



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
TESE DE DOUTORADO EM LITERATURA

*A Culinária de Sentidos: Corpo e Memória na Literatura  
Contemporânea*

*Adriana Sacramento*

*Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cassi  
Co-orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra*

*Brasília,  
2009*



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
TESE DE DOUTORADO EM LITERATURA

*A Culinária de Sentidos: Corpo e Memória na Literatura  
Contemporânea*

*Adriana Sacramento*

*Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cassi  
Co-orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra*

*Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Literatura do Departamento de Teoria Literária  
e Literaturas (TEL), da Universidade de Brasília  
(UnB), como um dos requisitos para obtenção do  
título de Doutor em Literatura.*

*Banca Examinadora:*

*Profa. Rita de Cassi Pereira dos Santos - Presidente (TEL/UnB)  
Profa. Ellen F. Woortmann (DAN/UnB)  
Profa. Elga Ivone Pérez Laborde Leite (TEL/UnB)  
Prof. Carlos Magno Santos Gomes (DLE/UFS)  
Prof. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/UnB)*

*Brasília,*

2009

*Ao feminino que nos reside!  
Aos sabores da existência!  
À FloraFlor!*

## AGRADECIMENTOS

Quero aproveitar para celebrar esse momento com algumas pessoas. Não tenho do que reclamar, pois consegui fazer pesquisa na área que escolhi como paixão. Sim, a Literatura é uma das minhas grandes inspirações. E no meio dessa jornada tive o privilégio de me tornar mãe da Flora, a quem sou grata e a quem amo de tantas formas. Tornar-me mãe fez abrir meus olhos e alargar o meu coração. A Flora renasce em mim todos os dias, com ela sinto-me feliz, feminina e fêmea. Aproveito para agradecer às mulheres da minha família: aos seus corações. Não posso deixar de esquecer que a mesa farta e sempre solidária dessas minhas mulheres, mesmo nas dificuldades, contribuiu para que todos nós (meus irmãos e eu) enxergássemos as pessoas com o coração aberto e a mesa posta. Por isso, peço a benção à minha mãe Jane Bomfim (professora, lutadora e cozinheira de mão cheia), à minha vó Pureza (minha iniciadora em todas as Artes), à minha tia Janete (pela mulher feliz e criativa que foi). Também não posso deixar de agradecer a Deus por tantas coisas e, principalmente, pela presença de meus dois irmãos (Alexandre e Alcides) que são um porto seguro nas estações da seca e inverno em que me adentro. Aos homens que me fazem tão mais feminina e que despertam o melhor de mim: Vô João Malaquias, Chiquinho (nosso *pai véio*), Sidnei (um grande amor). Tenho um carinho especial por Sandra Raquel, minha cunhada, por ter se tornada uma incentivadora e amiga, além de ser a mãe de meus dois sobrinhos: Larissa e Guilherme.

Muitas mulheres passaram em minha vida, no curso dessa pesquisa. Quero agradecer nominalmente a cada uma delas:

D. Josefina, do Mercado Central em Aracaju, por ter aberto o caminho e me deixado passar;

Vera, do Mercado Central em Aracaju, que mesmo sem me conhecer abriu alguns de seus segredos de cozinha;

D. Nininha, de Lagoa Redonda em Sergipe, por me reconduzir ao prazer de estar com a mão na massa;

D. Josefa, de Puebla no México, por me receber e me mostrar de maneira leve os segredos de sua gente;

Amaranta Arcádia, amiga antropóloga mexicana, que traduziu para mim um pouco de sua Cultura e que, além de tudo, se tornou uma irmã com quem desabafo.

A doce e única Severina (nossa Sevê), nossa *mãe-véia*. E como a Flora mesmo diz: ela é a nossa Severina *Chic Chic...*

Existem ainda outras mulheres que gostaria de agradecer: à minha *cumadre*, amiga e irmã Simone Alcântara; à Angélica Lira pela presença extremamente amorosa em minha vida; à amiga Adriana Pessoa, que aguenta minhas lamúrias e por ter se tornado alguém imprescindível; à Mariana Lima, doce menina-mulher e fina intelectual; à Dora Duarte e Jaqueline por serem, além de eficientes, amigas: o TEL nunca seria o mesmo sem a presença dessas mulheres-meninas.

Gostaria de agradecer, de forma muito especial, às minhas orientadoras: Rita Cassi e Dal Farra. Rita me acolheu e me conduziu de maneira afetuosa; Dal Farra é desde muito tempo uma presença – de mulher-intelectual-artista – na qual me inspiro.

Aos amigos do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (Rosa, Cris, Branca e Paulo), o meu profundo agradecimento. Não posso deixar de acentuar a pessoa imprescindível que é a Rosa Venina. Tornamos-nos amigas de verdade e devo dizer que, se não fosse você, essa tese de doutorado não sairia. A sua intervenção fez toda a diferença. Aproveito para agradecer ao DAN, a todos os professores, que abriram mão de um dos meus turnos de trabalho para que eu terminasse a escrita dessa tese. E pela imensa compreensão, agradeço aos três coordenadores com quem trabalhei no PPGAS: Paul Little, Wilson Trajano e José Pimenta. Cada um, de maneira especial, contribuiu para esse trabalho.

Agradeço com o sorriso mais franco que há em mim a todas as funcionárias e professoras do Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Mas não devo me esquecer dos rapazes também!

Sou tributária do amigo Paulo Paco, pois me acolheu na travessia de Aracaju para cá e do amigo muito querido Juan Rojas, pela doçura e paixão que me faz sentir pela América Latina.

Aos amigos queridos da Vivendo e Aprendendo e às mães do ciclo 2 vespertino, agradeço pela amorosidade. Aos pequenos do Ciclo 2 que me ensinam todo dia a ser criança: de forma livre, esperta e amorosa!

À minha terra, Sergipe, que me dá profundas raízes e para onde vou sempre à procura de novos sabores.

Deixo o meu agradecimento *in memoriam* para titio Adalberto que incentivou sempre a minha jornada intelectual.

Ao feminino, à feminilidade, ao meu útero.

Obrigada!

## Sustância

A polenta da nona ressurge  
num dos buracos do mundo –  
escura esfera numa panela de ferro  
(encouraçada de lembranças e uso)  
em douradas lavas e borbulhas de extinta  
idade.

O fogão de lenha é o degrau onde me alço  
a espiar (por dentro)  
o oco que a queimadura cava no fubá e no  
tempo:  
memórias de milho, devaneios da fervura,  
túneis movediços de silêncio infantil,

tudo rendido por braços de maternal ternura  
a girar (infinitos)  
no esforço tutelar de dar ligadura ao  
amarelo,  
de temperar os anos. Pasta:  
força mágica da matéria a sondar formas.

Súbito,  
estaca no ar a colher de madeira  
e a nona derrama sobre o mármore  
a já arredondada polenta.  
Ciosa, tira da vida uma linha e traça  
(sobre a massa da minha infância)  
a rosácea de todas as fomes.  
O mapa das raízes perdidas.

(Maria Lúcia Dal Farra, *Livro de Auras*)

## RESUMO

A recente publicação de textos de escritoras que relacionam Literatura e Culinária levou-me a fazer uma reflexão sobre a Memória dos Sentidos dentro de um espaço específico, a cozinha, cozinha entendida como um lugar de rito que transfigura os corpos. A partir desse recorte, procurei relacionar a representação do feminino, do corpo na cozinha e na confecção do alimento, no texto das autoras brasileiras Rachel de Queiroz, Cora Coralina, Adélia Prado, Heloísa Helena e Márcia Frazão, da mexicana Laura Esquivel e da chilena Isabel Allende, percebendo as diferenças escriturais na maneira de construir o corpo a partir da relação com a culinária, pois os hábitos alimentares são como textos que narram a história de constituição de um grupo.

Palavras-chave: Memória, Corpo e Culinária



## ABSTRACT

Recent textual publications of women writers that combine Literature and Culinary have brought me to a reflexion on the memory of sensitivity inside a particular space, the kitchen. Such space is understood as a ritual place in which bodies are transfigured. From this perspective, I intend to relate the feminine representation, the body in the kitchen and cooking into brazilians writers Rachel de Queiroz, Cora Coralina, Adélia Prado, Heloísa Helena and Márcia Frazão, in the Mexican writer Laura Esquivel's and chilean writer Isabel Allende's, observing the writing differences between their ways of building the body from its relation to cooking for eating habits are as texts tells the constitution history of a group.

Keywords: Memory, bodies, culinary

## SUMÁRIO

<b>Prólogo - <i>Por uma Culinária de Sentidos</i></b>	01
<b>Dos ingredientes para esta culinária: tema, conceitos e métodos</b>	04
<b>Sobre o modo-de-fazer: preambulação aos capítulos</b>	18
<b>No entorno sobre o feminino</b>	23
<b>Capítulo 1 - Do doce ao salgado: Experiência Culinária e Memória Social</b>	27
<b>Ingredientes de uma Memória Social</b>	27
<b>Memória de hábitos alimentares</b>	38
<b>Memória do espaço: a construção simbólica da cozinha</b>	43
<b>Memória de ingredientes culinários</b>	49
<b>Guardiãs da Memória: da genealogia das receitas à metonímia dos pratos</b>	56
<b>Sobre a genealogia das receitas em <i>O Não Me Deixes e Íntimas Suculências</i></b>	60
<b>Capítulo 2 – <i>Corpos que se abrasam: Ungüentos, poções ou afrodisíacos</i></b>	67
<b>Do corpo demonizado ao erótico – uma forma de emancipação</b>	67
<b>Interloquções temáticas em torno do corpo</b>	85
<b>Sobre as formas de amar, cozinhar e produzir afrodisíacos: re-encenação do feminino</b>	101
<b>Capítulo 3 – <i>Por um outro momento culinário – sendas do desdobrável feminino</i></b>	116
<b>I - Das habilidades poéticas: sobre os frutos que anunciam o desdobrável feminino</b>	119
<b>II – Sobre as habilidades do desdobrável feminino na fronteira entre o discurso poético e o narrativo: Cora Coralina – em um corpo imbuído de memória e sensações</b>	131
<b>III – Das habilidades narrativas (sobre o desdobrável feminino): À procura dos sabores na memória – reverberações na escrita de <i>Um Cheiro de Saudade</i>, de Heloisa Helena</b>	155
<b>Por um corpo de sentidos em <i>Como água para chocolate</i></b>	167

<b>Capítulo 4 – <i>Um corpo em zonas de fronteiras: Literatura e Culinária uma intersecção dialógica</i></b>	193
<b>Por um outro momento culinário: revisitando os espaços da literatura</b>	193
<b>Sobre o que falam esses manuscritos culinários?</b>	224
<b>Epílogo – <i>Literaturas latino-americanas na fronteira do desdobrável</i></b>	232
<b>Referências Bibliográficas</b>	238
<b>Anexos com Fotos e outros Materiais de Pesquisa</b>	I

## Prólogo

### *Por uma Culinária de Sentidos*

*(...) a culinária de uma sociedade é uma linguagem na qual ela traduz inconscientemente sua estrutura, a menos que, também, sem sabê-lo, limite-se a revelar nela suas contradições. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 448)*

A alimentação é uma prática que obedece à ordem de um tempo imemorial. Segundo Lévi-Strauss (2006), segue o compasso do desenvolvimento da técnica, ou seja, testemunha a transformação do estado cru ao cozido, e articula a dualidade entre o estado natural e o cultural, situando-se neste espaço.

Mas aqui, neste trabalho, serão determinantes as narrativas que falam de receitas recolhidas, vindas provavelmente de tempos longínquos, depositados nos vãos da Memória Cultural, entendendo-a como um campo de negociações culturais através dos quais diferentes narrativas compõem seu lugar na história. É sobre essas narrativas contadas, e recolhidas pela Literatura Contemporânea enquanto patrimônio e linguagem, que estarei discorrendo. Por isso é importante ressaltar a relevância da obra do folclorista e etnólogo Câmara Cascudo (2004), o qual realizou uma pesquisa profunda sobre as práticas culinárias no Brasil, em seu livro *História da Alimentação no Brasil*. O autor não faz, nesta obra, apenas um levantamento etnográfico mas também organiza um panorama da história literária sobre o assunto. A obra de Câmara Cascudo (2004) possui um valor fundamental para esta pesquisa, visto que o autor faz o resgate não só das tradições e hábitos culinários no Brasil como registra a participação da Mulher, em meio às atividades exercidas por ela, na Literatura Brasileira. É importante dizer que os demais textos teóricos básicos surgirão ao longo do prólogo.

Da relação que salta entre a culinária e o feminino, a primeira imagem que se anuncia é a da mulher imersa no ambiente da cozinha, seu corpo em meio à fumaça e aos sabores. Portanto, são essas e outras relações que esta tese irá permear: a

mulher e o corpo, a construção do conceito de feminino que emerge dessa relação, o recurso da memória como índice sinalizador e a culinária como agente social. As relações serão, conforme se apresentam, várias. Vale, porém, discorrer sobre algumas delas, melhor dizendo, sobre as categorias com as quais irei delinear o trabalho.

Antes, porém, vou discorrer brevemente sobre como cheguei até aqui, a esta temática. Devo dizer que o meu interesse pela culinária é fruto de uma experiência inicialmente familiar. Portanto, minha inserção na arte de cozinhar deu-se muito cedo, segundo a minha avó, no momento propício para a menina ser iniciada nos afazeres domésticos. Essa personagem, minha avó, a quem agora recorro, dizia que eu tinha muito talento para a lida com os temperos, mas o que mesmo chamava a minha atenção era a forma como os cheiros se transformavam e me colocavam a sonhar. Eu era, então, criança: tinha somente sete anos e lembro-me em pé diante do fogão ajudando-a a mexer o tacho para fazer balinhas de leite, uma maravilha que fazia meu braço doer pelo resto do dia. Passado o tempo, fui, por conta própria, realizando pesquisas nesse âmbito, fase que coincidiu com a minha entrada na universidade, quando troquei o sabor pelo saber. Acredito que ambos tenham relação, porque a atividade culinária acabou por me preparar para a minha vida acadêmica. Na universidade, passei a integrar um grupo de estudos que tinha como intenção fazer um levantamento, entre os municípios, sobre a citricultura, principal atividade do centro-sul de Sergipe. Foi quando tomei contato com as mulheres doceiras do interior desse Estado às quais cheguei até a aplicar alguns questionários. Um dado que logo veio à tona, a partir desse primeiro contato, foi a presença de certa narratividade, acompanhada do relato das receitas. Outro fato é que algumas dessas mulheres acabavam repetindo as receitas, mas sempre com algum ingrediente diferenciador. Nesse momento, o fato me chamou bastante a atenção, mas a pesquisa acabou no mesmo instante em que terminei a minha graduação. Ainda mantive, mesmo que por pouco tempo, o projeto com recursos próprios. Daí em diante, ingressei no Mestrado da UnB, que me preparou, digo em termos temáticos e teóricos, e a minha experiência anterior acabou trazendo à tona, na minha dissertação, uma preocupação com as formas de intersecção do feminino no espaço rural do Nordeste, no sertão. Nessa área, a participação da mulher ganha

outro significado, pois é fonte da subsistência familiar e sua atuação é subjugada pela autoridade masculina. Quando falo de atuação, recorro a um conceito de que mais adiante irei abordar, o de performatividade, o qual permitiu a fluidez necessária à construção de determinadas identidades, como a masculina e a feminina, ou seja: quais são suas fronteiras limítrofes e referenciais?

Tinha guardado essa intenção na minha memória, a de me debruçar mais atentamente sobre o corpo feminino, tendo em vista que não há espaço e nem tempo para se trabalhar sobre tantos assuntos em uma dissertação de mestrado. Os meus sentidos aguçaram, porém, quando assisti a uma palestra promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil (2004) intitulada *A Cozinha dos sentidos: Literatura e Culinária*, principalmente a proferida pela pesquisadora colombiana Esther Sánchez. O principal recorte temático dessa palestra está presente no livro da autora – *Códigos Culturais: Massa, Mesa, Missa, Musa* – o qual se fundamentou a partir da imprescindível pesquisa empreendida pelo antropólogo Lévi-Strauss. Desse ponto em diante, fiz uma devassa sobre a bibliografia nesse gênero. O romance *Como Água para Chocolate*, de Laura Esquivel (2006a), caiu literalmente em minhas mãos, assim como o texto da autora chilena Isabel Allende (2002), *Afrodite*. Nesse momento, eu já queria alargar o diálogo com o sertão nordestino e já me instigavam os contatos que eu poderia estabelecer entre a produção literária brasileira, nesse gênero, e a latino-americana, encabeçadas pela autora mexicana e pela chilena. Uma outra surpresa foi descobrir que essa temática não é assim tão recente na literatura, ela remonta ao Classicismo, passa pelo Barroco, chega com muita força à modernidade e torna-se uma temática muito recorrente no universo literário contemporâneo, pois é nesse instante sinônimo de construção de identidades. Cito como exemplo dessa tradição, no sentido temático, o texto literário *El libro de buen amor*, uma obra composta por volta do século XIV a qual é constituída por mais de 1500 versos. O livro aborda o tema da gastronomia enviesado pela ficção amorosa e erótica. Foi, porém, a partir da leitura indispensável da obra de Câmara Cascudo, citada no início deste preâmbulo, que pude chegar à constatação de que a relação entre Literatura e Culinária não tem sua gênese apenas na contemporaneidade.

A partir do entendimento sobre o recorte temático, encontrei aqui no Brasil uma série de publicações, porém a que mais chamou a minha atenção foi um livro de receitas cuja autoria é de Rachel de Queiroz. Refiro-me ao livro *Não Me Deixes* (2004) e nele descobri, com o tempo da pesquisa, que se trata de uma narrativa de caráter híbrido, pois tanto agrega contos e crônicas de Rachel de Queiroz espalhados em algumas de suas publicações e reunidos na edição intitulada *Um Alpendre, uma Rede, um Açude* (2006), como junta receitas coletadas por meio de sua vivência familiar. Nesse livro de Queiroz (2004) podemos ver que, em geral, as receitas “antigas” são transmitidas com o valor de herança, através de cadernos ou apenas oralmente, a uma das filhas da família, e essas mulheres atuam como uma espécie de referência dessa forma de patrimônio familiar. Seguindo essa trilha de publicações que percebi certa tendência da Literatura Contemporânea em trabalhar sobre esse tema. Por isso, outras autoras foram incorporadas ao corpo desse trabalho, são elas: Laura Esquivel, Isabel Allende, Adélia Prado, Cora Coralina, Heloisa Helena e Márcia Frazão. E então o prazer da infância em “lidar” com os doces e aromas da nossa culinária se agregou a um traçado acadêmico o qual se concretizou na história de pesquisa desta tese de doutorado. Dessa breve jornada, que remonta os meus primeiros passos na arte de cozinhar, veio à tona, na mulher em que me tornei, essa Culinária dos Sentidos.

### **Dos ingredientes para esta culinária: tema, conceitos e métodos**

É imperativo agora falar um pouco do recorte que darei ao trabalho, tanto no que se refere aos textos literários escolhidos quanto ao arcabouço teórico. Porque falar sobre Literatura e Culinária exige faca afiada e corte certo, tarefa não muito fácil para alguém que se inicia pelo caminho da técnica. Optei, desse modo, dar à tese o formato de uma colcha de retalhos e, nesse ponto, faço uma pausa para delinear aquilo que é central na expressão “colcha de retalhos”<sup>1</sup>, porque antes de

---

<sup>1</sup> Essa concepção veio a partir do filme intitulado *Patchwork* (1995), protagonizado por Winona Ryder que na história está elaborando sua tese de doutorado. Eis a sinopse: *Mãe e amigas decidem bordar uma colcha para uma jovem indecisa frente ao casamento, uma colcha de casamento, seguindo a tradição. Enquanto constroem o bordado, vão resgatando episódios passados de suas vidas, resolvendo velhas pendências. Quando a colcha fica pronta, nada mais é como antes.*

tudo, esse termo possui uma feição estética, e é essa que pretendo fazer migrar para a formatação da tese.

Começo a explicação com uma citação belíssima, que extraí de um blog, a qual explicita algumas categorias importantes:

*(...) retalhos cheios de histórias e lembranças acabam formando um conjunto harmônico na colcha de retalhos. Como uma rede de pedaços perdidos no tempo, a colcha acaba unida por pontos comuns que tornam aquela unidade forte e significativa. Talvez o encanto de uma tal colcha, ligada quem sabe à figura de uma avó de outros tempos, esteja nas tantas possíveis associações da colcha com a vida. A vida que vai sendo construída aos poucos, com a união dos tantos pedaços ou fases ou experiências. A vida que vai ficando mais rica, quanto maior for a diversidade de texturas e fazendas. A vida que mostra o próprio ser humano como uma colcha cheia de histórias, de nuances, cores, desenhos e combinações surpreendentes.<sup>2</sup>*

No jargão popular, a colcha de retalhos traz a idéia de confusão cujas partes são fragmentos destituídos do todo. O uso que farei do conceito é justamente o contrário, qual seja: pretendo reunir cada capítulo a partir dos trechos das narrativas que subsidiam a tese e cuja temática entra em atuação como uma espécie de chamamento e ligadura para o trânsito das obras; ou seja, um determinado momento culinário dá razão a uma certa abordagem crítica dos capítulos. Desse modo, o corpo da tese desnuda-se aos poucos, em pedaços, por meio das experiências recolhidas, as quais serão tratadas à medida que emergem no texto. Daqui salta um conceito importante, o de Experiência, o qual resgato da minha dissertação de mestrado.

A Experiência benjaminiana (1994) é fundamental para mergulharmos na compreensão dos relatos culinários, isso porque toda receita é, antes de qualquer coisa, um objeto cultural transeunte do tempo. Seus ingredientes foram empiricamente avaliados e julgados pelas mãos e bocas de quem os fez. A experiência é um recorte estético necessário para entender a reatualização da

---

<sup>2</sup> <http://www.graal.org.br/Mundo/colcha.htm>, 2007.



receita, que sempre se recompõe de novos ingredientes e, assim, o sentido de originalidade passa pelo crivo da (re)composição. A memória ressurge, também, como um ingrediente estético importante, pois é ela que marca a permanência, atualização e deslocamento dos relatos, das receitas e que organiza as narrativas.

A partir do trinômio – feminilidade, culinária e ofícios – busquei conferir uma primeira imagem, um primeiro tópico. O corpo é uma entidade que se constitui por meio de uma experiência adquirida no tempo e no espaço. Ele se desloca pelos objetos e atividades que compõem a lembrança. A prerrogativa sobre feminilidade transparece em diálogo com o espaço ao redor, seja ele presente ou pretérito. Nesse caso, o corpo busca respaldo no ingrediente da memória.

Para este trabalho será preponderante, também, a noção de Memória *Destello*.<sup>3</sup> Delineado pelos sentidos, aromas e sabores, em meio às narrativas das autoras, mulheres entrevistadas e personagens, esse conceito de memória fundamenta e dá respaldo à construção do conceito de experiência, a qual é adquirida pela performatização do corpo em meio aos pratos confeccionados. Dessa forma, os aromas sugerem acontecimentos, relembram histórias, narrativas e receitas presentes no âmbito familiar, ao longo do tempo. Recorrer à experiência que as sensações provocam é fundamental à elaboração dos pratos. Assim, esse conceito de memória identifica também um outro importante, o de *habitus* como fonte geradora de sentidos e sinônimo de um capital simbólico. Este conceito pode delinear a forma como esses corpos se apresentam em meio à execução de pratos e receitas, quais informações culturais se fazem presentes neste momento. Portanto, são as sensações assimiladas e adquiridas ao longo de histórias pessoais, vividas na coletividade, que engendram os pratos, as receitas.

Outros registros são ainda importantes de se co-relacionar ao binômio “Memória e Experiência”, em meio ao recorte teórico que se faz presente nesta pesquisa: do Halwachs (2006) me fundamento no conceito de Memória Coletiva; em Ricoeur (1997) e Barthes (2000) a Memória assume uma feição estética – ou

---

<sup>3</sup> É possível encontrar o referido conceito no texto *El Inventario de la experiencia: Memoria e Identidad*, de Martin A. Conway (1998).

seja, ela se expressa enquanto narratividade – e com Benjamin ela adquire um sentido histórico, com valor de experiência. E assim, como veremos mais à frente, cada capítulo enlaça o anterior trazendo um recorte diferente atualizado a cada instante da tese.

A partir deste ponto gostaria de elencar os demais registros teóricos que se agregam aos já apresentados. Início a temática pelas negociações em torno do conceito de corpo, ao mesmo instante em que introduzo a idéia de performatividade. É importante colocar que essa categoria permeia todos os capítulos, como também outras conforme falarei mais abaixo, e a proposta para esse trabalho é de justamente perceber como esta instância se comporta em diferentes espaços e discursos, sempre margeando o espaço fronteiro do tema aqui proposto – Literatura e Culinária.

Essa ordenação, que explico sobre o recorte teórico, segue o fluxo da organização dos capítulos, como já foi dito. O conceito de performatividade, conforme veremos, está intrinsecamente ligado à categoria do corpo, daí que ambos aparecerão juntos no momento da análise ao longo da tese. Mas a que sentido de corpo, performatividade e memória estou me referindo?

De chofre, podemos explicitar que o corpo se apresenta enquanto espaço fluido que se constrói e restitui de acordo com as relações e interações, sejam elas sociais ou afetivas. E o recorte temático desta tese, Culinária e Literatura, me faz pensar na inserção do corpo no espaço onde ocorrem as trocas simbólicas mais cotidianas entre homem e mulher, a cozinha. É nesse ambiente extremamente polissêmico que o corpo vai se delineando de novos sentidos, ganha e (re)significa sua sintaxe. Lugar onde a dualidade, masculino e feminino, intensifica-se e desfaz-se em constantes movimentos de trocas. Existe ainda um erotismo que pude perceber, em relação às mulheres entrevistadas e aos livros analisados, emanando dos corpos e dos vapores dos tachos de doces e de “quitutes”.

Entretanto, a presença de um corpo erotizado pelo discurso literário contemporâneo guarda uma trajetória que revela uma outra perspectiva: a de um corpo fragmentado e dilacerado. Esse corpo, que aqui neste estudo se revela,

possui uma trajetória de opressão, principalmente quando se trata do corpo feminino. Assim vimos a Idade Média criar, no campo discursivo, a concepção e fundamentação de um corpo demonizado, o qual precisa ser controlado e sancionado pela Igreja. A Idade Moderna cria a perspectiva do corpo oprimido e possuído, portanto, estigmatizado e doente, tendo em vista os vários casos de “possessão” relatados pelos laudos. O corpo erotizado e sexual, submetido a um sistema de vigilância que inclui o discurso instituído, é amplamente combatido nesse instante. Essa percepção, aqui apenas delineada, é fruto da leitura fundamental que fiz do artigo intitulado *Representação do corpo: uma tipologia*, da pesquisadora Elódia Xavier (2007), e dos livros *História da Sexualidade* e *Os Anormais*, de Michel Foucault (2009; 2002), os quais constituem a fundamentação para o segundo capítulo, como se poderá constatar mais à frente.

A partir do panorama anunciado, o corpo é uma categoria que se engendra para constituir o sujeito e que se desloca no espaço e no tempo, compondo-se, recompondo-se e dialogando por meio de empréstimos e simbologias. Essas mesmas inferências também podem ser verificadas na relação entre o corpo e os objetos, os quais criam com ele um diálogo muitas vezes direto e remissivo. Como exemplo desta correlação, basta ver algumas produções literárias para entender o sentido implícito, e muitas vezes explícito, que emana de determinados frutos. Aliás, nos livros abordados, há uma relação muito íntima entre o corpo representado e o valor do fruto sugerido: seja pelo viés erótico, seja pelo amoroso. É o caso do figo, que sugere a forma da vulva, ou ainda do pêssego, que encarna as partes íntimas da mulher. O fato é que muitos desses frutos estão presentes na Literatura, em textos mitológicos, como sinônimos de fecundidade e feminilidade ou expressão dos desejos. Então, poderíamos dizer que essa aproximação já foi amplamente vivida em termos de arte.

Um breve relato dessa associação pode ser encontrado no mito de Deméter e Perséfone com relação à fruta romã, que é muito citada, conforme veremos, por algumas autoras estudadas neste trabalho. O mito associa o sentido implícito do fruto ao da fecundidade e explica o seu significado. Nesse mito, Hades, deus do mundo inferior, apaixona-se por Perséfone, raptando-a. Deméter, mãe da deusa, sai

do Olimpo e vai a sua procura. Ela descobre que a filha fora levada e que não poderia resgatá-la porque Hades havia dado à Perséfone uma romã para comer. Uma vez alimentada neste reino, lá deveria permanecer. Angustiada, a deusa-mãe não volta para o Olimpo e a humanidade padece com a escassez de alimentos. Zeus resolve o problema e Hades devolve Perséfone, com a exigência de que uma vez ao ano ela retorne ao mundo inferior. Esse tempo corresponde ao inverno e é sinal de fertilidade, a cada vez que o movimento de descida e subida do espaço abissal é reforçado. O mito em questão pode ser encontrado, com outras variações, em outras culturas, porém sempre estabelecendo a ponte entre o sentido e a simbologia que exprime: assegurar a fertilização da terra e a sua plenitude em relação à alimentação, à comida, ao fruto. A romã sintetiza, inclusive por sua aparência avermelhada, o símbolo corporificado da fertilidade. Ela tem sido usada, em alguns textos eróticos, como é o caso de *Afrodite*, de Allende, como ingrediente afrodisíaco.

Desse modo, podemos perceber que determinados objetos e sentidos personificam o corpo e este sistema guarda significados, carrega lembranças e faz emergir a memória, seja ela sensorial, seja empírica. Desse modo, o presente trabalho quer olhar as várias dimensões do feminino, sua extensão para além de si, em textos literários que experimentam o saber culinário como referência e linguagem e o corpo enquanto unidade e descontinuidade, como estrutura: ora desenhado pelas próprias experiências, ora caligrafado pelo outro. A Literatura é o substrato para a atuação desses corpos, linguagem que se performatiza no intuito de criar diálogos e (inter)ações. Quem são e de que forma estão configurados esses corpos? De quais simbologias se valem para a construção da persona feminina? O caminho será entrecruzar vozes e relatos, ambos resguardados por uma estrutura narrativa.

Em vários textos de Bachelard, tanto na psicanálise do fogo quanto nos que consideram a casa um lugar primordial e transitivo, o autor apresenta o espaço como uma categoria fluida, que se estende por ambientes, sejam eles empíricos ou memoriais. O corpo é um primeiro espaço onde nós habitamos, ele se intersecciona por vários lugares, em tempos vários. É imprescindível essa noção de espaço para também com ele percebermos os corpos que se apresentam na estética dos textos

analisados. É importante também ressaltar que a apreciação das obras concentra-se muito menos numa pretensão de esgotar a instância estética dos textos e quer, em larga medida, enfatizar o instante culinário como um tema norteador em relação aos textos literários, no qual a presença da entidade corpo é recorrente. Quero dizer com isso que procuro analisar a eminência dessa temática na Literatura Contemporânea, mais enfaticamente na brasileira, a partir de um viés comparativo<sup>4</sup>.

É, em demasia, na lida com o fogo, em sua presença, que o corpo se transforma: da menina à mulher, ele assume tonalidades várias. O fogo testemunha o epílogo de várias intermediações, ele cria a ambiência necessária para a transfiguração que será desencadeada por essa passagem. Falando dessa entidade, faço aqui um adendo, pois essa presença é um tópico recorrente em textos sobre culinária e ele aparece sempre próximo ao corpo feminino e masculino. E de fato o fogo é um elemento que transmigra as almas, mudando o estado dos corpos, por isso muitas vezes é ícone, em certas culturas tradicionais, de processos que promovem o rejuvenescimento; ele tem significação alquímica. Na cozinha, a sua intensidade, se não controlada, pode desandar uma receita, colocar a perder um doce, prejudicar o organismo e causar dores intensas. Todas essas e outras mais possibilidades são percebidas quando ele se faz presente.

Segundo Bachelard (1999), o fogo é um componente tanto de representação masculina quanto feminina, seguindo uma concepção jungiana de que um estado (animus) é a extensão complementar do outro (anima). Porém, no contexto do masculino e feminino, o fogo se apresenta pela similaridade do quente e do frio, pois,

*(...) 'as mulheres são homens ocultos, uma vez que têm elementos masculinos ocultos no interior'. [Desse modo, como] (...) expressar melhor que o princípio do fogo é a atividade masculina, e que essa atividade inteiramente física, como uma dilatação, é o princípio da vida? A imagem*

---

<sup>4</sup> Para tanto, é imperativo dizer que utilizo a linha comparativista na perspectiva dos estudos culturais, que pretende observar o multiculturalismo *entre-fronteiras* para, enfim, compreender as raízes identitárias que constituem a América Latina. Para tanto, busco referência no caminho traçado por essa corrente, por meio dos estudos desenvolvidos por Ángel Rama e por Antônio Candido. Este último focalizou o estudo crítico literário brasileiro através de um campo sistêmico que aí vê refletido um projeto de formulação para a literatura nacional

*de que os homens não são mais que mulheres dilatadas pelo calor é fácil de psicanalisar, (...) [pois] o fogo não é propriamente um corpo, mas o princípio masculino que informa a matéria feminina. Essa matéria feminina é a água.* (BACHELARD, 1999, pp. 73-75)

Ao mesmo tempo, a lida com o fogo representa uma imersão no universo simbólico da sexualidade, cujas significações transitam em torno da construção sobre masculinidade e feminilidade presentes na imagem do fogo como elemento que queima e abrasa. Para tanto, a entrega ao mundo dos sentidos é concedida através de uma recorrente imersão no mundo dos sabores, em que o fogo é um dos elementos de intermediação. É nesse sentido, mítico por constituição, que se dá a transfiguração do corpo, e a antiga epiderme se renova em outras instâncias do feminino. Por exemplo, o fogo testemunha as várias nuances do corpo da menina, da mãe, da esposa e da amante. Como veremos, essas tonalidades e variações são bem nítidas em relação à personagem Tita da novela mexicana *Como Água para Chocolate*. Ela nasce em cima de um fogão e morre em meio ao calor intenso que é produzido pelo seu corpo e o do amante, Pedro, em total combustão.

O fogo é um componente social tão importante que Lévi-Strauss (2006) dedica uma parte considerável de sua obra para relacioná-lo às práticas cotidianas. Ele marca, por exemplo, as oposições entre o cozido e o assado, oposições que marcam as relações sociais das comunidades analisadas:

*(...) os homens inventaram primeiro o fogo, e que comiam a carne assada, mas enjoaram da repetição e se perguntaram como poderiam preparar a carne de outro modo. Foi então que inventaram a cerâmica, puseram a água no pote, a carne na água e tudo no fogo. Assim eles aprenderam a comer carne ensopada.* (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 433)

Até hoje vemos ainda presentes certas restrições alimentares, no sentido aqui exposto, cujas apropriações se apresentam como tabus alimentares. Assim, com Lévi-Strauss certas habilidades corporais, próximas ao fogo, são ampliadas em detrimento dos matizes exigidos pelo cotidiano.

Fui buscar, também, na vertente antropológica parte do embasamento às reflexões. Assim, são relevantes as contribuições trazidas pelo antropólogo francês David Le Breton (2006), visto que ele utiliza o conceito de corpo como uma estrutura que se compõe por meio das relações sociais. Ele diz:

*(...) o corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo. (LE BRETON, 2006. p. 34)*

A abordagem do antropólogo francês dialoga de forma bastante direta com os estudos desenvolvidos pela estadunidense Judith Butler (2003) e, no sentido de espaço, com a coletânea organizada pelo francês Michel de Certeau (2003), que, em parte de *A Invenção do Cotidiano*, retrata o corpo como um espaço onde reside a memória, memória que se acumula pela sucessão de experiências apreendidas pelo sujeito. O gesto é uma importante noção que se aplica à feitura das receitas, enquanto técnica e habilidade do feminino.

De acordo com o que já foi dito, a corporeidade é constituída por intermédio das ações engendradas ao redor do corpo. Por isso entendo o corpo como um espaço lacunar, um entrelugar ou um permeio, que anuncia *o dilema de um rosto vário (...)*<sup>5</sup>, que se desloca e fragmenta. E que em um aparente desacordo procura, entretanto, dar conta de si mesmo e de sua atuação no mundo. De um corpo no singular migra-se para um que é plural e que parece gerar a ação necessária para criar uma certa unidade, na intenção de se reconstituir. Porém, essa unidade é no mínimo dual. Essa perspectiva, a de corpo plural, veio a partir da leitura do texto *Problemas de Gênero*, da autora Judith Butler (2003), no qual desenvolve duas concepções importantes: o corpo como uma estrutura binária, sempre mutante, e o ato performativo.

Para Butler, o “ser mulher” está além do ato natural, ele se costura a partir de uma “performance cultural”, na qual os “atos performativos” são discursivamente

---

<sup>5</sup> No estudo de Maria Lúcia Dal Farra (2000), sobre as formas de representação do feminino, é possível observar algumas categorizações importantes, tais como *permeio* e *entre-lugar*.

constituídos para organizar e produzir os corpos no interior das categorias de sexo. É nesse sentido que a autora pressupõe o corpo enquanto espaço onde acontecem múltiplos deslocamentos. Ele é palco de embates discursivos cujo sentido está além da atuação binária, tradicional e homogênea, que imputa de um lado o feminino e do outro o masculino. Essa interpretação a autora faz a partir da análise à crítica genealógica que

*(...) recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p. 9)*

Assim, a partir do conceito de corpo fluido, para onde convergem as práticas culturais, e de atos identitários procurei especular também como a atividade culinária enquadra e organiza toda uma simbologia em torno do corpo feminino; em atividades que são aparentemente duais, por exemplo a prática de escritora e cozinheira, fui buscar o diálogo necessário para entender os aspectos representativos da *persona(s)* feminina.

Nesse interstício entre o escrever e o cozinhar, procurarei avaliar como e onde se encarnam o feminino, pois, conforme veremos, o corpo se dilui em todos os espaços, na casa e nos objetos, relacionando-se com elementos vários. É através dessas principais atividades que se permeia aos poucos a identidade feminina, dentro do ente que fala e que encarna vários desdobramentos.

Em alguns textos, é como doceira que um antigo descentramento corporal, fragmentado no tempo e no espaço, reorganiza-se em torno de unidades empiricamente vivenciadas: o fogo, a casa, a panela, o tacho... todos esses objetos estão prenes e é com eles que o ente feminino se recompõe em completa simbiose. As sensações desencadeadas pelos sentidos organizam tempo e espaço, realocam conceitos e desfazem antigas tradições e constituem a memória. O corpo



precisa da categoria tempo e é na lida com determinados ofícios que o sentido de habitar ganha certa amplitude, pois o espaço se organiza (...) *em altura, pela topografia do sonho, se aconchega no onirismo do corpo, onde (...) encontra a sua felicidade maior de sede fusional oculta e íntima.* (DAL FARRA, 2000, p. 274)

O termo simbiose, que traduz uma total imersão pelos objetos e espaços da casa – na qual o corpo intersecciona-se na colher que mistura a massa, na panela que recebe os ingredientes, no vapor que emana do alimento – me fez passar, então, para uma importante percepção: a do corpo fluido e desdobrável. O corpo perfaz um caminho em que procura renovar-se e, para tanto, ele se desloca pelos objetos que ocupam os ambientes e por eles se ramifica. E assim, ele se instaura em analogias e metonimizicações que se transfiguram na condição de ente/entidade, o qual alimenta e está ali para fertilizar a casa, em sentido mais amplo.

Nos textos analisados pude perceber alguns corpos que se diluem em total elasticidade. Eles se espraiam pelo ambiente compondo uma estética em relação ao espaço. E esse permeio, que aparenta ser lacunar, se configura num total preenchimento das “coisas de mulher”. E toda a prerrogativa feminina procura ocupar os lugares por onde os objetos estão dispostos no espaço da casa. Os deslocamentos que o corpo faz em torno dos objetos, e que estão repletos de si, pluralizam-se em descobertas e variações. Para além de sinestésias, a memória culinária dá referência à categoria de “pessoa”, refletindo-a como identidade. É o que vemos, por exemplo, acontecer com a escrita de Laura Esquivel (1998; 2006a), tanto em *Íntimas Suculencias*, quanto em *Como água para Chocolate*. Em ambos os livros há uma identificação da autora com a cultura mexicana e, principalmente, com a constituição do feminino que se apresenta por meio de uma composição escritural. A todo o momento, encontramos nos textos referências identitárias inscritas:

*Quién puede recordar cuándo fue la primera vez que sentí ardor en la lengua, sudor en el cuero cabelludo, lágrimas en los ojos y secreción nasal a causa del chile? Sin duda es difícilísimo precisarlo porque el chile está en la memoria ancestral de los mexicanos y los ha acompañado desde tiempos inmemoriales.* (ESQUIVEL, 1998, p. 115)

A passagem acima compõe um capítulo do livro de Laura Esquivel, suas íntimas suculeências, cuja presença do ingrediente estará mais na frente associado ao calor amoroso e erótico, como referência ao masculino e feminino: *El chile también se usaba em prácticas de magia e encantamiento. Los de forma alargada se relacionaban con la figura masculina mientras que los anchos y redondos con la femenina.* (ESQUIVEL, 1998, p. 117).

Outro pensador fundamental para esse trabalho é Bakhtin, visto que alia o conceito de corpo às reflexões literárias aqui necessárias. Para o autor russo, o corpo nutre-se e alimenta-se de várias maneiras, ao mesmo tempo em que se desestrutura e se recompõe para realizar uma série ilimitada de associações. Ele diz a esse respeito:

*O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si [e ainda] o homem não teme o mundo, ele venceu-o, degusta-o. Na atmosfera dessa degustação vitoriosa, o mundo toma um aspecto novo: colheita excedente, crescimento generoso.*  
(BAKHTIN, 1993a, pp. 245-259)

Esse diálogo é muito importante porque a entidade corpo, para ele, está em negociação tanto com o espaço quanto com o ambiente artístico/literário. É tanto que no capítulo que dedica à análise de Rabelais, Bakhtin (1993a) faz um levantamento das obras literárias que abordam o tema da glotonaria, assim considerado na Idade Média. Na obra do escritor russo, a corporeidade é, também, uma das categorias que intermediam as discussões sobre o fato literário.

Desse modo, é extremamente relevante a apresentação desses autores, tendo em vista que trazem um caminho já bastante consolidado em relação à concepção de sujeito, a qual pretendo estabelecer com a atividade culinária, aqui entendida como um ofício não só moldado pelo cotidiano, mas como um artefato, no sentido artístico.

Conforme dito anteriormente em relação aos textos que irei utilizar, o corpo entra em permeio com relação aos ingredientes experienciados. Daí salta uma correlação na qual não há distinções claras entre amar, cozinhar e escrever. E esse

é um trinômio extremamente importante, pois que se coloca em ação e promove desdobramentos em relação ao corpo feminino. Pelos empréstimos que faz, em relação ao espaço, é que a identidade mulher se configura e que um determinado corpo feminino se forma. Há, também, um outro sentido de corpo marcado nos textos, o qual acentua o papel da mulher-escritora. Esses papéis se desdobram sem uma aparente fragmentação, ao contrário, eles se complementam. Os sentidos aguçam-se e canalizam um pensar sobre si mesmo. Então é aí, nessa zona fronteira, que se dá a construção de uma corporeidade, que se expressa em torno da feminilidade, e de uma outra que atua enquanto tal por meio da escritura. Essa proximidade direciona uma discussão na tese sobre a formação de narrativas híbridas, as quais atuam na linha limítrofe entre-gêneros. Para tanto, utilizei a contribuição extremamente valorosa de Néstor Canclini (2003) e outros autores da contemporaneidade que discutem essa questão.

A escolha de recorrer, também, às pesquisas desenvolvidas por Lévi-Strauss, especificamente com os três volumes da coleção Mitológicas (2006), fez-se necessária tendo em vista que o autor constrói uma abordagem que se permite estabelecer diversas combinações acerca das habilidades e procedimentos culinários, suas estruturas e limites possíveis. Mas alerta que não irei tratar os textos por via da análise estrutural, busco no trabalho do autor o recorte sobre hábitos alimentares que ele aplicou em relação aos mitos. Por exemplo, para ele o fogo é um elemento que ora está ligado a prática feminina, ora a masculina. Nesse sentido, ele permite, no curso de sua análise, certa fluidez das categorias. Portanto, a sua observação é baseada no fenômeno inserido no contexto cosmológico e na prática dos mitos analisados. A minha análise estende-se pelo mesmo fluxo, procurando entender a relação entre culinária e narração em observância ao corpo feminino, entendendo essa categoria, o corpo, enquanto espaço ativo, em ação e mutação constantes, que se desdobra. Como já me referi, a memória entra em foco, no sentido de que esses corpos narram e reinterpretam a sua posição no mundo, em diálogo com o fazer culinário e com a prática narrativa. Por isso, recorro à performatividade como forma de perceber a ação e reação desses corpos no tempo e no espaço da narrativa.

O sentido de performatividade, aqui entendida como ação ou atuação do corpo no espaço e tempo, é extremamente importante para o desenvolvimento desse trabalho. Essa concepção se apresenta nas obras analisadas de duas maneiras: como um artefato estético que dimensiona a ação das personagens e entidades narrativas e como um canal de pensar as ações corporais contidas no cotidiano. Então, sua dimensão é artística e antropológica, cuja ligadura se faz por meio do discurso desencadeado pelos agentes sociais, que se personificam no âmbito literário e no vivido.

Como dissemos, o corpo se performatiza na relação trinômica entre o ato de escrever, cozinhar e amar, tríade que representa uma unidade. E a relação que procuro estabelecer, de chofre, se apresenta: o corpo como espaço onde se constrói a feminilidade, pois, não é só em relação ao prato e à receita que são necessárias as porções ou os condimentos sob medida, o corpo segue também a composição de cada etapa para dar cabo à receita e para, com ela, se reestruturar.

As mulheres que lidam com a prática culinária, seja aquela *in locu*, seja em atividade discursiva, estão constantemente se (re)significando e, com isso, rediscutindo a sua feminilidade, tanto no momento em que relembram determinadas receitas quanto em certas ocasiões em que precisaram atuar com elas: preparar um prato requer não só a organização dos ingredientes, mas a articulação de todo um gestual necessário à feitura dos pratos. Nesse tempo e espaço – quando e onde ocorre a narração das receitas – a habilidade culinária exige certa performatividade, tanto rememorativa, no que se relaciona aos ingredientes, quanto em relação à versatilidade para reagrupar componentes que dão ao prato um sentido de “originalidade”.

Digo isso porque em quase todas as entrevistas que fiz, e assim também atestam os livros das escritoras que utilizo neste trabalho, as receitas que reapareciam à mesa atuavam com algum elemento inovador, situação similar ao contexto literário em que o fluxo de uma história se apresenta sempre inaugural quando recontada. Não pretendo seguir o viés da oralidade, restrinjo-me apenas a pincelar tais nuances. Os livros de receitas que trazem crônicas culinárias têm

relação bem próxima com o ambiente da oralidade, pois se constituem numa situação de transmissão e rememoração similar à da narratividade, pois atuam e se organizam em torno de uma ordem que requer o espaço cotidiano.

Essa relação tão próxima entre Literatura e Catálogo Culinário, entre ficção e realidade, é tópico já discutido pela crítica e teoria contemporâneas, que me fizeram pensar em como os textos literários sobre culinária estão imbuídos de uma práxis. A narratividade no campo literário e antropológico me conduziu ao relato das mulheres doceiras como maneira de prover um diálogo entre habilidades que se cruzam. Então será também a habilidade dos sujeitos, leia-se experiência, que observo nesta pesquisa como um componente essencial também para se perceber a narratividade. Outros autores e conceitos entrarão, também, no decorrer deste trabalho.

### **Sobre o modo-de-fazer: preambulação aos capítulos**

A partir deste momento, quero explicitar como ficarão os capítulos, sua organização temática e teórica.

No primeiro capítulo pretendo primeiramente observar algumas relações antropológicas que existem entre culinária e Literatura, suas variações nesse campo a partir de dois manuais cujas autoras têm ampla relação com a atividade literária. Os *livros de receitas* tanto da autora Rachel de Queiroz quanto de Laura Esquivel são fulcrais para a interpelação do tema. São eles: *O Não Me Deixes* (2004) e *Íntimas Suculencias, Tratado filosófico de cocina* (1998). A relação entre Memória e Experiência é fundamental para perceber a habilidade culinária a partir das práticas cotidianas representativas que estão disseminadas no ambiente dos dois livros. A questão da espacialidade será também um aspecto a ser observado, porém sempre no compasso das atividades descritas e no sentido de perceber como a relação com a cozinha desperta significados capitais e simbólicos para o feminino. O corpo entra em cena na perspectiva do discurso autoral e como expressão de um regime identitário que se fundamenta em noções como *habitus* e Memória Social. Para

tanto, serão de extrema relevância os estudos desenvolvidos por Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu (1999) e Michel de Certeau (2003). Para percepção do contexto gastronômico mexicano, dentre os livros que pesquisei, vale enfatizar o livro *Vivan los tamales!*, de Jeffrey Pilcher (2001). Neste capítulo será possível, também, já vislumbrar alguns pontos que tratarei no final desta pesquisa: estariam ou não esses livros de receitas na periferia do trabalho literário? E qual a posição que mulheres-escritoras como Rachel de Queiroz e Laura Esquivel ocupam dentro desse contexto pragmático? Como pretendo responder essas elocubrações aos poucos, ao longo da tese, não entrarão neste primeiro momento discussões mais profundas sobre as questões abordadas.

O segundo capítulo fará um recorte epistemológico da relação entre Literatura e Culinária, visando observar algumas representações em torno do corpo a partir do contato com elementos da bruxaria, em especial com a produção de afrodisíacos. Isso porque esta é uma temática bastante recorrente ao feminino como também à Literatura Contemporânea. Porém, nos textos das autoras aqui estudadas, a noção de bruxaria e magia mostra um deslocamento no que se refere ao corpo feminino e será neste ponto que irei me situar. Estes corpos se apresentam emancipados com relação ao conceito sobre eles imputados pela Idade Média, os quais foram postulados enquanto corpos demonizados. Uma linha tangencia esta discussão nos textos das autoras contemporâneas: um corpo liberado que fabrica seus unguentos e poções em nome do amor e da liberação de sua própria sexualidade. Os textos relacionam as poções e o modo de fazer um alimento ao conceito de feitiço ou magia, ambos intermediados pelo viés amoroso e pelo corpo como um espaço de atuação, improvisação, que desencadeia os encantamentos.

Para tanto, recorro a duas autoras contemporâneas, à chilena Isabel Allende (2002) – com o *manual* de receitas e afrodisíacos intitulado *Afrodite* – e à brasileira Márcia Frazão (2007), cujo livro, intitulado *A Cozinha Mágica*, é uma espécie de texto híbrido que transita entre o discurso ficcional, do ponto de vista da crônica literária e do conto, e o bruxolístico. Para tanto, recorro às pesquisas elaboradas pelos estudos culturais, principalmente ao historiador Carlo Ginzburg (2007). Parto de uma avaliação epistemológica para chegar a um viés de pesquisa. E, nesse caso,

me refiro à pesquisadora Elódia Xavier que, como já apresentei anteriormente, em seu artigo intitulado *Representação do corpo: uma tipologia*, perscruta a condição do corpo feminino na Literatura Brasileira a partir da tipologia caracterizada como *Corpo dócil*, que extrai das considerações de Michel Foucault a partir daquilo que ele intitula corpo domesticado, sob o controle do poder.

Do mesmo autor, busquei perceber de que modo o corpo feminino foi manipulado e domesticado, tomando por referência o sentido de sexualidade, cuja descrição aparecia como fonte de malefícios nas Idades Média e Moderna. Em torno dessa representação constituiu-se um discurso normatizador e controlador. Porém, a relação entre o corpo feminino e a bruxaria é fruto da simbiose que as próprias obras já vislumbram em seus contextos de discurso, pois elas já trazem essa aproximação sinalizando um possível corpo erotizado e/ou liberado. Em contrapartida, provoquei como metodologia um *olhar para trás* por meio da literatura historiográfica, para perceber a inscrição na história das mentalidades de um corpo demonizado e, portanto, combatido. Na mesma medida, procurei captar a transformação desse corpo expurgado em outro de tendência mais erotizada. No momento adequado da tese, irei situar a noção de erótico que pontuo aqui. Alguns outros autores foram centrais para estabelecer essa relação e em especial gostaria de frisar as contribuições da historiadora Mary Del Priore (2000; 2004; 2006), cuja pesquisa situa a composição do corpo feminino a partir da historiografia brasileira.

O terceiro capítulo procura entender certas categorias e representações que se acercam da temática em relação aos textos escolhidos, tais como corpo, performatividade, identidade e representação. Aqui retomo alguns trabalhos teóricos já citados e utilizo alguns outros. Em especial, gostaria de enfatizar a contribuição fundamental do estudioso Georges Bataille (1998) e seu livro *Erotismo*. Para esse momento da pesquisa será fundamental a produção poética da escritora mineira Adélia Prado, pois é a partir dela que chego às demais autoras procurando enxergar o instante culinário em cada uma a partir dos vários desdobramentos que elas produzem por meio da escrita.

Ao todo são três as escritoras que se apresentam no corpo desse capítulo, além da escritora mineira. Em Cora Coralina, cuja presença dos frutos dialoga muito proximamente com Adélia Prado, recorro a algumas crônicas e poesias esparsas; de Heloísa Helena, escritora goiana pouco conhecida, utilizo um livro de crônicas e memórias intitulado *Um cheiro de saudade*; com Laura Esquivel, adentro no espaço literário da novela *Como água para chocolate*. Esse é um capítulo que irá olhar a representatividade desses corpos femininos em meio ao espaço no qual convivem e com os quais se relacionam: com a casa, a varanda, a cozinha, o quintal e o quarto. Aqui procuro deixar vir à tona as sensações, os cheiros, as lembranças, as histórias de vida para com elas compor um panorama em torno da memória. A noção de *habitus* será importante para compor um panorama da *Memória Destello*, que emerge das sensações e desencarna dos corpos que atuam em torno do fogão, da mesa, da cama e da escrita que essas autoras também performatizam. Procuro centralizar no capítulo três uma feição um pouco mais estética.

O quarto capítulo fará a análise de alguns textos literários já apresentados em momentos anteriores deste trabalho e cujo aspecto formal marca a presença de estruturas híbridas, ou seja, que se relacionam neste caso com manuais e breviários de culinária. Os manuais das escritoras Rachel de Queiroz (*O Não Me Deixes*), Isabel Allende (*Afrodite*), Laura Esquivel (*Íntimas Suculencias*) e Márcia Frazão (*A Cozinha Mágica*) serão novamente trabalhados em diálogo com algumas de suas produções literárias anteriores. O conceito de hibridação é entendido como um processo de intersecção discursiva que define a *multiculturalidade*. Hoje, no mundo contemporâneo, os textos de diversas espécies e gêneros encontram-se naquilo que o autor define como zonas de fronteiras. Esses espaços entrecruzados promovem deslocamentos e reagrupamentos, os quais têm justificado a intensa elaboração de textos com múltiplas perspectivas discursivas e de gênero. Essas várias fusões negociam múltiplas experiências estéticas e rediscutem tradicionais marcas identitárias.

Pelos motivos aqui expostos, é de vital importância a obra de Canclini (2003) para esta pesquisa, como serão necessárias outras incursões teóricas neste campo. Em especial, gostaria de acrescentar a vasta contribuição da obra do escritor



uruguaio Ángel Rama (2001), pois este autor observa a produção literária a partir de um sistema que coloca em linha de frente questões relativas à latino-americanidade. No sentido das discussões em torno do conceito de tradição e cultura, o texto de Nestor Canclini, *Culturas Híbridas*, dialoga de maneira extraordinária com o de Ángel Rama, *Literatura e Cultura na América Latina*, e com o de Gilberto Freyre (1967). Desse modo, a inserção do Manifesto Regionalista, de Gilberto Freyre, na presente pesquisa dar-se-á pelo viés comparativo, pois irá sinalizar o caráter estético e antropológico presente nos demais textos analisados, tais como os receituários, e nestes, os contos, crônicas ou trechos de romances da literatura brasileira, com o fim de perceber a composição de um gênero que se faz híbrido, pela via dos discursos aqui colocados.

Na parte que trata da conclusão desta pesquisa, procurarei encaminhar as discussões em torno do tema sinalizando elementos comparativos entre a literatura brasileira e a mexicana, mas não deixando de recorrer, também, à literatura latino-americana, dentre elas a chilena, da qual retomo pontos comuns e divergentes, como corpo, hábitos alimentares e representação do feminino. Tudo isso porque a busca pela valoração do patrimônio cultural é assunto convergente na escrita latino-americana contemporânea que sinaliza e experiencia a simultaneidade de temas com princípio identitário. Um importante traço a ser levado em consideração, dentro desse contexto e da temática escolhida, será a abrangência do sistema literário. Assim, a eminência de uma escrita que se vincula ao sentido de pertencimento constrói um amplo diálogo em torno da crítica contemporânea, pois:

*En cuanto a las tendencias que pueden observarse, podemos resumirlas de este modo: Hay un uso distinto de la realidad; la realidad y la suprarrealidad están yuxtapuestas, y el resultado de este mestizaje forzoso, trae también un uso distinto del tiempo y del espacio (...) la antropología como nueva visión para encarar la convivencia con el indio (...) El uso de la lengua en este nuevo narrador mexicano, retoma la fuerza del milenarismo mito (...) como conclusión aventurada, pueda pensarse que les está reservado a los novelistas ... hacer una literatura de fundación, universal por mexicana, nacional por auténtica, bella por cuidado y por afán de experimentación. (LEGUIZAMÓN, 1981, pp. 154-156)*

A partir do que foi exposto, é possível traçar uma pequena linha horizontal em torno do tema (Literatura e Culinária): no primeiro capítulo sobressai a idéia de um corpo social, constituído enquanto discurso coletivo; no segundo capítulo emerge um corpo liberado em contraposição a outro manipulado e expurgado; no terceiro enfatizo a representação do corpo feminino que se desdobra em meio ao espaço privado da casa; no quarto capítulo, procuro situar o corpo textual como espaço de fronteira, negociações e deslocamentos. É importante ainda enfatizar que, entre um capítulo e outro, procuro dar conta de um diferente momento culinário e, nesse âmbito, como nele está representada a condição do feminino. É por esse motivo que nesse *leixa-pren* temático não privilegiarei a análise de uma obra apenas, mas, ao contrário, vou ao encontro do tema, à medida que ele se revela no âmbito do texto. Mais uma vez, evoco a imagem da colcha-de-retalhos. A medida para tais incursões será o feminino, como ele estará revelado no âmbito das narrativas pesquisadas.

### **No entorno sobre o feminino**

Falar em feminino faz-me lembrar das mulheres doceras e de que preciso apresentá-las, dizer como cheguei até elas, ou melhor, como nos entrecruzamos. As entrevistas foram realizadas em Sergipe<sup>6</sup>, um lugar que ainda guarda muitos elementos de sua cultura. Desse modo, realizei parte da pesquisa em alguns momentos festivos do estado, como também em dias comuns. Os festejos juninos são os que mais têm relevância em Sergipe e nessa época me parece que o Nordeste se abre em flor, em cores e perfumes; fui também até Laranjeiras, especificamente no *Encontro Cultural de Laranjeiras*, que acontece todos os anos na segunda semana de janeiro. Esse pequeno município está localizado ao norte do estado e resguarda alguns patrimônios históricos tombados. Um dado importante a acrescentar é que grande parte da população tem descendência direta de escravos, portanto, ela é negra em sua maioria. As meninas dos beijos e queijadinhas

---

<sup>6</sup> Durante os anos de 2007, 2008 e 2009.

encontrei-as<sup>7</sup> no Mercado Central, na ala onde tradicionalmente se vendem produtos – doces na realidade – elaborados a partir da mandioca brava, que passa por longo processo até ser transformada na farinha de tapioca, que é a base dos vários beijus encontrados no mercado. Do Mercado Central parti para São Cristóvão, município tombado como patrimônio histórico – quarta cidade mais antiga do Brasil. Lá testemunhei a variedade de produtos (doces e salgados) que se pode fazer com a farinha de mandioca. Em São Cristóvão observei a fabricação de pé-de-moleque, mal casado, sario, pamonhas, massa puba<sup>8</sup>.

Na parte norte do estado, da Barra dos Coqueiros até Pirambu, encontrei uma doçura de pessoa<sup>9</sup>, D. Nininha. E olhe que essa mulher me revelou não somente suas qualidades na cozinha, por meio de sua cocada feita com a mão na massa, mas também me mostrou “coisas” de mim mesma, trouxe-me de volta ao prazer de estar em uma cozinha e me colocou água na boca só ao falar de uma receita. Assim mesmo, tudo muito simples, porque, como ela mesma diz sem a menor pretensão: *cozinha boa é aquela que se faz com muito amor no coração*. Essa parte de Sergipe é muito rica na produção do coco e foi lá que pude resgatar a história das mulheres do tabuleiro, que já havia lido em livros que li sobre a participação feminina no Brasil Colonial, principalmente no texto intitulado *O avesso da Memória*, de Luciano Figueiredo (1993).

O que essas mulheres e essas histórias têm em relação com uma pesquisa que trata de Literatura? Para mim, em se tratando de uma pesquisa que lida com a noção de corpo e de performatividade, não teria sentido se esses corpos ficcionalizados não se materializassem através dos diversos pratos que saboreei. Posso dizer que estar com elas, ouvindo-as apenas, trouxe-me sempre ardor, sabor e desejo por esta pesquisa. Olhar seus corpos ajudou a perceber o meu próprio. Ouvir suas histórias de vida contribuiu para olhar a minha história pessoal: uma família de mulheres que sabem cozinhar. São todas elas de mão-cheia. Foi ouvindo-as que ajudei minha mãe a resgatar sua receita famosa de bolachinha de tapioca<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> ANEXO, pp. II-III.

<sup>8</sup> ANEXO, pp. XI-XIII.

<sup>9</sup> ANEXO, p. IV.

<sup>10</sup> ANEXO, p. XVI.

Foi comendo a cocada de D. Nininha com a minha mãe que descobri que minha avó, uma professora de Português sem igual, era dona da melhor e mais procurada “cocada puxa”<sup>11</sup> de que, segundo minha mãe, já se tem história. Com este trabalho presenciei minha mãe trazer à tona antigas memórias extremamente importantes para o curso dessa pesquisa, relatos simples, mas que fizeram tanto sentido para mim. Pesquisando os livros de receitas de minha tia, consegui resgatar a melhor torta de tapioca que já comi em toda minha existência. Talvez porque ela sempre a fez tão anarquicamente, sem medidas. A receita, que compõe o anexo dessa tese<sup>12</sup>, não garante o sucesso do prato, é uma advertência, mas representa uma espécie de prazer imemorial para a minha família, principalmente para a ala feminina. Agora mesmo minha tia deve estar fazendo esse pequeno manjar para os anjos. Ou seja, ao observar as tantas histórias, os diversos corpos femininos executando suas receitas, em meio aos aromas tão peculiares dessa culinária sergipana, pude perceber melhor a relação que se estabelece entre o feminino e os objetos ao seu redor.

Não posso deixar de colocar aqui os cheiros e lembranças que trouxe do México, de suas mulheres. Dou atenção em particular à Dona Josefa<sup>13</sup>, que me apresentou aos mercados, e em especial a duas meninas que me introduziram, tão docemente, na “ciência” do preparo do *mole* e que me revelaram a variedade do *chile* que se pode encontrar naquele país. Nesse sentido, foi crucial o diálogo e as leituras com a antropóloga Amaranta Arcádia, que desenvolve suas pesquisas sobre a expressão da culinária mexicana. Esse povo tão gentil, amável e que dá tanto valor a sua memória e identidade contribuiu para marcar em meu corpo, de uma vez, o prazer de realizar esta pesquisa. O tempo que passei lá foi maior do que eu poderia ter imaginado e suficiente para me fazer voltar e continuar.

Portanto, observar as habilidades corporais das cozinheiras foi extremamente relevante para entender como a categoria da pessoa se constrói. As técnicas que elas acumulam no seu cotidiano revelam elementos identitários importantes sobre o contexto social em que vivem. Não é à toa que a “cozinheira de mão cheia” chega a

---

<sup>11</sup> ANEXO, p. XV.

<sup>12</sup> ANEXO, p. XIV.

<sup>13</sup> ANEXO, p. V.

esse status pela lida quase familiar com os utensílios domésticos e estes parecem responder conferindo à cozinheira o ponto e a medida exata do cozimento. No plano narrativo, a receita e o modo de fazer são uma forma de inscrição textual. Sim, porque para essas mulheres é preciso saber usar de uma habilidade narrativa, seja ela utilizada como capacidade de transmitir a receita oralmente, seja de inscrevê-la de forma textual. No plano literário e parafraseando o pensador Michel Foucault (2009), em seu livro *História da Sexualidade*, as mulheres escritoras que falam do ambiente culinário atuam no espaço côncavo das vozes que narram histórias culinárias, entrecruzando espaço literário e social. Suas vozes, na zona de intersecção em que estão, dialogam e falam em sintonia sobre seus corpos, suas atividades e suas memórias, ambas culinárias. E, assim, essas mulheres autoras estão se incluindo, de corpo inteiro, por meio da narração e da atuação culinária, em uma prática social importante que insere, de forma direta, a ordem social presente e pretérita do cotidiano. E o Campo Literário, tanto a crítica como a teoria, recebe os sinais presentes desse entrecruzamento de linguagens e discursos.

## Capítulo 1

### ***Do doce ao salgado: Experiência Culinária e Memória Social***

*Minhas lembranças, entretanto, não se resumem a estes detalhes ominosos; elas também contêm as memórias de sabores até hoje sobreviventes.*  
(Rachel de Queiroz, 2004, p. 7)

### **Ingredientes de uma Memória Social**

A recente publicação de textos de escritoras que relacionam Literatura e Culinária levou-me a fazer uma reflexão sobre a Memória Social dentro de um espaço específico, a cozinha, cozinha entendida como um lugar de rito que transfigura os corpos. Quero reconstituir – por meio do recorte desse ritual e da memória narrativa que vai emergindo de sensações experienciadas individualmente e em grupo - determinados sentidos que se engendram a partir da relação com a culinária. Isso porque os hábitos alimentares se apresentam como *textos culturais que podem ser lidos [e que] falam, entre outras coisas, da família, do pai e da mulher* (WOORTMANN, Klaas, 1986, p. 127). Os textos aqui analisados serão *O Não Me Deixes*<sup>14</sup>, de Rachel de Queiroz, e *Íntimas Suculencias*<sup>15</sup>, de Laura Esquivel.

A formação de uma culinária no Brasil, dessa em tom mais elaborado, começou cedo, ela data, segundo Gilberto Freyre, da implantação da cana-de-açúcar como uma *produção* de base local, servida, basicamente, no momento da botada que é, literalmente, *o momento de botar o engenho para moer a cana, o início da moagem* (ROMIO, 2000, p.36). É evidente que o autor fala de um

<sup>14</sup> QUEIROZ, Rachel. *O Não Me Deixes*. São Paulo: Arx, 2004. (Para efeito de referência, a partir de então, ao citar algum trecho da referida obra, estarei informando a página através de parênteses)

<sup>15</sup> ESQUIVEL, Laura. *Íntimas Suculencias: Tratado filosófico de cocina*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998. (Utilizo o mesmo critério)

contexto mais litorâneo, porque no interior, no sertão, é outro o hábito alimentar, baseado no feijão com arroz e na carne (de caça, de galinha, de porco, de boi e de bode):

*A cozinha nordestina descende da cozinha portuguesa, mas apenas em termos, pois a influência do que poderíamos chamar de culinária indígena ainda se faz muito sentir (...) Comia-se a carne moqueada na brasa, misturada com farinha de mandioca (...) Parece que foram eles os inventores da farinha de mandioca, de onde se conclui que a alimentação do caboclo nordestino ou amazônico não variou muito dos tempos da descoberta para cá. A carne cozida ou assada no espeto ainda é o cardápio predileto do caboclo. (QUEIROZ, 2004, p. 11)*

Porém, falemos do açúcar como ponto de partida, porque nos parece ter sido essa uma atividade que intensificou uma prática culinária “mais elaborada” e sob a guarda dos cuidados femininos. Também é importante ressaltar que os nossos hábitos alimentares são o resultado de um processo que chamamos de antropofagia cultural, no qual as várias etnias entraram com o seu tempero, sabor e capital simbólico específico. O resgate dessa memória culinária se pretende como forma de evocar as lembranças gustativas que, segundo Halbwachs (1990), engendram o sujeito social poliforme para com ele elaborar um primeiro quadro social que serve como ponto de referência nesta reconstrução que chamamos memória. É importante ressaltar que a memória acontece no âmbito das práticas cotidianas. Ela emerge da atividade encenada e por meio das micro-experiências narradas. Neste sentido, é importante ressaltar o conceito de *memória destello*, pois corresponde ao acúmulo de imagens recolhidas e pertinentes ao grupo no qual está inserido o sujeito da ação rememorativa. Em relação aos textos das duas autoras com as quais trabalho neste capítulo, Laura Esquivel e Rachel de Queiroz, essa forma de memória é composta por meio dos detalhamentos que identificam os hábitos culinários constituídos no grupo com os quais as autoras sentem-se pertencer. Os cheiros e sensações corporais provocam um desejo por relatar o cardápio que compõe o dia a dia. Dessa maneira, a culinária é uma atividade central porque em torno dela é possível organizar e perceber uma gama de gestuais também compartilhados em sociedade, no cotidiano. Em outros textos que

tratam dessa mesma temática, é possível encontrar também uma forma de escrita que faz o resgate da memória do grupo como um procedimento para delinear os hábitos vividos coletivamente. Neste caso, o sujeito rememorativo parte de uma referência que lhe é individual. Cito como exemplo o livro de crônica da escritora goiana Heloisa Helena (1985). Nele é possível ver a minudência de cada momento culinário que marca a passagem da história familiar a qual ela procura reconstruir. E será com o uso desse capital simbólico, o qual a narradora de *O Não Me Deixes* traz à tona pela habilidade rememorativa, que uma cartografia sobre o lugar é montada. Os pratos típicos e a doçaria compõem o foco da autora, em especial as compotas são o centro de sua atenção como se a capacidade de fazê-las concedesse um status especial e central no grupo. Neste sentido, habilidades culinárias vivenciadas dessa maneira conferem marcas significativas em torno do sujeito.

O açúcar, portanto, será constituído logo de início, no princípio da nossa formação, como uma atividade que irá se fixar no Brasil, principalmente pelo Nordeste, como símbolo de poder, tendo em vista essa constituição girar em torno da casa-grande. *A geração de 30*, na literatura brasileira, atesta essa configuração através de uma formação literária que evidencia a autoridade que se cria em torno dos engenhos de cana que é tipicamente patriarcal. É o que diz, por exemplo, José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*:

*Ficava a fábrica bem perto da casa-grande. Um enorme edifício de telhado baixo, com quatro biqueiras e um bueiro branco, a boca cortada em diagonal. Não sei por que os meninos gostam tanto das máquinas. Minha atenção inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei mais em nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas giratórias do regulador (...) Tio Juca começou a me mostrar como se fazia o açúcar. O mestre Cândido com uma cuia de água de cal deitando nas tachas e as tachas fervendo, o cocho como o caldo frio e uma fumaça cheirosa entrando pela boca da gente. (ROMIO, 2000, p. 36)*

É tão importante essa atividade para a manutenção de uma estrutura, não só econômica, mas principalmente social, em torno da casa-grande, que o fim do engenho, o fogo-morto, denuncia o enfraquecimento do pátrio poder. Sobre esse



aspecto relata Francisco Dantas (2003), autor de mesmo jaez que o dessa geração de 30, no Nordeste:

*Assim de fogo-morto aquele bicho lendário provocou perdas e extravios, derramou outras vidas humanas, uma das quais também nunca se consolaria, vitimada pela mesma mazela do patrão (...) com a falta das labaredas para alimentar, Garangó sobrava no mundo, sem um jeito de ser útil ou uma marca qualquer para se identificar. (DANTAS, 2001, p. 303)*

Os textos que representam essa tradição na literatura detectaram a força que emana dos engenhos de açúcar. Refiro-me agora a um poder simbólico e efetivo que gira em torno da moenda, das engrenagens do engenho de onde se extrai o melaço, produto que vai impulsionar toda uma ordem local. O contexto da Literatura Contemporânea promove um salto no sentido de deslocar o comando discursivo da voz masculina, estabelecendo como tópica a presença da atuação feminina. É o que veremos mais adiante com os escritos dessas duas mulheres. Desse modo, o conceito de performatividade se amplia de uma dimensão puramente estética para englobar um sentido de efeito social e político, pois considero a *performance* como acontecimento e experimentação diretamente veiculada pelo discurso que (...) *dentro de uma perspectiva ampliada pode ser vista como comportamento-metáfora do comportamento social* (PEDRON, 2006, p.32).

No livro de Rachel de Queiroz, *O Não Me Deixes*, vale perceber que essa gastronomia nordestina (do sertão), como ela designa, se resguarda em uma memória subterrânea que herdou, visto que o sertão engendrou, em detrimento do ciclo de cana-de-açúcar, uma gastronomia peculiar que reforçava os papéis e o paladar dentro da casa-grande. Tudo isso não está dito, porém é o que nos revelam os ingredientes, os quais são resguardados por uma tradição, ou seja, uma memória culinária familiar.

Vejamos um trecho do livro de Rachel de Queiroz: *A mesa do Não Me Deixes sempre foi pródiga em doces, pois a dieta do nordestino é rica em açúcar* (QUEIROZ, 2004, p. 88). Desse modo, a autora resgata uma prática dessa

*tradição açucareira* que repousa enquanto hábito alimentar do nordestino. Há que se falar, também, sobre os espaços de onde essas memórias culinárias afloram, pois nem todos comiam em um mesmo lugar. Ainda quanto às lembranças de Rachel de Queiroz, a família comia na sala e as empregadas e moradores, que estavam fazendo algum serviço, tinham suas refeições na copa, uma extensão da cozinha. Assim, os espaços demarcados falam muito de um *habitus social* que corresponde às práticas experienciadas no passado e integralizadas nas ações cotidianas dos indivíduos. Essa dimensão que acerca a noção de *habitus* agregada à categoria da experiência redimensiona as atividades executadas pelo corpo social, as quais funcionam como um *capital acumulado* importante para entender os sentidos subjacentes pelos quais as pessoas organizam o *seu mundo vivido* (WACQUANT, p. 5). Como também há que se perceber no livro que a composição da mesa, etapa final da atividade culinária, que começa na cozinha desde a organização dos ingredientes até a demarcação dos lugares, corresponde a uma forma estruturante dessa tradição que pelo Nordeste se perpetua, dentre outras, por meio de práticas culinárias: *Ouso dizer que no Recife, principalmente, e na Paraíba, no Rio Grande do Norte e no Ceará, comem-se com fidelidade as receitas das senhoras-donas, nossas avós* (QUEIROZ, 2004, p. 21). A expressão *Nossas avós* remete esse texto a uma genealogia que reforça, pela memória familiar, uma forma de pertencimento e que, por isso, vincula essa escrita a um tipo de tradição e hierarquia (POLLAK, 1992).

Desse modo, digo que essa memória fala de um espaço significativo, ela evidencia uma espécie de tradição que nos diz sobre esses padrões alimentares. Portanto, em *Não Me Deixes* as memórias variam entre as sensações que se desencadeiam entre o salgado e o doce. Esses sabores atuam como *âncoras* que (re)significam as relações de gênero, em última análise. É o que lembra, nesse ponto, a autora:

*A cozinha sertaneja, de modo geral, não sendo rica nos salgados, se supera em doces e sobremesas: bolos de infinitas variedades, arroz-doce, aletria, broas de goma. Copiavam-se as receitas, de mão em mão, e podia-se jurar que na mesa de domingo, na maioria delas, apareceria*

*uma versão do bolo ou do doce que fora copiado.* (QUEIROZ, 2004, p. 22)

A partir das relações aqui presentes, emerge um primeiro olhar sobre como essa mulher está representada. Nessa ordem, ela assume não apenas a função de esposa, mas também, a de mãe, dona-de-casa (e da cozinha) e doceira. É com a cultura da cana que se engendra o papel de doceira, o qual, segundo Gilberto Freyre (1939) em seu livro intitulado *Açúcar*, era antes desempenhado por homens vindos de Portugal e que a partir de então foi substituído por mulheres residentes na colônia. É nas mãos das sinhás e, basicamente, de suas escravas que se inicia uma certa *gastronomia*, toda ela agenciada por esse produto que impulsionou uma atividade culinária peculiar que se prolongou até o último giro de moenda dos engenhos do nordeste e migrou para outros momentos da história do Brasil.

Nesse caso, faço lembrar a participação indispensável das mulheres de tabuleiros, assim como eram chamadas aquelas que vendiam doces (bolos de todos os tipos e também salgados) em uma grande tábua de madeira, no período do ciclo do ouro, principalmente em Minas Gerais<sup>16</sup>. Essas mulheres impulsionaram uma atividade comercial local importante, tendo em vista que nem sempre era possível o acesso aos locais de extração nas minas. Elas transitavam e faziam circular o alimento que dava cor às práticas cotidianas, dentre tantas várias as de cunho sexual. Através de pesquisas que realizei em Sergipe, especificamente num povoado do município de Pirambu, pude constatar que o tabuleiro foi uma atividade, até pouco tempo, praticada por algumas mulheres as quais se deslocavam para vender seus produtos, tanto naquele município como em outros circunvizinhos. Elas eram conhecidas com essa tipologia – mulheres de tabuleiros – e a principal finalidade delas era contribuir para o aumento da renda familiar. E em dias de festas locais, essas mulheres juntavam-se em uma praça com seus tabuleiros cheios de doces (manaués, pé-de-moleque, cocada, bolo de puba e macaxeira). A esse respeito, é fundamental o livro publicado por Luciano Figueiredo (1993), intitulado *O Averso da Memória*, que se configura como

---

<sup>16</sup> Até hoje, na Bahia, essas mulheres que vendem cocadas e acarajés têm essa designação.

importante pesquisa histórica e de costumes, pois engendra um elo que atesta a presença feminina enquanto participação ativa no processo de formação da nossa história:

*Negras ou mulatas, forras ou escravas, vendiam variados gêneros comestíveis, tais como pastéis, bolos, doces, mel, leite, pão, banana, fumo e bebidas. Tratava-se de uma multidão de mulheres que circulava no interior das povoações e arraiais com seus quitutes, aproximando seus apetitosos tabuleiros, com muita freqüência, dos locais de extração de ouro e diamantes. (FIGUEIREDO, 1993, p. 42)*

Seguindo uma tradição culinária que se deixa falar através de uma memória narrada, procuro entender, também, como uma escrita que se apresenta individual logo vai tomando uma forma social ao falar sobre língua, pátria e identidade. Nesse aspecto, refiro-me ao livro da escritora mexicana Laura Esquivel (1998) que, descrevendo suas memórias através dos alimentos, vai, segundo Connerton (1999), transmitindo, por meio das receitas e das lembranças gustativas, informações que dizem respeito a *performances* que falam não só do corpo, mas também do próprio grupo social. Ela informa, logo nas primeiras páginas do livro, antes mesmo de mencionar qualquer receita, tempero ou condimentos, o seguinte:

*Cocina (...) lugar donde yo me enteré de lo que pasaba en el mundo (...) Fue allí, pues, donde atrapada por el poder hipnótico de la llama, escuché todo tipo de historias, pero sobre todo, historias de mujeres. (ESQUIVEL, 1998, p. 16)*

Então, fica claro que essas histórias culinárias não nos dizem apenas sobre uma mulher, mas da mulher. De uma memória privada, chegamos a uma instância coletiva, pois, segundo Halbwachs toda memória é social. Porém, os indivíduos carregam dentro de si seus espaços vivenciais e originais. Ao falar de si, essa escritora agrega outros corpos, ela passa a falar de seu grupo, de outras mulheres, não só de seu *habitus*, como também do grupo. E assim, a matriz feminina, nesse ambiente, se organiza a partir das sensações absorvidas pela memória, enquanto experiência acumulada, cuja feminilidade se desloca através das emanções corporais – que saltam por meio dos sentidos e dos gestos

transmitidos pela narrativa – e com intermédio do contato familiar, o qual transmite certo conhecimento sobre temperos e sabores. Esse é um livro que fala de identidades e, principalmente, de tradições que foram se incorporando concomitante aos relatos culinários, à memória narrada.

A condição dessa memória, em *Íntimas Suculencias*, acontece como forma de integrar, ou enquadrar, o agora e o antes. Através do relato, a autora contextualiza e integra, segundo Connerton, uma ordem social, tanto do passado quanto do presente. Ela nos diz:

*Poco a poco mi integración a la cocina y a mi pasado se fue consolidando de tal manera que llegó el día en que me descubrí impidiéndole a Sandra [sua filha] pisar un grano de maíz porque en él estaba contenido el Dios del Maíz*<sup>9</sup>. (ESQUIVEL, 1998, p. 20)

Nesse trecho, Esquivel faz referência a certas recomendações, que também recebia na sua infância, para não pisar *un grano de maíz*. Vale ressaltar que no México há toda uma tradição que se constrói em torno da simbologia do milho<sup>17</sup>, criando desde padrões alimentares até interdições culinárias. Portanto, a memória culinária que emerge nesse livro incorpora-se dentro do ambiente familiar, pelas mulheres, não só como lugar de fala, mas como uma herança cultural, fruto de experiências vividas. São temperos e receitas que, nesse e noutro tempo, estabelecem certas negociações, falam de outras atmosferas sociais, (re)significam a memória: a origem mexicana, a fé católica, a imagem masculina. Do primeiro prato ao último, um corpo se engendra e a cozinha acontece como um espaço de realização de identidade e de materialização da memória. A disposição dos temperos e pratos está, ali, como forma de projeção do eu (*self*), por isso eles não nos dizem apenas sobre o indivíduo, mas sobre o grupo.

Podemos ainda associar essas memórias gustativas à atividade intelectual que ambas as escritoras exercem. Nesse caso, os textos literários atuam como um espaço representativo que assegura um lugar de fala autorizado. A literatura e

---

<sup>17</sup> No Museu de Antropologia, Cidade do México, o Milho está representado como uma entidade feminina (ANEXO, p. VI). No Brasil, encontrei uma mesma referência no *Poema do Milho*, de Cora Coralina. (ANEXO, pp.XVII-XXII )

a culinária dialogam entre si como uma linguagem complementar que sela essa outra atividade, da presença feminina imersa no espaço da cozinha e da mulher intelectual que fala sobre sua memória culinária. É por esta via que a crítica latino-americana contemporânea tem caminhado: no sentido de perceber que as diferentes linguagens se complementam. A Antropologia, por exemplo, e a Literatura têm caminhos que se cruzam, inclusive no âmbito literário, como uma tendência bastante possível, pela via do discurso:

*La antropología, como ciencia, no avasalla la literatura, sino la enriquece en profundidad. En las novelas últimas de este tipo, en México, las experiencias de este tipo han estimulado muchos autores a narrarlas como relatos de ficción novelesca.* (LEGUIZAMÓN, 1981, pp. 149-150)

Acredito, assim, que a atividade escritural, no campo do discurso, tem procurado refazer-se ao inserir, por meio da linguagem, a pluralidade proveniente de outras dimensões teóricas. Mais adiante tratarei dessas questões ao indagar sobre a formação de linguagens que se cruzam, nomeadas na pós-modernidade de *híbridas*. Desse modo, é possível perceber a culinária – enquanto *práxis* – ou seja, como expressão de uma linguagem, a qual faz refletir elementos diversificados da cultura. É essa diversidade, presente no universo contemporâneo, que se tem revelado à Literatura e que também procuro conhecer nos textos dessas autoras.

Nesse aspecto, é o que apresenta Laura Esquivel, em *Íntimas Suculencias*, ao fazer empréstimos de receitas da sua novela *Como água para chocolate*. Fica bem claro, nesse livro, como a pessoa feminina se auto-representa a partir de sensações emanadas do corpo que é intermediado pela força de um contato familiar e culinário, principalmente com relação aos temperos que elaboram os pratos. Todo um gestual rodeia a principal personagem, Tita, que já preconiza uma herança resguardada no seio da família. Não é por menos que o seu nascimento, como veremos mais detalhadamente no capítulo três, dá-se em meio à cozinha, envolvido pelos cheiros e vapores emitidos no espaço da cozinha:

*Tita tinha o maior prazer com esta parte já que enquanto o recheio descansa é muito agradável se deliciar com o cheiro desprendido, pois os odores têm a característica de reproduzir tempos passados junto com os*

*sons e odores nunca igualados no presente. Tita gostava de fazer uma grande inalação e viajar junto com a fumaça e o cheiro tão peculiar que percebia nos meandros de sua memória.* (ESQUIVEL, 2006a, p. 7)

A autora constrói, nesta novela, cada capítulo a partir de receitas elaboradas pela personagem *Tita* à medida que vai experienciar a sua própria subjetividade amorosa e erótica. As receitas e os capítulos acompanham a transformação da menina à mulher. Nesse romance, entre outras intersecções, podemos averiguar como se dá a construção de uma identidade feminina por meio dos sentidos que se configuram em torno da culinária, de diversos sabores, como atesta Luis Eugenio Campos (1996, p. 26) em sua dissertação intitulada *Representaciones Alimenticias en los Mapuche: Lo Culinario en la Gente de la Tierra*. Ele diz que (...) *en la degustación de diferentes e nuevos sabores y texturas, se encierra una especial manera de relacionarse con el mundo*, ou como afirma Lifschitz que a *incorporação de alimentos-signo produz também corpos, neste caso corpos que refletem um imaginário social* (LIFSCHITZ, 1995, p. 58). Assim, os cheiros são índices da memória que irá se revelando e construindo a própria narrativa. Para Esquivel, no texto *Íntimas Suculencias*, além da capacidade de compor a narrativa, a memória que se constrói por meio das sensações disponibiliza, a todo o grupo, significados importantes. A partir de sua experiência, daquilo que nos fala a escritora em seu livro de receitas, escutando as tantas histórias de sua infância e as sensações desse corpo na cozinha que uma outra atividade vai se constituindo: a ficcional.

Segundo Michel Foucault (2009), as sensações do corpo são elementos fundamentais para a formação da sexualidade e a evidência desta é primordial para a tessitura de uma identidade. Mesmo porque o corpo feminino guarda, como herança cultural, mecanismos de poder que refletem a concepção, segundo o autor, de um “corpo dócil”, o qual se personifica no imaginário coletivo e no inconsciente feminino. Essa autoridade auto-reflexiva reprime, disciplina e fixa determinadas estruturas que, mesmo não reveladas, se conservam como um interdito. Penso que a prática culinária é um espaço em que pode preponderar

mudanças com relação à auto-representação em virtude da iminência de uma corporeidade mais fluida, que reverbera novos corpos.

No entretanto dessa nova composição atua o gestual, o qual é responsável por converter uma expressão individual em um significado mais coletivo. Na cozinha, vamos perceber esse deslocamento a partir da transformação de um gesto técnico – executado por alguém que possui a habilidade de fazer um determinado prato – em um gesto-expressão, que congrega várias feições significativas as quais podemos caracterizar a partir de um referencial subjetivo. Nesse sentido, de um *saber-fazer* – que se estrutura como prática efetiva no cotidiano, ou seja, que revela uma determinada técnica – o corpo irá performatizar a expressão deste saber. Poderíamos dizer que a personificação do gesto corresponde à formação do capital simbólico que irá se engendrar como ícone para a comunidade porque, além de terem habilidade latente, elas conferem “arte” àquilo que fazem. As mulheres que sabem realizar bem “um prato” estão sempre intermediando as práticas culinárias do grupo ao qual participam.

A memória aqui percebida irá atuar no permeio dessa relação que se constitui como expressão do gestual elaborado pelo feminino. Nessa medida, o corpo e o gesto são índices remissivos para a construção da memória. Tanto em Rachel de Queiroz, como em Laura Esquivel, a expressão deste *corpo vivido* representa um índice central para a feitura de gestos significativos os quais são atentamente observados pelo grupo social. Segundo artigo de Luce Giard (2003), presente na edição do livro organizado por Michel de Certeau, é possível encontrar a seguinte consideração acerca do gesto:

*A habilidade de adaptar o gesto às condições de execução e a qualidade do resultado obtido são a prova de que se conseguiu pôr em prática e em evidência aquele saber-fazer exatamente como deve ser feito. Quer se trate do domínio culinário ou de outro tipo de transformação material (...), o gesto é antes de tudo uma técnica do corpo; segundo a definição de Mauss, uma “das formas pelas quais os homens (...), de uma maneira tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. Superpõem-se aí invenção, tradição e educação para dar uma forma de eficácia que convém à*



*constituição física e à compreensão prática de quem faz o gesto.* (GIARD, 2003, p. 272)

O significado de técnica aqui pode ser entendido como resultado de uma expressão e também dos sentimentos, sejam eles de qualquer espécie - emocionais ou identitários.

Está formada, a meu ver, uma tríade que colabora para se perceber, no viés desses textos de referência, a composição de uma memória social e a representação do feminino: a culinária como uma forma de estar no mundo, os sentidos que criam em torno do corpo uma memória, ou seja, um constructo orgânico e a literatura como força e discurso que experimenta essa culinária dos sentidos, isso porque toda obra tem uma força gastronômica de sabores e saberes. A escritura seria, então, o meio em que as possíveis diferenças apresentam-se e estruturam-se. Essa complementaridade convergente e ao mesmo tempo divergente é necessária ao texto que por esses termos elabora através da linguagem, conforme explicita Derrida, a base para a configuração de identidade(s), mesmo que sitiante em um corpo que é vário. Portanto, o processo de elaboração escritural possui íntimas associações com os mecanismos de construção da memória, a contar pela recorrência experiencial que engendra ambas as habilidades:

*(...) por todos os caminhos e apesar de todas as diferenças, a reflexão universal recebe hoje um impulso espantoso de uma inquietação sobre a linguagem - que só pode ser uma inquietação da linguagem e na própria linguagem (...).* (DERRIDA, 2002, p, 12)

## **Memória de hábitos alimentares**

Enquanto no livro de Rachel de Queiroz aparecem elementos, desde seu início, de uma certa tradição culinária nordestina, em *Íntimas Suculências*, os elementos tradicionais da cozinha mexicana estão submersos e por isso mesmo

são interpelados pela recordação que Laura Esquivel faz em torno da sua memória culinária. Portanto, seguiremos a prescrição dessa perspectiva, o que corresponde a certa comparação, respeitando os limites e as diferenças, entre a prática culinária nordestina e a mexicana. Certos traços que parecem ser memoráveis para uma escritora tomam outro enfoque para a outra. De qualquer forma, essa é uma das múltiplas tendências discorridas pela crítica literária contemporânea, e em especial no México, a qual tem se preocupado com a percepção da realidade no sentido de caracterizar “o mexicano”, ou seja, essa é em última medida um desejo pela construção de identidade(s), pois *la realidad mexicana se ha vuelto, a esta altura, pluridimensional. Y la novela de la actualidad es, precisamente, quien testimonia de manera más apasionada, esa cualidad* (LEGUIZAMÓN, 1981, p. 153).

Para efeito de contextualização, apenas, é importante perceber o contexto de construção da cozinha mexicana. Segundo o pesquisador Jeffrey Pilcher (2001), a criação do que se chama cozinha nacional, nos moldes do que hoje se vê no México, é o resultado de um processo que foi denominado por ele de regionalização da culinária espanhola e que provocou a transformação da cozinha indígena. O resultado dessa miscigenação promoveu a fusão de padrões alimentares distintos, os quais foram por muito tempo rivalizantes dentro da história cultural mexicana. Ele diz a esse respeito:

*El resultado final de esta lucha no fue la victoria de uno sino más bien una fusión de ambos; el trigo y el maíz llegaron a ser vistos como pareja complementaria, uno y otro representación auténtica de una cocina nacional mestiza (...) El resultado de este proceso fue un pronunciado regionalismo, con la cultura española que predominaba en las inmediaciones de la ciudad de México y hacia el norte, mientras que las costumbres indígenas prevalecían en el sur (...) Sólo a mediados del siglo XX surgió una cocina nacional incluyente que combinaba las tortillas de maíz indígenas con el pan de trigo europeo. (PILCHER, 2001, pp. 14-16)*

O processo de ocultamento e de revelação desses padrões alimentares da cozinha mexicana, no texto citado de Laura Esquivel, por si só, aponta o sequestro de elementos importantes de uma cultura. A estruturação do livro apresenta na

primeira parte um caráter mais abrangente. Isso porque a autora diz aproximar-se paulatinamente da tradição culinária mexicana. No segundo momento do livro, já imersa em toda sua história de vida que, nesse momento do texto, corresponde à sua inserção na identidade mexicana, a escrita migra para uma forma de enlaçamento entre tradição e práticas culturais. Esse tipo de atuação corresponde a uma *performance*, a qual procura expressar e ao mesmo tempo quebrar certo automatismo do corpo social e da escrita latino-americana.

Desse modo, podemos perceber na primeira parte do livro uma inclinação para retratar um lado da trajetória individual da escritora, sua história de vida que irá constituir sua experiência culinária<sup>18</sup>. O contexto desse primeiro momento do relato de Esquivel, em *Íntimas Suculencias*, retrata um caráter intelectual, espiritual e erótico de sua vida. A partir desse ponto, é possível vislumbrar uma imersão naquilo que corresponderia à identidade mexicana. De um corpo fragmentado e desconectado do início da narrativa, testemunhamos a entrega total de um corpo, entendido como social, porque é assim que ele se apresenta, o qual procura se liberar de certos padrões alienantes. A conjugação dessa entrega já anuncia a idéia de corpo liberado, erótico e sexualizado.

A noção de *corpo erotizado* se desenvolve por outra via em *Íntimas Suculencias*. Ela representa uma das tipologias possíveis para se olhar a corporeidade. Neste aspecto, o erótico seria uma resposta à exigência que se imputou, com relação ao corpo, sob efeito da vigilância, a qual produziu um tipo corporal disciplinado, segundo atesta Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). Sobre isso me deterei, mais minuciosamente, no próximo capítulo, quando desenvolverei algumas vinculações entre culinária e bruxaria, as quais são intermediadas pela *pessoa* feminina que de um corpo cuja representação se apresenta como possuído e/ou expurgado pela tradição transformar-se-á em um corpo sexualizado e, portanto, erótico/liberado.

---

<sup>18</sup> Durante um certo tempo, Laura Esquivel diz ter-se afastado de qualquer relação com a cozinha mexicana, tendo em vista que o seu ingresso na universidade a deixou, de início, extremamente cética.

Introduzo, já de antemão, o estudo que desenvolveu Elódia Xavier<sup>19</sup>. Para ela, o corpo feminino está representado pela tradição literária sob várias formas e sua última instância corresponderia à representação de um corpo erótico e liberado. Essa tipologia ela desenvolveu a partir da denominação de “corpo dócil” apresentada por Foucault (1987). Ao todo, são dez tipologias propostas pela autora, são elas: 1) corpo disciplina; 2) corpo invisível; 3) corpo subalterno; 4) corpo imobilizado; 5) corpo envelhecido; 6) corpo refletido; 7) corpo violento; 8) corpo degradado; 9) corpo erotizado e 10) corpo liberado. Assim, a corporeidade se apresenta como um espaço social de trocas e embates, e a Literatura reflete formas específicas de representação desse universo descrito. Em Laura Esquivel, o esquecimento de aspectos relevantes da tradição culinária, na primeira parte do livro, corresponde, em outra medida, ao próprio esquecimento do corpo social, no qual esse corpo feminino se estrutura. Porém, como um todo, o amor à cultura mexicana é uma marca presente na escrita de Laura Esquivel, a qual faz resgatar a habilidade feminina e seu poder transformador. Desse modo, os temas culinários utilizados pela autora dão referência não só aos temas da cozinha mexicana, mas também a uma “nova” marca do feminino. Na novela *Como água para chocolate*, por exemplo, Esquivel utiliza:

*(...) temas culinarios para atacar las restricciones de la sociedad patriarcal. Sus sensuales descripciones de la comida mexicana, y su evidente amor por la misma, son un convincente argumento femenino en prol del rechazo de la domesticidad tradicional. Las mujeres siguen redefiniendo así la cuisine nacional para adaptarla a sus cambiantes circunstancias.*  
(PILCHER, 2001, p. 251)

A esse respeito e como forma de contextualização, Laura Esquivel nasceu na Cidade do México, mas a origem materna com a qual se vincula em vários momentos do livro tem raiz em Piedras Negras – cidade fundada pelos maias, situada a noroeste do México com forte influência dos Estados Unidos. Esse dado transcende ao aspecto puramente geográfico quando grande parte da escrita de *Íntimas Suculencias* procura estabelecer elementos representativos do paladar

---

<sup>19</sup> XAVIER, Elódia. *Representação do corpo: uma tipologia*. Campina Grande, Editora Universitária, 2007.

mexicano que, em última instância, é uma forma de superar padrões alimentares cedidos por uma tradição alienante. Assim, a busca pela descrição de uma gastronomia “tipicamente” mexicana revela uma necessidade auto-representativa e identitária em relação à autora:

*Para mí, Piedras Negras empezaba en Coahuilla y terminaba en San Antonio Texas. Sus límites, eran bastante amplios o al menos así me lo parecían (...) El caso es que mi familia cada año se trasladaba desde México hasta Santo Antonio, Texas, para visitar nuestros parientes que ahí vivían (...) si em Piedras Negras devoraba tortillas de harina (...) dulces de leche con nuez, en San Antonio me agasajaba con donas glaseadas y milki ways. (ESQUIVEL, 1998, pp. 51-52)*

Um outro elemento que parece ter contribuído para o esquecimento de determinados padrões alimentares da cultura mexicana, e que a escrita da autora apresenta, reside na forte influência da fé católica. Nesse caso, a culinária indígena, pelo tom profano, é sancionada dentro da ordem local. Para tanto, há uma série de designações que restringem a ingestão desses alimentos, considerados em alguns casos maléficos ao corpo, principalmente quando são correlacionados ao gênero masculino e feminino. Seguindo a classificação de Klaas Woortmann (1986) – que delineia as restrições de determinados alimentos no Brasil – encontramos comidas designadas como fortes ou *carregadas*, ou seja, impróprias, em determinadas circunstâncias, para a ingestão realizada pelo corpo. No México essa relação se amplia à categoria de força que a comida libera em relação ao corpo e, desse modo, o alimento é uma categoria que tem autoridade, é uma entidade que provoca reações diversas, sendo que o sujeito que ingere o alimento precisa estar preparado para fazê-lo, senão adocece. Assim, a doença está relacionada a uma estrutura anímica que o alimento delibera:

*Por tanto, me empezó a obsesionar la idea de que todos aquellos alimentos que se generaban en el interior de esta tierra maligna estaban endemoniados y que todo aquel que los comía entraba en comunión con esse mundo de horror (...) En consecuencia, empecé a rechazar desde la más bella flor hasta el fruto más apetitoso si su origen era mexicana. (ESQUIVEL, 1998, p. 32)*

Porém, no México contemporâneo, essa culinária de tom mais profano, indígena, tem identificado valores culturais importantes. Os vários estudos publicados sobre o tema da culinária local demonstram o aspecto fundante da gastronomia indígena que, mesmo submersa por uma história oficial, está emergindo enquanto um dos ícones fundadores da identidade mexicana e como valor preponderante para a cozinha nacional. Portanto vejamos detidamente cada um desses contextos nos livros, aqui demarcados, de Rachel de Queiroz e Laura Esquivel.

### **Memória do espaço: a construção simbólica da cozinha**

Para Rachel de Queiroz, a cozinha de *Não Me Deixes* constitui um espaço significativo que alia o passado e o presente de sua família. A cozinha atua, nessa ordem, como lugar de fala de onde emerge a memória do lugar; é um espaço privado que sinaliza a constituição do lugar público. Assim é que metonimicamente, ao receber a fazenda como herança, de *Dona Rachel*, a primeira iniciativa a ser tomada foi refazer, nos mesmos padrões, a antiga forma que compunha a *cozinha de sua avó*:

*Aliás, a casa do Não Me Deixes lembra tanto quanto possível a casa velha do Junco, que ainda continua impávida, nos seus duzentos anos, erguida que foi pelo velho Miguel Francisco de Queiroz, tio do meu avô, homem de largas posses (...). (QUEIROZ, 2004, pp. 18-19.)*

Dentro desse espaço, alguns objetos se constituem como âncoras para a recomposição do lugar original, a exemplo do *velho açude* e do *fogão à lenha*, ao mesmo tempo em que eles representam velhas distinções presentes no grupo social. No caso do fogão à lenha, há uma marca distintiva importante, a qual é descrita por Rachel de Queiroz: as famílias mais pobres e/ou antigas construíam esses fogões fora de casa com uma *espécie de taipa*<sup>20</sup>, enquanto as mais abastadas os erguiam com ornamentos (tijolos, azulejos e/ou revestimentos) que

---

<sup>20</sup> É uma técnica utilizada, à base de argila e água, com intuito de erguer paredes.

os diferenciavam socialmente. Assim, o lugar de atuação de um mesmo objeto (do fogão), dentro e/ou fora da casa, acentuava o padrão social da família. Nas comunidades onde observei as práticas culinárias locais, pude ver nas casas das mulheres uma rede de fornos construídos – do lado de fora da casa – à base de taipa. Essa tradição ainda existe e confere uma marca distintiva, digo até identitária, referente ao paladar. Nessas casas, a comida feita em fogões à lenha recebe a aceitação de todos pela qualidade do sabor, ela adquire o *status de originalidade*.

Segundo Rachel de Queiroz, os fogões à lenha, com tijolos, azulejos e/ou revestimento, são heranças de Portugal e o de *Não Me Deixes* segue os mesmos padrões lusitanos, objeto que contextualiza, para o grupo que ali está representado, a memória coletiva e interpreta a ordem social. O açude também reflete uma significação social do tempo e do poder e converte-se num índice importante para o contexto das memórias narradas. Ele se distinguia como objeto fulcral em épocas difíceis porque toda uma rede de subsistência se constitui em torno desse espaço: nele e por meio dele é possível pescar, plantar e colher alimentos e se abastecer com a água. Segundo a autora, os relatos sobre o tempo de escassez e de fartura são determinados pelo acesso que se tinha a ele. Nesse caso, a forma de escrutinar a memória e assim representá-la está diretamente relacionada com esses ícones espaciais distribuídos em torno do sujeito que relata suas reminiscências, ou seja, os testemunhos oscilam e criam uma memória da bonança ou da abstinência culinária para o grupo:

*Mais importante do que a casa foi, entretanto, o açude. Havia no Não Me Deixes, desde os tempos do velho Miguel Francisco, um açudeco de parede pequena, levantada, talvez para dar bebida ao gado, que era levado até lá para aproveitar o pasto em tempo de verão.*(QUEIROZ, 2004, p. 18.)

Os pomares situavam-se, em *Não Me Deixes*, quase sempre nessas mediações, nos chamados *sítios do açude*, ao pé das paredes. Esses lugares remetem a uma memória sensorial para a autora, já que certificavam a provisão de doces para a *velha despensa* da cozinha:

*Quando chegamos ao Não Me Deixes quase nada havia no sítio do açude (...) De outros tempos, só restavam uma grande mangueira, alguns cajueiros nativos e um velho coqueiro (...) Mas logo, com o conserto e aumento que fizemos na parede do açude, esse sítio estava cheio de fruteiras (...) Mais para o fundo descobriu-se um velho pé de laranja-da-terra (...) Dessas laranjas, Nise fazia um doce, especialidade que aprendera com Antônia, ainda no Pici. (QUEIROZ, 2004, p. 87.)*

Portanto, o sítio do açude se correlaciona também como um signo de fartura, pois, como está dito pela autora, em torno dele se agregam fruteiras que ajudam a aumentar as provisões da fazenda; é um espaço âncora que confere uma marca distintiva para a memória individual e a do grupo. Ele se configura, então, como extensão da cozinha, para o caso das famílias mais abastadas: é de lá que saem os produtos para a fabricação de compotas (espécie de doces em caldas) e geléias, estas muito mais raras na casa de famílias cujo cotidiano conta com menos suplementos.

Um outro espaço significativo para a composição dessa cartografia culinária<sup>21</sup> é o quintal, presente, segundo a memória individual da autora, nos fundos das casas de ricos e de pobres. Ele representa o lado de fora da cozinha e é onde estão as criações de galinha, capote e, muito raramente, os perus, alimentos complementares dentro da principal dieta nordestina composta basicamente de raízes, e seus derivados, e de grãos.

A mulher transita muito freqüentemente por esses lugares. Segundo Rachel de Queiroz, existem duas maneiras de perceber a inserção do feminino nos espaços da cozinha: aquelas que ficam restritas ao preparo da comida e as que cuidam de toda organização familiar. Em *Não Me Deixes*, espécie de correlato para outros organismos sociais, há inclusive uma metonimização da função exercida pelas mulheres. *As meninas da cozinha*, como são chamadas por Rachel de Queiroz, passam o dia colocando em prática os afazeres culinários, saindo de lá somente após a janta, última grande refeição:

---

<sup>21</sup> Chamo cartografia ao conjunto orgânico e espacial no qual estão dispostos os objetos que se agregam em torno do fazer culinário. Assim, podemos dizer que os utensílios, a copa, o quintal, as fruteiras são estruturas fundamentais para a elaboração da comida, seja ela doce ou salgada.



*Na verdade, os fascínios da cozinha começavam antes de o sol nascer, quando uma das meninas acendia o fogão à lenha. Era um fogão enorme, bem no centro da cozinha com uma chaminé no meio. Tinha então início o dia na cozinha de minha avó, que iria funcionar, sem pausas, até a hora do jantar. (QUEIROZ, 2004, pp. 5-6.)*

Na faixa intermediária dessa organização, nas famílias mais abastadas, está uma espécie de *chefe de cozinha* e governanta, mulher mais antiga que já domina toda forma estruturada da memória culinária e que, portanto, reproduz os elementos dessa tradição. Em *Não Me Deixes*, podemos perceber a presença de duas mulheres que estariam no topo da habilidade culinária - são elas, Antonia e Nise - e *embora elas divergissem no correr da vida, foi com a cozinha da Antônia que a Nise se fez cozinheira* (QUEIROZ, 2004, p. 25). Essas mulheres cozinheiras são, via de regra, iniciadas pelas velhas matriarcas que ocupam e representam a ponta do *iceberg* de toda uma cadeia genealógica:

*Falar da cozinha do Não Me Deixes é falar na Nise, herdeira da cozinha da Antônia, no Pici. (...) Mas antes preciso falar em Antônia (...) Entrou para nossa casa aos dezoito anos (...) Antônia foi acumulando os cargos de governanta, supervisora da casa e do sítio, com autoridade sobre empregados e moradores (...) Era ela que abastecia a casa (...).* (QUEIROZ, 2004, p. 25.)

Como se pode perceber, as meninas são, desde cedo, introduzidas nos afazeres domésticos, porém não imediatamente no âmbito culinário. Elas vão, paulatinamente, recebendo por tabela todas as informações necessárias que as tornem aptas para assumir, no futuro, essa atividade. Há também um outro contexto para a transmissão dos conhecimentos culinários apontado no romance *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel. A filha mais nova, representada pela personagem Tita, é quem recebe a incumbência de acompanhar a *chefe de cozinha* (Nacha) até que esteja pronta para exercer, após a sua morte, essa atividade. Podemos encontrar uma disposição similar para o contexto nordestino. Essa apropriação aparece também em *Íntimas Suculências* e foi a própria autora que recebeu das *mãos* de Sato, uma espécie de *sirvienta*, os cuidados culinários que posteriormente irá desenvolver ao longo do livro:

*Fue ahí, frente al fuego, donde recibí de mi madre las primeras lecciones de lo que era la vida (...) Fue ahí donde Saturnina, una sirvienta recién llegada del campo (...), me impidió un día pisar un grano de maíz (...) Fue ahí donde mi madre sostenía largas pláticas con mi abuela, con mis tías (...) escuché todo tipo de historias, pero sobre todo, historias de mujeres.* (ESQUIVEL, 1998, p. 16.)

Em *Não Me Deixes*, Rachel de Queiroz representa esse papel, porém não do ponto de vista da prática culinária, mas como guardiã desse conhecimento. Nesse caso, ela representa alguém que resgata a memória culinária de sua geração. Se, inicialmente, sua forma de escrutinar a memória da fazenda é pautada no *eu*, logo essa atuação migra para uma correspondência mais ampla, que envolve toda a memória das práticas culinárias realizadas pela família. Essa memória individual se transforma em um registro da memória *regional*, entendendo esse termo como referência à região na qual está circunscrita a fazenda, como também parte do Nordeste brasileiro.

O espaço da cozinha é, desse modo, uma extensão para que possamos observar o corpo feminino, que vai se construindo à medida que intercambia as experiências culinárias, e a memória é o mecanismo de transmissão dos conhecimentos adquiridos pelas imagens do passado e que legitimam, segundo Connerton, uma ordem social do presente. Porém, para que haja a recordação, é necessária a presença de um sujeito que rememore e migre de um tempo para outro as práticas que configuram a tradição, e a voz que converte essa passagem é, nesse caso, a da autora Rachel de Queiroz. A escrita sobre o ambiente culinário entremeado no discurso literário agrega um lugar de valor para as formas de representação sobre o feminino, porque será possível através desse procedimento escritural, o qual denominamos por enquanto de narrativa culinária, mapear e focalizar aquilo que dá referência às *coisas de mulher*. A culinária toma a significação de patrimônio cultural que precisa ser retransmitido a cada geração e que, dessa forma, faz o seu registro por meio da escrita literária, daí a sua relevância no contexto da Literatura Contemporânea.

Há um último item que gostaria de relacionar, concernente à distribuição espacial em *Não Me Deixes*, o qual aborda os lugares autorizados para participar da mesa. Da mesma forma que a cozinha se dilui para outros ambientes fora da casa, assim também o ato de comer, com relação ao sentido estruturante da hierarquia social, compõe o sentido de núcleo familiar em comparação a outras matrizes que norteiam os demais grupos sociais. Outrossim, a disposição à mesa nordestina corresponde a certo processo de assimilação que o Brasil herdou em relação a Portugal, ou seja, sofreu a influência de uma determinada hierarquização que em última medida corresponde a certas combinações de ordem civilizatória. É o que atesta Gilberto Freyre (1967), no livro *Manifesto Regionalista*, referindo-se à disposição à mesa e à sua composição em termos de pratos, sobremesas, caldos e temperos:

*(...) a colonização do Brasil se iniciou na época em que a mesa de Portugal se aprimorara na "Primeira Europa"(...) O português com seu gênio de assimilação trouxera para sua mesa alimentos, temperos, doces, aromas, cores, adornos de pratos, costumes e ritos de alimentação das mais requintadas civilizações do Oriente e do Norte da África. (FREYRE, 1967, p. 50)*

Sendo assim, uma determinada maneira de organização, à mesa, parece nortear os mesmos paradigmas tanto para o caso mexicano, que se filia a uma herança espanhola, como para o nordestino e reflete, enquanto regra dos padrões alimentares, uma hierarquia a ser repetida de geração a geração. Portanto, o homem, cabeça do corpo familiar, come e janta na sala em lugar de destaque à mesa, à cabeceira como um lugar hierarquicamente superior, seguido do filho mais velho. As mulheres, assim como na ordem social, posicionam-se na periferia, à esquerda do chefe da família, e promovem a manutenção para a continuidade da refeição aos homens. Os empregados, esses comem ou na cozinha ou no quintal, condição que reflete a sua posição no grupo: o espaço de dentro e o de fora designam uma maneira diferenciada de participar do corpo social:

*A cozinha de minha avó era farta e generosa. Todo dia, além da família, que comia na sala, almoçavam na mesa rústica da copa empregadas da casa, moradores que estivessem fazendo algum serviço no pátio da*

*Fazenda, além de muitos agregados e visitantes, pessoas humildes que vinham pagar uma visita à dona Rachel (...). (QUEIROZ, 2004, p. 9.)*

## **Memória de ingredientes culinários**

Há também uma memória gustativa que, dentre outras associações, corresponde a um *habitus*, o qual evidencia aquilo que permaneceu, de cada momento vivido, e o que sofreu alteração para a comunidade ou o grupo. Apoiados em certo aspecto permanente da tradição, de alguma forma, comemos no presente o que comíamos no passado. Essa é uma forma de pertencimento e de identidade, ou, de outro modo, comemos no presente o que o passado resguarda, mesmo sabendo que o conceito de tradição, segundo Octavio Paz (1972), revela muito mais aquilo que é mutante em relação à permanência de determinados padrões. Cada grupo social elege, segundo Halbwachs, formas de pertencer, e a culinária é uma prática social que nutre o corpo e suas várias dimensões, pois *em torno de alguns objetos nosso pensamento se encontra com os dos outros* (HALBWACHS, p. 92) e é nesse sentido que o conceito de *habitus* e tradição se encontram.

A culinária é um ponto de referência para aquilo que designamos aqui de identidade. Ao se falar a respeito dos hábitos alimentares, o grupo, na verdade, cria consciência sobre si mesmo; ao lembrar o que comiam nossos antepassados, refletimos sobre o nosso próprio ponto de referência já que, através do discurso que se expressa por meio da linguagem, o tempo faz a experiência coletiva tornar-se simultânea e contingente. Essa identidade, constituída a partir da comida, fabrica uma *comunidade afetiva*, pois a ação de comer se estabelece enquanto ato agregador.

Em *Não Me Deixes*, os alimentos se distribuem entre os que atuam na ordem do dia, do cotidiano, e os pratos comemorativos nos quais entram, principalmente, os doces. Portanto, eles se dividem entre os designados para

aguentar o batente, de aspecto mais forte, e os que despertam maiores sensações do paladar, de tonalidade mais suave ou estimulante e de tom festivo. Para aquela gastronomia do cotidiano, Rachel de Queiroz elenca a seguinte organização:

<i>Alimento</i>	<i>Pratos típicos</i>	<i>Observações</i>
Feijão (de arrancar, de corda, fava e, mais raramente, o mulatinho)	Couve no feijão; Baião-de-dois; Feijoada.	O feijão é considerado como alimento forte, não devendo ser comido à noite.
Milho	Cuscuz; mugunzá; pamonha; canjica.	Não há restrições encontradas.
Mandioca	Farinha seca; farinha d'água; pirão; beijus; mingaus.	A restrição é para a criança não comer juntamente com o feijão ou em forma de pirão. A farinha está relacionada como alimento forte.
Arroz (arroz de brejo e arroz de sequeiro)	Arroz com colorau, com carne seca, com feijão e arroz-doce.	Não há restrições por se tratar de um alimento bastante tradicional e basilar, segundo a autora.
Galinha (galinha-D'angola)	Galinha de cabidela e galinha cheia.	É a carne mais acessível ao sertanejo, muito usada, também, no resguardo de mulheres após o parto. É um índice remissivo, como símbolo de fartura em época de seca.
Bode	Bode assado.	Depois da galinha é uma carne bastante recorrente na memória alimentar do nordestino. É restrita às mulheres grávidas.
Carneiro	Panelada; buchada e o sarrabulho.	É considerada pesada, apesar de ser carne magra.
Peru	Feijoada de peru.	Na memória da escritora, a restrição à carne de peru que se faz é de ordem econômica. É servida, apenas, aos mais privilegiados em dia de festa.
Peixes de água doce (curimatã, cará e mais recentemente a tilápia)	Peixe mal-assado e ao molho.	Em tempo de seca, é uma carne escassa porque o açude fica praticamente vazio, mas ela é presente na mesa do rico. Para ter acesso à carne, o <i>pobre</i> precisa pedir concessão ao dono do açude.

OBS: Essa apresentação segue a constituição do que foi encontrado no livro da autora Rachel de Queiroz, em *Não Me Deixes*.

Desse modo, a base da culinária nordestina, que é rememorada por Rachel de Queiroz, representa uma forma bastante estruturante da tradição. Por isso, ao falar do feijão, da farinha e do arroz, a autora se refere à permanência de um *habitus* que, entre as várias significações, reforça os papéis sociais. Por exemplo, o feijão é plantado e colhido pela mulher, mas é basicamente comido pelos homens no almoço e na janta. O sentido que se revela, dessa estrutura

apresentada, aponta para a relação de força que diz respeito ao corpo masculino: comer o feijão representa ingerir um alimento que permita suportar o desgaste físico que é praticado no cotidiano, do trabalho principalmente com a terra, pelo homem nordestino. É importante ressaltar que estamos nos referindo a um espaço e a uma parcela da população específica.

Sob esse mesmo ponto-de-vista, para obtenção da farinha de mandioca, percebem-se duas formas de atuação entre o feminino e o masculino: a mulher descasca e o homem mói. Assim, para chegar à farinha, é preciso uma maior centralidade da força masculina, a feminina ocupa uma zona mais periférica, porém não menos importante: ela é responsável pela pressão que faz à raiz (mandioca) junto ao rolo de moer a massa. A figura feminina é, também, a grande responsável pela transformação da massa de mandioca em um artesanato culinário admirado no Nordeste, a massa que é utilizada para a confecção de beijus e para a produção de mingaus. Nesse caso, faço referência, também, às beijuzeiras que executam diversas receitas tendo como base este produto. Seguindo a lembrança descrita por Rachel de Queiroz, a farinhada é um momento em que essas distinções estão presentes, porém são demarcadas pela ambientação musical – as mulheres sempre cantam nesse momento – e pelo riso:

*O mais alegre da farinhada é a roda das raspadeiras da mandioca – dez ou quinze mulheres sentadas em círculo ocupadas em raspar a casca preta da mandioca para entregá-la ao caititu. Em torno da roda das raspadeiras forma-se o círculo mais irregular e inquieto da criançada (...).*  
(QUEIROZ, 2004, p. 36)

Desse modo, a inserção do masculino e do feminino acontece permeada pelas relações presentes no contexto em que estão inseridos, no cotidiano vivido por esses personagens sociais:

*E, assim, ceva-se a mandioca num ritmo alternado e não contínuo – impulso, pausa, impulso, pausa. O serviço da roda é duro. Para ele escolhem-se os rapazes de músculos mais fortes e fôlego mais longo (...).*  
(QUEIROZ, 2004, pp. 35-36)

A referência à força masculina parece estar relacionada à simbologia que envolve a farinha, ela alimenta e dá a substância necessária para suportar o trabalho, assim como toda e qualquer atividade do dia. Para efeito desta pesquisa, podemos comparar, em grau de importância, a farinha ao milho para a cultura mexicana.

Por meio de relevante estudo sobre a culinária mexicana, o livro intitulado *Vivan los tamales!*, de Jeffrey Pilcher (2001) faz um levantamento dos padrões alimentares do povo mexicano. Neste sentido, Pilcher demarca o milho e o milho como dois produtos primordiais para a história da comensalidade mexicana. Eles representam marcas identitárias preponderantes, pois criam associações em torno do corpo social e a comida atua enquanto uma gramática que dá significado a conceitos importantes como nação e identidade. A respeito desses dois produtos ele diz:

*Em Mesoamérica se desarrolló una innovadora cocina popular sobre la modesta base del maíz y los chiles. La versatilidad del maíz contribuyó a que cocinar fuese todo un arte para las mujeres que no tenían acceso a productos más elaborados. Los tamales, sin más ingredientes que maíz, hierbas y chiles, asumieron una gran variedad de formas y sabores. Una cocinera podía preparar manjares de maíz en forma de óvalos, canoas, animales o constelaciones celestes (...) Además hacer tortillas era un arte en sí mismo. (PILCHER, 2001, p. 42)*

Nesse sentido, as negociações geradas em torno da comida criam um dialeto próprio que diz respeito, antes de tudo, aos papéis sociais acionados pela ação culinária.

Sobre esse aspecto, quando estive na cidade de São Cristóvão-SE, pude observar algumas doceiras locais (desde 2007) – beijuzeiras –, no período dos festejos juninos, cuja grande demanda de encomendas as deixava muito mais abertas ao diálogo. Por alguns dias, acompanhei o preparo do pé-de-moleque – um tipo de mingau à base de mandioca e assado na palha de bananeira em fogão à lenha. Observando as doceiras, percebi que há todo um sistema de relevância em torno da prática culinária: os homens, à margem da cozinha, descascam, limpam, cortam e moem a mandioca que será preparada, para elaboração das

receitas, pelas mulheres. Entretanto, enquanto descascam, eles conversam sobre a vida e seus conjuntos de relações fora do contexto da atividade culinária.<sup>22</sup> A conversa transita em torno de diálogos nucleares: futebol, mulher e trabalho. Em relação à mulher, a conversa parecia retratar certo tipo presente naquela cidade, muito temido pelos homens locais: a mulher má. Fiquei curiosa a ponto de me deter naquela conversa. À parte dos diversos comentários emitidos, geralmente judiciosos, pude perceber que esse ser temido, ao qual eles faziam referência, nada mais era aquela que podia a um só tempo acabar com as reservas físicas, financeiras e afetivas do homem. Nesse caso, eles pontuavam uma certa personagem daquela região que parecia não transitar naquela casa.



Ilustração 1<sup>23</sup>

Dentro da cozinha outro era o contexto, a minha amiga beijuzeira, solitária e calada, continuava seu trabalho alheia ao tema da conversa lá de fora. Muito pelo contrário, sua preocupação era dar comando para que tudo desse certo em relação à encomenda. Observá-la naquele espaço de aparente reclusão, em comparação ao burburinho do lado de fora, fez-me pensar no âmbito daquele

<sup>22</sup> Na foto, os três homens que estão do lado de fora da cozinha ajudam na preparação do pé-de-moleque: um deles é amigo e os dois que aparecem na foto são, respectivamente, filho e sobrinho da dona-da-casa. Eles estavam discutindo, dentre outros assuntos, sobre uma cadela que “*chupa manga igual a gente grande*”. Eles diziam: *rapaiz* [dizia o marido de uma das doceiras] *essa cadeliña só farta mesmu é falá...* e todos riram. Outros tópicos também foram abordados na conversa, tais como: mulher, futebol e a necessidade de hoje em dia se aprender inglês.

<sup>23</sup> Na foto os homens descascam o coco e cortam a palha de bananeira para confecção do pé-de-moleque. Além dessas atividades conversam em demasia sobre assuntos do cotidiano.



silenciamento como um registro marcante para a história das mulheres. Vez ou outra, ela rompia o silêncio e emitia alguma voz de comando. Nesses raros momentos, o grupo lá de fora fixava a atenção para ouvir o que *a senhora* queria dizer. Essa ação, ali performatizada, representa para mim a dualidade simbólica em torno do corpo feminino e ajudou para que pudesse entender sobre a importância da atividade ali exercida por aquela mulher; e mais, contribuiu para que eu entendesse melhor o valor que representa essa forma de escrita literária. Dentro dessa perspectiva, a partir da idéia de corpo vivido, que reflete a escritura de memória, subjazem duas categorias importantes para entender a escrita executada pelas duas autoras até aqui relacionadas: a concepção de *habitus* e de experiência. Ambas contribuem para significar o estatuto literário que reside submerso nos manuais culinários os quais elas personificam. Destarte, a transformação de *prácticas domésticas en símbolos nacionales impulsó a las mujeres a adoptar un papel más activo en la vida nacional*. (PILCHER, 2001, p. 228) e a literatura que retrata a culinária enquanto discurso autorizado se inscreve na filigrana dessa rede de negociações, entre o feminino e o masculino.

Ao acompanhar outras encomendas, em dias distintos aos festejos juninos, percebi, também, uma regra quase que geral: as mulheres permanecem atentas e falam, quase que exclusivamente, sobre os pratos e outras receitas. Desse modo, pude perceber que seus corpos constituem-se de forma mais orgânica em torno da atividade, e o preparo do alimento ganha, para elas, maior significado. Assim, em analogia aos argumentos desenvolvidos por Marcel Mauss (2003), o enfoque das habilidades cria um diálogo com as práticas estabelecidas pelo corpo. Dessa maneira, a técnica empreendida pelas mulheres, no ambiente culinário, desenvolve-se de forma mais totalizadora porque cria um sistema de relevância ao seu redor.

O contexto de utilização da memória culinária em *Íntimas Suculencias* apresenta-se de outra maneira, ou seja, como forma de esquecimento. Este fato se deve a algumas circunstâncias de vida. Para Esquivel, a memória culinária mexicana foi esquecida à medida que as raízes identitárias indígenas foram se tornando submersas. Conforme disse anteriormente, esse fato tende a acontecer

na região onde a autora passou parte de sua infância: toda ela fronteira em relação a outros costumes. Desse modo, a autora de *Íntimas Suculencias* recupera, na elaboração das receitas, pratos que engendram essa memória ancestral como *el chile*, presente em *la memoria ancestral de los mexicanos e el maíz* (ESQUIVEL, 1998, p. 115), componente alimentar bastante comum e agregador no México<sup>24</sup>. Portanto, de uma memória que oculta os hábitos culinários, no seu sentido mais estruturado, a autora seleciona os pratos que, de alguma forma, (re)significam esse *habitus* identitário esquecido, mesmo porque *Íntimas Suculencias* parece nascer da necessidade de sua autora em se fazer novamente pertencer à cultura mexicana. É inclusive essa vontade de *comum pertencer* que alimenta a escrita latino-americana, o desejo de reconstrução de uma identidade, por isso é tão amplamente divulgada a escrita memorialista entre esses países, e aí percebo o Brasil.

Por último, os alimentos mais fortes, em *Não Me Deixes*, se relacionam ao batente e na elaboração dos pratos doces e das sobremesas reside o tom mais festivo e lúdico do povo nordestino. Porém os ingredientes estruturantes estão ali presentes e dão voz a uma organização marcada pelas práticas sociais diferenciadas entre homem e mulher. Tomando como ponto de partida os festejos juninos, posso dizer, como herdeira também dessa tradição, que o corpo feminino parece despertar de um longo sono hibernoso: as mulheres retiram suas receitas do fundo do armário ou da memória e passam a executar uma culinária mágica, porque desperta toda uma alegria que é a marca diferencial do São João. Aliás, não é por menos que esse festejo apresenta ligação tão íntima com a sexualidade, o casamento e os desejos do corpo feminino no Nordeste. Desse modo, podemos dizer que é na elaboração das *antigas receitas*, as quais guardam uma *antiga genealogia*, que emerge a presença do feminino.

---

<sup>24</sup> Outro produto bastante tradicional, encontrado no México e de origem pré-hispânica, é o *Mole* o qual é resultado da mistura de vários ingredientes tradicionais àquela cultura. (ANEXO, p. X)

## Guardiães da Memória: da genealogia das receitas à metonímia dos pratos

A transmissão de uma geração a outra dessa memória culinária, por meio das receitas, é uma forma de permanência do grupo social contra o esquecimento e, de outro modo, representa o fortalecimento da tradição. Segundo Pollak (1992), a narratividade dos pratos típicos, nesse âmbito específico, conduz o corpo social a falar de si mesmo, pois nesse trabalho de reconstrução o sujeito define o seu lugar e a sua relação com o grupo. Como um percurso que conduz a uma via de mão-dupla, podemos dizer, em larga medida, que essa maneira de escrutinar a tradição, por intermédio da memória culinária, estreita a relação com o estatuto literário, ao mesmo tempo em que revela a presença feminina como forma de expressão autorizada no âmbito da Literatura.

Em *Não Me Deixes*, a continuidade dos pratos e, por conseguinte, da tradição culinária, fica mantida pela reprodução das receitas guardadas em antigos cadernos de *velhas senhoras* ou pelo registro oral de *sábias senhoras*. A marca da memória feminina se presentifica tanto no momento da elaboração quanto no registro que esses pratos recebem, os quais geralmente levam o nome da mulher que os introduziu no dia-a-dia do grupo. Rachel de Queiroz deixa evidências pela narrativa de que a protagonização de determinados pratos acontece no cotidiano também por outras vias, “de cabeça” ou “de boca a boca”, e é sempre acrescentado um tempero pessoal que personaliza a recordação executada. Um outro ponto importante de fazer referência é quanto ao aspecto do corpo como índice rememorativo. Explico: a partir de uma personagem feminina que marca a narrativa como um corpo remissivo, determinada receita é novamente protagonizada por outras mulheres da família, ou seja, ela se torna o ponto de referência. Não é por menos que se fala no *Bolo da vizinha Rachel* (2004, p. 99) no *Requeijão da Nise* (2004, p. 29) ou na *Carne da Antonia* (2004, p. 61). Na minha vivência familiar, do mesmo modo que pela narrativa de *Não Me Deixes*, não é por menos que se fala muito da *cocada de Dona Pureza* ou do *feijão de Dona Janete*. Observando algumas mulheres de minha família constatei

um outro fato interessante referente a este acontecimento. Quando algumas de minhas primas iam falar sobre algumas receitas, uma presentificação ocorria: a mãe, já falecida, vinha à tona como uma práxis necessária à perfeita elaboração do prato. É interessante notar que a filha mais velha, até hoje, é a única capaz de realizar com a quase perfeição da ancestralidade a *torta de mandioca*, realmente, para aqueles que já provaram, uma iguaria divina. Tudo isso nos leva à consideração de que as receitas são textos rememorativos e reinterpretativos da história e do contexto social no qual os sujeitos estão imersos.

Ao repetir uma receita, a cozinha se concretiza como lugar de memória – espaço onde ela se organiza – e esse fenômeno de projeção do *habitus* do grupo constrói o sentido de identidade. Comemos o prato e metonimicamente o corpo que o produz. Essa transfiguração dos corpos pela (re)feitura das receitas não deixa de configurar um ritual: o alimento transformado é um elemento que agrega a coletividade gerando um organismo.

As mulheres guardam suas receitas e as transmitem de mão em mão, mas imprimem a sua marca como forma de (re)apropriação em relação ao esquecimento de certos termos (ingredientes, medidas/quantidades). Vejamos o que diz Gilberto Freyre a esse respeito:

*As negras de tabuleiro e de quitanda como que guardam maçonicamente segredos que não transmitem às sinhás brancas do mesmo modo que entre as casas ilustres, umas famílias vêm escondendo das outras receitas de velhos bolos e doces que se conservam há anos especialidade ou segredo ou singularidade de família. Daí o fato de se sucederem gerações de quituteiras quase como gerações de artistas da Idade Média: donas de segredos que não transmitem aos estranhos.*  
(FREYRE, 1967, p. 46)

Vale à pena observar que as receitas atuam como índices que, ao se “repetirem”, como um ritual, vão (re)desenhando o ambiente com códigos e sinais que falam sobre certa *magia* relacionada às *coisas de mulher*. A relação que o autor faz nesse trecho, entre os segredos culinários transmitidos de geração a geração e os

mistérios que envolvem o universo feminino, intensifica o valor que é dado à protagonização dos pratos pelas mulheres.

Entretanto, algumas receitas perdem o referencial e aparecem como uma prova do domínio público, pois saem da esfera familiar. É o caso dos pratos tradicionais como o pé-de-moleque. Por exemplo, no Brasil esse prato se apresenta através de duas matrizes: em Minas (Sudeste) e em parte do Centro-Oeste, o pé-de-moleque, conforme verifiquei, é feito tendo como base o amendoim, enquanto no Nordeste (Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Bahia), este prato tem uma outra feitura, a base para a massa é a mandioca podre, o coco e açúcar; de raiz mais indígena, este prato é assado em fogão à lenha<sup>25</sup>.



Ilustração 2<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Ou como as mulheres chamam em São Cristóvão-SE, o pé-de-moleque é assado na casa de farinha, uma referência à mandioca, principal produto comercializado pelas doceiras de S.Cristóvão no Mercado Central, em Aracaju. Aqui na imagem, o pé-de-moleque é assado em fogão à lenha. Na cidade de São Cristóvão, encontrei duas variantes desse tipo de forno/fogão: um, de tipo mais comum, é utilizado para assar biscoitos de tapioca (ANEXO, p. VII; p. XIII; p. XVI) e bolos; outro é usado para assar beijus – malcasado, pé-de-moleque e sarão – (ANEXO, p. VIII; p. XI; p. XII; p. XIII). Nas casas, a posição do fogão e do forno é espacial: os fogões, com tacho (à base de ferro fundido), ficam dentro de casa e o forno, em forma de cúpula, é armado do lado de fora. Cada família deve ter seu próprio fogão/forno e em sua construção participa toda a família. Encontrei no México esse mesmo tipo de fabricação, no qual é assado a *tortilla* de milho (ANEXO, p. VIII).

<sup>26</sup> Aqui o pé-de-moleque é assado em fogão à lenha confeccionado pela família.

Em *Não Me Deixes*, são duas as formas de transmissão desse conhecimento culinário: no âmbito da cozinha, a matriarca repassa as ordens do dia e a *menina da cozinha* vai agregando as receitas no seu arquivo diário; uma *velha governanta* que fora iniciada é introduzida em substituição a uma outra que morrera; através do contato com *antigos livros de culinária*. Vejamos:

*Nise vinha de quatro gerações a serviço de nossa família, tomou conta do fogão e da cozinha, onde ficou soberana até morrer. Com o que aprendera até então e com a sua vocação pessoal para cozinha de qualidade, foi capaz, principalmente – num ramo muito especial –, de reconstruir no queijo do Não Me Deixes o queijo de mamãe, quero dizer, o queijo do Junco, por sua vez descendente (com alguns melhoramentos, nós dizíamos) do queijo da Califórnia.*(QUEIROZ, 2004, p. 26)

Essas foram as principais formas de transmissão encontradas no livro de receitas de Rachel de Queiroz. Em todos esses casos, podemos perceber a memória geracional atuando.

Em conversa recente com mulheres cozinheiras mexicanas<sup>27</sup>, observei que a transmissão dessas receitas é dada de mãe para filha, geralmente. Porém, esses velhos livros de receitas estão mais presentes como forma de acervo bibliográfico das casas-grandes, no caso do Brasil, ou das *haciendas*<sup>28</sup>, no México, e não aparecem tão frequentemente no âmbito popular. Nesse caso, o preparo de pratos tradicionais é transmitido oralmente, na ordem do cotidiano. Porém, essas mulheres agregam um valor muito forte à raiz identitária relativa à culinária local, principalmente aquela de origem indígena, seja ela *mexica*<sup>29</sup>, asteca ou maia. Diferentemente, a gastronomia de tradição espanhola pode ser hoje encontrada no México por meio de uma série de publicações nas quais estão guardadas as memórias culinárias das antigas *haciendas* e de toda sua aristocracia. O que nos

<sup>27</sup> No mês de janeiro (2006), realizei pesquisa em alguns mercados populares na Cidade do México, Xochimilco – que é um mercado muito antigo no Distrito Federal, cujas embarcações com produtos são conduzidas através de canais (ANEXO, p. IX) - em Morelos, Tepoztlán e Hidalgo (cidades próximas ao entorno da Capital).

<sup>28</sup> Arquitetura análoga ao Brasil referente ao período colonial. As *haciendas*, porém, possuíam uma circunscrição administrativa interna.

<sup>29</sup> Referência que os mexicanos fazem a uma etnia que se instalou na região central, onde hoje fica a Cidade do México (DF).

faz crer que a memória culinária levantada pela autora de *Íntimas Suculencias* segue esta última ordem de pertencimento identitário.

É importante ressaltar que o seu lugar de fala corresponde não a uma ordem popular, mas que a ela recorre como forma de reconstrução do seu corpo social feminino. A sua escrita tem lhe conferido certa autoridade dentro do universo atual acadêmico. É raro não encontrar, dentro das publicações mexicanas sobre culinária, algum artigo ou prefácio em que não esteja a participação da autora. Essa forma de inserção aponta para duas questões importantes: i) sobre o lugar da Literatura; ii) sobre a participação feminina neste espaço representativo. Para ambos os casos, há uma espécie de auto-espelhamento, para o qual o fato literário se adensa nas questões mais próximas ao universo feminino, construindo em seu espaço de representação novas formas de expressão que dão cor “às coisas relativas à mulher”. Esse marco é importante porque dá visibilidade a um tipo de ambiente literário que ressalta a experiência de mulheres em duas realidades (Literária e Culinária), cuja inscrição na Literatura ficou sempre circunscrita na periferia do discurso oficial.

### **Sobre a genealogia das receitas em *O Não Me Deixes* e *Íntimas Suculencias*:**

Assim como uma árvore genealógica construída como um álbum de família, os livros de receitas acabam seguindo, também, uma hierarquia da memória culinária familiar: uma cozinheira, que introduzida nesse ambiente por uma outra antes de morrer, aprende os pratos dentro da tradição gastronômica da família; ou ainda uma tia que em dia de festa recupera, junto às mulheres, uma receita da *época da vovó*... Desse modo, encontramos no livro de receitas do *Não Me Deixes* uma reunião de vozes que compreendem a memória gustativa e social do grupo, como um patrimônio cultural. Para além de receitas, temos ali um corpo social constituído:

- Queijo de Coalho – Receita de dona Clotilde, ditada por Antônia, p. 27;
- Requeijão da Nise – Receita herdada da Antônia, p. 29;

Obs.: A Nise foi introduzida na cozinha pela Antônia

- A carne da Antônia – Apreendida em um velho livro de cozinha de dona Rachel, p. 61;
- Pato com arroz – Receita da tia Arcelina, p. 81;
- Castanha de caju – Receita ensinada pela Antônia, p. 91;
- Pão-de-ló em tabuleiro – Receita de autoria da Antônia, p. 91;
- Bolo de Milho – Receita da Nise, p. 96;
- Bolo da Vozinha Rachel – Receita *dada por uma moradora da Califórnia, Maria, bisneta de uma das escravas alforriadas de Dona Rachel. Maria contava que desde menina ajudava sua mãe a fazer esse bolo, o preferido da matriarca da casa, p.99.*

Em *Não Me Deixes* as receitas estão representadas por ingredientes típicos da culinária nordestina, como o queijo de coalho, o milho, a castanha de caju e a farinha, além de receitas tradicionais da parte doce dessa culinária (o pão-de-ló, o bolo de milho a canjica, a pamonha, o mugunzá etc). Aliás, quando faz referência à receita deste prato, o mugunzá, a autora marca uma observação: lá está escrito, à página 49, que a elaboração segue a maneira tradicional, ou seja, é a esse tipo de padrão culinário que a autora se refere. Um outro ponto importante de relatar é que essas receitas vêm intermediadas por contos da autora ou por “causos” lembrados como patrimônio oral da família. Como exemplo dessa passagem, Queiroz lembra um momento que marca a inserção de um ingrediente concernente à memória familiar. Ela diz:

*E o assunto de farinha me recordou uma história que minha avó Rachel contava, passada no tempo dela, há muitos anos. Já a contei em crônica antiga, mas vale a pena repeti-la, pois se trata de comida sertaneja e de gente do sertão. (QUEIROZ, 2004, p. 38)*

É interessante notar, porém, que os pratos dispostos no livro marcam algum festejo dando cor a um ambiente lúdico da memória da autora. Esses relatos



fazem parte de um conjunto de micro-narrativas as quais são consideradas histórias memoráveis em relação ao grupo e que ali no texto estão representadas pela voz de Rachel de Queiroz. Desse modo, a autora especifica o seu lugar neste discurso cujo processo de identificação pode ser observado já no início do seu *livro de receitas* quando ela anuncia e denomina de *A nossa cozinha* a forma de expressão culinária que ali executa. Esse pronome possessivo, que indica o tipo de cozinha a que pertence, marca a referência ao grupo social ao qual a autora procurar estar associada e chama tanto para si como para os leitores uma forma de filiação. Em última instância, ela cria um efeito de identidade e um sentido de comunidade.

Em *Íntimas Suculencias* as receitas estão reagrupadas a partir de participações acadêmicas que Laura Esquivel fez na vida literária mexicana. O interessante a notar é que Esquivel também faz recortes de eventos memoráveis colocando a tônica em ingredientes representativos da culinária mexicana, assim como a nossa, tão ampla e plural. Alguns desses ingredientes, dispostos em meio às receitas, é importante aqui relatar:

- Sopa de Manzana – Sopa preparada para marcar um acontecimento na história familiar da autora: a visita que seu tio realizava a cada ano. Enquanto âncora, essa receita marca um interdito. Por ser um marco negativo na história da família, esse tio demanda um deslocamento da receita para uma zona recôndita da memória;
- Mole negro de Oaxaca – É importante ressaltar que *Oaxaca* é uma cidade ao sul do México com fortes raízes indígenas zapotecas e com marcada influência do período colonial espanhol. Esse é um lugar onde podemos encontrar tradicionalmente um dos melhores *moles* do país. O *mole negro* leva um ingrediente também muito utilizado pela culinária mexicana: o chocolate. Assim, o sabor que se extrai dele expressa uma dualidade fascinante: o traço doce amargo do chocolate e a forte presença do picante *Chile*. Então, o prato aí descrito representa um traço para a construção da identidade mexicana. Enquanto protagoniza a receita, Esquivel relata certos

aspectos intrínsecos em relação à confecção do prato, que atuam como marcas personalizadas, mas que muitas vezes são omitidas pelo registro verbal que se tem das receitas. Ela diz: *No sé por qué se omite este tipo de información en las recetas (...)? Donde se dice que después de pelar y desvenar los chiles hay que limpiarse los dedos con un limón partido a la mitad? Aprenderlo, me costó una tarde con el ojo adolorido (...)* (ESQUIVEL, 1998, p. 63);

- Manchamanteles – É uma espécie de guisado que pode levar como carne principal o frango ou o porco. Este prato leva além do chile – ingrediente que representa uma espécie de marca territorial do sabor mexicano –, cravo, canela, cominho – condimentos que traduzem a presença marcada da tradição culinária espanhola em solo mexicano. Todo o caldo é mesclado ao açúcar e orégano para receber a carne. Essa receita é executada em meio a uma espécie de devaneio culinário gustativo de um *cucaracha* – como é chamado pejorativamente o latino-americano, especificamente o mexicano – que chora sua infelicidade por assim ter nascido. O choro é acometido por não ser concedido aos *cucarachas* a possibilidade de provar a *alta cocina* (p. 92). Essa receita foi então provada pela personagem que, após degustá-la, acorda desse estado devaneante. A inscrição desse prato em sua vida marca uma passagem, ela também demarca uma reavaliação positiva sobre a identidade mexicana por meio de sua culinária. Mas é importante notar que a receita traz a presença de duas identidades, a indígena e a espanhola;
- O Chile – Nessa parte do livro, a autora faz uma pausa na distribuição das receitas para dizer que esse ingrediente participa de toda uma rede de atuações da vida mexicana. Ele faz parte da *memória ancestral dos mexicanos* (p. 115). Vale aqui enumerar algumas de suas formas de atuação: 1) É usado na culinária em diversos tipos de pratos (salgados e doces); 2) Participa como ingrediente de magia e encantamento (p. 117); 3) Tem benefício medicinal (p. 118).

Desse modo, em Rachel de Queiroz e Laura Esquivel, as receitas representam um índice da memória do grupo. Mas, do ponto-de-vista da prática cotidiana, é importante ainda ressaltar que determinadas quantificações das receitas, como as medidas, são individualizadas pela remissão às partes do corpo. Por exemplo, “*uma xícara de*” pode ser substituída por “*uma mão de ...*”, “*uma colher de chá*” pode ser trocada por “*uma pitada de ...*”. Assim, no âmbito da vida comum, vivida a cada dia, em que vários elementos interferem na execução do prato, como tempo e agilidade, todo um gestual é elaborado enquanto correspondência que se faz para realizar o prato com destreza. Os instrumentos ao redor do corpo sofrem, neste sentido, um deslocamento. A necessidade de fazer o prato amplia a sintaxe corporal, que se espalha ao redor dos objetos para execução de uma receita. Ou seja, uma performance é concebida enquanto técnica utilizada pelo corpo. Por exemplo: as facas, colheres, panelas, fogão e outros instrumentos que fazem parte da cozinha tornam-se objetos fundantes do corpo. Desse modo, o texto das autoras concorre como marca de uma memória cultural, entendendo essa instância como um campo de negociações no qual são formatados importantes índices do saber.

É importante ainda dizer, que tanto para Laura Esquivel quanto para Rachel de Queiroz, a transmissão verbal das receitas tem efeito de preservação da memória familiar e/ou do grupo. Para Queiroz, esse registro acontece no âmbito da família, enquanto que, para Esquivel, a memória representa a preservação da identidade do grupo. Isso não quer dizer que a presença identitária não esteja fortemente marcada no texto da escritora de *O Não Me Deixes*. Porém, nesta mesma medida, um aspecto é comum para ambas, essas receitas atuam como referenciais importantes de uma tradição, que se traduz pela arte de comer dentro do contexto da coletividade. Por meio dessas receitas, de sua transmissão, uma linguagem é criada, a qual procura anunciar o corpo que fala por intermédio do texto: em Laura Esquivel se engendra a mulher mexicana e em Rachel de Queiroz, a mulher nordestina. Ou seja, as receitas trazem à tona o coletivo para o âmago da individualidade que cada um dos textos representa. E essa maneira de

representação aparece sob a forma de cultura pela qual é transmitido o conhecimento culinário.

Gilberto Freyre (1967), no *Manifesto Regionalista*, anuncia a importância da culinária como um vetor dos padrões culturais negociados pelas sociedades. E, quando afirmo que os ingredientes registram uma memória, estou, na verdade, mantendo diálogo com os estudos culturais que ampliam a presença do objeto não apenas pela sua referência presente no contexto, mas principalmente pelos interditos presentes nos discursos. Desse modo, há toda uma geração de pensadores que afirmam ser a comida *uma categoria nucleante e [que] hábitos alimentares são textos (...) pois, se o alimento é percebido em sua relação com o corpo individual, este é uma metáfora do corpo social.* (KLAAS, 1986, p. 105)

Portanto, através dessas receitas, as mulheres falam sobre si mesmas e de suas histórias de vida, falam de hábitos alimentares e se posicionam como índices de um instante que presentifica o passado vivido. O registro das memórias culinárias constitui um código cultural, pois os seus significados mais profundos são (re)significados e (re)atualizados pelo grupo. A construção de uma memória da *persona* feminina se elabora pela naturalização do papel da mulher nessa posição e enquanto um lastro na gênese das receitas que legitima o seu lugar de fala.

Em última instância, essas mulheres cozinheiras contribuem para a sociabilização do tempo em que vivem, da família. E, nesse âmbito, uma nova expressão corporal se manifesta, com ações e desprendimentos que evidenciam uma passagem importante em relação à presença do corpo feminino: de uma marca discursiva que anuncia um controle horizontal sobre a mulher, a culinária, sob esta forma entendida, provoca um descentramento em relação à história de poder que é executada à voz feminina. Este deslocamento acontece, em relação aos textos, na cozinha.

E da expressão “*lugar de mulher é na cozinha*”, migra-se para uma outra que parece dizer “*lugar de saber é na cozinha*”, também. De um corpo manipulado – até mesmo pela escrita literária que submeteu quase sempre o feminino a lugares

cuja visibilidade era periférica ou mascarada – vê-se, aos poucos, a eminência de um que se libera o qual denomino aqui neste capítulo de corpo vivido e que no próximo assume a expressão de corpo liberado. Por meio dessa ação instauradora, a Literatura também se reestrutura. Neste aspecto, é a própria Esquivel que já denuncia esta passagem cuja referência dará o tom ao próximo capítulo. Ela diz:

*Una lustrosa manzana, olorosa, llena de voluptuosas formas, “se diría que tanta redondez eran matrices cortadas, pulpas sexuales, afiladas riquezas para lamerse, comerse mejo”. A partir de entonces quedaron unidos la comida, el saber y el placer dentro de una creación literaria. Después, no sé por qué, parece ser que la humanidad se empeno en separarlos. En poner en un lado el pensamiento, la razón, el estudio, el saber, y en el outro, el placer gastronómico y el sexual. En la parte superior del cuerpo el saber y en la parte inferior el placer. Separando de algún modo lo femenino y lo masculino. (ESQUIVEL, 1998, pp. 71-72)*

## Capítulo 2

### **Corpos que se abraçam: Ungüentos, poções ou afrodisíacos**

*O homem está com os olhos fechados, uma mão sobre o peito e outra sobre a coxa dela, em íntima cumplicidade. Para mim essa visão é recorrente e imutável (...) Cada vez que penso em ti, assim te vejo, assim nos vejo, presos para sempre nesta tela, invulneráveis à deterioração da má memória. Posso desfrutar longamente esta cena, até sentir que entro no espaço do quadro e não sou mais o que observa, mas o homem que jaz junto a essa mulher. Então se rompe a simétrica quietude da pintura e escuto nossas vozes muito próximas. \_ Conta-me uma história \_ digo/ \_ De que tipo?/ \_ Conta-me uma história que não tenhas contado para ninguém. (ALLENDE, 2002.)*

### **Do corpo demonizado ao erótico – uma forma de emancipação**

Como antes dito, o corpo é uma categoria que possui mobilidade no espaço e tempo, compondo-se, recompondo-se e dialogando por meio de empréstimos e descentramentos. O corpo é um estuário de memórias, sejam elas sensoriais ou empíricas. O presente capítulo procura fazer um recorte primeiramente epistemológico da relação entre Corpo e “Bruxaria”<sup>30</sup> por intermédio da relação com a Culinária. Estas intenções já se encontram assim sugeridas pelos livros das autoras estudadas antes. A estes, acrescentamos agora a obra *Afrodite, de Isabel Allende* (2002), e *A Cozinha Mágica, de Márcia Frazão* (2006), cuja estruturação discursiva pontua a relação entre escrita, culinária e magia. Uma matéria comum

---

<sup>30</sup> São utilizadas algumas aspas durante este capítulo porque as fontes também alternam diversas referências tipológicas.

entre as duas escritoras, que apresentam organização temática bastante similar, é a intermediação do caráter amoroso e erótico exercido pelo corpo feminino que improvisa diversas negociações e jogos tendo em vista o desejo pelo encantamento. Neste caso, ambas se utilizam da habilidade de produzir afrodisíacos, com fins diferentes os quais mostrarei mais à frente, quando focalizam a execução de determinados pratos ou manejam com condimentos, temperos ou ingredientes específicos. Essa habilidade que as autoras acrescentam na escrita que produzem também pode ser percebido no romance *Como água para chocolate* e no manuscrito culinário intitulado *Íntimas Suculencias*, ambos de Laura Esquivel (2006a; 1998). A predileção por apresentar conjuntamente *Afrodite* e *A Cozinha mágica* é que há em ambos os livros uma intencionalidade para essa forma de utilização da cozinha que não encontro nos dois textos citados. Há uma zona de convergência que confere ao corpo poder e capacidade de sedução, ou de magia, por intermédio da fabricação dos alimentos. Em torno desse tema, ambas as autoras reúnem um tipo de conhecimento não eclesiástico, muito mais ligado ao caráter profano, o qual elas expressam discursivamente.

Por esse caminho, busco perceber, também, quais são as simbologias possíveis para a construção da *persona* feminina e, desse modo, como estão configurados seus corpos femininos em contato e na transformação do alimento. Antes, porém, procuro voltar um pouco no tempo para relatar brevemente como a história tratou, por si mesma, de estreitar as intersecções entre o feminino, o corpo e a bruxaria. O corpo é o agente que permeará tais divagações porque intersecciona-se no tempo e espaço. Nesse sentido, ele é fluido, capaz de associações várias.

A bruxaria contemporânea direciona o objeto de sua atenção ao corpo feminino como espaço privilegiado para efetivação da magia. Essa naturalização, entretanto, nem sempre foi assim: a mulher dividiu na Idade Média essa atuação com o homem, pois o feiticeiro era uma entidade bastante representativa assim como a bruxa ou feiticeira. A Literatura, em momentos distintos, acentua essa representação, principalmente, na presença de personagens femininas como atuantes da bruxaria. Basta lembrar de *Medeia*, na antiguidade clássica, e *La*

*Celestina*, cuja obra faz parte de um período de transição entre a Idade Média e o Renascimento.

Entretanto, foi também na Idade Média, no processo de transição para a Idade Moderna, que a bruxaria acentuou a atividade como prática tipicamente feminina. Não pretendo aqui entrar na história da bruxaria no Ocidente porque há estudos bastante solidificados, em relação à feitiçaria, na história das mentalidades. Na realidade, busco perceber uma passagem que é sinalizada pelos pesquisadores dessa temática: de um corpo dócil e invisível, como era o caso da bruxa medieval, passou-se a uma tipificação institucionalizada e combatida nesse mesmo contexto. O corpo feminino torna-se uma categoria perseguida porque se transforma na encarnação do mal. Ao referir-me ao termo “encarnação” compactuo com a perspectiva de Michel Foucault (2002), quando diz que a carne personifica o desejo e será pela carne que este corpo possuído deverá ser perseguido e seus desejos expurgados. Isto porque

*Houve, a partir do século XVI, em torno desses procedimentos da revelação penitencial, uma identificação do corpo com a carne, se vocês preferirem, uma encarnação do corpo e uma incorporação da carne, que fazem surgir, no ponto de junção da alma com o corpo, o jogo primeiro do desejo e do prazer no espaço do corpo e na raiz mesma da consciência.*  
(FOUCAULT, 2002, p. 243)

Na alta Idade Média, como revela Carlo Ginzburg (2007), não havia a distinção de papéis atribuídos, com especificidades divergentes relacionadas às práticas entre feiticeiros e bruxas, nem mesmo em relação a uma atuação determinada pela comunidade. O pesquisador relata que a presença de ambos se confunde, tanto como sinônimo de cura dos corpos enfeitiçados, na perspectiva de um curandeirismo, quanto como agentes liberadores dos malefícios lançados sobre o corpo. Ao me referir à presença da bruxa, não estou aderindo à idéia de que essa categoria de fato existiu como atesta a ala romântica encabeçada por Michelet, por exemplo. Porém, é fato que bruxas e feiticeiros realmente fizeram parte do universo simbólico e representativo das populações agrárias, como também urbanas, da sociedade medieval em seus diversos estágios. Até hoje essa presença se registra,



com nuances e modulações que diferenciam os papéis desempenhados ao longo da história.

É importante ressaltar que a Igreja durante o período que se estende do século XV ao XVI realizou um longo processo de articulação em torno da tipificação sobre o mal. Assim, com o tempo, toda atuação que destoava dos padrões eclesiásticos tinha sua interpretação declarada. Em geral, essa classificação, com deslocamentos importantes em torno do imaginário popular, migrava na direção da demonização do corpo feminino. Conforme diz Carlo Ginzburg, antigos rituais de concentração de magia, como o Sabá, foram reinterpretados à guisa dessa nova representação. Se antes participavam ao mesmo tempo, nos rituais de Sabá, feiticeiros, bruxas e *benandantis* (categorização do imaginário popular cuja alusão é trazida pelo estudioso italiano), com o processo de encarnação do mal, a bruxa será o principal elo, uma espécie de termo agregador, o qual corresponde ao mesmo instante à denominação de feiticeiro(a) e/ou *benandanti*<sup>31</sup>. Para boa parte do imaginário popular e eclesiástico, as bruxas de fato existiam e sua presença demarcava a origem de todo o mal na comunidade. Não é a toa que extirpar a carne simbolizava anular o corpo que ameaça.

Desse modo, a Bruxa será um corpo que diretamente se relaciona com o mal, um nome-síntese, cuja carne exala pecado e maldição à sociedade. Não será por menos que boa parte da população feminina tenha sido expurgada na fogueira durante os processos inquisitoriais do Século XVI, momento auge da caça às bruxas. Esse acontecimento na história da humanidade sempre causou em mim um grande desconforto. Por que, eu me perguntava, se a questão era a dualidade entre Deus e o Diabo – uma espécie de lugar comum entre bem e mal – qual seria, então, a justificativa para que somente os corpos femininos fossem exorcizados, expurgados e queimados em praça pública? Que medida era essa de exercício e controle do poder?

---

<sup>31</sup> Para esse caso, de *benandanti* o termo sofreu um deslocamento de sentido, como também de discurso, para *malandanti*.

Nas leituras que fiz, em especial no manual escrito por dois inquisidores – Heinrich Kramer e James Sprenger (2007), intitulado *Malleus Maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*) –, a carne feminina, seu corpo, exercia sobre os eclesiásticos grande temor, não somente porque ela produzia uma espécie de castração da potencialidade masculina, mas porque tornava os *homens impotentes e enfeitiçados (...) incapacitados de copular(...)*<sup>32</sup>. A sexualidade, sob o ponto de vista da cópula com o demônio, era um mal que devia ser extirpado desses corpos enfeitiçados a fim de produzirem corpos controlados. Desse modo, a bruxa era uma entidade real e uma forma clara de exercício de autoridade, mesmo que ela tenha se materializado basicamente sob o ponto de vista do discurso. Os dois inquisidores do *Martelo das Feiticeiras* revelam que sua marca sobre a realidade provém de uma certeza: a de que as bruxas existem de fato e em torno delas circunda o mal. Vejamos o que dizem eles:

*O Cânon, apesar de fazer menção explícita a certas mulheres, não se pronuncia de forma tão extensa a respeito de bruxas; estão, portanto, completamente enganados os que, por isso, vêem no texto canônico referências apenas a viagens imaginárias e ao ir e vir no próprio corpo, e também os que reduzem toda a sorte de superstições a fenômenos ilusórios: assim como aquelas mulheres são transportadas em sua imaginação [aqui há uma referência a forma como essas mulheres realizavam o ritual do Sabá], as bruxas o são de fato – corporeamente. E aos que insistem em inferir dessas passagens que os efeitos das bruxarias – certas doenças e enfermidades – são puramente imaginários, basta dizer que erram completa e notoriamente em sua interpretação. (MALLEUS MALEFICARUM, 2007. p. 57)*

Desse modo, tomando como ponto de partida a materialidade de um corpo que produz o feitiço, o da bruxa neste caso, um discurso passa a ser engendrado sob a pretensão de que sejam dirimidos todos os males corporais, em nome da unidade espiritual. Muitas mulheres tiveram, a partir de então, suas carnes dilaceradas e morreram aceitando, sob forte pressão do esconjuro, a sua descendência com o mal e a sua realidade carnal demonizada. Como atesta Monique Schneider (1979), este

---

<sup>32</sup> Referência a um corpo castrador será posteriormente explicitada pelos inquisidores. Op. Cit. p. 53.

será um corpo que precisa ser expurgado e juntamente com ele o prazer e o desejo pronunciado. As sensações migram para um espaço velado, e passam a residir num continente obscuro e sombrio, no qual a mulher reina como agente de *perdição*. A autora de *Afrodite* (2002), no capítulo que se refere à orgia como um dos elementos ritualísticos da culinária, traduz objetivamente essa realidade prescrita sobre o desejo:

*Durante a Idade Média, a arte, o luxo e a beleza transformaram-se em motivo de suspeita; o deleite passou a ser fonte de culpa e o próprio corpo tornou-se inimigo da alma que abrigava. O sofrimento nesta vida era a forma mais segura de se alcançar eterno regozijo na próxima.* (ALLENDE, 2002, p. 83)

Ao interpretar o fenômeno da bruxaria sob o olhar das teorias psicanalíticas, Monique Schneider fez o registro da presença de um corpo feminino extirpado/expurgado. Aqui repousa, também, a correlação do feminino como matriz demoníaca e em contato direto com o mal porque é dele que emana a sexualidade, a qual constrange e corrompe a humanidade. O desejo por extirpar esse corpo equivale ao receio de uma auto-desmedida que possa gerar um deslocamento matricial, ou seja, de perder o controle sobre sua própria carne – falo especificamente do desejo masculino que tipifica o medo em relação à mulher – caindo “na tentação” e mergulhando no prazer que esse corpo “promete”.

Esse procedimento que intenciona a sedução pode ser visto na elocução que subjaz no livro de afrodisíacos da escritora Isabel Allende (2002). No decorrer deste texto é possível observar uma pretensão ao jogo lúdico-erótico o qual se dá por meio da fabricação de poções que se transubstancializam nos pratos elaborados. Ou seja, há mesmo uma expressão não velada que relaciona a manipulação do alimento à execução do desejo pela via da capacidade erótica dos atores envolvidos nesse empreendimento. O que gostaria de mostrar é que não me pareceu interdito, nas várias leituras que fiz do livro da escritora em questão, o corpo que ali se constitui, seja ele percebido enquanto modalidade discursiva ou como expressão do contexto social que na esfera do literário a narrativa passa a representar. Quando me refiro a um jogo que se configura na esfera do lúdico e do erótico é porque me parece que

haja entre essas duas instâncias uma aproximação: o desejo de possuir e de concentrar a atenção sobre um determinado objeto é muito similar em ambos os comportamentos. Neste caso, há uma voz presente em toda a narrativa do manuscrito de culinária, *Afrodite*, que se joga nessa intercambiação. Aliás, o efeito intencional sobre determinados aspectos, e o jogo erótico é um deles, que se revela na escrita do texto proporciona também uma séria discussão sobre o estatuto literário que a autora provoca no espaço da narrativa.

Em um estudo escrito por Mary Del Priore (2004), *Magia e Medicina na Colônia: O corpo feminino*, a autora procura elencar as formas de representação em relação à presença feminina no Brasil colonial. Dentro desse contexto, o corpo feminino possui uma inscrição como espaço demarcado pelos embates acometidos entre o céu e o inferno. Essa dualidade tem vasta representação na Literatura, e em especial ela pode ser vista no contexto contemporâneo para o qual essa antiga interdição se desvela e é questionada por algumas de suas autoras. No próximo capítulo, por exemplo, procuro mostrar como essa predisposição à expressão e conhecimento de seus próprios desejos está contemplada na escrita de algumas escritoras. Cito neste momento, em especial, a poetisa Adélia Prado (1999) que expõe em quase toda a extensão de sua obra o desprendimento que o corpo feminino passa a usufruir aquém da interferência punitiva sobre ele. Podemos ver um breve exemplo desse desdobramento no poema da poetisa mineira o qual se intitula “Grande desejo” (BAG)<sup>33</sup>, nele as vinculações giram em torno daquilo que toca e se relaciona com o espaço próprio à mulher: *Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,/ sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia./ Faço comida e como./ (...) Quando dói grito ai (...)* (Bagagem, 1999, p. 12). Portanto, quanto aos seus desejos não há mesmo o que ser escondido e o grito é uma expressão enfática que corporifica o mundo subjetivo. A comida que ela come sem culpas pode ser compreendida enquanto metáfora do desejo o qual não entra em rivalidade com

---

<sup>33</sup> Por se tratar da *Poesia Reunida*, de Adélia Prado, utilizo o seguinte esquema de referência bibliográfica para citação dos poemas: nome do livro, ano de publicação da obra *reunida* de Adélia Prado e número da página. No capítulo três, na página 120 dessa tese, relaciono o sistema de abreviaturas para cada livro.

outros anseios como, por exemplo, os que estão relacionados ao espaço sagrado, ou seja, ela transita de um espaço ao outro.

Ainda sob o olhar da pesquisa histórica de Del Priore (2004), o corpo feminino se constitui a partir dessa dualidade – sagrada e profana – em um espaço vulnerável às investidas do demônio. A autora revela que o Brasil recebia as descobertas relacionadas à medicina, vindas de Portugal. Nesse contexto, a medicina se questionava sobre a finalidade da criação do feminino tendo em vista a formação de um corpo imperfeito. Essa desconstrução recaía sobre o útero, *a madre*, como era assim nomeado o órgão feminino. Segundo era anunciado, esse órgão correspondia a uma alteração negativizada do testículo masculino: os ovários eram testículos que não se desenvolveram, ou melhor, essa diferença demarcava a inferioridade do corpo feminino.

Por outro lado, a mulher cria sobre si mesma uma espécie de *útero-arbítrio*, uma espécie de auto-representação lançada sobre seu próprio corpo, cuja designação é fonte de mal e exercício de poder, sendo este um medo recorrente. O *útero-arbítrio* funciona nesse contexto como uma espécie de inconsciente judicioso que determina e controla as ações promovidas pela pessoa feminina. Dentre as variações que podemos encontrar, *nessa época, acreditava-se que o útero, oco de semente, tornava-se encantado e sedutor, capaz de criar com seus poderosos excretos todo tipo de feitiço.* (DEL PRIORE, 2004. p. 100). Na Literatura Contemporânea existem ecos dessa condição, porém com variações quanto ao tema o útero ou qualquer outro órgão feminino passar a ter uma constituição preñe de significados e valores, especificamente no que se refere à sexualidade. Mais uma vez, faço menção à poetisa Adélia Prado que introduz por meio da metáfora da semente o poder fecundante que se acha no interior dos frutos em associação com o órgão sexual feminino que passa aí, nesse contexto discursivo, a ter constituição erótica. Passo rapidamente ao poema da escritora, porque no capítulo seguinte, estarei mostrando mais especificamente os momentos em que por meio dos frutos essa presença se desvela. O poema em questão intitula-se “Descritivo” (BAG) e há nele uma clara comparação entre as sementes secas do quiabo e a bexiga túrgida e cheia da mulher. Essa descrição traz revelações sobre o desejo feminino latente e

desmascara o *complexo da castração* pontuando outras nuances de sua verdadeira natureza. Eis o poema:

*As formigas passeiam na parede,/ perto de um vidro de cola que perdeu a rolha. Há mais:/ um maço de jornais, uma bilha e seu gargalo fállico,/ um copo de plástico laranja e um quiabo seco,/ guardado ali por causa das sementes./ (...) É sábado, é tarde, é túrgida minha bexiga feminina/ e por isso vai ser menos belo que eu me levante e a esvazie./ Os analistas dirão, segundo Freud: 'complexo de castração'./ Eu não digo nada (...) (Bagagem, 1999, p.71)*

Segundo Del Priore, a sua pesquisa aponta tal como em outros trabalhos já citados que há toda uma legislação em volta do corpo feminino que postula e cria padrões exemplares de boa conduta com a finalidade de constituir um corpo disciplinado às regras impostas por aquela sociedade. Aqui cabe perfeitamente a denominação de corpo demonizado, uma das variantes do corpo dócil, já que o *corpo feminino parecia, assim, o lugar de uma dupla propriedade: ele parecia ameaçador, quase demoníaco, mas ameaçava-se a si próprio ao se tornar vulnerável a elementos do universo exterior.* (DEL PRIORE, 2004. p. 103) Gostaria de mostrar brevemente, à luz da Literatura, como essa figuração subjaz à vida de algumas mulheres através da voz da escritora Cora Coralina (1980), que por meio de sua escrita, denuncia a auto-expurgação sobre a qual a mulher é acometida e, ao mesmo tempo, transpõe essa condição ao revelar as diversas faces e posturas do feminino, especificamente os desejos velados. No poema “A outra face” encontramos uma voz que avalia criticamente os últimos acontecimentos mundiais, no campo das ciências, e a mulher é o epicentro dessa interlocução:

*Tudo deserto,/ Alguém sozinha/ na noite/ no frio/ procurando os berços/ que já não cabem os meninos/ (...) Um estrondo abala a terra./ A última bomba?/ Não a explosão demográfica./ (...)... e disse o Criador:/ cresci e multiplicai-vos./ (...) Veio Malthus:/ Limitai os filhos./ Planejai a família/ como qualquer empresa./ (...) Mestres mestream as mães/ a se negarem aos filhos./ Esterilizam as fontes geratrizes./ Estimulam o Eros./ Sofismam. Virgindade./ Família – anacronismos. (Cora Coralina, 1980, p. 209).*

Como podemos ver, os ecos dessa castração se apresenta no poema por meio do procedimento de esterilização como forma de controle da natalidade e também do desejo. Nesse sentido, a mulher é colocada à margem das relações e sua presença vagueia por espaços subalternos nos quais a sua identidade é mascarada através de papéis instituídos.

Da mesma forma como foi constatado pelos pesquisadores descritos anteriormente, a mulher vivia a revelia de uma ordem dominada pelo padrão masculino. Só que esta dominação tinha um aspecto peculiar porque engendrou um tipo de corpo que foi amplamente exorcizado e perseguido, também no Brasil. Assim é que testemunhamos o desejo de extirpar a ação de mulheres que conheciam práticas tradicionais de cura, por meio da fabricação de poções. A proibição tinha efeito punitivo, pois segundo a igreja elas poderiam, por meio desta prática, produzir em um outro extremo “corpos adoentados”.

Há toda uma simbologia construída para classificar, nesse momento, a categoria corporal feminina. Dentre as possibilidades de atuação do feminino uma zona peculiar de convergência era marcante, a tipificação de um corpo maldito como espaço, um não-lugar, ausente de valoração porque dele se extraía a fonte do mal, ou para ele convergiam as maledicências. Portanto, o corpo era considerado como um lugar de embate onde as feiticeiras atuavam. Dentro desta prerrogativa o corpo feminino

*ganhava sentidos específicos e vida própria no cotidiano das populações coloniais, que liam nos seus encantamentos outros desígnios. Tudo indica que a possibilidade de se enfeitiçar o corpo feminino era encarada com naturalidade, e os livros de medicina são as mais fiéis testemunhas do embate que houve entre médicos e curandeiras no intuito de purificar esse corpo enfeitiçado. (DEL PRIORE, 2004. p. 106)*

Segundo Del Priore, as diversas práticas femininas eram constantemente interpretadas pela sociedade colonial no Brasil. Atividades simples como cozinhar e produzir determinados alimentos e unguentos, os quais operavam na fronteira entre o real e o religioso, eram classificados sob um olhar taxativo que demarcava os corpos. As práticas de expurgar e exorcizar atuavam com a finalidade de

estabelecer o controle e com o intuito de inserir o corpo dentro de um padrão. O corpo feminino, nesse contexto, protagonizava a medida de seu merecimento. A feição de um corpo maldito e demonizado é forjada no âmbito de um receio comum, de que os corpos masculinos vejam-se seduzidos pelo feminino que, via de regra, e de maneira impronunciável, é munido de certo poder, o poder incontável do desejo e das paixões. O corpo erotizado precisará ser combatido em nome da ordem local, pois segundo relato da autora são

*Capazes de secretar coisas tão bizarras, as mulheres parecem emprestar seus corpos para que, neles, o Demônio realize as “suas astúcias”. Assim, não parecia impossível a Bernardo Pereira contar o caso de uma viúva capaz de lançar pela urina “semente de funcho [...] e um glóbulo de cabelos, que sendo queimados lançavam o mesmo odor que costumavam exalar os verdadeiros”. Como ele mesmo concluíra, tratava-se de mais uma das artes de Satã. (DEL PRIORE, 2004. p. 110)*

Desse ponto em diante, posso dizer que tanto à guisa de uma interpretação que se constrói sob o efeito dos estudos culturais e da psicanálise, para os quais ressalto a importante contribuição de Michel Foucault (2002) e Monique Schneider (1979), a interpretação recorrente para ambas as perspectivas é da constituição de um discurso que postula um tipo de corpo, o qual intitulo aqui neste trabalho de *corpo demonizado*; corpo este que se tornará extirpado e invisibilizado ao longo da história. Afinal, não foi esta a condição que se imputou, ao longo dos séculos, ao feminino? Porém, a pesquisadora Monique Schneider aponta para um fenômeno interessante e que dialoga claramente com a feição que procuro dar a esse texto cuja perspectiva quer emitir uma representação simbólica desse fenômeno. A pesquisadora aponta para um emergir implícito desse corpo feminino que antes invisibilizado, mas não extirpado completamente, passa a creditar um *status* autorizado na contemporaneidade por intermédio de uma revalorização de rituais não secularizados, como o da “bruxaria”. É possível citar alguns romances contemporâneos que focam na relação entre bruxaria e culinária um novo despertar para as coisas referentes ao universo feminino, como, por exemplo, o livro *A Senhora das Especiarias*, de Chitra Divakaruni (1997). Aproveito o momento, entretanto, para introduzir esse aspecto sob a perspectiva da escrita de Márcia



Frazão (2007), escritora brasileira que dentre as suas publicações para a ala infanto-juvenil e adulta encontramos o tema da bruxaria como sua predileção. Desse modo, o manuscrito de culinária da autora, *A Cozinha mágica*, traz uma série de crônicas que direcionam o saber-fazer um prato à experiência cotidiana. E o conhecimento feminino, relacionado com a prática culinária e com a magia, entra de cheio no livro como habilidade a ser observada e compartilhada por todos. Portanto, as interdições antes prescritas emergem caracterizadas sob novo olhar, ou seja, como forma otimizada de um saber secular e essencial.

Esse fenômeno Schneider percebe, também, na revalorização de um novo Sabá, uma remodelagem do antigo ritual em torno do qual a bruxa seria novamente a personagem central. Aqui, nesse espaço de reconstrução e interstício, um discurso antes engendrado de forma negativizada, cuja denominação já explicitiei acima, se alinhava com a interpretação de novas simbologias: um *corpo liberado* emerge enquanto ação necessária no âmago das práticas recentes ligadas aos rituais de bruxaria. E então, nesse novo contexto (re)significado, a sexualidade passa por um importante deslocamento no qual o erotismo agora poderá ser exercitado enquanto atuação relevante aos rituais de magia e mais ainda ele torna-se uma tradução relevante para se falar sobre o feminino. Afinal de contas, como observa Jean-Yves Leloup (2002), a religadura com o próprio ventre assegura um processo importante para as mulheres: a transcendência que migra de um status fragmentado para um lugar de reconexão, onde poderá performatizar sua capacidade sexual. Como esse espaço assume o status de lugar sagrado, é possível que a sexualidade seja exercitada e reescrita de forma plena e libertadora. Ele diz, dentro dessa perspectiva, que

*Nosso corpo, nosso sexo, nossa sexualidade são habitados por toda espécie de memória. Dissemos anteriormente que, quando tocamos um corpo, não devemos esquecer que tocamos uma pessoa com toda sua história. Da mesma maneira, quando tocamos um sexo, toda esta história está presente, com seus desejos e medos. (LELOUP, 2002. p. 77)*

A partir dessa afirmativa, gostaria ainda de frisar um aspecto relevante para o diálogo que estou procurando travar: a recondução da sexualidade, para um espaço

de memória e não mais de esquecimento, contribui para engendrar a pessoa. Essa anamnese corporal elabora um sentido importante em torno da formação de identidade, principalmente em se tratando da feminina. Assim, nesse exercício de retirar o corpo da zona de esquecimento, algumas práticas normatizadas e desqualificadas são reconduzidas para uma dimensão sagrada. A culinária passa a ter valor porque se trata, dentro dessa perspectiva, de uma atividade que liberta, sendo, ainda mais, um recurso que conduz à liberação da energia sexual. E a memória acontece a partir daquilo que é sentido, experimentado e narrado pelas autoras, aqui especialmente por Isabel Allende:

*(...) é quase tão difícil definir um sabor quanto um cheiro. Ambos são espíritos com vida própria, fantasmas que aparecem sem ser invocados para abrir uma janela da memória e levar-nos através do tempo a um acontecimento já esquecido (...) passamos a vida experimentando diversos sabores, quase todos adquiridos, porque na infância só toleramos o neutro e o doce. (ALLENDE, 2002, p. 69)*

Como veremos, a escrita do livro *Afrodite*, de Isabel Allende, procura dinamizar a retomada, em relação ao corpo feminino, das sensações e, por que não dizer, da memória corporal. É com este fim que a autora propõe que a mulher acesse o conhecimento que os alimentos guardam reconectando informações que transitam entre a dimensão sagrada e a profana, neste caso sempre associadas a um fundo erótico. Do mesmo modo, Márcia Frazão chama a mulher para uma espécie de retorno ao mundo natural o qual ensinará os meandros de sua verdadeira essencialidade. Sendo assim, o aspecto da bruxaria em seus livros acontece por meio de um reconhecimento do caráter divino que subjaz na constituição do feminino e essa reconexão traduz uma outra dimensão da sexualidade, qual seja, aquela referente ao espaço sagrado. Esse diálogo que a autora promove é possível ver claramente, além das crônicas sobre bruxaria e culinária, em seu romance intitulado *Senhora do Santíssimo Feminino*. Neste livro, Frazão (2005) dá voz às Santas Católicas, oficiais ou não, para que estas falem sobre seus desejos e desafetos e, principalmente, que denunciem a opressão a qual sofreram. É um livro extremamente sutil e o diálogo com a culinária aparece em vários momentos do romance, principalmente quando as Santas se reúnem para

determinar a resolução de algum problema na vida da personagem central. É possível resgatar vários diálogos intertextuais entre essa novela, que retrata detalhadamente o feminino no aspecto do que lhe há de mais sagrado, e o manuscrito de culinária da mesma escritora (*A cozinha mágica*). O principal desses momentos vem à tona no livro quando Frazão relaciona o *preparo pleno*, de um determinado prato, enfatizando-o com uma espécie de chamamento ou prece. Para cada um desses instantes, há uma personagem sagrada para quem se destina a receita, ora será à Santa Teresa de Ávila, ora à Santa Bárbara entre outras.

*Costumo preparar esse prato [Fava assada] quando me sinto alvo de alguma injustiça. Ao prepará-lo, visualizo a situação procurando identificar minha atuação e se de alguma maneira contribuí para que o ato de injustiça me atingisse (...) Porém, se após um apurado balanço concluo que uma injustiça realmente está sendo praticada, extravaso toda a minha indignação e peço a Santa Bárbara que me ajude. E Bárbara, por gostar muito de favas ou por detestar injustiças, sempre me atende! (FRAZÃO, 2007, p. 132)*

Desse modo, é possível ver que a comida entra em cena sob a perspectiva do preparo como forma de um ritual que promove a liberação dos corpos e a exaltação da sexualidade feminina. Nesses termos, todo o arsenal de práticas que margeavam os preparativos encontrados nas práticas medievais vê-se reinterpretado: os ungüentos passados pelo corpo, como forma de proteção, e as poções, por exemplo, incorporam uma classificação sob a perspectiva de um novo olhar. O termo afrodisíaco passa então a ser usado pela farmacopéia do século XVIII em associação, comumente, como “*poção do amor*”. Desse modo, o corpo terá uma nova marca de atuação, a qual será revelada pela força do ritual que envolve a feitura desses fluidos amorosos. Um corpo erótico e liberado é uma questão de ordem e desejo: liberar prazer, exorcizar o medo, produzir auto-conhecimento e exercitar o gozo pela *persona feminina*. É o que veremos no manuscrito de Isabel Allende.

A partir desse ponto indago: não seria essa “nova sexualidade” ou “erotismo” um elo e uma reestruturação daquele corpo extirpado? É o que vai mostrar a pesquisadora Monique Schneider (1979) em seu livro *Lé Féminin Expurgé* e o que

pretendo perceber neste capítulo. O corpo antes *demonizado*<sup>34</sup> vê-se agora reencarnado e envolto por uma “nova” forma de lidar com a sexualidade. É preciso que seja dito, antes de tudo, que essa relação até aqui descrita – e com um corte epistemológico definido – é abertamente explicitada e está livremente divulgada nos textos das autoras – em *Afrodite* e *A Cozinha Mágica* –, e em seus discursos, inclusive como marca autoral. A começar pelos títulos que identificam os livros e pela própria forma como elas, as autoras, exercitam seus discursos em torno da noção de um corpo liberado, ou que porventura está prestes a se liberar. Foi inevitável entrar por esse caminho porque são as autoras que adensam essa via de mão dupla entre a culinária e bruxaria contemporânea. Como disse anteriormente, Allende a utiliza como tônica central a partir da produção de afrodisíacos e Frazão por meio dos rituais como consagração ao feminino.

Na contemporaneidade, a bruxaria se distingue, sutilmente, da feitiçaria como também do curandeirismo, enquanto prática. Isso porque, para essas duas últimas atividades, os agentes masculinos são admitidos apenas quando é cumprido um rol de situações iniciáticas, enquanto que no primeiro caso apenas as mulheres são consideradas sujeitos naturais. Com essa afirmação não quero dizer que os homens não participem e conduzam rituais. Mesmo porque não é difícil encontrá-los à frente dessa prática. Os homens são admitidos e instituídos bruxos, todavia, dentro da concepção que vê a bruxaria como religião originalmente engendrada pelo matriarcado, a mulher representa o epicentro dessa relação que congrega força, beleza e poder. A mulher já nasce por natureza uma bruxa porque está ligada através do seu útero aos elementos que simbolizam a força dessa religião – a terra, a água, o fogo, o ar, os astros, o sangue, ou seja, a natureza – sendo que sua principal tarefa é retomar a consciência desse fenômeno em si mesma. E o homem por não possuir esses elementos naturais e ancestrais precisaria forjá-los em seu corpo. A corporeidade explica essa naturalização cultural, pois a força que move e engendra uma bruxa recai, como dissemos, sob seu útero, seu *axis mundi*. Esse órgão, uma metonímia que concentra a força de toda natureza feminina, passa

---

<sup>34</sup> Categoria também explicitada no estudo de Mary Del Priore (2004). Em diversos momentos do artigo ela faz referência à constituição de um corpo demonizado como forma discursiva amplamente divulgada pela Sociedade Colonial no Brasil.

novamente a ligar a mulher às forças primordiais que organizam o universo. A *nova* madre, aquele órgão extirpado, é um canal essencial para a concepção e atuação de uma “bruxa”. A bruxaria é retomada em um nível de discurso, neste caso, cuja ação se estende para todas as áreas do cotidiano, mas principalmente sobre si mesma. Realizar a bruxaria é uma ação que necessita de uma prática constante. O ente feminino, neste caso, é o guardião de todos os mistérios e, como tal, seu corpo promove as principais mediações de poder com o mundo, seja ele empírico, sensível ou invisível. Cito Márcia Frazão, escritora que assume a bruxaria como atividade correlata às suas habilidades profissionais e que vê na própria feminilidade o despertar para *uma nova religião* na qual a mulher está inteira porque assume sua própria identidade sem as máscaras que escondem sua verdadeira natureza. Ela diz:

*Pois bem, transformar-se em bruxa é como o processo do nascimento de uma planta: lento e cheio de cuidados. É necessário o trabalho da Lua e seus ciclos, o calor do Sol e a dança silenciosa dos Astros. Tudo acontece assim: um doce encanto da grande Mãe Terra. De repente a gente se vê perdida, observando a horta, arrepiando-se com o vento morno das tardes de verão, sentindo o fluxo da Lua em nosso corpo, e, quando se dá conta, aconteceu: a bruxa nasceu! (FRAZÃO, 1995, p. 19)*

A história das mentalidades aponta, dessa forma, para duas visões relativas à figura da bruxa. A primeira diz respeito a uma concepção teológica (eclesiástica), portanto punitiva, e a segunda é (re)significada, até mesmo romantizada, pelo imaginário contemporâneo. Como vimos até aqui, a primeira visão foi propagada, a partir do século XIV, pela igreja católica através de textos de caráter inquisitorial. O principal deles, mais divulgado no ocidente, é aquele a que já me referi, o intitulado *Malleus Maleficarum* (*O Martelo da Feiticeira*). A partir do século XIX é que a bruxaria adquire uma feição “romantizada” pelo pensamento ocidental, essa presença é delimitada em nível de discurso, porque sob o ponto de vista da interpretação do fenômeno, a bruxaria pode ser avaliada por meio de outras formas

de percepção.<sup>35</sup> Neste caso, a bruxa é transfigurada em mártir e sua presença na história do imaginário ocidental se renova pela filiação que a *mulher-bruxa* passa a ter com a ancestralidade e por sua ligação com a natureza. Encabeça essa vertente, o historiador Jules Michelet (2003) com seu livro intitulado *A Feiticeira*. O livro, escrito em 1862, é uma espécie de tratado romanceado sobre a formação de um imaginário em torno das mulheres que vieram a se tornar feiticeiras. O historiador fundamenta a feitiçaria como uma religião original, porém a pesquisa vai além desse contexto específico, pois desenvolve um olhar mais sutil sobre o universo feminino.

Assim, para esta concepção “romantizada”, de agente do mal, ela se transforma em referência primordial, reconectada à sua ancestralidade e cujo paradigma corresponde às bases do matriarcalismo original. Para a Literatura, esta passagem aponta uma alteração na representação da imagem corporal. Nos textos que absorveram a imagem eclesiástica, as mulheres-bruxas são seres decrépitos e deploráveis, cujos corpos exalam a fonte do mal. Em geral, podemos perceber essa classificação ainda muito presente nos contos de fadas, cuja finalidade é produzir um efeito moral sobre a leitura. Para a segunda vertente, emergem dos textos mulheres sedutoras capazes de transformar realidades por meio da sedução. Essa última versão é a mais recorrente aos textos da Literatura Contemporânea. Em ambos os caminhos, porém, um fenômeno reside como interpelação de magia: o corpo feminino como agente de poder. A atuação destas mulheres no mundo é intermediada pela esfera da sexualidade. Para tanto, na percepção medieval deste fenômeno, aí repousa o perigo da presença feminina no mundo. Para o pensamento contemporâneo, sob a influência da visão preconizada a partir do século XIX, esse poder transformador, mediado pela sexualidade, resguarda beleza, ou seja, há uma mudança na tonalidade estética desses corpos. A sexualidade, que flui do corpo feminino, é fonte de magia para o mal, na primeira concepção, e para a sedução, como forma gestora de vida, na segunda via de aproximação aqui apresentada. Neste ponto, ambos os pensamentos convergem.

---

<sup>35</sup> Laura de Mello e Souza (1987), no livro *A Feitiçaria na Europa Moderna*, apresenta uma classificação que sintetiza de forma objetiva os níveis de interpretação do fenômeno da bruxaria no ocidente.

Essa confluência do “corpo sexualizado” aponta para um terceiro elemento que envolve a bruxaria: a lida com afrodisíacos, poções elaboradas para liberar a magia. Aqui se dá um cruzamento bastante comum na Literatura latino-americana Contemporânea: a comida como um agente disseminador de saberes ancestrais. Ou seja, o alimento, assim como sua feitura, é considerado como um objeto identitário, cuja simbologia reflete um conhecimento primevo, quando a mulher seria a matriz das relações de produção. No caso da cultura latino-americana, os estudos apontam o fenômeno da miscigenação como agente de troca desses saberes, em que o alimento, de forma mais global, congrega as principais matizes culturais das tradições envolvidas na intersecção de saberes; ou seja, o encontro de conhecimentos tradicionais, disseminados em práticas cotidianas, encontrar-se-ia focado na atividade culinária.

No Brasil, como já dissemos, as quituteiras – mulheres que sobreviviam da atividade culinária em zonas periféricas do Brasil-Colônia – foram acusadas, em muitos casos pelo Santo Ofício, como promotoras de males e feitiços. E grande parte dos curandeiros, no período citado, eram índios e negros. Estes exerciam papéis sociais importantes, tais como médicos e agentes espirituais em suas comunidades. Muitas mulheres curavam doentes com unguentos (uma corruptela espiritual para os afrodisíacos atuais) e benzeduras, na ausência de uma medicina “legalizada” e atuante. Assim, o papel feminino é fulcral neste momento, como também é central a atividade culinária, pois em torno dela toda uma rede de simbologias deverá se configurar. As marcas desta atividade irão se alastrar até a atualidade em escritas que carregam essa tonalidade, cuja cosmovisão do texto aponta para a relação ancestral entre a autoridade feminina, com relação à bruxaria e à prática culinária, ou seja, no preparo de pratos e de poções. É marca desta práxis textos como da Laura Esquivel, *Como água para chocolate*, da indiana Chitra Divakaruni, *A Senhora das Especiarias*, da chilena Isabel Allende, *Afrodite* e da brasileira Márcia Frazão, *A Cozinha da bruxa* e *A Cozinha Mágica*. Todas elas apontam para certo poder mágico que envolve o universo feminino. Nesses textos, o corpo é o principal agente disseminador dos poderes mágicos e os pratos são canais poderosos que materializam o corpo feminino para a concepção da magia.

## Interlocuções temáticas em torno do corpo

Como disse anteriormente, para este capítulo, resolvi tratar de algumas questões pertinentes ao tema da culinária a partir do livro de Afrodisíacos da escritora chilena Isabel Allende, intitulado *Afrodite*, e do manuscrito culinário da escritora brasileira Márcia Frazão, designado *A Cozinha Mágica de Márcia Frazão*. Ambos dialogam com a versão da magia feminina aliada ao ingrediente culinário. Para as duas escritoras, o corpo é olhado como uma categoria que salta do espaço imaginário para o espaço cotidiano. Neste sentido, observo as variações presentes em relação à expressão de um “corpo dócil” – variante definido por Michel Foucault (2002) – para um “corpo liberado” e/ou “sexualizado”. A partir da metodologia desenvolvida pela pesquisadora Elódia Xavier, chego a outras incursões partindo sempre da atuação do discurso das escritoras em relação ao texto performatizado. Isso porque à medida que a leitura acontece, as autoras dão sinal de sua presença enquanto agentes textuais. Suas marcas revelam intenções importantes para a estruturação temática e, nesse sentido, elas partem de suas experiências corporais em relação ao tema que desenvolvem. Recorro, também, ao conceito de performatividade como forma de observar a atuação desses diferentes corpos femininos em relação ao espaço/tempo em que atuam.

Antes, porém, gostaria de contextualizar os dois livros aqui citados por meio de suas autoras. *Afrodite*, de Isabel Allende, foi lançado em 1997, após três anos de luto pela morte de sua filha Paula. A autora, de cidadania chilena, escreve o livro *Afrodite* como uma espécie de reconciliação com a ficção. E de fato é mesmo este o sentimento que emana do livro: um despertar para a vida, começando por uma das principais atividades humanas, a arte de cozinhar e amar. O livro reúne contos e crônicas, os quais são ambientados pela memória culinária da autora. Será com essa memória, a qual recorre por intermédio da convivência familiar, que a autora chegará à produção do manuscrito de culinária, uma espécie híbrida de discurso, pois alia o gênero literário ao culinário. Em *Afrodite* é possível encontrar ainda um discurso literário interpelado por outros que tangenciam a dimensão política,



histórica e identitária do Chile, uma marca registrada da escrita desta autora. Porém, Allende não esconde a mediação intrínseca que procura estabelecer com a sexualidade e será esta mesma a energia principal que emana da descrição luxuosa que fará em relação aos pratos, os quais foram reunidos no livro por meio de pesquisa histórica e familiar. Não é por menos, e pelas diversas intersecções marcadas no livro, que nas livrarias pelas quais andei não enfrentei dificuldades para encontrar o texto na ala destinada à Literatura Estrangeira e à gastronomia.

*A Cozinha Mágica de Márcia Frazão* foi publicado em 2007, quinze anos depois da publicação da *Cozinha da Bruxa*, um sucesso de lançamento. Os dois livros partem de uma mesma premissa: a autora relaciona um contexto de transformação do feminino intermediado ao exercício da bruxaria e culinária. Frazão é bastante conhecida como uma escritora-bruxa que alia as suas experiências religiosas à arte da ficção, esta última intermediada pela atividade culinária que exerce como forma de expurgar as mazelas do cotidiano e enquanto princípio libertador. A bruxa, para ela, é aquela que atua na dimensão do próprio existir e então a bruxaria, para a autora, é uma espécie de *praxis* que se liga às práticas do cotidiano. Neste espaço de vivência, a bruxaria tem o seu maior significado em torno do amor que se renova a cada ato de magia realizado por meio de pequenos rituais. O sentido que procura estabelecer é o de conciliação do feminino com o masculino, pois segundo ela *tudo no mundo possui essas duas forças. Não existe algo que seja só feminino ou só masculino* (FRAZÃO, 1995, p. 11). A dimensão que a autora concede ao termo se alia ao âmbito telúrico, talvez por conta de sua própria vivência. Frazão reside em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, estado onde nasceu. A autora faz sempre alusão ao lugar onde mora o qual considera um espaço de refúgio, rodeado pela sua gigantesca horta, de onde retira boa parte dos ingredientes necessários para realizar a sua magia. Como escritora, tem publicações variadas que alcançam, também, o público infantil, são elas: *A bruxa vitalina* (2001), *O dia em que a pracinha sumiu* (2002) – estes dois livros fazem parte do PNLD –, *O Rei da Sola* (2003) e *Ametista, a fada que era dentista* (2004), todos publicados pela editora Cosaf Naify. Nas estantes das livrarias que percorri, é possível encontrá-la tanto nas prateleiras de Literatura Brasileira quanto de Gastronomia e Esoterismo.

Antes de contemporizar os textos das duas autoras, gostaria de mostrar rapidamente como estão demarcadas as categorias que saltam mais expressivamente nos dois textos e com elas gostaria de contextualizar também os teóricos que subjazem à leitura que procuro estabelecer.

Tanto em *Afrodite* quanto na *Cozinha Mágica*, os corpos se materializam pelos vários elementos da casa: na colher, nos temperos, na bebida degustada, no som da vitrola tocando, na memória das mulheres-personagens. Assim sendo, um corpo fluido se constata no substrato dos objetos. Em ambos os textos, o corpo é substancializado a ponto de ser comida e de evocar sensações gustativas. Por esse motivo, a memória que se reflete em meio a essas emanções corporais é fundamental para captar a polissemia de sentidos que migra de uma ação para outra em torno da construção textual, ou melhor, pelo discurso autoral. Desse modo, é correto afirmar que essa forma de expressar a corporeidade atua como uma estrutura que está sempre se reorganizando em torno da aprendizagem, do conhecimento adquirido. Aqui sobressai uma noção de corpo que, como temos visto até aqui, se elabora como matéria para a constituição da categoria “de pessoa”: para ambas as autoras essa construção se volta à habilidade autoral que exercem como forma de estar no mundo, cujas marcas corporais engendram um tipo de sujeito que se relaciona com a sua própria história de vida composta por uma rede plural de interações.

É Bachelard (1993), um fenomenólogo, que, ao falar sobre o sentido de habitar, sinalizou para uma forma de tradução e de representatividade que a escrita dessas autoras empreende, colocando seus textos em diálogo com outros gêneros literários. Para ele, a *leitura social* deve ser agregada à *leitura cósmica* (BACHELARD, 1993, p. 63) e essa última deslinda para o mundo dos símbolos e da imaginação no qual a Literatura se adensa. Essa zona de intermediação congrega duas linguagens que experimentam o mundo real e o mimético. Querendo ou não, ambos os manuscritos de culinária, como os demais que analisei, apontam para essa construção: ao falar sobre um âmbito feminino, as autoras acabam construindo uma linguagem própria e inaugural e contribuem para ampliar o fato literário. Há nesse espaço também um corpo que se constrói por meio da narratividade o qual se

revela na voz e no *modus operandi* que as autoras praticam. De todo o modo, esses manuscritos reúnem, por meio de uma linguagem que ali é protagonizada, o prazer, a comida e o saber como matéria para a Literatura. Nesse caso, é a escritora mexicana Laura Esquivel que traz, em *Íntimas Suculencias*, essa dimensão e alerta que a humanidade procurou desmembrar essa relação a qual sempre foi inerente à prática feminina qual seja: a energia erótica como modalidade da criação literária<sup>36</sup>. A voz narrativa que elas criam, a partir dessas predisposições, pode ser comparada ao corpo por meio do qual transita e habita, de várias maneiras, na escrita que elas promovem.

Esse conceito de corpo, que migra de um espaço para outro, de um lugar de memória para uma zona de esquecimento, pode perceber, também, a partir da leitura da obra que Michel De Certeau (2003) organiza, cujo sentido de habitar é relevado em meio a espaços múltiplos. Um outro conceito importante está expresso na obra *A Invenção do Cotidiano*: a idéia de *não-lugar* é constituída não como um espaço ausente de sentido porque nele as relações, sejam elas quais forem, imputam um significado. O que existe para o autor, nas entrelinhas de sua obra, é o conceito de deslocamento. Por exemplo: em determinada hora do dia a cozinha é o espaço da memória, em contrapartida, sob o olhar da história da humanidade, ela se engendra e está representada como lugar da subalternação. Essa alternância do espaço em relação ao corpo poderá ser observada um pouco mais no terceiro capítulo quando estiver tratando da escrita de memória em Heloisa Helena (1985). Desse modo, a realidade é lida e concebida no contexto como ela se apresenta para as mulheres. Assim, os sentidos emergem no instante de cada acontecimento, no permeio de cada ação. Como já dito anteriormente, a leitura dos textos de Judith Butler mostra que não há estruturas monocromáticas, principalmente em se tratando da categoria do sujeito. Para Butler (2003), o gênero masculino e feminino é uma categoria em trânsito, por isso de teor mutante. Essa dualidade não estanque acontece na maneira de organizar e reorganizar estruturas em torno de um espaço e quando há papéis importantes a serem encenados. Nesse instante, uma determinada categoria, que pode ser de gênero, atua e performatiza um papel

---

<sup>36</sup> A citação completa dessa passagem encontra-se na página 66 dessa tese.

desejado. Assim, o corpo promove constantes descentramentos em torno da própria feminilidade.

Ser mulher está para além de uma habilidade constituída de maneira fixa, é antes de tudo uma instância forjada a partir de uma “performance cultural”. O discurso é palco desses embates, nos quais os “atos performativos” costumam um determinado padrão corporal. Aqui é possível perceber a presença de um espaço lacunar que possibilita novas associações. Esse permeio agora pode ser entendido como uma renomeação para o que antes é definido como *não-lugar*, pois desfaz a idéia de não existir associando um outro significado: o de existir mutuamente. É importante frizar que o sentido de corpo como permeio fui encontrar em um artigo intitulado *Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares*, de Maria Lúcia Dal Farra (2008). Ele é extremamente importante porque sinaliza a possibilidade desta categoria corporal de se alocar em tempos e espaços variados.

É por meio desse interstício, dos entremeios acerca da construção e desconstrução em relação ao conceito de feminilidade, que observo as nuances e matizes do corpo feminino, livre e eroticamente instituído através da magia/feitiço, presentes nos dois livros das autoras – Allende e Frazão. Quais variantes culturais este corpo precisa descentralizar para fazer emergir, ou atuar performativamente, a sua magia? Neste capítulo a pergunta é: quais tipologias são reconfiguradas para que outras se organizem?

É importante ressaltar que nos dois textos aqui mencionados a idéia de feitiço/magia está ambientada por intermédio dos objetos que denunciam, no espaço atuante, a presença do corpo. Esse ambiente vai, aos poucos, denunciando um feminino que age de forma não fragmentado porque se percebe como sujeito ativo de qualquer ação que vá realizar. Desse modo, alguns padrões culturais antes negativizados vêm à tona sob o olhar de uma nova paisagem. A sexualidade é a variante primordial, agora sim (re)significada, pela história e pelas relações culturais, como força motriz propulsora de poder e encanto. Nesse aspecto, o alimento elaborado, cujo fim encerra um ingrediente sexual – entendido aqui como força e energia –, guarda em si mesmo, em seu processo de elaboração, a estruturação do

corpo feminino atuante. Cito o exemplo da personagem Tita, da escritora mexicana Laura Esquivel – *Como água para chocolate* –, onde a personagem transmigra seus desejos em relação ao amado por meio da preparação dos pratos. Os ingredientes são extensões desse “corpo sexualizado”, mas ainda “dócil e disciplinado” do início da narrativa que vai, aos poucos, se transformando em um “corpo liberado”, no epílogo da novela.

Vale ressaltar que essa transformação é dada na lida com a alimentação, e através, também, de uma conscientização sexualizante, ou seja, quando toma consciência de seu corpo feminino potencialmente erótico. Aliás, toda a narrativa traz essa analogia aos sentidos que incendeiam e transformam: Gertrudes, irmã de Tita, exala do seu corpo, um cheiro de **rosas** que aproxima e chama o homem objeto de seus desejos. As rosas são anunciadas por Isabel Allende como promessa de amor ao homem desejado. Banhar-se em meio a essas flores é sinal de um corpo que se entrega.

Desse mesmo modo, procedem as duas escritoras citadas, já que para elas os sentidos criam as várias maneiras de estar no mundo, inclusive representativamente. Vejamos quais são seus métodos. Como estas escritoras promovem suas “bruxarias” e como inscrevem, nas suas narrativas, a imagem da mulher que se reconhece bruxa em potencial, cujo corpo emerge “sexualizado” e discursivamente livre, portanto liberado dos expurgos culturais empreendidos ao longo da sua história. Há duas formas explícitas para representar esta nova tonalidade do corpo feminino nos textos *Afrodite* e *A Cozinha Mágica*: enquanto Allende utiliza o conceito de Afrodisíaco como elemento interlocutor da sexualidade feminina, Frazão expressa o sentido de magia como um ingrediente importante para a libertação. Dessa forma, duas perguntas são fulcrais aqui: i) em que sentido se revela o conceito de Afrodisíaco em *Afrodite* e ii) de que forma o sentido de magia é empregado como *modus operandi* para a cozinha de Márcia Frazão?

Início com um trecho do livro *Afrodite*, no qual Isabel Allende propõe que a forma iniciática de toda magia comece pelos sentidos e que nesse caso ela está relacionada à força feminina, ou em outra variante, às “coisas de mulher”. Ela diz:

*O cheiro penetrante do iodo não me traz imagens de cortes ou cirurgias, mas de ouriços-do-mar, essas estranhas criaturas marítimas inevitavelmente relacionadas à minha iniciação no mistério dos sentidos.*  
(ALLENDE, 2002, p. 10)

Ao ler a introdução do livro, uma curiosa realidade vai se diluindo em torno do leitor. Digo isto porque é exatamente por aí que começa o encanto. Os sentidos são convocados para atuar em conjunto com os da escritora. Todo o corpo recebe o convite para trazer à superfície a realidade mais intrínseca do feminino. Pude constatar essa magia da mesma forma que a autora sugere ter feito com um grupo de convidados chamados em sua casa para provar tais afrodisíacos preparados pela cozinheira *Panchita*, uma espécie de guardiã de pratos ancestrais e tradicionais da cultura chilena e também colaboradora do livro. Esses seus convidados, antes mesmos de provarem os tais afrodisíacos, viram-se experimentando sensações já esquecidas, ou nunca antes experimentadas. Ela diz que testemunhou uma total liberação dos sentidos destes seus convidados.

*No caso deste livro, os amigos que desfrutaram dos afrodisíacos informados do seu poder revelaram pensamentos deliciosos, impulsos velozes, arroubos de imaginação perversa e conduta sigilosa (...) bastou deixar o manuscrito em cima da mesa, com o título bem visível, para seu poder afrodisíaco surtir efeito: os comensais começaram a mordiscar as orelhas uns dos outros mesmo antes do jantar ser servido. Deduzo, portanto, que, como no caso da magia negra, é conveniente advertir os participantes, pois assim se poupa tempo e trabalho.* (ALLENDE, 2002, pp. 1-16)

Não é por menos que o termo *Afrodisíaco* está relacionado à deusa do amor, Afrodite, na mitologia grega. É interessante ressaltar o sentido mitológico do termo porque credita a ele uma presença já inscrita pela tradição. Assim como Afrodite está para a fertilidade, na mitologia, as poções estão para o exercício do amor. Porém, outros significados estão sinalizados pela autora.

Um primeiro sentido de Afrodisíaco é identificado por Allende. Para ela, as poções têm propriedades secretas que auxiliam o processo de liberação do corpo. É como se houvesse uma espécie de memória ancestral que ligasse a feitura dessas poções a tempos primevos ou que conduzisse o sujeito para espaços sagrados. De

todo modo, ela credita aos afrodisíacos uma qualidade primordial: como fonte de sabedoria acumulada pela tradição. Ela diz que hoje em dia *esta sabedoria se extinguiu* [como também se extinguiram as] *suas qualidades secretas* (ALLENDE, 2002, p. 72). De fato, na Idade Média acreditava-se que as bruxas passavam unguentos para efetuar a saída do corpo e participar dos rituais do Sabá. Allende faz alusão ao uso dos unguentos pelas bruxas da Idade Média como (...) *um bálsamo para untar o corpo - sobretudo as zonas erógenas – com a finalidade de produzir alucinações* (...) (ALLENDE, 2002, p. 79). De todo modo, em *Afrodite* a autora menciona o poder secreto desses instrumentos mágicos. Assim, a autora emprega um sentido de afrodisíaco como artefato imprescindível para o ato amoroso, a sedução.

Um outro dado importante acerca do significado dessas poções mágicas está na habilidade de produzir libido ao corpo feminino. Aqui, ela já se aproxima ao sentido de sua utilização como arte essencial para a *Culinária Erótica*: um significado libertador, uma forma de comburento imprescindível para fazer liberar a sexualidade subterrânea, adormecida pelo longo processo de exclusão desse corpo. Em torno dessa concepção, Allende faz toda uma descrição dos tópicos culinários que podem ser utilizados para essa forma de cozinha porque a comida é entendida como uma forma de prazer e os ingredientes contribuem porque têm essência. Para tanto, Allende abusa da intertextualidade e distribui pelo livro uma série de trechos da literatura universal que dialogam diretamente com o conteúdo sensorial, erótico e emotivo que ela procura conferir à prática culinária. No exemplo que segue, ela recorre ao Cântico dos Cânticos (Cantares, atribuído em parte ao personagem bíblico Salomão) que elenca alguns significados importantes em torno da relação entre comida e desejo, mais especificamente entre corpo e condimentos/ingredientes:

*Teus brotos são paraísos de romãs, com frutos suaves, de flores de alfena e nardos; nardo e açafraão, bambus aromáticos e canela, com todas as árvores de incenso; mirra e aloé; com todas as principais especiarias aromáticas.* (ALLENDE, 2002, p. 53)

As associações em torno do verbo comer, são várias, porém no livro de Allende elas se aplicam perfeitamente correlacionadas ao corpo, um corpo que em toda sua extensão come. Por exemplo: os pães utilizados na alimentação diária em quase todo o mundo têm correlação com o órgão masculino e feminino. Segundo essa apropriação, então, comer o pão é comer o outro e comer a si mesmo. Aqui neste ponto a autora faz diretamente o uso dos sentidos como memória e, para esse fim, algumas performatizações sensoriais devem ser executadas. Deixar que os cheiros se libertem e sentir o aroma dos órgãos genitais são uma maneira de acentuar a libido, assim como o prazer. Segundo Allende o odor *dos genitais e das axilas é um chamado, uma mensagem cifrada que viaja diretamente para o cérebro do outro, ativando o sistema de associações (...) que nos incitam a fazer amor* (ALLENDE, 2002, p. 50). Um aspecto aqui é importante ressaltar, o fato de que o cheiro que emana do corpo de cada pessoa – assim como o aroma de uma determinada comida – proporciona a individuação do sujeito, sua capacidade de ser único no mundo. Ela diz:

*O prazer de um sabor centra-se na língua e no céu da boca, embora com freqüência não comece ali, mas na lembrança. E parte essencial desse prazer reside nos outros sentidos, na visão, no olfato, no tato, inclusive na audição (...) O sabor associa-se à sexualidade muito mais do que os puritanos desejariam. A pele, as dobras do corpo e as secreções têm sabores fortes e definidos, tão pessoais como o cheiro.* (ALLENDE, 2002, p. 70)

À medida que a escrita do livro sugere pratos e temperos apropriados para o encantamento, alguns “conselhos” são emitidos pela autora para enfatizar a magia dos pratos. As deliberações fazem parte do que ela chama de legado feminino. Para Allende não há limitações impostas ao feminino no intuito desejado: enfeitiçar e propagar magia. Assim, o corpo deve se libertar de regras e tabus na busca da experimentação e do prazer, seja este emprenhado pela zona olfativa, visual, degustativa ou sexual. Não há barreiras para este corpo (de)composto nas páginas das receitas-afrodisíacas. Ela diz:

*Pretendo oferecer nestas páginas, da melhor forma possível, uma descrição dos afrodisíacos mais comuns. Espero que não falem em sua*



*cozinha e que dêem à sua vida pinceladas de sabor e bom humor, tão desejados neste turbilhão do modernismo (...) Cabe acrescentar que, se tiver sorte e esses excitantes derem o resultado esperado, você viverá e morrerá feliz, talvez de um ataque súbito causado por uma combinação de gula e luxúria, únicos pecados capitais em que cabe certo estilo, pois os demais são pura malignidade e quebranto. (ALLENDE, 2002, p. 31)*

O próximo passo dado pela escritora é protagonizar a execução dos pratos. Entretanto, ela propõe que para variar no sabor, ação que preconiza o poder do afrodisíaco, a fêmea precisa liberar seu corpo, deixá-lo solto, leve e nu. Aqui, já de chofre, emerge a sua proposta de corpo, o qual descreve como liberado e sexual em contraposição a um outro tipo que preconiza a dor e expurga o desejo. Em contrapartida, Allende faz referência, nas páginas de seu manuscrito, a um corpo demonizado o qual é submetido e feito como refém de uma carne que jamais poderia expressar o desejo. O prazer permitido estava aliado ao sofrimento e à dor. Esse fato seria explicado à guisa da história. Para Allende, foi na Idade Média que o hedonismo grego – concepção filosófica que acentuava o prazer – foi substituído *pela sombria crença de que o mundo é um lugar de expiação, um vale de lágrimas onde as almas têm de se esforçar e sofrer martírios para ganhar o paraíso hipotético* (ALLENDE, 2002, p. 83). Essa forma de prazer teria se perpetrado até a contemporaneidade quando o exercício do erotismo volta a ser novamente encenado corporalmente por meio dos sentidos. Essa constatação a que chega a escritora coaduna com a proposta de Geroges Bataille (1998). Para ele, é o desejo, e no exercício do prazer, que se concentra toda a criatividade e aí reside parte da capacitação da Arte, pois é com esse movimento que ela dá continuidade a toda uma gama de expressões e linguagens. Portanto, o ser que não se permite ao pleno domínio do erotismo – no corpo, no coração e através do sagrado – está em profundo estado de descontinuidade. A partir dessa constatação podemos ver mais um desdobramento da escrita produzida por Allende: o pleno exercício dos desejos, que a autora estimula, anuncia uma linguagem que em larga medida se dispõe com a criatividade. Portanto, o seu texto não declara apenas um espaço para o feminino, mas ele se coloca em diálogo com o universo e a linguagem literária através do impulso criativo que produz.

Enquanto compõe o livro, ela mesma confessa ir se desfazendo de preceitos morais impetrados por sua formação familiar, tipicamente patriarcal. Segundo Allende, a culinária deu-lhe a possibilidade de experimentar sensações, atuar de forma mais “feminina” no mundo constituído por uma insígnia falocêntrica. Ela cita sua própria experiência culinária como exemplo dessa interlocução antroponímica:

*No entanto, muitos anos se passariam antes que a cozinha deixasse de ser um espetáculo estrelado pela minha mãe e eu me interessasse pessoalmente por ela. Isso ocorreu quando percebi que entre as poucas coisas que homens e mulheres têm em comum estão o sexo e a comida. Então empreendi a aventura de explorar ambos. Foi uma longa viagem através dos sentidos que, entre outras coisas, me levou a imaginar estas páginas. (ALLENDE, 2002, p. 40)*

Assim, pelas páginas de seu *Afrodite*, a culinária proporciona uma alteração corporal em relação à percepção feminina que a autora faz de si mesma. A feitura dos alimentos designa um lugar com possibilidades de mutações corporais, funciona como um permeio que gerencia novas tonalidades em relação ao corpo feminino e propicia diversas experiências libertárias. A concepção dessa realidade que alia erotismo e desejo à feitura dos pratos concede novo significado também às receitas e, antes disso, aos condimentos e materiais utilizados para a elaboração dos pratos. O próprio manuscrito faz prova disso, pois a autora cataloga alguns ingredientes – entre eles ervas, frutas, legumes e outros – sempre os associando a um efeito mágico, melhor dizendo, afrodisíaco (com todas as conotações que o termo assume em sua narrativa). Para aquele leitor desavisado que corre para o final do livro em busca das receitas, há o risco de que esses novos sentidos fiquem desagregados daqueles que a autora constrói ao longo do livro, e o principal dele é o que relaciona a comida à sedução, enquanto ritual de magia. O corpo, ao longo da escrita, também se reescreve, e de fato enfeitiça, erotiza a leitura que se faz dela. De certo modo, alguma antropofagia é desencadeada com relação ao leitor. Imbuída em tais sensações, fiquei compelida a correr as páginas e chegar às receitas. Meu intuito: cozinhar, preparar, seduzir e me transformar, também, em tantos corpos quantos me sejam possíveis atuar. E aqui chegamos à segunda escritora, pois para Márcia

Frazão, a autoridade do feitiço requer uma práxis, uma desenvoltura, uma performatividade. Vamos a ela.

Assumida no meio literário como bruxa, Márcia Frazão filia-se ao ramo da bruxaria cuja atividade relaciona-se a componentes telúricos: Terra, Ervas, Legumes, Frutas, Cereais e Verduras estão dispostos como ingredientes imprescindíveis para concepção da bruxaria. Para além dos ingredientes, é importante que toda bruxa possua em sua cozinha – espaço onde ocorre a concepção da magia e/ou feitiço – uma diversidade de instrumentos, dentre eles panelas de ferro ou cerâmica, colheres-de-pau, potes de madeira e cerâmica, entre outros. De qualquer modo, um aspecto é correlato ao que propõe Isabel Allende, em *Afrodite*: a bruxaria acontece na cozinha, com a preparação de pratos, com a adequação certa de ingredientes. A bruxa em potencial, segundo Frazão, é aquela que sabe lidar e experienciar a esfera da cozinha como lugar de atuação e de acontecimento da magia. Assim, atuar como bruxa corresponde a certa (re)adaptação de práticas tradicionais já designadas como tarefas concernentes ao feminino. Neste sentido, a ato de cozinhar, por meio da relação intrínseca que as autoras atestam com o livro de culinária, ganha status não só como prática disseminadora dos gostos individuais e coletivos, mas como forma que intermedia a Arte, ou seja, como objeto que permeia a Cultura. Assim, é possível dizer que os seus manuais de culinária dialogam com uma diversidade de estilos de comunicação e habilidades sociais: eles falam sobre a mulher, revelam a memória do grupo e alternam, em seu contexto, diversos gêneros literários. A partir da relação aqui exposta é possível fazer um silogismo: se a habilidade culinária encontra-se na esteira da atividade artística e cultural, pelos motivos já descritos, é possível dizer que esses manuais também caminham, paulatinamente, na direção da matéria literária.

Em *Íntimas Suculencias*, Laura Esquivel fala que a emancipação da mulher deu nova aparência e significação à arte culinária, isso porque, segundo a autora, é nesse instante que a ala feminina deixa vir à tona o seu “corpo sentido”, imbuído nas sensações que o mundo ao seu redor lhe provoca. E a mulher que agora atua reconhece sua posição dentro do espaço social que habita porque dissemina e

comunica a própria Cultura. É desse mesmo modo que Frazão interpreta e compõe o papel da bruxa contemporânea, a qual para tornar-se uma é imprescindível, também, saber atuar na cozinha e como fêmea que controla seus próprios desejos e instintos. Essa performatividade, sinônimo aqui de integração e sociabilidade, deverá estar ligada, intrinsecamente, à própria percepção do corpo e das sensações. E a presença dos afrodisíacos subjaz como marca de um discurso que estetiza diferentes sensações em torno do corpo. Dessa maneira, para a magia acontecer, é preciso acontecer uma simbiose entre o espaço, os objetos e o sujeito atuante. Ela diz:

*As mulheres cozinham com raiva, sem sentir o que estão fazendo. É como se tivessem nas mãos uma varinha mágica e a jogassem no lixo! O ato de cozinhar, quando realizado ritualisticamente, é o meio eficaz na feitura de feitiços. Com a cozinha aprendemos o ato da concentração – um dos aspectos mais importantes da feitiçaria. Aprendemos a gentileza dos gestos, essencial nos rituais. (FRAZÃO, 1995, p.21)*

Uma pergunta é também crucial para entendermos a relação que a autora pretende oferecer em seu livro: em que sentido acontece a magia e quais os principais significados em torno dessa atuação? A *Cozinha Mágica*, de Márcia Frazão, é um livro cuja memória culinária da autora se mescla com a sua vida. O livro é uma espécie de gênero literário que oscila entre o conto e a crônica, sendo possível encontrar nele um tema narrado e alguns personagens, como é o caso de Jaqueline, personagem que perfaz o livro como uma espécie de interlocutora. É ela quem transmitiu à escritora revelantes conhecimentos sobre a vida, dentre eles, o mais importante destacado por Frazão, o altruísmo culinário. A focalização do discurso nesse manuscrito gira em torno do tema que aborda a magia que é exercida pelo ato de cozinhar. Portanto, a culinária por ela exercida tem como uma primeira função trazer significado à vida. Essa relação é bastante marcante no livro porque todos os ingredientes possuem um significado mágico e vivencial. Os alimentos têm um significado implícito que revela o sagrado escondido. A memória entra como ingrediente primordial, relacionado a uma espécie de DNA ancestral, que traz à superfície esses significados submersos. Assim como Allende, há um sentido escondido que vem à tona no momento da execução de um prato. Ela diz:

*Quando comecei a pesquisar as ervas que constituem a maioria dos temperos, o ato de cozinhar adquiriu um significado a mais, ou seja, passou a ser um instrumento de contato com a ancestralidade do mundo. (FRAZÃO, 2007, p. 62)*

A cozinha mágica, numa primeira aproximação, é então aquela que procura revelar esse conhecimento acumulado pela humanidade. Nesse caso, os ingredientes têm constituição anímica. Com eles a autora dialoga e deles recebe conhecimento. Mas, ao contrário de Allende que confecciona pratos mais elaborados, a cozinha de Frazão é muito mais simples e singela. A sexualidade está presente, mas com a finalidade de despertar a feminilidade, num âmbito mais essencialista. Desse modo, vem à tona a segunda transfiguração dessa cozinha: a magia que deve ser despertada é a de transformar um corpo sem atividade erótica – com sentido mais totalizador – em um espaço de vigor sexual. A sexualidade, nesses termos, é percebida como uma forma de energia vital que impulsiona o corpo, o sujeito e a sociedade para realizar projetos. Ela produz o crescimento, é um exercício constante em nome do conhecimento. A sedução não está, neste livro, marcada com o sentido de despertar o desejo masculino, como em *Afrodite*, mas como um princípio transformador para o espírito. O processo de sedução acontece em nome do cotidiano, na manutenção das amizades, ou seja, em sentido mais altruísta. A cozinha é transfigurada como um espaço sagrado, um altar, um lugar de renovação dos sentimentos. Ela tem o seu antigo significado renomeado. De um ambiente opressor – o qual provoca a fragmentação do corpo – a cozinha agrega um significado mais integralizador. Ela diz:

*A cozinha, ao contrário do que pensara por muitos anos, não era um lugar de desesperança e de comodismo, e mesmo quando abrigava o sofrimento – como no caso da Gata Borralheira -, era nela que apareciam as fadas e ocorria a transformação, como a da abóbora que virou uma carruagem e conduziu a Gata Borralheira ao encontro do seu príncipe. (FRAZÃO, 2007, p. 18)*

É claro que há um olhar extremamente romantizado em torno da atividade culinária, principalmente porque as polaridades usuais não são explicitadas. Percebo, entretanto, que a autora, assim como Allende – uma feminista assumida – utiliza a

escrita do livro como um lugar de valorização do feminino. E aqui há uma inserção importante: esta transformação é promovida em nível de discurso como uma *práxis*. A leitura é conduzida com a finalidade de alterar um olhar já enrijecido e destoado, segundo elas, fora do “verdadeiro” padrão feminino o qual é entendido a partir de sua vinculação com a ancestralidade. Portanto, nesse momento do trabalho, a minha principal finalidade está sendo revelar os *sobretons* do feminino por meio da atividade literária que a autora engendra em correlação à prática culinária.

A magia está, assim, empregada no aspecto da revelação e da transformação. Cada receita possui uma finalidade mágica, com um sentido de expressão ritual. As histórias de vida se mesclam com os pratos, dão nome às receitas. Frazão, dentro desta perspectiva, atualiza o conhecimento usual que se tem sobre os temperos agregando um significado simbólico, em nome da magia. E para esse fim, ela exercita com afinco o processo de intertextualização. Recorre a Laura Esquivel, e seu livro *Como água para Chocolate*, a Sartre, Platão e Aristóteles, Santo Agostinho, sempre com o intuito de valorizar um novo sentido à *práxis* culinária. O livro de receita, nesse caso, tem seu *status* valorizado enquanto um objeto que guarda a memória de uma família ou comunidade; ele é um agente mantenedor, o qual irá garantir que certa tradição culinária seja transmitida de geração a geração. Em torno dos livros de receitas, um *círculo mágico* é formado como garantia de que valores em torno deles agregados sejam transmitidos. Porém, não será de qualquer forma que esse conhecimento será levado adiante. Há na passagem de mão-em-mão, de uma mulher mais experiente para outra, uma espécie de conquista que requer alguns testes de merecimento, assim como aqueles metaforicamente exigidos para se chegar a tocar o *Santo Graal*:

*Conheci de perto a magia que Laura Esquivel exibiu magistralmente em seu romance. Nas cozinhas de minha infância vi a dor refogada em cebola transformar-se em fugaz paladar de saudade; vi a alegria enrolar-se em brigadeiros, cajuzinhos (...) Naquela época os livros de receitas paravam nas mãos de mulheres por vias mágicas, indicando ritos de passagem. Não era raro uma noiva receber um livro – ou caderno – desgastado pelo tempo das mãos da mãe, de uma tia ou de uma das avós, com a recomendação*

*de que fosse “guardado com carinho” e depois repassado para a herdeira “certa”. (FRAZÃO, 2007, p. 122)*

É desse modo que Frazão introduz o segundo momento de seu livro. Nele a autora faz a descrição dos ingredientes e receitas, como também suas principais finalidades mágicas. As receitas de pães, bolos e cozidos são várias, porém cada um desses componentes carrega uma finalidade ritual em si mesma, com aquilo que ela chama de variação mágica: i – Os pães estão para o uso mágico do amor, da amizade, para afastar a tristeza, garantir a saúde do corpo e a bonança, seja ela financeira ou espiritual; ii – Os bolos têm usos destinados ao amor, mas como forma de agradecimento. Para oferecer um bolo como oferenda será necessário um espírito de agradecimento, pois ele simboliza uma dádiva mágica. As dádivas são várias – pelo amor recebido, pelas necessidades supridas, pela amizade reconhecida; iii – Os cozidos com vegetais e legumes têm um significado pleno, ou seja, provocam o despertar dos reais sentimentos escondidos no âmago das pessoas. Assim como *Tita* revela seus desejos por *Pedro* no romance *Como água para Chocolate*, esses preparados têm o poder de relevar e transfigurar os sentimentos, tais como a depressão, a amizade, o amor, o desejo, as dificuldades. Desse modo é que o milho, um ingrediente comum em nossa culinária, aparece como a representação da vida, *usado como elemento purificador e estimulante do corpo e do espírito. Ele também é usado para bênçãos e rituais de fertilidade* (FRAZÃO, 2007, p. 141); iv – As carnes, aves e peixes são pratos destinados às oferendas, sempre em prol do feminino, na concepção de um *religare*, no qual o corpo estará sendo novamente reconectado à verdadeira essência da vida. Frazão fecha o seu livro designando que a mágica de uma cozinha está na rede de negociações que com ela é possível se fazer. A culinária é, nesse ínterim, um lugar de renovação dos sentimentos, de totalização do corpo e de reconexão. A magia acontece porque agrega outros femininos e outros tantos “eus”.

Assim, para se tornar bruxa é imperativo atuar com o corpo e, nesse aspecto, com o feminino. Essa percepção corresponde ao sentido de feminilidade, categoria construída pela cultura, discutida pela pesquisadora estadunidense Judith Butler. Para Butler, uma pergunta é crucial e será com ela que finalizo esta breve rede de

iniciações e associações, pois pensar o corpo feminino, no ínterim da relação cozinha, corpo e bruxaria, requer olhar atento sobre si mesma. Falo isso enquanto mulher que se pensa submersa nos mesmos processos de reconstruções e descentramentos com relação ao meu próprio corpo. Agora que já atuo de tantas formas – sou mãe, acadêmica e também tento exercer, nos espaços citados (casa, trabalho e atividade intelectual), minhas pequenas bruxarias –, admito que estar inserida, enquanto mulher, em um corpo extremamente plural é tarefa que exige muita reflexão e, principalmente, consciência sobre si mesma. Fico com o questionamento da pesquisadora estadunidense, porque ele sintetiza as atuais discussões acerca do corpo, do feminino e por que não dizer, sobre as bases que se constituem nossa cultura. Ela diz:

*Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2003, pp. 8-9.)*

### **Sobre as formas de amar, cozinhar e produzir afrodisíacos: re-encenação do feminino.**

É preponderante tratar, nesse momento, a subjetivação do feminino, usando, como contraponto, aquilo que outrora foi expurgado, mas que renasce na contemporaneidade, restituído e positivado por intermédio da relação com o corpo: erótico e pulsante. A tópica do eu expurgado é recorrente na história da sexualidade e está sempre relacionado ao corpo feminino. Michel Foucault (2002) o chama de corpo possuído, o qual precisou ser delineado e conhecido, no sentido de ser controlado. A partir deste contexto duas realidades foram instituídas: na Idade Média o controle ao corpo possuído revela o seu estatuto vacante e na Idade Moderna esse correlato permanece sob a premissa de controle do excesso. Explico: os males do corpo advinham daquilo que era sentido em demasia, neste caso, o corpo



necessita da intervenção da ciência para medicá-lo e de outro modo controlá-lo. Os métodos da confissão tornam-se o exercício da verdade científica no intuito de conhecer e saber controlar os males que afligem com muito mais freqüência à mulher. Nesse caso, há algo sempre vacante e vazio nesse corpo: uma lacuna perigosa que em toda medida pode ser admoestada para o mal, seja ele revestido de qualquer forma (como diabo ou doença). Em torno dessa premissa, a ciência instituiu um discurso de verdade na qual a sexualidade é perscrutada e observada na medida de controle de seu excesso. Para Foucault (2009) não houve castração da sexualidade feminina, pelo contrário, o que se observa é a recorrência ao tópico e à construção de uma verdade em torno das sensações permitidas. Esse discurso é análogo ao discurso de poder. Para esse fim, Foucault elabora uma interessante correlação: prazer, saber e poder. O trinômio resumiria todo o espectro da realidade instituída em torno da sexualidade. Os interditos acontecem em meio a esse preâmbulo discursivo: o desejo de falar sobre o sexo deve corresponder à medida de seu controle. A sexualidade revelada preconiza um ambiente seguro e sadio e o seu revês dá significado à histeria. Em torno de qualquer dessas manifestações corporais – anunciadas ou não – o feminino corresponderia ao estatuto da não existência, a uma zona sombria cuja ausência lhe denuncia. A explicação operacional para esta ausência seria: a mulher não existe porque o lugar que ela ocupa permanece vazio e *nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras que são máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes.* (DAL FARRA, 2005, p. 8).

Da zona do desconhecido, o corpo feminino emerge à esfera de sua manifestação. Essa vacância marcada no corpo passa, na contemporaneidade, a ser revelada como possibilidade de alteridade, entendendo esse princípio como a maneira *pela qual cada um de nós constrói sua especificidade* (ARÁN, 2000, p. 188). Os atributos femininos são experienciados na medida da criação e o desejo, aquilo que pulsa no corpo, pode ser assumido. A partir desse ponto há um salto qualitativo a ser observado: a essência feminina é preconizada como uma nova forma de verdade e com isso

*(...) os atributos femininos de sedução e da sensorialidade podem ser vividos fora da captura fálica da mulher fatal e assumir outros caminhos “marcados visceralmente pelo registro lúdico” (...) ao mesmo tempo em que permite o exercício do erotismo como festa, alegria e brincadeira. Neste terreno se poderia pensar (...) uma nova forma de diferenciação entre os sexos, onde ser “femininamente mulher” exige ser também “femininamente homem”. Sendo que, em igualdade de condições, o encontro sexual estaria marcado pela diferença como singularidade. (ARÂN, 2000, p. 186)*

A verdade em torno da sexualidade salta de uma zona de omissão – como uma espécie de interdito – e passa à esfera pública, permitida e preconizada como instância reveladora e criativa. Assim, falar de si mesma pressupõe uma nova modalidade de subjetivação. Esse novo estatuto da verdade inverte essa zona de vacância, na qual toda prerrogativa feminina deveria ser expurgada, e vai performatizar novas habilidades possíveis ao corpo, e uma outra forma de olhar. Esse “novo eu”, agora auto-refletido como princípio ativo, recorre à sexualidade como um índice para emancipação. A partir desta premissa, falar sobre um corpo que sente e pulsa não é mais considerado um tabu, mas é uma reflexão necessária para fazer emergir o feminino. Lembrando apenas que o entendimento sobre o conceito de sexualidade aqui neste trabalho é compartilhado pelo viés da criação, como uma variante da criatividade também literária, não sob a medida faceira do erotismo, na qual a sexualidade é ainda um sinônimo de reprodução.

A literatura, nesse ínterim, presencia em torno da temática do corpo uma espécie de auto-espelhamento, ela sente esses novos deslocamentos pela maneira como passa a representar o corpo feminino. Compartilho esse termo a partir da leitura fundamental dos artigos *Pergaminhos do feminino* e *A dama, a dona e uma outro Sóror*, de Maria Lúcia Dal Farra (2005; 2007). Para a autora, o princípio do auto-espelhamento reflete, na verdade, as diversas matrizes do eu da enunciação e seria o correspondente ao desejo de habitar o texto e nele fazer-se revelar. A imagem auto-refletida reforça a alteridade que passa a elaborar novas formas de subjetivação, agora revisitada por múltiplas alternativas de manifestar esse eu-feminino: de um espaço lacunar e silenciado o qual precisa se conter em nome da verdade e do saber, cuja única possibilidade de atuação é por meio do expurgo e da

confissão em nome de tudo que é tópica do feminino, dá-se um salto para a capacidade de revelar e manifestar essa transformação por meio da sexualidade. E tudo aquilo que o pensamento entendia como uma interdição transforma-se enquanto atividade geradora. Os sentidos são potencializados em torno da capacidade de emitir prazer. Se há ainda fragmentação do corpo, que nesses fragmentos sejam protagonizados os diversos sentidos do prazer. Nesse âmbito, atuar como mulher significa expor as entranhas daquilo *que se concebe a positividade do percurso do desejo feminino, em oposição ao que se compreendeu classicamente como sendo o desejo masculino, forjado como universal.* (ARÁN, 2000, p. 191). A rota desse percurso, sobre o desejo, é o que será agora nosso objeto de olhar. Antes, porém, preciso alertar que as duas autoras, Allende e Frazão, preconizam o feminino por meio de duas concepções: o amor e o desejo são a medida de uma mesma qualidade sensitiva. Amar que se torna um tipo de verbo transitivo, reproduzido pelas diversas habilidades, sendo a principal delas aqui descrita àquela que se expressa por meio da arte de cozinhar. Cozinhar e seduzir corresponde a uma forma ou maneira de habitar, um correlato entre amar e viver. O erotismo é vivenciado como uma capacidade elocutiva e ao mesmo tempo afetiva.

As duas autoras compartilham experiências culinárias vividas que inscrevem ao longo de suas narrativas. Neste sentido, elas atuam como *manuscritadoras*<sup>37</sup> dessas sensações vividas ao longo de suas trajetórias pessoais e que se acumulam como uma matéria fortemente elocutiva. A dimensão da memória é, portanto, sensitiva, mas emitida primeiramente como qualidade verbal. Entretanto, como se trata de dois livros de receitas de culinária, um destinado às formas de sedução e o outro à magia de forma mais universal, podemos, como seus interlocutores, vivenciar as sensações protagonizadas no texto. A sedução acontece nessa instância dialógica, como uma extensão desse corpo aos limites de sua fronteira textual. Então, podemos perceber que a sedução para Allende e Frazão é a medida

---

<sup>37</sup> O termo está descrito no artigo da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (2005), intitulado *Pergaminhos do Feminino*, e pode significar nesse contexto o trabalho de extrair a natureza das coisas, no caso aqui do texto, a realidade que lhe comporta, passo a passo, *homeopaticamente* na relação cotidiana (p.3). Como metáfora pode designar também a capacidade de manusear o alimento como pode referir-se à lida com a palavra literária, sendo que ambas as habilidades possuem íntima afinidade com as autoras.

certa do encantamento. Isso acontece porque os livros de ambas promovem uma espécie de chamamento às experiências gustativas ali protagonizadas. Esse contexto cria uma *ilusão* de que neste espaço de representação tudo é perfeitamente palpável e degustativo: do prato à vivência literária parece-nos que as fronteiras se estreitam. É Allende quem traduz essa correlação de sentidos:

*Assim como o aroma do corpo é excitante, também o é o da comida fresca e bem preparada. Os perfumes da boa cozinha não só nos fazem salivar, como também nos fazem palpitar de um desejo que, se não é erótico, é muito parecido. Feche os olhos e tente recordar a fragrância exata de uma frigideira como azeite de oliva onde se fritam cebolas delicadas, nobres dentes de alho, estóicos pimentões e tomates tenros. Agora imagine como esse cheiro muda quando caem na frigideira três fibras de açafrão e depois um peixe fresco refogado em ervas e finalmente um jorro de vinho (...) Às vezes, ao evocar o aroma de um prato saboroso, a nostalgia e o prazer me comovem até as lágrimas. Voltam à minha memória o sol esmagador de Sevilha (...) Sevilha é para mim a fragrância adocicada daquelas ameixas e dos jasmims que enchem o ar de desejos ao entardecer. (ALLENDE, 2002, p. 54)*

Neste caso, amar não se traduz em excesso, mas ao contrário é uma necessidade revelada, que corresponde, até certo ponto, a um desejo metafísico, porque toda a realidade é convidada a entrar no jogo de sedução anunciado e a fazer parte desse pacto amoroso. Nesse mesmo sentido, as autoras performatizam a intersecção entre o ficcional e o social produzindo novos matizes desse real agora redimensionado fora do padrão mecanizado e autômato: as autoras traduzem a representação do vivido por meio da experiência culinária e escritural. Mas como acontece, individualmente, esse ritual encantatório que propõe uma ligação amatória, entre obra e existência fora dela, para as duas autoras aqui inscritas? E que forma do feminino elas encarnam? É o que veremos...

Antes, porém, é preciso situar esse amor performatizado pelas duas autoras. Ele reside no permeio de duas míticas e encarna um papel relegado pela tradição ocidental. Vejamos sob quais aspectos se organizam esses dois papéis:

*Nesta lenda [da “Dama Pé-de-Cabra”], se encontram, pois, em estado latente, dois protótipos que regem a mítica da condição feminina. De um lado, o modelo do “Fiat Maria”, representado pela santa, pela mater dei, pela mãe de Deus, a aureolada de luz, aquela que não possui a pecha do pecado original, e que é símbolo de todas as virtudes, mediadora entre terra e céu, cujo domínio é o do alto. De outro lado, diametralmente oposto, o modelo da pecadora, daquela que simboliza o baixo, a responsável pelo pecado original, a portadora do sexo e da tentação, a insurrecta, a rebelde, aquela que é contra a ordem instituída, a que desobedece e subverte, a representante dos valores noturnos, sub-reptícios e indomáveis, mediadora entre a terra e o inferno. (DAL FARRA, 2007, pp. 14-15.)*

O amor é, nesse entender, um objeto encarnado pelo corpo das autoras e transmigrado para o corpo do texto enquanto representação simbólica, por meio de uma ação comum: o ato de cozinhar. Amar com o corpo e não apenas com a palavra que remete esse termo. Como isso acontece? Ambas performatizam uma instância do feminino que permite acontecer dessa maneira esse amor: de um estado de vacância em relação aos seus corpos elas preconizam um estado de potência. A sexualidade engendra a capacidade sedutora anunciada por ambas. Aquilo que lhe era interdito, agora é trazido à tona como energia motriz. O amor não é aqui um excesso ou uma exceção. Ele é, antes de tudo, uma energia movente que alimenta as estruturas, não apenas no texto, mas para além de sua fronteira. Faço menção aqui a uma imagem encontrada no artigo *Pergaminho do feminino*, de Maria Lúcia Dal Farra, quando a autora recorre à energia dos neutrinos<sup>38</sup> para contextualizar os sentimentos geridos em torno de Felipa, personagem do romance de Adélia Prado (1999), *Manuscritos de Felipa*. Dal Farra faz menção à energia dos neutrinos como metáfora utilizada por Felipa para caracterizar a desfragmentação *das partículas que se transformam em outras à medida em que se deslocam [a qual] dá a medida da metamorfose que vai se operando nos manuscritos, como também da simbiose (dialética) entre vida desperta e onírica (...)* (DAL FARRA, 2005, p. 2). Podemos fazer essa mesma analogia com relação aos desmembramentos provocados pela energia amorosa que, nos manuscritos de Allende e Frazão,

---

<sup>38</sup> Segundo dicionário de Houaiss (2004): é um termo da física que indica uma partícula elementar a qual é encontrada na natureza em três formas: *elétrons, múons e taus*.

alteram antigos centramentos estigmatizados: cozinhar e seduzir tornam-se instâncias criativas do feminino porque é válido entender o amor como um impulso que desfaz os automatismos gerados em torno das habilidades mais cotidianas. De outro modo, essa energia pode ser percebida nos dois textos como metáfora da criação literária que promove, também, paradigmáticos descentramentos em torno da relação entre forma e conteúdo.

Como nos remete Márcia Arán (2000), somos instigados a vivenciar o feminino não apenas sob o ponto de vista da *clivagem entre masculino-espírito-cultura e feminino-natureza-sensorialidade (...)* (ARÁN, 2000, p. 175), mas na medida de uma qualidade pulsional que produz corpos ativos, eróticos e criativos. Por esse caminho, as duas autoras produzem outra imagem do feminino: por meio da sexualidade que é compartilhada como uma *possibilidade de transformação da pulsão sem recalque (...)* existe a *possibilidade histórica de as mulheres assumirem novamente o destino dos seus desejos* (ARÁN, 2000, p. 185). Desse modo, os livros de Allende e Frazão convocam o masculino e o feminino para vivenciar a criação. O amor encarnado vai sendo manifestado como uma arte encantatória produzindo receitas e leituras. Quando me refiro ao expurgo é para mencionar que não há mais um corpo delatado pela possessão, antes, porém, ele quer possuir em larga medida. O amor protagonizado pelas autoras em seus textos não é ágape e nem puramente Eros encarnado, ele se encontra no interstício dessa mítica ocidental, relatada por Denis de Rougemont (1968) no livro *O amor e o ocidente*. Para este autor a Literatura ocidental encarna essas duas míticas: o Amor-paixão (Eros) e o Amor-Ágape (mística cristã). Ele diz:

*O amor-paixão, glorificado pelo mito, foi realmente no século XII, data de seu aparecimento, uma RELIGIÃO em toda a força deste termo, e especialmente UMA HERESIA CRISTÃ HISTORICAMENTE DETERMINADA. Donde se poderá deduzir que a paixão, vulgarizada em nossos dias pelos romances e pelo filme, não é senão o refluxo e a invasão anárquica em nossas vidas duma heresia espiritualista de que perdemos a chave; A mística do Ocidente é uma outra paixão cuja linguagem metafórica é por vezes estranhamente semelhante à do amor cortês. As nossas grandes literaturas são, em grande parte, laicizações do mito (...).* (ROUGEMONT, 1968, p. 126. Grifo do autor.)

No âmago desses dois protótipos procuro situar a forma de amar representada em *Afrodite* e *A Cozinha Mágica*. O amor ali representado não é, tão somente, Eros porque não há desejo de sublimação fora do corpo e não é tão somente ágape porque deseja possuir, encarnar-se sucessivamente, deslocar-se por meio da arte que produz: a culinária. Mas essa é matéria do próximo capítulo. Passemos a cada um dos livros e o que eles revelam, nessa medida amorosa, individualmente.

Em *Afrodite*, de Allende, um dispositivo intermedia todo discurso em torno do amor: o afrodisíaco. Ele é um tipo de código utilizado pela autora com a função de cartografar o desejo, deslocando-o em outras direções: é prazeroso ler as histórias pessoais de Allende, é delicioso experimentar a ambientação da narrativa e é sensual cozinhar da maneira que a autora nos convoca. Todo o corpo entra em estado de erupção, o desejo vem à tona como fonte inspiradora. Ao fazer referência ao termo “desejo”, faço-o dentro das dimensões anteriormente descritas, ou seja, como ato criativo.

Pois bem, os afrodisíacos desempenham sua função clássica em *Afrodite*, qual seja, têm função amatória. Neste sentido, a feitura desses dispositivos amorosos é empregada no manuscrito com uma finalidade encantatória em torno da liberação da sexualidade. Ao percorrer as páginas do livro verificamos que não há receitas específicas destinadas à provocação da libido, antes, porém, o que encontramos é a presença de alimentos, condimentos e ingredientes que conjugados estimulam a imaginação para este fim. Assim, na primeira parte do livro, Allende reforça o poder desses estimuladores por meio de relatos, pessoais e coletivos. A autora reforça a autoridade que eles possuem, mas acrescenta que é a imaginação que ambienta o desejo estimulado. A autora, porém, é enfática ao definir que *o único afrodisíaco verdadeiramente infalível é o amor (...)* (ALLENDE, 2002, p. 31) e completa mais adiante que a criatividade, interpretada pela autora como variedade, é a segunda forma de representação dos afrodisíacos. Temos aí duas formas de representação dos afrodisíacos, dois tipos fundamentais para a autora: amor e variedade, os quais podem ser lidos como criatividade. A partir daí Allende procura distinguir, em relação à culinária, a expressão do feminino: o doce está mais

para o feminino que o salgado; a forma dos alimentos e as sensações que eles emanam revelam o feminino em toda a sua capacidade sedutora:

*O mel, néctar de Afrodite, dourado tesouro da terra, resultado da alma das flores e do trabalho das abelhas, tem servido para adoçar a vida muito antes da descoberta do açúcar. (...) Sua reputação como afrodisíaco é enorme (...) Usa-se na preparação de doces sensuais, mesclado com nozes, coco, leite de camelo ou de cabra, ovos, especiarias etc. Supõe-se que a saliva das belas huris do Paraíso de Alá, assim como as secreções femininas durante certos dias do ciclo menstrual, têm sabor de mel (...).* (ALLENDE, 2002, p. 164)

Como que dialogando com o texto de Márcia Arán (2000), *Feminilidade, entre Psicanálise e Cultura: Esboços de um Conceito*, Allende deixa-nos a primeira medida de sua concepção acerca da feminilidade. Ela introduz a habilidade culinária como um ato criativo que deve ser expandido para outras extensões corpóreas. Para ela, não há nada mais erótico e sedutor que a imagem do homem que possui, também, a sabedoria culinária. Refiro-me a Áran porque ela nos mostra em seu artigo que o feminino como atividade criativa exige a presença também do *femininamente homem* (ARÁN, 2000, p. 186). Desse modo, a mulher que salta dessa modalidade narrativa expressa uma proposição: dar ao feminino uma possibilidade de atuação como forma motriz principal no mundo; em longa medida, vê-se propor aqui a tópica da *mulher-sujeito*.

Na página 195 do livro, Allende dedica um capítulo à exaltação dos sentidos, por meio dos vegetais, e diz serem eles um dos principais elos em relação à arte de seduzir. Os afrodisíacos devem estar associados às sensações, com a finalidade de estimulá-las. Ela diz:

*Nos jogos da comida e do erotismo, por motivos óbvios, preferem-se as formas fálicas e redondas: cenouras e pêssegos; as texturas carnudas e úmidas, como tomates e abacates; as cores sensuais da pele e das cavidades mais íntimas – romãs e morangos – e os odores persistentes, como o das mangas ou alhos. Muitos vegetais usados e abusados na literatura erótica devem sua reputação de afrodisíacos ao seu aspecto.* (ALLENDE, 2002, p. 195)



Assim, está claro que Allende associa a comida ao prazer sexual e os afrodisíacos atuam como instâncias estimuladoras dos sentidos para provocar as sensações que levam ao prazer. Ele é de fato representado como um estimulante, só que a sua forma de representação é ampliada, pois se no modelo clássico do século XVIII os afrodisíacos apareciam sob o formato basicamente dos herbários e condimentos (canela, gengibre, cravo etc), em *Afrodite*, sua forma se desloca em direção não apenas a um formato, mas a uma ação desencadeante. Mais ou menos na metade do livro, somos colocados em contato com a história universal que reforça a qualidade de alimentos e condimentos considerados afrodisíacos. Por exemplo, a essência de óleo do cominho é utilizada ainda no oriente para *loções balsâmicas e filtros do amor* [e ainda o manjericão] *é associado à fecundidade e à paixão* (ALLENDE, 2002, pp. 77-78). Por meio dessas histórias e por intermédio da enumeração dos efeitos causados no corpo pelos alimentos, Allende desfaz, como vimos, uma velha medida que considera o amor como um princípio de sofrimento. Se há no texto um essencialismo em torno dos alimentos é para mostrar que o corpo está ali alocado para receber as mesmas sensações protagonizadas pelos qualitativos dos ingredientes. Neste sentido, a autora recorre mais uma vez ao hedonismo que privilegia o prazer *como fim supremo da existência* (ALLENDE, 2002, p. 83). É possível dizer, a partir dessas enumerações, que o amor revelado nas páginas de *Afrodite* é o elo que traduz um feminino encarnado pelo desejo. Nesse sentido, é que já podemos deliberar a constituição de um corpo liberado, o qual se expressa como agente criativo e modular de uma tópica feminina: *a fêmea criativa*.

De outro modo, o encantamento feminino em *A Cozinha Mágica*, de Márcia Frazão, acontece na medida do amor fraternal, familiar e coletivo. Ele nasce de uma expressão doadora. Não é por menos que a autora divide o livro em duas partes: a primeira destinada a relatar histórias de vida e a segunda parte a enumeração de receitas destinadas ao uso ou dádiva mágica. O feminino emerge de uma qualidade sensitiva e que reflete, também, uma capacidade geradora. Só que, no caso de Frazão, a criatividade fundamentada no erotismo, tal como em Allende, se desloca pela disponibilidade mágica que possui o corpo feminino. As mulheres que transitam pela narrativa deste livro compõem um modelo de ancestralidade que liga o feminino

à capacidade sensitiva. Essa capacidade estaria na mesma medida de Allende quando nos referimos ao seu caráter criativo e criador. O alimento carrega, assim, uma força anímica e seria função primordial do feminino, como uma guardiã de um conhecimento ancestral, despertar as forças motivadoras e transformadoras latentes nos corpos dos alimentos. Saber protagonizar uma receita tem caráter totêmico, no sentido de fazer vir à superfície determinados significados adormecidos. A mulher renasce das páginas deste livro por meio de uma capacidade forjada *in illo tempore*. Essa habilidade tem por fim último resgatar da esfera subterrânea sua nova fisionomia: de possuída a possuidora:

*Se aos 18 anos alguém me dissesse que um dia eu faria da cozinha um altar, certamente eu riria de tamanho despropósito. Nessa época, minha vida centrava-se em refinadas questões filosóficas, à procura de respostas para o enigma, o sentido da existência. Definitivamente, a cozinha com todos os seus aromas, risos, malemolências, frituras e assados não se encaixava em minha procura. Afinal, que sentido se esconderia no interior de uma panqueca ou de uma trouxinha de repolho? (...) No refogado banal do arroz, na adição de um simples tempero, a vida indicava uma eterna reinvenção, os dias não eram mais a sucessão do mesmo e cada minuto escondia uma nova possibilidade. Eu entendia então o riso sempre aberto de Vera, a cozinheira, a sabedoria visceral de Virgínia, minha avó portuguesa, e a esperança açucarada de Luiza, minha bisavó. Era na cozinha, no mexer das panelas, que elas miravam o mundo e nele encontravam motivos diários para viver. (FRAZÃO, 2007, pp. 9-18)*

Sob esse prisma, a atividade culinária remodela a própria representação do feminino, pois de uma passividade pragmática passamos a uma atividade renovadora, a qual se estabelece em pelo menos duas instâncias e com relação ao discurso que essas autoras promovem: uma se concretiza no âmbito do fato literário que amplia e dinamiza a concepção de gênero na Literatura Contemporânea; e outra no sentido de uma alteridade que é forjada em meio a esse discurso e cujo olhar sobre o feminino procura observar a diversidade de matizes em torno desse sujeito social. Não é demais dizer que seria essa uma das principais considerações que gostaria de fazer em torno da escrita dessas autoras. Se antes a cozinha e toda atividade a ela relacionada destinava a mulher para uma zona sombria, no contexto engendrado pelas escritoras, o qual alia discurso literário e memória social, essa prática ganha ênfase. Não é demais falar que elas atuam como campos

remodeladores de significados. Não há exagero nesta afirmação porque antes tínhamos um corpo pincelado como um objeto fundamental, porém controlado, e organizador desse espaço social que é a cozinha. Quando me refiro a antes posso situar, por exemplo, *a geração de 30*, no Brasil, que reproduziu um padrão social marcado pela presença passiva do feminino. No momento atual em que se encontra a história literária, na contemporaneidade, vemos uma ação contrária: um corpo é inscrito com autoridade autoral. Não irei aqui me deter muito ao tema, porque mais adiante estarei mais precisamente retomando esse diálogo com a tradição. Faço essa pausa, apenas, para me questionar e me posicionar diante de uma prática antes nunca referida sob a voz da literatura: a relação com a culinária sempre esteve dita pela palavra masculina, e nesse momento ela é inscrita pela práxis feminina.

Mas voltemos à Frazão. Essa cozinha Mágica reflete, como dito antes, uma habilidade resgatada. Aqui de fato entra a categoria da memória *destello* porque os acontecimentos fixados pelo livro refletem detalhes que permanecem duráveis na esfera do espaço privado. Eles se sobrepõem ao ambiente público. E o que isso revela sobre o feminino? Essa forma de escrutinar o tempo vivido faz referência a uma presença real que interfere na representação que podemos fazer em torno do feminino. Essa marca está presente no texto por meio da voz autoral e do relato ficcional. Histórias de vida são resgatadas e dão uma feição empírica ao texto. A presença destas mulheres é “real” porque elas são transeuntes na esfera de acontecimentos comuns. O sentido de representação aí se desloca na medida paupável. Desse modo, uma forma de identificação é proposta, mas qual seria ela? A correspondência entre a capacidade criadora da mulher que alimenta no/o texto acontece também em relação àquela que reside para além de suas paredes textuais. As receitas apresentadas por Frazão, contrariamente de Allende, são comuns e têm a intenção de promover um sentido: a magia acontece a cada instante, no encontro de ingredientes mais simples com a força transformadora que deles emana. Sobre isto a autora mesmo reflete e com ela termino esse fecho:

*Como todas as viagens para terras desconhecidas, o livro que a princípio se restringiria à “minha” culinária, tomou atalhos perdidos no mapa e revelou a essência mágica da cozinha. Uma essência que não é “minha”, não é “sua” nem de qualquer outro alguém, e que por ser tão mágica não*

*permite posse individual nem o “eu” que estamos acostumados a proclamar. Uma essência que nos enlaça e nos estreita até o nó cego da amizade. A “minha” culinária mágica revelou-me então seu segredo: ela só é mágica porque é “nossa”, porque somos milhares de mãos a refogar na mesma panela e a amassar a mesma massa de pão. Quando a viagem revelou a essência mágica de “nossa” cozinha, o livro já estava feito. No fim do caminho, avistei Jaqueline e pude então abraçá-la e dizer que amo!* (FRAZÃO, 2007, p. 176)

Nesse contexto revelado, o amor desnuda a essência mágica da cozinha e com ele também a do feminino. Jaqueline, uma das personagens do texto, protagoniza os segredos não revelados pela arte da culinária. Ela é uma espécie de enigma que só é compreendida, após sua morte, quando se consegue olhar sob o mesmo prisma que ela, quando a humanidade bate em nossos corações e nos deixamos levar por suas veredas. O seu feminino é ágape, mas no sentido místico do amor fraterno. Neste aspecto, ele é doador, mas também é envolvente na medida da sedução. Eros nesse texto é convidado a encarar o ato de seduzir por outras nervuras, o feminino aqui encarna o amor que se deixa possuir pela fraternidade. Porém, ele não é menos ativo que o anterior porque ainda aqui se vê emergir um sujeito que expressa suas vontades e desejos. Para o próximo capítulo quero ainda falar um pouco sobre desejo, mas na maneira como ele é performatizado pelo feminino esteticamente.

A tônica do amor coloca em evidência a presença do feminino na escrita, ela revela a sutileza dos padrões estabelecidos entre o feminino e o masculino: conforme Laura Esquivel, a mulher é lunar e o homem tem característica solar. Como todos sabemos, a lua exerce sua autoridade simbólica sobre a humanidade por estar associada às emoções. De início fui tentada a estar contra essa posição, pois ela parecia corroborar as dicotomias já matizadas pela tradição ocidental. Apenas o masculino teria consigo a representação do saber. Foi no permeio desta fissura que a constatação de Esquivel me fez grande sentido. A linguagem do amor, em todas as suas dimensões (Eros, ágape, místico...), corresponde, e por que não, a um discurso também autorizado. Neste sentido me questiono se, relegando a relação que essas autoras procuram estabelecer em suas narrativas, eu não estaria

colaborando ainda mais para dicotomizar a relação já bastante comprometida entre o masculino e o feminino?! Dar crédito ao discurso do amor corresponde, na mesma medida, focalizar uma parcela da expressão que se alia ao discurso feminino. O saber se constrói sob várias medidas e o conhecimento culinário, assim como o discurso amoroso, está aí para se mostrar como ingredientes, também necessários, de nossa tradição, para nossa cultura. Dizer que essa forma de expressão é descabida é dar um *tonus* judicioso à relação que pode acontecer entre o masculino e o feminino; desautorizar o discurso amoroso é continuar com o processo de silenciamento e invisibilidade dessa fala; é permanecer com o processo de expurgação do corpo feminino que se revela sob uma gama variada de cores e possibilidades; é fazer permanecer com a possibilidade de apenas um corpo possuído.

Desse modo, a transmissão da linguagem do amor, nas dimensões antes citadas, é um recurso estético bastante protagonizado por Laura Esquivel e será também potencializado na escrita de outras autoras, como por exemplo Cora Coralina e Adélia Prado. Essa referência ao amor como fonte estética e criadora pode ser encontrada e exemplificada no livro *Íntimas Suculencias*, da autora mexicana, no momento em que ela expressa o contexto de escrita de sua novela *Como água para Chocolate*, cuja produção se assenta na relação bastante marcada entre o feminino, a sexualidade, o amor, a culinária e a identidade. Ela diz:

*Escribí mi novela como un intento de darle el valor que se merece a la transmisión del amor en la cocina. Estoy convencida de que al igual que Tita en mi novela, uno puede imprimir esta emoción a los alimentos, pero también a todas y cada una de las actividades que realiza día con día. Cuando esta carga afectiva es poderosa, es imposible que pase desapercibida. Los demás la sienten, la palpan, la gozan. Cada día lo compruebo más (...) Este libro es el último eslabón en esta cadena amorosa. (ESQUIVEL, 1998, p. 50)*

Segundo Pilcher (2001) o processo de transformação da comida em alimento-arte está presente nas receitas produzidas de mão em mão, ou por outra via, de boca em boca pelas mulheres. Em última medida, a culinária consegue plasmar uma linguagem que poderia ficar submersa no curso do tempo. Portanto, a escrita

culinária na forma que se expressa por intermédio das autoras constrói o que o Jeffrey Pilcher denomina de *papel ativo das mulheres* (PILCHER, 2001, p. 228), mas não pela perspectiva que estamos “acostumados” a entender de que *lugar de mulher é na cozinha*, porém na possibilidade de expressão e de autoridade.

Laura Esquivel traduz esse lugar por meio de um vínculo afetivo que desfaz as diferenças espaciais entre as mulheres formando um elo por ela concebido enquanto *fraternidade do fogão* (ESQUIVEL, 1998, p. 144). Também pude constatar, nas minhas vivências com a atividade culinária, essa mesma experiência de fraternidade e, de fato, quando cozinho me sinto muito próxima das mulheres com quem já convivi e com quem ainda estou por conviver; quando ponho em prática as receitas que aprendi não deixo de pensar em Tita, nos livros que até agora li a esse respeito, mas principalmente consigo me perceber ativamente potente, na mesma qualidade do que disse Nietzsche ou Schopenhauer: sinto-me em perfeito estado de potência, só que de corpo e alma em sintonia. Nesses termos, quero dizer que não é *puramente verdade* que a herança cartesiana é a única via de expressão para o Ocidente. Essas mulheres escritoras, inclusive Rachel de Queiroz que em larga medida protagonizou uma expressão tão asceta em sua escrita, procuram desviar o olhar da tradição cartesiana em direção a uma forma de expressão que se desloca para outras formas de expressão, que envolve o prazer e o saber sensorial. Ainda segundo Pilcher, o papel que desempenham as mulheres-cozinheiras reconecta a humanidade com uma forma de tradição e conhecimento que esteve submersa pela tônica que muito se deu à história do masculino. Não pretendo rivalizar as posições, aqui neste trabalho, mas apenas colaborar para traduzir uma herança imprescindível que foi relegada à humanidade que é a presença feminina e de suas práticas. Esse conceito de herança cultural está presente na relação entre a mulher e o saber culinário. Fico com a palavra de Esquivel e com ela dou a deixa para o que vou tratar no próximo capítulo, cujo teor revela a constância da mulher como ser-categoria desdobrável:

*La fraternidad del fogón es una de las más fuertes. Cuando uno entra a un lugar y reconoce los olores que emanam de una olla de frijoles, de unas tortillas recién hechas o de un simple guacamole, uno sabe que está pisando un pedacito de suelo mexicano.* (ESQUIVEL, 1998, p. 144. Grifo meu.)

### Capítulo 3

#### ***Por um outro momento culinário – sendas do desdobrável feminino***

*A nossa casa, Amor, a nossa casa!  
 Onde está ela, Amor, que não a vejo?  
 Na minha doida fantasia em brasa  
 Constrói-a, num instante, o meu desejo!*  
 .....  
*Num país de ilusão que nunca ví...  
 E que eu moro – tão bom! – dentro de ti  
 E tu, ó meu Amor, dentro de mim...*  
 (“A nossa casa”, Florberla Espanca)

Comecemos este capítulo com uma pequena recapitulação do que foi apresentado até agora, em termos de momentos culinários e presença feminina. Vimos no primeiro momento deste estudo a categorização de um *corpus* antropológico por meio do olhar sobre os livros das autoras Rachel de Queiroz e Laura Esquivel. A entrada no universo literário dessas duas autoras revelou espaços e presenças que marcam uma primeira aproximação entre a Literatura e a Culinária, temática que perpassa o presente trabalho. Essa primeira vinculação permitiu ratificar a ampliação do conceito de discurso literário, na medida em que ele pode se concretizar na fronteira de outros discursos, como é o caso do viés antropológico. As identidades foram marcadas nesse primeiro momento do ambiente culinário investigado.

No segundo momento da tese entramos em um outro corpo: de uma breve epistemologia do corpo demonizado, que marcou a presença do feminino na história da humanidade, encontramos um outro sexualizado, erótico ou liberado. Esse pontapé foi concedido pelo importante estudo da pesquisadora Elódia Xavier (2007), em texto ali referenciado, juntamente com as discussões que se mostram presentes nos estudos realizados pela Literatura Contemporânea em diálogo com as publicações da *História da Sexualidade* e *Os Anormais*, de Michel Foucault (2009; 2002). A presença dessa atuação que se alterna de um corpo expurgado para um de sentido mais liberado foi pontuada nos textos literários das autoras Laura Esquivel, Isabel

Allende e Márcia Frazão. Neles é possível ver essa importante transição. Mais uma vez a Literatura se coloca como um discurso que provoca auto-espelhamentos em torno das relações culturais.

Neste momento do estudo, porém, quero mostrar um diálogo como também uma outra passagem: do corpo liberado, ao qual chegou Elódia Xavier, para um outro cuja capacidade é mais mutável e transeunte, que se desloca e que provoca descentramentos – metamorfoses do eu feminino. Essa nova tipologia vem pela própria Literatura, através de um poema abertura apresentado por Adélia Prado no seu primeiro livro de poesia, publicado em 1976, cujo título é *Bagagem*. O poema que traz essa inscrição é denominado “Com licença Poética” e é nele que encontramos essa outra categorização sobre o corpo feminino. Podemos dizer, de chofre, que ele amplia o conceito de corpo liberado justamente pela capacidade mutante do termo. Vamos ao poema que será o ponto de partida para uma melhor compreensão desse corpo liberado ou desdobrável para essa categorização realizada por Adélia Prado:

*Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
- dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil, avô,  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
**Mulher é desdobrável. Eu sou.**  
(*Bagagem*, 1999, p. 11. Grifo meu)*



Então, em se tratando de feminino, passemos a olhar agora, a presença deste corpo, como uma espécie de espaço que se desdobra. Será, portanto, a partir deste status que irei delinear a construção de uma corporeidade, sem perder de vista o instante culinário porque é por ele que me norteio não somente enquanto temática, mas como forma de representação que marca um instante inaugural da literatura contemporânea que procura revelar a tópica feminina a partir dos espaços constituídos e invisibilizados. A categoria do desdobramento, a partir de um corpo que se expande, está presente no texto das autoras com as quais irei aqui trabalhar, são elas: Adélia Prado (como voz que permeia as discussões), Cora Coralina, Heloísa Helena e Laura Esquivel. Cada uma mostrará um lance diferente desse *desdobrar-se*. Os momentos culinários intensificam a identificação com o feminino e será a partir desse contexto específico que as diferentes camadas em torno da mulher irão se apresentar. Em Adélia Prado, cuja voz poética se desdobra em meio às experiências sensoriais várias, desde o êxtase místico ao estado erótico e profano, o feminino se multiplica em mil texturas presentes na epiderme ou nas entranhas dos frutos; Em Cora Coralina esse fluir – ou a multiplicação de si mesmo, muito próprio na escrita da autora – acontece pelas lembranças inscritas no corpo de mulher; Heloísa Helena se desdobra por meio dos aromas da infância que produz um discurso memorial extremamente delicado; Por fim, Laura Esquivel promove vários desmembramentos por intermédio de sua personagem Tita que transfere as suas muitas sensações corporais para a comida que fabrica. Em todos esses instantes, é o feminino que escala a sua presença marcada pelo contato com os alimentos que prepara ou em relação aos frutos com os quais se relaciona.

Desde muito outrora, na história do ocidente, o feminino se caracteriza por um estado de inexistência ou, de outro modo, pela ausência marcada em seu corpo. Quando possuídas de alguma realidade, essa presença se converteu em raiz do mal, como vimos, tanto na Idade média quanto na Idade moderna. Portanto, seu corpo esteve sempre margeando as relações sociais. Porém, é no revés dessa concepção que as autoras relacionadas transcendem o estatuto aqui demarcado, uma vez que fazem da ausência um estado de potência criadora, e constroem uma verdade, a do feminino, no espaço da Literatura Contemporânea. A iminência do discurso feminino, imbuído da instância culinária, faz presente uma voz que outrora

esteve mascarada por falseadas representações de Eros e cuja representação esteve asfixiada pelo discurso masculino, que além desse *status* ponderava o sotaque autoral. Neste caso, o falar sobre a mulher significava uma dicção cuja expressão verdadeira não era autorizada à condição feminina. A referência desta voz denunciava qualquer outra existência, menos a feminina. Não estou querendo afirmar que outras mulheres não tenham desbravado e, desse modo, desmascarado os falsetes impetrados à sua voz. O que pretendo é que, através dessas mulheres-escritoras, venha à tona certa tópica sobre o feminino que descortine e revele a presença da mulher em espaços circunscritos à cozinha.

Não posso deixar de elencar que a descoberta dessa ponte que anuncio, de um corpo liberado para um desdobrável, veio pela leitura indispensável do artigo *Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares*, de Maria Lúcia Dal Farra (2008). Nesse estudo é possível ver a presença de uma corporeidade que se desdobra em vários ambientes e objetos, por meio de variadas nuances. Os frutos, porém, são as principais formas que marcam essa presença feminina em alguns dos poemas da escritora Adélia Prado que estão reunidos em sua obra completa (1999). Vamos a eles, para efeito de contextualização da poética de Adélia, nos termos aqui anunciado.

## **I – Das habilidades poéticas:**

### **Sobre os frutos que anunciam o desdobrável feminino**

Há na poética de Adélia Prado (1999) uma presença fundamental dos frutos os quais estão sempre relacionados com um estatuto próprio do feminino. É possível enumerar alguns, para efeito de representação deste ser que se multiplica pelos meandros mais inauditos dos espaços pelos quais transita. É importante que se diga desde já que o ato de comer, para Adélia, tem uma função atávica, um sentido impulsional, que conduz a existência de modo a provocar sempre uma vontade de identificação a qual se faz em meio à lembrança da casa *entre bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo*. E os que moram lá dentro comem *feijão com arroz*,

*taioba, ora-pro-nobis, muitas vezes abóbora*<sup>39</sup> (Bagagem, 1999, p. 43). A sua memória vagueia pelos sentidos, mas no aspecto mais cotidiano e simples o qual se expressa aqui pelo modo de comer. Há no cardápio diário duas importantes presenças: o feijão com arroz e a oração referenciam, quanto ao ato de comer, modalidades distintas, porém marcantes e fluentes na obra da escritora mineira. Então, podemos dizer que uma realidade está impregnada da outra e não há como dissociá-las, pois essas instâncias modelam o seu dia a dia. Segundo Bataille (1988), as sensações vivenciadas no espaço de dentro do sujeito saltam para fora no momento em que ele passa a experimentar o desejo. A expressão deste sentimento, para o autor, faz desvendar o erotismo que nada mais é que uma prática ou uma atividade diária que se propõe a mostrar o avesso (...) *duma fachada, cuja correcta aparência nunca é desmentida: nesse avesso se revelam sentimentos, partes do corpo e modos de ser que vulgarmente temos vergonha*. (BATAILLE, 1988, p. 95). Falo tudo isso porque é no âmago desse avesso que a poética de Adélia revela importantes tópicos acerca da feminilidade e os frutos possuem tal representatividade dentro de sua obra.

Porém, assim como Cora Coralina, sua principal vinculação é logo dita expressamente: *é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia*. No poema intitulado “Grande desejo”, vemos a escritora constatando que a sua comida revela-se para alimentar, por isso, ela mesma diz: *Faço comida e como*. (Bagagem, 1999, p. 12). Há na construção de sua corporeidade toda uma necessidade sensorial e é por aí que se engendra sua epiderme: sentindo o gosto forte e apimentado, trazendo a realidade nua das sensações, sem transbordamentos, porque sua realidade se extravasa ali, na mastigação dos sabores com a qual encontra as nuances tão ímpares do cravo e da pimenta. É nesse permeio que diz procurar o sol porque é *bicho de corpo* (1999, p.13). No poema “Sensorial” (BAG) a pimenta dá o acento pulsante ao corpo, como um compasso marcado em torno da sexualidade a qual

---

<sup>39</sup> O poema citado intitula-se “Bucólica Nostálgica” e faz parte do livro *Bagagem* cuja edição, para efeito dessa tese, faz parte da publicação de sua *Poesia Reunida* (1999). Por esse motivo, nas citações dos poemas utilizados, de Adélia Prado, optei pelo seguinte padrão de referência bibliográfica: nome do livro onde a poetisa publicou o poema, ano de publicação da obra completa e página onde se encontra o poema. No interior do texto, utilizo as seguintes abreviaturas como referência aos livros: *Bagagem* (BAG); *O Coração disparado* (COD); *Terra de Santa Cruz* (TSC), *O pelicano* (PEL) e *A faca no peito* (FAP).

está circunscrita pela aderência deste fruto em torno de toda a extensão da língua, assim como em outras partes do corpo, por analogia. Essa aderência do sabor que os condimentos deliberam pelo corpo lembra um contexto similar ao que é vivenciado pela personagem Tita que se deixa envolver pelas nuances sensoriais causadas pela presença marcante do *chile* na culinária mexicana. O calor que a personagem sente quando está próxima de Pedro traduz essa analogia com o sabor que o *chile* provoca nos alimentos. O outro condimento citado no poema de Adélia é o cravo que por sua robustez e presença potencializa a qualidade das sensações corporais. É neste ínterim de sensações que o Amor se revela, para Deus, para os homens, em meios aos 6 sentidos que constituem a epiderme feminina – *seis instrumentos*:

*(...) Pimenta e cravo,/mastigo à boca nua e me regalo./ Amor tem que falar meu bem, (...) Espírito, se for de Deus, eu adoro,/ se for de homem, eu testo/ com meus seis instrumentos (...) Procuro sol, porque sou bicho de corpo. (Bagagem, 1999, p. 13)*

Da experiência mística ao êxtase corporal, os frutos vão revelando as maneiras deste ente feminino estar no mundo a ocupar os espaços da casa cujos compartimentos relacionam o lado de dentro com o de fora. Dentro da perspectiva de espaço colocada por Gaston Bachelard (1993), os frutos estão designados na poética de Adélia Prado como um lugar para a intimidade e abrigam diversas imagens que intensificam variações da experiência corporal. Passemos ao poema “Louvação para uma cor” (BAG) que traz o fruto cuja analogia com a fertilização feminina nos convida a olhar para dentro de seu corpo onde repousam as sementes.

O primeiro fruto, então, é o mamão que traz em toda sua extensa rede de negociações a relação com a mãe, o órgão reprodutor feminino. Nele, toda a qualidade da fêmea se desdobra em desejo revelando uma existência de gozos e desejos que se condensa na cor amarelada, cuja simbologia é quente, do fruto tropical. O mamão ganha epiderme e a pele feminina revela o desejo que lateja agregado ao fruto. De uma pragmática anterior que procurou sublimar a realidade de desejo da mulher, como se isso fosse possível, as sensações que emanam sobre o corpo se expressam em explícita analogia com as formas, sabores e sentidos. O

órgão da reprodução, um fruto de desejos, ambos carregam a fertilidade em suas entranhas: *o amarelo faz decorrer de si os mamões e sua polpa/ Os ovos todos e seu núcleo, o óvulo/ Este dentro, o minúsculo/ Acende o cio,/ é uma flauta encantada,/ O amarelo engendra.* (Bagagem, 1999, p. 32) E esse poema de Adélia traz a experiência de uma fruta que cicatriza velha ferida descomunal e mostra o desejo de mulher. De um silêncio cultural, o mamão encerra no seu dentro mais vigoroso a visibilidade do ventre feminino que se revela em forma de grito e gozo. E a voz de mulher não se esconde nesse grito, é engano pensar assim, ele se revela no *óvulo* e pelo *quente* do *cio* que se expressa pela cor amarela-alaranjada que *engendra* o fruto. Adélia coloca a revelia uma forma de semblante feminino que parece se esconder nas sombras com medo das penalidades decorrentes de se mostrar mulher. Porém, se esse eu se espalha pelo fruto, de maneira sinestésica, é para se revelar e não se esconder. A realidade que aqui se mostra me faz lembrar o que diz Jacques-Alain Miller:

*El domingo pasado Colette Soler preguntó qué era para Lacan una verdadera mujer, expresión que efectivamente encontramos en varios lugares. Hay una respuesta inmediata a la pregunta, una respuesta analítica (...) Una verdadera mujer, tal y como Lacan hace brillar su eventual existencia, es la que no tiene y hace algo con esse no tener.* (MILLER, 2005, p. 19)

Apenas para contextualizar o que vem dito nesta assertiva é que na história da humanidade a condição feminina esteve subalterna a um semblante, ou uma natureza, que a destituía de uma presença, ela sequer existia por conta de uma ausência marcada em seu corpo: o falo castrado. Toda essa percepção se concentra na teoria freudiana, segundo o autor de *La naturaleza de los semblantes* (2005). Lacan propõe, segundo Miller, o reverso dessa constatação: se de fato existe essa ausência de presença na mulher, a natureza feminina a reverte em potencialidade e com isso faz a inscrição de sua marca sobre a natureza das coisas, trazendo a tona o semblante feminino antes invisibilizado. Essa constatação é importante porque, ainda segundo este autor, se não havia presença deste semblante o que se tinha era seu mascaramento, ou seja, uma simulação da verdadeira mulher. Esse fato traz à baila algumas discussões presente na Crítica

Literária Contemporânea sobre a questão da autoria e sobre a voz do feminino, ela marca uma passagem importante, pois assume que velou a identidade do que se refere às coisas de mulher. Jacques-Alain Miller diz mais ainda, ele fala que para recuperar a presença desta mulher não se pode usar a *madre* como referência por conta de toda uma interdição em torno dos desejos, há que se fazer, enfaticamente, menção à mulher e a todo o seu corpo. Dessa forma, o mamão protagoniza o cio da fêmea, o desejo escondido, que do seu interior emerge. E esse lugar recôndito serve de analogia, se quisermos, à condição periférica que a voz feminina ocupou na Literatura. Voltemos aos frutos e a suas reverberações.

A filiação do fruto com a memória aparece no poema “Para comer depois” (BAG) no qual Adélia relaciona a lembrança ao cheiro que emana do sumo da laranja. Nesse poema, há uma espécie de crítica ao *progresso tecno-ilógico*, a poetisa compara a simplicidade do ato de chupar laranja com o *status* de escrutinar o tempo. Há nesses termos algo a salientar, a memória está aí associada ao sentimento, àquilo que faz detectar e recuperar o domingo, como um dia memorável, pela singeleza do aroma desse fruto:

*Na minha cidade, nos domingos de tarde,/ as pessoas se põem na sombra  
com faca e laranjas (...) quando for impossível detectar o domingo/ pelo  
sumo das laranjas no ar e bicicletas,/ em meu país de memória e  
sentimento,/ basta fechar os olhos:/ é domingo, é domingo, é domingo.  
(Bagagem, 1999, p. 43)*

A laranja similar ao mamão traz como significação simbólica a revelação da fertilidade figurada pelas sementes que reproduzem facilmente o fruto. Aqui, neste poema, Adélia Prado constrói um lugar de memória todo ele ladeado pela inscrição do cheiro peculiar da fruta. Assim como a flor do milho – no “Poema do Milho”, de Cora Coralina (2006) o qual irei analisar mais à frente –, que representa a feminilidade, a laranja resgata o tempo da fertilização do sentimento e do instante em que podemos nos congregarmos em torno do aroma que sugere este fruto: a simplicidade de sentar-se à frente de casa, descascar uma laranja com a faca e com a mão, ver uma bicicleta passar tendo o aro das rodas enfeitado com as suas cascas, em pleno domingo. E afinal, poder sentir que é domingo, e deixar o tempo

correr livremente, porém sob o auspício da memória. Pois é certo que o sumo da laranja persiste nas narinas, adentra de maneira decisiva para lá permanecer, de maneira hipertônica, como aroma ao mesmo instante suave e decisivo. E como vimos até agora, a cor alaranjada dos frutos, que na simbologia é quente, transmite o sentido da feminilidade por associação aos órgãos sexuais e reprodutores que intermediam essa relação. A memória dos bons tempos, similar ao que acontece na poética de Adélia, possui essa mesma qualidade e fica eternizada no corpo por meio das sensações.

A poética que se mostra em torno da escrita de Adélia Prado tem a qualidade do gesto presente em atos simples, porém emoldurados pela linguagem da paixão a qual, segundo Roland Barthes (2007), se constitui como um discurso afetivo. Quero mais à frente, fazer referência a esse estatuto quando estiver observando a escrita do romance *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel, porque a ambientação que acolhe a personagem reflete seu corpo erótico e passional. Agora, nesse instante, quero enfatizar algo que veio à tona por intermédio da leitura do livro *A Invenção do Cotidiano*, organizado por Michel de Certeau (2003). Nesse livro é possível ampliar a dimensão sobre o ato de cozinhar como também a relação que se tem entre esta atividade com o estatuto do feminino. Fundamentado claramente na concepção de Lévi-Strauss de que a atividade culinária exercida basicamente pelo feminino tem como função primordial nutrir o corpo, o livro – organizado sobre as práticas cotidianas executadas em torno da função de *morar e nutrir* – expõe todo um gestual, como também uma gama de sentimentos que transitam ao redor desta atividade.

O espaço privado, especificamente o doméstico, é o território que agrega o corpo na memória e na vida. A cozinha é dentre todos os espaços um lugar que reúne dois modos centrais de estar no mundo: ela agrega o fazer ao nutrir. Esse resgate da arte culinária põe acento no feminino não porque este seja um lugar naturalizado à mulher, mas porque cabem às mulheres diferentes lugares, inclusive por via do discurso literário. A restituição dos sabores, por meio da escrita, põe em relevo a própria voz do feminino e não apenas sua reinterpretação. O espaço da cozinha se estende pelos objetos e comunica uma forma de prazer e é por isso que

*a arte de nutrir tem a ver com a arte de amar, portanto também com a arte de morrer.* (GIARD, 2003, p. 233).

Quero dizer com isso que os frutos de Adélia Prado sinalizam a arte de nutrir ainda em seu estado mais natural, por meio da presença crua do alimento. Desse modo, ela faz referência a um instante mais primordial dos sentimentos, porém mesmo em estado cru o fruto é colhido e levado para nutrir o corpo que dele se apossa. Essa constatação equivale a dizer que ele já é *um alimento culturalizado* (GIARD, p. 232), porém, em analogia ao estado cru, ainda está modelado pelos instintos. A corporeidade ganha, desse modo, uma dimensão fenomenal porque assume um envolvimento, por meio das significações que o fruto dá, e promove um deslocamento em direção ao corpo que procura alimentar. É possível ver na poética de Adélia Prado esse desdobramento através de sua linguagem poética que por esse caminho, e com a forma de mulher, alimenta o outro e aquele que porventura também se apossa dessa palavra, ou dela se aproxima, porque *amar o outro, desejá-lo, é alimentar-se dele e ao mesmo tempo saciar sua fome, uma fome simbólica à qual a fome real ou biológica dá passagem.* (GIARD, p. 265). Dessa forma, a arte de alimentar na poética de Adélia (1999), pode ser considerada uma via de mão dupla para se pensar, também, a função da Arte nos termos de um saber que agrega valores como criatividade, memória e experiência, seja esta sensorial ou reflexiva. E a Literatura reflete do mesmo modo essa tripla função. Mas retornemos ainda aos seus frutos...

A arte de nutrir tem como principal vinculação a arte de amar, como vimos anteriormente, porque é antes de tudo um ato de doação. Vimos até agora que pretendo revelar, pela poética da escritora mineira, que o estatuto do feminino é desdobrável, uma categoria que alcança uma dinâmica na medida em que ele se multiplica em outras faces. É nesse ponto que está a inserção dos frutos de Adélia porque é com eles que o seu feminino se desdobra e com eles é que alimenta. Porém, é importante ainda expressar que a poética de Adélia é centrada em dois tipos de expressões: sobre os sentimentos e os sentidos. A novela mexicana *Como água para chocolate* traz essa mesma vinculação com a força dos sentimentos que atua no corpo das personagens.



No poema “Metamorfose” (BAG, p. 48) essa conciliação se mostra na medida em que a menina vai assumindo as características dos animais: arregaçou as narinas como égua, mugiu como vaca e sacudiu o rabo como um desses animais. O sentido atávico que emana dessa forma de vinculação me faz passar para o próximo fruto, mas observando a partir de agora que o seu modo de nutrir está prenhe de emoções que constroem em torno de sua palavra uma identificação sempre muito próxima com o feminino. É desse modo que a poesia, de nome “Sedução” (BAG), se revela como um instante de coito quando diz que *A poesia me pega com sua roda dentada<sup>40</sup>/ Me abraça detrás do muro, levanta/ a saia pra eu ver, amorosa e doida (...) fala pau pra me acalmar (...) É de ferro a roda dentada dela* (BAG, p. 62). Como se vê, a linguagem poética, da maneira que se expressa, é seu modo de sedução e o semblante de mulher que daí salta revela um ser atavicamente comprometido com as sensações e os sentimentos, como uma forma de religião que a vincula e não a faz se esquecer do próprio sexo quente e úmido, potente. A próxima fruta, a maçã, traz essa potencialização dos sentidos porque se destituiu da sensação primordial do pecado e reveste em sua carne o amor, o sexo e a fome. Tudo assim, explicitado e assumido. É um sexo que a envolve, porém esta parte do corpo não está desconectada do seu restante, muito pelo contrário: o sexo possui o corpo e o corpo responde ao sexo dando-lhe umidade e fome.

No poema “A maçã no escuro” (COD), a vagina da mulher ganha dois *status*: a potencialidade do órgão feminino e a distinção. Primeiro porque a parte masculina – que poderia capturar a qualidade e a realidade de seu sexo – torna-se um objeto secundário nessa descrição, através da forma distintiva pela qual descreve a vagina da mulher. Ela diz:

*Até hoje sei quem me pensa/ com pensamento de homem:/ a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés/ reage em vagas excêntricas,/ vagas de doce quentura/ de um vulcão que fosse ameno,/ me põe inocente e ofertada/ madura pra olfato e dentes,/ em carne de amor, a fruta. (O coração disparado, 1999, p. 184)*

---

<sup>40</sup> O poema faz à menção à vagina da mulher, eterno medo do masculino.

Como podemos observar, o corpo em analogia à maçã é que se oferece como alimento e como forma de nutrir os desejos em outros corpos. Porém, é importante que se diga: o corpo se oferece como a carne do fruto, docemente. A ação apreendida é ativa. Basta pensarmos na desconstrução que Adélia traz em torno de um fruto ontologicamente amaldiçoado: o fruto do pecado. Aqui não vemos mais interdição: o corpo está consciente da sedução. Da carne reconstituída do fruto – doce carne de amor – se refaz o sexo. A fome, o desejo e o amor se despem da eterna melancolia do pecado, da interdição e do expurgo. O feminino que aí emerge, no entrecruzamento das emanções do fruto, se concilia com a felicidade e com a aceitação. Chegamos ao penúltimo fruto, à goiaba.

Por analogia, a goiaba representa a parte na mulher que a fecunda: os ovários. No poema “A menina e a fruta” (TSC), o último verso traz a revelação de que *não há como escapar à fome da alegria!* (1999, p. 256). De antemão, podemos já anunciar uma reconversão dos sentidos: o fruto assim como a madre feminina traz uma condição de felicidade, de transbordamento. Como vimos no capítulo anterior, o órgão reprodutor da mulher foi por muito tempo, podemos nos situar a partir da Idade Média, sinônimo de violação e pecado. Portanto, sua presença deveria ser apagada. De fato, o processo que instituiu a interdição dessa presença, a partir de uma condição de pecado corporal, cindiu a relação entre fertilidade e sexualidade: à mulher, como já sabemos, sempre ficou o encargo da procriação cujo chamamento pode ser encontrado em vários livros de fundo teogônicos; é o que está dito na expressão bíblica, por exemplo, *multiplicai e enchei a terra* (Gênesis). É claramente visível nesta ordem uma violação do corpo feminino, dos seus desejos e sentimentos. Neste poema, Adélia traz por meio da voz feminina a reconversão: *Um dia, apanhando goiaba com a menina,/ ela abaixou o galho e disse pro ar/ - inconsciente de que me ensinava - / ‘goiaba é uma fruta abençoada’ (...)* O Reino é dentro de nós,/ Deus nos habita./ Não há como escapar à fome de alegria. (TSC, 1999, p. 256). E o corpo feminino antes destituído de uma ambiência sagrada, porque cúmplice do pecado, reconcilia-se com o divino que novamente passa a lhe habitar. O sagrado está dentro, na condição de fertilidade, na possibilidade da sexualidade. A menina, uma espécie virginal de Eva reencarnada, abençoa o órgão fértil da mulher por meio do fruto.

Por último, gostaria de apresentar a romã encarnada. Segundo Isabel Allende (2002), no livro *Afrodite*, a romã é uma fruta associada à cerimônia da fertilidade e na Grécia estava presente nos rituais destinados ao deus Dionísio. O poema “Sacrifício” (*PEL*) desfaz as dores causadas pelo desejo e revela o prazer de sentir-se querente. É a partir do sentimento que emana do corpo vigoroso que o licor do fruto se transforma em sangue. A presença masculina revela Jonathan, o objeto do querer. No corpo, o sagrado e o profano se misturam e já no final do poema, o homem e o divino (Jesus) entram em plena simbiose: *eu canto muito alto:/ Jonathan é Jesus (O pelicano, 1999, p. 360)*. Porém, se daí emana o sentido do sagrado, ele vem na perspectiva que atesta Georges Bataille (1988) quando torna indissociável a relação entre erotismo e mística cristã (amor sagrado). Para o estudioso, existe uma continuidade, um duplo movimento, que liga as duas possibilidades de amar: do amor sagrado e do profano. Mas, para ele, os dois sentimentos que coabitam na carne, e neste espaço convivem intensamente, têm relação com o erotismo porque uma esfera é a continuidade da outra: a do alto corresponde à de baixo. Assim, é possível perceber que Adélia faz essa analogia entre os dois desejos encarnados e que no final das contas ambos entram em consagração. O desejo dirigido a Jonathan é tão sagrado quando o que está relacionado ao filho Deus – também homem encarnado pelo Divino. Vejamos o que diz Bataille acerca deste *duplo movimento*:

*O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano (...). Pode dizer-se que o mundo sagrado não é mais do que o mundo natural que subsiste na medida em que não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo trabalho, ou seja, à ordem profana (...) Houve, porém, no cristianismo, um duplo movimento. Nos seus fundamentos quis ele abrir-se às possibilidades dum amor que era princípio e fim...*  
(BATAILLE, 1988, pp. 99-102)

De um eu que se desdobra por tantos frutos, a escritura em Adélia Prado (1999) vai se construindo pela diversa extensão da epiderme corporal. E eu procurei mover-me em torno das pegadas que os frutos deixam em sua obra poética. Desse modo, o corpo é o lugar de sua sintaxe. Segundo David Le Breton (2006), o corpo é um espaço onde as redes de significações, que perpassam a existência coletiva e

individual, acontecem. Ao mesmo tempo, esse campo de interlocução *toma forma através da fisionomia de um ator* (LE BRETON, 2006, p. 7). Então, se a partir deste espaço é possível apontar um rosto, uma identidade, o que podemos observar é que em Adélia a fisionomia a que se chega é a de um tipo de feminino cujo corpo procura se liberar. É sentindo que a linguagem dessa poesia vai sendo composta. No poema “Festa do corpo de Deus” (TSC), a poetisa condensa a relação entre o fruto e a carne, como se as duas extensões fossem equivalentes. Os desdobramentos que daí são revelados decompõem o corpo maldito que por *século e séculos/ os demônios porfiaram/ em nos cegar com este embuste* (Terra de Santa Cruz, 1999, p. 281). E, finalmente, a carne ressuscita livre, porém, agora possuída pelo amor, *amor do corpo, amor* (1999, p. 281). E do mesmo modo que no poema “O Sacrifício” (PEL), há neste poema um processo de dessacralização que se institui em relação ao corpo: ambos testificam a sacralização do profano a partir de uma das pessoas da trindade que ganha corporeidade e é objeto do desejo.

No poema “A transladação do corpo” (PEL), é possível ver claramente o peso de uma aparência árida, sem fluidos e desejos, que foi assimilada pela postura feminina: invisibilizando a existência do sexo e do prazer. Neste poema, a reconstituição dessa história de interdição em torno das expressões corporais femininas é veiculada pelo exercício da memória que relembra o instante da mãe morta. Tomo este poema como desfecho para dar passagem a um outro corpo, que se revela pela linguagem literária, sob várias nuances do feminino. O poema:

*Eu amava o amor/ e esperava-o sob árvores,/ virgem entre lírios. Não prevariquei./ Hoje percebo em que fogueira equívoca/ padeci meus tormentos./ A mesma em que padeceram/ as mulheres duras que me precederam,/ E não eram demônios o que punha um halo/ e provocava o furor de minha mãe./ Minha mãe morta,/ minha pobre mãe,/ tal qual mortalha seu vestido de noiva/ e nem era preciso ser tão pálida/ e nem salvava ser tão comedida./ Foi tudo um erro, cinza/ o que se apregoeou como um tesouro./ O que tinha na caixa era nada./ A alma, sim, era turva/ e ninguém via. (O pelicano, 1999, p. 319)*

Há, portanto, uma corporeidade que se revela em torno dessa linguagem poética a qual é, em larga medida, uma maneira de estar no mundo e de possuí-lo.

O antropólogo francês Marcel Mauss (2003) fala que através da gestualidade expressamos os nossos sentimentos como também revelamos o outro porque essa personificação corporal acontece numa instância que pressupõe a dualidade. Assim, todo o gesto da expressão poética em Adélia, ao evidenciar os sentimentos contidos no eu, põem acento sobre outros *eus* que no espaço da poesia reverberam outros femininos. E, como vimos, sua linguagem tem mesmo a intenção de desfazer a história que tornou a epiderme e as sensações femininas um lugar de expurgo. A memória desse interdito revela ainda uma última proposição que gostaria de tratar por meio da poética de Adélia Prado: as sensações corporais emanam um tipo de linguagem que evidenciam a memória, cuja principal identificação é corporal, pois guarda as lembranças vividas neste espaço. Dentro de uma concepção bachelariana, a palavra poética em Adélia, por meio das vinculações até aqui interpostas, reflete claramente o sentido de lugar como um espaço em que diversas reflexões deixam-se coabitar: como disse antes, Arte, Literatura e Nutrição vêm-se entremeadas pela linguagem metaforizada dos frutos. Será a partir dessa textura que congrega memória, gestualidade e sabores que dou passagem à poética de Cora Coralina. A sequência de uma autora para outra é intencional porque vejo um intrínseco diálogo entre as formas de desdobramentos acerca do feminino que ambas perfazem.

## **II – Sobre as habilidades do desdobrável feminino na fronteira entre o discurso poético e o narrativo:**

### **Cora Coralina – em um corpo imbuído de memória e sensações**

Cora Coralina é poetisa, contista, cronista e doceira de mão cheia. Foi habitante de alguns séculos, nasceu em 1889 e faleceu em 1985. Fez uma passagem singular pela Literatura Brasileira, pois aliou sua condição de mulher à escrita literária. O cotidiano, do mais simples gesto ao comprometimento político, fez de Cora Coralina uma escritora no liame de várias fronteiras discursivas, sua linguagem é múltipla, como plural é sua epiderme feminina. Desse modo, é possível nos aproximarmos dela sob várias maneiras. O meu olhar será pelo âmbito do feminino, por intermédio da relação que guarda com a memória dos sabores. Será por esse prisma que procuro entender os desdobramentos em torno de sua identidade como mulher e escritora. Deixo com Coralina sua própria auto-definição, através de poema publicado no livro *Meu livro de cordel* (1976): *Venho do século passado/ e trago comigo todas as idades (...)* *Nasci para escrever (...)* *Sou mais doceira e cozinheira (...)* *Sobrevivi me recompondo (...)* (CORA CORALINA, 1976, pp. 11-12). Como a própria escritora anuncia, ela se recompõe a partir de uma tríade que acentua a identidade feminina, a qual é também desdobrável.

Foi, então, a partir do trinômio que se estrutura entre a habilidade de ser mulher com a de escrever e cozinhar – todas as três instâncias compondo uma forma de estar no mundo – que procurei ver como está elaborada a condição da mulher na poética de Cora Coralina e quais as suas maneiras de desdobramentos. Nessa escritora, o corpo é um lugar pelo qual se identifica com o mundo ao seu redor, é com ele que se constitui como pessoa que habita e atua no tempo e no espaço. Segundo Bachelard, esta seria a vinculação mais subjetiva que poderíamos conferir à noção de espacialidade, pois

*Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa (...) que vai além de sua*

*topografia (...) os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças.* (BACHELARD, 1993, pp. 67-68. Grifo meu)

Por meio da experiência vivida, sua corporeidade, como se fosse a epiderme de sua identidade literária, acumulou toda uma gestualidade em torno da qual a escritora traduziu a sua linguagem. E então, toda sua expressão constitui um capital simbólico exemplar porque guarda lembranças e conhecimentos do passado para o presente, e em cada instante do discurso que elabora. Desse modo, a sua voz literária é expressão dos sentimentos que vivenciou com o corpo, na vida cotidiana. Por isso, é possível entender que a sua materialidade corporal se presentifica e se desloca pelos objetos e atividades que compõem a sua lembrança. A prerrogativa de sua feminilidade transparece em diálogo com o espaço-tempo, seja ele presente ou pretérito. Vejamos: *Venho do século passado./ Pertencço a uma geração/ Ponte, entre a libertação/ Dos escravos e o trabalhador livre (...)* (CORA CORALINA, 1976, p. 11)

A forma como o seu corpo representa os sentimentos repercute significados não apenas sobre a sua individualidade, mas comunica as formas de expressão elaboradas pelo espaço coletivo. Desse modo, seu eu produz um auto-espelhamento social que no caso de Cora Coralina quer refletir as nuances do feminino. Por essa via é que o seu corpo se desloca, fragmenta-se em si e em outras mulheres, como no poema “Todas as vidas” (1980), mas que se recompõe de novas texturas. Nesse aparente desmembramento procura, entretanto, dar conta de si mesma e de sua atuação no mundo. Ainda no poema que trata de sua própria biografia (1976) é possível entender que o seu ofício é mais plural que singular e que parece gerar a ação necessária para criar uma certa unidade estrutural a qual faz um percurso para então se reconstituir:

*Sobrevivi, me recompondo aos/bocados, à dura compreensão dos/ rígidos preconceitos do passado. (...)/ procuro superar todos os dias/ Minha própria personalidade/ renovada,/ despedaçando dentro de mim/ Tudo que é velho e morto.* (CORA CORALINA, 1976, pp 12-13)

É aí, nesse interstício, que sua atividade como escritora e cozinheira encarna o feminino. É através dessas principais atividades que vai se permeando uma identidade, dentro de si, encarnada de várias camadas:

*Sendo eu mais doméstica do/ que intelectual,/ Não escrevo jamais de forma consciente e raciocinada, e sim/ impelida por um impulso incontrolável./(...)  
Sou mais doceira e cozinheira/ do que escritora, sendo a Arte culinária/ a mais nobre de todas as Artes:/ objetiva, concreta, jamais abstrata/ a que está ligada à vida e/ à saúde humana. (CORA CORALINA, 1976, p. 12)*

É como mulher e doceira que procuro entender, em Cora Coralina, os vieses do corpo feminino que traduz uma pluralidade de outros corpos. Desse modo, é possível já sinalizar que assim como Adélia Prado, escritora que desestrutura antigas interdições concernentes à tópica feminina, Cora Coralina atua em torno do espaço privado, da casa, ou ao seu redor. Assim, é possível perceber sua estrutura de mulher se decompondo em meio às lembranças que traz a partir de suas variadas idades e formas de experimentar o mundo. Dentro da casa, será por meio dos objetos que o eu se recompõe em completa simbiose com tudo que a cerca. O seu corpo movimenta-se através da lida com seus principais ofícios. Dessa forma, conforme revela Michel de Certeau (2003), a *arte da cozinheira* determina uma habilidade comunicacional, a qual traduz uma forma variada de operações que identificam as principais maneiras de relacionamentos sociais. Em última análise, essa linguagem comunica um sentido de habitar e uma capacidade de atuação. Então, se me propus olhar o íntimo da linguagem que Cora Coralina performatiza – por meio dos conhecimentos culinários que possui os quais são intermediados pela memória das sensações e aliados à sua atividade como escritora –, vamos delinear alguns desses momentos, a partir de agora, e apontar os possíveis desdobramentos que leva o seu corpo feminino ao estatuto de corpo emancipado.

No poema “Todas as vidas”, presente no livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1980), a poetisa inicia seu canto relatando que de dentro saltam vários *eus* que performatizam instâncias diferentes de si. Exemplifico o que nela reside: a) a *cabocla velha*; b) a *lavadeira do Rio Vermelho*; c) a *mulher cozinheira*; d) a *mulher do povo*; e) a *mulher roceira*; e) a *mulher da vida*. Como vemos, habitam



dentro de um eu várias maneiras da mulher estar e atuar no mundo. Para cada uma dessas representações uma estrofe é composta para formar o poema. Visto deste ângulo, o ser não é uno, ou unidade, ele se anuncia em tantas quantas epidermes forem necessárias para indicar o seu estatuto comunicacional. Aqui já salta uma instância diferente da forma de desdobramento que é executada por Adélia Prado.

Em Cora Coralina, os desmembramentos corporais existem na medida de uma ação empreendedora. Todas as formas de ser no cotidiano estão vinculadas a uma manifestação: a cabocla velha benze o quebranto e *bota feitiço*; a lavadeira refresca a memória com o cheiro gostoso *d'água e sabão*; da mulher cozinheira salta a primeira referência ao feminino cuja designação reflete o quitute bem feito e em volta dessa atuação repousam os sentidos; *a mulher do povo* é seu qualitativo – *desabusada, sem preconceitos*; para a mulher roceira vemos a noção do trabalho, daquela que cria doze filhos; com a mulher da vida está solidária e denuncia a máscara imposta sobre o rosto de mulher. Dessa forma, há tantos modos do feminino, quantas são as maneiras de atuação de sua escritura a qual encontramos em sua poética. Para efeito desta pesquisa, fico com aquela sobre a qual recaem as habilidades de cozinheira, segundo Cora Coralina, arte maior. Da mesma forma foi esse o recorte que privilegiei, de uma habilidade experiencial que se constrói a partir do contato com a linguagem culinária, em relação às demais escritoras elencadas desde o primeiro capítulo desse trabalho.

Segundo Jacques-Alain Miller, a escritura desde a sua forma significativa *se reduce en su verdad a su ser de semblante* (MILLER, 2005, p. 23), isso porque segundo Lacan, pesquisador sobre o qual Miller se fundamenta, a natureza dessa estrutura vela artifícios e significados. Desse modo a escritura – assim como a verdade que designa o nascimento de toda forma de manifestação da arte – representa um palco de encenação e, portanto, ela é uma forma de atuar diante da reflexão sobre a verdade e a natureza de todas as coisas. Aqui repousa uma categorização acerca da performatividade que dialoga de maneira bem próxima com as considerações empreendidas por Judith Butler (2003). Explico: para Butler toda forma de ser, baseada na dualidade entre o feminino e o masculino, é construída pelas instâncias sociais, pois são elas que refletem os papéis a serem interpretados

em sociedade. De forma análoga, a escritura é um palco de construção que reflete as experimentações vividas pelo corpo individual em coletividade. A performatividade reflete as invariáveis atuações assimiladas pela incidência das estruturas sociais, as quais são reinterpretadas ininterruptamente. Por meio desse cruzamento entre escritura e corporeidade, que é conduzido pelas diferentes manifestações do corpo, avalio que é possível observar a atuação e a presença do feminino em atividade específica, através da arte culinária.

Vejo emergir, portanto, no momento culinário, algumas prerrogativas em torno da mulher, como também é possível observar as principais contradições exercidas sobre o corpo feminino. A relação com a casa enquanto dimensão extensiva – como lugar de acolhimento e recolhimento – e com a comida – enquanto forma de nutrir e suprir o corpo social – expressa as variantes em torno da presença da mulher em sociedade. Quero mais uma vez enfatizar que não acredito que a mulher esteja aí restrita, no espaço da casa e da cozinha, pois hoje é sabido que ela ocupa muitos lugares. A predileção pelo ambiente culinário é um recorte que faço em relação aos diversos ambientes pelos quais atuam a pessoa do feminino. Segundo Bachelard (1993), a ambiência em torno de uma atividade traz à tona o sentido de fenomenologia como estatuto da experiência. Desse modo, ele introduz a feminilidade como um fenômeno, ou como forma de atuar no mundo, algo relativo ao sujeito. É no espaço interno dessa relação, vivencial por essência, que procuro observar como se constrói, e por onde se desdobra, a pessoa de Cora Coralina. Passo aos lugares por onde esse corpo transita.

No poema “Nunca estive cansada”, do livro *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1985), a autora faz um relato sobre a vida de doceira com a qual se identifica. Os lugares habitados pela memória da escritora refletem um ambiente agrário e, por esse modo, apresentam um enraizamento com a terra cujo primeiro significado reflete uma ambiência feminina:

*Fiz doces durante quatorze anos seguidos./ Ganhei dinheiro necessário.(...)/  
Fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior. (...)/ Escrevi livros e  
contei histórias./ Verdades e mentiras. Foi o melhor tempo de minha vida.*

*(...) Tive trabalhadores e roçado. (...)/ Estas coisas lá longe,/ nos reinos da cidade de Andradina. (CORA CORALINA, 1985, pp. 59-60)*

Os espaços constituídos pela memória da autora traduzem essas prerrogativas: o trabalho, os cheiros adocicados, o olhar abrangente da vida. Neste sentido, a linguagem em Cora reproduz duas instâncias significativas: o vínculo afetivo e o desdobramento com o passado, uma espécie de releitura que faz em detrimento do distanciamento espaço-temporal. É clara essa postura quando diz ser o tempo, como revela no poema “Moinho do tempo” (CORA CORALINA, 1985, p.42), que reestrutura e negocia as formas de atuação que perfaz o corpo no tempo presente. É importante lembrar que o uso que Coralina faz da memória carrega duas habilidades marcadas pelo discurso da poetisa: ela é referente às sensações – de cheiros e lembranças vividas pelo corpo –, como também ao processo de acúmulo dessas vivências a qual denominamos de experiência. Essa forma de expressão, por intermédio da memória como aqui se vê na poética de Cora Coralina, poderá ser percebida também na escrita de Heloisa Helena (1985), autora goiana que veremos logo adiante. Então, por silogismo, podemos dizer que a expressão poética de Cora Coralina expõe as vivências e memórias da mulher que a encarna.

Quando faço referência à possessão do feminino, faço como contraponto à essa história vivida pela mulher ao longo do tempo e refiro-me à construção dessa identidade que se emoldura no poema. Se houve qualquer espécie de corpo invasor, como atestava a ciência moderna tributária da mentalidade medieval, esse corpo sempre me pareceu repleto de uma presença que em larga medida anuncia a mulher. Desse modo, como mostramos ao longo desse trabalho, aí residia o medo que tinham os inquisidores (medievais e modernos): a invasão das sensações que o feminino encarnava no corpo masculino e como nos mostrou Adélia Prado por meio de sua “poesia dentada”. A escrita de Cora, com acento em torno de sua própria história, expõe a epiderme que vai se formando em volta dos seus qualitativos de mulher. E será por meio do corpo encarnado que a escrita dessas autoras pretende acentuar sua mais diversificada presença e por esse meio *arrebentar todas as amarras/ e contenções represadas*. (CORA CORALINA, 1985, p. 46)

As emanações em torno da preparação dos alimentos têm a dupla função: nutrir e suprir o corpo. Na poética de Cora Coralina ela está associada à dimensão do amor universal, daquele que se doa em nome da humanidade. É, portanto, um alimentar que dialoga com o amor divino que se coloca em favor do outro. Este é um semblante de seu desdobrável. Vejamos o que diz Cora, a esse respeito, no poema “A Gleba me transfigura”. Todo o poema multiplica as possibilidades do “ser” no qual o eu ali se anuncia. É um poema que, desse modo, apresenta poeticamente a pessoa de Cora Coralina. Há tantos “eu sou” quantas forem possíveis as diversas formas de manifestação do sujeito. Neste poema, ele está em toda parte e da mesma maneira que se manifesta o grande EU SOU na exegese bíblica, o qual designa o verbo divino em constante transmigração. Assim, toda epiderme dessa voz, que emana a transmigração corporal, se multiplica. Ela diz:

*Sinto que sou abelha (...) Meus versos têm cheiro de mato (...) Amo a terra de um místico amor consagrado, num esponsal sublimado, procriador e fecundo (...) Minha identificação profunda e amorosa com a terra e com os que nela trabalham (...) Sou árvore, sou tronco, sou raiz, sou folha (...) Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando (...) Meus versos têm relances de enxada, gume de foice e peso de machado. Cheiro de currais e gosto de terra (...) Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira, abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira (...) Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada no ventre escuro da terra. (CORA CORALINA, 1985, pp. 107-109. Grifos meus)*

Como podemos claramente perceber a emanação do amor está sobre os vários desmembramentos do ser que entra em simbiose com as transfigurações da terra e de tudo que nela habita. A terra está aí representada como grande ventre gerador, multiplicador, que nutre e alimenta a humanidade. Desse corpo que alimenta, da mesma forma que sua escrita, podemos encarar algumas possibilidades do feminino: o corpo-mãe gerador, o corpo-alimento que nutre e o corpo-poesia que registra o humano. É sobre essas habilidades que agora quero me debruçar, porém, antes gostaria de apresentar o que diz a pesquisadora Mary Del Priore (2004), através de estudo, sobre as diversas representações acerca do feminino desde o Brasil Colônia até a contemporaneidade. Não pretendo fazer todo esse percurso porque não é esse o meu foco, quero apenas mostrar sobre quais sentidos a forma

de representação expressa pela dimensão corporal, em Cora Coralina, está inserida, ou não, em padrões clássicos ou canônicos acerca da atuação feminina na cultura ocidental.

Começo com um dado importante levantado por Priore e que corresponde ao que já levantamos no capítulo anterior e dele parto para entender as representações que a poética de Coralina encarna sobre o feminino. A pesquisadora começa seu estudo sobre o amor no Brasil a partir do Brasil Colônia. Neste sentido, a historiadora faz também a constatação, no caso do Brasil, de um corpo expurgado. A sexualidade neste caso representa um interdito e o amor a ele associado uma proibição. Portanto, o sexo estava fortemente agregado aos valores sociais daquele momento que pressupunha a procriação. Amor e desejo representavam uma combinação execrada nos relacionamentos formalizados pela igreja e pela sociedade. Aqui, neste ponto, convém fazer uma breve associação. As atividades atreladas à condição feminina assimilavam também essas restrições às quais a mulher estava submetida: a casa era seu espaço distintivo. No âmbito da Literatura, mostra a pesquisadora, a poesia foi o espaço de sublimação por meio do amor cortês ali representado, conforme estudo De Priore. Deste modo, a Literatura se colocou, também, como fonte mantenedora dos valores morais dirigidos à mulher.

Em dois estudos, já citados no capítulo anterior, Maria Lúcia Dal Farra discorre sobre a diversidade de *valores culturais relativos ao feminino* (DAL FARRA, 2007, p. 19). Os dois estudos apontam para duas dimensões que encerram a condição feminina: a primeira delas está relacionada à mulher como símbolo das virtudes, como a grande mãe (Virgem Santa e Mãe de Deus) mediadora, portanto seu lugar está aquém das sensações que tocam e afetam a carne; a segunda condição faz referência à mulher pecadora, aquela que conduz à perdição, pois é *portadora do sexo e do pecado – a tentadora* (DAL FARRA, 2007, p. 14). Esse primeiro estudo podemos encontrar em um artigo intitulado *A Dama, A Dona e Uma Outra Sóror* (2007). O segundo estudo ao qual me refiro podemos encontrar sobre o título *Pergaminhos de feminino* (2005) desenvolvido a partir do livro *Manuscritos de Felipa*, de Adélia Prado. Neste último texto a pesquisadora vai delineando as formas pelas quais o amor vai estar vinculado, de um amor fundante na cultura ocidental

que é o amor cortês, ela chega ao amor místico, amor consagrado e litúrgico, e ao erótico. Como vemos, um desmembramento para as duas condições relacionadas acima.

Por esse mesmo viés, a historiadora Mary Del Priore (2004) mostra que essas duas formas de atuação da presença feminina na história do ocidente serviram como base fundante à nossa condição colonial. Com referência aos papéis desempenhados pela mulher no Brasil é possível verificar pela referida pesquisa que as Letras brasileiras incorporam o padrão atrelado ao amor cortês: do Arcadismo ao Romantismo um mesmo formato constituía o padrão amoroso. O desejo estava mesmo dissociado da mulher e estava relacionado à “capacitação masculina”. A mulher está aí destituída das sensações que emanavam por seu corpo, ou pelo menos, havia toda uma prática para fazer dos sentimentos uma exceção. A confissão era a mais eficiente dessas práticas. Ao mesmo tempo, outros espaços recônditos da vida social acolhiam práticas e experimentações corporais. A historiadora exemplifica os desvios aos padrões morais e sexuais sobre os quais estavam circunscritos os corpos das mulheres por meio do estudo intitulado *A dieta do amor*, presente no mesmo livro de Del Priore (2006). Ela diz: *Especiarias estimulantes, reconfortantes, tonificantes e revigorantes ampliam a gama erótica dos prazeres – lógico, prazeres proibidos – da carne.* (PRIORE, 2006, p. 101). Da mesma autora (2000), há um outro livro, também, que revela as transformações desencadeadas no corpo feminino, o presente estudo é intitulado *Corpo a corpo com a mulher*. Neste sentido ela vai pontuar a trajetória que perfaz o corpo da mulher, e a relação de como ele é constituído, desde a colônia até a contemporaneidade, quando o feminino, segundo a autora, vê-se novamente possuído pela atmosfera midiática que propõe um corpo padrão ou padronizado, novamente controlado. Ou seja, Priore mostra a seguinte trajetória: um corpo vai se despindo à medida que a mulher vai se desvinculando daquela forma padrão de amar, associada às relações cavalheirescas e ao corpo fundante e bivalente, onde a eminência do sagrado exclui a possibilidade do profano, e o amor é instituído como qualidade do sacrifício que é produzido sobre a carne. Aqui chego ao ponto no qual gostaria de realizar uma breve pontuação entre a poética de Cora Coralina, da maneira de vimos até então, com a de Adélia Prado.

As poetisas revezam a ambiência sagrada e profana em torno da constituição do ato amoroso: ele é profano porque se doa em desejo e é ao mesmo tempo sagrado porque se coloca como dádiva e oferenda. O corpo-mãe gerador e o corpo-alimento se presentificam, harmonicamente, no espaço-corpo da poesia. Neste sentido, o corpo se revela por inteiro. Será neste permeio, entre o amor sagrado e profano, que o feminino na poética de Coralina se fundamenta. Neste sentido, há um corpo que se doa às sensações e um que frutifica e se multiplica.

Para entendermos o que estou aqui apresentando, fiquemos com uma pequena seleção de crônicas e alguns poemas da escritora, todos eles referenciais no que tocam às prerrogativas do ser mulher que ali se desdobra, qualidades essas inerentes e transcendentais ao feminino. Em todas as situações literárias que vou apresentar, há uma modalidade desse eu que perpassa aquelas duas matrizes fundantes, sobre o feminino, antes explicitadas: de um corpo-mãe, com ambiência sagrada, migra-se a um corpo-alimento de sentido mais profano. Será em torno dessa dualidade que a poética de Cora Coralina irá experimentar um novo olhar sobre a feminilidade, isso porque sua escrita fundamenta ambas as experiências: há uma perpetuação da experiência mística à condição erótica relacionada aos prazeres. Sentir e viver o que sente, ou sentir o que vive. Não posso deixar de acrescentar que as sensações em torno da culinária, da comida que alimenta o corpo e a alma, instalam nesse mesmo corpo, como uma espécie de analogia, as experiências vivenciadas. Para se cozinhar bem, tem que todo o corpo estar presente: provando, cheirando e pensando nas etapas a serem seguidas. Não é por menos que Cora situa esta habilidade como forma e expressão de arte maior. Se prestarmos bastante atenção, iremos perceber que ela representa as principais etapas de sistematização do pensamento crítico, incluindo aí os sentidos como uma espécie de sexta visão. Vejamos: é preciso primeiro selecionar os ingredientes, quantificá-los e significá-los, posteriormente é necessário colocar todos eles em prova para, em seguida, realizar a receita. Nesse ínterim, o pensamento organiza as etapas e procedimentos a serem seguidos. Porém, são os sentidos (o cheiro, a audição, o toque, a visão e a intuição) que intermediam todas as etapas a serem cumpridas. Essa habilidade nada tangencial, porém muito abrangente, revela uma construção acerca do feminino que lhe confere uma corporeidade a qual se amplia

porque é capaz de desdobrar-se, tal como nos mostrou Adélia Prado e as outras autoras estudadas antes, e da mesma forma que nos revela a escritora goiana.

Antes de prosseguir, gostaria de fazer uma observação: quando fiz referência ao estado cru dos alimentos, e com isso estou situando a presença dos frutos na poética de Adélia Prado, quero sinalizar, também, uma outra forma de imersão no mundo da culinária. Para Lévi-Strauss (2006) tanto o cru como o estado cozido dos alimentos são inferências acerca do ato de nutrir. O que uma e outra etapa indicam é a passagem do estado que para o antropólogo representa o lugar da Cultura em nossa sociedade. O estado cru representa um pólo ainda demarcado pela natureza e o estado cozido institui já uma transferência cultural. Ainda segundo o antropólogo não existe cru em estado puro e ambos representam etapas importantes concernentes ao ato de nutrir. Ele diz:

*O triângulo cru-cozido-podre delimita um campo semântico (...) Para qualquer culinária, nada é simplesmente cozido, mas deve sê-lo de um determinado modo. Tampouco existe cru em estado puro: apenas certos alimentos podem ser consumidos nesse estado e, mesmo assim, contanto que tenham sido previamente lavados, descascados e cortados, ainda que nem sempre temperados. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 432)*

Falo isso sob dois aspectos: primeiro, porque tenho feito bastante incidência sobre os frutos que se apresentam, supostamente, em seu estado cru, segundo, porque a realidade culinária exposta por Coralina põe em evidência a condição de doceira sempre em analogia ao mel, estado cru conforme classificação apresentada por Lévi-Strauss. Assim, ao tocar na presença dos frutos – principalmente do milho como iremos ver na escrita de Coralina – estou não apenas fazendo alusão ao ato culinário, mas acentuando claramente essa presença. E todo ato culinário determina a iminência da nutrição, ou seja, da ação que promove a manutenção do corpo social constituído. As variações em torno do cru e cozido refletem a qualidade do alimento elaborado ou não elaborado. Fico mesmo com a associação que aproxima a culinária como uma ação na qual toda a humanidade está inserida porque de todo modo ela está em processo ou estado de nutrição. O estatuto da fome corresponde às variantes sociais que desvirtuam o ato universal que é o da comensalidade. Não



irei entrar por esse campo porque não é essa a tônica das autoras aqui citadas; há sim referência à fome em contrapartida àquilo que é ingerido por outros membros da coletividade. Ademais, busco na culinária um ato universal que está próximo da humanidade, intrinsecamente, por intermédio do corpo. É o que reflete, por esse caminho, o escritor russo Mikhail Bakhtin a partir das incursões acerca da obra de Rabelais.

Para Bakhtin (1993a) a absorção do alimento está para a literatura como forma degustadora do mundo. Dessa relação salta uma terceira habilidade: a escrita literária se coloca do mesmo modo que a arte culinária, ou seja, ela se introduz no corpo da humanidade alimentado-a e, desse modo, nutrindo-a. A partir desse ato, podemos dizer que o alimento (alegoria para a arte literária) transforma o mundo. A própria Cora nos faz essa referência no poema anteriormente citado quando diz: *Meus versos têm relances de enxada, gume de foice e peso de machado. Cheiro de currais e gosto de terra (...) Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira, abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira (...)*. (CORA CORALINA, 1985, p. 108-109). A literatura corresponde a esse artesanato executado pela abelha e, como já dissemos, o mel é a essência nobre do feminino em seu estado aglutinador. Feita esta passagem, vamos mesmo aos desdobramentos performatizados pela escrita de Cora Coralina. Vamos primeiro aos frutos.

Existe uma edição do “Poema do Milho”<sup>41</sup>, em versão ilustrada e publicada pela editora Global (2006), que utilizo. Neste poema, Cora Coralina narra a saga do milho. Há nesta edição uma forma de apresentação do poema que esclarece, e muito, a composição narrativa em torno das proezas e habilidades do milho. Em primeiro momento, o poema é introduzido por uma auto-representação do vegetal que ali, no corpo do poema, se apresenta. Imbuído de voz universal, a planta dirige-se ao criador em louvação. A partir desse instante primeiro, a planta continua sua identificação: *Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das lavouras pobres (...) Sou a planta primária da lavoura* (CORA CORALINA, 2006, p. 4). Esse trecho está inserido naquilo que representaria a “Introdução ao Poema do Milho” e, por isso,

---

<sup>41</sup> Ver trechos do poema no ANEXO, pp.XVII-XXII.

intitula-se “Oração do milho”. Como vemos nessa parte do poema, o fruto tem apresentação sagrada, mesmo que elencado no rol dos humildes frutos. É sagrada porque se comunica diretamente com o Senhor: *Sou a pobreza vegetal agradecida a Vós, Senhor,/que me fizestes necessário e humilde./ Sou o milho.* (2006, p. 7)

Um outro elemento que traz a sagração do fruto está por conta daquilo que o grão alimenta e produz. A autora faz analogia ao trigo que indica o pão como alimento sagrado porque serve como representação do corpo de Cristo. Longe desta *hierarquia tradicional*, o milho supre as necessidades mais coletivas daqueles que *trabalham a terra, onde não se vinga o trigo nobre.* (2006, p. 6) Quanto a sua genealogia, há no poema um obscurantismo que não define muito bem a sua origem. A própria história do milho, narrada em primeira pessoa, revela a saga pela qual se difundiu: Da Grécia ao Egito, o milho realiza uma odisséia até chegar às *tabas ameríndias.*

*Quando os deuses da Hélade corriam pelos bosques,/coroados de rosas e de espigas,/ quando os hebreus iam em longas caravanas/ buscar na terra do Egito o trigo dos faraós,/ quando Rute respigava cantando nas searas de Booz/ e Jesus abençoava os trigais maduros, eu era apenas o bró nativo das tabas ameríndias.* (CORA CORALINA, 2006, p. 6)

É importante dizer ainda que ao conferir voz ao fruto, Cora Coralina dá-lhe autonomia sobre as demais de tal forma que garante sua distinção na escrita do poema. Portanto, é uma voz que fala com a devida autoridade, a saber pela longa jornada experiencial pela qual passou até se firmar como alimento representativo nas culinárias regionais: de norte ao sul do Brasil, assim como a mandioca – outro pão consagrado –, o milho é referência como ícone da culinária local. No texto da autora Laura Esquivel, este fruto também se faz presente.

Esse traçado que faço, adianto, representa uma analogia ao que o fruto significa: sua ascendência ao feminino. Portanto, os qualitativos da planta – ela nutre e dá sustento, fertiliza a Terra, é profana porque está relacionada ao espaço terreno e sagrada porque se comunica com Deus – indicam uma maneira de aproximação cujas prerrogativas trazem indicações sobre a mulher que lhe encarna. Desse modo,

a introdução ao poema caracteriza uma espécie de louvação ao milho que para mais adiante, veremos, canaliza uma forma de associação do eu emissor com o fruto. É importante que se perceba, para efeito de entendimento desta associação, que se no poema introdução o fruto toma voz como primeira pessoa do discurso, no “Poema do Milho” uma outra voz faz sua apresentação. Esse vai e vem do discurso flexiona um certo grau de auto-espelhamento que reflete o sujeito no objeto e vice-versa. Antes, porém, de dar passagem ao poema, vejamos quais seriam as diferentes manifestações que dos grãos derivam as mais diversas formas de alimentação. O poema “Oração do Milho” revela:

*Fui o angu pesado e constante do escravo na exaustão do eito./ Sou a broa grosseira e modesta do pequeno sitiante./ Sou a farinha econômica do proletário./ Sou a polenta do imigrante e a miga dos que começam a vida/ em terra estranha (...) Sou o milho. (CORA CORALINA, 2006, p. 7)*

Do milho sai uma variedade de receitas, das mais simples às mais sofisticadas. A própria escritora revela, em outro poema, as maravilhas das quitandas fabricadas somente com o milho: bolos, biscoitos e pães, são apenas algumas dessas variedades.

No poema “As maravilhas da Fazenda Paraíso”, por meio da memória construída em torno das reminiscências sensoriais, a autora revela toda uma gama de tradições culinárias. Dentre elas está o milho e com ela o avô faz a farinha de fubá que é a base de diversos pratos. É possível encontrar muitos outros poemas que façam referência ao milho. A predileção por esse “Poema do milho”, a título de exemplo, se faz pela forte identificação memorialista que emerge da escritura da poetisa. As marcas daquilo que foi vivido ficaram impregnadas na memória da escritora a ponto de serem eles, os sentidos, que desencadeiam uma série de imagens culinárias experienciadas na infância, adolescência e adultez da escritora.

O livro *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1985) traz uma série de revelações acerca dos hábitos alimentares, mas principalmente, das diversas imagens gustativas vividas por Aninha uma referência ao momento da infância de Cora Coralina. É importante dizer ainda que esta edição, sobre as *meias confissões*

de *Aninha*, representa uma parte da memória sobre a infância da escritora vivenciada na *Fazenda Paraíso*. E no poema “As maravilhas da Fazenda Paraíso”, a escritora confere sua identificação com o feminino, na medida em que elenca as mãos que efetuam o alimento de cada dia: *bisavó Antônia Mãyáyá, Nhá-Bá, Siá Nicota, Siá Balbina, Ricarda, e a Mãe-Preta* – assim mesmo identificada, sem nome, apenas com um qualificativo – são as mulheres responsáveis por toda a ordem da casa e da cozinha. Todo o livro é, na verdade, uma prova dessa identidade. Porém, desde o livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (3ª edição: 1980) as vinculações em torno da prerrogativa feminina já são delineadas. É nele que aparecem os dois poemas narrativos “Oração do milho” (1980, p. 141) e “Poema do milho” (1980, p. 143), mencionados antes, como também é na abertura desse livro que se tem a presença do poema “Todas as vidas” (1980, p. 35), sobre o qual já falamos no início para relacionar sua epiderme múltipla. Essa trajetória poética, que permeia os objetos, quer mostrar o longo traçado que Cora Coralina faz em volta dessa pele de mulher com a qual procura se identificar. E os dois poemas sobre o milho refletem o desdobramento do corpo feminino como forma de alimento: o grão que alimenta tem o cheiro da Terra, da Flor do Milho, que fertiliza o chão. Vamos a essa parte do poema, na edição única de 2006.

Após todo o processo de peregrinação do milho, ele é plantado no chão. Nesse instante acontece sua expiação: vira comida de bicho, de formiga, passo-preto e cupim. Porém, logo depois segue o milagre, assim designado pela autora, da fecundação: *E o milho realiza o milagre genético de nascer./ Germina. Vence os inimigos./Aponta aos milhares.* (2006, p. 16). Depois da germinação vem a bênção daquilo que Cora chama de *a infância do milho*: novo momento de expiação por conta das pragas. Mesmo aí, enfrenta as intempéries da vida e cresce até o momento da gestação, quando Jesus e São João andam pela lavoura abençoando o milharal. Não é à toa que nas festas juninas, o milho é presença marcante. A partir deste ponto, a autora anuncia a gestação por meio do que ela mesma designa de *analogias e coerências: Milho embandeirado/ bonecando em gestação*. Os sentidos ativam no corpo os cheiros que a roça produz. Pronto, está feita a anunciação e o feminino é relevado com uma diversidade de qualitativos em analogia à *Flor de milho* que faz germinar a *Boneca de Milho*. São incidências a ela: *Flor de milho,*

*travessa e festiva/ Flor feminina, esvoaçante, faceira* (2006, p. 26). Mas, por comparação, o corpo desse vegetal produz associação com a diversidade da beleza feminina, apresentando sua variedade por intermédio de vasta vestimenta e da tonalidade dos cabelos da *Boneca de Milho*:

*Cabeleiras vermelhas, bastas, onduladas./ Cabelos prateados, verde-gaio./ Cabelos roxos, lisos, encrespados./ Destrançados./ Cabelos compridos, curtos,/ queimados, despenteados.../Xampu de chuvas.../ Fragrâncias novas no milharal./ - Senhor, como a roça cheira bem!... (CORA CORALINA, 2006, p. 26)*

A presença do feminino vai se formando à medida que a boneca de milho adquire qualidades próprias e dela emanam transfigurações. É possível enxergar-lhe um rosto, um corpo e um manejo. É por intermédio dessa representação que salta a relevância de uma sexualidade, a qual se articula por meio do gestual que expressa. É quando faz referência à turgidez da boneca que ela ganha uma sexualidade e desde então uma forma diferente de atuar em meio ao milharal se faz presente. A mulher subjaz, mais uma vez, por meio de qualificativos: são bonecas gordas, delgadas, alongadas, excitantes, afrodisíacas, nupciais, virgens loucas, fanadas, macheadas. Há uma referência clara à condição feminina em toda sua trajetória de vida. E essa designação representa uma maneira de com elas identificar-se: com as mulheres loucas, delgadas, fanadas e tantas quantas forem suas epidermes. Ao enumerar as qualidades da boneca que germina em meio ao milharal, de hastes fálicas e eretas, é possível observar uma superação, daquela que se ergue e se distingue pela força da persistência.

A cena da erupção carnal – que acontece através da relação entre o milharal, de condição fálica, e a boneca de milho – revela a espiga cheia e carnuda após o ato de *grande exaltação* e volúpia. Esse processo é denominado no poema como *sagrado rito da fecundação*:

*(...) Uma fragrância quente, sexual/ invade num espasmo o milharal./ A boneca fecundada vira espiga./ Amortece a grande exaltação./ Já não importam as verdes cabeleiras/ rebeladas./ A espiga cheia salta da haste./*

*O pendão fálico vira ressecado, esmorecido,/ no sagrado rito da fecundação. (CORA CORALINA, 2006, p. 29)*

A importância que tem o fruto estende-se à presença feminina enquanto revelação e fonte sagrada que se dá como alimento aos homens, à Terra e aos animais. Essa afinidade entre a representação do feminino, a partir da relação com o milho, está presente, também, em outras culturas. Na mítica mexicana, *Chicomecóatl*<sup>42</sup> era associada ao milho, já que foi a primeira mulher a fazer tortilhas, cuja base é o grão de milho. Ela é também considerada como a deusa dos mantimentos. Assim, para cada fase do grão há uma representação mítica feminina. Essa analogia com a mitologia mexicana produz uma identificação muito próxima com a tradução do universo literário deste poema de Cora, na proporção de um corpo cuja feminilidade se revela por meio do fruto e de suas gradações. Outrossim, como dissemos acima, o corpo que se desloca pela escrita de Cora faz atuação tanto no espaço sagrado quanto no profano que se permeiam no corpo que os congrega. Desse modo, é que a autora anula a dualidade na mulher que cinde a permanência dessas duas formas de ser e atuar em um mesmo espaço corporal. Ela descaracteriza o protótipo feminino tradicional apenas como símbolo de virtude e/ou relacionado ao mundo inferior – como mediadora entre a terra e o inferno. Essa mulher encarnada, neste poema sob a forma do vegetal, se dirige ao criador e com ele fala, como também se fertiliza em disposição com a terra.

*Espigas falhadas. Fanadas. Macheadas./ Cabelos verdes. Cabelos brancos./ Vermelho-amarelo-roxo, requeimado.../ E o pólen dos pendões fertilizando.../ Uma fragrância quente, sexual/ invade num espasmo o milharal./ (...) Tons maduros de amarelo./ Tudo se volta para a terra-mãe./ O tronco seco é um suporte, agora, onde o feijão verde trança, enrama, enflora. (CORA CORALINA, 2006, pp. 28-29)*

O Eu reveste-se de grão para revelar matizes importantes do feminino, aquilo que definiu Lévi-Strauss (2006) como sendo a sua função primordial. Ele diz no livro *A origem dos modos à mesa* que a nutrição acontece na seguinte direção, do feminino ao masculino. Essa medida transcende uma naturalização e revela um estatuto

---

<sup>42</sup> Esta referência à mítica mexicana é possível encontra no livro de Marco Buenrostro e Cristina Barros (2001) intitulado *La cocina prehispánica y colonial*.

importante que está além das tarefas designadas pela divisão do trabalho, a qual de certa maneira imputa uma cisão entre os gêneros. Nutrir é muito mais que cozinhar, revela muito mais uma condição da existência e uma habilidade imprescindível.

Se aplicarmos aqui o conceito de performatividade vamos então transcender à condição de que o lugar da mulher sempre foi restrito ao espaço interno da casa, isso porque as construções em torno da noção de gênero acontecem dentro do corpo e não fora dele. Como também é possível identificar que a arte de nutrir transcende a relação entre o espaço interno ou externo, ela acontece no espaço em que está sendo executada. Sendo assim, podemos percebê-la de maneira enfática na escrita que representa esta ação. Desse modo, fica próxima a relação que Bakhtin estabelece entre corpo, alimentação e literatura. Para ele o homem introduz o mundo em seu corpo quando o degusta. Dessa mesma maneira atua a Literatura quando introduz, no seu espaço, as formas representativas inerentes à realidade. Essa inter-relação traz para a ambiência da Literatura uma capacidade nutricional, entendendo que a Culinária possui, então, uma função mediadora. Portanto, quando essas autoras performatizam a arte de transformação do alimento em comida – a culinária traz essa habilidade como instância primeira – por meio da escrita literária, elas realizam uma capacidade inerente ao feminino. Assim, o corpo – seja ele composicional ou físico – é uma via de passagem para a relação que se anuncia entre Culinária e Literatura.

Nesta constituição anunciada no parágrafo anterior, passo agora para um outro momento da forma pela qual a escrita nutricional acontece na obra de Cora Coralina e de como este momento desdobra uma outra revelação do feminino: pelos desvãos da memória, seja ela geracional ou sacralizada, e pelas sensações de prazer despertadas no corpo. A memória como uma forma de instante-lampejo traz à baila as sensações em torno de momentos ligados à comida, em especial à doçaria. Segundo Cora Coralina, os doces marcam fortemente a presença da mulher. Há uma explicação e, para tanto, recorro mais uma vez ao antropólogo Lévi-Strauss. Dentro de sua vasta rede de combinações semânticas, ele pôde verificar que as *especiarias doces se opõem ao sal* (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 433). Para o antropólogo, a relação de nutrição acontece no sentido do cru para o cozido, sendo

a mulher o vetor dessa transformação. Nesse mesmo segmento, o mel representa o que há de mais cru porque está designando a qualidade da seiva. Então, por silogismo, a representação para o doce enfatiza o lugar do feminino e a designação para o salgado evoca um acento sobre o masculino. Como mesmo ressalta o pesquisador, essas estruturas não são estáticas e estão afeitas às combinações que possam vir a ocorrer. Será nesse permeio que passo, de fato, a outro instante da memória culinária em Cora Coralina.

Em *Meu livro de Cordel*, uma reunião de poemas e crônicas (1976), a escritora goiana abre o livro com uma poesia que se intitula autobiográfica. Portanto, é preciso fazer já uma correção, a autobiografia é uma referência não apenas ao seu eu individual, ou à sua história de vida, mas às diversas capacidades de consagração do feminino. Neste poema ela define a vinculação com a arte de cozinhar, com a escrita e a poesia e faz da sensibilidade a ligadura que une as três artes. Em todos esses espaços ela se posiciona como alguém que vem *do século passado* e traz consigo *todas as idades*. É possível observar que a qualidade sobre o feminino multiplica-se em diferentes modos de existir. Fico, porém, com o sentido expresso neste poema de que a posição diante do mundo reflete uma sensibilidade, como se falar sobre isto tivera sido proibido. Mas para identificar-se ela segue o traço das sensações ou dos lampejos que fazem ressentir no corpo as marcas do que foi digerido e o que do mundo ingere, análoga simbiose. Vamos ao primeiro ato dessa escrita que procura metaforizar-se enquanto alimento.

O poema “Pão-Paz” é um exemplo claro de alimentação cuja principal função é a de nutrir a humanidade, tanto no que toca ao sentido espiritual quanto secular. A poetisa começa o trajeto em torno deste alimento sagrado por meio dos cheiros dos fornos que assam o pão, aromas os quais migram da noite para impregnar o amanhecer. Com a desenvoltura de quem sabe fazer o alimento e os seus ingredientes sagrados, o poema vai revelando os principais elementos de sua feitura: forno aquecido, o levedo e o trigo. Após essa breve introdução, Cora relata a saga da semente e sobre os que com ela lidam, as mãos que trabalham a terra emitem ardor e dedicação. O próximo passo seguido pelo poema é verbalizar a forma sagrada que se revela por intermédio da metáfora do pão como *hóstia*



*consagrada*, pois que é *Pão e Vida./ Pão de reconciliação do Criador com o pecado* (...) (CORA CORALINA, 1976, p. 26) Desse modo, o alimento vai agregando qualitativos à sua volta, ao mesmo tempo em que se corporifica por meio da relação com o divino. Podemos ver como o eu neste poema se engendra sutilmente como um permeio à epiderme do pão. A partir desta forma de transmigração podemos enxergar duas possibilidades: o pão é alimento e consagração. É possível encontrar, essa mesma constatação, na crônica da escritora intitulada “A Lenda do Trigo” (CORA CORALINA, 1976, p. 70), ambos cantam a união da carne e do espírito por intermédio do alimento.

Esse estatuto que se faz presente na simbologia do pão sagrado, como hóstia universal que representa o corpo de Cristo, ressalta a união mística entre a carne e o corpo, pois comendo o pão eu recebo a carne e com isto me torno um corpo purificado. Percebam que não há referência aos espaços sagrados, aliás, a descrição que se faz sobre os lugares de trânsito entre a semente e o alimento já formado reflete o que há de mais público e, portanto, profano. A conclusão a que se chega é de que a humanidade reflete a sagração do corpo por meio da ingestão do pão universal, alimento de todos os dias. Nesses termos, não há dualidade, mas confluência entre o sagrado e o profano que transfigura a *via crucis* do dia a dia. Pão alimento, corpo que alimenta – semelhante ao corpo de Cristo. É esta transubstanciação que a crônica sobre a origem do trigo revela:

*(...) Das sementes da galáxia o trigo e o Criador, vendo que era bom, abençoou essa planta em benção redobrada, e dela comeram nossos primeiros pais. (...) O Paraíso Terreal desapareceu através dos milênios, mas aquele trigo dado pela caridade de um anjo produziu como a boa semente e se espalhou pelo mundo inteiro. (...) Na última Ceia tem seu ponto culminante com o mistério da Eucaristia, a Transubstanciação das Espécies Consagradas. Pão da Vida, diz a igreja em sua eterna sabedoria.* (CORA CORALINA, 1976, pp. 70-72)

O corpo é um lugar de memória e de trânsito sobre os fatos que constituem marcas do que foi vivido. Por esse motivo, o universo literário desse poema revela que é possível lembrar com as mãos, os olhos, os ouvidos, a mente, o sexo, o nariz, cada qual com uma habilidade de consagrar a memória. A poética de Cora

Coralina, como também da próxima autora goiana que trarei em seguida, permite que cada lugar do corpo manifeste as lembranças às quais passam a revelar a pessoa. As mãos que fabricam os doces e o nariz que sente o cheiro das cocadas tecem a história do ser que por detrás daquele índice corporal passa a ter visibilidade. Como dissemos anteriormente, este procedimento reflete um auto-espelhamento da pessoa que fala. É o que flexiona o poema “Estas Mãos”, ainda referindo-me à edição *Meu Livro de Cordel* (1976):

*Olha para estas mãos/ de mulher roceira,/ esforçadas mãos cavouqueiras (...)/ Mãos que varreram e cozinham (...)/ Íntimas da economia,/ do arroz e do feijão/ da sua casa (...)/ Minhas mãos doces.../ Jamais ociosas./ Fecundas. Imensas e ocupadas. (...) Mãos pequenas e curtas de mulher (...).* (CORA CORALINA, 1976, pp. 59-60)

Vemos por meio deste poema que há um ser metonimizado nas mãos e ele é assim revelado como uma parte que designa a mulher. É fato que essa parte do corpo reflete o trabalho – de cozinhar, varrer, economizar e fazer doce –, porém, mais que isso elas falam sobre a disponibilidade de alguém que está aberta *sempre para dar,/ ajudar, unir e abençoar*. (1976, p. 59). Portanto, o corpo que se desdobra por meio da escrita faz a inscrição do feminino com as suas mais variadas formas de atuação. É um ser feminino que se multiplica na escrita e que fala dos desejos, necessidades, ressentimentos, daquilo que lhe é peculiar, sem precisar da intermediação de outras vozes, ela mesma se manifestando. Mesmo na memória da infância, a mulher ali refletida é transcendência e ponto de mutação. É o que podemos constatar na crônica abaixo sobre a mulher cuja perseverança conseguiu transformar uma sopa de pedra em uma de carne. Essa transmutação do alimento confere a ela a possibilidade de alimentar a família mesmo não tendo mais nada na sua dispensa para comer. O fato é que ela é instigada a confiar naquilo que não pode ver e, para tanto, é convidada e entregar-se à feitura de uma sopa com as pedras que põe para ferver:

*Na taipa esburacada do rancho um quadro da Virgem, dessa invocação, afirmava ali a fé profunda daquela mulher. É que ela ouvira uma voz dentro do seu ouvido: “Faz uma sopa de pedra...” (...) Ela, num impulso, tomou o caldeirão, meou de água e juntou uma colher de sal, avivou o fogo. Viu uma*

*pedra escura no terreiro, lavou-a e pôs no caldeirão, tampou. Logo a fervura, e ela olhando o quadro da Virgem, tensa, coração batendo (...) Num repente, ela tirou o caldeirão do fogo. Abriu... A criançada deu gritos de alegria (...) O pai meteu a concha, levantou do fundo uma posta de carne se desfazendo em febras apetitosas. Comeram, fartaram-se e ainda sobrou sopa para o almoço do dia seguinte. (CORA CORALINA, 1976, pp. 84-89)*

Desse dia em diante a família não passou por maiores dificuldades, tudo o que se plantou no roçado foi colhido com abundância. O texto confere um papel à mulher, é verdade, porém essa condição se reverte na medida em que ela atua como um elemento importante para a manutenção do alimento no espaço familiar. A sua responsabilidade não está em ser a mantenedora do espaço da casa, mas de favorecer a nutrição como um ato sagrado o qual traduz a sua constituição. Podemos dizer que esta é mais uma forma pela qual a escrita de Cora Coralina dá passagem ao feminino, pela metáfora da transformação – da pedra que se converte em carne para nutrir o corpo – a escritora reverte o símbolo da escassez em abundância. Há uma outra crônica na qual Cora Coralina promove novo modo de transubstanciação, muito parecido com o que faz a escritora mexicana Laura Esquivel quando confere corporeidade aos alimentos, aos frutos, temperos e condimentos os quais irá utilizar para realizar o prato desejado. Refiro-me a uma crônica muito primorosa da escritora goiana que se intitula “As Cocadas”, a qual está editada no livro *Tesouro da casa velha* (2002). E com essa crônica passo a outra maneira pela qual a escritora protagoniza um instante nutricional. Vamos, porém, às sensações que o doce provoca e revela.

A forma pela qual a crônica é construída dá-se por meio da memória, portanto a estrutura do discurso é rememorativa, cujo mesmo procedimento aparece também nos poemas. A narração irá estacionar na idade dos dez anos da menina. E ela começa instituindo o relato no qual descreve todo um gestual realizado pela garota para confecção da cocada: desde a ralação do coco até *a escumação da calda* e o momento de *apuração do ponto* (CORA CORALINA, 2002, p. 85). Após esse primeiro momento, ela continua a relacionar as etapas que compõem a constituição do doce: *vi quando foi batida e estendida na tábua, vi quando cortada em losango.* (2002, p. 85). Porém, é neste ponto que o prato começa a transformar-se em objeto

do desejo e, para tanto, adquire prerrogativas corporais. A cocada que salta da panela é *uma cocada morena, de ponto brando atravessada de paus de canela cheirosa*. No domínio dos sentidos, a canela está situada nos manuais sobre especiarias como um afrodisíaco poderoso utilizado para intensificar as qualidades sexuais por meio do cheiro que exala. Porém, as suas qualidades medicinais são determinantes para o controle do sistema nervoso, isso porque ela equilibra a pressão sanguínea. Ou seja, a canela é uma especiaria que provoca, ao mesmo tempo, equilíbrio fisiológico como acentua as qualidades afrodisíacas de certos sabores, desse modo ela também tem qualidade desestruturante. Veremos essa referência à canela mais à frente, no romance *Como água para chocolate*. Mas então será por meio do aroma que a canela revela o início da transubstanciação que ressalta o fruto, neste caso o coco. São estes os seus dotes apreciativos: *o coco era gordo, carnudo e leitoso, o doce ficou excelente* (2002, p. 85). Porém, para desilusão da menina ela ganha apenas duas cocadas. Essa privação desencadeia mais revelações acerca das práticas culinárias vigentes. A partir de então a menina começa a lembrar de como ajudava a elaborar as quitandas. Mais uma vez a menina descreve as técnicas culinárias, as quais desempenham um papel importante como registro desse tipo de prática. Temos daí a seguinte enumeração de afazeres: *Batia os ovos, segurava gamela, untava as formas, arrumava nas assadeiras, entregava na boca do forno e socava cascas no pesado almofariz de bronze*. (2002, p. 85)

O desenlace da crônica é surpreendente porque mostra como toda a expectativa da personagem é frustrada pelo apodrecimento da cocada esquecida. Essa constatação se dá no instante em que a menina ajuda a prima na feitura do pão-de-ló – uma forma de bolo cuja massa é extremamente macia. A plena frustração explode quando toda a cocada embolorada é jogada para que o cachorro possa comer. Ela diz:

*Até hoje, quando lembro disso, sinto dentro de mim uma revolta – má e dolorida – de não ter enfrentado decidida, resolvida, malcriada e cínica, aqueles adultos negligentes e partilhado das cocadas bolorentas com o cachorro.* (CORA CORALINA, 2002, p. 86)

Esse final escatológico traz uma revelação: o desejo do corpo e a relação com o alimento. Claro que estamos nos referindo à categoria dos doces e como tal eles são imbuídos de toda uma carga semântica que indica vários caminhos para os desregramentos. Os doces, na simbologia comensal, são estimulantes corporais. Basta pensarmos nas associações e imagens que resultam do encontro entre o corpo e o *confeito*, cujo extravasamento vemos refletido por meio da acentuação do sabor doce. A expressão *como água para chocolate*, que dá título à novela mexicana, fala sobre o estado de ebulição que a doçaria provoca no corpo, o descontrole. Nesta novela, o que não se tolera e o que se expande causa reverberações no corpo de Tita.

Aqui, nesta crônica, o doce determina o desejo proibido e a contestação. A memória sobre a infância reflete sobre o desejo frustrado da menina e se ressentem com este acontecimento. A voz de mulher toma forma por meio do demonstrativo, “aqueles”, próximo ao nome, “adultos”, que indica um deslocamento temporal no discurso emitido: a expressão (...) *aqueles adultos negligentes* é um índice remissivo de conteúdo reavaliativo. Portanto, a concepção da memória por intermédio da atividade culinária representa uma linguagem na qual podem ser traduzidas as relações sociais que ali se performatizam. A voz da mulher nega-se à invisibilidade que sobre ela imputou o mascaramento da sua verdadeira face de mulher: nesse caso o que lhe foi negado é provar com fartura o doce tão desejado, cujo sentido equivale ao desregramento. O feminino em Cora se nega ao espaço sombrio, ao discurso que simula um desejo. Muito pelo contrário, ele está encarnado nos frutos, na memória, por meio dos espaços por onde o corpo de mulher transitou. E essa é a tópica que se anuncia na escrita da outra escritora goiana, Heloisa Helena: a memória que se vê impregnada pelos sentidos. Passemos a ela.

### III – Das habilidades narrativas (sobre o *desdobrável* feminino):

#### À procura dos sabores na memória – reverberações na escrita de *Um Cheiro de Saudade*, de Heloisa Helena

A escrita de Heloisa Helena (1985) desde o seu início traz a sua vinculação com os sentidos e a memória. No início do relato das crônicas sobre a infância da escritora, o leitor é chamado a sentir os cheiros, os sabores, ir até onde as lembranças se encontram. Nesse caso, ela chega a dizer que parte de seu eu ainda está presente, vívido, na memória que a conduz para espaços e acontecimentos atrelados ao passado. É interessante desde já perceber que então, sob efeito do recurso estético, parte de um eu que lhe compõe está desagregado. Esse ponto coincide com os desdobramentos que vamos perscrutar na memória das crônicas e que se revelam, principalmente, no ambiente da casa, na lida com o dia a dia e com as atividades culinárias. São os aromas e as tarefas relacionadas à confecção do alimento os principais detonadores das sensações que exprimem práticas e pontuam um corpo que ali se constitui com um formato que denuncia a presença da mulher. Ela diz:

*Aqui, reúno momentos que me marcaram e que, a cada vez que afloram, chego sentir o gosto, o cheiro, toco cada detalhe do que vivi. Junto retalhos do passado e ainda estou lá (...) vivendo instantes da infância (...) Sem nenhuma pretensão, convido você a recordar comigo. (HELOISA HELENA, 1985, p. 13)*

Como a autora mesmo anuncia, a memória se constitui em seu texto através daquilo que permaneceu como evento *extraordinário* em sua história, ou seja, do que lhe é inevitável sentir e pelo que foi significativo experimentar. Essas reminiscências querem integralizar as experiências *valerosas* da família, mesmo que os relatos sempre abarquem um olhar posicional das histórias de vida. Como dissemos anteriormente, há uma designação para essa forma de escrutinar o tempo, ela é denominada de *memorias destello* e elas se constituem como fontes *vívidas que definen el Yo – origen de memorias relacionadas a la formación de la identidad*

*de la generación*. (CONWAY, 1998, p. 75). Desse modo, é possível desde já entender que a memória, similar ao que faz Cora Coralina, é o recurso que Heloisa Helena usa para compor as variadas ramificações do eu: são tantas mulheres, tantos rostos, como são variadas as habilidades ali reconstituídas e que antes foram extremamente invisibilizadas por conta de um caráter usual acerca das funções referidas ao feminino. Essa decomposição revela o traço das sutilizas imanentes ao traquejo com a cozinha, com a confecção das receitas: ler e protagonizar um receituário requer uma forma específica de habilidade de leitura que exige o olhar sobre a cultura, a história, a arte etc. São essas as maneiras de ser mulher que estão espalhadas pelo livro de crônicas da autora.

Desse modo, o texto está dividido em dois momentos da memória: com relação às atividades vivenciadas dentro ou ao redor da casa e às práticas descritas no seu entorno, porém distintas a esse espaço como, por exemplo, a memória sobre as caçadas. Irei me deter nas extensões da casa, mais para dentro dela, na sua intimidade, do que fora porque será neste lugar de “recolhimento” que posso escrutinar o que essas mulheres presentes na memória escritural da autora estão fazendo. Essa concentração sobre o gestual engendra duas situações de fala que tanto são referenciais à persona de Heloísa Helena, como uma espécie de *modus operandi*, quanto são fundamentais na constituição do discurso que executa: o relato que abarca os lugares distantes da casa constitui uma maneira de transbordamento do discurso para dizer que existem outros espaços disponíveis à presença do feminino. É o mesmo procedimento que vimos acontecer com a distribuição espacial promovida pela escrita de Cora Coralina e Adélia Prado: elas instituem rememorações que ora se afastam e ora se aproximam da casa cuja designação aparece para ambas como lugar agregador. Isso nos diz muito sobre as reverberações e os desprendimentos que essas mulheres-autoras procuram chegar. No caso desta escritora goiana há mesmo uma preocupação em realizar o recorte sobre as histórias da família. Como disse, fico com os lugares que tangenciam o espaço doméstico.

A escrita dessa história, que compõe a infância da Heloisa Helena, parte de uma época específica para dar vazão a eventos múltiplos. A primeira delas é relativa

ao momento das *férias*, ponto de partida para que a escritora comece a montar aquilo que ela mesma designa como *colcha de retalhos*. Porém, ela estabelece uma hora ainda mais específica para iniciar o traçado: as histórias emergem de um momento culinário que é determinado como o *Tempo das Pamonhas* (1985, p. 19) o qual coincide, pelo que se evidencia, com o instante das festas juninas. Mas, a autora primeiro descreve as preliminares para da feitura dessa comida, feita à base de milho, para depois prosseguir-la:

*Os bancos da cozinha no “puxado”, praquele bando de mulher tirar cabelo de milho, separar palha, fazer amarrinho (...) Tudo separado, catado, a ralação sem fim. Ralo grande, na gamela maior ainda (...) Coadada na peneira de taquara, a massa amarelinha, bem grossa (...) Banha de porco no fogo, algumas conchas cheias, esquentando até sair fumaça (...) Sal. Misture bem. Tira um pouco pra doce (...) Pamonha com pedaços de lingüiça ou um pouco de pimenta (...) Amarra bem apertado pra fazer cintura. Junta tudo pra colocar na água fervendo de uma só vez. Palha verde por cima. Quando amarelar, ta bom.* (HELOISA HELENA, 1985, p. 19)

Como vemos acima, os procedimentos descritos revelam o empenho em toda ordem do dia, ou seja, toda a família está dedicada a fazer a pamonha: os homens “quebrando” o milho na roça (debulhar o grão) e as mulheres realizando a separação dos utensílios para fazer o prato. Porém, um elemento do discurso traduz um significado importante neste relato. A voz que narra os acontecimentos realiza com muita desenvoltura a descrição do prato, ou seja, a narradora possui capital simbólico com relação à experiência descrita. O saber fazer está presente no detalhamento das etapas, na maneira com que conhece e nomeia os instrumentos a serem utilizados. O significado desse conhecimento revelado produz um sentido na escritura: confere uma relação párea às mulheres que estão ali representadas. Elas lhes são iguais. Neste sentido, o grupo rememorado, como também suas práticas executadas, ganham força identitária, pois coaduna com a autora uma mesma forma de pertença, ou seja, a sua voz dá força de revelação a essas outras mulheres ali descritas.

Do *tempo da pamonha*, expresso na crônica “As Férias”, a autora migra para o tempo de festa que, de igual maneira como vimos anteriormente com Rachel de



Queiroz, traz à tona na memória da narradora um rol de acontecimentos, a maioria deles ligados à elaboração dos cardápios para o dia: eles estão divididos em pratos doces e salgados. No rol dos pratos salgados está a feijoada, uma vez que o pai é identificado como baiano, e na lista dos doces o mais esperado é o *Bolo de São Benedito*, assim mesmo com iniciais maiúsculas, *redondo, coberto com suspiro, enfeitado com margaridas* (1985, pp. 20-21). Essa distinção sobre o bolo conduz o relato a uma forma de identificação com o feminino a partir da presença da avó, responsável por todos os pratos confeccionados. Mas, ao contrário de reverberar seus dotes culinários, já antes mesmo descritos, a autora revela o âmago dessa personagem. Trata-se de uma mulher que possui as mãos abertas, é observadora das necessidades alheias, ou seja, de todos os modos ela é a mantenedora da ordem social da casa e por isso confere um traçado importante na sua história. Pelo que vemos na descrição dessa avó ela é um corpo representativo daquele que se doa em eucaristia. Não que isso venha a representar um *status* incondicional e sem índices de sofrimento. Muito pelo contrário, essa carga semântica, de dor, está expressa quando a narradora diz que a *Vovó sempre foi dona-de-casa* (1985, p. 21). Porém, o transbordamento dessa imagem é desfeita à medida que a própria autora com ela se identifica. A voz feminina que traduz a história da família refaz o traçado das mulheres que ficaram com a responsabilidade de realizar a manutenção da ordem do dia, que está fixada no espaço da casa. Ela confere visibilidade a uma parcela do feminino ali representada na figura daquela vovó sempre presente na história da família pelo fato de estar sempre *fazendo comida*. Dar cor a essa forma de pertencimento não é tentar dissimular o sofrimento pelos quais as mulheres passaram, é uma maneira de ser tributária dessa história conferindo um outro olhar ao passado. A memória *destello* tem essa capacidade reinterpretativa na seguinte direção: de uma significação que parte da vida de pequenos sub-grupos, ela confere relevância para o grupo. E a identificação que a autora produz é com o feminino e com toda a tópica que a cerca.

“Na Boca do Forno”, a narradora inicia a crônica com o relato dos gestos produzidos em torno do fogão de barro. As atividades executadas ao redor deste espaço trazem duas indicações: *as mulheres de lenço na cabeça* e os segredos culinários que elas possuem:

*Dia de biscoito, mais atividades na cozinha, onde já preparavam alguma massa. As mulheres de lenços na cabeça se alternando aqui e ali, em movimento constante. O dia inteiro e as gamelas bem cheias, guardando segredos de receitas tiradas daqueles livros encardidos (...) Com canela ou açúcar por cima. Marca de garfo no biscoito de queijo, talo de folha de bananeira para enfeitar o sequilho. Bolo de fubá com queijo e erva-doce. Bôlo São Benedito, com bicarbonato (...) Aquele cheiro de quitanda pela casa, saindo quintal afora, tentando a gente. (HELOISA HELENA, 1985, p. 22)*

Na primeira destas manifestações, a crônica põe em linha de frente uma tutela do feminino, mulheres que lidam e executam a tarefa do dia-a-dia. Dentro desta perspectiva, a maneira como elas atuam aponta para a ação performática que seus corpos representam. Esse entendimento sobre a corporeidade traz uma discussão preconizada pela escrita: a cozinha pode ser interpretada como um lugar de múltiplas significações. Deste modo, é possível entender a linguagem do corpo, como também da culinária, como lugar de enunciação representativa. A intersecção destas duas formas de linguagem resulta no termo *cozinha-ficção* o qual tomei conhecimento e sobre o qual falarei mais adiante, a partir de comentário feito pela tradutora da novela mexicana *Como água para chocolate* (Olga Savary). Esses dois termos juntos significam duas habilidades: a cozinha como uma realidade e como um espaço representativo, cuja referência está focada em uma prática realizada a partir do cotidiano. Neste sentido, a escrita literária, por meio desta forma-expressão irá colocar em evidência, de maneira ampliada, os comportamentos performatizados na realidade da vida social. Assim, os corpos destas mulheres presentes no espaço da escrita encenam, ao invés de sua individualidade, o grupo social a que pertencem. Essa é uma maneira, também, de manifestar sua presença, do feminino no espaço reservado à arte-literatura, isso porque *o corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam* (PEDRON, 2006, p. 97). É possível, a partir desta mesma reflexão, entender que a confluência entre duas realidades tão distintas, como são a ficção e a culinária, se orientam, ambas, por meio de uma zona de intersecção cuja experiência é o ponto de partida. Ou seja, por intermédio desta forma de escritura,

que se resguarda na experiencição, os corpos femininos ganham não somente expressão, mas *significação aberta*, eles se tornam um corpo-expressão.

Na segunda via de percepção estão as receitas como forma-expressão de uma linguagem que se transmite por intermédio da experiência geracional instituída pelo tempo. Ainda na crônica “Na Boca do Forno”, Heloisa Helena traz essa mediação quando diz que as receitas performatizadas naquele momento da narrativa traduzem segredos retirados *daqueles livros encardidos* (1985, p.22). E quais seriam estes segredos?

*Pêta da dona Filó, biscoito de farinha da Lídia, broa de fubá de dona Cotinha. Papelzinho solto dentro do livro de rezas, bezuntado de gordura. Receitas passadas aos tabuleiros nas mais diversas formas: redondinhos, compridinho, argolinhas, rosquinhas (...)* (HELOISA HELENA, 1985, p. 22)

Cada receita está, aqui, vinculada a um nome de mulher. Realizar o prato é acentuar uma forma de pertença, é identificar-se com os procedimentos que ali traduzem um universo social organizado, é, mais do que tudo isso, trazer à tona corpos sem visibilidade e com eles identificar-se. Do mesmo modo, alterar um ingrediente da receita ou mesmo o seu preparo, como expressa a autora em um dado momento da crônica, diz muito acerca das novas formas de apropriação sobre o real. Uma receita tem a mesma pertença que um texto, cujo contexto traduz não somente os padrões culinários como também as relações sociais constituídas pelos atores imbuídos em interpretar a receita através de um *modus operandi*. O sentido de *performance textual* é enfático para se entender as formas de enunciação em torno da culinária, na medida em que ela atua enquanto um acontecimento que se constrói como um roteiro aberto, percebendo também que (...) *o texto adquire seu sentido pleno de “produção cultural enraizada na linguagem”, que explora possibilidades de relações dialógicas (...)* (PEDRON, 2006, p. 75).

A crônica que retrata a farinhada, denominada “Fazendo Farinha”, mostra a importância de certas práticas ainda muito presentes para o provimento do dia-a-dia. A mandioca é um prato que pode ser consumido em diversas horas do dia: no café-da-manhã, no almoço e janta. Mais do que sua presença, a raiz traduz uma espécie

de identificação, com os padrões culinários nacionais, que se revela pelo discurso rememorativo da narradora. É interessante perceber que a diversidade daquilo que pode ser feito através da mandioca indica, por silogismo, a variedade de técnicas presentes em nossa culinária. Algumas dessas possibilidades estão descritas pela narrativa:

*Mandioca no ponto, beleza de raiz, até doze por rama. Graúda. Cozinhando de desmanchar. Servida com manteiga, açúcar, melado, cozida só com sal, para acompanhar a carne de porco. Frita. Mané pelado, pudim de mandioca, quibebe com carne seca e a farinha de tantos usos (...). Apressado o ponto da farinha, torrada com cuidado naquela tacha enorme. Fogão barreado, redondo (...) A pá de madeira virando e revirando (...).*  
(HELOÍSA HELENA, 1985, p. 26)

Porém, a diversidade de usos e técnicas aí descritas dá passagem a um corpo que divide espaço com a realidade atribuída a esta atividade. Mais à frente a autora faz anúncio, por meio da lida com a mandioca, outra vez da presença feminina, a qual está imbuída no trabalho que promove o sustento de toda uma hierarquia social. É um corpo sofrido e dilacerado pela vida que leva. A personagem *Comadre Lúcia* carrega sinais corporais do trabalho a que está condicionada. É uma estirpe de mulher com a mesma qualidade do que a terra produz, raiz árida, mas que alimenta. É um tipo cuja herança revela o que antes permanecia inominável, intraduzível: *Comadre Lúcia* é a representação do corpo invisível e dilacerado pelas contradições sociais. A epiderme desta mulher é refeita por meio do olhar reavaliativo da autora que traduz e qualifica os seus gestos como expressão autêntica e imprescindível. De um espaço social que a soterra, a escrita anuncia um reconhecimento sobre aquilo que produz e, desse modo, lhe confere outra face, para além do que se desgastou na lida com os afazeres do dia. Essa transfiguração está vívida nos quitutes que fabrica e no alimento que produz com destreza e primor. É por meio do olhar rememorativo que a permanência do feminino que lhe soçobra é manifestado. Segundo Le Breton (2006) a cada instante o mundo é decodificado sensorialmente, desse modo, as informações, *visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas* mostram, através da pessoa, determinados sinais que traduzem tanto a dimensão social quanto cultural. A corporeidade desta personagem não apenas

revela sua presença como também a traduz. Noutra instante, a partir do olhar que a reconfigura, todo o corpo converge para as mãos que confeccionam a fritada de *umbigo de bananeira*, o *refogado de mamão verde* e a *cambuquira* (uma espécie de quisado feito a partir do broto da abobreira). Como é possível perceber, os desdobramentos acerca do feminino também trazem à tona a multiplicidade de sua tópica, por meio do espaço que a circunda. Os gestos produzidos pela *Cumadre Lúcia* dão a ambiência necessária para que sejam reveladas outras modulações do feminino que esta mulher encarna. Prosseguindo o caminho da gestualidade, vamos à próxima edição do ser que se anuncia pela narrativa.

O corpo se revela na trama das relações sociais. Desse modo, é possível enxergar por meio da crônica “A Coisa” como os gestos empenhados de uma determinada mulher, nesse caso a avó, mostram de maneira significativa o mundo instituído a sua volta. O relato vai tangenciar desde a primeira hora do dia até o instante em que a janta é posta, e ao que tudo indica trata-se de um frango bem gordo. A hora da mesa é o momento no qual as hierarquias aparecem: quando a avó passa a comer o *sôbre* – referência à parte relegada entre os pedaços mais nobres do frango – toda sua condição ali se apresenta, mais que isso, a autora diz qual era o lugar da mulher na estrutura social da família. Porém, é importante ainda que se diga, a avó comia alheia aos olhares de espanto. Portanto, o seu corpo está marcado por está revelação, mas há algo na estrutura da narrativa que indica um outro lugar a esta mulher, ela está alheia e come, fartando-se com o alimento. Não há menção à presença do avô nesta representação do cotidiano da casa, apenas a figura feminina ganha distinção à mesa. É verdade que a evidência do feminino ali presente é dada por conta da parte do frango que lhe cabe, porém, mesmo assim, a figura masculina está ausente do espaço representado. Segundo David Le Breton, a *memória de uma comunidade humana não reside somente nas tradições orais e escritas, ela se constrói também na esfera dos gestos eficazes (...) os gestos que executa, até os mais elaborados tecnicamente, incluem significação e valor.* (LE BRETON, 2006, p. 44).

Essa mulher que se desloca por tantos afazeres, a avó, constitui uma presença essencial porque mantém a mesa posta, mas principalmente na medida

em que se difere do contexto na qual está representada, mesmo que essa distinção venha a ser revelada por intermédio do *sôbre*, parte genital e fecundante da ave, por onde saem os ovos. A presença do feminino instaura toda uma gama de subjetividades em torno da narrativa. É possível entender o que digo a partir do momento que a criança, observadora de toda uma articulação simbólica engendrada pela avó na preparação do alimento, nomeia o cardápio do dia a partir de um jogo de similaridades que o seu gestual comunica. Vejamos:

*Vovó preparando o jantar e a gente rodeando a gamela de frangos no tempero. Todos os pedaços examinados detalhadamente (...) Era dia de “penoso” com açafraão, “mesmice”, “Simplício”, “escora” e fruta. É que dávamos nomes às comidas: arroz era simplício, feijão – escora; carne de vaca – raridade; carne de porco – roncante; abóbora – sempre; mandioca – mesmice; pimenta – ajuda; pombo – voante; macarrão – o pão nosso; tomate – fruta; peixe – nadante; frango – penoso; (HELOISA HELENA, 1985, p. 74)*

Essa cartografia de sentidos montada em torno daquilo que irá ser ingerido vem à tona por meio de brincadeira de criança que institui um espaço lúdico em torno da comida. Nesse caso, o cardápio encena o dia-a-dia, porém a criança o subverte e estende o sentido dos alimentos por meio de uma linguagem que abarca outros modos de enunciação. A mulher ali presente é a fundadora desse momento porque é ela que introduz o acontecimento por meio de *gestos eficazes* que traduzem toda a ação ali executada. É em torno da avó que as crianças se posicionam. Ademais à questão do feminino, é possível perceber também como a memória em torno das atividades cotidianas de uma família em particular, a da autora, revela os hábitos culinários daquela região: Heloisa Helena relembra a sua infância vivida em Goiânia. Aliás, a escritora realiza em diversos momentos da narrativa essa descrição dos hábitos alimentares. Essa forma de constituir o discurso, por meio da experiência e pertencimento, traduz a maneira como a narradora acumulou o conhecimento culinário que lhe dá respaldo para executar a narração de tantos acontecimentos de forma tão apropriada. No livro *A Invenção do Cotidiano*, organizado por Michel de Certeau (2003), é possível entender que é na cozinha, ou seja, dentro do espaço privado da casa, que a *criança cresce e acumula na memória mil fragmentos de*

*saber e de discurso* (CERTEAU, 2003, p. 205). É possível observar esse capital, ou habilidade discursiva, pela minudência das técnicas de preparo que a autora descreve. Esse acontecimento faz com que Heloísa Helena se torne uma *escritora pública* dos hábitos ali performatizados pela escrita.

Um outro momento igual a este, também bastante revelador, pode ser encontrado na crônica “Passando o Domingo” quando é descrito o cardápio do dia de domingo, momento de reunião de toda a família. Neste dia, as mulheres preparam aquilo que de melhor sabem fazer:

*Podia chover, fazer sol, mas a macarronada com macarrão feito em casa, era certa. Rodas enormes de massa, abertas com o rolo de madeira, ficavam secando na mesa da cozinha. Vovó enrolava assim como um rolo de papel crepom e cortava as rodelinhas, com uma rapidez! Ficavam secando até a hora de cozinhar em bastante água, um pouco de gordura e sal. E o molho. Aí que estava o segredo. Horas e horas cozinhando em fogo fraco. Sei que tinha cravo e noz moscada. Domingo sem macarrão, não era domingo. (HELOISA HELENA, 1985, p. 79)*

Ao contrário do que se come durante os outros dias da semana, como mesmo anunciou a criançada na crônica anterior, a massa para fazer a macarronada representa a variação do *menu*, o diferente, que aglomerava a família em torno do dia distinto, de festa e renovação. As mulheres estão na ponta desse acontecimento imbuídas na preparação do cardápio. Mais uma vez a narrativa ressalta uma forma de pertença na qual o feminino se responsabiliza pelas tarefas exigidas durante o dia de domingo: a mulher congrega junto aos afazeres domésticos, de manutenção da casa, a arte de nutrir. Mesmo que olhada de soslaio, a preocupação com a alimentação do grupo representa, antes de tudo, uma forma de *prazer primordial* (GIARD, 2003, p. 232).

Portanto, é a partir deste espaço secular, o qual reclama o lugar distinto, que uma habilidade fundante é incorporada ao discurso da narradora. É a cronista que refaz o acontecimento com a valoração que passou antes despercebido pelo grupo social ali representado. A escrita desses gestos torna pública a presença da mulher que renasce como pessoa não mais restrita ao espaço privado, a escritora torna a

mulher uma palavra pública e presente na composição do dia-a-dia da comunidade e do próprio discurso. Desse modo, a memória dos eventos privados irá contribuir para materializar os gestos e as pessoas por intermédio de um olhar múltiplo que se pretende observar o corpo metonimicamente social. A próxima narrativa traz o desfecho daquilo que pode ser descortinado por meio do discurso autoral cuja pretensão, como dissemos, é inventariar as habilidades culinárias performatizadas pelas mulheres da família que agora representam, em seu conjunto, um capital simbólico importante para a memória social.

O último evento marca o desfecho das sensações que se resguardam na memória a partir da presença de uma fruta, da goiaba. O fato de ter ganhado um balde cheio destas frutas maduras, no ponto certo para a fabricação de compotas e outras formas de doces, foi suficiente para colocá-la de volta no tempo passado quando aprendeu a fazer o doce em calda. A presença da goiaba, e o que ela traduz, indica matizes que apontam para o feminino. E são os doces que se multiplicam pela narrativa. Toda a ambientação é produzida por conta de um gesto que faz a narradora entregar-se totalmente ao percurso desse momento determinado da sua história pessoal quando aprendeu a fazer o doce, *sentada no banquinho*, pelas mãos da avó. E não é apenas a sua presença que é descortinada, é possível acompanhar as etapas de execução da sobremesa que vai desde a feitura da calda até o acréscimo dos condimentos necessários para dar o sabor, como o cravo e a canela. A memória das sensações em volta dos sabores que os doces provocam no corpo da autora a faz entregar-se totalmente às imagens que vêm de outro espaço-tempo. Ela mesma é quem nos diz sobre esse acontecimento, na crônica “O Motivo”:

*Ganhei as goiabas. Um balde cheio de frutas maduras, das vermelhas. Comecei a preparar as cumбуquinhas para o doce, partindo as goiabas ao meio e retirando as sementes com a colher. Bastou aquele gesto para me levar de volta, a não sei quanto tempo atrás (...) Estranho é como um simples gesto, um cheiro, conseguem tocar de maneira tão forte os nossos sentidos a ponto de nos vermos lá, sentindo o calorão da lenha ardendo, o gosto da raspa. A alegria de ficar com a vasilha de água na mão, esperando*



*o pingo de melado forte e sair formando a puxa com os dedos.* (HELOISA HELENA, 1985, p. 94)

O cheiro, o burburinho da calda, as cores, tudo é determinante para que o corpo faça a passagem em torno dos sabores. Não há presença de outro ser além do feminino, o qual se desdobra pela variedade de texturas presentes nas compotas de doces caseiros. Esse momento, o da doçaria, marcava o encontro entre as comadres e vizinhas que enquanto faziam os pratos colocavam a conversa em dia. A partir de então, da primeira descrição dos sabores, os espaços da casa emergem, porém, eles têm uma feição de subjetividade, como um “cantinho só nosso” que gostaríamos de manter para o resto da vida. É esta a sensação que salta da narrativa. E com qual sutileza Heloísa Helena conta sobre os detalhes da casa: a horta, o quintal, a dispensa, o canteiro de remédios, a cozinha, enfim a casa toda ganha ares de um lugar com o qual todos nós nos identificamos.

A memória *destello*, que funciona como uma maneira de integrar a história pessoal com a coletiva, dinamiza o processo de identificação com o qual nos referenciamos. Ela acaba sendo um ponto de encontro que registra momentos singulares muito pouco visitados em nome da memória social. E essa capacidade singular revela o lugar comum, as pessoas em suas tarefas cotidianas, os aspectos emocionais, e por conta disto essa forma de memória assume um caráter vívido do tempo. A ambientação que repercute os espaços constituídos vem à tona por livre associação e para dar passagem a tudo que se manifesta como valoroso para o processo de recordação. E aqui na escrita dessa autora goiana há uma presença que ganha acento: o feminino cujo corpo-presença habita os espaços dessa narrativa, imbuído que está dos afazeres diários, porém reconstituído pela leveza do trato na sua descrição. Os doces executados são tão sutis e referenciais quanto os corpos que os fabricam.

*Calda fervendo na panela, bolhas subindo avermelhadas, estalando, me envolvendo e mergulho nas lembranças. Vejo a calda com canela e cravo, borbulhando, mas já no tacho grande de fundo preto (...) Vovó ali, sentindo o ponto com a colher de pau (...) Doce de goiaba em calda (...) Doce de banana São Tomé (...) Pudim de mamão maduro, o doce de ovos com queijo e canela (...) Ambrosia, doce de cidra, laranja, de jaboticaba.*

*Queijadinha (...) Arroz doce com açúcar (...) E a lembrança chega, vai se acomodando e entrego-me totalmente a ela, buscando imagens lá longe, no tempo.* (HELOISA HELENA, 1985, p. 94)

A atmosfera revelada pela narrativa vai graduando as diversas maneiras pelas quais a mulher se desdobra. O corpo é a presença-expressão que reinaugura um lugar fundamental, enquanto forma de enunciação, na Literatura contemporânea brasileira. É essa presentificação, como palavra-gesto, que a narrativa de *Como água para chocolate* irá performatizar sempre na sua intrínseca relação com a comida. E essa correlação acentua uma possível rede de diálogos entre Literaturas, digo neste caso a latino-americana, a partir do contato entre diferentes, porém dialógicas, cosmovisões. Como diz Ángel Rama (2001) essa proposição engendra uma análise literária baseada e estruturada como um saber de fronteiras.

### **Por um corpo de sentidos em *Como água para chocolate***

Antes de entrar neste próximo momento culinário, é preciso introduzir alguns índices importantes para a constituição do feminino na obra da autora mexicana. Para tanto, gostaria de fazer duas colocações: a primeira diz respeito ao título e a segunda à concepção da obra já classificada de *novo gênero*, cozinha-ficção. Depois desse primeiro momento, que intento ser breve, adentro na obra a partir de sua principal personagem, Tita. Para esse instante do trabalho vou utilizar a versão traduzida para o português do romance *Como água para chocolate* (2006), por conta das observações e notas que a tradutora Olga Savary faz muito precisamente ao final das páginas do livro.<sup>43</sup>

A expressão que intitula o livro diz muito sobre o universo da novela mexicana. Ela traduz a relação com o fogo, a água e o alimento: a água sob a influência do fogo faz o chocolate entrar em estado de fervura. Portanto, a expressão se aplica em contextos tensos, de ânimos exaltados, ou prenes de uma

---

<sup>43</sup> A primeira edição do livro em espanhol aconteceu em 1989.

atmosfera passional. No México a sentença *como água para chocolate* está presente em contextos especificamente calorosos. Esse intenso desmembramento das emoções é consequência do chocolate que, segundo o livro *No rastro de Afrodite* (2004), de Gil Felipe, é um potente afrodisíaco cuja ingestão produz bem-estar e aumenta a sensação de prazer no corpo. No livro *La cocina prehispánica y colonial* (2001) é possível verificar que desde o século XVIII o chocolate é uma bebida *tan común que de mañana y tarde “lo toman todos los criados y criadas, cocheros, lacayos, negros, mulatos ...[y] hasta los arrieros, zapateros, oficiales y toda clase de gente...”*(BUENROSTRO, 2001, p. 49). O seu exotismo está relacionado, na culinária mexicana, à sensação de contraste entre o gosto salgado, o doce e picante (produzido pelo chile).

E qual seria a principal vinculação do termo que dá nome ao livro com a sua sintaxe? Todo o contexto da novela traduz estados corporais prestes a sofrerem mutação, alteração, sempre em detrimento dos efeitos causados pelos alimentos que, de uma forma ou de outra, estão relacionados à sexualidade das personagens. Essa realidade está não somente para Tita, como também para sua irmã Gertrudis, Pedro, com quem faz par amoroso, Nacha e com todos os comensais que recebem os efeitos de sua comida. Desse modo, a narrativa de *Como água para chocolate* apresenta forte imbricação entre o que os alimentos traduzem como linguagem ou sensação corporal. É importante ainda dizer que o fogo está sempre intermediando a trajetória do livro de forma a contribuir para a transformação dos estados não só dos alimentos como também das emoções: do amor à paixão erótica, há fortes desdobramentos em torno dos gestos que são pronunciados pelas personagens. Em vista dessa energia, o universo desta narrativa é fortemente influenciado pela confecção dos pratos tradicionais da cozinha mexicana e o chocolate é um dos seus principais ingredientes.

É a partir desta percepção, de que a novela de Laura Esquivel produz um intenso auto-espelhamento com a dicção da culinária mexicana tradicional, que passo ao segundo foco dessa breve introdução: a constituição de um gênero que, como já dissemos, é intitulado *cozinha-ficção*. Há duas proposições que, em vista dessa assertiva, gostaria de fazer. A primeira delas se refere ao fato de que o livro

de Laura Esquivel inaugura uma linguagem que está focada nas questões culinárias. Desse modo, a novela protagoniza os pratos, desde a enumeração dos seus ingredientes até o preparo dos mesmos. Em meio à narrativa que desencadeia a ação da diegese é possível retirar os procedimentos fundamentais para que a receita seja concebida. Então, podemos ver que duas realidades são intercambiadas: a diegética que se efetua através do contexto das práticas culinárias. Nesse sentido, é preciso dizer que a forma como o espaço da narrativa se constrói pressupõe a rememoração. O tempo da narrativa não é linear ele segue a linha das lembranças que nem sempre conseguem ter um destino certo. Desse modo, em alguns momentos a narração antecipa fatos e em outros faz uma breve pausa para resgatar informações que justifiquem o contorno da história. O discurso rememorativo está a cargo da filha de Esperanza, sobrinha de Tita. Poderíamos nos perguntar por que não é Esperanza quem faz a narração dos acontecimentos? É possível entender, por meio dessa transferência, como a tradição e o conhecimento culinário são passados de geração para geração e que o mesmo está sob a tutela do saber feminino. Tanto a sobrinha de Tita quanto a filha daquela possuem habilidades culinárias suficientes para exercitar o conteúdo narrativo. Esse fato é dito só ao final do livro quando a narradora se revela. É ela que interpreta as receitas escritas por Tita ao longo de sua existência e é por meio dela que podemos realizá-las plenamente.

Como vimos anteriormente, o outro livro da mesma autora, *Íntimas Suculências*, aplica a mesma correlação entre realidade ficcional e gastronômica, porém, ele está mais focado no instante culinário. Intermediando essas duas instâncias da novela, o real e o ficcional, está o feminino que traz um novo olhar para o espaço que a revela. A realidade autoral confere autoridade de expressão às mulheres que permeiam a narrativa e àquilo que se produz nesse espaço. Desse modo, essa nova modalidade de gênero textual procura reproduzir um efeito sobre aquilo que o objeto literário tende a organizar: em primeiro lugar, é possível direcionar duas realidades para um mesmo ambiente discursivo (ficcional e social)?; E em segundo, o que esse encontro provoca de efeito estético? Não quero entrar no mérito da questão, entre o que está ou não autorizado a se fazer com o fato literário. Vou por aquilo que a realidade já composta tende a refletir. Para mim, esta ultra-

realidade, denominada por Savary de novo gênero, instaura um lugar novo, apesar de já tão performatizado na realidade que a circunda, que indica o feminino e junto com essa marca se desvelam algumas ações cotidianas interditas em outros momentos. Sigo a direção do que o termo anuncia: uma forte vinculação com a linguagem e a tópica feminina. Olga Savary, tradutora do livro, é quem melhor apresenta o texto da autora mexicana nos termos de um instante inaugural dentro da Literatura Contemporânea:

*Laura Esquivel inaugurou um novo gênero literário: a cozinha-ficção. Neste surpreendente romance, Como água para chocolate, que tem como subtítulo Romance em fascículos mensais com receitas, amores e remédios caseiros, tudo gira em torno da cozinha. Cada capítulo é aberto com uma extraordinária (e perfeitamente realizável) receita, em torno da qual não só se aglutinam os comensais que as consomem como também se “cozinham” e “coalham” amores e desamores, risos e prantos... Em suma, uma cozinha – espaço e função – onde se celebra o triunfo da alegria e da vida sobre a tristeza e a morte. (SAVARY, capa.)*

E se o romance protagoniza os amores, como diz Savary, passemos àquilo que a narrativa provoca de desdobramentos em relação ao corpo feminino em meio à feitura das receitas.

A personagem central do romance de Laura Esquivel traz desde à sua concepção intensas vinculações com o alimento. Já na barriga de sua mãe Elena, Tita conseguia sentir os aromas dos alimentos e respondia aos seus estímulos: chegava a chorar forte quando fora da barriga eram picadas cebolas. Foi inclusive no espaço da cozinha que ela veio a nascer, em meio aos condimentos que Nacha estava separando para o cozimento de uma sopa de massinha, dentre eles tomilho, louro, coentro, alho e cebola. Não é por coincidência que Tita nasce em meio a esses condimentos porque cada um deles tem um significado de vida para a personagem. Segundo o dicionário de especiarias e ervas, de Gil Felipe (2004), o tomilho tonifica os sentidos e confere visões; o louro quando em contato com a pele confere à mulher uma auréola amorosa; o coentro é sinônimo de passionalidade e intensifica os cheiros; o alho conduz a um certo comportamento passional, pois é detonador da libido; a cebola provoca o estado lacrimal. Como vemos, todas as

significações que acercam os condimentos, e que ambientam o seu nascimento, compõem a atmosfera que envolve o caminho que a personagem irá percorrer: do componente espiritual e sensitivo ao amoroso. Desse modo, é clara a aproximação que Tita possui com este lugar, é neste ambiente que sua vida irá seguir: do início da narrativa até o seu desfecho podemos contar aproximadamente 39 anos dos quais, pelo menos, 22 anos estão direcionados à lida da cozinha do rancho em que mora. Porém, é fato que este vínculo da personagem está profundamente associado ao sentimento amoroso que passa a conceber a sua própria existência. À medida que seu amor é construído, a paixão é quem irá nortear e revelar todas as suas ações ao longo da narrativa. Conforme Bataille (1988), esse desnudamento compõe um estado comunicacional que, em última análise, engendra uma forma peculiar para esse discurso literário em torno do qual a novela se organiza.

É tão passional o seu amor, que os alimentos respondem a sua voz, a ordem que emite: para fazer com que os feijões cozinhem mais rápido e para aumentar o volume dos caldos que prepara. Seu corpo é o vetor de passagem entre os sentimentos e a comida. Nesta medida é que uma maneira mágica entre o corpo e o que ele produz se faz notar como refluxo emocional entre as pessoas que consomem o alimento que Tita prepara. Este fato se explica na própria narrativa quando a narradora diz que a personagem desenvolveu uma espécie de sexto sentido *em tudo que a comida se refere* (ESQUIVEL, 2006a, p. 5). Aliás, serão 6 os momentos mágicos protagonizados pela diegese, os quais simulam o sexto sentido da personagem. Esses instantes acontecem como que revigorando a intuição culinária que se constrói em todo do corpo de Tita. Para chegar a esses momentos mágicos, gostaria de dar referência às receitas que iniciam cada capítulo porque elas trazem uma significação para o que irá se desenvolver em torno da vida de Tita. É importante frisar, também, que a narrativa faz um percurso que corresponde aos doze meses do ano.

A primeira receita, “Tortas de Natal”, está ligada ao nascimento de Tita até o momento em que ela conhece a sua sentença: ter que cuidar da mãe até que esta morra. No desfecho do capítulo um, podemos encontrar a personagem imersa em um frio intenso por conta da ausência de Pedro, personagem pelo qual Tita direciona

o seu desejo. A receita que precede todos os eventos dá conta do universo vacante para a personagem. O capítulo primeiro faz referência ao mês de janeiro, porém é possível compreender que ele corresponde a uma longa passagem do tempo até o instante em que Tita completa 16, no mês de setembro. É para celebrar o seu aniversário que a personagem prepara uma torta de natal, sempre confeccionada para os festejos natalinos, cuja receita carrega como um dos ingredientes o *chile serrano*, uma espécie de condimento bastante simbólico para a culinária mexicana. Os *chiles* são a base de quase todos os pratos e conferem o gosto extremamente picante à comida. Segundo Marco Buenrostro e Cristina Barros (2001), a presença deles antecede a mestiçagem cultural na qual ocorreram as trocas culturais, principalmente no âmbito das práticas alimentares que já estavam consolidadas enquanto hábitos elaborados pelos povos da mesoamérica. Nessa medida, o chile é sinônimo de identificação, que no caso do México ressalta a nacionalidade e os valores que essa vinculação transmite. A composição dos ingredientes para execução da torta também marca o hibridismo cultural já que é composta de *teleras* (espécie de pão de trigo tostado e redondo) e o trigo é incorporado pelos colonizadores europeus na cultura mexicana. Porém, será com o chile, pelo fato de este exaltar a qualidade aromática dos outros condimentos, que a personagem anuncia a sua primeira forma de sentir prazer e dessa relação ela promove uma breve associação que dá tônica à narrativa: ao sentir o cheiro que se desprendia de todos os ingredientes reunidos para dar forma ao recheio da torta, Tita observa que junto com a fumaça, e o *cheiro tão peculiar*, ela pode observar os *meandros de sua memória*, composta basicamente das sensações que consegue depreender dos acontecimentos. Essa forma de construção da memória quer ir além da lembrança, quer chegar ao desmundo, ou seja, muito antes de seu nascimento. Vejamos:

*Em vão tentava evocar a primeira vez que sentiu o cheiro de uma destas tortas, porque talvez tenha sido antes de nascer. Pode ser que a rara combinação das sardinhas como chouriço tenha chamado tanta atenção que a fez decidir-se a renunciar à paz do éter, escolher o ventre de Mamãe Elena para que fosse sua mãe e desta maneira ingressar na família De a Garza, que comia tão deliciosamente e que preparava um chouriço tão especial. (ESQUIVEL, 2006a, p. 7)*

Uma última observação é que o *chile serrano*, de cor esverdeada, juntamente com o *chile rojo* representam, simbolicamente, a bandeira do México e por isso, carrega uma força identitária para a concepção de unidade nacional. Haverá mais à frente, no capítulo que fecha a novela, um outro prato que traduz essa mesma vinculação. As cores, o aroma e o sabor apimentado do prato refletem a imagem do México que, de certa forma, universalizamos.

A segunda receita, que faz registro ao mês de fevereiro, dá cor ao enlace matrimonial entre Rosaura, irmã mais velha de Tita, e Pedro que é o grande amor da protagonista. Ela se intitula “Bolo Chabela” que é próprio para os festejos de casamentos. Todo o procedimento para feitura do bolo pode ser encontrado ao longo do capítulo, desde a massa – cujo modo de preparar corresponde a um tempo imemorial - até a cobertura e o recheio. Porém, um dos ingredientes chama atenção: os 17 ovos utilizados para uma receita comum, dos quais se multiplicaram em 170 para atender à quantidade de convidados, fez com que Tita entrasse em uma espécie de frenesi emocional. A partir desse procedimento – bater os ovos ininterruptamente – a personagem retoma os principais eventos que tanto têm lhe causado dor. A partir de então, o fato é que será neste capítulo que Tita faz seu primeiro desmembramento: um sentimento de nostalgia toma conta do corpo de Nacha quando esta prova o *fondant* que Tita estava fazendo, todo ele impregnado pelas lágrimas que a personagem libera a partir do *frenesi* instaurado em seu corpo. Por conta disso, a cozinheira da família, que neste instante da narrativa conta com oitenta e cinco anos de idade, relembra os casamentos que preparou para a família de Tita como também o seu amor frustrado por intermédio de *mamãe Elena* que afugentou o seu noivo. Desde esse momento, Nacha nunca mais casou e assim permaneceu solteira tomando conta da cozinha e da família *De la Garza*. Um outro acontecimento que marca a analogia entre os ingredientes e as sensações corporais é que o fogo interior de Tita, que neste momento está apagado e por conta disso sente um frio constante, retorna ao corpo da personagem tendo em vista que ele é acessado pela presença passional do corpo de Pedro. Após esse momento, em que o corpo de Tita corresponde a uma chama em brasas, o primeiro acontecimento mágico vem à tona no corpo dos convidados para o casamento, como também em Pedro e Mamãe Elena: todos choram, ou convulsivamente ou silenciosamente,



estimulados pelas lágrimas que Tita derramou desencadeadas pela ausência amorosa na confecção do bolo.

O terceiro capítulo ressalta a imersão total de Tita como responsável pela cozinha do rancho, já que Nacha morre neste momento da narrativa. As atividades se iniciam com a feitura de um prato de viés bastante erótico, intitulado “Codornos em pétalas de rosas”. Antes de entrar na atmosfera que esse instante da narrativa traz, quero enumerar os ingredientes utilizados e um primeiro modo de fazer o prato para comentar, posteriormente, alguns de seus aspectos significativos:

*INGREDIENTES: 12 rosas de preferência vermelhas; 12 castanhas; 2 colheres de sopa de manteiga; 2 colheres de sopa de fécula de milho; 2 gotas de essência de rosas; 2 colheres de sopa de anis; 2 colheres de sopa de mel; 2 alhos; 6 codornas; 1 flor de cacto. Maneira de fazer: Despreendem-se com muito cuidado as pétalas de rosas procurando não picar os dedos, pois além de ser muito doloroso (o ferimento), as pétalas podem ficar impregnadas de sangue, e isto, além de alterar o sabor do prato, pode provocar reações químicas por demais perigosas. (ESQUIVEL, 2006a, p. 36)*

É importante dizer que as rosas para confecção desta receita, em especial, foram dadas por Pedro a Tita, porém, elas eram de cor rosa. É a emoção que a personagem sente ao receber as rosas que as transforma em vermelhas. Esse fato aconteceu em virtude do sangue que saiu do seu peito ter “manchado” o bouquet. O evento marca simbolicamente a passagem, por meio da transformação das cores, de um estado de espírito da personagem: a cor rosa representa a condição ainda pueril de Tita que migra a uma de fundo mais passional representada pela rosa vermelha. Porém, *mamãe Elena* como que compreendendo toda a simbologia que subjaz nas rosas a repreende e ordena dar fim ao presente, para proteger Rosaura a filha mais velha. Tita resolve fazer o prato, que tem origem pré-hispânica, com a ajuda de Nacha que morta lhe sopra a receita pelos ouvidos. Na verdade, a narrativa sugere que Tita, neste momento, tem seu corpo possuído pelo da finada cozinheira que conhecia muito bem os segredos para confecção desta receita. O transbordamento das emoções que Tita vem a sentir irá migrar para o cardápio, o qual provoca o segundo efeito mágico no corpo dos comensais porque todos, e em

especial Gertrudis (irmã de Tita), passam a sentir uma intensa volúpia na qual a comida é a via condutora das sensações desencadeadas. A irmã da personagem é, segundo o romance, *a felizarda em quem se sintetiza esta singular relação sexual, através da comida* (2006a, p. 42) O desfecho para esse corpo em brasas, cheio de volúpia, é o rapto pelo capitão viilista, Juan. A partir deste instante a receita se converteu, na família, em assunto tabu, porém a feitura dela, para Tita, se revelou como um elemento experiencial para o qual a memória é preponderante: relembrar o prato é trazer de volta os acontecimentos fervorosos vividos pela irmã do meio, cujo corpo respondeu intensamente ao desejo que a possuiu. É neste capítulo, também, que tomamos conhecimento do livro de receita que está sendo confeccionado pela personagem do romance. Um outro dado a ser colocado é que por conta do frio a colcha que ela está tecendo já podia ser dobrada em três. Ao mesmo tempo em que a narrativa descava os fatos narrados, Tita escreve no livro de receita, como maneira de dar cabo de suas próprias memórias, a seguinte frase: *Hoje, que comemos este prato, Gertrudis fugiu de casa...* (2006a, p. 50). Nesse ponto, a narrativa reinicia em um próximo capítulo denominado de “Guisado de peru com amêndoas e gergelim”.

Os ingredientes performatizados para elaboração desta próxima receita, no quarto capítulo, anunciam de forma voluptuosa o encontro mais íntimo entre Tita e Pedro, como se verá adiante. Na verdade, as correlações que o capítulo tece giram em torno do chile e, principalmente, das amêndoas que desprendem um cheiro adocicado no ar, juntamente com o gergelim que é considerado um poderoso afrodisíaco para o homem. Aliás, essa correlação entre comida e sedução é nomeada em muitos momentos do percurso pelo qual a narrativa enfatiza os efeitos estimulantes de certos alimentos. E como já vimos no livro de afrodisíacos de Isabel Allende, esse efeito está diretamente associado à sexualidade e ao corpo. O fato é que Pedro responde ao chamado vigoroso de Tita e por conta disso os dois têm um contato abrasador nos quais os seios da personagem são perscrutados pelo olhar *faminto* do cunhado. É nesse instante da narrativa que uma outra relação muito importante vai ser verbalizada, ou seja, vai ser posta em evidência. Refiro-me à íntima influência do fogo para a transformação dos estados, tanto para o alimento como também para o corpo. Aliás, esse capítulo toca profundamente na reação que

os alimentos desencadeiam tendo em vista o rol de sentimentos que jazem na pessoa que manuseia os ingredientes. A narradora relata que, em vista desse fato, as melhores receitas de Tita foram escritas nos momentos de intensa vivência emocional. Dessa informação, ficamos sabendo inclusive que a personagem continua a escrever o diário/receituário, cuja referência é o contorno experiencial que traz da sua relação com o preparo dos alimentos, construído desde a infância.

O quarto capítulo marca, também, quatro acontecimentos importantes na vida de Tita. O primeiro deles diz respeito ao parto do sobrinho no qual a falecida Nacha vai ditando em seu ouvido todos os procedimentos para que seja bem sucedido. O segundo momento extraordinário é seguido ao nascimento do sobrinho Roberto no qual Tita irá produzir o mais primordial dos alimentos, o leite materno. Como Rosaura não consegue dar leite, Tita oferece o peito ao sobrinho como forma de acalentá-lo. A personagem, inclusive, é comparada, nesse instante da narrativa, à deusa grega Ceres que é a personificação da alimentação em seu estado mais pleno. Aqui se congrega toda a tópica da mulher que alimenta a humanidade, porém com acento não só no aspecto sagrado como também no profano. Desse gesto que nutre o corpo da criança, decorre o primeiro de uma série de eventos extraordinários descritos no capítulo. O terceiro momento marca a entrada fundamental do doutor Brown na vida de Tita, que se torna o médico da família. O quarto e último grande evento, neste capítulo, mostra o terceiro transbordamento das emoções da personagem em relação à comida. O sentimento que domina os corpos é denominado de euforia. Todos os comensais, com exceção de *mamãe Elena*, entram numa espécie de frenesi muito próxima do que sentia a personagem, tendo em vista a presença harmoniosa que o sobrinho lhe causava e pela erupção amorosa que esta mesma presença desencadeava. O corpo do sobrinho, próximo ao de Tita, se converteu, por meio da transferência de sentimentos, numa forma de contato permitida entre ela e o seu grande amor (Pedro). Porém, esse momento de grande euforia na vida da personagem irá convergir, posteriormente, para um longo estado hibernal.

No quinto capítulo, que tem como título “Chouriço nortista”, percebemos dois processos que se desencadeiam: um diz respeito à personagem Tita e o outro fala

muito da identificação que a narrativa procura exercer por intermédio da receita. Começo pela segunda alternativa. O prato traduz uma forma de pertencimento muito íntima com o espaço identitário que perfaz a infância da autora Laura Esquivel, pois como sabemos a sua família materna é de Piedras Negras, cidade localizada ao norte do México. Por conta disso, o prato leva ingredientes bem típicos dessa região como, por exemplo, o chouriço. Esse capítulo conta em quase toda sua extensão sobre o modo de executar a receita a qual passa por muitas etapas. Em cada momento do preparo, é possível entrar em contato com algumas práticas tradicionais da região de Piedras Negras: como, por exemplo, fazer a conservação das carnes através de um processo de armazenamento especial que faz referência ao período pré-hispânico e à própria elaboração do chouriço como medida de economia da carne de porco. Esse procedimento de preparação da carne do porco provoca em Tita a lembrança do membro intumescido de Pedro e a analogia entre comida e sexualidade mais uma vez torna-se clara no romance. Segundo Bataille (1988), o domínio do erotismo representa uma forma de transgressão que nesse caso da novela vemos acontecer por meio da intermediação com o alimento. Assim, os ingredientes manuseados por Tita carregam mais essa simbologia: eles têm feição erótica possuindo, ademais, uma linguagem transgressora.

Em relação ao estado emocional da personagem, é possível encontrá-la, desde o início do quinto capítulo, em um turbilhão de pensamentos que a todo instante a faz lembrar circunstâncias em que esteve próxima ao corpo de Pedro. Mas é fato que o amado está muito longe e este distanciamento, juntamente com a morte do sobrinho Roberto, põem Tita em estado de *como água para chocolate*. É o que realmente vem a acontecer, pois ela tem uma crise nervosa e entra numa espécie de devaneio mental interpretado pela família como estado de loucura. É nesse momento que o doutor Brown retira Tita do rancho levando-a para ficar sob a sua tutela. Nesse instante da narrativa, a colcha que esquenta a personagem do frio, cada vez mais intenso, assume proporções gigantescas e se configura como uma espécie de prótese para o amor. O encontro entre os dois personagens, o doutor e Tita, é crucial para a vida de ambos. E não será por menos que o próximo capítulo se intitula “Massa para fazer fósforo”, que será a via pela qual Tita vai tomar

conhecimento de que todos possuem um fogo interior metaforizado pelas pequenas fagulhas dos fósforos.

O frio crônico de Tita e os últimos acontecimentos trazem forte vinculação entre seu estado silente e a imersão no espaço uterino. A colcha, neste momento, é o manto que a envolve como uma epiderme protetora das repercussões externas a este universo. O doutor Brown é o personagem que, de alguma forma, a orienta nessa jornada como uma espécie de Prometeu só que sem os grilhões que admoestaram o titã. John era um homem cuja formação agregava tanto os conhecimentos científicos quanto os ancestrais transmitidos pela avó, uma índia Kikapú. E será por meio dela que o neto irá tomar conhecimento de uma importante teoria a qual transmite para Tita:

*Como se vê, todos nós temos em nosso interior os elementos necessários para produzir fósforo. E além disso deixe-me dizer algo que nunca confiei a ninguém. 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 (...) de oxigênio e da ajuda de uma vela. Só que neste caso o oxigênio tem de provir, por exemplo, do alento da pessoa amada. A vela pode ser qualquer tipo de alimento, música, carícia, palavra ou som que faça disparar o detonador e assim acender um dos fósforos (...) Cada pessoa tem de descobrir quais são seus detonadores para poder viver, pois a combustão que se produz ao acender-se um deles é o que nutre de energia a alma. (ESQUIVEL, 2006a, pp. 94-95)*

A partir dessa conversa, Tita entra em contato com outra percepção sobre a arte de nutrir e, desse modo, o conceito de alimentação se estende em direção a outros espaços: o alimento para a alma expressa a chama sagrada que todos os seres humanos têm dentro de si, assim como no mito grego de Prometeu. Saber disto põe Tita em um outro patamar, o qual a aproxima da cozinha mítica e que a faz pertencer a *uma cadeia de cozinheiras que desde a época pré-hispânica haviam transmitido os segredos da cozinha de geração a geração, e era considerada como a melhor expoente desta maravilhosa arte, a arte culinária (...)* (2006a, p. 38). Com mais este conhecimento a personagem fecha uma importante etapa de seu ciclo de aprendizagem. Reparem que o capítulo seis apresenta as memórias desencadeadas em torno da representação do mês de junho e que, até aqui, já estamos na metade da narrativa, pois ela totaliza os doze meses do ano.

O sétimo capítulo, denominado de “Caldo de caudinha de rês”, inicia com uma prescrição alimentar a respeito dos caldos. Segundo Nacha, a velha cozinheira, eles eram servidos para curar qualquer doença *física ou mental*. É importante essa informação porque o preparo do caldo irá ajudar na recuperação de *mamãe Elena* que está doente. Porém, todo o processo de elaboração da receita vem por intermédio da rememoração que Tita faz, quando recebe das mãos de Chenchá – uma espécie de agregada à família *De la Garza* – o caldo já pronto como forma de introduzir a sua visita à casa do Doutor Brown, onde Tita ainda se encontra. O caldo leva como ingrediente fundamental a cebola e será por seu intermédio que a personagem sai da zona de sombra e chora toda a dor acumulada até então. Segundo informações do dicionário de culinária, *No Rastro de Afrodite*, a cebola foi uma das primeiras plantas a ser cultivada para uso na culinária como também na medicina e, segundo o mesmo dicionário, o seu poder é potencializado ainda mais quando em contato com outras especiarias. E a receita de rês leva, além da cebola, *chile* e alho, dois potentes estimulantes. Como em seu primeiro nascimento, em meio aos temperos na cozinha, ao sorver o caldo, Tita renasce para um outro instante da narrativa, pois toda sua trajetória a partir desse momento traduz uma postura de mulher. É por esse motivo que decide reencontrar a mãe enferma, no rancho, de forma mais determinada. A partir de então, a personagem vai promover um desvio substancial com relação à sua sentença, pois se rebela frontalmente contra a prescrição de cuidar da mãe até que esta venha a morrer. E ela ganha forças ao descobrir que a sua mãe foi uma mulher que também vivenciou uma paixão proibida pela família de mãe Elena. Dessa história, nasceu Gertrudis que é filha da relação extraconjugal que manteve mesmo após ter-se casado com o pai de Tita. O final do capítulo registra a morte da mãe e o retorno ao rancho de Pedro e Rosaura, esta mais uma vez grávida. Esse desfecho traz conseqüências muito fortes para a vida amorosa da personagem com também marca um outro momento mágico na história, pois Tita passa a ver a mãe morta e esta lhe persegue com reprimendas.

“Champondongo” é o título do capítulo referente ao mês agosto e este já inicia fazendo uma associação bem subjetiva acerca do tempo. Para Tita, cada alimento tem um momento, ou instante, certo de fervura. Essa percepção concede à personagem uma relação muito íntima com a natureza de tudo aquilo que prepara e

com a forma de resposta que recebe: o resultado dessa compreensão são pratos suculentos e prazerosos. A constituição de certo animismo na cozinha serve para introduzir o caráter semelhante que tem a sobrinha de Tita (Esperanza), neste momento já com três meses de idade, com o espaço onde os alimentos são preparados. Aliás, a maneira como a sobrinha nasceu performatiza toda sua filiação com a história da mulher-cozinheira que sua tia representa no âmago da família. E esse conhecimento parece já lhe acompanhar juntamente com o aspecto da sensibilidade. Vejamos:

*No entanto havia uma série de coincidências que associavam esta menina a um destino parecido com o de Tita. Por exemplo. Por mera necessidade passava a maior parte do dia na cozinha, pois sua mãe não a podia atender e a tia só lhe podia oferecer o melhor cuidado dentro da cozinha. Assim foi que com chás e mingaus cresceu o mais saudável possível entre os cheiros e os sabores deste paradisíaco e cálido lugar. (...) Chorava muitíssimo quando sentia que se afastava do calor do fogão...* (ESQUIVEL, 2006a, p. 121)

O modo de preparar o prato que intitula o capítulo é intermediado com outro desdobramento corporal de Tita. As semelhanças entre sobrinha e tia são tamanhas que inclui o destino similar acerca de sua responsabilidade com a mãe: por ser a primeira filha mulher, sua função será cuidar da mãe até que esta venha a morrer. Ao ouvir essa sentença da própria pessoa da irmã, Tita ao cozinhar acaba fazendo migrar toda sua ira para o prato. O furor da personagem é simbolizado pela intensidade dos vapores que saltam das panelas e da alta fermentação da massa de pão. Segundo a narradora, esta elevação dos sentidos que naquele instante do cozimento são projetados para o âmago dos utensílios e ingredientes corresponde ao estado emocional em que ela está imersa e a intersecção entre resposta eufórica dos objetos da cozinha e do corpo de Tita apresentam um trajeto similar. Aliás, é com esta irritação que surge pela primeira vez no curso da narrativa a expressão que dá título ao livro: *Fosse pelo que fosse, a ira dominava os pensamentos e as atitudes de todos na casa. Tita literalmente estava “como água para chocolate”* (2006a, p. 124). O resultado dessa elevação dos sentidos é que o *Champandongo* respondeu de maneira similar aos humores de Tita, ou seja, não pareceu a todos que estava tão saboroso como de costume. Outro desenlace para o estado de *como água para chocolate*, que exacerba os humores, tem repercussão na sexualidade

protagonizada entre Pedro e Tita: chega o momento em que a personagem tem seu encontro íntimo com o amado perdendo a virgindade. A emoção sentida por ambos é tanta que uma luz intensa sai do quarto escuro onde ambos estão realizando sua primeira cena sexual. A teoria do doutor Brown, sobre a centelha interior que é produzida por uma emoção intensa, faz-se revelar pela primeira vez no espaço da narrativa. Este conúbio amoroso finaliza o capítulo e marca o retorno da presença-ausente de *mamãe Elena* na história pessoal de Tita.

A menção ao chocolate que está contido na expressão que dá título à novela de Laura Esquivel introduz a receita referente ao mês de setembro, “Chocolate e Rosca de Reis”. É possível encontrar neste capítulo a forte presença do fruto como herança cultural no México, principalmente no que se refere às técnicas adequadas para o preparo do chocolate a partir dos grãos do cacau. A receita reflete um modo de identificação com a história mexicana, pois o cacau segundo consta está no país desde antes da presença dos espanhóis. E toda a tecnologia utilizada por Tita está vinculada a uma tradição concernente ao uso de cada instrumento que ela necessita para produzir o pó do cacau que é a etapa fundamental para a execução do chocolate. Então, para cada instante da receita Tita rememora uma particularidade de sua vida que se vê refletida no prato. O trabalho que executa necessita de uma habilidade corporal cuja necessidade objetiva faz uma exigência para que Tita coloque em ordem os pensamentos. Outrossim, são os desejos e sentimentos que emergem, os quais estão submersos em cada instante do passado, mas lembrados por meio da performatização culinária que está fazendo. Os desejos revelados transmitem a profunda imersão da personagem no universo de sua própria sexualidade porque nos meandros da narrativa é possível ver que, mais e mais, Pedro e Tita têm realizado encontros eróticos no quarto escuro onde, antes, a personagem banhava sua mãe num longo processo ritual. A união com Pedro marca, como disse anteriormente, o retorno da mãe na história de ambos e, nesse mesmo espaço de tempo, o de Gertrudis sua irmã. A narrativa mostra que mesmo em plena realização sexual Tita está sufocada por um turbilhão emocional que a coloca em uma situação extremamente delicada. O aparecimento da irmã serve para dar equilíbrio à personagem como também apoio para o confronto final com a mãe que já se anuncia. No que se refere ao retorno de Gertrudis algumas informações



são importantes. A primeira delas atesta o lugar de Tita como guardiã de conhecimentos importantes dentro da estrutura familiar *De la Garza*. É a irmã quem faz esse reconhecimento:

*Gertrudis lançou uma súplica em silêncio e com os olhos fechados, pedindo que Tita vivesse muitos anos mais cozinhando as receitas da família. Nem ela nem Rosaura tinham os conhecimentos para fazê-lo, portanto no dia em que Tita morresse, morreria com ela o passado da família.* (ESQUIVEL, 2006a, p. 148)

A segunda traduz o significado da receita de rosca de reis que ressalta os festejos em torno do nascimento do *menino Jesus*. O fato é que a irmã provoca em Tita uma necessidade de executar receitas bem antigas, as quais fizeram parte da infância de ambas. É o caso das “Rabanadas de nata” que dá título ao próximo seguimento da narrativa.

Esse momento da narrativa marca uma trajetória de maior intensidade na vida de Tita tendo em vista que sua menstruação atrasou e ela acredita estar grávida do cunhado. Para ela, ao mesmo tempo em que a notícia mostra uma tensão, há também uma certa satisfação com o acontecimento já que a personagem não teve filhos e concentrou toda sua força geradora no amor que sente por Pedro e pela cozinha. Ao mesmo tempo, no sentido do momento culinário, o capítulo mostra como determinadas receitas marcam a vida pessoal das pessoas a ponto de se tornarem índices, ou seja, marcos fundamentais na história de vida. É o caso de Gertrudis que carrega consigo o vínculo familiar por meio do sabor da rabanada. A transcrição desse conhecimento culinário está conservada em um grande livro de receitas que a irmã descobre em um quarto de guardados. É um livro antigo porque suas páginas estão amareladas e cuja guardiã é Tita. Gertrudis, agora *general* do exército cujo homem a seqüestrou, tenta em vão realizar a receita seguindo os passos descritos pelo livro, porém não consegue demonstrando que é preciso muita intimidade para confeccionar um prato, é necessário um conhecimento sobre a linguagem culinária. Há em torno da execução de um prato toda uma gramática específica que traduz uma sintaxe peculiar. E era Tita a única, depois de Nacha, que possuía a capacidade exigida para esse fim. No que se refere à mãe da personagem

o grande enfrentamento acontece justamente em virtude da menstruação e o sinal de gravidez. Tita revela então os sentimentos que sempre guardou: de ódio e rancor pela opressão exercida por Elena na vida de todos. A liberação dos sentimentos é suficiente para fazer desaparecer a mãe que se transforma em um pequeno feixe de luz, porém, capaz de provocar um grande desastre:

*A pequena luz a que foi reduzida a imagem de Mamãe Elena começou a girar rapidamente. Atravessou o vidro da janela e saiu disparada na direção do pátio como um buscapé enlouquecido. (...) Logo o buscapé se acercou de Pedro, girando vertiginosamente, e com fúria fez com que a lamparina mais próxima dele se arrebentasse em mil pedaços. O querosene espalhou as chamas com rapidez sobre o rosto e o corpo de Pedro. (ESQUIVEL, 2006a, p. 165)*

Esse desastre conduz a um outro aspecto da experiência culinária que Tita acumulou até então, àquela destinada aos males do corpo. A queimadura bastante intensa de Pedro é curada com um emplasto feito a base de claras de ovos e de batatas cruas maceradas. À medida que a narrativa caminha para seu desfecho mais experiência Tita vai acumulando. O capítulo finaliza trazendo essa constatação sobre a amplitude dos conhecimentos que acercam o cotidiano da personagem. A revelação disto pode ser visualizada por meio da partida de Gertrudis e através da metáfora das *rabanadas*: com extrema beleza a narrativa descreve que apesar de se ir, ela não estava sozinha, pois carregava em seu alforje *sua infância encerrada em um frasco de rabanadas de nata* (2006a, p. 167). O capítulo seguinte, “Feijões grandes com Chile à Tezcucana”, marca o retorno de John, como também o processo de desfecho amoroso entre Tita e Pedro.

Nesse instante da história, Tita encontra-se extremamente imersa na preparação do cardápio para a visita que irá receber da tia de John. O motivo do jantar é para marcar o noivado da personagem com o doutor Brown. Porém, alguns acontecimentos transmitem a energia do momento. O fato é que será neste capítulo que acontecem mais duas transferências das emoções de Tita para o alimento, seu corpo se desdobra de duas maneiras diferentes. A primeira delas é decorrente do enfrentamento que se dá entre as duas irmãs, entre Rosaura e ela. Imbuída de

tremenda fúria e enquanto discutia com a irmã, a personagem continuou a alimentar as galinhas. O resultado desse processo foi que ao ingerirem as migalhas de tortilhas, as aves corresponderam entre si com a mesma intensidade de sentimento pela qual Tita passava. E o furor era tamanho que as galinhas provocaram um tremendo redemoinho a ponto de lançar bem longe a personagem que caiu estatelada no chão. Toda a discussão, é preciso dizer, foi por conta da filha de Rosaura que em vista da tradição teria que respeitar os mesmos padrões familiares que determinavam a condição do “celibato” à primeira filha mulher da relação. Concomitante ao redemoinho das galinhas vem a quinta transmigração das emoções vividas por Tita. Este quinto evento é desencadeado por meio de uma relação direta entre a personagem e o alimento. Há uma resposta, como uma forma de diálogo, entre os dois corpos ali presentes. Os feijões colocados para cozinhar não saem de seu estado cru, ou seja, não correspondem à fervura e ao calor que em geral promovem o cozimento dos alimentos. Nesse instante, Tita relembra que Nacha havia lhe dito que quando duas pessoas brigam enquanto preparam os *tamales*, um alimento muito tradicional no México, estes permaneciam crus. Então, ela pressupõe que com os feijões devem ter ocorrido a mesma coisa, ao presenciarem a intensa discussão entre as duas irmãs. Totalmente imbuída da convicção sobre o estado anímico dos alimentos, Tita pretende mudar-lhes os humores e passa a cantar para que os feijões correspondam de um estado de tensão para a harmonização das suas sensações. Porém, de nada adiantaria se a personagem continuasse também submersa nas mesmas emoções que provocaram toda aquela confusão. Então, ao cantar, procurou ela também mudar o seu próprio humor. O resultado é que os feijões corresponderam de forma passional à cantoria de Tita:

*Enquanto Tita cantava, o caldo do feijão fervia com veemência. Os feijões deixaram que o líquido em que nadavam os penetrasse e começaram a inchar quase ao ponto de arrebentar.* (ESQUIVEL, 2006a, p. 180)

Essa atmosfera de extrema veemência em que se encontram os feijões é referente ao que sente e relembra a personagem no momento da cantoria: todo o fervor do primeiro encontro no qual perdeu sua virgindade com Pedro. É fundamental essa

correlação de sentidos entre a personagem e os alimentos porque a todo instante há uma correspondência que faz os dois tipos de corpos dialogarem entre si. O capítulo faz um desfecho surpreendente, com a tia de John provando um sorvete muito delicado que Tita preparou feito à base de jasmim. A flor dessa planta é um estimulante que com muita rapidez causa frescor em toda a extensão corporal. Ela simboliza também o amor e, por isso, é uma grande auxiliar da deusa Afrodite. Desse modo, o sorvete que leva o ramo de jasmim macerado provoca não somente alívio ao corpo da personagem, como também sobre as emoções sentidas até então. Esta sobremesa anuncia, outrossim, a entrega amorosa que Tita irá realizar no próximo capítulo. É importante lembrar que a personagem está de casamento marcado com o doutor Brown e esta será também uma decisão a ser tomada.

O prato que dá nome ao último capítulo faz referência a toda nacionalidade mexicana. “Os chiles em nogada” fazem referência às cores da bandeira desse país: o verde do chile, a cor vermelha da romã e o branco da nogada. O fato é que o cardápio traz outras reverberações. A primeira delas marca o casamento da sobrinha de Tita com Alex. É importante dizer que nesse instante da narrativa Rosaura já estava morta e a transcrição dos últimos acontecimentos em torno da irmã é trazida à tona por meio da rememoração que a narração promove. Aliás, nesse capítulo é comum encontrarmos vários *feedbacks* cuja intenção é dar cabo dos vários pontos ainda tensos na história em torno de Tita e Pedro. A morte da irmã, como não poderia deixar de ser, carrega o tom da narrativa e foi também imbuída de efeito mágico, pela maneira como veio a acontecer: todos na casa começaram a ouvir um desagradável ruído que parecia interminável vindo do quarto de Rosaura e ao entrarem no aposento encontram o corpo da irmã de Tita completamente esvaziado. A morte da irmã, porém, dá abertura para que vários acontecimentos tomem outro rumo. O principal deles é a liberação do compromisso que sua filha Esperanza teria que cumprir de permanecer imune ao amor e ao casamento. Porém, a primeira mudança na história pessoal da sobrinha é que ela poderá estudar, muito estimulada pela tia, como ao mesmo tempo é introduzida por livre vontade nos *segredos da vida e do amor através da cozinha* (2006a, p.198).

Essa outra educação ficou sob a tutela de Tita que viu em Esperanza uma herdeira dos conhecimentos que possuía e que, desse modo, poderia dar prosseguimento a uma história em que ela era nesse momento a grande representante. Para comemorar o casamento, o qual causava uma grande emoção em Tita, a personagem resolveu promover um grande banquete e *os chiles en nogada* seriam usados como prato principal. É possível ver, além da vinculação com a nacionalidade mexicana que o prato traz, outras aproximações que dão a nota aos últimos acontecimentos na vida de Tita. Os *chiles* e as romãs trazem duas significações importantes para o contexto da história: com relação ao primeiro ingrediente do prato, podemos relacioná-lo à maneira como a diegese terá o seu desfecho, o qual é proveniente do sexto momento transmigratório que reverbera os sentimentos vividos no corpo da personagem para o corpo dos alimentos; o segundo ingrediente, a romã, traduz o viés passional pelo qual todo o espaço da narrativa é imbuído. Segundo o livro *Afrodite*, de Isabel Allende, a romã está muito presente em textos eróticos e *são atribuídas a ela virtudes afrodisíacas* [como também] *é associada à cerimônia da fertilidade; (...) Na Grécia era a fruta cerimonial nos rituais dionisíacos, junto com a uva e o figo.* (ALLENDE, 2002, p. 161)

O sexto e último acontecimento mágico promove nos convidados uma espécie de excitação igual àquela vivida pela irmã Gertrudis. O fato é que ao comer os chiles houve uma debandada em geral, todos procuraram um lugar secreto onde pudessem *fazer amor desenfreadamente* (2006a, p. 200). Pedro e Tita puderam exercitar plenamente o amor contido por vinte e dois anos. Esse amor intenso provocou o último grande acontecimento mágico na história: Pedro morre de grande emoção e Tita desesperada de não poder sentir novamente o amor procura conectar-se com as sensações que houvera sentido fazendo com que o túnel brilhante de luz reaparecesse a sua frente. A presença de Nacha, mais uma vez, acontece como que preparando esse outro momento na história de ambos os amantes. A teoria do doutor Brown veio à mente de Tita como também ela lembrou-se da colcha que havia feito, a qual nesta altura já ocupava toda a extensão do rancho. Dessa forma, ela começou a comer os fósforos e a relembrar um instante de grande emoção vivido ao lado de Pedro. O túnel luminoso então reaparece e todo o espaço em que os dois se encontram é tomado pelo fogo que simboliza a união

espiritual de ambos. Nesse ínterim, a narrativa nos informa que os olhos de Tita se abrem para uma outra realidade e a personagem alcança outro patamar o qual foi anunciado desde o momento de seu nascimento: o lado sensitivo que já estava inscrito por meio da folha de louro. O desenlace do romance contempla a narradora tecendo comentários sobre a força da feminilidade, como também se colocando no curso da linhagem que remonta os conhecimentos da tia-avó: *Talvez porque eu seja tão sensível à cebola quanto Tita, minha tia-avó, que continuará vivendo enquanto houver alguém que cozinhe suas receitas.* (2006a, p. 205)

Gostaria de tecer, logo após essa digressão acerca dos vários momentos culinários no romance de Laura Esquivel, algumas observações acerca do corpo e da memória para a constituição da personagem do livro. A primeira observação relevante sobre a memória é que ela está sempre relacionada a um momento culinário específico e às emanções corporais vividas por Tita. Não é possível desmembrar uma realidade da outra porque tudo passa pelo crivo subjetivo da personagem. Neste sentido, é possível verificar que a corporeidade dela está em transformação até alcançar um sentido transcendente no final da narrativa quando ela se transforma em um corpo luminoso o qual põe em chama tudo a sua volta. Essa intensa conversão caminha na direção do corpo plenamente liberado. Antes, porém, de chegar a esse patamar, como vimos, ele se desdobra por todo o ambiente, dentro e fora da casa, mas principalmente na relação intrínseca com o alimento. Há uma auto-reflexão entre o espaço interno de Tita e o ambiente corporal dos frutos, grãos, ou seja, com todos os ingredientes que utiliza. O diálogo que aí se enceta é correspondido na medida das mesmas emoções sentidas por ela, e o amor é sua via de regra. Vale à pena ressaltar que o sentimento amoroso, expresso em vários momentos da narrativa, é vivido de duas maneiras bastante intensas: um amor que deseja nutrir toda a família e, por que não o mundo, e o amor que deseja se abraçar. Desse modo, é notória a correlação com o fogo. Mas não quero ir tão rápido assim quanto às tantas vinculações que esse corpo desdobrável de Tita provoca. Voltemos à memória.

A memória ocorre de duas formas, do ponto de vista estético, no sentido da narração, que promove vaivens constantes, e com relação à provocação que essa

estrutura superior provoca na personagem. É importante ressaltar que essa estruturação traz um significado para a vida interna da novela: toda vez que há uma rememoração ela acontece no sentido de traduzir uma qualidade experiencial. Nessa medida, todo o receituário que Tita aplica no cotidiano da família *De la Garza* é fruto de uma tradição ancestral, na sua maioria pré-hispânica, a qual ela procura reinscrever na história de vida da família. Porém, um elemento é importante com relação a essa apropriação dos saberes culinários que a personagem institui: se antes dela Nacha e a mãe Elena já praticavam essa forma de pertencimento, Tita a faz, mas introduzindo novos princípios que reatualizam a receita tal como era antes praticada. É o caso de trocar um ingrediente por outro na receita que dá título ao capítulo três, no lugar do faisão a personagem altera para codornas. Nesse sentido, o livro que Tita escreve é mais que tudo um diário sobre as principais experiências culinárias que acumula ao longo de sua história naquele lugar. E nesse processo de escritura é possível entender duas situações importantes: na primeira a performatização da escrita cria a cadência do livro, a qual para cada mês há uma receita memorável e na segunda a constatação de que o fundamento dessa escritura é de matriz subjetiva a qual procura anunciar a própria realidade feminina. Se no começo da narrativa esse texto, o livro de receitas de Tita, aparecia como sendo produzido no final da novela é possível encontrá-lo já desbotado e pronto. É verdade que existem dois livros de receituários na família, um já escrito e que se revela como o grande livro de receitas para o qual Gertrudis recorre para fazer as rabanadas de que tanto gosta e o de Tita encontrado no final da narrativa sob as cinzas o qual foi deixado como herança para a narradora. Esses dois livros marcam uma distinção: um foi escrito tendo como pano de fundo a jornada experiencial e afetiva da personagem, o outro marca a tradição culinária da família, que em última análise representa também uma construção do gosto local. Porém, será o primeiro que irá prosseguir como ícone da identificação familiar e feminina. Vejamos:

*Quando Esperanza, minha mãe, regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de cozinha que me deixou como herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, esta história de amor enterrada. (ESQUIVEL, 2006a, p. 204)*

Existem ainda duas realidades contidas no livro escrito por Tita que o destoa do outro, de feição familiar: i ) pelo que nos parece há uma história construída nesse manual que narra a história de Tita como uma mulher que subverteu uma tradição aparentemente imutável; ii) o livro está centrado no amor dessa mulher que protagoniza outra modulação na história familiar e com relação à culinária. Não é por menos que a última receita do romance é a mesma que inicia a história, a variação é dada pelo vínculo com a trajetória de Tita, de Esperanza e de sua filha-narradora. E Tita é a principal responsável por esta mudança. Seu corpo em chamas no final da narrativa transmite esse desdobramento: de uma mulher cujo corpo e personalidade são subalternos, no início da história, e que procura se enquadrar de forma disciplinar, a uma que se rebela e que se deixa incendiar pelo amor que lhe era proibido. Nessa medida, a construção da pessoa de Tita é desdobrável no corpo, pelos alimentos, na casa e na memória, ou seja, em todo o espaço que a contém.

É pela via do que a torna desdobrável que um sexto sentido permeia a atmosfera em volta de Tita. Antes, porém de querer definir o que seja esse outro sentido além dos cinco que já conhecemos, os quais atuam harmonicamente no corpo da personagem, quero sinalizar outra compreensão sobre a qualidade dessa ultra-capacidade sensorial de Tita. Ela se desenvolve por meio da sensibilidade com as nuances da cozinha: a percepção do tempo certo para o cozimento, a fruição com os humores dos alimentos e a abrangência para atuar de tantas formas que lhe seja solicitada. O exercício da culinária, como já enfatizamos, confere à personagem essa marca que a distingue das outras mulheres da família e a sua intuição é proporcional aos desmembramentos que produz. Gostaria aqui de sintetizar os seis desdobramentos mágicos que acontecem ao longo da história para com eles fazer uma analogia essencial em relação ao sexto elemento que envolve a história da personagem: o primeiro evento foi traduzido como nostalgia, o segundo luxúria, o terceiro euforia, o quarto ira, o quinto transbordamento e o sexto desejo. É exatamente esse último acontecimento que transmite a subjetividade de sua intuição. Tudo o que produz tem relação com a carga amorosa e não é por menos que o grande elemento detonador da história é o fogo. É ele que representa a intensidade amorosa vivida por Tita a qual é traduzida por meio de um conhecimento ancestral emitido pela linguagem alquímica. A simbologia do fósforo representa um



caminho de busca pelo auto-conhecimento que todos podemos seguir. Desse modo, a jornada é individual, como afinal revela o doutor Brown para Tita: cada pessoa possui o seu detonador pessoal que se revela em momentos específicos. Na pessoa de Tita, o que faz alimentar essa chama interior é o amor que nutri dentro de si, de tal modo que na ausência física do amado seu corpo esfria, perde o contato com a chama interior.

Outrossim, essa flama amorosa congrega duas tópicas do feminino já vistas anteriormente: a da mulher que se identifica com a transcendentalidade e a que se vincula com uma ambiência terrena. De qualquer forma, para o caso de Tita, uma realidade está imbricada na outra porque não há muita diferença, por exemplo, entre o amor que sente pelas pessoas – a ponto de verter leite do peito e de expor tantos detalhes da vida pessoal de cada personagem no livro que compõe e que serve de fundamento para a lembrança da personagem-narradora – e a paixão que tem pela cozinha que é a mesma medida do que sente por Pedro. Em última instância, o sexto sentido para a arte que executa confere autoridade à personagem. É tanto que em vários instantes da história vemos as demais personagens, como principalmente a narradora, reforçando o caráter essencial da figura de Tita dentro da hierarquia que representa. A última festa que Tita organiza celebra não somente o encontro amoroso entre ela e Pedro, mas principalmente a concretização de uma jornada que se iniciou desde antes o seu nascimento quando já sentia o cheiro das coisas relativas à cozinha. É extremamente simbólico que a colcha tecida por Tita tenha uma abrangência tamanha que consiga cobrir todos os hectares do rancho em que mora, a colcha dentre tantas representações pode significar toda memória produzida a sua volta, como também a experiência de vida acumulada por meio de pequenos detalhes:

*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 magia entre a monumental poeirada que levantava à sua passagem. (ESQUIVEL, 2006a, pp. 83-84)*

Não é mesmo tarefa muito fácil adentrar nas minúcias que essa narrativa provoca. Os detalhes com a alimentação e a memória sobre a personagem guardam outras vinculações que nos passam despercebidas, tenho convicção disto. Uma delas que poderia elencar está relacionada à história mexicana que está atrelada, profundamente, à constituição de uma cozinha nacional, como revela o livro *Vivan los tamales* (2001). Porém, uma das grandes reverberações que o livro traz para a minha realidade de estudante e pesquisadora é a eminência dos deslocamentos estéticos que produz e cuja discussão quero deixar para o próximo capítulo. Porém, lanço aqui uma primeira inquietação: a história de *Como água para chocolate* se fundamenta não apenas em uma realidade ficcional, mas principalmente na concretização dos pratos que intitulam cada capítulo. Como diz a tradutora do livro, Olga Savary, essas receitas são *perfeitamente* realizáveis. O que essa realidade migratória transmite para a Literatura contemporânea é o que pretendo averiguar mais adiante.

Ao final dessa peregrinação pela corporeidade, submersa na prática culinária, que é produzida esteticamente por intermédio dessas mulheres-autoras – Adélia Prado, Cora Coralina, Heloísa Helena e Laura Esquivel – quero promover um pequeno instante em que elas estejam reunidas por conta de algo que realmente as congrega: a feminilidade está presente na escrita que elas promovem. Os instantes culinários delinearam essa epiderme a partir de nuances corporais que se desdobram tanto pela instância poética como narrativa. E toda a corporeidade que engendram está presente nos espaços da casa em que elas procuram habitar metaforicamente. É fulcral dizer, porém, que o sentido de casa aí se amplia para que as relações sociais sejam performatizadas, lugar que auto-reflete a feminilidade mostrando suas diversas caras antes invisibilizadas. É preciso ressaltar que existem algumas modulações que diferenciam, é claro, e particularizam o gestual de cada uma delas: por exemplo, fiquemos nas gradações em torno das faces de Eros. As identificações amorosas traduzem níveis que as distinguem: a presença do amor erótico é bastante discreta em Cora Coralina, porém há nela um desejo que se fundamenta no prazer de alimentar o outro, em Laura Esquivel o amor passionnal é voraz, com Adélia Prado o amor assume uma qualidade místico-profana e com Heloísa Helena ele é um pouco mais universal e que por isso mesmo assume

feições memoriais. Porém, há um sentimento comum que identifica o feminino, não apenas porque ele se traduz desta maneira, mas porque é atuante e múltiplo. A escrita dessas autoras desmascara a ausência da voz, do corpo e dos sentidos que permeiam a realidade literária universal e ainda promovem repercussões importantes para a reformulação de *novas* estruturas para a Literatura. É o que sinaliza, por exemplo, a expressão *cozinha-ficção* que define um gênero para a realidade do livro de Esquivel. E o que dizer de *Íntimas Suculencias*, também de Esquivel, e *O Não Me Deixes*, de Rachel de Queiroz. É para essa ultra-realidade que passo agora.

## Capítulo 4

### ***Um corpo em zonas de fronteiras: Literatura e Culinária uma intersecção dialógica***

*Nasci para escrever, mas, o meio,  
o tempo, as criaturas e fatores  
outros, contramarcaram minha vida.  
Sou mais doceira e cozinheira  
Do que escritora, sendo a Arte culinária  
A mais nobre de todas as Artes (...)  
Quem sentirá a vida  
Destas páginas...  
Gerações que não de vir  
De gerações que vão nascer.  
(Cora Coralina, 1976)*

#### **Por um outro momento culinário: revisitando os espaços da literatura**

O presente capítulo busca perceber a constituição de um outro momento culinário que se faz presente nos manuscritos de culinária, escritos pelas autoras Rachel de Queiroz, Laura Esquivel, Isabel Allende e Márcia Frazão. Esses escritos mesclam um conteúdo de caráter culinário ao discurso literário, tendo em vista a atividade intelectual dessas autoras. Neste sentido, há um pressuposto que já salta de início, esses manuscritos possuem uma linguagem em processo de hibridização. A intenção será, neste sentido, estabelecer uma relação estética e dialógica – que deverá acontecer entre instâncias narrativas, de caráter literário, e manuais de culinária, também denominados como culinária de papel – para enfim dinamizar aquilo que esse outro momento culinário teria a dizer para a contemporaneidade em termos de transformações artísticas e literárias. Esses receitas, produzidos no Brasil, no México e no Chile sobre a culinária “tradicional” e/ou “nacional”, possuem um plano de convergência em relação à escrita literária: eles agregam vários discursos (antropológico, histórico, literário etc). É possível encontrar, nos

manuscritos dessas autoras, trechos de novelas, contos e crônicas que corporificam a simbiose entre a temática, de viés mais antropológico, e o discurso literário, por exemplo.

Nesse caso, a análise que vou estabelecer procura entender o panorama e a tendência da crítica literária brasileira, especificamente, e latino-americana contemporânea em consonância à temática, a despeito da noção de hibridização. Aqui entrarão, especialmente, as categorias de memória e experiência, aliadas aos estudos culturais que procuram ver esse fenômeno à guisa do contato cultural. Nesse sentido, procuro dar atenção à formação de gêneros híbridos, ou seja, que se imbricam no campo do literário e do antropológico. Para tanto, utilizo como textos centrais o *Manifesto Regionalista* (1967), de Gilberto Freyre – que atuará como referência intermediadora com os manuscritos de culinária –, *Íntimas Suculências*, de Laura Esquivel, *O Não Me Deixes*, de Rachel de Queiroz, *Afrodite*, de Isabel Allende e *A Cozinha Mágica*, de Márcia Frazão. No cerne das questões colocadas está focado o aspecto da Culinária como ingrediente identitário. Essa proposição ocupa grande parte dos textos porque segundo as autoras, a culinária agrega uma série de conhecimentos que sintetizam grande parte dos valores culturais presentes na sociedade. Temas como tradição, corpo, feminilidade, estética e Literatura subjazem aos textos compondo um panorama rico de análise.

Antes, porém, faço uma remissão aos textos literários, contextualizando seus autores e sua escritura. Começo com o texto de Gilberto Freyre e, logo depois, vou aos manuscritos das quatro autoras. O *Manifesto Regionalista* surge na esteira do Movimento Modernista brasileiro, na década de 20. Nele encontramos, portanto, uma série de aplicações acerca do conceito sobre “Regional”, ou seja, os usos e atribuições para manutenção de valores e tradições que, em virtude da influência estrangeira, estariam na eminência de serem abandonados. Será no bojo dessas interlocuções que o *Manifesto Regionalista* se coloca enquanto instância discursiva.

O manifesto pode ser entendido previamente, segundo o autor, sob o olhar de algumas ciências como a Sociologia, História e Antropologia, sugerindo uma organicidade na maneira que toda uma geração representa e sente o mundo (p.

XIII). Aqui, nesse aspecto, ele já inicia sua vinculação com as manifestações artísticas do momento. É assim que Gilberto Freyre faz referência ao seu texto, no prefácio da quarta edição do Manifesto, situando-o na esteira da *Revolução Cultural* empreendida pelo Movimento Modernista e caracterizando-o por meio do sentimento que nutriu toda *uma geração inteira de intelectuais e artistas brasileiros da década de 20 (...) a parte mais ilustre e mais representativa dos intelectuais (...) com pretensões a renovadores (...)[e que portanto] devam ser considerados (...) “Modernistas”* (FREYRE, 1967, p. xv).

No cerne das questões colocadas pelo autor está focado o aspecto da Culinária Regional, basicamente a nordestina. É importante salientar que o *Manifesto Regionalista* irá sinalizar o caráter estético e antropológico presentes nos demais textos que serão aqui analisados, tais como os receituários, e nestes, os contos, crônicas ou trechos de romances da literatura brasileira, com o intuito de perceber a composição de um gênero que se faz híbrido, pela via dos discursos aqui colocados.

*Íntimas Suculencias, Tratado filosófico de cocina*, de Laura Esquivel, foi publicado em 1998, quase dez anos depois que a autora escreveu sua novela *Como água para chocolate*. Trata-se, porém, de um livro que já no título agrega duas concepções pragmáticas: é um tratado filosófico e sobre cozinha. Dentre as várias aproximações que esse texto traz, como feminilidade, tradição e identidade, o livro faz referência à culinária mexicana, cuja filiação remonta a uma raiz de caráter indígena. Essa forma de pertencer, relatada pela autora, está também atrelada à escrita de sua novela que antecedeu o livro de receitas e outras proposições culinárias. Desse modo, esse texto, para Esquivel, possui um sentido de alteridade em relação a sua produção literária. *Como água para chocolate* é uma espécie de contraponto e de acervo intelectual. A autora fala a esse respeito:

*En mi vida, esta unión amorosa, pasional, intensa entre lo masculino y lo femenino dio como fruto un libro y una película que encierran mi pasado familiar, mi conciencia nacional, mis obsesiones, mis temores, mis esperanzas y más que nada la creencia en el amor de pareja. Amor que ahora es público y anda circulando en cines y librerías de todo el mundo y*

*que me há hecho merecedora de reconocimientos públicos. Reconocimientos que siento el deber de compartir con mi madre, con mi hija, con mi abuela, con mis hermanos, con Sato, con Tita y con todas las mujeres antes y después que ellas que día a día y año tras año han puesto en contacto con nuestro verdadero origen.* (ESQUIVEL, 1998, p. 25)

Antes de tudo, *Íntimas Suculencias*, pela voz de sua autora, quer endossar uma forma de pertencimento a qual está refletida nos produtos autóctones mexicanos que representa. Apesar de mostrar que sua formação – como mulher, escritora e, por conseguinte, como intelectual que se coloca – é veiculada pela vivência com a cultura estadunidense, Esquivel irá mesmo realçar sua associação com a identidade mexicana. O texto vai então nesta direção: mostrar sua forma de pertencimento. Quando a autora diz: *Nós mexicanos somos filhos do milho...* (1998, p. 57) e sendo o milho um produto típico no México – relacionado diretamente à formação mexicana indígena pré-hispânica –, Esquivel dá ao seu texto a força identitária que ele possui. O sentido de fazer parte de uma comunidade cultural passa pela noção e compreensão da sua nacionalidade – sim porque este é um exercício elocubrativo –, concepção que nos parece estar em execução no ínterim do manuscrito e, precipuamente, na diegese de sua novela. Desse modo, o sentido de identidade está correlacionado aos produtos que a Terra dá. Assim, faz bastante sentido a escrita de um manuscrito de culinária porque ele fará aquilo que, de alguma forma em sua novela, ficou submerso e de certo modo em suspensão, mesmo que no caso de Esquivel essa concepção de nacionalidade, identidade e alteridade tenha sido reforçada pelo olhar da película de cinema, porque todos sabemos que a história foi às telas como um sucesso de bilheteria. Mais à frente, volto a falar sobre essa zona de contato que, de fato, já anunciava a concepção de produtos culturais híbridos. Porém, é sobre a nacionalidade mexicana que ela irá enfatizar o seu discurso:

*La nacionalidad tiene que ver con la tierra, pero no con esa pobre idea de una delimitación territorial, sino con algo más profundo. Tiene que ver con los productos que esa tierra prodiga, con su química y sus efectos en nuestro organismo.* (ESQUIVEL, 1998, p. 143)

Como iremos ver, a autora dá substancialidade aos trechos e receitas da novela por intermédio de uma atualização remissiva ao livro de culinária. Neste manual, a autora irá dar notas explicativas sobre o “sentido de valor” que possui determinados produtos e ingredientes relacionados no início de cada capítulo da novela. Por outro lado, o texto ficcional irá validar a qualidade do discurso de sua autora. Essa relação recíproca acontece por meio da experiência que a escritura do romance proporcionou à Esquivel. Desse modo, *Íntimas Suculencias* revê, como um glossário remissivo, a narrativa de *Como água para chocolate*, ou seja, a autora reinterpreta a sua própria obra focando na produção, agora, de uma escrita culinária:

*En Como agua para chocolate intenté hacer que la boca tuviera esa doble función y es por eso que cuando Tita sufre su crisis más severa pierde la capacidad de hablar y la recupera cuando recibe un alimento “confiable” de manos de Chenca. (ESQUIVEL, 1998, p. 151)*

Vale lembrar que cada capítulo desta novela é inaugurado por uma receita a qual é posta em prática pela personagem; cada receita e ingrediente produzem uma rede de significações para o texto. No livro de receitas, porém, a autora procura dar cor a um significado mais “antropológico” e a novela passa a ser revista sob esse novo olhar:

*Como água para chocolate, desde sua concepción, estuvo redeado de amor. La gestación no comenzó cuando se me ocurrió la idea central de la historia, sino cuando recibí mi primer alimento dado com amor. Escribí mi novela como un intento de darle el valor que se merece a la transmisión del amor en la cocina. (ESQUIVEL, 1998, pp. 49-50)*

O manuscrito de Rachel de Queiroz, *O Não Me Deixes*, foi publicado em 2000, numa parceria com sua irmã, Maria Luiza de Queiroz. É de primeira mão um livro de reminiscências culinárias, cujas receitas, crônicas e memórias gastronômicas refletem o espaço nordestino, em especial, Quixadá, onde ficava a fazenda Não Me Deixes. Neste livro, constatei que Rachel de Queiroz dialoga com trechos e passagens de sua produção literária similar à Esquivel. Portanto, de chofre, posso dizer que se trata de um livro que experimenta a hibridização como um canal de comunicação, pois ele agrega alguns de seus contos e crônicas



espalhados em algumas de suas publicações anteriores, como é o caso do livro *Um Alpendre, uma Rede, um Açude* (2006), e receitas coletadas por meio de sua vivência familiar. Em geral, as receitas “antigas” estão representadas em meio a lembranças do espaço em que viveu junto à família. Será em meio a esse contexto memorial, de caráter gustativo, que a autora irá deslocar trechos de seu acervo literário criando um diálogo harmonioso e contextualizador diante do discurso em questão, cuja intenção é dar respaldo aos costumes culinários nordestinos. Porém, cada instância, Literária e Culinária, ganha nova sintaxe e uma dicção simbiótica. Vejamos uma passagem em que a autora dá nota e reatualiza uma crônica de seu acervo literário:

*E a farinha com o feijão é o alimento básico do sertanejo. Com feijão e farinha ele enfrenta qualquer tempo e qualquer trabalho; se tiver um pedaço de toucinho para temperar, muito bem, mas é luxo. O de todo dia é o feijão com a farinha pura. [e vejam como ela dá o salto para o ambiente literário de suas próprias produções] E o assunto de farinha me recordou uma história que minha avó Rachel contava, passada no tempo dela, há muitos anos. Já a contei em crônica antiga, mas vale a pena repeti-la, pois se trata de comida sertaneja e de gente do sertão. (QUEIROZ, 2004, pp. 37-38)*

O manuscrito de culinária, de Márcia Frazão, revela uma forte mediação com o romance intitulado *Senhoras do santíssimo feminino*, publicado pela escritora em 2005. Alguns sinais presente no manual indicam essa ligação. O primeiro e mais explícito deles é a presença de personagens em comum para ambos os contextos discursivos: a primeira delas é a avó Virgínia, personagem central do romance e que aparece no contexto do manual como referência da herança culinária que recebe; a segunda personagem é a Santa Tereza D’Ávila que abre todos os capítulos do romance e que no manual aparece como receptora das dádivas. Aliás, algumas outras senhoras do santíssimo feminino reaparecem também no contexto do manuscrito, como Santa Bárbara, por exemplo. Uma outra forte vinculação entre os dois textos dessa autora é a de perspectiva temática: em ambos a atividade religiosa tem um sentido mágico o qual está direcionado ao universo feminino. No romance, as Santas intermediam todas as situações vividas pela personagem principal do

texto, Virgínia. De questões amorosas a financeiras, tudo é decidido pela intercessão dessas mulheres que geralmente se reúnem na cozinha da personagem. É importante registrar que elas, as Santas, moram numa bolsinha de veludo vermelha a qual metaforiza o Sagrado Coração de Jesus. Então, como podemos ver, a cozinha torna-se um ambiente sacralizado tanto para a perspectiva do manuscrito como do romance. E diferentemente do universo da escrita das outras três autoras, Frazão procura relacionar na atividade escritural, tal qual a experiência vivenciada pela sua cozinha, a habilidade mágica como uma prática que lhe permeia:

*Nem sempre o rigor acadêmico (e outros rigores) detém a razão, e a cozinha de Flausina acabou se mostrando um poderoso instrumento de atenção quando, ao chegar em casa, eu me colocava à mesa para estudar enquanto aguardava o cozimento das novas receitas aprendidas; o texto de Bachelard, que antes me exigia horas e horas de leitura atenta e repetitiva, entrava no meu cérebro com a transparência da água mais cristalina! Cheirando a cebola e alho, eu entendia com nitidez tudo o que o filósofo dizia! (...) A revelação desse segredo me levou a explorar cada vez mais a cozinha, em busca de novos ingredientes – ou instantes – que abençoassem a minha vida com a “continuidade que se prolonga”, da qual Bergson, talvez por também ter tido uma vizinhança mágica, tanto falara. (FRAZÃO, 2007, p. 22)*

O livro de Contos, Receitas e Outros Afrodisiacos, *Afrodite*, de Isabel Allende foi escrito, sua primeira edição, em 1997, portanto, um ano antes que o da autora mexicana Laura Esquivel. Vale ressaltar que Allende escreveu esse livro depois de ter uma razoável produção literária, mas principalmente após uma intensa crise pessoal – como disse em capítulo anterior – causada pela morte de sua filha Paula. Assim, o livro é um ponto de encontro de várias vivências. Porém, ao contrário de Esquivel, que remete o manuscrito de receitas à sua novela, e Rachel de Queiroz, que dialoga com sua produção literária anterior, Allende não irá se deter em apenas uma produção sua, ela passeia pela escrita literária, intermediando contos, crônicas, poesias, e outras produções que reúne à medida que relaciona um tema culinário a uma experiência literária. Como forma de iniciar a discussão, o livro de Allende possui formatação muito similar a alguns manuais de culinárias coletados por mim, a

saber: a) os textos iniciam com uma parte introdutória onde o tema da culinária é apresentado; b) posteriormente, há uma nota autobiográfica na qual a própria autora corrobora sua autoridade para tratar sobre o tema; c) a seguir, é feita a relação das receitas as quais ganham uma dimensão muito mais significativa, em decorrência da nota introdutória e do percurso autobiográfico. O traço comum, nos manuscritos das quatro prosadoras, é a presença de uma voz narrativa, em primeira pessoa, que reúne a temática em torno de um discurso que livremente articula a instância literária com a ficcional. Neste caso, é possível claramente perceber que um sujeito dá o arremate necessário à escrita para compor esta modalidade narrativa. E se aqui ainda me eximo em classificar o texto da autora é porque mais para frente irei me concentrar sobre o assunto, porém, sem a intenção de enquadrá-lo em um esquema literário específico.

Não podemos esquecer que logo três anos depois Rachel de Queiroz escreve, aqui no Brasil, o seu livro de receitas que é, na mesma medida, uma reatualização de sua produção literária anterior. Essa aproximação mostra, desde já, que há um desejo de criar um vínculo de comunidade em torno das práticas literárias empreendidas pela América Latina. Esse agrupamento procura dar cor a um sistema literário comum. Ou seja, a produção de todas essas autoras revela o encontro e a aproximação dessa cultura diversificada por intermédio de seus produtos culturais, personalizados no espaço literário que é, neste caso, uma forma de zona de contato. Neste aspecto, e antecipando a discussão que mais à frente se anuncia, essa forma de fazer literatura, em meio a pontos de convergência, institui um campo válido de discussão. A fronteira discursiva é aberta por intermédio de um *modus operandi* que associa a comunidade literária por intermédio de temas e discursos que agregam as produções artísticas diversificadas. Desse modo, a culinária nacional, que é exposta nos livros das três autoras, faz dialogar toda a comunidade que em torno dela se acerca, inclusive seus padrões e valores culturais identitários. Essa aproximação sinaliza, não apenas pontos de convergências, mas também o que é diverso. A culinária é um índice agregador que produz uma rede de negociações em torno da qual é possível falar de identidade e literatura latino-americana. Gostaria de enumerar a proposição de dois intelectuais importantes acerca do conteúdo aqui

delineado. O primeiro é Ángel Rama que defende a unidade latino-americana a partir das peculiaridades regionais. Ele diz:

*(...) comprova-se que os escritores começam a ser fiéis às suas culturas peculiares que foram se desenvolvendo em suas respectivas áreas, de tal modo que a unidade latino-americana que está sendo articulada na literatura não diminui a singularidade dos sabores peculiares de cada região, o uso de tradições próprias e das circunstâncias históricas em que se vive. (RAMA, 2001, p. 52)*

Portanto, não é impossível reunir a produção de quatro autoras tão distintas, em termos de estilo literário, a partir de um núcleo temático comum que estaria representado pela escrita de seus manuscritos de culinária. Outro crítico, também importante, reflete sobre a latino-americanidade a partir, mais especificamente, da formação de uma literatura culinária, que é produzida por mulheres. Essa comunidade literária instituída realça um sentimento de comum-pertencer entre as mulheres que produzem essa forma inaugural de literatura. Jeffrey Pilcher (2001) traduz essa relação a partir do sentido que emana dos livros de receitas, os quais conseguem plasmar uma qualidade temporal, ancestral e, portanto, tradicional. Isso prontifica os livros a uma expressão didática do saber culinário nacional: a autoridade de quem possui esta forma de conhecimento coroa com a devida alteridade o agente que constrói essa forma de expressão. Ele diz:

*La literatura culinaria tiene un gran potencial para contribuir a la creación de estas culturas nacionales. Los autores de libros de cocina ayudan a la unificación de un país al promover el intercambio de alimentos entre diferentes regiones, clases y grupos étnicos, cosntruyendo así un sentido de comunidad dentro de la cocina. (PILCHER, 2001, p. 15)*

Outras publicações, seguindo o mesmo padrão que é realizado por Rachel de Queiroz, Laura Esquivel, Isabel Allende e Márcia Frazão, nos quatro livros de culinária aqui explicitados, aparecem, dentro da produção literária brasileira, relacionando culinária e discurso literário. Cito outros três deles, apenas, como forma de complementação. Não irei, de fato, me debruçar sobre eles, mesmo porque, como já dito anteriormente, minha preocupação é com a recorrência que

possui a temática, de teor culinário e literário, na literatura contemporânea, em especial na latino-americana. São três livros que possuem uma similar forma de editoração: as receitas vêm seguidas de uma crônica ou de alguma intervenção literária. O primeiro deles foi editado em 1996, por Nina Horta, e chama-se *Não é sopa, Crônicas de receitas e receitas de comida*. O segundo foi publicado em 2001, por Claudia Monteiro de Castro, e intitula-se *Crônicas de amor, sexo e culinária*, o terceiro é uma coletânea de autores que remetem a experiência culinária a uma memória gustativa específica, tal qual executada por Proust em relação aos aromas anunciados pela *madeleine*. Algum acontecimento memorável traz à tona o registro de uma receita e de um modo específico de fazer o prato. São diversos autores, nem todos de filiação brasileira. O livro é intitulado *Céu da Boca, Lembranças de Refeições da Infância* (2006). Os três livros remetem a uma mesma experiência culinária e literária: uma receita que se relaciona a uma história narrada.

Desse modo, os livros aqui descritos possuem um mesmo enquadramento, um similar arremate, que converge a um lugar específico de fala: do sotaque narrativo à escritura de brevíários ou manuscritos, como prefiro chamá-los. Como já me referi, uma correspondência é significativa às quatro autoras em leitura aqui, pois elas produziram os referidos manuais de culinária após boa parte de sua produção literária. A experiência narrativa faz-se presente, deste modo, na escrita dos manuais. Portanto, um deslocamento, tal qual proposto por Nestor Canclini, é perceptível: esses textos deslocam a noção de território, em termos de discurso e constituição de gênero, passando a agregar linguagens híbridas, que se valem de ambas as realidades textuais – antropológica e literária.

Para Canclini (2003), a hibridação é um processo que, via de regra, coexiste na sociedade atual cuja recém saída da modernidade vê concretizar, na experiência com a pós-modernidade, as diversas *fusões artísticas, literárias e comunicacionais* (...) (CANCLINI, 2003, p. XVIII). Para o autor, a hibridação é um processo sociocultural cujas (...) *estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. (2003, p. XIX) Antes de chegar à correlação que pretendo estabelecer com as publicações

citadas, porém, é importante realizar uma revisão bibliográfica do termo hibridismo e suas implicações.

O vocábulo *híbrido* vem da biologia e designa, em sua significação primária, um gênero que é produto de qualquer cruzamento, nos termos do dicionário Houaiss (2004). A expressão hibridismo cultural passa, então, a ser transplantada para os estudos que refletem o encontro de culturas e é amplamente discutida pela antropologia que vê nesse termo a possibilidade de expressar a metáfora que designaria a mestiçagem cultural. Para o presente estudo, utilizei como fonte de pesquisa quatro autores, todos eles essenciais para explicitar o caráter e o contexto do processo em que diferenças e semelhanças convivem por meio de um amálgama de convergências e divergências no âmbito da sociedade pós-moderna. São eles: Mikhail Bakhtin (1993b), Ángel Rama (2001), Peter Burke (2008) e Nestor Canclini (2003).

O primeiro nesta ordem é Mikhail Bakhtin (1993b) que, no livro *Questões de Literatura e Estética*, discorre sobre as transformações da arte, em especial da narrativa, quando esta se desloca para zonas de fronteiras. Para tanto, Bakhtin desenvolve uma imagem bastante ilustrativa da experiência que reflete o ponto de encontro entre culturas. Para o autor, as características que se concentram na estrutura da mônada estão associadas diretamente à cultura como forma de relacionamento que reflete em si aquilo que já está refletido no todo e por meio de valores comuns e universais. Ele diz:

*É somente nessa sua sistematização concreta, ou seja, no relacionamento e na orientação direta para a unidade da cultura que o fenômeno deixa de ser um mero fato, simplesmente existente, adquire significação, sentido, transforma-se como que numa mônada [e] a obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social (...) num mundo também vivo e significante.*  
(BAKHTIN, 1993b, pp. 29-30)

Por esse caminho, Bakhtin discute a participação da obra, do artista e do público. Por meio dessa interação ele chega à noção de hibridismo que seria a concretização da desmaterialização da forma enquanto possibilidade constante da arte. Essa propriedade é instituída pela intensa capacidade que todo material

artístico tem de se reestruturar mediante o contexto cultural e porque, para ele, todo o sujeito é esteticamente ativo. Essa relação, assim percebida, leva o autor a um dos seus principais conceitos, o de *pluridiscursividade* que é uma via para entender a noção, bastante recorrente em sua obra, de *plurilinguismo*. Neste ponto do estudo de Bakhtin, após discorrer sobre vários aspectos relevantes acerca da narrativa, assim aparece definida a noção de construção híbrida, extremamente importante para este trabalho:

*Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática (...). (BAKHTIN, 1993b, p. 110)*

Percebamos que o estudioso antecipa o conteúdo da discussão acerca da expressão *hibridismo cultural*. Neste caso, é possível já entrever uma forma de aproximação mais apropriada para com os textos das autoras dispostos no presente capítulo. Antes de tudo, qualquer enrijecimento precisa desfazer-se em torno do material que elas produzem e um olhar, sob o ponto de vista estética, pode ser compreendido em torno da expressão que elas compõem. Enfatizo neste momento que seus *manuals de culinária* dialogam em boa parte com uma expressão artística já bastante solidificada em suas outras produções literárias. Neste momento, seus textos refletem o ambiente culturalmente diversificado no qual a sociedade contemporânea, e “pós-moderna”, se encontra. Não será, de fato, a tônica desse trabalho encontrar uma expressão assertiva que possa definir as produções artísticas dessas autoras, mesmo que as referencie constantemente como manuscritos culinários. O que procuro mostrar é a inserção dessas mulheres-autoras no contexto em que se colocam e por meio da linguagem artística que realizam. Mas à frente discutiremos esse caminho. Porém, é importante refletir que a associação com o manuscrito se faz por três motivos extremamente importantes: 1) segundo dicionário Houaiss (2004) esse estilo traz na sua constituição o sentido de originalidade por se tratar de um texto que é escrito manualmente. Fiquemos com o

campo simbólico e subjacente que acerca os dois termos – “mãos” e “original”; 2) o manuscrito é uma espécie de gênero narrativo que está situado na fronteira dos gêneros porque abarca as manifestações artísticas de poetas, cientistas, escritores etc; 3) o manual é um estilo particular de tecnologia que pressupõe a presença do eu que escreve. Esses três fatores em conjuntos foram determinantes para a aplicação e utilização do termo.

É importante, ainda acrescentar, que Bakhtin (1993b) fala e discute sobre o espaço onde as diferentes trocas discursivas e desmembramentos acontecem. Segundo ele, *essas misturas e dissoluções de formas segmentadas se realizam na fronteira entre o discurso e o autor deste discurso*. Neste sentido, ele institui com muita sutileza a noção de fronteira, deslocando-a para o campo das relações, mas também como parte constitutiva que permeia o sujeito. E aqui reside a importância fundamental do autor para a compreensão dessa forma de interação. O discurso autoral toma a dimensão criativa necessária como também o ativismo que lhe é concernente. Então, para ele, a relação que daí resulta tende a desfazer as estratificações no sentido de um amálgama indissolúvel das formas literárias e uma outra possibilidade interacional realiza-se, por meio do *jogo múltiplo dos discursos, seu entrelaçamento e seu contágio recíproco*. (BAKHTIN, 1993b, p. 123). Dessa forma, é que percebo a inserção da forma expressiva das quatro autoras aqui enumeradas – Laura Esquivel, Isabel Allende, Rachel de Queiroz e Márcia Frazão –, observando que a mistura discursiva que elas promovem é fruto de uma consciência verbal e interativa com o mundo no qual estão inseridas ativamente.

Na dimensão em que é tomada a perspectiva de hibridização, proposta aqui por Bakhtin, no sentido da pluridiscursividade, os quatro livros congregam essa forma de atuação. *Afrodite*, de Allende, dialoga com toda uma forma de identificação feminina que passa pela construção do eu que produz a narrativa e da relação com a escrita. A América Latina entra na medida da formatação dos pratos, mas principalmente na seleção que Allende promove dos outros textos literários ali distribuídos. É possível escutar essa voz dialogando com toda uma tradição literária cuja temática aborda a composição que ela procura dar ao conteúdo de seu livro, constituição essa que se faz em torno da sexualidade e do corpo erótico que se



engendra na mesma medida que acontece a performatização dos pratos ali apresentados. Produtos, condimentos, ervas, afrodisíacos, frutos, contos, crônicas, poemas e parábolas estão relacionados em torno de uma dicção culinária, mas em diálogo com a tradição literária e com a realidade que contextualiza o livro.

O manuscrito culinário de Rachel de Queiroz, *O Não Me Deixes*, estabelece uma vinculação direta com a tradição culinária nordestina e com ela dialoga. Neste sentido, a atividade literária da autora tem assento no discurso que ela promove em seu livro de receitas. A linguagem do livro é literária, porém, no início do texto, principalmente, ela é por demais antropológica: nesse momento da narrativa, a autora procura definir a constituição do espaço, com relação à casa e suas nuances, do trabalho feminino, e sobre a estruturação do cardápio nordestino. Neste caso, ela apresenta os produtos considerados típicos para o sertanejo. Será, portanto, com a tradição nordestina e sertaneja, seja do ponto-de-vista literário, ou na perspectiva das práticas cotidianas, que a escritora Rachel de Queiroz irá dialogar. A sua hibridização acontece mesmo na fronteira desses discursos.

Com Laura Esquivel, em *Íntimas Suculencias*, a construção do diálogo entre gêneros revela as nuances das fronteiras entre sua novela e a narrativa do manuscrito de culinária. Neste sentido, a própria linguagem literária é reinterpretada e revista à luz deste “bate-papo” entre as suas duas produções. Não somente isto, Esquivel conversa, diretamente, com a tradição culinária mexicana e com isto acaba por engendrar uma forma de enxergar o cotidiano de seu país e das formas identitárias ali atuantes. De um contexto de formatação familiar, que procura dar cor às experiências gastronômicas de sua história de vida, Allende migra para instâncias narrativas diversas em concordância com a realidade que a circunda. Desse modo, percebo um discurso de caráter multimodal, nos parâmetros desenvolvidos pelo estudioso russo, Mikhail Bakhtin.

A escrita de Márcia Frazão, especificamente da *Cozinha Mágica*, procura evidenciar no seu espaço de enunciação várias caixas de diálogos. Neste aspecto, o sentido de cozinha mágica é um pretexto para estar falando de outras intermediações que o seu texto evoca. Como exemplo dessa tendência, é possível

destacar ao longo do seu manuscrito desde predileções musicais, como o som de Nina Simone (FRAZÃO, 2007, p. 21), até sua influência literária, filosófica e religiosa. A heterogeneidade de seu livro recai basicamente na habilidade comunicacional que se estabelece através da realidade inter e extraliterária. O sentido de magia que Frazão emprega, de fundo mais cosmogônico, se revela primeiramente na interface com a cozinha o qual também migra para o espaço da escrita. Para que isso ocorra, ela utiliza vários recursos lingüísticos que deixam em aberto a capacidade multimodal do seu texto: não é apenas sobre a magia que ela fala, mas também sobre o feminino, a existência e outros elementos da Cultura.

Essa noção de plurilinguismo e de fronteira discursiva me faz passar ao outro pesquisador, também fundamental para este trabalho. Refiro-me ao crítico Ángel Rama (2001) que em sua vasta produção discorre sobre vários temas ligados à América Latina. Dois desses temas, para nosso estudo, merecem destaque: Ángel Rama discute e amplia a construção de comunidade literária latino-americana e, neste sentido, desenvolve o conceito de transculturação que é, em boa medida, uma aproximação bastante razoável à noção de *hibridismo cultural*, nos termos que estamos procurando desenvolver. O processo de transculturação pode ser entendido por meio dos empréstimos realizados entre culturas distintas e que acontece sempre, segundo o estudioso, como uma via de mão-dupla. Esse conceito serviu de base, e de reflexão, para a análise literária que ele desenvolveu, a qual está sempre relacionada à construção de uma comunidade latino-americana. Vale apenas dizer que o termo foi proposto, inicialmente, pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, porém, Ángel Rama aplica o conteúdo desse fenômeno à análise do sistema literário no qual está inserido. Portanto, o processo de transculturação precisa ser observado no espaço da comunidade literária para que, por aí, possam ser comparados os empréstimos realizados entre-literaturas.

A perspectiva de comunidade literária, dentro da Latino-América, Rama vai buscar no sentido de unidade e de singularidades regionais. A noção aqui designada de regionalismo é amplamente discutida, principalmente nos termos em que são colocados por Gilberto Freyre, no Congresso Regionalista. O intelectual brasileiro é amplamente citado por Rama e suas obras usadas como referência, inclusive o

Manifesto Regionalista e o livro de receitas *Açúcar*. O diálogo realizado entre Rama e Gilberto Freyre acontece na medida em que o estudioso brasileiro procura defender os valores locais como patrimônio memorial e intransferível da cultura brasileira: a culinária nordestina regional, assim definida por Freyre, é contextualizada sobre diferentes perspectivas, no congresso regionalista acontecido em Recife (em 1925), mas uma delas é importante destacar. O sentido de regionalismo, que daí é resultante, procura acentuar as particularidades locais e culturais como manifestações que destoam e se posicionam contra os processos homogeneizantes que submetem e modificam, indistintamente, os valores autóctones. Vejamos que este sentido de comunidade apontado por ambos os pesquisadores revela estreita ligação com os valores “regionais” evidenciados pela escrita dos manuais, tanto de Rachel de Queiroz como de Laura Esquivel. Ao refletirem sobre os pratos tradicionais, essas mulheres estão agregando valores comuns porque se posicionam claramente contra os processos de padronização da Cultura. Por outro lado, mesmo que as outras duas autoras não registrem enfaticamente essas preocupações, elas atestam um caminho em comum por meio da expressão literária que engendram. Tanto Allende como Frazão conduzem a discussão para o espaço onde as práticas cotidianas acontecem e neste sentido o grupo social, à margem desse processo, ganha visibilidade. E toda essa forma de pertencimento, que a matéria literária dessas autoras designa, reflete um campo de atuação em comum. Por exemplo, a culinária nordestina, segundo Freyre, é apontada como um elo identitário porque nela está presente um sentido de permanência e de valor diferencial que nada mais é, no dizer do crítico uruguaiano,

*(...) um exame revitalizado das tradições locais, que foram se esclerosando, para encontrar formulações que permitam absorver a influência externa e dissolvê-la como um simples fermento dentro de estruturas artísticas mais amplas nas quais se continue traduzindo a problemática e os sabores peculiares que vinham custodiando. (RAMA, 2001, p. 214)*

Assim, Rama vai privilegiar e tentar esgotar de forma teórica o tema América Latina isso porque, para ele, o termo irá sintetizar o *campo da cultura* no qual estamos inseridos. Mas, é em torno da perspectiva de comunidade cultural e literária

que o crítico literário vai aprofundar e sistematizar sua pesquisa; será nesse ínterim que aparece o conceito de transculturação. Ele reflete acerca do termo comunidade:

*Dessa forma, os narradores realizariam a busca da singularidade e da identidade de várias culturas regionais latino-americanas, estabelecendo, num continente tão carente de unidade vínculos entre as suas diferentes comarcas (...) área onde há homogeneidade de elementos naturais, étnicos e culturais que convergem em formas similares de criação artística. (RAMA, 2001, p. 13)*

Toda a obra de Rama irá nesta direção, mostrando a convergência da nossa produção artístico-literária, procurando as fronteiras culturais que estabeleçam e organizem esta formação. Não é a finalidade deste trabalho dizer que essa perspectiva amplia o sentido de formação literária desenvolvida pelo crítico e intelectual brasileiro Antonio Cândido, mesmo porque sei o quanto essa aproximação daria um bom “caldo” de discussão. Quero apenas mencioná-la para que o leitor fique ciente desta possibilidade, a qual foi divulgada na obra do intelectual uruguaio. Mas será sob a perspectiva da formação dessa comunidade que o princípio de *transculturação* irá se desenvolver, e ele será aplicado à análise literária, como também é a base para uma reflexão sobre a noção de literatura Latino-América, como disse antes.

Vale ressaltar que o processo de transculturação, proposto por Rama, se constrói sob três níveis de aproximação, são eles: o primeiro deles acontece no sentido de língua, não apenas sob o viés da noção de *parole*, mas no sentido de linguagem literária peculiar que incorporaria todo o sentido de comunidade literária e artística; o segundo nível amplia a noção de linguagem literária mostrando que é preciso, neste sentido, engendrar a *construção de mecanismos literários próprios e resistentes ao impacto modernizador, porém adaptáveis às novas circunstâncias*. (RAMA, 2001, p. 11). É importante ressaltar que o autor privilegia, de certa maneira, o espaço das narrativas porque será nele que o terceiro nível, o sentido de cosmovisão, irá desencadear a noção de identidade; este último nível estaria, então, centrado na possibilidade formadora de novos significados para o bojo da comunidade latino-americana. Neste sentido, residiria a importância de narrativas

com caráter fundador. A perspectiva que daí emerge cria e reinterpreta a noção de mito e de comunidade. Desse modo, as narrativas que aí se constroem valorizam o local como uma fonte inesgotável do fazer literário. Podemos, já de primeira mão, perceber uma relação importante que o autor cria: comunidade, sistema literário e saber tradicional são um tripé fundamental para se pensar a América Latina. Não será esforço perceber que, direta ou indiretamente, as quatro autoras estão discutindo essa concepção, mas não apenas isto, elas criam um sentido de comunidade a partir de um panorama literário que agrega um saber intelectual em torno de práticas comensais realizadas em seus ambientes culturais. Cada autora discute essa relação de uma forma diferenciada, porém, não é apenas a temática que as congrega em termos dialógicos, mas será a constituição de uma memória comunitária, em torno de suas atividades culinárias e intelectuais, que irá contribuir para se pensar a América Latina a partir de um conjunto e não apenas de maneira sectária. Como exemplo desse espaço comunicacional que a escrita dessas autoras promove, cito Márcia Frazão que na *Cozinha Mágica* discute o sentido de magia a partir de sua habilidade como escritora e cozinheira em estreito diálogo com a escrita de Laura Esquivel com a qual se identifica. Outras escritoras compõem a identidade autoral de Frazão, mas é com o romance de Esquivel, *Como água para Chocolate*, que ela descobre um novo significado para os livros de receitas, que além das várias vinculações mágicas agrega o sentido de comunidade que se liga às mulheres:

*Na cozinha não há espaço para dissimulações, sentimentos divididos e indecisos. Laura Esquivel, no seu lindo romance Como água para chocolate, demonstra isso como ninguém quando a personagem central da história provoca nos convidados que degustam seus pratos as mesmas emoções que sentia ao prepará-los. “Magia?”, muita gente se perguntou quando leu o livro (...) Sim, magia, mas não essa magia que se vê por aí anunciada (...) Embora a orfandade mágica quase sempre indique a morte de morte morrida da magia, vez por outra acontecem milagres e um novo livro de receitas é escrito ou adquirido, iniciando uma nova busca do Graal.* (FRAZÃO, 2007, pp. 121-123)

É importante desde já colocar que a noção de gêneros híbridos, tal qual é proposta por Bakhtin (1993b), Peter Burke (2008) e Néstor Canclini (2003), se apóia,

fundamentalmente, nesta perspectiva de construção de uma memória comunitária, mas que se transforma na medida em que as culturas locais lançam, para dentro do seu próprio espaço de atuação, suas especificidades. O princípio de fronteiras múltiplas, também amplamente discutida pelos estudos culturais, vai se construir sob a possibilidade de valorização de um saber comum, tradicional e local, mas que se transforma em outras vias de expressão. Será a partir deste encontro, e do que ele produz, que a formação de “novos” sistemas irá se desenvolver.

Neste sentido, a noção de fazer literário acontece como um fazer de fronteira e o objeto híbrido se engendra neste espaço lacunar. Será a partir deste ponto de encontro, de zonas em contato, que Peter Burke (2008) irá mencionar as condições de existência e permanência, se é que de fato elas existem, do objeto híbrido. Neste sentido, vale antecipar que as contribuições do historiador vão no sentido de polemizar a diversidade de termos que giram em torno da expressão hibridismo cultural – mestiçagem, crioulização, sincretismo etc –, a qual acontece sob o impacto das forças centrípetas e centrífugas, ou seja, pelo movimento da convergência e divergência da cultura. Um último ponto, acerca dos estudos desenvolvidos por Rama, é que ele pontua a inserção da produção literária feminina como forma inovadora dentro do sentido de comunidade literária que a América Latina procura construir. Essa valorização está na produção e sistematização desse saber tradicional, indispensável para formação de campo e sistema literário latino-americano, sob a perspectiva de um discurso multimodal. A formação de gêneros híbridos nasce desse viés de construção. Ao falar em fronteiras culturais, é importante ressaltar o contexto de fala das quatro autoras.

Isabel Allende participa do circuito literário com uma vasta produção, também vinculada ao cinema. Grande parte de seus livros fazem referência ao universo feminino, relacionando política e cultura. No livro *Afrodite* ela chega a mencionar uma determinada vinculação com o feminismo, mas não tão diretamente. Ela se diz estar mesmo ligada com as causas mais intrínsecas do feminino, portanto, o amor é uma linguagem que norteia a escrita de suas novelas como também deste manuscrito de culinária. É importante ainda realçar que a dimensão deste sentimento é enfatizada pelo sentido erótico que produz em torno das relações que

constrói. O Chile é, na verdade, seu lugar de fala, é neste país que toda sua carga afetiva e identitária é depositada; Laura Esquivel manifesta, em todas as suas obras, o seu amor ao México e será esse o grande sentimento que subjaz ao manuscrito *Íntimas Suculencias*. Jeffrey Pilcher (2001) anuncia explicitamente esse vínculo, no livro *Vivan los tamales!*, com relação à novela da escritora mexicana *Como água para Chocolate*. O mais recente livro de Esquivel (2006b), *La Malinche*, também tem olhar sobre o feminino, só que do ponto-de-vista mais político que o de suas outras personagens femininas. Assim como a autora chilena, Esquivel costura temas como culinária e feminilidade em torno do desejo de pertencimento com relação ao México. Esse desejo, talvez, seja intensificado pelo fato de ela não mais residir no seu país de nascimento, mas nos Estados Unidos.

Com Isabel Allende acontece o mesmo só que de modo mais enfático porque, devido a sua filiação política, ela precisou deixar o Chile em um momento difícil de sua história familiar. Este sentimento - de expatriação - parece estar presente em muitas de suas obras, na construção das personagens femininas; Rachel de Queiroz, mesmo que não declarando abertamente, tem uma linguagem bastante ativa com relação ao contexto sócio-cultural do nordeste. Essa forma de atuar migra para a escrita do seu livro de culinária, *O Não Me Deixes*. Temas como fome e seca podem ser facilmente visualizados mostrando o seu interesse e a sua preocupação com a situação em que vive o povo nordestino. Essa forma de preocupação é endossada pela vinculação política que fez parte da trajetória de vida da autora. Inclusive, ressalta-se que a escritora ajudou a fundar o Partido Comunista Cearense, com quem vem depois a romper. Um outro dado a destacar na vida de Rachel de Queiroz é que ela passa boa parte de sua juventude entre o “lá” (Rio de Janeiro) e o “cá” (Ceará), tanto por motivos climáticos – como a grande seca do nordeste – quanto por questões familiares que motivaram mudanças constantes na sua rotina de vida. Este sentimento de vinculação identitária com a cultura nordestina é bastante contemplada em seus escritos.

A inserção de Frazão na Literatura Contemporânea não acontece de maneira tão ortodoxa como as demais, mesmo porque há uma certa resistência, por parte da crítica, em colocá-la dentro do panorama literário, mesmo que ela já tenha escrito

muita coisa neste sentido: de contos para crianças a romance para uma faixa etária mais adulta. Talvez isso aconteça por conta da temática a qual ela se propõe e por ela estar associada com a bruxaria. Porém, o tom do discurso que Frazão utiliza em quase todos os seus textos reforça sua vinculação com o universo literário que se institui como o seu lugar de fala. O uso que ela faz da bruxaria atua como uma voz narrativa constituída para se locomover ao longo do texto. Essa voz é uma espécie de alterego textual que habilita o conteúdo de seus manuscritos e para isso ela faz uso de vários empréstimos os quais se baseiam em sua experiência acadêmica, sua vivência doméstica e com as mulheres que a rodeia. E de fato com todas essas prerrogativas, o acesso a sua feminilidade no texto se torna uma das vias de leitura possíveis.

Desse modo, as quatro autoras deslocam sua função de prosadoras que são – preocupadas com os seus respectivos contextos de fala – para os textos em que escrevem. Desse modo, elas participam do processo de hibridização no que ele tem de caráter político e transgressor, mas também no que ele tem de co-relação com o sentimento de alteridade que passa pelo âmbito local. A esse respeito fecho essa parte da discussão com o que diz Ángel Rama, para dar prosseguimento à construção de um panorama sobre o processo de hibridização. Acerca da relação entre Cultura e Literatura, que é em última medida o que essas autoras estão relacionando em suas obras, ele diz:

*(...) no caso de culturas e literaturas emergentes como a brasileira, e as da América, esses sistemas se constroem sobre uma dialética entre busca da universalidade e manifestação da particularidade. (RAMA, 2001, p. 19)*

O Livro *Hibridismo Cultural*, de Peter Burke (2008), confere a dimensão histórica ao termo, dentro do contexto da pós-modernidade. Burke reflete sobre a recorrência, nos estudos culturais, de uma atenção aos contatos entre culturas e o que dessa interação resulta. Neste caso, a hibridização cultural nasce desse espaço fluído, onde conceitos, como nação e classes, são continuamente desconstruídos e reconstruídos. O historiador aposta na capacidade de renovação e adaptação da cultura. A partir de um determinado ponto do livro ele irá realizar uma sistematização das variantes culturais que se relacionam com o objeto híbrido. Dentre as várias



formas de apresentação, uma delas chama a atenção quando Burke diz que os gêneros híbridos são artefatos e que como tais possuem alta representatividade no mundo pós-moderno. O estudioso considera a narrativa como um espaço que sofre a interferência das transformações, renovações e adaptações presentes na sociedade. Ele diz isso numa dimensão ampla, incluindo o sistema literário japonês, pela perspectiva Zen, o africano – que inclui o conto *folclórico oral tradicional*, o *romance europeu* e (...) *os textos populares* (BURKE, 2008, pp. 25-28) – e o latino-americano, na mesma dimensão pela qual apresenta a narrativa africana. A partir desse ponto Burke coloca um questionamento bastante importante para esta tese: ele reflete sobre a forma de olhar o objeto híbrido. Ele diz:

(...) devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos (...) (BURKE, 2008, p. 31)

É importante já de imediato perceber e inserir o viés que procuro dimensionar, neste capítulo, com relação aos textos das escritoras Rachel de Queiroz, Laura Esquivel, Isabel Allende e Márcia Frazão no que diz respeito à escritura de seus manuscritos de culinária. Já de imediato faço uma alteração: se até agora referencio esses textos ora como *manuais* e/ou *manuscritos de culinária*, com a perspectiva contemporânea do caráter híbrido do gênero narrativo é preciso que de manuais eles tenham sua dimensão ampliada para *manuscritos*, isso porque este índice vocabular agrega um princípio narrativo necessário ao aspecto discursivo dos textos. Mais um pouco voltarei a tratar sobre esse aspecto. Porém, foi determinante, para erigir o termo manuscrito, o que escreveu Olga Savary ao comentar a novela mexicana de Laura Esquivel. Lembremos o que ela disse: *Laura Esquivel inaugurou um novo gênero literário: a cozinha ficção*. Feita a pausa necessária, voltemos ao historiador. Em um determinado ponto do livro, após apresentar a diversidade das situações e terminologias relacionadas às situações de caráter híbridas, Burke contextualiza termos importantes para o objeto de nossa análise. Ele faz referência ao termo *transculturação*, à idéia de *imitação* para chegar ao princípio da *hibridização*. Essa síntese é bastante salutar porque reúne toda uma gama de intelectuais que vêm se debruçando sobre os estudos culturais em zonas de contato.

Esta composição, a que ele chega, inclui estudiosos como o cubano Fernando Ortiz, o teórico literário russo Mikhail Bakhtin e o brasileiro Gilberto Freyre. Como podemos perceber, a forma de abordar o tema se faz pela reunião diversificada do pensamento intelectual contemporâneo e essa dimensão já expressa o conteúdo híbrido, no sentido do contato, dos estudos atuais. Ele diz:

*(...) o especialista em teoria literária Mikhail Bakhtin, como Freyre, chamou a atenção para a importância do hibridismo cultural. A noção de Bakhtin de hibridismo estava ligada a dois conceitos que foram centrais para seu pensamento, “polifonia” e “heteroglossia” que se referem à variedade de linguagens que podem ser encontradas em um mesmo texto. (BURKE, 2008, p. 52)*

Sobre a perspectiva do historiador, vou fechar as discussões neste ponto do livro porque aqui está, sob o ponto de vista dos estudos literários, a dimensão que procuro conferir aos manuscritos das autoras latino-americanas. De fato, eles representam uma dimensão multimodal, permitam-me um deslocamento da expressão, no que essa perspectiva traz no âmbito da polifonia dos discursos presentes na cultura contemporânea. Nos quatro textos analisados, aqui nesta tese, é possível encontrar uma linguagem narrativa que se desmembra na perspectiva da crônica, do conto, do folhetim popular e até na dimensão da novela latino-americana, ampliada pelo universo ultra-realista e pós-colonial. Não é tarefa desta pesquisa, e nem deste capítulo, mostrar como as autoras realizam essa polifonia, a intenção é apontar e dizer que essas fronteiras existem e que são um caminho bastante interessante para se pensar, na dimensão da hibridização, as produções realizadas no contexto da América Latina.

Desse modo, o termo *hibridismo*, hoje, aparece como um fenômeno incontestável tanto na relação entre metrópoles e fronteiras culturais, como no âmago das culturas locais, favorecendo ao que o autor chama de identidades híbridas, que são o resultado *das trocas culturais de lugares de fronteiras*. (BURKE, 2008, p. 98). Dentro desta perspectiva, não há exclusivismo e muito menos pureza cultural – da mesma maneira que já não se observa na contemporaneidade o pragmatismo incontestável entre os gêneros literários – porque todas as

manifestações estão dispostas em zonas de contatos e desse encontro carregam mudanças na perspectiva espiral. Neste aspecto é que Burke defende o caráter das forças centrípetas com relação à cultura. A representatividade dos textos também sofre o efeito desses espaços em contato, no sentido de que uma diversidade de linguagens se faz presente na forma de elaboração escritural e será a partir desses deslocamentos e descentramentos que a atividade autoral ganha uma dimensão central para a manutenção e resignificação dos gêneros na contemporaneidade. Esses autores procedem a uma espécie de auto-espelhamento que, em seus textos, refletem a sociedade em profunda atividade de troca de seus produtos culturais.

Foi proposital deixar a apresentação das discussões colocadas por Nestor Canclini para um último momento porque será com ele, nas perspectivas já antes anunciadas, que darei incursão aos textos-manuscritos das quatro autoras latino-americanas. Seria ainda importante ressaltar, o valor das discussões apresentadas pelo pesquisador de estudos comparados Benjamin Abdala Junior (2002), no livro *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais*. Ele atualiza o termo “hibridismo” dentro da perspectiva apresentada pelos estudiosos acima referendados incluindo uma experiência literária específica. O grande ponto do livro, a meu ver, é quando o intelectual empreende a análise do romance *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Jorge Amado, na dimensão do caráter híbrido e a partir da metáfora da culinária enquanto heterogeneidade transgressora. A partir desse ponto, o texto ganha a dimensão literária e o estudo uma dimensão mais global em termos de América-Latinidade. Nesse sentido, ele atualiza os autores no que tange aos conceitos acima apresentados: transculturalidade, mestiçagem cultural e hibridismo. Porém, será na perspectiva do destoante, naquilo que se desloca e transforma que pretendo passar para a dimensão de gêneros híbridos apresentada por Canclini.

O livro de Néstor Canclini (2003), *Culturas Híbridas*, faz referência ao termo não apenas sob o ponto de vista de um olhar estático sobre os objetos artísticos, mas no sentido de percebê-los sob a perspectiva de uma análise empírica e, portanto, enquanto processo que realiza descolamentos e reconverte os discursos estanques. O grande valor, no meu entender, da obra de Canclini é que ele aplica o termo ao estudo dos gêneros literários, como também das expressões artísticas que

atuam no campo popular ou tradicional. Neste sentido, o livro vai construindo a noção de hibridização que se coloca como um *processo de intersecção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade*. (CANCLINI, 2003, p. XXVII). É possível entender o processo intercultural acontecendo no âmbito da escrita dos quatro manuscritos culinários na medida em que eles atualizam temas e linguagens literárias, sociabilidades e várias outras instâncias discursivas. Por exemplo: Rachel de Queiroz aborda sua própria maneira escritural e a atualiza; Laura Esquivel problematiza a condição da escritora como um discurso que migra da invisibilidade para a autenticidade; Frazão e Allende atualizam a dicção literária contemporânea ao falarem de magia e bruxaria por meio da sexualidades e dos afrodisíacos.

Por intermédio dessa zona de articulação é que as autoras elaboram uma rede de significados que está sempre vinculada com o universo empírico, porém em diálogo com as artes em geral. Elas se preocupam com o discurso, mas também com as experiências que decorrem das relações interpostas nesse espaço de intersecção. As identidades, por essa perspectiva, são entendidas não como estruturas estanques, mas que se reconvertem na medida em que as relações sociais se processam. Essa definição colocada por Canclini, de reconversão, sintetiza o processo em que se dá a hibridização, na obra do autor argentino. Ele diz:

*Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se **reconverter** um patrimônio (...) para reinscrevê-lo em novas condições de produção e mercado.* (CANCLINI, 2003, p. XXII. Grifo meu)

Desse modo, como ele mesmo defende, novas estruturas e práticas sociais são geradas a partir do encontro de unidades divergentes, porém, não excludentes. Por isso, toda e qualquer atividade daí emergente atua na fronteira de uma *práxis*, ou seja, de uma zona de interferências sociais, em espaços onde os sujeitos podem atuar de formas variadas. O sentido, aqui, de performatividade também se amplia na medida das transformações que são executadas pelas intensas trocas de papéis

que se estabelecem nesses espaços fronteiriços. Antes, porém, de revelar a esse processo uma feição homogênea, Canclini propõe que a hibridização não funde, em uma única célula, essas fronteiras ou estruturas postas em contato. Muito pelo contrário, é possível verificar a presença das partes que estão envolvidas mediante o processo de reconversão aqui descrito. Nesse sentido, por intermédio do entrecruzamento das diferentes formas discursivas, que promovem a mediação de novas estruturas, é que percebo a produção literária das autoras e de suas produções artístico-literárias. Nos quatro manuscritos, a reconversão está presente na medida em que é possível detectar os espaços constituídos entre os variados discursos: do literário ao antropológico é claramente viável interceptar suas fronteiras. Posso dar um único exemplo dessa intermediação: apesar de serem notadamente manuscritos de culinária é a partir de uma voz narrativa que todas as quatro obras se configuram.

É revelador que já quase ao final do livro Canclini (2003) faça referência ao termo *intergênero* como o resultado concreto do processo de hibridização. Esse *novo* objeto nasce da reunião de várias modalidades expressivas, como a música, imagem e texto. Assim colocado, torna-se possível entender o pano de fundo pelo qual são produzidos esses manuscritos de culinária, cuja linguagem e discurso carregam a diversidade e, ao mesmo tempo, a simultaneidade de conhecimentos e hábitos, como mesmo Canclini declara, para se chegar à *disseminação de produtos simbólicos* (CANCLINI, 2003, p. 310). No ponto de intersecção desta abordagem, o pesquisador argentino toca numa dimensão bastante significativa sobre o conceito de performatividade, porque segundo ele as práticas culturais são instituídas no permeio de contextos vários cujas ações e atuações são representadas pelos agentes sociais, só que essa representação, nada mais é que uma simulação daquilo que toca a ação propriamente dita. Explico: a fronteira entre representação e simulacro é bastante tênue porque sempre haverá a possibilidade de reconversão do ato e de ressignificação do sujeito atuante. É neste sentido que o autor vai dimensionar os estudos, por exemplo, sobre homossexualidade. Mas, o que este sentido traz para a presente pesquisa? Ela carrega a dimensão social que o ato performativo precisa ter e coloca esta atividade como propriedade dos sujeitos. Nesse sentido, o cotidiano e aquilo que é produzido em seu bojo é um palco que

testemunha a simultaneidade dessas manifestações interativas. A arte é um espaço no qual podem ser simuladas as práticas sociais, e todas as suas divergências, percebidas e realizadas no cotidiano. Nesses termos, ele conclui:

*As hibridizações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiadas com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimentos. (CANCLINI, 2003, p. 348)*

É por esse caminho que procuro perceber os textos das escritoras Isabel Allende, Rachel de Queiroz, Laura Esquivel e Márcia Frazão – *Afrodite*, *O Não Me Deixes* e *Íntimas Suculencias* e *A Cozinha Mágica*. Seriam eles Literários? Mas em que sentido ou estrutura? Nesse caso atua a noção de gênero literário. Em qual gênero essas novas fusões, que aliam catálogos de culinária, gêneros narrativos e discurso antropológico, poderiam ser focalizadas? Acredito que situá-los a partir da concepção de *intergênero*, do modo como foi dimensionada por Canclini, seja um caminho viável para entender as várias negociações que esses textos promovem em relação a outros níveis discursivos com os quais dialogam. Num outro extremo encontram-se, também, os livros de culinária que deslocam as experiências literárias para o ambiente de suas narrativas.

Cito o exemplo de uma publicação intitulada *Fogão de lenha: Quitandas e quitutes de Minas Gerais*, de Maria Stella Christo (2006). Nele podemos encontrar a seguinte organização estrutural: as receitas típicas de Minas Gerais são sempre introduzidas por um trecho de uma obra literária, seja ela narrativa ou poética. Como seria, então, o olhar do pesquisador em relação a esses textos? De outro modo, como remeter o texto a um gênero específico? É possível hoje, na contemporaneidade procurar fronteiras fixas, sendo que boa parte dos estudos aponta para a fluidez e a mestiçagem das produções convergentes. Observando essas reflexões evidenciadas por Nestor Canclini, como também as dos demais autores apresentados, essas discussões ampliam a noção de gênero e de discurso,

como também, colaboram, *de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas (...)* (CANCLINI, 2003, p. XXI).

Conforme dito anteriormente, para explicitar as formas diversas das alianças aqui descritas, a idéia de deslocamento reflete o universo plural em que são produzidos esses manuscritos culinários. Esse conceito, bastante divulgado na obra de Canclini, explicita os deslocamentos, de forma e conteúdo, também aqui aplicados no âmbito do discurso literário promovido pelas quatro escritoras. Neste sentido, os seus manuscritos refletem a heterogeneidade de suas experiências como intelectuais. Esses novos agrupamentos ocorrem por meio do fenômeno por ele denominado de *reconversão* que auxilia o nosso entendimento no que tange à linguagem literária produzida por elas. Ele diz: *este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer...* ou seja, as características identitárias de um artista são realocadas para outros universos discursivos como é o caso das autoras em questão. Suas experiências prévias acontecem no âmbito da Literatura, porém, os textos produzidos acontecem e evidenciam um panorama que agrega uma polissemia de acontecimentos discursivos. Nesses textos, as autoras discutem sua produção, suas experiências identitárias e autorais, como também procuram se posicionar como pessoas atuantes no mundo, imersas na cultura em que vivem. Portanto, seus corpos, sejam eles composicionais ou subjetais também se realocam, fundindo-se ao texto construído. Sobre esse realocamento corporal e identitário ele diz:

*Pelo que foi dito (...) alguns de nós propomos deslocar o objeto de estudo da identidade para heterogeneidade e a hibridação interculturais (Goldberg). Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento... As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação (...)* (CANCLINI, 2003, p. XXIII)

Desse modo, posso afirmar que essas autoras desmembram as estruturas fixas, auto-contidas em gêneros literários diversos, e promovem o trânsito livre de

identidades, sejam elas corporificadas pelo texto ou pela noção de pessoa. Dentro da perspectiva de Bakhtin, no que diz respeito à polifonia que caracteriza o trânsito entre discursos no espaço das narrativas, essas autoras executam – por meio do deslocamento de suas habilidades como prosadoras para o espaço de escrita de seus manuais de culinária – um intercruzamento de gêneros diversos estabelecendo, o que o estudioso russo aplica no contexto do romance, o plurilinguismo social. No Brasil, podemos tomar como marco inicial, para o exercício literário dessa pluralidade discursiva, o *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre (1967). Nele, podemos perceber que há uma aliança entre a linguagem dos manifestos modernistas, amplamente vivida naquele momento, e o entrelaçamento de outros *falares* literários ali utilizados enquanto linguagens agregadas. Gilberto Freyre diz que é preciso criar um ambiente onde as tradições culinárias possam estar resguardadas das interferências alienantes. A Literatura seria o primeiro lugar demarcado por Freyre como o ambiente propício para que os encontros entre os diversos padrões culinários praticados no Brasil sejam experienciados, especialmente os do norte e nordeste. Ele diz:

*Quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar. Os romancistas, contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais, esquecidos de que regional é o romance de Hardy, regional é a poesia de Mistral, regional o melhor ensaio espanhol: o de Gavinet, o de Unamuno, o de Azorin.*  
(FREYRE, 1967, p. 58)

Pelo que o estudioso deixa evidenciar, a Literatura é um lugar que intensifica e dimensiona as atividades culturais porque ela põe em atuação essas habilidades vividas no cotidiano. E de fato ele propõe o entrecruzamento entre espaço vivido e realidade literária. Já no final do Manifesto ele fala de todo um material literário que se encontra no âmbito da realidade vivida, o qual é resgatado pela memória dos prosadores que se preocupam com a valoração da Cultura; da briga de galo à Dona Maroquinha há toda uma rede de associações e simbologias que viabilizam a relação entre saber Literário e Conhecimento Culinário. O cotidiano é um lugar a ser experimentado pelo olhar transformador da Literatura. Quanto a essas intermediações, ele diz:



*(...) ouvi os dois coronéis conversarem sobre galos e cavalos, carneiros e aves regionais, como se conversassem sobre gente. Onde o O. Henry que encontre aí a matéria ideal – que há – para contos? A boa Dona Maroquinha Tasso é outra que na sua casa de Dois-Irmãos dá de comer todos os dias a quanto bicho de rua ou de mato lhe aparece com olhos de fome no quintal que é vizinho do mato (...) Noutro país uma figura como D. Maroquinha já estaria nos romances, nos contos, nos poemas. (FREYRE, 1967, p. 71).*

Desse modo, Gilberto Freyre procura articular, por meio do Congresso Regionalista, um núcleo de discussões que dê organicidade e ponha acento às tradições artísticas e culinárias produzidas nas várias regiões brasileiras, em especial o Nordeste. Para isso, ele atesta uma significação social da cozinha regional enquanto fonte de conhecimento autorizado e identificatório. Nesse ponto, ele introduz a presença feminina como uma espécie de índice importante para a transmissão desse saber, que agrega um tanto de experiência construída e uma forma de conhecimento oculto que resguarda mistério. É importante salientar que Freyre reproduz o olhar patriarcalista ao referir-se à atividade culinária, e ao espaço da cozinha, como um lugar naturalizado da condição feminina. Neste sentido, ele pontua essa relação de forma extremamente ortodoxa e enrijecida. Porém, é importante dizer que ele situa a culinária como um conhecimento importante o qual está associado à tutela de um saber que a mulher possui. Em termos de Literatura e Culinária, Freyre permeia uma linguagem estetizante porque ela performatiza três ambientes culturais diversificados, como a cozinha portuguesa, a africana e a ameríndia. Portanto, os livros de receitas possuem um valor inestimável à manutenção da tradição e para a construção de identidades. A escrita desses livros é fundamental para a permanência de um saber crucial, pois reflete o gosto e o sabor regional, que é um dos pilares formadores da Cultura. Aqui situo o valor estético e Literário, mas principalmente cultural, da escrita dos manuscritos de culinária empreendidos pelas quatro escritoras.

Como dissemos, o *Manifesto Regionalista* aparece como um marco inicial dos deslocamentos sinalizados aqui neste capítulo. Desse modo, o autor chama a atenção para a necessidade de olhar a cultura por meio das zonas de contato. Essa

forma de olhar as relações culturais, performatizadas no contexto da contemporaneidade, é uma via de mão dupla para se pensar a América Latina por meio da intersecção de suas tradições culturais. A culinária, dentro dos caminhos apresentados pelos estudos culturais, atuaria como um elo intermediador, em relação às diferentes *comarcas culturais* (termo cunhado por Ángel Rama), mostrando diferenças e aproximações imprescindíveis para a manutenção dos contatos interculturais.

A América Latina, então, por meio dos deslocamentos entre fronteiras, pode pensar e se ver – mediante o processo de auto-espelhamento –, no ínterim desses espaços intercambiantes, reivindicando a heterogeneidade e reinventando o próprio conceito de tradição, já antes discutido por Octavio Paz em seu livro *Os Filhos do Barro* (1972). Essa obra é imprescindível para se entender e inserir as literaturas produzidas pelos países latino-americanos no âmbito das tradições literárias. Quero dizer que este livro desloca o sentido de tradição para a capacidade que ela tem de estar sempre promovendo rupturas e se reconvertendo em outros modelos estéticos. Dessa forma, os novos padrões engendrados como fontes de tradição, após um momento de experiência estética, são desfeitos e reconvertidos mais uma vez. Essa maneira produz uma intensa comunicabilidade porque distribui o olhar para a diversidade e não apenas a homogeneidade das manifestações literárias. Sobre este aspecto, no sentido de o que se há para dizer, comunicar e intercambiar, é que os manuscritos de Isabel Allende, Rachel de Queiroz, Laura Esquivel e Márcia Frazão, são fulcrais para estarmos pensando, pela via do discurso literário e culinário, a Cultura e, por conseguinte, a participação da América Latina dentro do sistema literário internacional. Serão esses os temas que as autoras estão intermediando por meio da escrita de seus manuscritos de culinária.

## Sobre o que falam esses manuscritos culinários?

A partir da leitura imprescindível do artigo *Culinária de papel*, de Laura Graziela Gomes e Livia Barbosa (2003), e dos autores antes mencionados, foi possível mapear alguns outros aspectos importantes para entender a situação de escrita referente aos quatro manuscritos de culinária: *Íntimas Suculencias*, *Afrodite*, *O Não Me Deixes* e *A Cozinha Mágica*. O primeiro aspecto a destacar é que eles foram escritos na década de 90, com exceção do manuscrito de Márcia Frazão que foi publicado em 2007 e cujo acervo literário faz referência ao romance *Senhoras do Santíssimo Feminino* (2005). Porém, desde a década de 70 uma mudança de perspectiva pode ser já verificada na escrita de manuais de culinária: eles passam a associar a culinária ao corpo, à saúde e aos sentidos, os quais são referidos como índices recorrentes ao feminino. Essas mudanças de sentido, inclusive, apontam para a capacidade erótica, já vista nos livros anteriores, cujo corpo é capaz de transmitir. Um corpo que se apresenta relacionado ao espaço da casa e da cozinha.

Não é difícil, desde já, perceber sob qual vinculação escritural e contextual está assentado o livro *Afrodite*, de Isabel Allende. Nele, a escritora chilena dimensiona o corpo no aspecto da sedução, porém ligado à feitura de afrodisíacos. Como já mencionamos, a idéia central do livro passa por uma abordagem a qual atesta o desejo de desencadear o sentido amoroso que, via de regra, se destina ao exercício da sedução. É claro que esse contexto revela outros aspectos indispensáveis da culinária latino-americana, principalmente no que tange à idéia de tradição, memória e feminilidade.

O erótico, nesse âmbito, serve como pano de fundo para traduzir o feminino e suas habilidades. A atuação como escritora, já bem reconhecida, traz à tona o aspecto da memória literária, ou se quisermos um termo mais usual, faz referência à intertextualidade. Assim, o que nos foi dito antes, sob o aspecto da hibridização, é possível entendê-lo no bojo da escritura do livro: 1) há um deslocamento da imagem que se tinha do ambiente da cozinha o qual é reinscrito como lugar relacionado às atividades femininas, porém ressignificado pela dimensão erotizada que ela passa a

assumir; 2) a atividade doméstica, no espaço da cozinha, ganha uma dimensão social importante porque trata de uma memória que abrange práticas culinárias que falam, em larga escala, sobre o coletivo. É possível, inclusive, identificar a vinculação identitária de sua autora, a partir da prática culinária, com uma identidade latino-americana em construção; 3) o livro, sob a tutela da memória social – e como resgate de práticas e tradições locais –, passa a espelhar diferentes modos de identificação do sujeito, nesse caso em relação ao feminino.

Se formos apenas olhar o livro de *Afrodisíacos* de Isabel Allende vamos perceber uma gama de conhecimentos ali intercambiados: há dicas sobre música, vinho, temperos adequados, ervas apropriadas, insinuações visuais, rituais diversos, aromas sugestivos, poesias eróticas e maledicentes, regras de etiqueta, receitas, contos eróticos e universais, linguagens das flores e *Afrodisíacos* diversos. Essa gama de informações não é, de forma alguma, lançada de maneira aleatória e dispersa. Podemos ver que a autora possui mesmo esse cabedal de conhecimentos que, de todo modo, representa seu capital simbólico para falar sobre comida e erotismo e, se formos mais específicos, acerca dos jogos de sedução. Essa habilidade se mistura à sua larga experiência como escritora que produz um texto plural e dialogizante. Desse modo, as variadas experiências discursivas são intercambiadas, e se fazem presentes, no âmbito da escritura do seu manuscrito de culinária como forma e expressão do multiculturalismo.

*O Não Me Deixes* traz uma dimensão que se aproxima em muito dos livros de culinária caracterizados pelo viés da cozinha regional e, neste sentido, ele passa a se identificar muito aproximadamente com um discurso de caráter memorialista. A relação entre patrimônio e memória é muito íntima, tendo em vista a forma como esses livros – manuscritos e narrativas – guardam de informações sobre as práticas cotidianas. Ao falar sobre um prato, fala-se sobre o local e as pessoas que o executam, em última instância confere-se um viés identitário ao discurso que deles emana. Rachel de Queiroz realizou com muita maestria essa aproximação: de um corpo social – presente na voz que narra os acontecimentos dispersos na sua memória – vemos emergir um subjetal que carrega as marcas tanto do feminino quanto da autora que ali exerce sua função pela narrativa.

Outro aspecto a considerar é que Rachel de Queiroz promove o diálogo, muito explicitamente, entre gêneros, porque das crônicas e contos coletadas em outros livros de sua autoria, ela constrói um discurso o qual intermedia a construção do seu manuscrito de culinária. Talvez esse deslocamento, tal qual foi proposto por Canclini, fique explícito porque sabemos da trajetória intelectual de Rachel de Queiroz. Porém, as marcas desses entrecruzamentos são deixadas visivelmente pelas nervuras do livro. Nele, contos e crônicas são reinterpretados ao som dos acontecimentos – históricos, políticos, sociais e econômicos – que circunscrevem a escrita do manuscrito. Essa interlocução, concernente às histórias de vida, que a autora resgata em seu livro, promove também uma reavaliação dos costumes e práticas instituídas na contemporaneidade. Desse modo, é também uma maneira de instituir o discurso de memória e o que este possui de habilidade reinterpretativa. Vejamos:

*Ao falar tanto em comida e comilanças, me bateu de repente um certo sentimento de culpa que me leva agora a falar no seu contrário: a fome. Essa história que vou contar é verdadeira, acontecida anos atrás por ocasião das muitas secas que assolaram o sertão [desse ponto em diante conta história]. MORALIDADE: Este caso aconteceu mesmo. Faz muitos e muitos anos escrevi uma história de cabra morta por retirante, mas era diferente. Então, o homem sentia dor de consciência e até se humilhou quando o dono do bicho morto o chamou de ladrão. Agora não é mais assim. Agora eles sabem que a fome dá um direito que passa por cima de qualquer direitos dos outros. A moralidade da história é mesmo esta: tudo mudou, mudou muito. (RACHEL, 2003, p. 32)*

É importante destacar, pela citação do livro, que não há referência aos livros para os quais a autora recorre. O leitor não precisa ir, necessariamente à fonte, apenas é interessante notar que há uma correlação direta entre as receitas anunciadas e as interlocuções literárias que precedem os pratos. Essa relação, podemos analisá-las, sob o ponto de vista do plurilinguismo tal qual é colocado por Mikhail Bakhtin, pois carrega as diversas marcas discursivas presentes em outras elaborações textuais que são, antes de tudo, outras marcas referenciais de gênero. Desse modo, quero mostrar apenas que o destaque à literatura, feito pela autora, é intencional. O discurso literário, de cunho narrativo, não deixa de estar ali

presentificado, seja pela menção às crônicas, contos ou “causos”, seja pela disposição – poderíamos até dizer organização – em que se encontram as receitas; literatura e discurso culinário ali dialogam de maneira estrutural, ou seja, um significante dá sentido aos diversos significados que marcam as receitas. Sei que dessa relação toda uma diversidade de leituras e diálogos podem ser feitos, tanto no campo da literatura quanto da antropologia, por exemplo.

Mas há, ainda, outras dimensões que poderiam ser consideradas, como a perspectiva histórica e a sociológica, só para relacionar a capacidade significativa que esse livro da Rachel de Queiroz traz. Porém, avalio que é do ponto de vista literário que o livro dá o seu salto porque ele marca um diferencial bastante elaborado na literatura brasileira. Esse é um livro escrito por uma intelectual feminina que fala de uma prática tipicamente circunscrita à mulher. O salto acontece justamente nesse interstício, naquilo que a literatura pode dialogar com outras linguagens e promover outras possibilidades no espaço da vida cotidiano. A literatura toca o real, alimentando idéias e desfazendo pré-conceitos e estruturas fixas.

O livro de Laura Esquivel, *Íntimas Suculencias*, apresenta fortemente o diálogo entre gêneros (narrativo e o manuscrito culinário), sempre na perspectiva da construção de uma identidade, a qual passa pelo eu e que se estende à coletividade mexicana. Essa forma de autoespelhamento, por meio da narrativa culinária, carrega fortes elementos do discurso de memória porque, como dissemos, está vinculado à construção do “ser mexicano”. Desse modo, um elemento é ali bastante realçado: o universo culinário expressa os anseios, desejos e necessidades do sujeito que fala pela narrativa e para tanto a escritora recorre à memória da infância, da juventude e da adultez. São escrutinados três momentos de sua vida: 1) quando era menina ao lado da mãe e de Chenca; 2) quando jovem, atuante no mundo universitário; 3) já mulher adulta, como escritora do livro *Como água para chocolate*. Para cada momento de vida da autora, a lembrança de um aspecto diferente da culinária é trazida à tona, como também reavaliada. Tomemos como exemplo, desse processo de reinterpretação por meio da memória familiar, o capítulo intitulado *Arriba Dios! Abajo el Diablo*. A recordação que vem à mente da escritora, que nesse

momento da narrativa relembra o tempo do internato num convento, é de um processo de interdição aos alimentos de origem indígena, julgados como impuros e relacionados ao reino abissal. Essa proibição lhe causava também sofrimento porque não conseguia saborear sem culpas, por exemplo, um espumoso chocolate, já que ao mesmo tempo o desejava. Portanto, por meio do tom irônico, Esquivel reconstrói esse momento de sua história pessoal como também indica outra significação, que não a profana e destoando, com relação à culinária local. Trazer esse evento de sua vida à tona provoca uma reavaliação do sentido de memória que ela pretende conceder à escrita de seu texto, um sentido transgressor. Ela diz:

*“Lo que es abajo es arriba”. Desde que escuché esta frase de boca de don Carlos de Sigüenza e Góngora, el capellán de mi convento, se alteró me natural cordura (...) Por tanto, me empezó a obsesionar la idea de que todos aquellos alimentos que se generaban en el interior de esta tierra maligna estaban endemoniados (...) Pero, cómo no oler el cacao? Cómo regresar al frío y húmedo convento sin tomar una taza de espumoso chocolate? (...) Así que, sin importarme las consecuencias, me bebi una grande y rica taza de un solo y continuado sorbo (...) Ahora, lo único que tengo que hacer es convencer de todo ello a los inquisidores del tribunal del Santo Oficio, que mañana vendrán para juzgarme. (ESQUIVEL, 1998, pp. 29-37)*

Como vimos, já no início do livro, Esquivel diz que está ali não só para rever sua condição de escritora, mas de mulher no mundo. Desse modo, a escrita de *Íntimas Suculencias* promove uma espécie de autoespelhamento que revigora, também, outras instâncias relacionadas à categoria do eu, refletidas na pessoa que narra as receitas, contos e crônicas culinárias.

O manuscrito de Márcia Frazão coloca nessa via de discussão o universo das receitas como um trabalho literário. Neste sentido, a autora agrega a todo instante, à sua linguagem, diferentes realidades: Frazão aborda desde filmes até músicas e outras variedades artísticas. E do mesmo modo que as demais escritoras aqui relacionadas, ela também realiza o plurilinguismo como uma forma de autoespelhamento de sua realidade vivida. Entretanto, é a sua habilidade como mulher cuja religião está focada em princípios neo-pagões que mais se destaca na maneira como ela representa o fato literário. É possível destacar alguns deles a

partir da relação que a autora estabelece com o sentido de magia: a Literatura estaria aí inserida como uma modalidade de linguagem que se destina também a esse fim. As diversas crônicas que a autora agrega em seu manuscrito refletem essa predileção. Cito uma delas, como exemplo, especificamente por ensinar uma receita que está associada ao universo feminino:

*Sempre dou essa receita para amigas ansiosas por um pedido de casamento. Ela foi utilizada com esse propósito muito tempo atrás quando minha avó, Vitalina, passou-a para Glorinha, uma amiga da família cujo noivo se acomodara a um noivado que já durava quase duas décadas. De acordo com vovó, ela devia preparar essa receita ao mesmo tempo em que visualizava o noivo esperando no altar. E a visualização devia ser mantida enquanto ele estivesse comendo. O resultado foi meteórico, pois em poucas semanas estávamos degustando o bolo de casamento! (FRAZÃO, 2007, p. 137)*

Como podemos ver neste trecho, o sentido mais clássico de magia, que se destina ao êxito amoroso, está presente. A receita de “Espinafre Cremoso”, porém, é o canal que viabiliza o desejo e a realização do casamento.

A culinária, para Frazão, é a expressão que mais evidencia a relação entre Literatura e Bruxaria. Mesmo nos textos mais tipicamente literários, como é o caso do romance que escreveu sobre as *Santas* (2005), é possível observar esta relação como um paradigma que norteia sua habilidade escritural. Aliás, o romance é bastante original porque, dentre outros aspectos, dá voz às mulheres Santas para que elas falem de seus amores e dissabores. Em toda a história, elas atuam tanto na esfera do sagrado quanto no âmbito profano: comem, sentem raiva e ciúmes, são solidárias, onipresentes e carismáticas, porém, todas sem exceção revelam extrema feminilidade e sedução. A “bruxaria”, tão comum à dicção de Márcia Frazão, acontece no romance por essa via, como expressão do feminino. Portanto, essa outra linguagem, a bruxolística, acaba impregnando a sua linguagem literária. Há claramente uma forma de Literatura que essa autora propõe, qual seja: aquela cuja função executa algum sentido de magia. A Literatura torna possível não só que o feitiço aconteça, mas dá certificado de garantia e originalidade a essa forma de expressão.



Portanto, no contexto literário com relação às quatro escritoras, a cozinha e a casa ali representadas, no espaço narrativo, ganham a tutela de lugar não só autorizado, mas também possuído no sentido de ser ocupado por um sujeito ativo, tendo em vista que o lugar o qual a mulher ocupava apresentava-se vazio na medida em que ela não aparecia, de forma explícita, no espaço literário cuja representação acontecia. Esse fato vinha acontecendo no âmbito da tradição literária que preconizou a atuação masculina como forma de expressão autorizada. Segundo Jacques-Alain Miller (2005), no livro intitulado *De la naturaleza de los semblantes*, o que nesse lugar de fala e atuação vê-se refletido é apenas a sombra do feminino, seu semblante em forma de máscara. Podemos dizer que o que se vê representado não é a representação, mas a simulação dessa presença. De certa maneira, a forma de escrita, preconizada pelas quatro autoras em questão, desfaz com este mascaramento da presença feminina em lugares antes invisibilizados: a manuscritura direciona o olhar para as atividades, os gestos, o trabalho que é executado pela pessoa feminina. Neste sentido, o autoespelhamento – refletido pelo desejo de falar sobre si e de suas experiências culinárias –, diz muito sobre a condição feminina, não apenas sobre a escritora Laura Esquivel, Rachel de Queiroz, Isabel Allende e Márcia Frazão. Trazendo a discussão novamente à tona, essa condição da escrita, aqui explicitada, converge para o que os livros de receitas traduzem neste momento: eles trazem para a realidade da escrita literária tanto a dimensão social – que diz respeito ao gosto culinário do momento – quanto à experiência narrativa de quem acaba por escrever o manual.

O manuscrito de culinária ganha, assim, a dupla função de mediar competências narrativas diversificadas e passa a intermediar as experiências e expectativas em torno da construção do eu. Ressalto, não é por menos que encontramos em *Íntimas Suculencias* um desejo de reescritura da novela *Como água para Chocolate*, ou melhor, de criar ali um ambiente que sirva como uma espécie de glossário o qual explica as instâncias subjetivas, literárias e sociais que incentivaram a escrita da novela. Mas o discurso que engendra o livro migra também para outros ambientes, para o norte do México, com seus padrões alimentares específicos, para a tradição familiar e para referências intrínsecas que norteiam a produção de uma culinária com formato de cozinha tradicional.

Neste sentido, alguns alimentos são erigidos enquanto outros, provavelmente, foram esquecidos. Como dissemos no primeiro capítulo: o Mole e o Chile apontam como índices que representariam, de modo global, o gosto bastante particular e diversificado da culinária regional mexicana. Por aqui, podemos entender que o manuscrito atua como uma forma intermediadora de linguagem, porque simula a presença única do eu e dissimula outras vozes que representariam a coletividade e suas diversas formas, ou estilos de expressão. Quero dizer com tudo isso, que não é apenas Esquivel quem escreve, ou Allende, Rachel de Queiroz e Márcia Frazão, mas toda a coletividade que está ali presente, no contexto da fala de cada uma delas, tanto por meio da forma quanto por intermédio da performatização escritural, a qual se desenvolve pela seleção de padrões culinários que são ali identificados e catalogados. Esse modo de atuar, por meio do trânsito em zonas de fronteiras, preenche o espaço vazio que sempre existiu entre as nações e tradições latino-americanas; é uma forma de se pensar a formação da escritura latino-americana.

## Epílogo

### ***Literaturas latino-americanas na fronteira do desdobrável***

*A sobrevivência está de fato na ligação entre as coisas; nos termos de Eliot, a realidade não pode ser privada dos “outros ecos [que] habitam o jardim”*  
(EDWARD SAID, 1995, p. 411)

Após toda a trajetória desse trabalho que buscou compreender a evolução de um corpo liberado; a concepção de que *Mulher é desdobrável* se adensou em mim, na minha escrita. E a Literatura também o é? Essa breve provação marcou um pensamento que norteou grande parte das minhas inquietações acerca do estatuto literário no panorama contemporâneo. Pensar a Literatura por meio de um campo temático comum, como fiz ao longo desse trabalho através da aproximação com a atividade Culinária, trouxe à tona algumas percepções as quais gostaria de enumerá-las no instante final desse meu percurso. O primeiro aspecto delineou a abertura de um campo semântico de atuação da linguagem literária, no contexto da contemporaneidade, por meio de interlocuções com outras zonas de contato. Nesse caso, os manuscritos de culinária, na maneira como se organizam, conseguem inscrever um lugar de fala também autorizado em contrapartida aos gêneros narrativos já constituídos. Por isso mesmo, não vi restrições para também designá-los de cozinha-ficção. E ao fazer isto, todo um rol de discussões aqui encetadas se põe como um *ponta-pé* inicial para adensar não apenas as conjecturas em torno da noção de sistema literário vigente, mas leva a pensar na visibilidade e autoridade das vozes que anunciam essa nova forma de intermediação literária.

A constituição de um corpo feminino, em plena atividade discursiva, entra com muito vigor no âmbito dos estudos atuais sobre Literatura. Por isso foi importante traçar as possibilidades de desdobramentos, que pude encontrar, sobre o corpo vívido – discutidas desde o primeiro capítulo – o qual se reconstrói por intermédio da memória. O segundo elemento que veio à tona foi consequência deste primeiro recorte elencado e que se traduz por meio do que Jeffrey Pilcher (2001) e Ángel

Rama (2001) intitularam de comunidade afetiva. Para os dois pesquisadores, cada qual com suas especificidades, a formulação acerca da idéia de comunidade serve também para se pensar a produção intelectual literária na América Latina. Antônio Candido (2001), no artigo intitulado *Uma visão latino-americana*, discorre sobre parte da produção intelectual do pesquisador uruguaio e neste sentido reflete como a idéia de América Latina se concretiza na obra de Rama através de um discurso que tende a ser compartilhado pelo sistema literário constituído. Assim, a américa-latinidade é um pensamento em construção o qual é sempre avaliado pela comunidade (literária, acadêmica e intelectual) que sobre ela procura refletir acerca do seu campo de representação. Por essa via de reflexão, me parece que mesmo sem uma intencionalidade premeditada, mas através de um juízo crítico, todas as autoras que formam o corpo de minha pesquisa refletem essa dupla função: ao enfatizarem a presença do feminino enquanto marca de seus discursos, todas elas acabam imprimindo um desejo e um projeto em comum que transforma em argumento uma linguagem que tende previamente a se colocar por meio do exercício da sensibilidade. Essa dupla contemplação está expressa na forma anunciada com que elas dialogam entre si por meio de outras obras e da Cultura que compartilham. Como diz Alfredo Bosi (2001), tudo que está na fronteira do literário entra em cena como um discurso intermediador. E a cozinha, conforme nos mostrou Lévi-Strauss (1968) e as escritoras que permearam essa tese, representa claramente essa dupla articulação. Ele diz:

*Respondendo às exigências do corpo, e determinada nos seus modos pela maneira particular pela qual, aqui e ali, se efetua a inserção do homem no mundo, colocada portanto entre a natureza e a cultura, a cozinha representa acima de tudo a necessária articulação entre ambas. Ela depende dos dois domínios, e projeta este desdobramento sobre cada uma de suas manifestações. (1968, p. 33)*

Na minha dissertação de mestrado iniciei a etapa final da pesquisa utilizando a concepção de espaços hipermediáticos. Esse termo chegou até mim por meio da leitura de um artigo de Alfredo Bosi (2002) – intitulado *Os estudos literários na Era dos Extremos* que compõe o livro *Literatura e Resistência* – no qual ele relaciona a influência de outras linguagens para a composição do fato literário. Retomo essa

mesma discussão porque ela me parece apropriada aqui nesse trabalho, tendo em vista que observei a linguagem literária em pleno relacionamento com o discurso e a temática culinária. Posso, então, dizer que a Literatura Contemporânea vem mesmo apontando uma tendência em transculturalizar seu discurso, referindo-me às discussões engendradas por Ángel Rama, na medida em que propõe novas cosmovisões as quais propiciam a resistência, por intermédio da singularidade que as várias culturas locais promovem.

Essa negociação, entre bens singulares<sup>44</sup>, estabelece um amplo diálogo entre as culturas diversificadas que compõem o cenário artístico da América Latina, engendrando um mercado simbólico comum, ou pelo menos a ser pensado de maneira coesa. Nesse sentido, é possível observar que as obras apresentadas ao longo desse trabalho promovem um vasto entrecruzamento das tradições locais e que também, auxiliam para que pensemos, enquanto pesquisadores, no conjunto das tradições culturais aí refletidas.

*(...) comprova-se que os escritores começam a ser fiéis às suas culturas peculiares que foram se desenvolvendo em suas respectivas áreas, de tal modo que a unidade latino-americana que está sendo articulada na literatura não diminui a singularidade dos sabores peculiares de cada região, o uso de tradições próprias e das circunstâncias históricas em que se vive. (RAMA, 2001, p. 152)*

Sempre fiquei muito incomodada com a invisibilidade pela qual as obras, de autoria feminina na América Latina, eram submetidas dentro do cenário artístico ocidental. Após a finalização desse trabalho, e da leitura e imersão no universo crítico literário contemporâneo, foi possível compreender que há um movimento de auto-espelhamento, usando a expressão de Rama (2001), que põe acento nos produtos artísticos engendrados pelos países latino-americanos.

Pensar na produção intelectual a que estou me referindo nos termos de uma comunidade afetiva me faz passar a um terceiro aspecto levantado por esse trabalho

---

<sup>44</sup> Tanto Ángel Rama (2001) quanto Nestor Canclini (2003) fazem referência a esse termo em correspondência à noção de regionalismo. Ángel Rama, em especial, concebe o regionalismo com uma força e linguagem criadoras.

de pesquisa: a expressão literária promovida pelas escritoras com as quais trabalhei possui forte vínculo com a capacidade moderna *de reinaugurar a história* por intermédio da *subjetividade do autor* (CANCLINI, 2003, p. 329). Parece um pouco óbvio pensar na capacidade subjetiva de uma obra, porém, quando o autor chama a atenção a esse fato ele está dialogando e revelando toda uma tendência com relação ao sistema literário, na América Latina, cujo percurso procurou apagar, no próprio espaço de enunciação da Literatura, as pegadas dos sujeitos, principalmente da presença feminina. Compartilha desse mesmo discernimento o crítico uruguaio ao situar o escritor por intermédio de um papel que lhe é atribuído o qual

*(...) consiste em modificar o ângulo de percepção para que a obra não se responsabilize apenas por uma determinada parcela da realidade, como também do peso emocional e intelectual que ela exerce sobre o observador, de tal modo que o produtor literário manifeste simbioticamente tanto a situação do emissor como seus referenciais externos (...).* (RAMA, 2001, pp. 173-174)

E como vimos, tanto por meio da expressão poética quanto narrativa das autoras, há um pronunciamento aberto dos espaços íntimos que compõem a atmosfera dos textos. Essa anunciação se mostra, como vimos, por intermédio da memória e dos sentidos que estão representados por intermédio da atividade culinária e literária.

A partir da avaliação que Antônio Candido (2001) faz sobre a obra de Ángel Rama, especificamente sobre a definição do termo *Latino-América*, para o qual situa a atividade intelectual por meio do ato participativo, gostaria de associar, por apropriação desse termo, a literatura e o feminino como espaços que se desdobram e se correspondem por intermédio de gestos eficazes que suas realidades bem particulares produzem. Conforme vimos aqui nessa tese, a atividade literária é um fio condutor de identidades, um espaço para constituir conceitos importantes, e formadores da Cultura, tais como nacionalidade e tradição. O feminino é uma linguagem expressiva e vivaz que produz um estatuto intelectual importante à Literatura porque agrega, como disse Laura Esquivel, *el saber y el placer dentro de una creación literaria* (1998, p. 72) a qual ficcionaliza a atuação culinária como seu *modus operandi*. E os espaços íntimos que elaboram esses discursos foram aqui se

revelando por meio das íntimas suculências que se produziram através da escrita e da memória culinária que todas as autoras desse trabalho performatizaram através de suas vozes literárias. Essa produção de gestos eficazes que se faz pensar por intermédio da Literatura e da atividade Culinária, através dos vários corpos aqui constituídos, me coloca no desfecho dessa jornada a qual me propus.

Se para Mauss (2003), Certeau (2003) e Le Breton (2006) os gestos transmitem significados imprescindíveis, os quais se relacionam para constituir a categoria da pessoa, vejo que nada mais eficaz do que fechar o percurso dessa pesquisa traduzindo a fala de uma das *meninas do mercado* (São Cristóvão-SE) que ao falar sobre seu tempo de mocidade, desenverga o corpo e readquire nova expressão facial ao descavar lembranças da época de festas. Aqui abaixo segue o relato de Dona Josefina, moradora da cidade de Boquim, situada no centro-sul do estado de Sergipe:

Pergunto: Qual o doce que a senhora mais lembra e que mais gosta? D. Josefina: *Cocada, cocada baiana. Ela era uma cocadinha assim mole, gostosa...* Pergunto: E por que ela se chamava assim, a senhora sabe? D. Josefina: *Não sei... desde que comecei a me entender que o nome era esse, cocada baiana... agora, ela era muito gostosa, ela era muito gostosa...às vezes eu fico assim pensando como era [o modo de fazer], mas eu num me recordo mais. É que a gente vai crescendo e vai deixando muita coisa pra trás, às vezes muita coisa boa que hoje estou arrependida, sabe? que num dava importância...Que eu me lembro assim é de fazer a cocada com goiaba, com banana e uma cocadinha assim chamada de murrinha, bolinhos de ovos, essas coisinhas assim eu sei fazer.* Pergunto: E quem foi que ensinou à senhora? D. Josefina: *com minha mãe?* Pergunto: E ela guardava essas coisas onde, em cadernos de receitas? D. Josefina: *Não, não tinha receita não, não existia receita. Ela [a mãe] nem sabia assinar o nome dela! E aí ela ia chamando a gente... oi, venha aprender pra quando eu num puder, quando eu morrer, aí vocês continua, aquela coisa... Ela fazia de um tudo pra vender, nas feiras, nas ruas, nos interior.* Pergunto: E como é hoje? A senhora ainda cozinha? D. Josefina: *Hoje não, hoje tô muito cansada.* Pergunto: E como era antes? [Nesse ponto, seu rosto se ilumina, ela faz um trejeito e responde em tom maroto e faceiro] D. Josefina: *Ah, antes era muito bom... tinha muita saúde pra chegar em casa, fazer muita comida, fazer festa, aniversário, aquela coisa toda... era muito bom, mas aí a gente vai cansando e aí perde o gosto, né? Também a gente vai perdendo pai, mãe, né?* [Em um dado momento da conversa, ela começou a falar sobre a vida no interior e daí ela me diz que não era só a vida que era diferente, mas a comida também. Pergunto-lhe, então, o porquê. Ela responde: *As comida era mais gostosa, era mais gostosa. Eu acho que era por causa dos adubo e das ração... o fogão era de lenha, de lenha... ele era feito num canto assim, com uma chaminé... assava carne no forno, tudo no fogão de lenha... fazia assim um forinho de barro, sabe assim, no quintal, quando acabar, botava a lenha ali de baixo, quando dava aquelas brasonas, aí tirava, quando acabar, botava as formas e aí botava as brasas por cima e daí a quinze minutos*

*estava pronto... era muito gostoso...dá pra assar tudo, fica muito gosto... ali num tem gosto de fumaça, fica muito gostoso... até a carne, a carne assada, você bota numa bandeja e bota no forno, o feijão no fogo, a carne no forno, o arroz, sabe? E ele tava com aquele cheiro – aí meu Deus que tô com fome – quando tirava [a carne assada], aí tava toda doradinha, toda gostosinha... aí você se sentava, aquele apetite...Oh coisa gostosa... eu queria que o passado voltasse, queria porque pra mim o passado foi muito bom... (Dona Josefina, ipsis verbis)*

Como podemos observar a partir de todo um panorama descrito sobre as práticas culinárias do seu tempo de infância, vivido em Boquim-SE, que D. Josefina delibera para entrar em cena, nesta sua atuação verbal, um corpo vívido e orgânico<sup>45</sup>. E ela assim o faz como maneira de enfatizar a sua memória que abrange, não apenas a sua individualidade, mas toda uma gama de experiências construídas na coletividade e que contribui sensivelmente para a percepção e construção da noção de *habitus*. Seus gestos traduzem a sutileza das práticas cotidianas cuja principal protagonista é não somente o seu corpo, mas o de todo o grupo. E ao repetir incansavelmente que antes “tudo era gostoso”, ela o faz como forma de manter distinção entre o antes e o agora: antes havia tempo de festa, juventude e alegria, agora – no presente de seu discurso – resta apenas o cansaço e a velhice. A expressão jovial que D. Josefina readquire ao longo das entrevistas põe acento sobre a importância dos estudos sobre memória.

Deixo-me por aqui, para que essa culinária de sentidos impregne toda a Literatura, todos os textos e o corpo de todas(os) nós!

---

<sup>45</sup>Esta noção de corpo orgânico e a organização de toda uma revisão bibliográfica sobre a corporeidade, dentro das preocupações sociológicas contemporâneas, é possível encontrar na tese de doutorado, de Carlos Emanuel Sautchuk, intitulada *O arpão e o anzol técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)* que foi defendida em 2007, no Departamento de Antropologia da UnB. A tese encontra-se disponível, em versão eletrônica, na página do programa de pós-graduação em Antropologia ([www.unb.br/ics/dan](http://www.unb.br/ics/dan)).



## Referências Bibliográficas:

### Obras das autoras:

- ALLENDE, Isabel. Tradução de Claudia Schilling. *Afrodite: Contos, Receitas e Outros Afrodísíacos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Luísa Ibañez. *Eva Luna*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- CORALINA, CORA. *Meu livro de Cordel: Poemas e Crônicas*. Goiânia: Editora Cultura Goiana, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Tesouro da Casa Velha*. 5ª ed., São Paulo: Global, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Poema do Milho*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias mais*. 3ª ed., Goiânia: UFG, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Villa Boa de Goyaz*. 2ª ed., São Paulo: Global, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 3ª ed., Goiânia: UFG, 1985.
- ESQUIVEL, LAURA. *Íntimas Suculencias: Tratado filosófico de cocina*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998.
- \_\_\_\_\_. Como água para chocolate. s/d. (versão eletrônica em espanhol)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Olga Savary. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a (9ª tiragem).
- \_\_\_\_\_. *Malinche*. Buenos Aires: Suma, 2006b.
- FRAZÃO, Márcia. *A Cozinha da Bruxa*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A cozinha mágica de Márcia Frazão*. Rio de Janeiro: Prestígio Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Gozo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Senhoras do santíssimo feminino*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FREITAS, Heloisa Helena de. *Um Cheiro de saudade*. Goiânia, 1985.
- PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 9ª ed., São Paulo: Editora Siciliano, 1999.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Não Me Deixes: suas histórias e sua cozinha*. 2ª ed., São Paulo: Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Um Alpendre, uma rede, um açude: 100 crônicas escolhidas*. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

**Geral:**

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Senac, 2002.
- AGUIAR, Flavio & VASCONCELOS, Sandra G. T. (Orgs.). *Angel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços de Memória: Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, 1998.
- Anônimo. *Dos manuscritos mexicanos de cocina: siglo XVIII*. México: CONACULTA, 2002. (Colección Recetarios Antiguos)
- ARAÚJO, Maria Benedita. *Magia, demônio e força mágica na tradição portuguesa (Séculos XVII e XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.
- BACHELARD, Gaston. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Trad. de António de Pádua Danesi. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Paulo Neves. *A psicanálise do fogo*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAHIA, Berê. *Luz, Câmera, Mesa e Ação: O cinema brasileiro na cozinha*. Brasília: Edunb, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. Tradução de Yara Frateschi. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993a
- \_\_\_\_\_. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini et al. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 3ª ed., São Paulo: Ed. UNESP/HUCITEC, 1993b.
- BARTHES, Roland. Trad. de Maria de Santa Cruz et al. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Mario Laranjeira. *O Grau Zero da Escrita: seguidos de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BATAILLE, Georges. Tradução de João Bénard da Costa. *O Erotismo*. 3ª ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: tempo brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- BORGES, Jorge Luis. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. *Cinco visões pessoais*. 4ª ed., Brasília: Editora da UNB, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e história*. São Paulo: Comp. das Letras, 1992.

- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 7ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSISIO, Arthur. *Arte e rituais do fazer, do servir e do comer no Rio Grande do Norte: Uma homenagem a Câmara Cascudo*. Rio de Janeiro: Senac, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Trad. de Maria Helena Kühner. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Maria Luciana Machado. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Sergio Miceli et al. *A economia das trocas lingüísticas*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1998.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. (Col. Repertórios)
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BUENROSTRO, Marco & BARROS, Cristina. *La cocina prehispánica y colonial*. México: Tecer Milenio, 2001.
- BURKE, Peter. Trad. de Magda Lopes. *A escrita da história: novas perspectivas*. 2ª ed., São Paulo: UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Vanda Maria Anastácio. *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel, 1992.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Leila Souza Mendes. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2008.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Library of Congress, 1993.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Renato Aguiar. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. Tradução de Ana Regina Lessa et al. *Culturas Híbridas*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Sérgio Molina. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARDIM, Pedro. (Coord.) *A História: Entre Memória e Invenção*. Portugal: Publicações Europa América, 1988. nº 03.
- CARNEIRO, Henrique. *Amores e sonhos da flora: afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmácia*. São Paulo: Xamã, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da Alimentação*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- CASTRO, Claudia Monteiro de. *Crônicas de amor, sexo e culinária*. São Paulo: escrituras, 2001.
- CAVALCANTI, Pedro. *A pátria nas panelas: História e receitas da cozinha brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- CERTEAU, Michel de et al. Tradução de Ephraim F. Alves et al. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- CHRISTO, Maria Stella L. *Fogão de lenha: Quitanda e quitutes de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

- CLÉCIA, Maylena (Coord. Ed.). *Mandioca: o pão do Brasil*. Brasília: Embrapa, 2005.
- CONNERTON, P.. *Como as sociedades se recordam*. Oeiras: CELTA EDITORA, 1999.
- CONWAY, M.. *El inventario de la experiencia: memoria e identidad*. Bilbao: Univ. del País Vasco, 1998.
- COUTO, Cristina. *Arte de Cozinha: Alimentação e Dietética em Portugal e no Brasil (Século XVII – XIX)*. São Paulo: Senac, 2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Temas Portugueses: Imprensa Nacional, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Livro de Possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 47)
- DANTAS, Francisco J. C.. *Coivara da Memória*. 3ª ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- DÉDA, Carvalho. *Brefáias e Burundangas do Folclore Sergipano*. Aracaju: Livraria Regina, 1967.
- DEL PRIORE, Mary. *Corpo a Corpo com a Mulher*. São Paulo: Senac, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História do Amor no Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- DERRIDA, Jacques. Trad. de Maria Beatriz N. da Silva. *A escritura e a diferença*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Miriam Chnaiderman et al. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIVAKARUNI, Chitra Banerjee. *A Senhora das Especiarias*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- EHRENREICH, Barbara & ENGLISH, Deirdre. Tradução de Beatriz Horta ET al. *Para seu próprio bem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2003.
- ELEK, Edith M. (Org.). *Céu da Boca: Lembranças de Refeições da Infância*. São Paulo: Ágora, 2006.
- ELIADE, Mircea. Trad. de Pola Civelli. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Trad. de Rogério Fernandes. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FALBO, Graciela. *Recetas secretas de brujas y de hadas*. Buenos Aires: Sudamerica, 2007.
- FARRAR, Stewart. *Lo que hacen las brujas*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1977.
- FELIPPE, Gil. *No Rastro de Afrodite: Plantas afrodisíacas e culinária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FERNÁNDEZ, Adela. *La tradicional cocina mexicana y sus mejores recetas*. México: Panorama, 2004.
- FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da Memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.

- FOUCAULT, Michel. Trad. de António Fernando Cascais *et al.* *O que é um autor ?* Portugal: Veja, 2000.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Eduardo Brandão. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. *História da sexualidade: O cuidado de si*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007. (Vol. II)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque *et al.* *História da Sexualidade: A vontade de saber*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Açúcar: algumas receitas de doces e bolos dos engenhos do Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- \_\_\_\_\_. *Manifesto Regionalista*. 4ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (MEC), 1967.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Col. Estudos: 142)
- GARCIA, Maria del Carmen León. *El libro de Dominga de Guzmán: Un Documento Personal de Siglo XVIII*. México: CONACULTA, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Jônatas Batista Neto. *Andarilhos do bem: Feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOFFMAN, Erving. Tradução de Maria Célia S. Raposo. *A representação do eu na vida cotidiana*. 15ª ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- HALBWACHS, M. *Memória coletiva*. Rio de Janeiro: VOZES, 1990.
- HALL, Stuart. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva *et al.* *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAMBURGER, Käte. Trad. de Margot P. Malnic. *A lógica da criação literária*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HARVEY, David. Trad. de Adail Ubirajara Sobral *et al.* *A condição pós-moderna*. 9ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- HERRERA, Sara Poot (Org.). *En Gustos se comen gêneros*. México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003.
- HITA, Arcipreste de. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Anaya, 2004.
- HUTIN, Serge. Trad. de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. *A tradição alquímica*. São Paulo: Pensamento, 1989.
- INAH. *Dulceria mexicana, arte e história (Fonoteca)*. México: CONACULTA, 2002.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de La Literatura Hispanoamericana II: Época Contemporánea*. 5ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano Americana*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- JUNG, C. G.. Trad. de Eva Stern. *Símbolos da transformação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. Tradução de Paulo Fróes. *Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos

- Tempos, 2007.
- LE BRETON, David. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- LE GOFF, Jacques. Trad. de Bernardo Leitão *et al.* *História e Memória*. 2ª ed., São Paulo: UNICAMP, 1992.
- LEGUIZAMÓN, Maria Luisa Cresta. *Los Caminos de La Narrativa Mexicana de Hoy*. In.: *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. (Col. Mitológicas 3)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. (Col. Mitológicas 3)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Col. Mitológicas 3)
- \_\_\_\_\_. *O Triângulo Culinário*. São Paulo: L'Arc Documentos, 1968.
- LIFSCHITZ, Javier. *O alimento-signo nos novos padrões alimentares*. Rio de Janeiro: Revista de Ciências Sociais, 1995. Vol. 27.
- LIMA, Zelinda M. de Castro. *Pecados da Gula: Comeres e beberes das gentes do Maranhão*. São Luís: SBPC, 1998.
- MALDONADO, Celerina. *Recetario Tradiciona: Celaya, fines del XIX*. México: CONACULTA, 2004. (Colección Recetarios Antiguos)
- MATTA, Roberto da. *A Casa & a Rua*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In.: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MEDEIROS, Alexandre. *Batuque na Cozinha: As receitas e as histórias das tias da Portela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Senac, 2004.
- MICHELET, Jules. Tradução de Ana Moura. *A Feiticeira*. São Paulo: Aquariana, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2002.
- MUÑOZ, L. E. C.. *Representaciones Alimenticias en los Mapuche: Lo Culinario en la Gente de la Tierra*. Dissertação de Mestrado apresentada no programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade de Brasília, 1996.
- MURO, Ana Benítez. *La cocina Mexicana a través de los siglos*. México: Editorial Clío, 1997.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão*. São Paulo: Edusc, 2004.
- NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1991.
- PAES, José Paulo. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.
- PALOU, Jean. *La Sorcellerie*. 6ª ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- PAZ, Octavio. Tradução de Olga Savary. *Os Filhos do Barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1972.

- PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performance na Cultura Contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMG, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PILCHER, Jeffrey M.. *Viva los tamales! La comida y la construcción de la identidad mexicana*. México: CONACULTA, 2001.
- PISCITELLI, Adriana & GREGORI, Maria Filomena (Orgs.). *Cadernos Pagu: Corporificando gênero*. São Paulo: UNICAMP, 2000.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento e silêncio*. In. Estudos Históricos, vol 10. Rio de Janeiro: 1992.
- PROUST, Marcel. Trad. de Plínio Augusto Coelho. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Edusp, 1994.
- RAMA, Ángel. Tradução de Rachel La Corte Santos et al. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- RICOEUR, Paul. Tradução de Marina Appenzeller. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. (Tomo II)
- \_\_\_\_\_. Tradução de Roberto Leal Ferreira. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Editora, 1997. (Tomo III)
- RODRIGUES, Domingos. *Arte de Cozinha {1680}*. Rio de Janeiro: Senac, 2008.
- ROMIO, Eda. *500 anos de Sabor: Brasil 1500-2000*. São Paulo: ER Comunicações, 2000.
- ROUGEMONT, Denis de. Tradução de Ana Hatherly. *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes Editores, 1968.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo Amoroso*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*. Tese de doutorado, Dep. de Antropologia, UnB, 2007.
- SAVARIN, Brillat. Tradução de Enrique Renteria. *A Fisiologia do Gosto*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- SCHNEIDER, Monique. *Le Féminin Expurgé: de l'exorcisme à la psychanalyse*. France: Divergences, 1979.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Trad. de M. F. Sá Correia. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SOUZA, Laura de Mello e. *A feitiçaria na Europa Moderna*. São Paulo: Ática, 1987.
- STRONG, Roy. Tradução de Sergio Goes de Paula. *Banquete: Uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- TALLET, Pierre. *História da cozinha faraônica: a alimentação no Egito Antigo*. São Paulo: Senac, 2005.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *A crítica e o romance de 30 do Nordeste*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

**Artigos em Revistas/Congressos:**

- ARÁN, Márcia. *Feminilidade, entre Psicanálise e Cultura: Esboços de um Conceito*. Rio de Janeiro: UERJ/UFRJ, 2000. (Physis: Rev. Saúde Coletiva)
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Dama, A Dona e uma Outra Sóror*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2007. (Série Cogitare; v.1)
- \_\_\_\_\_. *Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares*. UEFS (Labirintos – Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses), 2008.
- \_\_\_\_\_. *Pergaminhos do feminino*, 2005. (Revista Ártemis, N° 3)
- \_\_\_\_\_. Seis mulheres em verso. In.: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Filomena (org.). *Cadernos Pagu: corporificando o gênero*. Campinas, SP, n. 14, 2000.
- ELLEN, Woortmann. *A árvore da Memória*. Brasília: DAN, 1994. (Série Antropologia, N° 159)
- \_\_\_\_\_. *Da complementaridade à Dependência: a mulher e o ambiente em comunidades “pesqueiras” do nordeste*. Brasília: DAN, 1992. (Série Antropologia, N° 111)
- GRAZIELA, Laura & BARBOSA, Livia. *Culinária de papel*. Rio de Janeiro, 2004. (Estudos Históricos, N° 33)
- PEIRANO, Mariza. *Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance*. Brasília: DAN/UnB, 2006. (Série Antropologia, N° 398)
- WOORTMANN, Klaas. *Comida, Família e Gênero*. In.: *Dados/Revista de Ciências Sociais*, Vol. 29, nº1, 1986.
- XAVIER, Elódia. *Representação do corpo: uma tipologia*. Campina Grande, Editora Univeristária, 2007.

**Filmes:**

- A Festa de Babette (2001)*
- Chocolate (2001)*
- Como água para Chocolate (1992)*
- La Gran Cocina Mexicana (2000)*
- O sabor da magia (2005)*
- Patchwork (1995)*



**Dicionários:**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRUNEL, Pierre (Org.). Trad. de Carlos Sussekind. *Dicionário de mitos literários*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília, UNB, 1998.

CHEVALIER, Jean *et al.* Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000,.

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)



*ANEXO com  
FOTOS e outros  
MATERIAIS de PESQUISA*





Dona Josefina é beijuzeira e cozinheira – Mercado Central - Aracaju/SE



Vera é beijuzeira de mão cheia, como as outras meninas do mercado dizem. Ela mesma fez seu forno e fogão de lenha (dentro e fora da casa) e ainda mantém essa tradição acesa na cidade de São Cristóvão/SE. Praticamente é ela sozinha quem sustenta a família.



Dilma, filha da Vera, também beijuzeira – Mercado Central – Aracaju/SE (Aliás, é assim que ela primeiramente se apresenta, como sendo filha de beijuzeira.)



Dona Nininha – Lagoa Redonda – Pirambu/SE. Ela é dona de uma mão realmente divina, além de sua receptividade que se compara à beleza do lugar. Ela me disse, em uma de nossas conversas que não gosta de usar talheres e nem medidas, faz tudo com a mão e sabe as quantidades *pelo olho* (expressão dela)



D. Josefa Macuil Sauce - Puebla/México (Dona Josefa é uma mulher bastante conhecedora de sua raiz. É ela que praticamente sozinha sustenta a sua casa. Foi com D. Josefa que pude sair do burburinho da Cidade do México e que consegui adentrar no universo da culinária mexicana. Puebla, Morelos, Hidalgo, Tepetzotlán, Xochimilco foram algumas das cidades que consegui conhecer, por conta de sua generosidade.)



Representação como referência à deusa do milho – Museu de Antropologia (Cidade do México)



Rosto feminino relacionado à representação do Milho – Museu de Antropologia (Cidade do México)



Boca do fogo que alimenta o fogão de lenha (o fogão de lenha, localizado no interior da casa, é mantido acesso através desse compartimento localizado do lado de fora da casa – São Cristóvão/SE)



Forno à lenha – feito a base de taipa. Aqui são assados os bolos e as bolachinhas (São Cristóvão/SE)





Tipo de fogão à lenha encontrado em São Cristóvão/SE



Tipo similar, ao do Brasil, de fogão de lenha no qual são assadas as *tortillas* nessa placa de metal (Hidalgo – México)



Milho Cozido – atividade comercial pelos canais de Xochimilco – México



Imagem da entrada do canal por onde pegamos as embarcações/ Xochimilco – México



Um dos tantos mercados especializados na venda de *Moles* e de *Chiles Secos*/ Xochimilco México

Obs.: O Mole é um tipo de *condimento* basilar encontrado em quase todos os pratos mexicanos, o qual leva uma série de ingredientes. Existem moles com mais de 100 ingredientes elencados. Os tipos mais comuns são: *mole negro* (feito à base de chocolate), *mole verde*, *mole vermelho* e *mole amarelo*. As receitas podem ser adquiridas com as mulheres nos mercados, porém entre uma entrevistada e outra pude observar alterações com relação a alguns ingredientes. O *Mole* compõe vários pratos regionais e é uma herança pré-hispânica. Porém, vários ingredientes foram agregados com o tempo. As mulheres, em sua maioria, são as responsáveis pela fabricação do *produto*. Existe todo ano, na cidade de Morelo, o concurso nacional de Mole e lá estão representados quase todos os mais importantes do país. A cidade de Puebla é considerada aquela que melhor fabrica o *produto*.



Prensa utilizada não só para pilar a massa de tapioca, mas serve também para ralar o coco



Massa para feitura do pé-de-moleque



Fornada de pé-de-moleque (encomenda que a Vera recebeu para o São João)



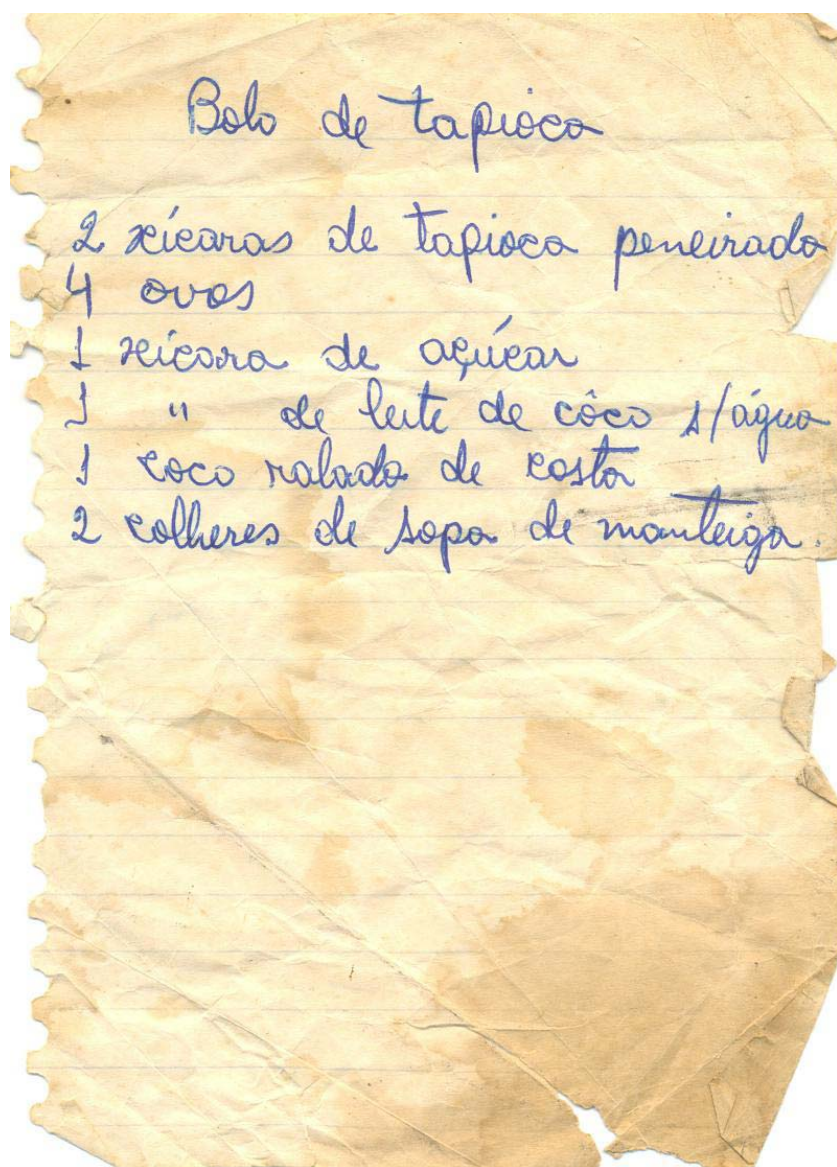
Beiju molhado feito de tapioca molhada (é um dos produtos encontrados na ala da beijuzeiras, no Mercado Central – Aracaju/SE)



Fornada de bolachinha de tapioca, também um dos produtos vendidos no Mercado Central, na ala das beijuzeiras



Encomenda de *malcasado* (feito á base de massa de tapioca molhada e coco)

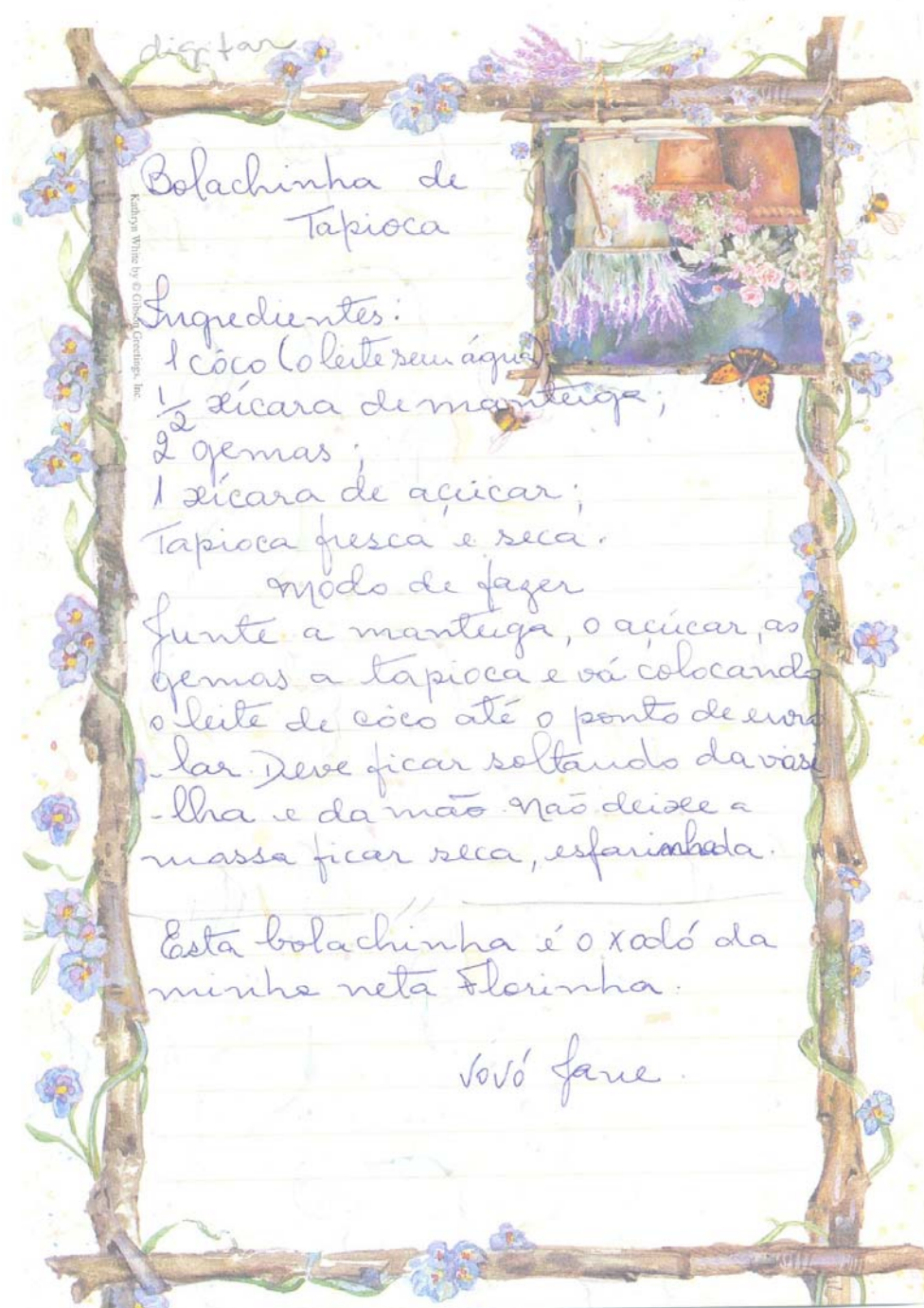


Receita de bolo de tapioca, de Janete Bomfim, guardado pela filha mais velha, Janete Menezes (Minha tia fazia esse bolo sem as medidas convencionais e dizia que ela mesma já sabia o modo-de-fazer. Por isso, é que o registro dessa etapa não foi copiado por ela. Assim como D. Nininha, utilizava o olho para fazer o doce. Essa receita foi copiada por ela, porém tia usou algumas variações: o bolo transformou-se em torta porque a ele foram acrescentadas uma cobertura e um recheio à base de leite em pasta). Na minha família, tia é sempre lembrada pelas deliciosas risadas, pelo bom humor e grande amorosidade que se traduzia na excelência de sua cozinha.



Receita de minha avó, Pureza Bomfim, recolhida por minha mãe, Jane Bomfim. Minha mãe herdou, assim como minha tia Janete, a boa mão para a cozinha. Ela, porém, tem um aspecto bastante peculiar: de uma receita qualquer que recebe de alguém, ela transforma em pelo menos umas três. Ela é dada às variações. Gostaria de destacar que sua cozinha é generosa e altruísta, além de bastante singular.





Receita copiada pela minha mãe que assim o fez em homenagem à minha filha Flora, que simplesmente ama de paixão essa bolachinha. O biscoito de tapioca, cuja receita está na minha família há não sei quanto tempo, tem algumas variantes com relação à receita utilizada pelas mulheres que ficam na ala das beijuzeiras, no Mercado Central/SE. O principal deles é a utilização da tapioca fresca e seca. As meninas no Mercado utilizam a tapioca molhada. Um outro detalhe, que estabelece a diferença na textura do biscoito, é a utilização do leite de coco sem a água (leite puro).



Capa da edição do poema do milho, 2006 (Globo Editora).



Contra-capa da mesma edição.

## Oração do Milho

*Introdução ao Poema do Milho*

Senhor, nada valho.  
 Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das lavouras pobres.  
 Meu grão, perdido por acaso,  
 nasce e cresce na terra descuidada.  
 Ponho folhas e haste, e se me ajudardes, Senhor,  
 mesmo planta de acaso, solitária,  
 dou espigas e devolvo em muitos grãos  
 o grão perdido inicial, salvo por milagre,  
 que a terra fecundou.  
 Sou a planta primária da lavoura.  
 Não me pertence a hierarquia tradicional  
 do trigo e de mim não se faz o pão alvo universal.  
 O Justo não me consagrou Pão de Vida,  
 nem lugar me foi dado nos altares.



4

Página 4

Sou apenas o alimento forte e substancial dos que  
 trabalham a terra, onde não vingam o trigo nobre.  
 Sou de origem obscura e de ascendência pobre,  
 alimento de rústicos e animais do jugo.

Quando os deuses da Hélade corriam pelos bosques,  
 coroados de rosas e de espigas,  
 quando os hebreus iam em longas caravanas  
 buscar na terra do Egito o trigo dos faraós,  
 quando Rute respigava cantando nas searas de Booz  
 e Jesus abençoava os trigais maduros,  
 eu era apenas o bró nativo das tabas ameríndias.



6

Página 6



Página 7



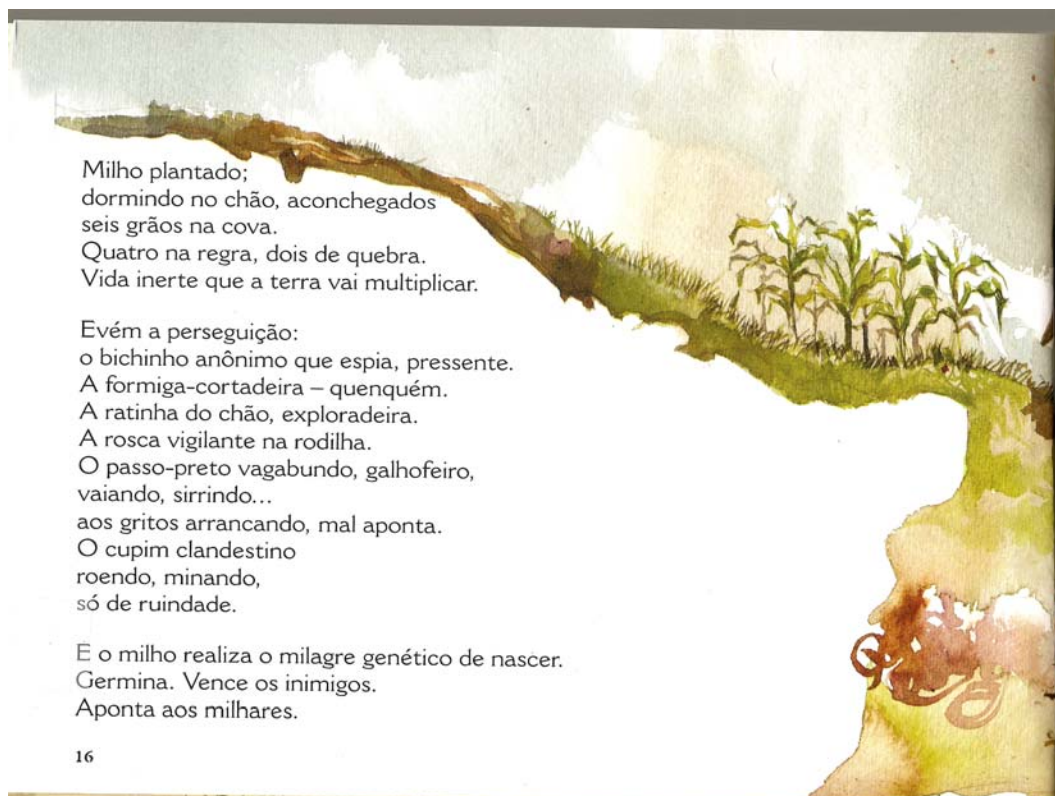
Página 8



Milho virado, maduro, onde o feijão  
enrama.  
Milho quebrado, debulhado  
na festa das colheitas anuais.  
Bandeira de milho levada para os montes,  
largada pelas roças.  
Bandeiras esquecidas na fartura.  
Respiga descuidada  
dos pássaros e dos bichos.

9

Página 9



Milho plantado;  
dormindo no chão, aconchegados  
seis grãos na cova.  
Quatro na regra, dois de quebra.  
Vida inerte que a terra vai multiplicar.

Evém a perseguição:  
o bichinho anônimo que espia, pressente.  
A formiga-cortadeira – quenquém.  
A ratinha do chão, exploradeira.  
A rosca vigilante na rodilha.  
O passo-preto vagabundo, galhofeiro,  
vaiando, sirrindo...  
aos gritos arrancando, mal aponta.  
O cupim clandestino  
roendo, minando,  
só de ruindade.

E o milho realiza o milagre genético de nascer.  
Germina. Vence os inimigos.  
Aponta aos milhares.

16

Página 16



Página 26



Página 28



Cabelos verdes. Cabelos brancos.  
Vermelho-amarelo-roxo, requeimado...  
E o pólen dos pendões fertilizando...  
Uma fragrância quente, sexual  
invade num espasmo o milharal.

A boneca fecundada vira espiga.  
Amortece a grande exaltação.  
Já não importam as verdes cabeleiras  
rebeladas.  
A espiga cheia salta da haste.  
O pendão fálico vira ressecado, esmorecido,  
no sagrado rito da fecundação.

Tons maduros de amarelo.  
Tudo se volta para a terra-mãe.  
O tronco seco é um suporte, agora,  
onde o feijão verde trança, enrama, enflora.