

O HIBRIDISMO TEXTUAL EM *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1989), DE LAURA ESQUIVEL: FOLHETIM, ALMANAQUE, CADERNO DE RECEITAS E DIÁRIO ÍNTIMO**Kátia Rodrigues Mello MIRANDA***

Resumo: Este artigo pretende discutir como se articulam, na estrutura híbrida do romance *Como agua para chocolate*, alguns gêneros textuais discursivos comumente dedicados à leitura de mulheres – folhetim, almanaque, caderno de receitas e diário íntimo –, cuja presença fica sugerida desde o subtítulo “*novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*”. Esses gêneros se misturam na construção da narrativa, possibilitando, no âmbito da pós-modernidade, uma leitura crítica do papel da mulher na sociedade patriarcal da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Laura Esquivel. Paratexto. Hibridismo textual.

TEXTUAL HYBRIDISM IN LIKE WATER FOR CHOCOLATE (1989), BY LAURA ESQUIVEL: FEUILLETON, ALMANAC, NOTEBOOK OF RECIPES AND PERSONAL DIARY

Abstract: The article proposes to discuss the articulation of some discursive textual genres within the hybrid structure of the novel, *Like Water for Chocolate*. These genres were traditionally seen as women’s reading material, such as the feuilleton, almanacs, notebooks of recipes and a personal diary, and their presence is suggested from the subtitle “*a novel in monthly installments with recipes, romances, and home remedies*”. Embedded within the construction of the narrative, these texts make a critical reading possible, in the ambit of post-modernity, of the woman’s role in the patriarchal society of the first half of the 20th century.

Keywords: Laura Esquivel. Paratext. Textual hybridism.

O romance *Como agua para chocolate*: novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros

Como agua para chocolate, cuja primeira edição data de 1989, é a obra mais conhecida da escritora mexicana Laura Esquivel (1950). O romance teve grande êxito, foi

* Mestre em Letras - Doutoranda – Programa de Pós-graduação em Letras - Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis – Av. Dom Antonio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo - Brasil. E-mail: katiarmello@yahoo.com.br

traduzido para diversas línguas e adaptado para o cinema em 1992, com roteiro da própria autora.

A história é ambientada no México de princípios do século XX, quando o país vivia a Revolução Mexicana (1910-1920). Tal acontecimento histórico ocasionou à população um período de muita tensão devido aos constantes e violentos levantes, ocorridos sobretudo na região norte do país, em que atuava Francisco Villa (1878-1923), uma das figuras emblemáticas da Revolução. Nessa região, na área rural da cidade de Piedras Negras, localizada no Estado mexicano de Coahuila, fronteira com o Estado norte-americano do Texas, se situa o rancho da Família De la Garza – família da protagonista Tita –, espaço primordial da narrativa.

No tocante ao contexto da Revolução, é possível observar na narrativa algumas passagens que enfatizam o terror vivido pela população mexicana do norte, diante de tiroteios, mortes, violência e escassez de alimentos. A circulação das pessoas pelas cidades era limitada, em face do perigo representado pela presença dos revolucionários e federais, e havia a constante ameaça de ataques de exércitos às propriedades, que eram saqueadas e cujos moradores eram alvo de violência. Além disso, é interessante destacar que Gertrudis, uma das irmãs de Tita, foge do rancho com um soldado villista e, posteriormente, torna-se uma poderosa generala que tem sob seu comando uma tropa de revolucionários.¹

A narrativa apresenta a história de Tita, jovem mexicana caçula de três irmãs fadada a cumprir uma tradição familiar que obriga a filha mais nova a ficar solteira para cuidar da mãe. No entanto, a protagonista, contrariando o comportamento das mulheres de sua época, empreende uma trajetória de luta contra essa tradição castradora. Após viver várias situações de intenso sofrimento, contestação e revolta, Tita consegue assistir à ruptura dessa tradição, legando às mulheres das futuras gerações de sua família – e, por extensão, à mulher – a liberdade de fazer as próprias escolhas.

O romance é marcado pela presença de vários discursos e a narração é feita pela sobrinha-neta da protagonista: “*Mamá decía que [...] yo soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela*” (ESQUIVEL, 2009, p.11). Essa narradora herda o *libro de cocina* escrito por sua tia-avó, o qual utiliza como principal fonte para a construção da narrativa, conforme esclarece no fim da história:

Cuando Esperanza, mi madre, regresó de su viaje de bodas, sólo encontré bajo los restos de lo que fue el rancho este libro de cocina que me heredó al morir y que narra en cada una de sus recetas esta historia de amor enterrada. (ESQUIVEL, 2009, p.210).

Nascida após a morte da tia-avó, a narradora, que não revela o próprio nome, usa também, como fonte de informações, a memória familiar, ou seja, fragmentos discursivos de

caráter oral, advindos de possíveis conversas e histórias contadas por seus pais, parentes e outras pessoas que conviveram com Tita. A presença desses fragmentos pode ser evidenciada tomando-se por base o vocábulo “*Dicen*”, que aparece diversas vezes na narrativa, como atestam os seguintes trechos, do segundo e penúltimo parágrafos do romance, respectivamente: “*Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba [...]*” (ESQUIVEL, 2009, p.11); “*Dicen que bajo las cenizas floreció todo tipo de vida [...]*” (ESQUIVEL, 2009, p.11). Desse modo, o conteúdo da narração caracteriza-se por uma multiplicidade discursiva, em que se destacam um relato escrito – o *libro de cocina* da protagonista, herdado pela narradora – e resquícios de relatos orais.

Essa pluralidade discursiva está presente também na estrutura híbrida do romance, aspecto que interessa particularmente a este trabalho e abre possibilidades para reflexões baseadas em ideias inerentes ao âmbito da pós-modernidade, conforme expomos a seguir.

Conceitos e ideias em torno da pós-modernidade

Por ter sido publicado no final do século XX, bem como por suas características constitutivas, o romance em pauta pode ser considerado pós-moderno. Conforme destaca Domício Proença Filho:

A partir dos anos 50 [...] comportamentos e procedimentos [...] passam a evidenciar-se no âmbito da cultura ocidental, [...] novos procedimentos presentificados em manifestações artísticas, notadamente na literatura [...], procedimentos esses que permitem depreender efetivamente a existência de um novo *estilo estético*, chamado, à falta de melhor designação, de *pós-modernismo*. (PROENÇA FILHO, 1995, p.8-9).

Em *Poética do pós-modernismo* (1991), Linda Hutcheon, ao discorrer sobre algumas características do período, afirma: “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p.166). Nesse contexto, apresentam recorrência em obras pós-modernas, entre vários outros, procedimentos como hibridização de gêneros textuais, interdiscursividade e intertextualidade, essenciais à proposta deste trabalho.

Em *Palimpsestos* (2006), Gérard Genette discorre sobre a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, a qual define como “tudo que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7). Na sequência, o teórico aponta cinco tipos de relações transtextuais – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade,

arquitextualidade e hipertextualidade –, sendo o primeiro e o segundo tipos particularmente interessantes a este trabalho.

O primeiro tipo, a intertextualidade, tem o termo atribuído por Julia Kristeva, que discutiu amplamente esse recurso, com base nos estudos que desenvolveu sobre as ideias de Bakhtin. É bastante conhecido um comentário que a pesquisadora faz a respeito do princípio básico da intertextualidade: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64). Sobre o mesmo conceito, abordado por diversos estudiosos, Leyla Perrone-Moisés realça:

Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63).

Intrínseca à ideia de intertextualidade está a de interdiscursividade, uma vez que é condição de todo texto a presença de um ou mais discursos. A interdiscursividade é um tema bastante recorrente nos estudos de José Luís Fiorin, que a explica como “qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido” (FIORIN, 2006, p.161-193, p.181). A distinção entre intertextualidade e interdiscursividade reside no fato de que a primeira pressupõe a constatação (ou inferência) da autoria do(s) texto(s) reconhecido(s), ao passo que a interdiscursividade se dá pela simples incorporação de discursos, não necessariamente materializados em fontes conhecidas. Desse modo, conforme destaca Fiorin, “a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas o contrário não é verdadeiro” (FIORIN, 2006, p.181) ou seja, o discurso está, em regra, presente em qualquer texto, mas o intertexto, nem sempre.

Voltando ao segundo tipo de transtextualidade apontado por Genette, a paratextualidade, que diz respeito aos elementos que circundam o texto, o teórico oferece a seguinte definição, acompanhada de uma lista:

O segundo tipo é constituído pela relação [...] que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto mantém com o que se pode chamar de seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa e tantos outros sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário oficial ou oficioso, do qual o leitor nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2006, p.9).

Considerando os aspectos apresentados, o foco do presente trabalho volta-se particularmente para o subtítulo “*novela de entregas mensuales, con recetas, amores y*

remedios caseros”. Esse paratexto² é relevante, pois expõe – ou adianta –, antes mesmo do início da narrativa, a estrutura híbrida do romance, marcada pela presença de distintos gêneros textuais, cuja articulação este trabalho tem o intuito de demonstrar.

Sob esse prisma, temos o termo “*Novela*”, que constitui a indicação do gênero, ou seja, trata-se de um romance; as demais expressões caracterizam a estrutura desse romance: “*entregas mensuales*” estabelece uma relação com o folhetim, publicação fracionada do século XIX; o vocábulo “*amores*” assinala a presença da temática amorosa, peculiar ao folhetim, e também permite entrever, no contexto da obra, uma relação com o gênero textual do diário íntimo, já que nesse tipo de relato também se faz presente a temática amorosa; o termo “*recetas*” remete a receitas culinárias, presentes de forma notável desde a primeira página do romance, e a expressão “*remedios caseros*” estabelece uma ligação com o almanaque, publicação de conteúdo diversificado, além do que, na narrativa, são apresentadas algumas receitas de remédios caseiros. Esses gêneros textuais – folhetim, almanaque, caderno de receitas e diário íntimo – são peculiares ao universo de leituras femininas do século XIX em especial.

Com relação ao subtítulo, vale assinalar também que, tal paratexto, considerado na íntegra, subscreve o romance de Esquivel como paródia da literatura mexicana do século XIX dedicada às mulheres. A esse respeito, María Elena de Valdés informa:

[...] *la novela y, en menor grado, la película, trabajan como parodia de un género. El género es la versión mexicana de literatura de mujeres publicada en entregas mensuales, junto con recetas, remedios caseros, patrones de costura, poemas, exhortaciones morales, ideas para decorar el hogar y el calendario de fiestas religiosas.* (VALDÉS, 1996, p.97).

Tendo em vista que a paródia – que é hidridismo – constitui um dos recursos mais recorrentes na produção literária da pós-modernidade, o caráter parodístico constitui mais uma característica que corrobora *Como agua para chocolate* como pós-moderno. Assim, nosso intuito é analisar o hibridismo textual presente nesse romance, que lança mão de diferentes gêneros textuais discursivos em sua composição, gêneros estes que coincidem em uma característica: são comuns ao universo feminino de leitura.

Folhetim e almanaque

Assim como no Brasil, no México do século XIX havia a circulação de periódicos cujo conteúdo – a exemplo das imprensas francesa e espanhola – era variado, trazendo textos educativos, científicos e literários, destinados a um público leitor geral. A especialista em literatura espanhola do século XVIII e em literatura mexicana dos séculos XVIII e XIX, Esther

Martínez, afirma: “La mayor parte de la literatura que se publicó en el siglo XIX está en la prensa, en los diarios y revistas” (MARTÍNEZ, 2010).

Martínez trabalha com o *Diario de México* (1805-1817), primeiro periódico de circulação diária do país, que apresentava intensa atividade literária, publicando sobretudo poemas. Ao lado de periódicos como esse, circulavam também alguns dedicados especialmente a mulheres, como é o caso do *Semanario de las señoritas mejicanas* e do *El álbum de la mujer*, dentre outros apontados por Gabriela Huerta Tamayo, em *Revistas para el bello sexo* (TAMAYO, 2008).

Como se constata também em publicações brasileiras, o folhetim era parte integrante de vários periódicos oitocentistas, fossem eles dedicados especificamente a mulheres ou não, situação que se dava de forma semelhante no tocante à imprensa mexicana.

Em linhas gerais, seguindo os moldes parisienses de publicação e conteúdo, o folhetim tem sua origem nos periódicos de início do século XIX e consiste na narrativa publicada “em fatias”. Em sua fase inicial, o folhetim é um espaço específico do periódico: “o rés-do-chão, rodapé, geralmente de primeira página”, com uma “finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1992, p.96). Assim, o conteúdo publicado é bem variado – de piadas e charadas a críticas de livros e peças teatrais. Como na época a ficção estava em alta, o folhetim também constitui um “espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços ao gênero [...] adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna” (MEYER, 1992, p.96-97). Com o passar do tempo, o folhetim ganha o gosto do público leitor. Sobre sua evolução Marlyse Meyer assinala:

[...] vai-se ampliar o campo semântico da famigerada palavra. Lançando a sementeira de um *boom* litero-jornalístico sem precedentes [...] vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo [...] a fórmula *continua amanhã* entrou nos hábitos e suscita expectativas. (MEYER, 1992, p.97).

Em suma, é desse modo que o folhetim passa a ser, em muitos casos, a publicação fundamental de periódicos, constituindo-se como gênero textual, com formato e discurso próprio: o romance folhetim. Primordialmente dedicado ao público leitor feminino, o romance folhetim caracteriza-se como uma narrativa publicada em séries, escrita numa linguagem simples e que tem o amor como tema recorrente; nessas narrativas há, geralmente, um final feliz para os protagonistas e o amor sempre prevalece. Ao final de cada segmento publicado encontra-se uma expressão como “Continua amanhã” ou “Continua no próximo número”,

marca usada pelos editores de periódicos para a manutenção do interesse das leitoras, e, conseqüentemente, das assinaturas.

Com relação à presença de aspectos do folhetim na estrutura de *Como agua para chocolate*, é interessante um trecho que Eugenia Muñoz recupera de uma entrevista de Laura Esquivel: “*La cocina es uno de los lugares que más se han devaluado en este siglo. Estaba tan devaluada como el folletín, al que yo he querido también rescatar. La emoción había quedado igualmente devaluada o fuera de juego*” (MUÑOZ, 2005, p.800). A partir de tais considerações, Muñoz acrescenta:

Esto explica la hibridación estructural que Esquivel crea en su ‘novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros’. El texto novelesco es ‘la cocina’ donde se mezclan esos ‘ingredientes’ literarios para reconstruir la tradición y la emoción del amor de las novelas de folletines, al tiempo que recupera la tradición oral femenina. (MUÑOZ, 2005, p.800).

No romance, a relação com o folhetim é anunciada na expressão do subtítulo “*entregas mensuales*” e tem sua confirmação no índice, representado pelos meses do ano – cada qual acompanhado do nome de uma receita –, disposição que evoca o caráter seriado da publicação folhetinesca (Imagem 1)³. O estabelecimento dessa relação se completa, em termos formais, com a apresentação, ao final de cada capítulo, do anúncio de continuação da narrativa pelas expressões “*Continuará...*” e “*Siguiente receta*” (Imagem 2).

Indicando ainda a relação do romance com o folhetim, há no subtítulo o vocábulo “*amores*”, que antecipa a presença da temática na narrativa. No entanto, é importante notarmos que, embora faça parte, esse tema apresenta diferenças significativas em relação a seu tratamento no folhetim. Em *Como agua para chocolate* o amor não é o eixo central, mas o ponto de partida do conflito que gera a trajetória de luta da protagonista contra a tradição familiar castradora – aspecto de realce na temática da obra.

Além disso, a luta de Tita não é pautada apenas em benefício próprio, mas da mulher em geral. Isso fica evidente no final da narrativa, quando ela se sente realizada pela ruptura da tradição, cujo benefício não é ela quem aproveita, mas a sobrinha, que tem a oportunidade de fazer as próprias escolhas. Tal aspecto reforça a diferença em relação às narrativas folhetinescas, em que as atitudes das protagonistas – quando havia – se davam em função da própria realização amorosa. No contexto da obra, mais do que a questão amorosa, coloca-se em discussão o direito da mulher à liberdade de escolha, seja relacionada ou não ao amor. Por fim, pensando no clássico “*felizes para sempre*” dos folhetins, a obra em análise também destoa, já que os protagonistas morrem no momento em que têm a oportunidade de viver seu amor de forma mais plena.

ÍNDICE	
I. ENERO	
Tortas de Navidad	9
II. FEBRERO	
Pastel Chabela	25
III. MARZO	
Codornices en pétalos de rosas	43
IV. ABRIL	
Mole de guajolote con almendra y ajonjolí	59
V. MAYO	
Chorizo norteño	77
VI. JUNIO	
Masa para hacer fósforos	93
VII. JULIO	
Caldo de colita de res	107
VIII. AGOSTO	
Champandongo	125
IX. SEPTIEMBRE	
Chocolate y rosca de Reyes	141
X. OCTUBRE	
Torrejas de natas	159
XI. NOVIEMBRE	
Frijoles gordos con chile a la Tezcucana	177
XII. DICIEMBRE	
Chiles en nogada	193

Imagem 1- Índice do romance

Assim, embora vários traços do romance folhetim estejam presentes na estrutura de *Como agua para chocolate*, a narrativa apresenta particularidades, sobretudo no tocante ao tratamento do tema amoroso, e abre espaço não somente para a exploração desse tema, mas também para a discussão a respeito da submissão e do silenciamento impostos à mulher de princípios do século XX, entre outros aspectos.

O caráter de variedade do subtítulo e a divisão do índice em meses remetem, também, a outro tipo de publicação, da mesma esteira do folhetim em seus primeiros tempos: o almanaque. No Brasil, a propósito de estudos mais aprofundados sobre o almanaque, merece destaque a obra *Histórias e leituras de almanaques no Brasil* (1999), de Margareth Brandini Park, em que a autora apresenta uma extensa e admirável pesquisa sobre almanaques de farmácia que circularam no Brasil do final do século XIX ao final do XX⁴. No capítulo introdutório de seu trabalho, Park comenta o sucesso do gênero almanaque e pontua:

[...] desde o século XVIII ou o século XIX, mesmo antes, o almanaque é um gênero ao mesmo tempo literário e editorial utilizado para difundir textos de natureza extremamente diferente. Daí o sucesso perpetuado de um livro que pode ser, ao mesmo, tempo, útil e prazeroso, didático e de devoção, tradicional e “esclarecido”. (PARK, 1999, p. 9-10).

manecía inamovible. Entonces se puso zapatos de estambre y otras dos cobijas. Nada. Por último, sacó de su costurero una colcha que había empezado a tejer el día en que Pedro le habló de matrimonio. Una colcha como ésta, tejida a gancho, se termina aproximadamente en un año, justo el tiempo que Pedro y Tita habían pensado dejar pasar antes de contraer nupcias. Decidió darle utilidad al estambre en lugar de desperdiciarlo y rabiosamente tejió y lloró y tejió, hasta que en la madrugada terminó la colcha y se la echó encima. De nada sirvió. Ni esa noche ni muchas otras mientras vivió logró controlar el frío.

Continuará...

Siguiente receta:

Pastel Chabela (de Boda)

II. FEBRERO

PASTEL CHABELA

Imagem 2 - Anúncio da continuação da narrativa pelas expressões “Continuará” e “Siguiente receta”

Sobre o conteúdo e a atemporalidade do almanaque, Park (1999, p.18) acrescenta: “Ele é atemporal, seus assuntos, embora com enfoques diversos de acordo com a época, perpassam aqueles de fundamental importância para a vida cotidiana das pessoas. Repetem velhos temas: saúde, receitas, conselhos”.

Os pesquisadores portugueses Correia e Guerreiro (1986, v.6, p.43-52), numa síntese sobre os almanaques, apontam que “[...] é no século XIX, sobretudo na sua segunda metade, que os almanaques se impõem em quantidade e incontestável importância [...]”; e assim caracterizam esse tipo de publicação:

Podemos considerar o almanaque uma publicação de periodicidade (quase sempre) anual com variável número de páginas – que pode ir de dezesseis [...], até mesmo abranger algumas centenas –, a qual poderá caracterizar-se por: 1. quanto aos seus objetivos, ser obra prática de fácil e permanente consulta; 2. quanto à sua estrutura, apresentar-se muito variada, embora as diferentes matérias se organizem por referência a uma tábua cronológica ou calendário [...]; 3. quanto à natureza dos conhecimentos que veicula, abranger desde dados astronômicos ou meteorológicos, efemérides, ou ainda curiosidades, conselhos práticos, [...] notas sobre acontecimentos, fenômenos ou personagens [...] anedotas, adivinhas, provérbios, quadras e mesmo algumas poesias. (CORREIA; GUERREIRO, 1986, v.6, p.6).

Essas publicações ajustavam-se aos mais variados tipos de público. A esse respeito, Correia e Guerreiro informam:

De acordo com os seus públicos, podem ou continuar, por um lado, a ser um pequeno folheto, dirigido à população rural, e os arredores das cidades, ou, então, aumentar o número de páginas, tornando-se um instrumento de divulgação de conhecimentos quer para um público geral, mais burguês e citadino, quer junto de algumas camadas sociais diferenciadas por ideários políticos, religiosos ou por outros interesses muito específicos. (CORREIA; GUERREIRO, 1986, v.6, p.6).

Um dos públicos visados era o feminino, para o qual existiam almanaques específicos, como é o caso do *Calendario para las señoritas mexicanas* (1838-1843), cujo editor era Mariano Galván Rivera⁵. Esse almanaque, que foi a primeira publicação mexicana dedicada especialmente às mulheres, constituía “*un elegante librito con finos acabados*”⁶, era impresso em Paris e contava com colaboradores de prestígio. A publicação destacava-se pelas gravuras e textos que apresentava e era dirigida ao público feminino. No entanto, não recebeu a acolhida que merecia, obrigando o editor a suspendê-la.

A função desempenhada pelo almanaque na época corresponde, atualmente, à de três tipos de publicação: o calendário, o anuário e a agenda. Correia e Guerreiro (1986, v.6, p.7) apontam que, geralmente, nas publicações de dezesseis páginas, doze dizem respeito aos meses do ano e as quatro restantes continham o frontispício e informações variadas. Considerando esses dados, a estrutura do índice de *Como agua para chocolate* está relacionada com a do almanaque, já que os capítulos do romance são representados pelos meses do ano, semelhantemente a um calendário, e as receitas que acompanham cada mês se encaixam no conteúdo variado característico dos almanaques.

Também remete ao conteúdo do almanaque a apresentação, mesclada à narrativa, de instruções e conselhos práticos referentes ao preparo e à utilidade de “*remedios caseros*”, elementos expressos no subtítulo. A presença dessas informações se destaca

pela utilização, no romance, da linguagem descritiva, própria dos almanaques. Exemplo disso é quando Tita prepara um remédio caseiro para aplicar nas queimaduras de Pedro:

Como Tita no podía ni quería desprenderse del lado de Pedro ordenó a Chenchá que trajera claras de huevo batidas con aceite y bastantes papas crudas bien machacadas. Éstos eran los mejores métodos que conocía contra las quemaduras. Las claras de huevo se ponen con una pluma fina sobre la parte dañada, renovando la aplicación cada vez que el linimento se seque. Después hay que poner emplastos de papas crudas machacadas para reducir la inflamación y calmar el dolor. (ESQUIVEL, 2009, p.173-174).

Ademais, há também no romance referências e comentários sobre datas festivas e dias santos, conteúdo peculiar a almanaques. Um exemplo é o caso da *fiesta de Reyes*, para a qual Tita prepara uma rosca e a narradora explica:

Antes de introducir el muñeco de porcelana en la rosca, Tita lo observó detenidamente. Según la tradición, la noche del 6 de enero se parte la rosca y la persona que saca el muñeco que viene escondido dentro de ella queda obligado a celebrar una fiesta el 2 de febrero, día de la Candelaria, cuando hay que levantar del nacimiento del niño Jesús. (ESQUIVEL, 2009, p.151).

Outro fragmento do romance que remete ao conteúdo dos almanaques é o seguinte: “De qué le servía en ese momento **saber los nombres de los planetas** y el manual de Carreño de pe a pa si su hermana estaba a punto de morir y ella no podía ayudarla” (ESQUIVEL, 2009, p.67, grifo nosso). Na passagem destacada é possível evidenciar um questionamento crítico com relação aos conteúdos dos almanaques, que traziam informações de pouca aplicação à vida prática.

O “manual de Carreño” mencionado no exemplo, e que aparece três vezes ao longo da narrativa, constitui, na obra, um caso de intertextualidade por referência. No século XIX era comum, assim como o folhetim e o almanaque, um gênero textual conhecido como manual, destinado fundamentalmente ao público jovem (SEPTIÉN, 2001, p.271-289). No México, o mais famoso desses manuais foi o *Manual de urbanidad y buenas maneras*, do venezuelano Manuel Antonio Carreño (1812-1874), escrito em 1854.

Esse tipo de publicação circulou, aproximadamente, de meados do século XVIII a fins do século XIX e tinha como objetivo principal propor códigos de conduta para homens e mulheres, representando o modelo de valores que se pretendia incutir na sociedade da época. Conforme aponta Pedro Miranda Ojeda,

La proliferación de los incontables manuales de urbanidad o buenas costumbres coincidió con un periodo en el que los ideales de la modernidad, el progreso y el desarrollo social adquirieron fuerza en la sociedad mexicana. (OJEDA, 2007, p.131-155).

O caráter regulador dessas publicações fica claro em outro trecho do romance, no qual há referência ao *manual*: “*Con impaciencia esperó a que todos comieran su pastel para poder retirarse. El manual de Carreño le impedía hacerlo antes*” (ESQUIVEL, 2009, p.39). Com relação ao conteúdo específico para as mulheres, esse tipo de publicação apresentava bastante rigor, sobretudo em conceitos que envolviam castidade e respeito.

Assim como acontece em relação ao almanaque, a intertextualidade com o *Manual de Carreño* revela, no romance, uma intenção crítica a respeito de seu conteúdo, também de pouco proveito em casos de necessidade, como acontece no momento do primeiro parto de Rosaura: Tita encontra-se sozinha com a irmã, que está prestes a dar à luz, e não sabe como proceder para ajudá-la, pois esse tipo de aprendizado não constava dos manuais e almanaques com que certamente tinha contato.

Em síntese, podemos verificar em *Como agua para chocolate* a retomada de aspectos do folhetim e do almanaque, publicações comuns do século XIX, em grande parte voltadas ao público feminino. No romance, porém, a retomada dessas estruturas não é feita com o intuito de oferecer entretenimento e informações variadas, que eram os objetivos gerais dessas publicações, mas de questionar o papel social da mulher, a quem eram oferecidos conhecimentos de pouca relevância à vida prática, e que devia apresentar uma postura de condescendência e submissão, além de seguir os modelos de boa conduta ditados por manuais. Um aspecto que fundamenta essa hipótese é a caracterização de Tita como insubmissa e contestadora de imposições desmedidas às mulheres, representadas no romance pela tradição familiar cujos efeitos incidem intensamente sobre a vida pessoal da protagonista.

Libro de cocina e diário íntimo

A relação de ingredientes que abre cada capítulo (Imagem 3) é o elemento formal que mais chama a atenção na construção do romance, devido à sua disposição. Essa estrutura também é encontrada em meio à narrativa, como é o caso do capítulo IX, em que são anunciadas duas receitas: a relação dos ingredientes da primeira receita aparece, como nos demais, abrindo o capítulo, e a outra, somente mais adiante, mesclada aos fatos narrados (Imagem 4).

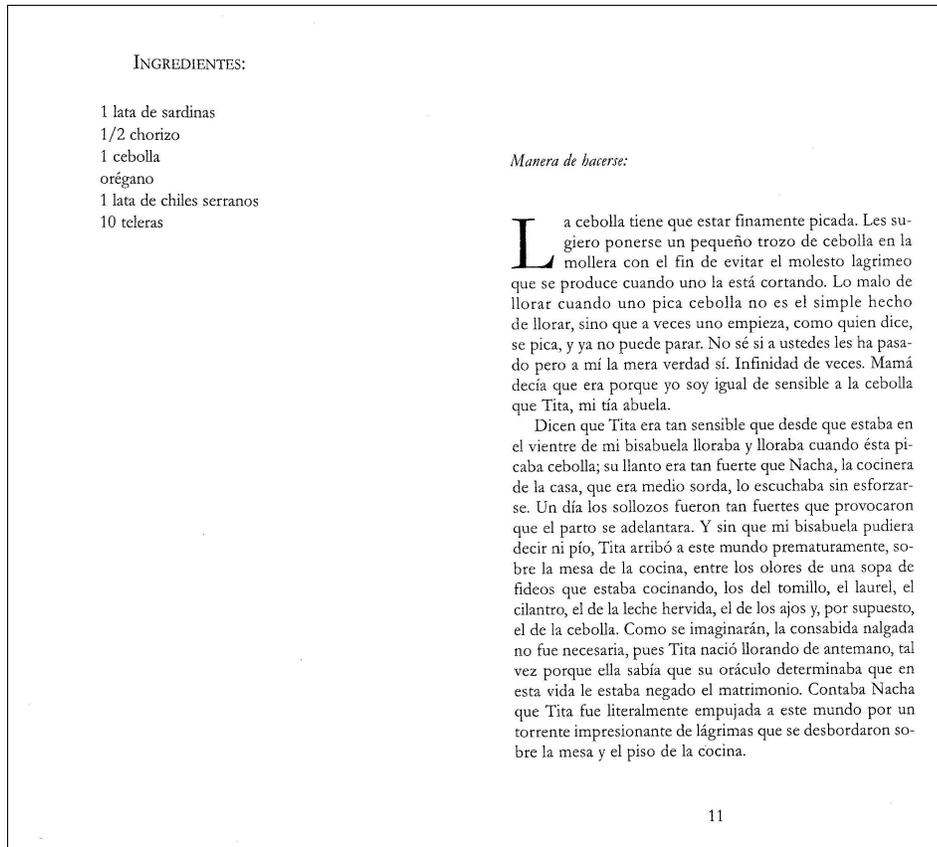


Imagem 3 - Página de abertura do primeiro capítulo.

Em todos os capítulos a relação de ingredientes é seguida pela explicação do preparo da receita, para o que é utilizada a linguagem descritiva mesclada com a narrativa, já que as explicações e a narração acontecem de forma concomitante:

En una cacerola se ponen 5 yemas de huevo, 4 huevos enteros y el azúcar. Se baten hasta que la masa espesa y se le anexan 2 huevos enteros más. Se sigue batiendo y cuando vuelve a espesar se le agregan 2 huevos completos, repitiendo este paso hasta que se terminan de incorporar todos los huevos, de dos en dos. Para elaborar el pastel de boda de Pedro y Rosaura, Tita y Nacha habían tenido que multiplicar por diez las cantidades de esta receta, pues en lugar de un pastel para dieciocho personas tenían que preparar uno para ciento ochenta. (ESQUIVEL, 2009, p.27).

Conforme apontamos inicialmente, a narradora do romance recebeu de herança da mãe o *libro de cocina* de sua tia-avó, a quem não conheceu. Segundo María Elena Valdés,

Los libros de cocina del siglo XIX a menudo eran escritos y cosidos a mano y pasaban de una generación a otra. Yo tengo la suerte de haber heredado uno. Las recetas y los remedios caseros están presentados en una narrativa

junto con historias que vienen al caso a causa de la receta del turno. (VALDÉS, 1996, p.97)

Nunca habían vuelto a recibir noticias de ella, desde que Nicolás le había hecho entrega de su ropa, en el burdel donde había ido a caer. En fin, dejando orear al lado de sus recuerdos las tabillitas de chocolate que acababa de terminar, se dispuso a preparar la rosca de Reyes.

INGREDIENTES:

30 g de levadura fresca
1¼ kg de harina
8 huevos
2 cucharadas de agua de azahar
1½ tazas de leche
300 g de azúcar
300 g de mantequilla
250 g de frutas cubiertas
1 muñeco de porcelana

Manera de hacerse:

Con las manos, o utilizando un tenedor, se desbarata la levadura en 1/4 de kilo de harina, agregándole poco a poco 1/2 taza de leche tibia. Cuando están bien incorporados los ingredientes se amasan un poco y se dejan reposar en forma de bola, hasta que la masa crezca el doble de su tamaño.

Justo cuando Tita ponía la masa a reposar, Rosaura hizo su aparición en la cocina. Venía a pedirle su ayuda para poder llevar a cabo la dieta que John le había recetado. Desde hacía unas semanas tenía graves problemas digestivos, sufría de flato y mal aliento. Rosaura se sintió tan apenada por estos trastornos que inclusive tuvo que tomar la decisión de que Pedro y ella durmieran en recámaras separadas. De esta manera aminoraba un poco su sufrimiento al poder

desalojar ventosidades a su antojo. John le había recomendado abstenerse de alimentos tales como raíces y legumbres y realizar un activo trabajo corporal. Esto último se le dificultaba por su excesiva gordura. No se explicaba por qué desde que regresó nuevamente al rancho había empezado a engordar tanto, pues seguía comiendo lo mismo de siempre. El caso es que le costaba un trabajo enorme poner en movimiento su voluminoso y gelatinoso cuerpo. Todos estos males le estaban acarreado infinidad de problemas, pero el más grave era que Pedro se estaba distanciando de ella cada día más. No lo culpaba: ni ella misma soportaba su pestífero vaho. Ya no podía más.

Era la primera vez que Rosaura se abría de capa con Tita y trataba estos temas con ella. Inclusive le confesó que no se le había acercado antes por los celos que le tenía. Pensaba que entre ella y Pedro había una relación amorosa, latente, escondida bajo las apariencias. Pero ahora que veía lo enamorada que estaba de John, y lo cercano de su matrimonio con él, se había dado cuenta de lo absurdo que era seguir guardando este tipo de recelos. Confiaba en que aún era tiempo para que entre ellas surgiera una buena comunicación. ¡La verdad, la relación Rosaura-Tita hasta ahora había sido como la del agua en aceite hirviendo! Con lágrimas en los ojos le rogó que por favor no le guardara rencor por haberse casado con Pedro. Y le pidió su consejo para recuperarlo. ¡Como si ella estuviera para darle ese tipo de consejos! Con pena, Rosaura le comentó que Pedro tenía muchos meses de no acercársele con intenciones amorosas. Prácticamente la rehuía. Esto no le preocupaba mucho, pues Pedro nunca había sido muy dado a los excesos sexuales. Pero últimamente no sólo eso, sino que detectaba en sus actitudes un abierto rechazo a su persona.

Es más, podía precisar exactamente desde cuándo, pues lo recordaba perfectamente. Fue la noche en que el fantasma de Mamá Elena había empezado a aparecer. Ella

Imagem 4 - Apresentação de receita em meio à narração.

Assim, fica expressa a tradição do *libro de cocina* entre as mulheres mexicanas de diferentes gerações. Além disso, as receitas oferecidas são bastante antigas, possivelmente

advindas de tempos em que as mulheres não praticavam registros escritos por não serem alfabetizadas, de forma a reforçar na obra a recuperação da tradição oral feminina e a valorização da sabedoria popular. Tal hipótese se valida pelo fato de Nacha, antiga cozinheira da fazenda, que não era alfabetizada mas possuía vasta sabedoria, ter sido uma espécie de preceptora culinária de Tita, a quem alimentou desde o nascimento:

Nacha, que se sabía de todas todas respecto a la cocina – y muchas cosas que ahora no vienen al caso – se ofreció a hacerse cargo de la alimentación de Tita. Ella se consideraba la más capacitada para ‘formarle el estómago a la inocente criaturita’, a pesar de que nunca se casó ni tuvo hijos. Ni siquiera sabía leer ni escribir, pero sí sobre cocina tenía tan profundos conocimientos como la que más. (ESQUIVEL, 2009, p.12)

Depositária dos conhecimentos de Nacha, e sendo alfabetizada, Tita escreve o livro de cocina: “[...] Tita así lo prefería [...]. **Precisamente así lo especificó en el libro de cocina que empezó a escribir esa misma noche**, después de tejer un buen tramo de su colcha, como diariamente lo hacía” (ESQUIVEL, 2009, p.56, grifo nosso). O trecho transcrito, além de confirmar Tita como a autora do livro de cocina, também revela, sobretudo no fragmento destacado – em que há o uso do discurso indireto – a intervenção da voz da narradora nos escritos deixados pela tia-avó. Essa narradora, portanto, não apenas recupera a história de Tita por meio de simples transcrições da fonte material que possui – o livro de cocina –, mas apresenta um manejo dessa fonte, de modo a atuar como organizadora do relato. Num trabalho de organização, vale lembrar, pode ocorrer interferências de várias naturezas, como comentários próprios, exposição do ponto de vista pessoal e, por que não, seleção de partes.

De qualquer forma, o que interessa realçar é que a voz de Tita está presente a todo momento, predominantemente no discurso indireto empreendido pela narradora, mas também de modo direto, conforme no seguinte excerto: “Se cubrió entonces con su colcha, que ya para entonces se doblaba en tres, revisó la receta que había escrito para ver si no se olvidaba apuntar algo y añadió: **“Hoy que comimos este platillo, huyó de casa Gertrudis...”**” (ESQUIVEL, 2009, p.57, grifo nosso). Esse fragmento, que também revela o cuidado de Tita com sua escrita, a ponto de revisá-la, evidencia no romance a presença do discurso peculiar aos diários íntimos, pelo emprego do tom intimista e da marcação gráfica das aspas.

Além disso, podem ser observados indícios da existência de informações pessoais da protagonista relatadas no livro de cocina em vários trechos em que a narradora menciona fatos que só saberia pela própria tia-avó. Um exemplo é o comentário da narradora a respeito de uma curiosidade que Tita não revelaria a ninguém, por ser de caráter íntimo: “Tita lo preparaba cada año como ofrenda a la libertad que su hermana

había alcanzado [...]. Tenía curiosidad de saber si ya tendría algo de ropa encima [...]. Le preocupaba que pudiera sentir frío [...] pero llegó a la conclusión de que no” (ESQUIVEL, 2009, p.56). Como não chegou a conviver com a tia-avó, é possível inferir que a narradora tomou ciência de fatos desse tipo por meio de registros pessoais constantes do livro de cozinha, reforçando uma vez mais a presença do discurso do diário íntimo no romance.

Massaud Moisés destaca que “o diário pode ser de vários tipos [...]. Em razão de implicar o concurso da fantasia na sondagem introspectiva o diário íntimo é, do ponto de vista literário, o mais relevante” (MOISÉS, 2004, p.122). Entre as características desse tipo de relato está a utilização de dêiticos, como advérbios de tempo ou de lugar, elementos observados em várias passagens do romance, como em: “[...] sólo alcanzaba a interesar a Tita por breves momentos. Ésta, por **hoy**, no tenía cabeza para otra cosa que no fuera la emoción que acababa de experimentar” (ESQUIVEL, 2009, p.63, grifo nosso) e em: “Qué sola se sintió Tita en esa época. [...] Se había levantado antes que nadie, como de costumbre. Pero **hoy** se había hecho media hora antes de lo acostumbrado [...]” (ESQUIVEL, 2009, p.65, grifo nosso). Por aparecerem no discurso da narradora, é possível considerar esses dêiticos como uma espécie de reprodução que ela faz dos relatos da tia-avó, que talvez fossem datados e que, certamente, apresentam essas referências temporais.

No tocante ao uso do diário dentro do universo de criação literária, Bella Jozef pontua: “O diário também foi um gênero muito cultivado pelas mulheres porque podia ser feito a qualquer hora no segredo do seu cantinho” (JOZEF, 1989, p.46). Tal ideia, além de ratificar o caráter intimista desse gênero textual discursivo, permite entrever que Tita não produz apenas um simples caderno de receitas, que passará a futuras gerações de mulheres da família, mas um relato que pode ser visto como uma preparação para a atividade profissional de escritora, a qual talvez seja desempenhada pela sobrinha-neta da protagonista, narradora da história. Sob esse prisma é interessante lembrar que Tita revisava sua escrita, conforme constatado num fragmento reproduzido anteriormente.

Portanto, o livro de cozinha de Tita não era um espaço simplesmente para a anotação de receitas e seu modo de preparo, mas também para o relato de fatos pessoais, ou seja, tinha também a função de um diário íntimo, cujos fragmentos fazem parte da composição do romance, de modo a contribuir para seu hibridismo textual. O livro de cozinha, dessa maneira, além de ser um instrumento de recuperação da tradição oral feminina, constitui um espaço para a emissão da voz feminina, embargada por uma sociedade patriarcal na qual a atuação da mulher era extremamente restrita e a conduta que dela se esperava era de total submissão, reclusão e silêncio.

Em síntese, o discurso informativo, da descrição das receitas, e o discurso íntimo, observado no relato de fatos pessoais da vida da protagonista, marcam o livro de cozinha,

somando-se à coexistência de discursos variados na narrativa, de modo a atestar a interdiscursividade no romance.

Palavras finais

É comum, em obras contemporâneas, a presença de outros textos e discursos. Em *Como agua para chocolate* esses elementos podem ser observados, sobretudo no tocante à interdiscursividade, conforme procuramos demonstrar.

Dado o exposto, constatamos que o romance se constrói de forma híbrida, por meio da recuperação de vários gêneros textuais, comuns ao universo de leituras voltado, predominantemente, às mulheres. Esse hibridismo atesta a pós-modernidade da obra e põe em discussão a valorização da mulher, seu espaço e seu papel na sociedade oitocentista patriarcal, época em que a mulher era relegada a uma postura de submissão e não tinha um espaço social próprio para a emissão de sua voz.

No romance, a cozinha, que geralmente simboliza um local de reclusão da mulher, tem seu valor subvertido, passando a ser um espaço de emissão da voz feminina. O *libro de cocina* representa a gravação dessa voz numa fonte que é posteriormente recuperada e posta à luz, por meio da recuperação da história de Tita. Esse resgate se dá pela sobrinha-neta da protagonista, que assume o papel de organizadora das fontes e narradora, e que pertence à geração contemporânea, em que a mulher possui voz audível e espaço de atuação social ampliado.

Enfim, fragmentos de diário íntimo, receitas e suas explicações, informações comuns a almanaques e o tom amoroso das narrativas de folhetim são elementos coexistentes na estrutura de *Como agua para chocolate*, evidenciando o hibridismo textual e discursivo que marca o romance e trazendo à tona o tema da condição da mulher, tão em voga na atualidade.

Recebido em 14/3/2011

Aprovado em 24/7/2011

NOTAS

¹ As informações relativas à Revolução Mexicana foram obtidas com base em BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora UNESP, 2010 e BETHELL, Leslie (Ed.). *Historia de América Latina: México, América Central y El Caribe*, c. 1870-1930. Trad. Jordi Beltrán y María Escudero. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

² É curioso notar que, não raras vezes, os paratextos são observados com pouca atenção por parte do leitor e até de editoras, ou, talvez, mais frequentemente, vistos como informações simplesmente circunstanciais. Exemplo disso pode ser o fato de a tradução do romance em análise para o

português (ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. 3. ed. Tradução Olga Savary. São Paulo: Martins Fontes, 2006), com a qual tivemos contato antes da edição em espanhol, suprimir o subtítulo da capa, folha de rosto e ficha catalográfica, mencionando-o apenas na contracapa, e de forma bastante tangencial.

³ Todas as imagens reproduzidas aqui se encontram em ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

⁴ Além de Margareth Brandini Park, outras pesquisadoras também desenvolveram e organizaram trabalhos relevantes a respeito do almanaque no Brasil. Marlyse Meyer organizou o belíssimo *Do Almanak aos Almanagues* (2001), em que oferece, além de textos de vários autores a respeito do almanaque, reproduções de imagens – algumas até em cores – de almanagues brasileiros que circularam no Brasil desde o século XIX (MEYER, Marlyse (Org.) *Do Almanak aos Almanagues*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001). Do volume *Leitura, história e história da leitura* (2000), organizado por Márcia Abreu, consta o artigo “O Almanaque Garnier, 1903-1914: ensinando a ler o Brasil, ensinando o Brasil a ler”, de Eliana Regina de Freitas Dutra, no qual a pesquisadora apresenta alguns resultados da pesquisa que realizou sobre o *Almanaque Garnier*, uma das publicações periódicas de maior êxito em sua época (DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O Almanaque Garnier, 1903-1914: ensinando a ler o Brasil, ensinando o Brasil a ler*. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000, p. 477-504). Outro trabalho meritório é o de Vera Casa Nova, *Lições de almanaque: um estudo semiótico* (1996), em que autora traz, entre outros aspectos, uma análise bastante interessante dos variados conteúdos desse tipo de publicação (CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: UFMG, 1996).

⁵ Mariano Galván Rivera é o mais antigo editor mexicano e foi um dos mais ativos produtores de impressos do século XIX, reconhecido em seu tempo como impressor, livreiro, editor e bibliófilo. Atualmente, é conhecido por seu *Calendario más antiguo Galván*, em circulação desde 1826, que apresenta conteúdo variável, site próprio (www.calendariodelmasantiguogalvan.com.mx) e completou em 2010 sua 184ª edição, sendo, possivelmente, a publicação mexicana mais antiga ainda vigente.

⁶ HERRERA, Laura. El calendario de Mariano Galván Rivera. *Hoja por Hoja*. [s.n.t.] Disponível em: <<http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo3.php?central=1&numero=116&identificador=6220>>. Acesso em: 16 julho 2010, s.n.t.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 133 p.

BETHELL, Leslie (Ed.). *Historia de América Latina: México, América Central y El Caribe, c. 1870-1930*. Trad. Jordi Beltrán y María Escudero. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. 345 p.

CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 157 p.

CORREIA, João David Pinto; GUERREIRO, Manuel Viegas. Almanagues ou a sabedoria e as tarefas do tempo. *Revista ICALP*, vol. 6, p. 43-52, ago./dez. 1986. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/almanagues.pdf>>. Acesso em: 20 julho 2010, p. 6.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O Almanaque Garnier, 1903-1914: ensinando a ler o Brasil, ensinando o Brasil a ler*. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. p. 477-504.

ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009. 210 p.

_____. *Como água para chocolate*. 3. ed. Tradução Olga Savary. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205 p.

FIORIN, José Luís. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006 (Extratos: cap. 1-2: p. 7-19; cap. 7: p. 39-48; cap. 40-41: p. 291-299; cap. 45: p. 315-321; cap. 80: p. 549-559), p. 7.

HERRERA, Laura. El calendario de Mariano Galván Rivera. Hoja por Hoja. [s.n.t.] Disponível em: <<http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo3.php?central=1&numero=116&identificador=6220>>. Acesso em: 16 julho 2010, s.n.t.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: JOZEF, Bella et al. Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989. p. 43-59.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974, 199 p.

MARTÍNEZ, Esther. La literatura en el siglo XIX se publicó en diarios y revistas. Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Ciudad de México: edição de 16/07/2010. Disponível em: <http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=6018>. Acesso em: 06 agosto 2010.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1992. p. 933-133.

MEYER, Marlyse (Org.) Do Almanak aos Almanques. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 204p.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. 520 p.

MUÑOZ, Eugenia. La cocina como espacio de tradición, transgresión y poder en Como agua para chocolate de Laura Esquivel. In: MONTEIRO, Maria Conceição (Org.). XI Seminário Nacional Mulher e Literatura; II Seminário Internacional Mulher e Literatura. Rio de Janeiro: UFJF, 2005. p. 799-811. CD-ROM, p. 800.

OJEDA, Pedro Miranda. Los manuales de buenas costumbres: los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX. Takwá Revista de Historia, Guadalajara, n. 11-12. Primavera-Otoño 2007. p. 131-155. Disponível em: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/takwa/Takwa1112/pedro_miranda.pdf>. Acesso em: 28 julho 2010, p. 131-132.

PARK, Margareth Brandini. Histórias e leituras de almanques no Brasil. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. 216 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Ática, 1978. 213 p.

PROENÇA FILHO, Domício. Pós-modernismo e literatura. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. 84p.

SEPTIÉN, Valentina Torres. Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato – notas sobre el comportamiento femenino. In: AGOSTONI, Claudia; SPECKMAN,

Elisa (Ed). Modernidad, tradición y alteridad: la Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX). México: IIH-UNAM, 2001. p. 271-289. Disponível em: <<http://www.iih.unam.mx/publicaciones/publicadigital/pdf/05moder013.pdf>>. Acesso em: 29 julho 2010, p. 271.

TAMAYO, Gabriela Huerta. Revistas para el bello sexo. Museo Soumaya, México: Centro de Estudios de Historia de México en Museo Soumaya, edição de dezembro 2008. Disponível em: <<http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores10.html>>. Acesso em 27 jul. 2010.

VALDÉS, Maria Elena. La creatividad de la mujer: Como agua para chocolate. In: COUTINHO, Eduardo et al (Ed.). Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Abralic, v. 3, n. 3, p. 97-105, 1996.