de fadas são explorações espirituais muito semelhantes à vida, longe de ser considerada de um ponto de vista empírico: vida muito mais sentida e adivinhada a partir de seu interior.

Parece-nos, contudo, que até mesmo Bettelheim, ao exercitar a crítica a um preconceito – o que se dirige aos contos de fadas durante a infância –, não consegue escapar de uma armadilha muito semelhante à que procura desarmar. Sua análise centra-se no papel utilitário dos contos de fadas para crianças em fase edípica e pré-edípica, embasando-se na ideia de que a mente infantil é ingênua e necessita dos benefícios de formações simbólicas para alcançar, na maturidade, a identidade de um “adulto sofisticado”:

...a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e, com frequência, experimenta uma ansiedade mortal. (...) O conto de fadas toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte. Ademais o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode aprender no seu nível de compreensão. (BETTELHEIM, 1980: 18-19).

É como se os adultos soubessem, mas as crianças não. Tudo soubessem sobre a vida e a morte, e expurgassem a exasperação da solidão e do isolamento em suas vidas, completamente preparados para enfrentar, na maturidade, os problemas da existência.

Entretanto, estar preparado para os mistérios da vida ou da morte não é uma questão de tempo vivido na sucessão linear dos acontecimentos, o que anularia a grande incapacidade que teríamos, a princípio, de aprimoramento contínuo, o sonho hegeliano de melhoria da humanidade a cada passo.

Os mitos – estruturas narrativas muito próximas dos contos de fadas – embalados pelas mais diferentes culturas ao longo dos milênios da humanidade nos são excelentes testemunhos dessa impossibilidade. Eles possuem uma dimensão que existe além do universo narrativo e cheia de implicações psicológicas, sejam elas corolário de um imaginário coletivo da humanidade, como procurou demonstrar Jung, sejam elas frutos do estilo emocional ambivalente de temor e amor com o qual o homem mítico se volta para o sagrado, como afirma Paul Ricoeur:

Podemos falar de uma reativação emocional como complemento do elemento representativo e do elemento pragmático (...); “viver segundo” um mito é deixar de existir apenas na vida cotidiana; o recitativo e o rito constroem aquela interiorização emocional capaz de criar aquilo a que podemos chamar o núcleo mito-poético da existência humana. (RICOEUR, 1988: 23).

Talvez estar preparado, signifique não repetir um preconceito tão antigo como a nossa história, como aquele de antigos filósofos que delegaram aos mitos um lugar apartado da verdade e da racionalidade, ou aos tradicionais contos de fadas um lugar cativo apenas nas prateleiras das bibliotecas infantis. Talvez estar preparado, assim como a água para o chocolate, signifique encontrar o ponto de fervura ideal para a perfeita fusão entre o elemento menos denso, insípido, e o mais encorpado, excessivo, para que juntos possam constituir um todo inseparável e harmônico, ou seja, significa estar atento a uma determinada instância de tempo que nos surge em sua profundidade bem como em sua dilacerante e definitiva atuação. Um tempo que nos transformaria química, e não fisicamente, como as experiências culinárias da personagem Tita.

Como água para chocolate parece atentar para o fato de que os adultos também não deveriam ser privados de contos de fadas nem do prazer que experimentamos quando estamos suscetíveis a eles. Um encantamento que não vem propriamente do significado psicológico do conto

(embora isso contribua para tal), mas de suas qualidades literárias de transformação do vivido – do próprio conto como obra de arte.

A revisitação de inúmeros mitos clássicos na contemporaneidade também não está longe de seguir a mesma vertente. À medida que aumenta a ilusão do mundo atual de controle do desconhecido, é certo que a dimensão religiosa do mito se enfraquece, na mesma proporção da crença em sua capacidade de explicar os mistérios do mundo. Contudo, seu fascínio persiste para além de sua dimensão narrativa, ainda preenchendo vazios que a competência científica e tecnológica não consegue extinguir ou mesmo explicar.

Nesse sentido, mitos e contos de fadas são ímpares, não unicamente como formas literárias, mas como obras de arte integralmente compreensíveis, atentando para o instante de sua recepção talvez mais do que qualquer outra manifestação artística, talvez porque sejam o produto final de diversas e sucessivas recepções ao longo dos tempos, já que “quem conta um conto aumenta um ponto”.

A crítica que comumente se dirige a *Como água para chocolate* e obras do gênero na América Latina como realizações literárias de um “realismo fantástico” talvez estejam imbuídas do mesmo preconceito, uma vez que, se os contos de fadas não alcançam o mundo adulto como o infantil, então àqueles só pode se destinar a experiência realista de todo o vivido, na qual a experiência mágica seria completamente impertinente. Entretanto, o fantástico que tanto aproxima mitos e contos de fadas dos sonhos e devaneios adultos diz respeito à realização de desejos, à vitória sobre os competidores, à destruição dos inimigos, isso porque essas narrativas exprimem o que normalmente censuramos e impedimos de chegar à consciência.

Fadas mais fortes que fados

A crítica racionalista está presa à ordem do real, enquanto obras como *Como água para chocolate* se inscrevem na ordem do simbólico.

É nesse sentido que a narrativa de Laura Esquivel nos traz um dilema existencial exposto de forma comovedora e categórica. Segundo Bettelheim, a exposição direta desse dilema nos contos de fadas permite à criança

apreender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente, e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos. (BETTELHEIM, 1980: 15).

Se as tramas mais complexas tornam-se desinteressantes para as crianças, *Como água para chocolate* parece mostrar que a simplificação da diegese narrativa também encontra seu poder de sedução no mundo dos adultos. Nada é mais simplório do que a narrativa de amores insatisfeitos; nada mais comum do que a experiência feminina que, ao longo dos séculos, atém-se ao espaço do lar e, mais especificamente, da cozinha. Trata-se da inserção desses fatos narrativos em uma atmosfera mágica que lhes confere especificidade artística, não como elemento de diferenciação, mas de aprofundamento e realce simbólicos em sua existência real, como elementos de uma condensação.

Como água para chocolate, portanto, não é o resultado de um apurado trabalho com a linguagem no nível da enunciação. Seu centro é o enunciado, a simplicidade de acontecimentos transformados discursivamente pela magia de sua amplitude: “o amor não se pensa, se sente ou não se sente.” (ESQUIVEL, 1993:15). Talvez por isso a narrativa escrita e a transposição cinematográfica dessa obra consigam tão incomum harmonia, já que pouco se percebe a diferenciação entre os códigos de uma e outra linguagem, em função do foco narrativo centrado na exposição do enredo e na descrição das ações das personagens. De fato, tem-se a sensação de que a câmera e a pena estão suspensas, que as próprias ações narradas se libertam de seu poder de condução, irrompendo magicamente no texto da tela ou da folha em branco.

É como se vida e morte já trouxessem em si mesmas densidade suficiente para poder dispensar a pintura de nuances psicológicas por imagens ou palavras. No texto escrito, nada mais do que uma ou duas linhas registra a mudança abrupta de acontecimentos ou ações, por mais significativos que possam parecer para o enredo:

Nacha não pôde testemunhar em seu favor, pois quando Tita chegara para buscá-la no dia do casamento a tinha encontrado morta, com os olhos abertos chiqueadores nas fontes e a foto de um antigo noivo nas mãos. (ESQUIVEL, 1993: 33).

Nesse mês morreu mamãe Elena, presa de dores espantosas, acompanhadas de espasmos e convulsões intensas. (ESQUIVEL, 1993: 112).

Um silêncio mortal se difundiu pelo quarto. Tomou-lhe pouco tempo perceber que Pedro tinha morrido. (ESQUIVEL, 1993: 203).

Não é por palavras que se marca a saída de pessoas tão significativas na vida de Tita, porque não se pode explicar a morte. Não há intervenção possível no espaço do real que não para de não se inscrever.

É ainda na estrutura simplificada de um conto de fadas que o mal pode-se fazer tão presente quanto a virtude, sem nunca se confundir com ele.

Segundo Bettelheim, a cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado obscuro do homem não existe, professando a crença em um aprimoramento otimista. Nesse sentido, a própria psicanálise é encarada com o propósito de tornar a vida mais fácil. Entretanto, a psicanálise surge na intenção de capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem se deixar derrotar por ela ou ser levado ao escapismo. Freud acentuou por várias vezes que só lutando insistentemente contra o que parecem potencialidades sobrepujantes podemos ter sucesso em extrair um sentido de nossa existência.

Segundo Bettelheim, é por isso que, nos contos de fadas, as personagens não são nem ambíguas, nem ambivalentes – não são boas ou más ao mesmo tempo como demanda a complexidade do mundo real e assim, uma vez que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas.

Parece-nos interessante que, como afirma o autor, os contos de fadas não estejam comprometidos com a transmissão de axiomas morais como as fábulas, que, apesar de conterem elementos fabulosos, fazem-no sempre para dizer o que alguém deve ou não fazer. Os contos de fadas, ao contrário, nunca afirmam explicitamente verdades morais porque pululam de significados ocultos, abrindo espaço para a imaginação.

Por outro lado, o autor também afirma que a polarização frequente nessas narrativas advém do despreparo das crianças para lidar com ambiguidades que devem esperar até que, na idade adulta, estabeleça-se uma personalidade relativamente firme na base das identificações positivas. Ou seja, para Bettelheim “ambivalência vale por ambiguidade e ambas são legíveis na experiência adulta.

Em *Elogio da diferença*, Rosiska Darcy de Oliveira adverte que, apesar da assimilação corrente entre os dois termos, a ambivalência equivale à coexistência conflituosa de opostos que constituem uma relação não dialética, enquanto que a ambiguidade é um tipo particular de identidade em que múltiplos núcleos não integrados coexistem sem contradição ou confusão para o sujeito:

Ambivalente é a pessoa que vive ou exprime a contradição e o conflito; ambígua é aquela que não consegue se dar conta do que lhe ocorre, que não consegue discriminar contradições que se traduzem em atitudes ou comportamentos que não se excluem uns aos outros mas que, pelo contrário, aparecem juntos ou alternadamente, coexistindo no mundo interior e no psiquismo do indivíduo sem que se sinta contradição ou conflito. (OLIVEIRA, 1991: 76).

Não só a incapacidade de discriminar diferenças é própria do mundo adulto, o que se dá na forma de ambiguidades, como também tal espaço de organização do eu nos permite compreender melhor, segundo a autora, o que sentem as mulheres nas sociedades modernas, presas que são da emergente redefinição de papéis e funções para o feminino de desejos que ora se anulam, ora se superpõem sem integração possível.

Comer, viver, contar e amar

Em *Como água para chocolate*, a par do que ocorre nos contos de fadas, a história começa com a morte de um os pais (o pai de Tita morre dois dias depois do nascimento da filha) e só há polarizações: Nacha, a ama e cozinheira, só pode ser toda bondade, porque mamãe Elena é pura alegorização do mal. Entretanto, se para Bruno Bettelheim os contos de fadas sugerem a forma de a criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam nesse estágio em que a habilidade de integrar emoções contraditórias está apenas começando – o que bem demonstra a fantasia da madrasta malvada que não só conserva intacta a imagem da boa mãe como também impede a criança de se sentir culpada a respeito de seus pensamentos e desejos raivosos quanto a ela –, Tita carrega a ambiguidade das contradições que a movem em direção contrária à da figura materna, de uma forma ainda mais dolorosa que a usualmente usada nos contos de fadas: Elena não é madrasta, é mãe, e como tal é significativa que não se acomoda ao significado cultural que o acumula:

Mamãe Elena achava que a palavra mamãe soava depreciativamente, por isso obrigava suas filhas desde crianças a utilizar a palavra “mami” quando se dirigissem a ela. A única que resistia ou que pronunciava a palavra com um tom inadequado era Tita, motivo pelo qual tinha recebido uma infinidade de bofetadas. (ESQUIVEL, 1993: 10).

Tita é ambígua. Sair dessa incômoda passividade que a acomoda “em si”, mas não “para si” e atingir a ambivalência é o que lhe impõe sua condição de feminino historicamente subjugado. Só na medida em que nega o autoritário poder materno, Tita pode resgatar a maternidade de forma diferente que a de um castigo – seja como uma maldição ancestral que a persegue até mesmo com a morte da própria mãe, seja como aquilo que lhe é negado com a proibição de se casar ou mesmo com a morte de Roberto, sobrinho-filho-substituto, ou ainda como a gravidez inventada por sua própria culpa, pressionada pelo fantasma da mãe que a atormentava após a morte:

Tita pronunciou as palavras mágicas para fazer desaparecer mamãe Elena para sempre. A imponente imagem de sua mãe começou a diminuir até converter-se em uma diminuta luz. À medida que o fantasma se desvanecia, o alívio crescia dentro do corpo de Tita. (...) Os músculos o centro de seu corpo relaxavam, dando passagem à impetuosa saída de sua menstruação.

Esta descarga por tantos dias contida mitigou suas penas. Respirou profunda e tranquilamente. Não estava grávida. (ESQUIVEL, 1993: 164).

Desmistificar a gravidez e a maternidade de toda a sobrecarga que lhe fora imposta pela cultura, vivenciando-a como experiência do corpo, natural, é a contradição que se polariza em *Como água para chocolate*, em que o elemento natural, sob a pressão excessiva da cultura, só encontra uma superfície “sobrenatural” de emergência, como representa o próprio nascimento de Tita, que chora desde o ventre materno, ou como a placenta cujas raízes se colam ao ventre de sua irmã Rosaura, no nascimento de Esperanza.

Nos contos de fadas ser “expulso” reverte ainda ao nascimento e é a experiência inconsciente que se apresenta na forma de heróis que são enviados para o mundo ou abandonados em uma floresta: expressão da ânsia dos pais pela independência dos filhos ou da ansiedade da criança pela própria independência.

No primeiro caso, o desejo dos pais vai de encontro ao medo dos filhos de não serem mais amados e protegidos pelos pais. O abandono de João e Maria na floresta dá forma a esse medo. No

segundo caso, o desejo de independência dos filhos associa-se ao seu medo de retaliação por parte dos pais. Nas histórias em que a criança é entregue a subalternos para ser morta, isso ocorre porque ela ameaçou a dominação ou a autoestima paternas, como ocorre em “As três linguagens”, onde a autoridade do pai é colocada em questão pelo óbvio fato de o filho não aprender o que o pai acha que deveria.

Em *Como água para chocolate*, é a partir do desejo de independência de Tita que se dá a expulsão. Acusar a mãe de ser responsável pela morte de Roberto, segrega Tita definitivamente. Tita – bem como sua irmã Gertrudis – desautoriza a palavra materna e, portanto, deve estar morta para a família. É interessante notar que, apesar das ordens expressas da mãe para que Tita fosse levada a um hospício, após a morte de Roberto, John – o médico estrangeiro por ela responsável – passa ele mesmo a cuidar de Tita em sua própria casa, qual caçador de uma dessas antigas histórias que povoaram nossos sonhos, ilustrando nossos medos e transgredindo as determinações de uma madrasta malvada.

De modo semelhante à narrativa de Esquivel, também é preciso não esquecer que os contos de fadas percorrem ainda o arenoso terreno das rivalidades fraternais, o que, segundo Bettelheim, destaca-se na história “Borracheira” ou “Cinderela”:

Borracheira é humilhada e rebaixada pelas irmãs adotivas; a madrasta sacrifica os interesses de Borracheira em favor dos das irmãs; deve executar os trabalhos mais sujos e, mesmo fazendo-os bem, não é aceita por elas; só lhe fazem mais exigências. É como se sente a criança quando é devastada pelas desgraças da rivalidade fraterna. (BETTELHEIM, 1980: 278).

Ser obrigada pela mãe a preparar o banquete de casamento de sua irmã com o homem que ama, reverte necessariamente à mesma resignação heroica com que Cinderela deve preparar as irmãs para o baile a que está proibida de comparecer. Nesse sentido, *Como água para chocolate* mergulha na mesma atmosfera de desejos que se tornam realidade em função do reconhecimento do verdadeiro mérito da heroína, recompensando suas virtudes. Tita deseja e para ela, como para Cinderela, basta desejar para que os desejos se realizem em meio às mais profundas diversidades:

Desde que eram muito pequenas esta tradição se havia convertido em uma espécie de competição entre ela e suas irmãs. Considerava-se afortunada aquela que tinha a sorte de ficar com o boneco.

Observando detidamente as delicadas formas do boneco, pensava como era fácil desejar coisas durante a infância. Nada era impossível então. Quando uma pessoa cresce percebe tudo o que não pode desejar porque é algo proibido, pecaminoso. Indecente. (...) Quem dera que nunca tivesse crescido, nem conhecido Pedro, nem tivesse que desejar estar grávida dele. Quem dera que sua mãe parasse de atormentá-la (...) Quem dera que Esperanza se casasse sem que Rosaura o pudesse impedir e nunca conhecesse essas angústias e dores! (...) Quem dera que Gertrudis regressasse a casa para dar a Tita o apoio de que tanto precisava neste momento! Fazendo estes pedidos, introduziu o boneco na rosca e a deixou na mesa para que continuasse aumentando de tamanho. (ESQUIVEL, 1983, 144).

Literalmente, todos esses desejos de Tita se realizam, o que longe de se afigurar como mágica intervenção que dispensa a atuação da personagem, associa-se a sua capacidade de modificação de um futuro previsível e nefasto, mas que está no devir e que, portanto, pode ser alterado. De tudo o que Tita deseja apenas não ter crescido e não ter conhecido Pedro tornou-se realidade, pois tais desejos fazem parte do tempo vivido e já posto, aquilo que as ações não mais modificam e que só pode ser transformado pela memória.

Nesse sentido, o tempo de Tita é o do desejo, tempo que magicamente reconstrói, seja por meio das ações, seja por meio das lembranças. É a memória a fada madrinha que socorre Tita em suas exasperações. São as lembranças de Nacha, sempre onipresente, que a auxiliam nos momentos de perigo, verdadeira polarização com o fantasma materno:

Tita, ajoelhada diante de Rosaura, com grande desespero pediu a Nacha que a iluminasse nesses momentos. Se era possível que lhe ditasse algumas receitas de cozinha, também era possível que lhe ajudasse nesse difícil transe. Alguém tinha de assistir Rosaura do além porque os de cá não tinham maneira. (ESQUIVEL, 1983: 60).

Estavam tão plenos de prazer que não notaram que em um canto do quarto Nacha acendia a última vela e silenciosamente se evaporava. (ESQUIVEL, 1983: 202).

Essas são ainda as lembranças de uma experiência coletiva, a do feminino que se reconhece como experiência histórica da natureza, emergindo em sua não oposição à própria cultura. O que mais significa a aparição de “Luz do Amanhecer”, a avó índia de John, conhecedora dos mistérios curativos da natureza frente à oposição da cultura dita científica? Por um lado, a confirmação da consciência de que a natureza retoma seu lugar na cultura, como demonstra a experiência vivida pelo personagem:

Conforme a medicina foi avançando foi levando John de volta aos conhecimentos que a avó lhe havia dado no início. E agora, depois de muitos anos de trabalho e estudo, voltava ao laboratório convencido de que só aí encontraria a última palavra em medicina e também de que poderiam chegar ao conhecimento público, se lograsse comprová-las cientificamente, todas as curas milagrosas que “Luz do Amanhecer” havia realizado. (ESQUIVEL, 1983: 93).

Desse modo, Luz do Amanhecer simboliza ainda a experiência comum que aproxima todas as mulheres em uma espécie de cultura feminina, que Tita só conhece intuitivamente, resgatando a figura “desconhecida” da falecida avó de John, mas profundamente sentida através da memória coletiva, como uma segunda fada madrinha:

*Atravessou o pátio com determinação, abriu a porta e deparou-se com uma agradável mulher com cerca de oitenta anos. **Era muito parecida com Nacha** (grifo nosso). Uma longa trança cruzada lhe cobria a cabeça, estava limpando o suor da fronte com o avental. Seu rosto tinha evidentes traços indígenas. Fervia chá em uma vasilha de barro.*

Levantou a vista e sorriu amavelmente, convidando-a a sentar-se junto dela. Tita assim o fez. Imediatamente ofereceu-lhe uma xícara desse delicioso chá. (ESQUIVEL, 1983: p. 90).

Parece-nos interessante ainda que, em *Como água para chocolate*, como demonstra o enredo de muitos contos de fadas, a história apresenta três irmãs, das quais a mais nova – como Cinderela – é a protagonista, obrigada que é pela tradição, por ser a mais jovem, a cuidar da mãe até o dia de sua morte, dedicando-se exclusivamente a ela, sem poder casar-se ou ter filhos.

Conscientemente, os números representam as pessoas – situações familiares e relações. O “um” representa a nós mesmos em relação ao mundo; o dois significa um par, como em uma relação amorosa; “dois contra um” expressa o estar injustiçado ou mesmo desqualificado em uma competição. No inconsciente, todavia, o “um” pode representar o indivíduo ou a figura paterna dominante, enquanto o “dois” pode valer pela figura dos pais e o “três” vale pela criança em relação a eles, mas não em relação a seus irmãos. Essa é a razão pela qual Bettelheim faz a seguinte afirmativa:

Qualquer que seja a posição da criança dentro do grupo de irmãos, o número três se refere a ela mesma. Quando numa estória de fadas a criança é a terceira, o ouvinte facilmente se identifica com ela porque dentro da constelação familiar mais básica ela é a terceira, independente de ser a mais velha, ou a do meio ou a mais nova dentre os irmãos. (BETTELHEIM, 1980: 135).

Contudo, ao contrário do que ocorre na história de Cinderela, Gertrudis e Rosaura, as irmãs de Tita, não parecem se confundir em um mesmo papel de oposição à irmã. Tal fato poderia ser explicado em uma recorrência a outros sentidos do número três recorrentes em contos de fadas como “As três linguagens” ou “As três plumas”. Nesses contos, o três está sempre presente: são três

linguagens – a dos cães, a das pombas e a das rãs; são três plumas, três testes, três irmãos. Em cada um deles, o três parece referir-se frequentemente ao que se denomina em psicanálise como os três aspectos da mente: id, ego e superego. Quando o herói de um conto de fadas é o filho mais novo ou é chamado de “O Parvo” ou “O Simplório” no começo da história (como ocorre em “As três plumas”), essa é a explicação do conto de fadas para o estado original do ego debilitado, quando começa sua luta para lidar com o mundo interno de impulsos, que constitui o id, e com as difíceis limitações que o mundo externo lhe apresenta, simbolizadas pela vigilância do superego.

Nesse sentido, Gertrudis, a irmã do meio e aliada de Tita, que foge de casa e acaba se unindo aos revolucionários, é puro impulso instintivo, indomável, erotizado, instinto oral, que não consegue se submeter:

Se cá aqui foi porque um fogo muito intenso me queimava por dentro, o homem que me recolheu no campo praticamente me salvou a vida. Tomara que volte a encontrá-lo algum dia. Deixou-me porque suas forças estavam se esgotando a meu lado, sem ter conseguido aplacar meu fogo interior. (ESQUIVEL, 1983: 103-104).

Em posição radicalmente contrária, Rosaura, a irmã mais velha, que se casa com Pedro mesmo sabendo do amor entre ele e Tita, cola-se ao discurso da mãe. Sua posição é, reconhecidamente, a de zelo à Lei:

E olha, a mim não importa se tu e Pedro vão parar no inferno por andarem se beijando por todos os cantos. (...) Contanto que ninguém tome conhecimento, a mim não importa, porque Pedro vai precisar fazê-lo seja lá com quem for, pois que não voltará a por uma só mão em cima de mim. Eu sim tenho dignidade! Que procure uma qualquer como tu para suas porcarias porque nesta casa vou continuar sendo a esposa. E diante dos olhos dos demais também. (ESQUIVEL, 1983: 175).

Tita é o próprio ego à procura de equilíbrio entre os desejos internos pelos quais se culpabiliza e as pré-determinações de um superego repressor, que insiste em rejeitar. Enquanto se identifica com Gertrudis, mas se mantém submissa às determinações maternas, antagoniza com Rosaura, por dividirem o mesmo objeto de desejo.

Revoltar-se contra a Lei é ir contra as determinações do superego, é temer a expulsão, siderando-se da cultura. Segundo Bettelheim, as pombas, que, no simbolismo cristão, representam o Espírito Santo, são elementos de simbolização do superego nos contos de fada. Eis porque, quando Tita finalmente se rebela contra as determinações de seu superego, desafiando à mãe, é significativo que procure asilo no pombal e que seja encontrada em estado de quase loucura junto ao pombo do qual sempre cuidara, morto:

Chencha a encontrou com o pombo nas mãos. Tita parecia não perceber que estava morto. Tentava dar-lhe mais minhocas. O pobre talvez tenha morrido de indigestão porque Tita lhe dera minhocas demais. (ESQUIVEL, 1983: 40).

Encontrou Tita nua, com o nariz quebrado e cheia de sujeira de pombo em todo o corpo. Algumas penas tinham se colado em sua pele e em seu cabelo. Quando viu o doutor, correu para um canto e pôs-se em posição fetal. (ESQUIVEL, 1983: 83).

Os contos de fada parecem, de fato, dirigir-se à luta entre o id e o superego, expressando o despreparo do ego por meio do isolamento do herói, que é sempre ajudado por estar em contato com forças primitivas: uma árvore, um animal, a natureza e, se não entendemos o que as rochas, as árvores e os animais têm a nos dizer, é simplesmente porque não estamos suficientemente afinados com eles.

O elemento primitivo que rege o isolado mundo de Tita é o dos sabores e odores. Confinada à cozinha e ambigualmente situada no mundo a sua volta, só lhe resta transformá-lo em um espaço de prazer: “Da mesma forma, confundia o gozo de viver com o de comer. Não era fácil para uma pessoa que conheceu a vida através da cozinha entender o mundo exterior.” (ESQUIVEL, 1983: 5).

É por isso que os feijões podem-se entristecer com sentimentos ruins, recusando-se a ficarem cozidos até que Tita cante para eles; que Tita pode associar sua solidão com a de um salgado ou um doce esquecido em uma bandeja depois de um grande banquete; que a cabeça de Roberto depois de nascer pode ter a forma de um torrão de açúcar mascavo escuro devido à pressão a que seus ossos estiveram submetidos por tantas horas durante o parto e que ela mesma sintia-se tão completamente vazia como um prato ao qual somente restam as migalhas do que foi um excelente bolo.

De acordo com os costumes e o pensamento primitivos, adquirimos os poderes e as características daquilo que comemos. É por isso que a rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, deseja comer-lhe o coração: para incorporar seus encantos, simbolizados na forma de seu órgão vital.

Em *Como água para chocolate*, comendo o bolo de casamento de Pedro e Rosaura, sobre o qual Tita derramara suas lágrimas, todos são tomados de uma nostalgia profunda e dilacerante pelos amores perdidos. Do mesmo modo, ao degustar o molho feito com as pétalas das rosas, marcadas com o sangue de Tita, que as apertou tão profundamente contra o peito, emocionada pelo presente de Pedro, o mesmo foi arrebatado por um êxtase divino, Rosaura sentiu-se enjoada, Mamãe Elena desaprovou a comida e Gertrudis foi tomada por uma avassaladora paixão:

Parecia que o alimento que estava ingerindo produzia nela um efeito afrodisíaco, pois começou a sentir que um imenso calor lhe invadia as pernas. (...) Parecia que tinham descoberto um código novo de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem se sintetizava esta singular relação sexual, através da comida. (ESQUIVEL, 1983: 42).

A comida de Tita é sua capacidade de emocionar. Cozinhar, ainda, é sua capacidade de criar, como as fantásticas figuras de chouriço com pescoço de cisne, patas de cachorro e rabo de cavalo com as quais ela e Nacha se divertiam em sua infância. Cozinhar, portanto, representa a possibilidade de Tita de transgredir, contrariamente à ordem do real histórico que cerceou a participação das mulheres no mundo da produção e da criação artística; é colocar-se contra a Lei, utilizando a própria Lei que delimita sua participação na história:

Com a morte de Nacha, Tita era entre todas as mulheres da casa a mais capacitada para ocupar o posto vago da cozinha e aí escapavam do rigoroso controle de Mamãe Elena os sabores, os odores, as texturas e o que tudo isso podia provocar. (ESQUIVEL, 1983: 37-38).

De fato, Tita é o elemento que, em meio a odores, sabores e texturas, flutua entre a tradição que se perpetua na manipulação dos segredos culinários herdados de Nacha e a renovação que efetua na renovação prazerosa e criativa com a qual se inscreve nessa mesma tradição.

Viver conscientemente todas as contradições que são introduzidas por essa metáfora significa passar da ambiguidade para a ambivalência, algo muito próximo ao conteúdo simbólico dos contos de fadas que apontam sempre para um renascimento: o da egocidade e da não escravidão tanto ao id e ao princípio de prazer, quanto ao superego prepotente e ao princípio de realidade.

Os contos de fadas prometem que a ousadia e o engajamento nessa busca atemorizante da egocidade não é em vão e que os muito temerosos que não se arriscam a se encontrar devem-se estabelecer em uma existência monótona e sem ressonância, se um destino pior não cair sobre eles. Pedro, que casou-se com Rosaura apenas para poder estar perto de Tita, proibida que fora de casar-se pela mãe, é fraco e indeterminado, seguramente morreu ao penetrar no “túnel luminoso” – aquele que lhe surgiu ao final da narrativa e de vários anos de vida, quando finalmente encontra-se livre de entraves para ficar junto da mulher que sempre amou e poder ser feliz. Tita, ao contrário, sempre soube que “o papel de perdedora não tinha sido escrito para ela”, que tudo, inclusive a solução de suas maiores dores, era apenas uma questão de encontrar o “ponto certo de fervura”. Por isso, é só dela a hesitação e o poder de resistência:

Lembrou-se nesse instante das palavras que algum dia John lhe havia dito: “se por uma emoção muito forte chegarem a acender todos os fósforos que levamos em nosso interior de uma só

vez, se produz um resplendor tão forte que ilumina mais além do que podemos ver normalmente e então, diante de nossos olhos, aparece um túnel esplendoroso e que mostra o caminho que esquecemos no momento de nascer e que nos chama para reencontrar nossa perdida origem divina. A alma deseja reintegrar-se ao lugar de onde provém, deixando o corpo inerte...” Tita conteve sua emoção.

Ela não queria morrer. Queria experimentar esta mesma explosão de emoções muitas vezes mais. Este era só o início. (ESQUIVEL, 1983: 202).

Para Tita é impossível que a morte lhe tire alguma coisa a mais. Frente à morte de Pedro, é ela que transgride, trapaceando a morte e fazendo-a retornar a contrapelo para não mais “vagar errante pelas trevas por toda a eternidade, só, muito só.” (ESQUIVEL, 1983: 203). É só dela o potencial para burlar o tempo de morrer a cada fósforo engolido:

Começou a comer um a um os fósforos contidos na caixa. Ao mastigar cada fósforo cerrava fortemente os olhos e tentava reproduzir as recordações mais emocionantes entre Pedro e ela. (...)

E conseguiu o que se propunha. Quando o fósforo que mastigava entrava em contato com a luminosa imagem que evocava, o palito se acendia. Pouco a pouco sua visão foi se aclarando até que diante de seus olhos surgiu a aparição do túnel. Ali, na entrada, estava a luminosa figura de Pedro, esperando-a. Tita não hesitou. (ESQUIVEL, 1983: 203-204).

Lembrando, Tita condensa todo o vivido, altera-o alquimicamente e transgride os limites de sua existência, que termina com o glorioso incêndio da casa que servira de palco para todo esse moderno conto de fadas: o ponto finalmente encontrado da fervura.

Talvez os contos de fadas sem vocação para finais felizes não sejam, de fato, contos de fadas, como afirma Bruno Bettelheim a respeito de uma história cuja magia está profundamente próxima do desenlace de *Como água para chocolate*: “A pequena vendedora de fósforos”. Talvez haja magia o bastante nos contos de fadas e capacidade suficiente de sonho e fantasia nos desejos que eles alcançam, adultos ou infantis, para suportar o sofrimento como esse grande excesso que dilui todas as fronteiras, inclusive o de ser feliz: um presente que, mesmo em silêncio, as fadas nos entregam ainda hoje e que pode durar para sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 366 p. [Literatura e Teoria Literária, 24].
- CHEVALIER, J. et GHERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. 996 p.
- ESQUIVEL, L. *Como água para chocolate*. Trad. de Olga Savary. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 205 p.
- FREUD, S. Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente. La interpretación de los sueños. *Obras completas*. vol. 1. Trad. directa del alemán por Luiz López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967. 347 p.
- IRMÃOS GRIMM. *Contos de Grimm*. [s. l.]: Paula de Azevedo. [s. d.].
- MAGALHÃES, I. A. *O tempo da mulher*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- OLIVEIRA, R. D. de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 150 p.
- RICOEUR, P. et alii. *Grécia e mito*. Trad. de Leonor Rocha Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988. 201 p.