

Saberes e Sabores da Cozinha de Tita

"Minha avó tinha uma teoria muito interessante: dizia que ainda que nasçamos com uma caixa de fósforos em nosso interior, não podemos acendê-los sozinhos porque necessitamos, como no experimento, de oxigênio e da ajuda de uma vela. (...) A vela pode ser qualquer tipo de alimento, música, carícia, palavras ou som que faça disparar o detonador e assim acender um dos fósforos."

Laura Esquivel

Laura Esquivel¹⁹⁶ é uma escritora que, como as grandes cozinheiras, escolhe seus ingredientes com sabedoria, os mistura com cuidado e na proporção certa, colocando uma pitada disso, um nada daquilo, cozinhando o tempo certo e apresentando o prato atrativamente. Da receita que a autora nos apresenta, há que se produzir um significado, como quem degusta os sabores de um prato.

Esquivel publicou seu primeiro romance *Como água para chocolate* em 1990 e alcançou sucesso internacional, pois a obra foi traduzida para 30 idiomas. Dois anos mais tarde, escreveu o roteiro do romance para o cinema. A adaptação e a conseqüente distribuição em vídeo só incrementou o êxito inicial desse romance, que em 1994 foi premiado com o prestigioso ABBY como melhor livro do ano nos Estados Unidos. A escritora tornou-se a primeira autora estrangeira a receber tal prêmio.

La ley del amor, publicado em 1995, assim como o primeiro livro, é uma obra experimental, pois utiliza múltiplos meios de expressão artística.

Foi o primeiro romance a vir acompanhado por um CD de *danzones* tradicionais mexicanos, de árias de Puccini, de poemas da coleção *Trece poetas del mundo Azteca de Miguel Leon Portillo* e de desenhos do artista gráfico mais importante da Espanha, *Miguelanxo Prado*. Esse romance de Esquivel é ainda recente e poucas resenhas acadêmicas foram publicadas sobre ele.

196. Nascida na cidade do México em 1950, Laura Esquivel trabalhou muitos anos como professora, dedicando-se ao teatro infanto-juvenil e a programas para crianças. Seu afã por escrever nasceu de sua participação em uma série televisiva semanal de peças de teatro infantil no México nos anos 70. Começou escrevendo contos infantis, mas sua preferência pelo drama e pelo teatro levou-a para o meio cinematográfico escrever roteiros para o cinema. Em 1985, seu roteiro para o filme *Chido Guán, el tacos de oro* recebeu a indicação da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas do México para o prêmio Ariel.

Deve-se observar, no entanto, paralelos entre os dois. A música, os desenhos, são estímulos e, tal como as imagens sensoriais em *Como água para chocolate*, invocam os sentidos e a imaginação do leitor. *La ley del amor* é uma nova manifestação e uma extensão das experiências afetivas que a escritora viveu no primeiro.

Considerando o êxito editorial do qual desfruta, é notável a carência de informações sobre a escritora. Não existem estudos completos de sua obra nem edições de seus contos infantis; encontra-se somente algumas poucas entrevistas. Não obstante, existe um corpus crescente de resenhas, que confirmam o reconhecimento do mérito de sua obra pela crítica dentro de um contexto mais amplo. Na última década, segundo Pérez¹⁹⁷, temos presenciado um novo fenômeno literário chamado por esse autor de o "boom" da "nova literatura escrita por mulheres".

Esse fenômeno corresponderia a uma mudança do interesse do público para um tipo mais íntimo de narrativas. Para Pérez, nessa mudança do gosto literário, as mulheres assumiriam papel mais central, ajudadas, em grande parte, pela política cultural de conscientização da condição da mulher levada a cabo pelos movimentos feministas, o que tem se evidenciado pelo surgimento de renovada ênfase na recuperação dos gêneros populares, como os romances de amor, os melodramas, os diários íntimos e os contos da tradição oral. Para Pérez, isso explicaria o êxito editorial de Esquivel e de muitas outras escritoras latino-americanas atuais, como Isabel Allende e Angeles Mastretta. Pérez assina que: "Até pouco tempo se designava toda literatura que expressasse a sensibilidade feminina como afetada ou extravagante. Mas esse gênero vem crescendo, fazendo um conteúdo político. Não necessariamente uma política partidária. Cresce como política libertária".¹⁹⁸

Com a publicação de *Como água para chocolate*, a literatura escrita por mulheres toma uma forma talvez incomum para os leitores de ficção. Esquivel estrutura sua obra parodiando as revistas femininas do século XIX. Abre cada capítulo com um mês do calendário e os ingredientes de uma receita; usa-os como elemento do enredo e os conclui com um provocador "Continua... Receita seguinte...", muito familiar para aqueles que conhecem as revistas femininas. O uso de temas enérgicos normalmente associados a elas é inesperado em um romance. Sua paródia, entretanto, não pretende apenas ironizar o gênero popular, mas aplicar esse método para reescrever a história literária e prestigiar os talentos e os desejos das

7. PÉREZ, Alberto Julian. Como agua para chocolate: la nueva novela de mujeres en latinoamérica. In: *La eva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Ed. Juana Arancibia y Yolanda Rosas. Montevideo: Instituto Literário y Cultural Hispánico, 1995, v.IV, pp.41-57.

8. Idem, ibidem, p.56.

necessidades das mulheres em uma linguagem autenticamente feminina, empregando tais referências para valorizar esses conhecimentos.

Um dos gêneros parodiados por Esquivel é o dos "Calendários para senhoritas", tipo de publicação que incluía fascículos mensais de literatura com receitas, remédios caseiros, moldes de costura, poesia, conselhos morais, dicas de decoração e calendário de dias religiosos. Essas revistas propagaram as normas de socialização das mulheres. Como esclarece De Valdés, "esta forma literária é um documento que conserva e transmite a cultura feminina mexicana em que o contexto social e o espaço cultural diferem de mulher para mulher".¹⁹⁹

Esses periódicos, entretanto, não começaram com a intenção de reforçar os deveres domésticos das mulheres. Originalmente, os conteúdos eram mais literários e didáticos. A filosofia que guiava as publicações era "a edificação, a educação e o entretenimento das mulheres através da leitura".²⁰⁰

No periódico *El Semanario*, por exemplo, "havia debates freqüentes de heroínas da literatura, e as de Shakespeare e Scott eram as mais populares".²⁰¹ Em *La semana de las señoritas mejicanas*, "a maioria dos temas tinha continuação, geralmente com contextos históricos e normalmente era traduzido de outras línguas – Dickens era um dos escritores prediletos".²⁰²

Lentamente, o objetivo dos editores em produzir revistas que incluíssem apenas informações instrutivas deu lugar a receitas e dicas de limpeza. No início, *La Semana* era o único periódico que incluía uma coluna regular intitulada "Economía Doméstica", com apenas uma página, mas outros periódicos seguiram o exemplo.

Nas narrativas de ficção, que ganharam destaque por volta de 1850, as histórias relatavam sagas familiares, discorriam sobre arte culinária ou faziam reflexões morais.²⁰³ A partir de 1860, o romance em fascículos mensais começou a ceder espaço para as receitas semanais. Como os romances populares do século XX, esses fascículos não eram considerados "literatura pelas instituições literárias; assim sendo, nunca eram explorados por essas instituições por causa do uso constante do enredo episódico, do sentimentalismo exagerado e da caracterização estilizada".²⁰⁴

No mundo social extremamente limitado, permitido à mulher mexicana do século XIX, não havia espaço para revolta ou expressão individual. O padrão de vida seguiria um caminho de serviços prestados ao pai e aos irmãos passando, a

199. DE VALDÉS, María Elena. Verbal and visual representation of women: Como agua para chocolate. *World literature today*. 69.1 (1995): 78-82.

200. HERRICK, Jane. Periodicals for women in Mexico during the nineteenth century. *Americas* 14.2:135.

201. Idem, ibidem, p.137.

202. Idem, ibidem, p.141.

203. DE VALDÉS, op.cit., p.48.

204. Idem, ibidem, p.78.

seguir, para a servidão ao marido e aos filhos. O tempo particular era reduzido e vigiado e a mulher normalmente o usava para descansar ou para manifestações da criatividade. Se ela tivesse qualquer saída criativa, teria de estar dentro dessas ocupações e/ou tarefas tradicionais – cozinhar, costurar, organizar o funcionamento da casa, tricotar, jardinar e decorar. As revistas femininas, apercebendo-se disso, tiveram interesse em aprimorar tais ocupações e produziram romances sentimentais para proporcionar um prazer de leitura para parte da população etrada de mulheres mexicanas. Ao incorporar alguns dos temas desses periódicos, Esquivel utiliza a familiaridade de suas leitoras e manipula as perspectivas desse gênero para um retrato de revolta.

Considerando que a cozinha é, historicamente, uma área de trabalho da mulher, estabelecido pela cultura patriarcal, controlada pelo homem para vantagens dele mesmo, poderia parecer que, na luta por uma literatura que despertasse sua própria criação, as escritoras desejassem remover a figura da mulher dos ocais históricos de opressão de forma a criar personagens que demonstrassem a vivacidade, a tenacidade e a determinação que as mulheres podem ter. As diversas formas narrativas disponíveis no final do século XX (televisão, vídeo, rádio, imprensa e cinema) deram às mulheres diversos meios de se fazerem ouvir. Então, por que Esquivel optou por usar um formato que, por um lado, reforça a idéia de que a mulher deve ficar em casa e, por outro, o desafia?

Uma primeira resposta pode ser encontrada na estratégia literária que tem sido fundamental para as escritoras nas últimas décadas – a paródia – por proporcionar os meios para subverter e desafiar as convenções e reclamar sua própria representação. E isso é possível através de um tipo de acordo e cumplicidade com as mesmas estruturas que querem subverter. Desse modo, destaca a noção de distância crítica e de cumplicidade que define a paródia. Assim, é importante discutir o significado do termo, posto que é um elemento a análise dessa obra.

Uma definição do dicionário de termos literários afirma que: “paródia é uma imitação cômica de uma composição literária; uma imitação burlesca em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática”.²⁰⁵ O aspecto central desse tipo de definição é o conceito de imitar algo enquanto o ridiculariza.

Para Linda Hutcheon, o termo deve ser analisado a partir de sua índole de cumplicidade. Para a autora, a palavra paródia não só provém do prefixo “para” em sua significação de contrariedade, mas também sugere uma noção de “ao lado de”, “cumplicidade” e “concordância” e, nesse sentido, também homenageia e reve-

rencia²⁰⁶, e permite uma importantíssima distância crítica das obras e convenções que parodia. É também uma imitação que se caracteriza pela inversão irônica, que não necessariamente ridiculariza. Portanto, como estratégia discursiva, segundo Hutcheon, funciona como uma revisão do passado que ao mesmo tempo confirma e subverte as representações da história, pode focalizar o moral e o social e ter implicações políticas e ideológicas. Essa noção de cumplicidade pode ser entendida, por um lado, como gesto de acomodação ao cânone, pois produz um texto dentro do âmbito oficial, com sua apresentação, comercialização e distribuição. Hutcheon afirma que a escritora deve confiar na competência do leitor, porque o gênero pressupõe que se tenha um conhecimento anterior sobre o que está sendo parodiado.

De outro lado, não se reduz a essa cumplicidade, porque não perde a ótica que a distância crítica proporciona. A paródia, segundo a autora, tem sido o modo de expressão dos excêntricos e dos marginalizados pela ideologia dominante. No contexto latino-americano, Klaren sugere que a paródia exerce um importante papel ao desafiar o convencional e o autoritário. Tem repercussões especiais para a consideração das mulheres latino-americanas como pessoas marginalizadas das esferas de poder sociopolítico, pois: “a luta da mulher latino-americana segue cifrada por uma dupla negatividade: porque é mulher e porque é mestiça”.²⁰⁷

Para Hutcheon, essa estratégia proporciona mecanismos discursivos para as artistas que lutam para a desconstrução do discurso patriarcal e pela reformulação dos princípios da cultura hegemônica, mas não se limitam a esse impulso, uma vez que buscam expor a expressão autêntica da mulher, transcendendo sua tendência subversiva e proporcionando um poder de transformação e de transfiguração da sua imagem.

Essa tentativa de reordenação pode ser entendida a partir do conceito de “reciclagem” uma vez que substitui a definição de mulher dada pelo sistema patriarcal com sua própria representação.²⁰⁸ Formas literárias como o romance sentimental, ou romances góticos, tradicionalmente associados às mulheres e por isso desvalorizados pelo cânone literário, foram reciclados e revitalizados deliberadamente pelas artistas por meio da paródia.

206. HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teaching of twentieth century arts forms*. New York: Methuen, 1985. pp.60-61.

207. KLAREN, Sara Castro. *Escritura, transgression y sujeto en la literatura latinoamericana*. México: Premio Editora de Libros, 1989.

208. KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism. In: SHOWALTER E. (ed.). *Feminism Criticism: essays on women, literature and theory*. New York: Pantheon, 1985. pp.144-167.

5. BECKSON, Karl e GANZ, Arthur. *Literary terms: a dictionary*. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1975.

Como água para chocolate é considerado um marco do gênero por conter todos esses elementos. O romance-receituário de Laura Esquivel, por meio da alimentação, reavalia as hierarquias literárias dominantes na história e coloca as mulheres, suas atividades e sua escrita em posição central e valorizada.

É um romance complexo em sua pluralidade de estilos narrativos. Esquivel utiliza a cozinha como o domínio central de sua protagonista: se for um local de opressão é também de criação e poder para Tita. Incorpora o modelo de revistas femininas dos séculos XIX e XX porque é reconhecível, útil, atraente, sensual e informativo, mas usa esse modo de apresentação textual para conduzir um enredo que critica e condena a cultura que o produziu e primeiro tirou proveito dessa forma literária popular.

Em seu estudo sobre o romance de Esquivel, Kristine Ibsen²⁰⁹ afirma que a aparência do convencionalismo pode ser detectada como uma apropriação divertida da paródia que serve para destruir o cânone e, o que é mais importante, para redirecionar seu foco para um projeto estético em que tais oposições binárias como "alta arte" e literatura "popular" são derrubadas (ênfase no original). Esquivel comentou em entrevista que tanto o romance sentimental como a cozinha têm sido desvalorizados e que queria resgatá-los. Desse modo, parodiar os menosprezados calendários se aproximaria de uma homenagem que propõe mudanças. A autora os eleva em seu romance a um *status* literário e, por conseguinte, o discurso particularmente feminino é coberto de novo valor. Os pratos, as receitas e os vários remédios caseiros são entretecidos na estrutura e são elementos essenciais dessa paródia em seu papel de homenagem.

A resistência dentro da opressão em que as mulheres viveram, durante anos, é a base desse romance. Esquivel cria em *Como água para chocolate* um mundo onde as mulheres fazem coisas irreconhecíveis em situações reconhecíveis. O papel do fantástico na ficção ibero-americana para adultos como um gênero literário estabelecido tem sido amplamente discutido em referência a *Cien años de soledad* (*Cem anos de solidão*), de Gabriel García Márquez, e é muito empregado na literatura mexicana. O "realismo fantástico" espera que o leitor aceite os efeitos da magia como ocorrências plausíveis nas vidas das personagens. Esquivel "selecionou de maneira consciente um modo que se tornou tão parte do cânone, que seria facilmente reconhecido por qualquer pessoa, até mesmo por aquelas pouco familiarizadas com a literatura contemporânea hispano-americana".²¹⁰ No entanto, o realismo fantástico de Esquivel é diferente; sua

209. IBSEN, Kristine. On Recipes, Reading, and Revolution: Postboom Parody in *Como agua para chocolate*. *Hispanic Review* 63.2 (Spring 1995). pp133-146.

210. Idem, *ibidem*, p.134

mágica é produzida diretamente a partir de criações culinárias da personagem central, Tita, e é usada para subverter as tradições sociais.

Porém, a obra não se limita a parodiar as formas literárias periféricas. Ela também se apropria de certas convenções e gêneros que tradicionalmente pertencem ao cânone. Esquivel utiliza-se de tais recursos a partir do *Manual de Urbanidad* de Antonio Carreño, o famoso livro de etiqueta mexicano do século XIX.

O manual é um instrumento de repressão patriarcal que funcionou como um receituário ético para os nascentes setores urbanos, nesse caso, a sociedade mexicana.²¹¹ Os manuais de boas maneiras exigiam uma ordem estável na sociedade e procuravam impor rigorosamente a retórica do século. Os grandes aliados do Manual de Carreño foram os *Calendários para señoritas* que impulsionavam, em suas entrelinhas, a ideologia de que o correto para a mulher era estar no espaço da casa e reforçavam seu papel como esposa e mãe.

O texto dita uma estrutura rígida para a vida cotidiana dos burgueses e toda uma gama de comportamentos inaceitáveis segundo a ideologia dominante masculina e burguesa. Stephan²¹² acredita que esse discurso oficial do poder é especialmente restritivo e segregador para as mulheres burguesas que a ele foram submetidas, o que dificultava a criação de uma expressão própria porque suas normas explícitas de etiqueta se dirigiam especialmente a elas.

O êxito didático do *Manual* depende da incorporação por parte da mulher de tais normas. A ênfase está em moldar a sensibilidade feminina e a manifestação dos sentidos. Reconhece-se que as mulheres são as que transmitem os valores corretos às gerações de futuros cidadãos, e esse papel fundamental é desempenhado dentro de casa pelas mães.

O *Manual* adverte que há caos quando nos deixamos governar pelos sentidos, portanto, é uma negação da cultura que estimulava a sensibilidade entre os sentidos e as coisas. Uma vez que o prazer sensual é considerado barbárie pessoal, o *Manual* impõe muitas normas que controlam e proíbem o reconhecimento do corpo e a liberdade do gosto. Essas normas são especialmente restritivas para as mulheres porque estão submetidas aos códigos estabelecidos sobre o decoro e a decência.

Segundo os princípios do *Manual*, é a "palavra escrita", e agregamos, a "masculina e burguesa", que ordena o mundo e permite sua compreensão. O mundo estranho à escrita é a barbárie, que aqui se relaciona com o sensual e o sensorial representado pela alimentação. Ao colocar a comida em primeiro pla-

211. STEPHAN, Beatriz Gonzáles. Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie. *Revista Iberoamericana* 60 (enero - junio) 1994:109-24, p.114.

212. Idem, *ibidem*, p.118.

no, Esquivel se opõe a eles, e efetua uma homenagem a esse mundo estranho à escritura canônica.

Como água para chocolate enfatiza a fala alternativa e sublinha a tradição oral que acompanha as receitas e os remédios caseiros. Quase todas as mulheres compartilham esse discurso e esses saberes. Vemos como eles são invocados quando Tita aplica em Pedro um remédio para queimaduras: “*o que lhe aplicar para evitar cicatrizes? Nacha deu-lhe a resposta que por sua vez ‘Luz do Amanhecer’ havia dado a ela: o melhor nesses casos era colocar em Pedro cascas da árvore tepezcohuite*”.²¹³ As normas estabelecidas pelo *Manual* representam um conhecimento particular que não corresponde às experiências cotidianas, sobretudo com as das mulheres em suas casas: “*de que lhe serviria saber nesse momento os nomes dos planetas e o Manual de Carreño de cabo a rabo se sua irmã estava a ponto de morrer de parto e ela não podia ajudar?*”²¹⁴

Tita, em troca, possui um conhecimento que provém da tradição feminina acrescido de seu poder criativo. Pelos sentidos, ela é capaz de discernir as quantidades e a mistura exatas dos ingredientes e saber quando algo já está cozido. Esse conhecimento não se encontra em um texto escrito nem mesmo em um livro de receitas, é aprendido por meio de instruções orais, da visão, do ouvido e do tato e da relação concreta com o mundo. O conhecimento de Tita é espiritual, natural, corpóreo e direto em oposição ao comportamento artificial que propõe o *Manual*. Esquivel faz com que o corpo e os sentidos, muitas vezes por meio do alimento, sejam forças libertadoras pelas quais Tita pode encontrar sua expressão.

O crítico Salvador Oropresa²¹⁵ acredita que de acordo com as normas coercitivas do manual, Tita não pode dar ao seu próprio corpo uma voz ou uma expressão. Para o crítico, a imobilidade a acompanha por toda a história. Em alguns trechos do texto, a personagem efetivamente parece sofrer de tal imobilidade. Em uma ocasião, ela se queixa de que a decência provoca a imobilidade e a falta de expressão própria. Compara-se a um último salgado na bandeja, “*e é assim que se recusa um pimentão recheado às nozes e que contém em seu interior todos os segredos do amor mas que ninguém poderá desentranhar em nome da decência. Maldita decência! Maldito Manual de Carreño! Por sua culpa seu corpo estava condenado a murchar pouco a pouco, sem remédio algum*”.²¹⁶ Mas logo se dá conta de que as regras do manual não podem impedir sua imaginação. No casamento de Rosaura, Tita “*esperou que todos comes-*

sem o bolo para retirar-se. O Manual de Carreño impedia de fazê-lo antes, mas não lhe vedava o flutuar entre as nuvens enquanto comia apressadamente sua rabanada”.²¹⁷

Como água para chocolate é uma afirmação literária que não só incorpora mas também valida esse espaço de conhecimento concreto e as experiências sobre as quais as mulheres podem escrever. Se, devido a centenas de anos de padrões culturalmente estabelecidos, as mulheres gastaram muito de seu tempo cuidando do lar e cozinhando para a família, então parece lógico que a forma de narrativa que as mulheres têm escolhido é a que fala de seu cotidiano acompanhada de sua história familiar.

Essa espécie de ato narrativo está muito difundida e reforça o conceito. Como já citado, cada capítulo é numerado, tem o nome do mês e começa com o nome do prato (ou, em um caso, uma mistura química, os fósforos) do capítulo em questão, seguido por uma lista dos ingredientes na próxima página. Na terceira página de cada capítulo, narram-se detalhadamente os primeiros passos para se criar o prato. Depois de alguns parágrafos, no entanto, o narrador a interrompe: “*Tita é cercada de interrupções, cada narração da receita é inevitavelmente cortada para incorporar os incidentes que interferem na hora de estar cozinhando*”.²¹⁸ Com essa técnica, Esquivel novamente espelha a forma das revistas femininas do século XIX, que deixavam a ação e os últimos passos do modo de fazer para o final e assim mantinham a atenção do leitor, antecipando o desenvolvimento das personagens e da receita. Jaffe denomina isso de relação “simbiótica”, que vai da progressão da situação das personagens às próprias receitas.

Essa técnica narrativa reforça a impressão de que esse relato também poderia ser oralmente transmitido enquanto lavam-se os pratos. Jaffe destaca que a aprendizagem de Tita com Nacha foi certamente transmitida oralmente, o estilo do romance parece refletir o ato real de cozinhar/contar histórias que se repete em muitas cozinhas, em muitas comunidades de mulheres. Jaffe aponta que “*Tita registra as receitas, acompanhadas da sua história, porque para ela a situação da receita não pode se separar das instruções de preparação do prato*”.²¹⁹ A observação de Jaffe é ainda mais forte no que diz respeito ao narrador da história ou a cozinheira serem interrompidos um pelo outro à medida que se apresenta a história de Tita.

A receita avança, assim como o relato, o qual é interrompido quando chega

213. ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 166.

214. Idem, *ibidem*, p.59.

215. OROPRESA, Salvador. Como agua para chocolate de Laura Esquivel como lectura del manual de urbanidad y buenas costumbres de Manuel Antonio Carreño. *Revista monográfica* 7 (1990):252-259.

216. ESQUIVEL, op.cit., p.47.

217. Idem, *ibidem*, p.31.

218. JAFFE, Janice. Hispanic Americans womens writers: novel recipes and Laura's Esquivel Como agua para chocolate. *Women's Studies* 22.2 (1992): 220.

219. Idem, *ibidem*, p.223.

o momento do passo seguinte de preparação. O livro de receitas de Tita poderia ser meramente um modelo com o qual sua sobrinha-neta pudesse improvisar e lembrar os relatos de sua família. Escandon aponta a interação entre o texto das receitas e a narrativa do romance: "*Como um livro de receitas, no qual em cada receita há um universo fechado, há relações específicas e narrativas consagradas. Também os capítulos do romance estão estruturados numa relação entre a receita e a narração, na qual a receita avança o tema da narração*".²²⁰

A narrativa também ocorre em outro nível, conduzindo o leitor no relato como o destinatário de um conto aparentemente oral. No parágrafo inicial do romance, dentro das instruções de como picar a cebola, o narrador (cuja identidade nesse ponto ainda é desconhecida) dirige-se ao leitor diretamente: "*Tome cuidado em picar a cebola corretamente. Para evitar chorar enquanto a pica (o que é muito chato), sugiro que coloque um pouquinho de cebola na sua cabeça. O problema de picar cebola é que uma vez que se faz o primeiro corte, as lágrimas começam a rolar, então o único que você sabe é que não consegue parar. Eu não sei se isso já aconteceu com você. Mas confesso que comigo já aconteceu muitas vezes*".²²¹

Essa referência direta à experiência culinária do leitor/ouvinte exige um nível de "cumplicidade" do leitor desde o início, que lhe permite familiarizar-se com o narrador, como se estivessem juntos na cozinha. O leitor é convidado a entrar no círculo para aprender a cozinhar as receitas, e conseqüentemente os contos orais que estão associados a elas.

Em virtude do tipo de arranjo textual do romance, alguns críticos o ignoraram, julgando-o simplista ou infantil.²²² A complexidade do livro torna-se aparente uma vez que se descobre como ler os múltiplos embasamentos e suas funções nas revistas femininas populares, livros de receitas, romances em capítulos, romances de amor, todos eles associando essas formas de narrativa com o próprio romance à medida que introduz, incorpora e se opõe a essas formas simultaneamente. Como menciona De Valdés, "*o que tem sido completamente negligenciado pelos homens na cultura literária dominadora do México é que esses romances [as versões em capítulos] estavam altamente codificados numa autêntica linguagem feminina de*

220. RAMOS-ESCONDON, Carmen. Receta y femineidad en Como agua para chocolate. In: *Fem.* 15.102 (1991): 45. 221. ESQUIVEL, op.cit., p.3.

222. O ensaio de Ibsen cita especificamente Antonio Marquet, que usa as palavras "simplista" e "infantil" e acrescenta que o romance está "plagado de convencionalismos banales". Ele só viu temas de "matricídio e sádica aniquilação das figuras maternas". Ibsen também menciona a resenha de George McMurray que afirma que os "episódios de 'realismo mágico' nunca teriam sido escritos sem o precedente de *Cien años de soledad*' (133), um insulto, pelo menos para Esquivel.

inferência e referência às coisas corriqueiras da cozinha e da casa, que eram completamente desconhecidas por qualquer homem".²²³

A história gira em torno das receitas criadas por Tita, a filha mais jovem da família De la Garza, destinada, em virtude de sua ordem de nascimento, a cuidar da mãe até o dia de sua morte. Devido ao trabalho de parto rápido de Mamã Elena, Tita nasce na mesa da cozinha: "*Tita teve sua entrada no mundo prematuramente, na mesa da cozinha, em meio aos odores de sopa, tomilho, folhas de louro, leite fervido, alho e, é claro, cebola*".²²⁴ Ela permanece na cozinha sob os cuidados de Nacha durante sua infância e idade adulta, exercitando seu talento na criação da arte culinária na experiência do dia-a-dia.

Toda a vida de Tita está baseada nas atividades da cozinha, reino orquestrado por Nacha, uma cozinheira realizada. Sob sua tutela, aprende que esse espaço tem recompensas e belezas por trás de muito trabalho. A responsabilidade diária de produzir refeições em tempos de fartura ou de pobreza exige talento, criatividade, engenho e paciência: qualidades de ambas. A prosa do romance deixa muito claro que, para Tita e Nacha, a beleza da culinária manifesta-se porque são artistas, capazes de ir além da tarefa de produzir as refeições, uma indicação do completo conhecimento do local onde trabalham e de um desejo de magnificência sublime na sua realização.

Desde o início da história, os leitores percebem que Tita é a única das três irmãs que tem alguma vontade ou talento para a culinária: "*Suas irmãs eram totalmente diferentes [de Tita]: para elas, o mundo de Tita parecia cheio de perigos desconhecidos, e tinham medo dele. Achavam que brincar na cozinha era ridículo e perigoso*".²²⁵ Tita, que trabalhou e aprendeu na cozinha, também brincava aí, atitude que suas irmãs não podiam entender: "*no entanto, um dia as convenceu de que era um espetáculo assombroso aquele de ver como bailavam as gotas de água ao cair sobre o comal bem quente*." Embora todas as irmãs e empregadas fossem chamadas para ajudar nos trabalhos mais difíceis, tais como fazer lingüiça, Rosaura e Gertrudis eram inaptas e só participavam quando já não era mais preciso.

A mãe de Tita, Elena, também tem seus talentos e segredos culinários, mas muito diferentes dos que Tita e Nacha possuem. "*[Mama Elena] cortava a casca com tamanha precisão matemática que, quando terminava, podia pegar a melancia e batê-la uma única vez contra uma pedra, em um local determinado, que, como mágica, a casca da melancia se abria como as pétalas de uma flor, deixando a polpa intacta sobre a mesa*".²²⁶ Assim como no corte eficiente da melancia,

223. DE VALDÉS, op.cit., pp.78-82.

224. ESQUIVEL, op.cit., pp.5-6.

225. Idem, ibidem, pp.7-8.

226. Idem, ibidem, p.97.

durante o romance, vê-se Mamãe Elena comandando e controlando as ações e a produção da cozinha como qualquer administrador de fazenda competente faria. Mamãe Elena participa das atividades quebrando nozes, moendo temperos e enchendo lingüiças, assim como Nacha e Tita, mas não sente prazer com essas atividades e vê a cozinha como um simples local de produção e não como um espaço de beleza. Ela é exigente, eficiente, consistente, previsível e muito severa em suas expectativas em relação à cozinha e aos seus empregados, mas não tem tempo ou vontade para descobrir os seus prazeres, pois tem de cuidar da fazenda inteira.

Mamãe Elena é uma representante do modelo de mulher da cultura patriarcal que possui o “*poder das normas coercitivas, a ritualidade dos costumes ancestrais. É a cultura oficial*”.²²⁷ Encarna o poder restritivo do Manual, representa a ideologia masculina, caracterizada por sua repressão à auto-representação de suas filhas, sabe que o cozer de Tita expressa a individualidade. Ela reprime seus próprios instintos sensuais, nega seu passado e luta por manter uma fachada de decência. Para ela, o corpo e os sentidos estão proibidos e por essa razão a comida da filha sempre lhe parece amarga ou salgada. Nega-se ao prazer sensorial e recusa-se a reconhecer as propriedades sensuais da comida. Mesmo sendo capaz de suprimir em si mesma o prazer dos sentidos, não é capaz de fazê-lo em outras mulheres do rancho como Tita e Gertrudis: “*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*”.

No *Capítulo I, Janeiro: Tortas de Natal*, a narradora apresenta o mundo doméstico, sob a opressão de Mamãe Elena, que concentra o poder desse espaço e dita as suas regras: “*Na casa tudo estava debaixo de chave e sob estrito controle. Ninguém podia tirar nem uma xícara de açúcar da despensa sem autorização de mamãe Elena*”.²²⁸

Por exemplo, a existência de Tita deveria se caracterizar por uma rotina imutável: “*Tinha que levantar-se, vestir-se, acender o fogo, preparar o café da manhã, alimentar os animais, lavar os pratos, fazer as camas, preparar o almoço, lavar a louça, passar a roupa, fazer o jantar, lavar a louça, dia após dia, ano após ano*”.²²⁹ Mas, ao costurar um vestido sem alinhavá-lo, Tita rompe a prescrição estabelecida e a ordem das coisas. Elena não tolera que o código se altere e manda costurá-lo novamente: “*Te felicito – disse. – Os pontos estão perfeitos,*

mas não alinhavaste, não foi? – Não respondeu Tita. – Então terás que desfazer. Alinhavas, costuras novamente para que eu revise. Para que lembres que o frouxo e o mesquinho andam juntos num só caminho”.²³⁰

Ao seguir a tradição familiar de cuidar da mãe até a morte, Tita está destinada a ficar em um espaço circunscrito para sempre. Mas ela não permite que sua vida se desenvolva assim, ao contrário, abre, recria e reordena o espaço para seus propósitos.

Sua luta não é pela conquista do amor de sua vida como é o caso das muitas heroínas dos romances sentimentais. Ela luta por manter sua criatividade dentro do rígido sistema instituído e perpetuado por Elena. Se o romance sentimental reafirma os estereótipos patriarcais nas personagens femininas, a paródia de Esquivel dá uma fórmula alternativa na qual poucas mulheres cabem dentro dos limites do sistema dominante. Elas verdadeiramente mudam os papéis, e a culinária é o que alimenta essas mudanças.

Nesse capítulo vemos que Tita resiste à proibição castradora da mãe começando a tecer uma colcha – o que fará por muitos anos – para amenizar o imenso frio que se apodera de seu corpo desde que ficou proibida de se casar com Pedro.

A primeira filha, Rosaura, deliberadamente representa a mulher que pertence ao grupo tradicional. É uma mulher que interiorizou a abnegação e a falta de individualidade. Esforça-se para manter todas as virtudes consideradas ideais para a mulher como a boa reputação e carece de uma relação com a comida. Desde criança, Rosaura foi melindrosa com os alimentos: sempre deixava a comida intacta no prato ou dava-a às escondidas ao cachorro da família. Pode-se dizer que ela não maneja os alimentos porque a culinária ilumina a individualidade.

Esquivel, propositalmente, constrói a imagem de Rosaura como esposa perfeita para destruí-la durante o romance pela falta do conhecimento do corpo e de sua incapacidade de nutrição.

Além de aprender com os incríveis talentos culinários de Nacha, Tita tem um poder diferente sobre a comida, como naturalmente costuma acontecer a todas as cozinheiras ao cozinhar um prato, pois a subjetividade de cada uma interfere. No “*Capítulo II: Fevereiro, Bolo Chabela*”, Mamãe Elena ordena que Tita ajude Nacha na preparação do banquete de casamento arranjado por ela entre Rosaura e o amor verdadeiro de Tita. Enquanto a triste Tita prepara o bolo, algumas lágrimas caem sobre o merengue. Nacha prova o glacê, tentando detectar se as lágrimas de Tita afetam o sabor, mas ela não nota nenhuma diferença.

227. STEPHAN, Op.cit., p.114.

228. ESQUIVEL, op.cit., p.113.

229. Idem, ibidem, p.89.

230. Idem, ibidem, p.9.

Entretanto, Nacha começa a sentir uma incrível sensação de tristeza e ânsia até a hora de dormir. Na manhã seguinte, Nacha, com oitenta e cinco anos de idade, é encontrada morta com uma fotografia do noivo que perdera há muito tempo sobre o peito.

No dia seguinte, o bolo afeta os convidados do casamento de modo parecido: todos sentem uma ânsia tão forte que começam a vomitar de maneira incontrolável, lamentando amores perdidos. Mamãe Elena fica convencida de que Tita envenenou o bolo com laxante e a espanca.

Os dramáticos eventos do casamento demonstram o poder que exerce quando toca ou acrescenta alguma coisa a um prato. Suas criações refletem seus desejos, vontades, melancolias e raivas. Através da culinária, Tita incita sua própria rebelião. Na cozinha, busca transgredir as fórmulas fixas. Apodera-se da expressão de sua vontade e de sua individualidade e chega ao corpo e à alma de todos por meio da transformação de seu próprio corpo por meio de suas receitas. Ela tem a capacidade de empreender um controle ativo de seu próprio destino.

O "Capítulo III: Março, codornas em pétalas de rosas" deve ser visto como um dos mais significativos, pois é pelas metamorfoses que o prato provoca que Tita toma consciência de seu poder criativo e resolve começar a escrever seu livro de receitas. Para homenageá-la por seu aniversário de um ano como cozinheira do rancho, Pedro dá a ela um buquê de rosas; o que faz com que Tita e todas as outras pessoas pensem que as rosas são a expressão de amor duradouro e admiração. Rosaura fica enciumada. Mamãe Elena ordena a ela que as jogue fora, o que é impensável e, ao imaginar o que fazer com elas, ouve a voz de Nacha ditando uma receita.

Essa pede um faisão, uma ave que não é criada no rancho; ela então resolve substituí-lo por codornas. O jantar causa curioso efeito em todos: Rosaura começa a sentir-se mal, para Mamãe Elena parece muito salgado, para Pedro é um verdadeiro prazer dos deuses. Mas para Gertrudis, "a comida agiu como um afrodisíaco; ela começou a sentir um intenso calor pulsando em seus membros. Uma coceira no centro de seu corpo não permitiu que ela se sentasse adequadamente em sua cadeira".²³¹ Ela se imaginava fazendo amor nas costas de um cavalo com um dos soldados rebeldes de Pancho Villa, e tentou afastar tais pensamentos de sua mente buscando apoio em Tita, mas "estava ausente (...) como num estranho fenômeno de alquimia seu ser tivesse se dissolvido no molho das rosas, no corpo das codornas..."²³²

231. Idem, ibidem, p.51.

232. Idem, ibidem, p.42.

O prato de codornas estabelece uma nova forma de comunicação: "Parecia que tinham descoberto um código novo de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem sintetizava esta singular relação sexual, através da comida".²³³

Gertrudis escapa da casa da família De la Garza naquela noite para saciar a paixão arrebatadora que tinha crescido dentro dela. Emanava um perfume sedutor de rosas, que atrai Juan, um soldado que tinha visto na semana anterior. Enquanto tenta preparar um banho para esfriar o intenso calor de seu corpo, o soldado vai para a fazenda De la Garza. A água não consegue esfriá-la porque vira vapor quando toca em sua pele. O calor incendia o banheiro e, nesse momento, Juan chega para salvá-la, colocando-a nua sobre a sela. Vão embora, fazendo amor sobre o cavalo. Desse dia em diante, Tita passou a preparar esse prato todos os anos como oferenda à liberdade que sua irmã tinha alcançado. Nessa noite marcante a protagonista começa a escrever seu livro de cozinha: "depois de tecer um bom pedaço de sua colcha, como diariamente o fazia (...) Cobriu-se então com a colcha, revisou a receita que tinha escrito para ver se não tinha esquecido de anotar alguma coisa e acrescentou: 'Hoje que comemos esse prato, Gertrudis fugiu de casa...'"²³⁴

Gertrudis incorpora a subversão do papel tradicional da mulher como virgem, representa uma síntese entre uma mulher angelical e uma infernal. Não é uma mulher passiva porque se deixa raptar pelo revolucionário por causa de seu inesgotável desejo sexual. Ela ativamente trata de conquistar qualquer homem que possa satisfazê-la e acaba trabalhando em um bordel. Se uma das características da mulher nas fórmulas tradicionais é a passividade sexual, a sexualidade de Gertrudis aberta e exagerada é uma estratégia deliberada para subverter e transformar tal noção. Esquivel afirma que Gertrudis representa a primeira etapa do feminismo da ruptura com a tradição e da liberação sexual: "Ela se torna um general, ela participa da fase pública da revolução, ela mata pessoas".²³⁵

A noção romântica das rosas presenteadas por Pedro a Tita é alterada para efetuar a mudança de atitude que busca Esquivel. Como presente de um homem, as rosas são uma manifestação da vontade masculina. No romance, entretanto, as rosas são empregadas como ingredientes culinários, um recurso que expressa a atitude da mulher em relação ao homem. As flores se transformam no corpo de Tita que se entrega a Pedro por meio de um prato maravilhoso. Da mesma maneira, o aroma de rosas exalado por Gertrudis manifesta seu desejo e

233. Idem, ibidem, p.42.

234. Idem, ibidem, p.50.

235. LOWENSTEIN, Claudia. Revolución interior al exterior: an interview with Laura Esquivel. *Southwest Review* 79.4 (1994): 592-607. p.602.

atrai o soldado revolucionário. Em ambos os casos, há um contraste intencional com o estereótipo sentimental da mulher passiva. Aqui surgem mulheres ativas que exercem sua vontade. Outra implicação importante a ser discutida é o fato de que nessa noite que ela começa a escrever seu próprio livro de receitas, pois é quando percebe, pela primeira vez, como sua comida influenciava seu mundo e as pessoas. Os detalhes das receitas do livro manuscrito por Tita demonstram que ela tem definido passar suas receitas adiante. Ao escrevê-lo, não tem um destinatário definido; mas as receitas estão sendo escritas para as outras gerações. Esse é seu gesto em relação às futuras cozinheiras de sua família, até mesmo porque entende naquele momento que nunca terá seus próprios filhos. Para Tita, as receitas são comunicação e amor. Usa-as para relacionar-se com outras pessoas, tanto dentro como fora de sua família mais próxima, assim como com a família que ainda não tinha nascido.

A partir de então, Tita percebe em si a habilidade criativa de um poeta, pois da mesma forma que um poeta brinca com as palavras, ela lida com os ingredientes e as quantidades, obtendo resultados fenomenais.

Percebe-se também sua face de nutriz, ao amamentar seu sobrinho Roberto, como a "própria Ceres personificada, a deusa da alimentação em plenitude." Esse estado de plenitude, entretanto, é violentamente rompido com a decisão de Mamãe Elena de mandar Rosaura e Pedro morarem no Texas. Esse distanciamento causou a morte de Roberto e uma profunda tristeza em Tita.

Ela acusa Elena da morte do neto, e refugia-se no pombal da casa, de onde é tirada pelas mãos do Dr. Brown que decide levá-la consigo para curá-la.

A única coisa que Tita leva do rancho é sua imensa colcha: "*Devido a Tita utilizar em sua colcha quanta lã caísse em suas mãos, não importando a cor, a colcha mostrava um amálgama de cores, texturas e formas que apareciam e desapareciam como por arte de mágica entre a monumental poeirada que levantava a sua passagem*".²³⁶

Durante o período de recuperação, Tita "*não encontra palavras para expressar o que estava ruminando em seu íntimo desde que deixou o rancho*" e emudece. Ela mergulha em um mundo de silêncio no qual segue apenas suas próprias ordens, mas não consegue se lembrar nem de como cozinhar um ovo. Na casa do Dr. Brown, Tita é alimentada diariamente pela empregada, Caty, uma mulher que não sabe cozinhar muito bem: "*Às vezes Tita nem sequer provava a comida (...) em lugar de comer preferia pôr-se horas a olhar suas mãos. Podia movê-las ao seu bel-prazer, mas ainda não sabia o que fazer com elas além de tecer.*"²³⁷ Ob-

236. ESQUIVEL, op.cit., p.84.

237. Idem, ibidem, p.88.

servava calada as experiências do Dr. Brown, mas também nota a presença de uma velha senhora que trabalha no quarto dos fundos, criando pratos que realmente tentam à talentosa Tita. A mulher, uma velha índia, se parece muito com Nacha, e "*desde o início, elas estabeleceram uma comunicação que ia muito além das palavras*".²³⁸ A mulher é o espírito da avó do Dr. Brown, uma índia Kikapu chamada Luz do Amanhecer. Tita podia sentir sua presença nos experimentos de cura que o Dr. Brown realiza sem sucesso, pois ele é incapaz de reproduzir cientificamente os resultados que sua avó teve em sua cozinha-laboratório.

Os remédios naturais manipulados pela índia não se aprendem por teorias exatas, mas pelos experimentos, pela prática e por um conhecimento único. A elaboração dos remédios não é um mero trabalho manual. É também o que se faz com o cérebro e requer outros tipos de conhecimentos especializados. A distinção tradicional entre cérebro e mãos se desfaz no romance.

Segundo Heldke, a polarização tradicional entre cérebro e mãos não é atacada porque a elaboração da comida é com efeito uma "prática pensante". Os remédios e os alimentos manipulados no romance pelas índias e por Tita mostram que Esquivel concorda com essa idéia. Da mesma maneira, a elaboração culinária de Tita não é um mero trabalho manual porque lhe proporciona o poder de pensar. O vínculo intrínseco entre o cérebro e as mãos, pensamento e ação é destacado no romance durante a temporada que Tita passa com o Dr. Brown. Fora do âmbito da cozinha do rancho, as mãos de Tita estão desocupadas. Por causa disso, não se lembra de como cozinhar.

Os pensamentos de Tita e das cozinheiras índias provêm de um conhecimento especial que é tanto contextual quanto corpóreo. Para Heldke, é necessário ter um conhecimento corpóreo para elaborar as receitas e os remédios caseiros: "*Há que se reconhecer o fato de que eu sei de coisas literalmente com meu corpo. Que eu, como minhas mãos, sei quando a massa do pão está suficientemente sovada e eu como meu nariz, sei quando a torta está pronta*".²³⁹

Para decifrar os elementos culinários e sua elaboração, não se utiliza o tipo de conhecimento científico, mas o de todos os sentidos, em particular, o tato.

Essa noção enfatiza a aprendizagem. Um livro de cozinha não substitui a prática imediata e a tutela. A prática pensante e o conhecimento corpóreo se aprendem por meio do discurso social, que se desenvolve em Tita por meio da tutela de Nacha. E mais, entre os odores e os sabores desse mundo ritual, Tita está conectada com uma comunidade de mulheres antepassadas que transcende o tempo, as

238. Idem, ibidem, p.110.

239. HELDKE, op.cit., p.218.

raças e as culturas e que participam ativamente no desenvolvimento do conhecimento da personagem.

Dr. Brown, pela receita de fósforos e da história que a acompanha, conecta Tita a essa comunidade: "*Minha avó tinha uma teoria muito interessante; dizia que cada um de nós nasce com uma caixinha de fósforos dentro de si, mas que não podemos acendê-los nós sozinhos*".²⁴⁰ Ele continua explicando que outra pessoa e o amor que aquela leva consigo atuam como o oxigênio para esses fósforos, servindo como o agente que acende a combustão que nos permite viver. A teoria da avó do Dr. Brown tornou-se uma metáfora para as emoções que Tita experimentava diariamente – sua mãe foi quem apagou seus fósforos e Pedro é o "oxigênio" que ela precisa.

No "*Capítulo VII: Julho, Caldo de Caudinha de Rês*", Chenchá traz Tita de volta à vida, religando-a ao seu eu criativo: "*Os caldos podem curar qualquer enfermidade física ou mental. Bom, ao menos essa era a crença de Chenchá e Tita, que por muito tempo não lhe havia dado crédito suficiente. Agora não podia fazer outra coisa senão aceitá-lo como certo*".²⁴¹ Chenchá tinha escapado do rancho e dos olhos de Mamãe Elena para trazer sua colaboração à recuperação de Tita. Com a comida em mãos, John e Chenchá entram no quarto, mas Chenchá não está só; traz consigo o espírito de Nacha, como se essa ainda fosse uma presença física na vida de Tita: "*Como foi bom ter uma longa conversa com Nacha, como nos velhos tempos, quando Nacha ainda estava viva e freqüentemente se reuniam para comer rabada. Chenchá e Tita riram revivendo esses momentos, e choraram lembrando os passos da receita. Finalmente Tita conseguiu lembrar-se da receita, visto que conseguiu lembrar-se do primeiro passo, como picar a cebola*".²⁴²

Mediante a receita de família, a ajuda despertar sua necessidade de criar pela cozinha. A cebola, o primeiro ingrediente, faz chorar: chorar é liberação. Essas mulheres sabiam que a cura viria ao compartilharem uma comida do passado.

Com a morte de Elena fica exposto um mundo cheio de segredos. A ordem antiga e repressiva desaparece e Tita tem de impor uma ordem nova e sã: "*experimentava uma série de sentimentos opostos e a melhor maneira de ordená-los dentro de sua cabeça era pondo primeiro ordem na cozinha*".²⁴³

Nasce Esperanza, filha de Rosaura e Pedro que, pelo fato de Rosaura não poder ter mais filhos, deverá sofrer o mesmo destino de Tita e cuidar de sua mãe

até a morte dela. Mais uma vez, Rosaura não pôde amamentar e Tita novamente se encarrega de uma nova forma de alimentação: "*Nesta ocasião Tita não pôde ou não quis adotar o papel de nutriz, como no caso do sobrinho, e mais, nem sequer tentou (...) Preferiu proporcionar a Esperanza a mesma alimentação que Nacha havia utilizado com ela: mingaus e chás*". E Esperanza cresce o mais saudável possível entre os cheiros e os sabores desse paradisíaco e cálido lugar, apesar das tentativas de Rosaura em manter as rígidas tradições de Mamãe Elena.

No romance, chama a atenção o fato de Mamãe Elena e Rosaura não serem capazes de amamentar seus filhos. Elena é a mãe biológica, mas não tem o papel de nutriz. O fato simboliza o desinteresse de Elena em criar um ser falante. Efetivamente, a comida está conectada com a fala e tem repercussões importantes para a primeira expressão humana. A literatura psicanalítica observa a relação entre a comida e os métodos com os quais os seres humanos se tornam indivíduos sociais. O primeiro alimento provém do corpo da mãe. A alimentação em geral está associada com a figura feminina. Para Kristeva, a lógica da primeira alimentação antecipa a do falar. Sem dúvida, a fala não se desenvolve completamente por causa da alimentação, mas também resulta da atividade da perda desse primeiro alimento. O bebê deve substituir os seios nutritivos de sua mãe pela fala. Agora, esse ser se satisfaz em servir-se da materialidade da fala tanto quanto o fez com a materialidade do corpo da mãe. Ou seja, uma satisfação oral nova substitui a primeira.²⁴⁴ Como o poder autoritário do patriarcado, Elena prefere engendrar a abnegação e o silêncio em suas filhas, especialmente em Tita, que deve aceitar passivamente a tradição familiar: "*Tu não opinas nada e acabou-se*".²⁴⁵

A carência do leite em Elena é substituída pela emoção e pelo conhecimento implícito das papinhas de Nacha, e o diálogo social do mundo cálido e protetor da cozinha. Através dela, Tita chega a ser um sujeito falante no mundo estimulante da cozinha. Ali, Tita apodera-se de uma voz. Esse discurso alternativo lhe permite transformar seu destino porque isso é algo que Elena não pode controlar. Como Elena, Rosaura é a mãe genitora, mas não tem a capacidade de nutrir o essencial e também não deseja criar um ser falante. Tal carência nessas mulheres se opõe à plenitude do peito virgem de Tita.

Mais uma vez, Tita alimenta a menina e arranca o controle de Rosaura. Esperanza será socializada e chegará a se tornar um ser falante em um local cálido e pleno de comunicação e de expressão. Por seu poder sobre a nutri-

²⁴⁰ ESQUIVEL, op.cit., p.116.

²⁴¹ Idem, ibidem, p.101.

²⁴² Idem, ibidem, p.124.

²⁴³ Idem, ibidem, p.130.

²⁴⁴ OLIVER, Kelly. Nourishing the speaking subject: a psychoanalytic approach to abominable food and women. In: *Cooking, eating, thinking*. Ed. Deane Curtin y Lisa Heldke. Bloomington: Indiana UP, 1992. pp.68-85.

²⁴⁵ ESQUIVEL, op.cit., p.8.

ção, Tita assegura assim que sua rebelião seja transmitida e que se quebre a tradição familiar para sempre.

No "Capítulo IX: Chocolate e rosca de reis", depois de se separar de Juah, Gertrudis acaba tornando-se oficial do exército de Pancho Villa e volta para casa no feriado de Dia de Reis, onde fica até outubro, o mês/capítulo no qual as rabanadas de nata são o tema. Gertrudis assume a preparação dos bolinhos fritos que tanto deseja. Tita, sabendo da incapacidade de Gertrudis na cozinha, entrega para ela uma receita escrita num pedaço de papel amassado.

Mesmo com a receita à sua disposição, Gertrudis não conseguiu decifrá-la, e "a leu como se estivesse lendo hieróglifos". As estranhas palavras eram todas familiares, mas apareciam em combinações difusas formando frases e condições que eram indecifráveis para ela: "não sabia quanto açúcar significavam cinco libras, nem o que era uma pinta d' água, muito menos o que era esse negócio de bola".²⁴⁶

Finalmente, com a ajuda do oficial Treviño e de um enorme livro de receitas tirado da despensa, Gertrudis consegue decifrar, palavra por palavra, as instruções para fazer seus adorados bolinhos, mas não sem muita lamúria, gritos e consternação. Mediante essa narração da tentativa de Gertrudis, e seu conseqüente sucesso na cozinha, Esquivel enfatiza que o mundo da cozinheira e as receitas que escreve são e estão codificadas em sinais nos quais as pessoas devem ser iniciadas para ganhar prática e experiência. Mesmo estando escrito o procedimento para fazer os bolinhos, as palavras não têm nenhuma utilidade para Gertrudis sem interpretação e explicação prévias.

Fica latente no capítulo dos bolinhos fritos a intenção de Esquivel de deixar o leitor no "tom" do livro de receitas de Tita. As receitas não são para ajudar Tita a lembrar as instruções e/ou medidas, embora às vezes possam ter servido a esse propósito. Olhando as explicações detalhadas pode-se ver a intenção de se conservar a informação para outras pessoas; ela supõe, entretanto, que aqueles que as leiam terão algum conhecimento dos procedimentos básicos de cozinha. Numa parte, a receita dos bolinhos descreve: "Desnate-os novamente, e quando alcance o ponto de cozimento chamado o ponto de bola, passe-os por uma peneira ou por um pedaço de pano bem esticado... incline o pote que contém a calda, deixe assentar, decante ou, em outras palavras, despeje tão cuidadosamente quanto possível para separar a calda do sedimento".²⁴⁷ Se, de fato, o livro de cozinha era para induzir Tita, não haveria nenhuma razão para frases explicativas sobre o ponto de bola ou decantação, por exemplo.

246. Idem, ibidem, p.192.

247. Idem, ibidem, p.192.

Mas seu livro foi feito para outras pessoas. Ela pode ter sentido a necessidade de registrar seus conhecimentos porque "era o último elo numa corrente de cozinheiros que tinham passado seus segredos culinários de geração em geração, desde épocas antigas, e ela era considerada a melhor expoente da maravilhosa arte culinária".²⁴⁸ A posição familiar de Tita a impede de pensar em ter seus próprios filhos a quem passar seu conhecimento culinário, e assim o livro tem sua gênese. Só observando atentamente as dicas de Esquivel espalhadas nos capítulos, somos capazes de criar uma imagem da história e da sua necessidade.

Apesar de as mulheres permanecerem no espaço doméstico do rancho e Gertrudis ser a única a sair para o mundo público, não escapa completamente da tradição: "A vida seria muito mais agradável se pudéssemos levar onde quisesse os sabores e odores da casa materna." Não se pode dizer que as personagens sejam incapazes de mudanças no sistema. Esquivel fala da revolução que procede do espaço privado em que se destaca a importância da casa e das atividades rituais associadas com as mulheres e com o cozinhar. Além disso, propõe como princípio que durante as primeiras etapas do feminismo, as mulheres entraram no mundo público para dar-se conta logo depois que: "Nós não queríamos a destruição do mundo público, e em reação a isso nós estamos retornando ao mundo privado. O que nós estamos achando é que nosso mundo privado, nossas próprias casas nos lembrará de onde somos, para onde vamos, quem somos. É por isso que é tão importante trazer de volta nossos rituais e cerimônias que nos conectem com nosso interior, com nossas origens".²⁴⁹

Essa idéia de Esquivel fica destacada nas etapas do feminismo representadas pelas quatro mulheres: Elena, a tradição patriarcal; Rosaura, a que segue e perpetua a tradição; Gertrudis representa as que lutaram e avançaram fora de casa. Segundo o pensamento de Esquivel, essas mulheres perderam alguma coisa importante quando saíram do mundo privado. Por essa razão todas voltam a Tita, a que faz a revolução a partir do espaço doméstico. Ela não quer sair de seu mundo sem antes dotá-lo dos novos valores que foram conquistados por mulheres como Gertrudis.

É isso que faz no "Capítulo XI: Feijões grandes com chile à tezcucana". Finalmente se confronta com Rosaura e em meio a uma grande discussão, deixa claro que lutará para que Esperanza tenha outro destino: "Vou romper quantas vezes forem necessárias enquanto essa maldita tradição não me levar em consideração (...) Não vou permitir que envenenes tua filha com as idéias de sua

248. Idem, ibidem, p.48.

249. LOWENSTEIN, op.cit., p.602.

cabeça doente. Nem vou permitir que arruínas a vida dela obrigando-a a seguir uma tradição estúpida!". Tita consegue seu intento, pois aparece no último capítulo preparando Chiles em Nogada para o banquete de casamento de Esperanza e Alex, filho do Dr. Brown.

Devido à raiva por Rosaura querer criar sua filha segundo a tradição familiar, Tita lhe prepara um prato que a castiga, causando-lhe graves problemas digestivos, que a levam à morte: "*O enterro foi pouco concorrido, pois com a morte se intensificou o cheiro desagradável que exalava do corpo de Rosaura (...) Quem não o perdeu foi um bando de aves de rapina que voejaram sobre o corpo até que terminou o enterro*".²⁵⁰

Em *Como água para chocolate*, a comida tem funções destrutivas para as pessoas que não a apreciam e que não sabem se relacionar com ela. Se há um mau temperamento "*a comida pode pôr-se a sua altura e alterar-lhe o gosto*".²⁵¹ Elena e Rosaura não mantêm uma relação boa com a comida e por conseguinte, morrem de problemas digestivos, possivelmente envenenadas por Tita. Desse modo, Esquivel traz à luz a antiga conexão entre as mulheres e os venenos. Margaret Visser sustenta que como a administração dos alimentos está a cargo das mulheres, frequentemente isso as coloca sob suspeita de serem envenenadoras: "*como as facas e as pistolas são armas masculinas para a caça e a guerra, o veneno é uma arma particularmente feminina no folclore, na mitologia e possivelmente de fato*".²⁵²

Esquivel também inverte a convenção romântica do casamento. Embora não se casem, há uma união final entre Tita e Pedro, que se realiza por meio de uma receita que serve para reencontrar a origem divina perdida. Ao acender e comer os fósforos, ela provoca um incêndio que serve para iluminar o caminho de volta a sua origem e a Pedro.

É interessante notar que o fogo é um elemento convencional nas tramas dos romances sentimentais. No de Esquivel, o fogo não representa só paixão. Tita controla a preparação da comida com o fogo. A convenção romântica acaba quando Tita utiliza o fogo para que ela mesma se consuma. Literalmente a protagonista se coze, se metamorfoseia em fumaça. Portanto, há uma subversão e uma grande transformação na típica união final. Esquivel combina a convenção do fogo com o elemento perpétuo da alimentação para transformar o sistema com uma união final alternativa.

O romance promove um novo controle ativo pela mulher sobre as zonas femininas da casa como a cozinha, é o lugar onde nascem os novos valores e o

250. ESQUIVEL, op.cit., p.193.

251. Idem, ibidem, p.130.

252. VISSER, Margaret. *The rituals of dinner*. Toronto: Harper Colins, 1991. p.277.

novo sujeito feminino. A cozinha é o verdadeiro ateliê de arte da invenção culinária. É a grande arena das mudanças dos sistemas tradicionais do enredo. As receitas, a cozinha e as zonas da casa que com ela se relacionam constituem a base desse novo controle das mulheres. De maneira irônica, portanto, a revolução do mundo privado que se efetua começa na cozinha.

É importante ressaltar que Esquivel renova a ênfase nos rituais e nas cerimônias que reconecta as mulheres com suas origens. Propõe recobrar o consagrado do espaço feminino simbólico. Até certo ponto advoga um regresso ao lar, mas não significa que o romance proponha uma reintegração da mulher à esfera doméstica porque os que regressam, idealmente, não são só as mulheres. O regresso se faz também pelo "novo homem", nas palavras da autora, e se efetua por meio do trabalho do casal e não apenas pelo da mulher.²⁵³

Para Esquivel, a casa, as atividades domésticas e as mulheres recobram uma importância sagrada hoje. Ela espera que tanto homens quanto mulheres regressem ao essencial e busquem um novo significado para o restabelecimento de um equilíbrio, que se efetua pelos casais que exaltam esse espaço e seguem adiante por meio de um redescobrimto, uma revalorização, uma reutilização e transformação desse espaço. Assim, se no passado o "lugar da mulher era na cozinha", agora esse espaço deve ser compartilhado, aberto e ativo.

Exemplo dessa transformação é o momento em que Gertrudis regressa ao rancho como general acompanhada do sargento Treviño e pede a ele que elabore uma calda de açúcar para as rabanadas. A princípio, a entrada na casa e a participação desse homem na elaboração da receita não são ações voluntárias. Apesar de sua inexperiência, o homem mostra grande habilidade na preparação da sobremesa. "*Treviño, tendo muito presente a ameaça que pesava sobre sua cabeça se não cozinhasse corretamente para sua superiora, cumpriu com a missão apesar de sua inexperiência*".²⁵⁴ Treviño leva rabanadas a Tita e ela o felicita porque estavam realmente deliciosas. Junto com Gertrudis, os dois cumprem sua missão, todos festejam muito. Mas quem estava mais feliz era Treviño. É inusitado que esse soldado, suposto representante do machismo, fique orgulhoso da conquista da nova experiência tradicionalmente feminina.

A casa, a cozinha e a elaboração das receitas já não pertencem exclusivamente às mulheres. Tita cria um espaço novo, aberto, sem fronteiras entre os gêneros.

O livro de receitas de Tita renasce das cinzas do incêndio. Já não precisa ser um discurso alternativo como o que ela utilizou para superar a tradição, fica

253. LOWENSTEIN, op.cit., p.162.

254. ESQUIVEL, op.cit., p.162.

aberto para todos, “*enquanto houver alguém que cozinhe*”. Assim, se pode começar novas práticas pensantes e uma nova socialização, ao mesmo tempo em que se reverencia o passado.

Dentro desse romance cuidadosamente criado, Esquivel deixa que as mulheres entrem na cozinha e enxerguem aquele lugar como “*um espaço de poder criativo ao invés de um mero espaço de confinamento*”.²⁵⁵ Mas ela tem o cuidado de conscientizar os leitores do trabalho árduo da cozinha, não importa quanto amor se tenha por essa forma de arte, pode sempre ser cruelmente exigente com o artista. O trabalho diário de Tita é bastante cansativo e repetitivo em comparação com os momentos criativos. Para que o bolo de casamento rendesse para 180 convidados, 170 ovos tiveram que ser batidos à mão, um de cada vez. Para o jantar de batizado de Roberto, em abril, serviu-se peru com amêndoas e gergelim. Os preparativos começaram uns quinze dias antes, dando cuidadosa alimentação aos perus a serem abatidos para a refeição. Em dezembro, quando oferece Pimenta ao Molho de Nozes para o casamento de Esperanza, tirar as cascas das nozes é tarefa tão demorada que todos os membros da casa colaboram durante dias antes da preparação da refeição, saindo da mesa da cozinha com os dedos manchados pelas nozes. Durante todo o livro vê-se repetidamente Tita de joelhos diante da pedra de moer, moendo as pimentas e as nozes. Repetidas vezes lembram-nos que as tarefas da cozinha são uma responsabilidade cotidiana em que não são permitidas mãos lentas, preguiçosas ou desatentas.

Por esses atos, entretanto, uma mensagem feminista está sendo dada: a cozinha pode ser um espaço de articulação para as mulheres. Para Cecilia Lawless: “*A cozinha pode abranger perfeitamente esse espaço [o lugar de articulação], quando, como com a casa, existe uma ‘revolução’ – um movimento contínuo ao redor de um eixo – e uma mulher com ‘la sartén por el mango’, pronta para começar a cozinhar. Os símbolos, mulher e cozinha, se remotivam mutuamente*”.²⁵⁶

Na conclusão do livro, finalmente descobre-se a identidade do narrador, a sobrinha-neta de Tita, que conta que “*quando Esperanza regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho esse livro de cozinha que me deixou de herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, esta história de amor enterrada. Dizem que debaixo das cinzas floresceu todo tipo de vida, transformando esse terreno no mais fértil da região. Durante minha infância tive a sorte de gozar das deliciosas frutas e verduras que aí*

se produziam”. Mais uma vez vê-se a metamorfose de Tita se produzindo agora em frutas, a protagonista se transforma no próprio alimento.

Esquivel oferece uma receita para o gênero humano que implica transformações na historicidade do espaço das mulheres e da escrita juntamente com a revalorização desse passado, da tradição do discurso oral e dos diários privados.

Nos códigos históricos que Esquivel evoca, as mulheres aprenderam seus ofícios de outras mulheres sem o apoio do discurso escrito. Escreveram discursos culinários em seus diários privados iguais aos de Tita; mas os homens se encarregaram do discurso oficial, quer seja o culinário, quer seja o sociopolítico. Como se sabe, os homens estabeleceram uma tradição do discurso oficial que abarcou a culinária e regulamentou os códigos de conduta da dona-de-casa. A literatura de conselhos que proliferou no século XIX estabeleceu as normas de comportamento da mulher.

Da mesma maneira, a apropriação dos livros de receitas pelos homens determinou seu significado e os modos de elaboração. Mesmo quando as mulheres publicavam receitas nos Calendários, o discurso subjacente e o contexto da tradição patriarcal seguiram promovendo a ordem estável da sociedade. Ainda hoje, muitos livros de cozinha sublinham a antiga tradição patriarcal e as expectativas da mulher que cozinha: “*Existe toda a sorte de mensagens subjacentes em livros de cozinha para as mulheres. Nenhum livro de cozinha é uma simples coleção de receitas. Algumas vezes a propaganda é extrema e óbvia. Outros livros, com mais sutileza, aparecem nos oferecendo escolhas*”.²⁵⁷

Como *água para chocolate* nos convida a criar literalmente, a compreender as estruturas históricas intrínsecas que afetaram a todos e que nos moldou formando os leitores-cozinheiros que somos, o que se aplica tanto aos homens como às mulheres.

Com frequência, as escritoras têm comparado sua escrita ao processo de cozinhar. A porto-riquenha Rosário Ferré fez um dos comentários mais fecundos sobre esse romance: “*o segredo da escrita, como o da boa comida, não tem nada a ver com o sexo, mas com a sabedoria com que se combinam os ingredientes*”.²⁵⁸

A cebola oferece uma metáfora culinária apta para resumir *Como água para chocolate*. Desde antes de seu nascimento e durante toda sua vida, desenvolve uma sensibilidade à cebola que a faz chorar sempre que dela se aproxima. Muitas vezes confunde a vontade de chorar com a vontade de rir. Ao longo do texto, Tita descasca as camadas da tradição e chega a um centro de autodefinição

255. JAFFE, op.cit., p.219.

256. LAWLESS, Cecilia. Experimental cooking in Como agua para chocolate. *Monographic Review* 8 (1992):261-72. p.270.

257. O’SULLIVAN, Sue. *Turning the tables: recipes and reflections from women*. London: Sheba Feminist Publishers, 1987. p.17.

258. JAFFE, op.cit., p.292.

feminina. Esse é um processo consciente. A sensibilidade inerente que tem com as cebolas representa simbolicamente o pranto e a dor que lhe acompanham durante toda a vida enquanto luta para chegar a um centro em que possa se definir como mulher. A cebola, nessa analogia, é atemporal, tal como toda a alimentação. Duas gerações mais tarde, a narradora, outra mulher sensível à cebola, está consciente do lacrimoso e trabalhoso processo que sofreram suas antepassadas para chegar ao estado de livre-arbítrio e autodefinição de que ela pode desfrutar.

Nem a narradora, nem as gerações futuras darão esse estado como fato consumado, pois cada cozinheira deve achar seu próprio ponto, o que fica claro quando a sobrinha-neta declara a falta que sente dos temperos de sua mãe: "*Não sei por que as minhas nunca ficaram como as dela...*". Da luta de Tita, herda-se a responsabilidade de continuar o processo reconstutivo para o futuro. O ato de escrever e o de ler, assim como o de cozinhar, são processos re-criativos que exigem que se continue cozinhando pratos segundo a receita rica que Esquivel nos oferece.

Camada a camada, descobre-se uma nova possibilidade, um novo passo para o caminho do conhecimento, como diz Margaret Atwood:

"I say I will transform
this egg into a muscle
this bottle into an act of love
This onion will become a motion
This grapefruit
Will become a thought."⁵⁹

59. *Eu digo que transformarei/este ovo em um músculo/este jarro em um ato de amor/Esta cebola vai se tornar um movimento/esta grapefruit, um pensamento.* ATWOOD, Margaret. *Poems*. London: Virago Press, 1991. p.140.



As Delícias do Bacalhau (Nélida Piñon)

"De todas as receitas, a que mais nos apetece é o bacalhau à caçadora. Uma sugestão que, embebida no espírito da aventura e do azeite, termina na santa beatitude e no prazer de viver. Tal prato, que leva a assinatura de minha mãe, merece ser trancado a sete chaves na grata gaveta da memória, e não ser esquecido.

Quando me pedem esta receita, recuo atemorizada. E não movida pelo mesquinho impulso de negar aos demais esta maravilha. Emudeço pelo temor de falhar, de não fazer jus à perfeição que sua autora, levada pelo amor aos convidados que lhe batem à porta, empresta à receita.

Sob o estímulo dos amigos, porém, sugiro que usem uma posta elevada, de fibra suave, e que a dessalguem com cautela ao renovar-lhe a água. As postas devem ser desfeitas sem pulverizá-las. E as batatas, de igual tamanho, são fatiadas em sentido longitudinal. E para melhor atender aos reclamos do coração, ansioso por tal iguaria, empilhem no fundo da panela sucessivas camadas de bacalhau, batata, cebola picada, alho socado, pimentão vermelho, e nunca de outra cor, enquanto as passas de Corinto vão sendo repartidas pela panela.

Quase a terminar, borrifar ligeiramente os ingredientes acomodados com pouca água, sal, e a páprica doce, confortavelmente enlaçados, como amantes. Quanto ao azeite, há que exagerar. Cubram-se todas as camadas com ele. Recomenda-se fogo brando, para não apressar o que merece lenta cocção. E quando esteja pronto, melhor servi-lo com brócolis cozidos, passados no azeite e outra vez aquele alho socado, um bulbo que nos serve desde o paraíso.

O único trabalho depois é saboreá-lo, com os olhos ligeiramente cerrados e as papilas dilatadas, atentas, apaixonadas."



Mil e Uma Folhas de Nélide Piñon

“Enquanto a mulher de um homem pobre vendia alegria e saúde, a sultana do palácio emagrecia e se tornava mais triste a cada dia. O sultão chamou o homem pobre e exigiu saber o segredo da felicidade de sua mulher. ‘É muito simples, alimento-a com a carne da língua.’ O sultão ordenou que buscassem todas as línguas que o dinheiro pode comprar – línguas de boi, de carneiro, de cotovia. Entretanto, a triste sultana continuava a definhar. Então ele mandou preparar a liteira e fez a sultana trocar de lugar com a mulher do homem pobre. Imediatamente ela se revigorou, tornando-se a imagem da saúde: mais robusta, rosada, alegre. Enquanto isso, no palácio, sua substituta começou a definhar, tornando-se em pouco tempo tão esquelética e infeliz quanto a antiga rainha. O sultão resolve buscar a rainha, que se recusou a voltar ao palácio. E, perguntando à sultana o que a revigorou, ela lhe contou e ele então compreendeu o verdadeiro significado da ‘carne da língua’.”

Angela Carter

Nélide Piñon, romancista, contista e cronista, primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, teve o reconhecimento da crítica internacional por sua obra singular que figura e, muitas vezes, antecipa as grandes questões do final do século XX ao mesmo tempo em que desafia os cânones e subverte padrões culturais.

Ao contrário do sultão do conto somali, na versão de Carter, Piñon não precisou dar tantas voltas para descobrir onde alegria e saúde residiam. Talvez por ter sido outra que não a dos sultões a linhagem à qual desde o berço pertenceu: “*Eu sou minha mãe. Sou filha da mulher que me pariu (...) Graças a ela ouvi as primeiras histórias. Tornou-se minha Sherazade...*”²⁶⁰ A mãe, contadora de histórias na linhagem de Sherazade, deu-lhe a vida e a nutrição, a ‘carne da língua’ e a língua da carne, que marcaram para sempre seu pertencimento a esse tronco de parentesco, o das contadoras de histórias. Filha de Sherazade, a que vive porque eram suas as 1001 histórias, isto é, todas as histórias, porque é a fonte ancestral de 1001 mulheres escritoras e de todas as mães contadoras. Piñon, não a menina, mas a escritora, escreveu um fragmento, “Sherazade”: “*A vida é esperta. Cobra, através do ato mesmo de narrar, seguidas prorrogações. Por meio, então, desses recursos, a morte concede mais tempo à vida. Justo o minuto que lhe faltava para elaborar uma história prorrogável e interminável*”²⁶¹

A vida cobra atos de narrar que a prolonguem e uma história interminável, sempre prorrogável a cada minuto que é uma vida dentro da própria vida. De geração em geração, de mãe para filha, nessa imagem primeira que a escritora guardou de sua infância. Uma refeição cerimonial que celebra a força e alegria da

260. PIÑON, Nélide. O ovo da vida. In: *Até amanhã, outra vez*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.54.

261. PIÑON, Nélide. Sherazade. In: *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.43.