

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE AMARANTA, PERSONAGEM DE *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

GERUSA BONDAN

**CAXIAS DO SUL
2012**

GERUSA BONDAN

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE AMARANTA, PERSONAGEM DE *CEM ANOS DE SOLIDÃO*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Dissertação do Curso de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Prof. Dr. Salete Rosa Pezzi dos Santos

Caxias do Sul
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

B711c Bondan, Gerusa

A construção da identidade de Amaranta, personagem de Cem Anos de Solidão, de Gabriel García Márquez / Gerusa Boldan. -- 2012.

128 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2012.

“Orientação: Prof^a. Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos”

1. Amaranta (Personagem) – Crítica e Interpretação. 2. Cem Anos de Solidão (Obra literária). 3. García Márquez, Gabriel, 1928- - Obra. I. Título.

CDU 2.ed. : 821.134.2(861)-31.09

Índice para o catálogo sistemático:

1. Amaranta (Personagem) – Crítica e Interpretação	821.134.2(861)-31.09
2. Cem Anos de Solidão (Obra literária)	8 21.134.2(861)-31
3. García Márquez, Gabriel, 1928- - Obra	821.134.2(861)

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Márcia Servi Gonçalves – CRB 10/1500

A construção da identidade de Amaranta, personagem de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez

Gerusa Bondan

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 29 de agosto de 2012.

Banca Examinadora:


Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul


Dra. Cihara Ferreira Pavani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul


Dra. Marília Conforto
Universidade de Caxias do Sul


Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul


Dra. Zahidé Lupinacci Muzart
Universidade Federal de Santa Catarina

*Neste espelho eu quis me olhar
me enfrentar como eu sou
[...]*

*Minha imagem me mostrou
tantas coisas escondidas
tão normais
que eu não podia ver
Eu já fui a dúvida
Eu já quis a dádiva
de um voo livre
num dia livre
amanhecendo
me revelando*

*Eu já fui um pássaro
eu já fui um tiro só
E nos meus gestos
me confundi
com tantas falhas
e incertezas*

*Mas afinal, eu descobri, meu futuro,
meu caminho,
é ter sempre que me procurar.*

Sérgio Sá, Vanusa, Espelho

Para Josefina Brandelli Garziera e Ângela Cristina Festa,
Amarantas que não desistiram de si.

RESUMO

O tema da presente dissertação consiste na análise do processo de construção da identidade de Amaranta, personagem da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Serão observados, nesse sentido, os aspectos relacionados à identidade feminina voltada à representação da mulher e à fragmentação do sujeito no contexto fantástico da obra, assim como na verificação da reprodução de noções de regionalidade dentro dessa perspectiva. A estrutura do trabalho é composta por aspectos como, corporalidade da personagem, desenvolvimento do duplo em sua trajetória, opção pelo celibato, construção da maternidade e configuração da memória na velhice. Para tanto, servirão como aporte teórico os estudos sobre identidade e cultura, gênero e crítica feminista, regionalidade.

Palavras-chave: *Cem anos de solidão*; gênero; identidade feminina; Amaranta.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the analysis of the identity construction process of Amaranta, character of the book *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez. Aspects of the female identity related with woman representation and the fragmentation of the subject within the fantastic context of the book, as well as regional characteristics inside this perspective, are analyzed in this work. The structure of the present text is composed of several aspects, including the character corporality, the development of the double in her trajectory, her option for celibacy, the construction of motherhood, and the memory configuration during her old age. Studies about identity and culture, gender and feminist critics, and regionalism will be used as theoretical support for that analysis.

Key words: *One Hundred Years of Solitude*; gender; female identity; Amaranta.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 AMARANTA: UM CORPO, MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES	16
2 AMARANTA E REBECA: A QUESTÃO DO DUPLO	37
3 AMARANTA E O CELIBATO: UMA ESCOLHA	54
4 A MATERNIDADE E AMARANTA: DESCONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO?	81
5 VELHICE E MEMÓRIA: A TESSITURA DO TEMPO	104
CONCLUSÃO: UM OLHAR PARA DENTRO	115
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

*Amaranta entrou na cozinha e pôs a mão nas brasas do fogão,
até doer tanto que não sentiu mais a dor,
e sim o fedor da sua própria carne chamuscada.*

Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*.

Foi na capa da 38ª edição brasileira de *Cem anos de solidão* que meus olhos encontraram uma mulher que se distinguia das demais por usar uma faixa preta na mão. E a curiosidade e inquietude suscitadas por aquela figura desapareceram à medida que a leitura da obra, iniciada logo em seguida, revelou-me Amaranta e a minha paixão por ela. Mais do que nunca, a personagem se distinguia das demais por sua atadura na mão, por sua postura, por suas escolhas, por suas convicções, por seu silêncio, por seu egoísmo, por seu rancor. Desde então, está sempre comigo e foi apresentada aos meus familiares, aos meus alunos, aos meus livros... ao meu mundo – de forma que muitas vezes me encontro a dialogar com Amaranta como se fosse eu própria um pouco dela. Por isso a necessidade de compreendê-la, de irmanar-me aos seus anseios, conflitos; é como se, do perpetuar de Amaranta, dependesse a minha salvação [...].

*Heroína. Não conheci sua guerra,
as lendas e os hinos frios
levados de boca em boca
na velocidade funil das ruas.
Não provei o doce-amargo
de sua conquista e posse da delícia
de afrouxar todos os laços
logo após a hora H do encontro
e ouvir sem armas as árias estáticas e virtuais
de suas vitórias e aporias imóveis.
Nem vi sua bandeira pintada
no céu sem vento podendo, chegada a paz
perder as cores e morrer sem medo.*

Armando Freitas Filho, *Fim-de-século*.

A compreensão das diversas formas de percepção do mundo e a identificação com pessoas de procedência e épocas diferentes do tempo presente são consideradas objetivos

relevantes no desenvolvimento do intelecto dos indivíduos, cabendo à literatura papel fundamental nesse sentido. A literatura constitui uma forma concreta de comunicação entre os seres humanos e permite a inclusão dos indivíduos no meio social do qual fazem parte e nele atuarem. Se abordada sob os aspectos emocional, social, psicológico e cultural, a função da literatura encontra-se vinculada à reformulação e avaliação de conceitos, ao desenvolvimento da criatividade, bem como da consciência crítica, à participação no processo de socialização. Por essa razão é que, na presente dissertação, a literatura foi vislumbrada como forma de verificar a construção de identidade, em cuja ideia ecoam os termos história e passado, os quais, para Rago, estão ligados à questão da identidade:

Ter um passado e uma história é uma necessidade dos vivos e, como diria Pierre Nora, traduz o profundo mal-estar do homem contemporâneo diante dos fenômenos de desenraizamento, de desterritorialização, de perda das referências tradicionais que organizavam sua vida. Nesse contexto, o passado é necessário para garantir a construção de nossa identidade, fundando nossas tradições, enraizando-as no tempo e no espaço, definindo nossas raízes (1995-1996, p. 14).

A construção da identidade de Amaranta, personagem da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez,¹ constitui tema da presente dissertação. No seu desenvolvimento, levando-se em conta a premissa básica de que a identidade da personagem Amaranta é eficaz na representação do feminino e na construção de noções de regionalidade no universo do qual ela faz parte, serão analisados aspectos relacionados à identidade da personagem feminina, Amaranta, considerando o papel de representação da mulher latino-americana, a fragmentação do sujeito no contexto da obra, assim como a verificação da reprodução de noções de regionalidade dentro dessa perspectiva.

Amaranta é a única filha-mulher de José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, casal que dá origem à saga de Aurelianos, Josés Arcádios, Amarantas e Úrsulas na obra *Cem anos de solidão*. Amaranta, personagem de escolhas contundentes e atitudes polêmicas, na medida em que se volta aos cuidados da família, ao silêncio, nega a maternidade, o casamento e adere à castidade, sua imagem parece apagar-se na memória da literatura e seus atos dissolvem-se no esquecimento do meio acadêmico² e do público leitor.

A literatura latino-americana, sistema literário em que se encontra *Cem anos de solidão*, obra da qual faz parte a personagem a ser estudada, soube traduzir, de forma

¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

² São poucos os estudos acadêmicos em torno dessa personagem, constatação feita a partir da pesquisa de referências a respeito em teses e dissertações nos bancos de dados CAPES e CNPq, bem como de artigos e monografias em bibliotecas de diversas universidades brasileiras.

excepcional, as inquietações, os desejos, os sonhos e as misérias dos homens. A respeito de sua difusão, Navarro explica que “o histórico processo de alinhamento cultural, curvado à influência da produção europeia e/ou norte-americana” (1988, p. 9), fez com que a literatura produzida na América Latina passasse despercebida. A propagação e o interesse por essa literatura, observados em âmbito mais amplo, nas últimas décadas, deve-se, segundo Navarro,

à busca de renovação técnica e temática, profundamente associada a variados processos de mudança social e política registrados no continente, nestes anos recentes, cujo real significado poderia ser uma busca de reafirmação do que é propriamente autóctone, pelo resgate de nossa própria história (1988, p. 9-10).

Rodrigues explica que, nesse mesmo cenário, surgiu uma expressão para referir-se “ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário” (1988, p. 9): fantástico. Para Machado, uma das principais marcas identitárias da literatura latino-americana é a “presença do elemento fantástico” (1999, p. 20). Vargas Llosa, por sua vez, situa o fantástico como um dos quatro planos que compõem o imaginário, considerando-o um feito puro, “que nace de la estricta invención y que no es producto ni de la arte ni de la divinidad, ni de la tradición literária: el hecho real imaginário que ostenta como su rasgo más acusado uma soberana gratuidad” (1971, p. 529).

Para Bugalho, o fantástico foi “a via de acesso que o mundo teve da América Latina” (2003, p. 8), sendo *Cem anos de solidão* uma de suas obras mais representativas. É fundamental lembrar, dessa forma, que Amaranta faz parte desse universo, ao mesmo tempo em que – por suas atitudes, escolhas, orgulho, coragem – constitui-se em representação da mulher latino-americana no contexto histórico e social em que está inserida. Acredita-se, portanto, que as teorias acerca da construção da identidade feminina podem fundamentar uma visão atípica do modelo de mulher por ela encarnado, que configurou o espaço constituinte da literatura e o cenário da própria América Latina. Nessa perspectiva, Brandão alude ao feminino enquanto produção

de um novo passo teórico sobre as vicissitudes da representação, sua possibilidade ou impossibilidade de produzir-se. Os textos da contemporaneidade revelam uma nova lógica, com sua posição desvendadora em relação à verdade e à ficção. Seus limites se mostram, cada vez mais, como uma fronteira onde as duas instâncias se confundem, onde a questão da verdade muda completamente de direção (1996, p. 10).

Zinani, por sua vez, aponta as causas da abordagem da questão da identidade na literatura e, a fim de analisá-la, sugere a observação da teoria relacionada à crítica feminista:

a discussão envolvendo identidade tornou-se significativa, nos últimos anos, devido, em especial, à fragmentação do indivíduo moderno, não mais percebido como uma unidade, assim, a identidade, entendida como conjunto de características próprias de um sujeito, sofre forte abalo em suas bases. Dessa maneira, uma vez que o sujeito se torna problemático, a identidade não é mais um elemento fixo e estável. A representação desse processo na literatura pode ser analisada por meio do instrumental teórico da crítica literária, em especial da crítica literária feminista (2006, p. 19).

Os estudos feministas têm por base de suas análises o direito que possuem grupos marginalizados – nos quais se encontra, dentre outros, a condição da mulher latino-americana – de falar e de representar-se. Hollanda reitera que as teorias feministas são distinguidas pelo

compromisso feminista com a articulação da crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria ‘mulher’. O pensamento feminista é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente (1994, p. 9).

A construção da identidade de Amaranta e sua representação, sua condição feminina no contexto social do qual faz parte dependem, então, de uma abordagem minuciosa de sua individualidade – comportamento, aspirações, atos – dentro de um conjunto maior, ou seja, é preciso um olhar atento às condições históricas e sociais características do ambiente familiar e social dentro dos quais foi estruturada a sua individualidade, os quais foram determinantes na constituição de sua personalidade. Ou seja, é na cultura que as identidades são construídas, “como os sujeitos que a cultura, significando, constitui” (LAGO, 1999, p. 121). Lago reitera que

a cultura não é internalizada pelo indivíduo que, nesse processo, se socializa. Ela significa, constitui o sujeito que, neste processo, se particulariza. [...] A identidade vai sendo, assim construída – construção imaginária – como a representação consciente do eu, nas relações contrastivas e de identificação aos outros. Identidade, nesta concepção, é a ficção do imaginário através da qual o sujeito se representa como “eu”, procurando dar unidade e coerência a esta representação. A identidade como representação ficcional do eu, elaboração do registro do imaginário, procura justamente dar conta das contradições do sujeito, organizando-as numa história coerente, unitária, através da qual ele se referencia, como portador de um passado, relacionada ao presente e às suas expectativas de futuro. Identidade não é algo acabado, com peso constituinte, mas, [...] uma construção imaginária, em permanente processo de significação, de reelaboração, de investimento em novas identificações e novas significações (1999, p. 123).

Hollanda defende esse ponto de vista ao escrever que a noção de identidade feminina, “enquanto construção social, exige a avaliação das condições particulares e dos

contextos sociais e históricos em que foram estruturadas” (1994, p. 14). Além da perspectiva dos estudos feministas e dos estudos culturais de gênero, é preciso uma abordagem acerca dos estudos em torno da regionalidade, considerando-se a relação entre representatividade e regionalidade, uma vez que esse viés torna possível vislumbrar a existência de uma rede de relações, tecida a partir da construção da identidade de Amaranta.

A esse respeito é Pozenato quem afirma o vínculo entre regionalidade e representatividade ao registrar que decisões³ de ordem das representações determinam a construção de um espaço chamado região. O viés da regionalidade, por sua vez, pode ser decisivo nesse âmbito, já que, reforça o mesmo autor, “uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento será regional [...] enquanto vista em sua regionalidade” (2003, p. 151).

Na estrutura do presente projeto, postula-se que tais representações estão presentes no romance *Cem anos de solidão* e que se configuram fundamentais na apreensão de determinadas atitudes de Amaranta. A visualização desse comportamento resulta imprescindível, na medida em que permite acompanhar a construção de sua identidade em determinado contexto social, o que remete à possibilidade de uma abordagem sobre a importância da identidade de Amaranta no estabelecimento de relações de regionalidade em *Cem anos de solidão*. Nesse sentido, vale lembrar Joachimsthaler, quando afirma que regiões “não se formam por si, mas são produzidas no domínio da observação e inscritas social e culturalmente” (2009, p. 41).

Relações de regionalidade, consoante Santos, “podem ser interpretadas, portanto, como modalidades de relações sociais e, sob tal perspectiva, podem ser compreendidas” (2009, p. 14). Os pressupostos teóricos brevemente apresentados, quando aprofundados, podem conduzir a outras leituras pertinentes ao tema e fundamentar uma abordagem interessante, determinante na construção da identidade de Amaranta, personagem singular da literatura da América Latina, representação da mulher latino-americana. Posto que a obra possibilita acompanhar a trajetória de Amaranta por meio de uma série de elementos, este estudo acerca da construção de sua identidade obedece a uma estrutura constituída de cinco

³ Pozenato explica que a região é uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade. Tal divisão só não é totalmente arbitrária porque, por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios, entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por ele regida existe. Em suma, a região é, antes de tudo, um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências (2003).

capítulos, sendo analisado, em cada um, componentes distintos, a saber: o corpo, o duplo, o celibato, a maternidade e a memória na velhice.

A corporalidade de Amaranta é o tema do primeiro capítulo, intitulado “Amaranta: um corpo, múltiplas representações”. Considerando a proposição de uma tipologia do corpo feminino, dentro da qual este exerce diferentes papéis, a corporalidade da personagem é analisada de acordo com a questão da invisibilidade, do subalterno, da disciplina e da imobilidade, do envelhecimento, da reflexão, da violência, assim como da degradação, da erotização e da liberação. Nesse sentido, presume-se, ainda, a corporalidade de Amaranta sob a roupagem do corpo camuflado e do corpo egoísta, visando à existência de um corpo dotado de diversas representações, das quais se institui a identidade da personagem.

“Amaranta e Rebeca: a questão do duplo” é o título do segundo capítulo, no qual o tema do duplo é desenvolvido a partir da análise entre os pressupostos teóricos vinculados a esse assunto e a trajetória das personagens Amaranta e Rebeca. O objetivo deste capítulo é verificar a importância do vínculo e do afastamento das duas irmãs na construção da identidade de Amaranta, ou seja, em que medida a presença de Rebeca na vida de Amaranta contribuiu para a determinação de aspectos identitários desta e, nesse sentido, como foi configurada a questão do duplo de acordo com o papel da mortalha, da rejeição amorosa e da solidão.

O capítulo três, denominado “Amaranta e o celibato: uma escolha”, diz respeito à observação das implicações do celibato na vida da personagem, fruto de uma opção feita por ela própria. Por meio do estabelecimento de relações com os capítulos anteriores, que tratam das vivências da personagem, decisivas na determinação do celibato, enquanto forma de vida, e da relação sentimental estabelecida entre Amaranta e quatro homens, cabe um olhar sobre o celibato a partir do aspecto cultural do meio em que Amaranta estava inserida, em que o incesto era um tabu e em que cabia à mulher o casamento como recurso imprescindível na realização de sua função, entendida como primordial pela sociedade: a procriação.

A abordagem da trajetória da personagem nesse mesmo período requer pensar sobre o seu vínculo com a maternidade, que constitui assunto principal do capítulo quatro, chamado “A maternidade e Amaranta: desconstrução de um conceito?”. Nesta parte, a maternidade é visualizada a partir das noções de diferença e igualdade entre Amaranta e quatro mulheres que, tendo gerado, acabaram por representar traços distintos do feminino na narrativa. Na mesma medida em que a personagem repudiou a maternidade, abdicou de sua capacidade geradora, acabou exercendo-a em âmbito doméstico ao aderir aos cuidados de seus familiares. Esse posicionamento permitiu a Amaranta não apenas o rompimento com

normas que vigoravam dentro do discurso patriarcal, mas também o estabelecimento de um panorama inédito do lugar da mulher na hierarquia familiar vigente.

O capítulo cinco, “Velhice e memória: a tessitura do tempo”, está relacionado à forma como Amaranta conduziu a sua velhice e ao peso das memórias nesse processo de construção, fundamental na consolidação de sua identidade. Dialogando com os capítulos anteriores, através das memórias, a velhice se configura como introspecção que permite a Amaranta reconhecer-se em todas as suas facetas, reelaborando, assim, a sua própria trajetória, diluindo passado e presente e revelando uma característica atípica constituinte da mulher da época, segundo o patriarcalismo, o qual determinava o padrão que deveria ser seguido pelas mulheres, anulando-as enquanto indivíduo.

Na conclusão, denominada “Um olhar para dentro”, os capítulos anteriores são revisitados e, por meio da retomada de noções de identidade, veiculadas nos estudos culturais de gênero no contexto fantástico da narrativa, é vislumbrada uma visão acerca da identidade de Amaranta, permeada desde sua infância pela relação mantida entre a personagem e a morte; olhar este que constitui a construção de uma região particularizada e da representação da mulher latino-americana que, assim como Amaranta, tem sido sujeito ativo no contexto do qual é parte, na mesma perspectiva em que Amaranta se permitiu, constantemente, buscar sua própria imagem e dar voz aos seus desejos.

A articulação desse conjunto é fundamental perante a investigação à qual se propõe o presente estudo e constitui etapa do desenvolvimento da dissertação, antecedida pela análise isolada de cada elemento. Para formar um sistema coerente, a partir do qual possa ser desenvolvida a premissa de que a identidade da personagem Amaranta é eficaz na representação da mulher latino-americana e na construção de noções de regionalidade no universo do qual ela faz parte, é preciso estabelecer um diálogo entre os elementos acima descritos, o que ocorre no decorrer do desenvolvimento do trabalho. Justifica-se, assim, a adoção de um referencial teórico cujos pressupostos colaboram para a interpretação desses dados em função de suas características, contextualização histórico-social e abordagens específicas, permitindo um novo olhar acerca da personagem Amaranta e da mulher latino-americana. Retomando termos de Freitas Filho, pode-se vislumbrar a personagem como a heroína que fez do doce-amargo o gosto de suas guerras, de suas conquistas, de sua coragem, tornando-se, assim, protagonista de sua própria história.

1 AMARANTA: UM CORPO, MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES

*Abre os teus armários, eu estou a te esperar
Para ver deitar o sol sobre os teus braços, castos
Cobre a culpa vã, até amanhã eu vou ficar
E fazer do teu sorriso um abrigo.*

Los Hermanos, *Casa pré-fabricada*.

A história das mulheres traz consigo um posicionamento que possibilita reelaborar a própria história; narrativa esta que, segundo Perrot, compõe também “a relação incessantemente renovada entre o passado e o presente” (2007, p. 13). Para a autora, a história, conforme a epígrafe, ‘abre os armários’, ou seja, “interroga o passado tomando como referência questões que fazem parte de nossa vida, como a existência de desigualdades de gênero, os significados das aparências, as manifestações da sexualidade” (PERROT, 2007, p. 11).

Nesse âmbito, insere-se o corpo, que faz parte da história por possuir uma trajetória dotada de particularidades – físicas, estéticas, políticas, materiais – pertencentes a um tempo e a um espaço determinados, ou seja, vinculadas a uma cultura, a um comportamento. Braunstein e Pépin concebem o corpo enquanto meio para se chegar à história, à identidade:

Para definir, para falar da realidade humana, é preciso falar do corpo e da carne, fazer dele uma coisa e um acesso às coisas. O corpo aparece como um intermediário entre o sentir e o representado, entre o mundo e eu. [...] O corpo define-se sempre como o entredois de pares de sentidos que não cessam de se excluir uns aos outros, objeto, sujeito. Mas é também zona de emergência e de contato e barreira com o mundo simultaneamente. A corporeidade é tudo isso ao mesmo tempo. O estatuto do corpo, recorda-nos Baudrillard, é um fato de cultura, e é através dele que toda a sociedade se reflete e se simboliza, porque o modo de organização da relação com o corpo reflete o modo de organização da relação com as coisas e o das relações sociais (1999, p. 138, 140).

Amaranta, ao nascer – ao contrário dos preceitos da sociedade patriarcal vigente naquela época –, não acordou, em sua mãe, Úrsula, o instinto maternal esperado das mulheres da época. A impressão que a mãe teve da estrutura corporal da filha remete ao papel de inferioridade que a mulher ocupou durante séculos: “numa quinta-feira de janeiro, às duas da

madrugada, nasceu Amaranta. Antes que alguém entrasse no quarto, Úrsula examinou-a minuciosamente. Era leve e aquosa como uma lagartixa, mas todas as suas partes eram humanas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 21-22).

O nascimento de Amaranta precedeu um período de grande desordem na família Buendía. Ao completar o período de resguardo de quarenta dias após a chegada de Amaranta, Úrsula partiu à procura de seu filho mais velho, José Arcadio, que havia saído da cidade com os ciganos. A vida de Amaranta, desde então, tomou rumos inesperados para uma criança do período, pois ela passou a ser criada pelo pai, José Arcadio Buendía, que se responsabilizou por sua alimentação, por sua higiene, chegando a cantar para a filha, à noite, cantigas de ninar.

Esse fato corrobora as palavras de Braunstein e Pépin (1999), pois Amaranta não é criada dentro do que Butler denomina de caráter performativo da diferença sexual, em que “as mulheres são concebidas como cuidadoras por excelência” (2003, p. 199), na mesma proporção em que os homens estão afastados dessa obrigação.

Ao retornar a Macondo, a mãe de Amaranta retomou os seus afazeres e a rotina na casa da família. Embora convivessem, o afastamento do contato com a mãe imprimiu em Amaranta hábitos que não eram próprios de uma criança: a personagem passava o dia com os índios que trabalhavam na casa dos Buendía. Assim, falou a língua guajira antes de falar a língua de seus pais, e com os empregados da casa aprendeu a tomar sopa de lagartixas e a comer ovos de aranhas. O corpo de Amaranta tardou a se comunicar através da língua de seus familiares: “Arcadio e Amaranta [...] já tinham começado a trocar os dentes e ainda andavam o dia inteiro agarrados às mantas dos índios, teimosos na sua decisão de não falar o castelhano, e sim, a língua índia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 26).

Pode-se dizer que o corpo da personagem absorve e é marcado pelos acontecimentos à sua volta – no caso, o distanciamento da mãe. É Foucault, nesse sentido, que considera o corpo como superfície em que são registrados os acontecimentos. Conforme o autor,

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (2002, p. 15).

A ausência de Úrsula na vida da filha pode ter sido uma das razões pela qual, posteriormente, Amaranta assumiu os cuidados das crianças da casa. Jamais demonstrou, porém, se esse distanciamento provocara algum ressentimento em relação à sua mãe.

Beauvoir disserta sobre a aflição gerada na criança ao perceber o distanciamento de seus pais e sobre os cuidados com a menina nesta faixa-etária:

É por isso que tantas crianças têm medo de crescer; desesperam-se quando os pais deixam de sentá-las nos joelhos, de aceitá-las na cama: através da frustração física, sentem dia a dia mais cruelmente o abandono de que o ser humano nunca toma consciência senão com angústia. Nesse ponto é que as meninas vão parecer, a princípio, privilegiadas [...] permitem-lhe que viva grudada às saias da mãe, no colo do pai que lhe faz festas; vestem-na com roupas macias como beijos, são indulgentes com suas lágrimas e caprichos, penteiam-na com cuidado, divertem-se com seus trejeitos e seus coquetismos: contatos carniais e olhares complacentes protegem-na contra a angústia da solidão (1980, p. 13).

Amaranta não revela essa angústia, já que experienciou a solidão em detrimento da proteção e amparo que, ao menos a partir do século XIX, passam a caracterizar a infância. Seu corpo, de qualquer forma, passa a ser um reduto no qual são impressos os sinais de suas vivências; seu corpo torna-se uma metáfora como leitura do corpo social. Esse fenômeno é explicado por Braunstein e Pépin, segundo os quais “tanto o homem quanto a literatura correspondem a atitudes, a comportamentos, revelando as relações de uma sociedade com seu corpo” (1999, p. 53).

O corpo de Amaranta sempre esteve, de certa forma, ligado à questão da invisibilidade. É preciso, todavia, analisar esse tema em duas épocas de sua vida – a adolescência e a maturidade – pois a invisibilidade configura-se de forma distinta em cada uma delas.

Na juventude, essa característica parece surgir da ausência de atributos físicos marcantes, verificada na linguagem do narrador que não encontra adjetivos ou detalhes para descrever Amaranta, conforme o trecho em que a compara com sua irmã de criação, Rebeca:

Rebeca, ao contrário do que se pôde esperar, era a mais bela. Tinha uma pele diáfana, olhos grandes e repousados, e umas mãos mágicas que pareciam elaborar com fios invisíveis a trama do bordado. Amaranta, a menor, era um pouco sem graça, mas tinha a distinção natural, a altivez interior da avó morta (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 34).

Nessa mesma época, Amaranta encontra ocasião para revelar o seu amor por Pietro Crespi, um italiano, professor de Música, amigo da família, que frequentava a casa dos Buendía e estava se estabelecendo no então vilarejo de Macondo, onde ela vivia. A reação de Crespi denota o quanto Amaranta era invisível para ele; é como se o músico respondesse de costas para Amaranta, tamanha a sua indiferença: “– Tenho um irmão mais novo – disse a ela. – Vai vir me ajudar na loja” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 44).

Quatro homens a desejaram e poderiam servir como elementos para desconstruir a ideia da invisibilidade do corpo de Amaranta: Pietro Crespi, Gerineldo Márquez, Aureliano José e José Arcadio. No caso deste, contudo, a corporificação ocorre por meio das lembranças. Em relação a Crespi e ao coronel Gerineldo, o que se sobrepõe à visibilidade corporal é a presença de Amaranta, e não o seu próprio corpo – fato que não a anula enquanto presença física. Pietro Crespi, após rejeitá-la, julga-se apaixonado por ela, e o Coronel Gerineldo Márquez, sente necessidade de não estar só e das qualidades que Amaranta, por meio de suas atitudes, torna perceptíveis. Xavier, nesse sentido, fala em “elementos imateriais que priorizam a alma da personagem, sua dádiva pessoal” (2007, p. 31), enquanto Schmitt alude à questão da cultura na construção da postura da personagem:

Os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e de mimetismos formais ou inconscientes. Se, no entanto, eles parecem naturais, é porque são o bem comum de uma sociedade inteira e de uma cultura que é preciso poder colocar à distância de modo a compreender seu caráter relativo; se existe uma história de longa duração, é bem a dos gestos. Essa permanência deve-se aos modelos de educação e à estabilidade dos esquemas que estruturam as culturas e as ideologias (1995, p. 141).

É justamente a postura de Amaranta e o seu comportamento que mantêm Pietro Crespi envolvido com ela. A Buendía precipitava-se em adivinhar as aspirações do italiano; bordou-lhe, por exemplo, doze lenços contendo as iniciais de seu nome. Os dois “permaneciam na varanda [...], ele [Pietro Crespi] lendo e ela fazendo renda de bilros, indiferentes aos sobressaltos e às más notícias da guerra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63). A questão do mimético, abordada por Schmitt, pode ser verificada na conduta de Amaranta ao não aceitar o pedido de casamento de Pietro Crespi: a personagem esperou que o italiano apertasse a sua mão nas dele e expressasse a sua ansiedade para anunciar o casamento, ao que ela, sem sequer tremer, retirou a mão e retomou a costura que estava fazendo – fato que, por meio da sua reação corporal, denota a negação do papel social do matrimônio a que Pietro Crespi pensou que Amaranta estivesse predestinada.

A repulsa que o contato com as mãos de Pietro Crespi causa em Amaranta pode ser visualizada através do mimético. A comparação estabelecida entre o seu gesto com um animal em fuga remete ao camaleão, bicho que tem o mimetismo⁴ como característica e que pode remeter ao fingimento de Amaranta, que dissimula um namoro por vingança ao ter sido

⁴ Segundo Luft (2005), o mimetismo é um fenômeno observável em diversos animais que tomam a cor ou a configuração dos objetos ou do meio onde vivem.

anteriormente rejeitada por Crespi. Ao mesmo tempo, entretanto, a atitude de Amaranta é reveladora de uma mulher que não intenciona se impor aos desígnios da sociedade patriarcal em nome da integridade e do amor próprio – característica da mulher que visa à emancipação das tradições.

O que parece acontecer com o corpo de Amaranta, considerando ‘suas mãos de gelo’ e o afastamento que ela impõe de suas mãos às de Crespi, é a externalização de um processo desenvolvido internamente: a mágoa por ter sido rejeitada pelo italiano. Desenha-se, na corporeidade de Amaranta, de acordo com Braunstein e Pépin, “uma dupla experiência: a da objetividade, para cá do corpo, revelação de que ele existe no exterior” (1999, p. 138) – e não está invisível, como demonstrou Pietro Crespi ao conhecê-la –, “e o da subjetividade, o dentro do corpo, o das emoções” (1999, p. 138).

Sobre a invisibilidade do corpo de Amaranta, é preciso voltar ao Coronel Gerineldo, para quem são as memórias que dão visibilidade à personagem, às quais estão atadas aos gestos da amada:

O próprio Coronel Gerineldo Márquez [...] sucumbiu ao assédio atroz da espera e afundou na derrota miserável da velhice, pensando em Amaranta entre os losangos de luz de uma casa emprestada [...] Aos sábados, dia de visita aos presos, [Amaranta] passava pela casa dos pais de Gerineldo Márquez e os acompanhava à prisão. Um desses sábados, Úrsula se surpreendeu ao vê-la na cozinha, esperando que saíssem os biscoitos do forno para escolher os melhores e embrulhá-los num guardanapo que bordara especialmente para a ocasião (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 234, 79-80).

As lembranças também são o elo que mantém Amaranta viva para José Arcadio,⁵ mas é o tato que a corporifica:

Em várias ocasiões, [os meninos] meteram-se na caixa d’água, para ensaboá-lo [José Arcadio] dos pés à cabeça, enquanto ele boiava de barriga para cima pensando em Amaranta. [...] Mergulharam [...], enquanto José Arcadio boiava de barriga para cima, à margem da festa, evocando Amaranta com os olhos abertos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 348, 350).

Na maturidade de Amaranta, a invisibilidade conferida ao corpo feminino representa a cultura do patriarcalismo, cujos valores oprimem a mulher que não opta pelo casamento ou pela vida religiosa, interpretados como fonte de proteção e segurança. Parece,

⁵ Sobrinho-bisneto de Amaranta e filho primogênito de Fernanda del Carpio e Aureliano Segundo. Ao sair de casa para dedicar-se ao sacerdócio em Roma, não levou lembranças do corpo de Amaranta, mas de seu toque, de quando, na infância, o banhava e acariciava – não como mãe, mas como mulher – ao secá-lo e passar talco entre suas pernas.

contudo, que para Amaranta a autoafirmação não reside na necessidade de ser vista: daí a mortalha tecida por ela para cobrir o seu corpo em seu ataúde, ante a anunciação da sua morte.

Pensar o corpo de Amaranta dentro de outras tipologias é fundamental diante do objetivo de perseguir a construção de sua identidade. Nesse sentido, ao corpo subordinado, ao corpo dependente, que, segundo Xavier, é visível em vários livros da literatura latino-americana por abordar “a exclusão social de personagens e o intuito de denúncia que estabelecem uma ponte com o gênero ‘testemunhos de mulheres subalternas’” (2007, p. 40), não se encaixa uma análise em torno das representações do corpo de Amaranta.

Analisar a corporalidade de Amaranta no nível da subalternidade requer pensar o subalterno enquanto obediência refletida em ações repetitivas e diárias, estas também mencionadas por Xavier (2007), além da sua condição de solteira.

Amaranta passa a vida na casa dos pais, José Arcadio Buendía e Úrsula Iguaràn e, nesse espaço, constrói um papel, de certa forma, ambíguo no que diz respeito à obediência, pois ela obedece e, ao mesmo tempo, não abre mão de seus anseios e posicionamentos. No momento, por exemplo, em que seus pais decidem que ela fará uma viagem para desistir da ideia de não permitir o casamento entre seu amado, Pietro Crespi, com a sua irmã de criação, Rebeca, Amaranta não se opõe ao desejo dos pais, mas, ao mesmo tempo, não desiste de alcançar seu objetivo:

José Arcadio Buendía impôs então uma condição: Rebeca, que era a correspondida, casaria com Pietro Crespi. Úrsula levaria Amaranta numa viagem à capital da província, quando tivesse tempo, para que o contato com outras pessoas a aliviasse da sua desilusão. [...] Amaranta fingiu aceitar a decisão e pouco a pouco se restabeleceu da febre, mas prometeu a si mesma que Rebeca só se casaria se passasse por cima do seu cadáver (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 42, 44).

Nessa mesma perspectiva, os cuidados que as crianças da família exigem, configurando, assim, ações diárias repetitivas que demandam dedicação dos adultos, são desempenhadas por Amaranta, mas é ela quem opta por isso, ou seja, as marcas da subalternidade em sua corporalidade são frutos de suas escolhas: depois da incorporação de Santa Sofía de la Piedad à família dos Buendía, com três filhos, Amaranta responsabilizou-se pelo cuidado das crianças, fazendo da sala da casa uma espécie de jardim de infância, que incluía as crianças da vizinhança.

O caráter dúbio da obediência de Amaranta prevalece até o fim de sua vida. Tia-avó dos gêmeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, ela não se opõe à chegada de

Fernanda, esposa de Aureliano e, se não age a fim de acabar com os hábitos de Fernanda, não se submete ou se cala frente a eles:

Amaranta se sentiu tão incomodada com a sua dicção viciosa e com o seu hábito de usar um eufemismo para designar cada coisa [de Fernanda], que diante dela sempre falava na língua do p. – *Espetapá* – dizia – *épé daspas quepê têmpê m nopojopô dapa própopriapá merperdapá*. Um dia, irritada com a brincadeira, Fernanda quis saber o que é que Amaranta estava dizendo e ela não usou de eufemismos para lhe responder. – Estou dizendo – disse – que você é das que confundem o cu com as têmporas. [...] o círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde o momento em que chegara terminou por se fechar completamente, e ninguém mais além dela determinou o destino da família. [...] Amaranta se escandalizou de tal modo que voltou a comer na cozinha como nos velhos tempos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 119-120, 129).

A representação que o narrador faz do corpo de Amaranta nessas e em outras passagens traz as marcas da subalternidade, isto é, aponta uma cultura na qual à ‘solteirona’ cabe o papel de conformidade, convém a função de silenciar, embora a exclusão do âmbito social seja para Amaranta uma opção em detrimento à obediência a padrões dos quais ela discorda. Em Xavier (2007), encontra-se uma abordagem para o que seria um corpo disciplinado, cuja característica básica

é a carência garantida pela disciplina. As regras impostas convivem com a noção de carência sem solucioná-la, impedindo, porém, a desintegração. Trata-se de um corpo previsível, uma vez que ser previsível é tanto o meio quanto o resultado final das regras impostas (XAVIER, 2007, p. 58).

É interessante a análise em torno de Amaranta a partir desse pressuposto, pois, em meio a atividades cotidianas e previsíveis, voltadas à organização da casa, ao preparo das refeições, aos cuidados com as crianças e, com o passar do tempo, com os seus pais, ela sempre apresentou atitudes nada previsíveis, que surpreenderam ou decepcionaram a todos, como o fato de negar-se ao casamento com o italiano Pietro Crespi e queimar a própria mão após o suicídio do pretendente.

Essa imprevisibilidade pode, contudo, estar ligada ao caráter da agressividade que justifica, conforme Frank (1996, p. 55), a relação monádica mantida pelo corpo disciplinado. E essa afinidade é percebida entre Amaranta e seu corpo no decorrer de toda a narrativa – característica que pode servir como uma das justificativas pelas quais Amaranta negou seus pretendentes. Sobre o corpo disciplinado Xavier registra que

quando o corpo disciplinado sai de si mesmo para relacionar-se com os outros assume uma atitude agressiva [...]. Para ele, o corpo disciplinado mantém uma

relação monádica, isto é, relaciona-se consigo mesmo, está entre os outros, mas não com os outros (2007, p. 65).

Cabe acrescentar, todavia, que a agressividade de Amaranta, refletida em algumas de suas atitudes, nas ameaças feitas a Rebeca diante da possibilidade de um casamento entre a irmã adotiva e Pietro Crespi, e até mesmo em determinadas lembranças – característica que a tornou implacável, rancorosa e amarga sob a ótica do narrador –, jamais se materializou em violência. Mais facilmente, em muitos momentos, é possível vislumbrar uma fina ironia a perpassar seu comportamento, nas recusas aos pedidos de casamento feitos pelo coronel Gerineldo “– Não vou me casar com ninguém – disse [Amaranta] – e ainda menos com você, que ama tanto a Aureliano que vai casar comigo porque não pode casar com ele” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 80) e “– Levo estes biscoitos para Gerineldo porque me dá pena saber que mais cedo ou mais tarde vão fuzilá-lo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 79).

Amaranta sentiu-se humilhada e disse a Pietro Crespi, com rancor virulento, que estava disposta a impedir o casamento da irmã ainda que tivesse que atravessar na porta o seu próprio cadáver. [...] Amaranta esteve a ponto de semear o pânico, porque uma das freiras entrou na cozinha quando ela estava temperando a sopa e a única coisa que lhe ocorreu foi perguntar o que eram aqueles punhados de pó branco. – **Arsênico** – disse Amaranta (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 14, 44, 146) [grifos nossos].

Michelle Perrot, sobre a valorização feminina, afirma que a “mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, um vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. A beleza é o primeiro mandamento das mulheres. É um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial” (2007, p. 49). Interessante, nesse sentido, que a beleza, em Amaranta, não se constitui dessa forma, tanto que, ao invés de um belo rosto, ela se destacava por suas expressões faciais. Ao invés de um corpo atrativo, chamavam a atenção a delicadeza de seus gestos, e o modo discreto e, ao mesmo tempo, elegante, com que se portava. Ao falar do corpo da mulher, Perrot dedica especial atenção aos cabelos. Para a autora,

os cabelos são o símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo. [...] Os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado. Objeto de tentações. Cobrir ou enfeitar os cabelos é objeto de convenções, de distinção, elegância (2007, p. 50, 55, 58).

Amaranta passou a vida com os longos cabelos presos em tranças. Foi a única que viu o seu cabelo solto, longo, e não se privou de prendê-lo nem mesmo diante da morte, ou seja, não partilhou com ninguém desse traço de sua beleza, e o manteve sob rigorosa

disciplina: “teceu as suas longas tranças e enrolou-as sobre as orelhas, exatamente como a morte lhe dissera que deveria estar no ataúde” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157). No que tange às roupas, Del Priore acrescenta que

em todas as latitudes, o jogo entre roupa e corpo foi uma constante. Suas várias funções condicionam as formas que implicam em comportamentos, em posturas, em gestos que, por sua vez, influenciam essas mesmas formas e sua função. [...] as funções e as formas vestimentares sempre variaram de acordo com as circunstâncias, as classes, os papéis sociais. [...] a roupa longa subsistiu como vestimenta de padres, juízes, professores, exigindo, por seu caráter solene, certa postura, certa forma de locomover-se (2000, p. 31).

A disciplina assinalada no corpo de Amaranta ocorre também por meio de sua postura, que lhe confere elegância: “[sobre a personagem] [...] alta, espigada, altiva, sempre vestida com abundantes anáguas de escumilha e com um ar de distinção que resistia aos anos e às más recordações” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145).

Jamais se percebeu em Amaranta qualquer uso de cores na busca da identificação com quaisquer padrões de beleza ou no cultivo de sua aparência. Torna-se evidente, portanto, conforme Beauvoir (1980), que Amaranta quis, acima de tudo, “existir *para si*, e não somente *para outrem*” (1980, p. 90), o que reitera o caráter monádico de sua corporalidade.

Xavier afirma que “não compete ao corpo disciplinado questionar os procedimentos” (2007, p. 65). À mulher solteira não havia espaço para o questionamento dentro de uma tradição que a mantinha subordinada a seus intentos, cujos desejos e aspirações eram desconsiderados; ou seja, à mulher que não constituía família e vida religiosa era imposta uma condição servil, pois, para a cultura, a condição dessa mulher anulava a sua individualidade e a atava à imagem da carência e da dependência – tanto emocional quanto financeira. O corpo disciplinado é decorrente de um treinamento a que a mulher é submetida pela sociedade. Para Del Priore,

o processo de adestramento pelo qual passaram as mulheres foi acionado por meio de dois musculosos instrumentos de ação: um discurso sobre padrões ideais de comportamento [...] que foi pulverizado sobre toda atividade religiosa e o discurso normativo médico sobre o funcionamento do corpo feminino. Esse discurso dava caução ao religioso na medida em que asseverava cientificamente que a função natural da mulher era a procriação. Fora do manso território da maternidade, alastrava-se a melancolia, [...] e a mulher estava condenada à exclusão (1995, p. 26-27).

Amaranta não somente não seguiu tais discursos, e a maior prova disso é a opção pelo celibato – abordada posteriormente –, como não esteve condenada à exclusão devido a

essa condição. O que ocorreu, outrossim, nos últimos anos de sua vida, foi uma espécie de recolhimento, mais uma vez originário de uma vontade da personagem.

Nesse contexto, acredita-se que, nos termos de Frank (1996, p. 55), para que a disciplina se mantenha, a noção de carência deve permanecer consciente. Para sustentar a consciência da carência do corpo disciplinado, é comum para este inscrever-se em alguma ordem hierárquica na qual estará perpétua e justificadamente subordinado. A carência justifica a subordinação, a qual, por sua vez, reproduz a carência.

Uma vez que o apego de Amaranta aos cuidados da casa e de seus habitantes – com a exceção de Fernanda del Carpio, com quem romperá qualquer vínculo –, que prevaleceu até poucos anos antes de sua morte, foi uma opção, questiona-se o uso da terminologia ‘subordinação’, que remete à obrigação. A preferência de Amaranta pela solidão justifica a sua escolha, em detrimento à coação, ao compromisso vigiado.

Os cuidados com as crianças da casa e com seus pais – José Arcadio e Úrsula – fazem de Amaranta uma espécie de ‘mãe de todos’ na narrativa e são percebidos por meio de sua corporalidade. Em relação à carência, entretanto, é possível observar novamente as palavras de Arthur Frank (1996, p. 55) acerca da relação entre a subordinação e a carência: se a carência de Amaranta está vinculada ao fato da sua solidão, é fundamental lembrar que Úrsula, a mãe, só demonstrou algum afeto por ela quando estava por morrer: “Amaranta, pelo contrário, cuja dureza de coração a espantava, cuja concentrada amargura a amargava, foi revelada no último exame como a mulher mais terna que jamais pudesse haver existido” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 140).

Com a mesma intensidade, disciplina e dedicação com as quais cuidou da família, Amaranta dedicou-se ao bordado, ao tricô, ao crochê e à costura, atividades que conferiram à sua corporalidade as noções de capricho e habilidade: “até Rebeca e Amaranta fizeram uma trégua para tricotar com lã azul, para o caso de vir um menino, e com lã rosa, para o caso de ser menina. [...] Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 80, 155).

Pode-se constatar em Amaranta uma certa imobilização corporal. O corpo imobilizado, nesse aspecto, é aquele tomado pelo entorpecimento, pela inatividade, pela inércia. No corpo imobilizado, “a disciplina se impõe de tal forma que anula toda e qualquer iniciativa” (XAVIER, 2007, p. 78).

Percebe-se a imobilização do corpo de Amaranta nos últimos anos de sua vida e ocorre em função da disciplina com a qual ela passa a tecer a própria mortalha. Na verdade,

Amaranta direciona os últimos anos de sua vida exclusivamente ao bordado da mortalha e à consequente espera da morte, ficando o seu corpo totalmente imobilizado:

A morte não lhe disse quando ela ia morrer [...], mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. [...] Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda. Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida, iniciou o bordado. Mas na época [...] o seu único objetivo foi terminar a mortalha (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 154).

A imobilização do corpo de Amaranta ocorreu no mesmo tempo em que a velhice se manifestou. Dentro dessa perspectiva, Xavier reitera que, na velhice,

a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se caracteriza por uma mudança irreversível. Trata-se de um declínio que desemboca, invariavelmente, na morte (2007, p. 85).

O fato da imobilização corporal de Amaranta não significa que seu corpo tenha apagado as marcas de tudo o que o especificou e, ao contrário do que postula Beauvoir, o destino inalterável da personagem é oriundo de sua opção por atender aos desígnios da morte que, provavelmente, constituam suas próprias aspirações:

o corpo da mulher é sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. Pois, sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra. Eis por que os estudamos tão demoradamente; são chaves que permitem compreender a mulher. Mas o que recusamos, é a ideia de que constituem um destino imutável para ela (1980, p. 11).

O espaço social do qual Amaranta faz parte é peremptório no que diz respeito a uma determinação da faixa-etária que seria indicadora de velhice. Para ela, no entanto, a velhice não parece refletida no corpo, está relacionada às lembranças, à passagem do tempo. De acordo com as palavras do narrador em inúmeros trechos da obra, parece a amargura a indicadora da passagem do tempo em Amaranta, sendo que a própria voz narrativa afirma a generosidade dos anos impressa no corpo dessa mulher:

Em seguida pediu a Úrsula um espelho e pela primeira vez em mais de quarenta anos viu o seu rosto devastado pela idade e pelo martírio e se surpreendeu do quanto se parecia com a imagem mental que tinha de si mesma. [...] Não fossem as maçãs do rosto endurecidas e a falta de alguns dentes, pareceria muito menos velha do que era na realidade (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 176).

Na obra *Memória e sociedade: lembrança de velhos* (1994), Ecléa Bosi “mostra que as lembranças não são revividas, mas sim reconstituídas em interação com o presente. Elas não ressurgem exatamente como foram vividas, mas impregnadas pelas experiências atuais” (XAVIER, 2007, p. 92). O cotidiano de Amaranta, nos últimos anos, porém, construído segundo suas aspirações, não era dotado de experiências que possibilitassem a reconstrução ou a reparação de qualquer lembrança:

Amaranta pensava em Rebeca, porque a sua solidão havia selecionado as lembranças e incinerado as entorpecentes montanhas de lixo nostálgico que a vida acumulara no seu coração e havia purificado, magnificado e eternizado as outras, as mais amargas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125).

Na ideia de modelar um corpo está centrado o corpo refletido, que apresenta como uma de suas principais características a previsibilidade. Frank (1996, p. 61) explica que “o corpo refletido permanece previsível, mas por diferentes razões do corpo disciplinado. Este é bem-sucedido previsivelmente através da prática de seu regime. O corpo refletido será previsível na medida em que refletir o que está ao seu redor. O meio do corpo refletido é o consumo”.

Em momento algum, Amaranta revela esse caráter consumista ou preocupação com a sua aparência. Pouco antes de morrer, é que conhece a sua imagem refletida no espelho, usa roupas comuns da época, não possui bens. Nem mesmo a primorosa mortalha que ela teceu se insere no aspecto do consumo ou da vaidade, já que é uma solicitação da morte:

vestia as brancas anáguas e camisetas de cambraia da velhice. [...] A essa hora, Amaranta acabava de repartir as suas coisas entre os pobres e só tinha deixado sobre o severo ataúde de tábuas sem lixar a muda de roupa e os chinelos simples de pelúcia que haveria de calçar na morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124, 176).

Considerando ainda a previsibilidade desse corpo enquanto reflexo do que está a seu redor, na corporalidade de Amaranta estão refletidos diversos momentos da história da família Buendía, desde a alegria das valsas da pianola de Pietro Crespi nas festas produzidas pela família aos doze, quatorze anos de Amaranta, até o luto pela morte de seus irmãos e a clausura imposta pela guerra. Sobre o corpo refletido, Arthur Frank acrescenta que “o corpo refletido está aberto ao mundo exterior, mas sua relação com este mundo é monádica, isto é, voltado para si mesmo, pois seus objetivos se constituem em si mesmo” (1996, p. 61).

Não há dúvidas de que é monádica a relação do corpo de Amaranta com o mundo exterior, consoante mencionado anteriormente, mas a alienação causada pelo consumismo é, nesse caso, substituída pelo refúgio que ela busca na construção da mortalha, no silêncio, por isso a distância verificada entre esse corpo e a realidade. Para as mulheres da família Buendía não há lugar para a cultura do consumo e, em nenhum trecho da narrativa em análise, observa-se alguma queixa ou falta em relação a isso. Até mesmo Úrsula, ao montar uma padaria domiciliar, utiliza o dinheiro destinado aos cuidados básicos da casa e das crianças da família:

tirou o dinheiro juntado em longos anos de trabalho duro, assumiu compromissos com os seus clientes, e empreendeu a ampliação da casa. Ordenou que se construíssem uma sala formal para as visitas, outra mais cômoda e fresca para o uso diário, um refeitório com uma mesa de doze lugares, onde se sentasse a família com todos os seus convidados; nove quartos com janelas para o quintal e uma longa varanda protegida do esplendor do meio-dia por um jardim de rosas, com uma amurada para colocar vasos de fetos e de begônias (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 34).

O estreito vínculo entre monadismo e corpo pode ser visto na história, e, principalmente, na trajetória das mulheres. Essa característica constitui uma alternativa para escapar da violência, à qual a mulher sempre esteve submetida. Por isso, não se pode falar no corpo da mulher sem tratar da questão da violência, em suas diversas facetas. Há duas situações básicas que produzem o corpo violento: a violência sofrida por ele, independente da forma pela qual ela foi expressa ou de seu tipo, e a prática da violência. Os atos de Amaranta denotam uma corporalidade ausente de beleza, mas dotada de elegância, docilidade, sensibilidade, ternura: “Embora seu tipo carecesse de graça, possuía uma refinada sensibilidade para apreciar as coisas do mundo, e uma ternura secreta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). “[...] Amaranta não revelava nenhuma perturbação, nem o mais leve sinal de dor e até parecia um pouco rejuvenescida pelo dever cumprido. Estava tão ereta e esbelta como sempre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156). O único ato de violência provocado por Amaranta no decorrer de sua vida foi a queimadura na própria mão, na ocasião da morte de Pietro Crespi. O ferimento marca a ruptura com a opressão e a humilhação decorrentes de um amor não correspondido. De acordo com o narrador, o ato constituiu-se numa espécie de autopunição pelo remorso diante do suicídio do italiano.

Nasio afirma que carne, nervos e ossos formam o corpo real. A partir dessa premissa, pode-se dizer que a queimadura de Amaranta constitui uma representação denominada de ‘imagem mental do corpo’:

Para o autor, esta é a fonte. É o que denominamos corpo real, matéria viva em que nasce a excitação seguida por sua resposta; é o lugar onde se produz o conhecimento sensorial bruto, independentemente da pessoa que vive o acontecimento. É um acontecimento sem sujeito. Na representação mental do corpo real é que aparece o sujeito, o autor do conhecimento. É o sujeito quem determina o acontecimento sensorial, registrando-o sob a forma de uma representação. Essa representação é chamada de imagem mental do corpo: toda a sensação percebida imprime inevitavelmente sua imagem; toda sensação real é necessariamente duplicada por uma virtualidade (2009, p. 7-8).

O autor explica, ainda, que o corpo existe na cabeça daquele que o carrega. Não há dor física pura fora de nós, a dor existe em nós, mentalmente em nós. Amaranta, por sua vez, externaliza a sua dor por meio da queimadura da mão; é uma espécie de representação do processo que promove um diálogo entre interior e exterior, a partir do interior, pois, assim, a personagem lida com esse sentimento. E, se Amaranta faz isso, é porque era tamanha a dor que sentiu por negar o amor de Crespi, que a dor se impunha a ela, sendo necessário queimar a mão como forma de saná-la. Se ela sentiu essa dor que, posteriormente, levou-a ao ato de violência, a representação mental que gerou a dor, e a “simultânea emoção aflitiva que o acompanha” foram maiores do que a sua capacidade de lidar com ela. Dentro de uma perspectiva que valoriza a “crítica à coisificação ou despersonalização do corpo, [...] ao dualismo e ao consumismo” (XAVIER, 2007, p. 133), o corpo

aparece como o lugar do encontro entre pessoas humanas, como lugar da encarnação, como o espaço a partir do qual nós pensamos, já que todo conhecimento é corporalmente intermediado como lugar que reflete nossa história individual e política e como lugar a partir do qual a vida é transmitida (Dicionário de Teologia Feminista, p. 66, apud XAVIER, 2007, p. 133).

Nesse contexto está inserido o corpo degradado. Ele dialoga com o ato sexual e, por essa razão, apresenta “conotação negativa” (XAVIER, 2007, p. 138). Essa construção, no caso da mulher, convida-a, de acordo com Beauvoir, “a voltar-se para si mesma e a dedicar-se a seu amor” (1980, p. 395) porque, conforme afirma Lasch (1983, p. 84), a mulher “sempre esteve mais sujeita às forças repressivas da cultura”.

Se a renúncia de Pietro Crespi ao amor de Amaranta pode ser considerada uma espécie de humilhação moral oriunda da corporalidade da personagem, pois, à primeira vista, é o seu corpo que ele nega, a degradação em Amaranta assume caráter dúbio a partir da análise dos pressupostos teóricos apresentados por Xavier (2007) voltados à questão da sexualidade.

Na medida em que o tempo passa, cada vez mais mergulhada em suas lembranças e na interação profunda consigo mesma, Amaranta parece dedicar a si o seu amor – na tarefa talvez inconsciente de se conhecer e de conviver com suas emoções. Ao cobrir a cicatriz da queimadura em sua mão com uma atadura negra para o resto da vida, Amaranta fecha as portas de seus sentimentos, de seus ‘armários’, conforme a epígrafe, para o mundo exterior. Ou seja, muito mais do que a virgindade que ela intenciona manter, conforme a voz narrativa da obra, a faixa negra simboliza o luto perpétuo que ela se propõe viver.

Interessante, entretanto, que, se por um lado, ela realmente vive esse luto, morrendo só e solteira, numa espécie de clausura, afastada do mundo exterior, por outro, sucumbe ao desejo que sente pelo sobrinho-neto, Aureliano José:

Certa madrugada, [...] sentiu os dedos de Amaranta como uns vermezinhas quentes e ansiosos que procuravam o seu ventre. Fingindo dormir mudou de posição para eliminar toda e qualquer dificuldade, e então sentiu a mão sem a atadura negra mergulhando como um molusco cego entre as algas da sua ansiedade (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

O fato de não levar adiante esse relacionamento, contudo, exprime a determinação de suas convicções em seus atos e o peso da cultura sobre a sua corporalidade, justificando, portanto, o caráter de degradação de seu corpo; a imagem que Amaranta tem da sexualidade e de sua condição reflete um preconceito que impõe essa degradação: “Aquele episódio tirou Amaranta do delírio. Percebeu que tinha ido longe demais, que já não estava brincando com uma criança aos beijinhos, e sim chafurdando numa paixão outonal, perigosa e sem futuro, e cortou tudo de uma vez” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 83). Assim, as amarras ao convencionalismo e a convicção de uma provável frustração sentimental fizeram com que Amaranta fechasse, definitivamente, ‘as portas de seus armários’ para todo e qualquer contato físico relacionado à satisfação e ao prazer do corpo, sendo Aureliano José vítima desta decisão:

Aureliano José não imaginava o quanto havia perdido terreno, na noite em que não pôde suportar mais a farsa da indiferença e voltou ao quarto de Amaranta. Ela o repeliu com uma determinação inflexível, inequívoca, e passou a chave para sempre no quarto (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86).

Com a mesma convicção com que negou Pietro Crespi, Amaranta fechou ‘os seus armários’ para Aureliano José. Mesmo atrelada às convenções, em momento algum demonstrou amor por ele e tinha, em seu íntimo, a certeza de que não teria um homem completo tanto em Aureliano José – a representação do sexo –, quanto no Coronel Gerineldo

Márquez – a reprodução da companhia. Para que, então se aventurar? Para uma mulher autossuficiente como Amaranta, a alternativa mais sensata era o celibato.

Para Xavier, a consumação da relação sexual determina a erotização do corpo: o corpo erotizado é aquele que “vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). Nessa perspectiva, a virgindade de Amaranta não impediu que seu corpo fosse erotizado.

Octávio Paz, em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), vai mais além, estabelecendo uma distinção entre amor, erotismo e sexualidade, termos que se confundem por estarem frequentemente relacionados:

Amor e erotismo derivam do instinto sexual, mas segundo o autor, ‘amor é escolha; o erotismo, aceitação’. ‘Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade’, mas a cadeia se rompe em sentido contrário: amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível. [...] Assim, o corpo erotizado pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade (1994, p. 34, 97).

Se sexo, no entanto, significa a consumação da relação sexual por meio da penetração, Amaranta não perdeu a virgindade, mas viveu o erotismo. A sua sexualidade foi vivida e sentida através das carícias trocadas com Aureliano José. O discurso erótico, por sua vez, é percebido por meio da voz do narrador porque Amaranta esconde essa relação. Isso em função do que Lasch (1983, p. 86) chama de “efeitos destrutivos da cultura”, em que a condição de objeto erótico desfavorece a mulher uma vez que o sexo, conforme os preceitos do catolicismo, tinha como fundamento a procriação. Nessa perspectiva, Santos observa: “é possível perceber que, nas mais diversas épocas e sociedades, a humanidade esteve sujeita a processos de dominação, e o corpo erotizado, entendido como doentio e não natural, esteve no centro dessas ideologias, como fator de repressão” (2010, p. 151). O silêncio era, pois, para Amaranta, uma estratégia eficaz: ela se permitia, por meio dele, viver a erotização ao lado de Aureliano José sem, todavia, almejar a maternidade, ou passar por devassa.

O corpo liberado, ao qual remete Amaranta na fase final de sua vida, é típico da pós-modernidade porque, conforme Bauman (2005), “recusa uma identidade fixa, investindo na mobilidade identitária, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário” (XAVIER, 2007, p. 187). No contexto cultural em que está permeada a trajetória de Amaranta, ao contrário, as “identidades sociais, culturais e sexuais não são incertas e transitórias” (XAVIER, 2007, p. 174). Esse corpo liberado diz respeito às “protagonistas

mulheres que passam a ser sujeitos de sua própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (XAVIER, 2007, p. 169). No caso de Amaranta, não há uma redescoberta de valores; é a anunciação da morte que altera sua rotina, por meio da intensificação da introspecção, das lembranças e do silêncio, conduzindo-a ao autoconhecimento: “na época já era tão profunda a conformidade com o seu destino que nem sequer a inquietou a certeza de que estavam fechadas todas as possibilidades de retificação” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1006, p. 156).

Essa postura foi solidificada na medida em que Amaranta tecia o próprio sudário: “à medida que se aproximava o fim irremediável, ia compreendendo que só um milagre permitiria que prolongasse o trabalho para além da morte de Rebeca; mas a própria concentração lhe proporcionou a calma que lhe faltava para aceitar a ideia de uma frustração” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155).

Ou seja, é como se o autoconhecimento e o sudário – pertinentes ao estágio final, ao estado de graça “que todos devem buscar para seus corpos, [...] o corpo liberado” (XAVIER, 2007, p. 189) – fossem trançados com o fio das lembranças, sob o viés do passado. Reiterando a ideia anteriormente mencionada, a libertação de Amaranta não é a morte, mas vem com ela.

Não se pode dizer que, com a busca do autoconhecimento, Amaranta tenha se tornado o sujeito de sua própria história, pois sempre o fora, mesmo enredada a um discurso cultural baseado em estereótipos, pois a personagem leva em consideração as suas aspirações. Ao mesmo tempo, faz ‘tudo por todos’, servindo, assim, como uma espécie de ‘mãe de todos’.

São raros os momentos, entretanto, em que alguém faz algo por ela – como a lembrança que ganha do irmão Aureliano de uma de suas muitas viagens: “a manta asteca que trouxe para Amaranta, as recordações que emitiu no almoço, as divertidas anedotas que contou, eram meros resíduos do seu humor de outros tempos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 90). Amaranta, vista como amarga e rancorosa, jamais reclama ou demonstra alguma mágoa em relação a isso, conforme o procedimento da mãe que cala em nome do amor ao filho ou da mulher autossuficiente. Ainda acerca da não fixidez identitária postulada por Bauman, no princípio da teoria que introduz o corpo liberado, a qual o caracteriza, convém destacar que

a construção das identidades se assemelha à construção de um quebra-cabeça, ao qual faltam sempre peças, ficando portanto incompleto. É tarefa de toda uma vida que exige ‘a libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas preestabelecidas e das verdades inquestionáveis’ (2005, p. 56).

A evidência de que Amaranta permanece vinculada aos hábitos impostos pela sociedade é um dos fatores que a afastam do processo de libertação que determina o que constitui um corpo liberado. O que pode aproximar-se da teoria apresentada por Xavier (2007), nesse sentido, é um processo de ‘autoconhecimento’ pelo qual passa a corporalidade de Amaranta.

No decorrer do estudo, foi possível verificar a predominância da estreita relação existente entre corpo e cultura: “a experiência do corpo sempre é modificada pela experiência da cultura”, diz José Carlos Rodrigues, em seu livro *Tabu do corpo* (2006):

ao erigir-se em símbolo da estrutura social, o corpo [...] reproduz simbolicamente, e ao mesmo tempo, o que a sociedade deseja e o que a sociedade teme, as forças fastas e as forças nefastas. [...] esta relação íntima entre corpo e sociedade, uma vez que ‘aquele é símbolo da estrutura social’, explica não só o tratamento diferenciado de certas representações, como também sua presença ou ausência em épocas distintas (apud XAVIER, 2007, p. 194-195).

Partindo do pressuposto da cultura, enquanto pertinente à ocupação territorial de um grupo particular inscrito por sua identidade, a qual delimita esse território através dos “emblemas identificadores de sua ocupação” (SEGATO, 2005, p. 4), os valores culturais que caracterizam o contexto do qual Amaranta faz parte influenciaram a construção da sua corporalidade nos diferentes aspectos analisados.

É comum a invisibilidade da mulher nesse âmbito, dadas as funções de sua corporalidade, as quais são impostas pela cultura do patriarcado vigente. A desconstrução da invisibilidade do corpo de Amaranta ocorre de ‘dentro para fora’; ela se torna visível a partir do momento em que se propõe mostrar para o mundo exterior aspectos de sua personalidade, incorporados inconscientemente pelos ‘outros’ à sua imagem.

A subalternidade à qual mulheres solteiras estavam submetidas pela sociedade está presente no cotidiano de Amaranta – na casa da família Buendía. Nesse caso, porém, o corpo subalterno é edificado pela personagem, uma vez que Amaranta age em prol da família e, ao mesmo tempo, obedece apenas aos preceitos com os quais ela comunga. O caráter de obrigação não faz parte desse processo, e, por estar intrinsecamente ligado ao corpo subalterno, o estudo da corporalidade de Amaranta poderia sugerir a adoção de um termo semelhante ao ‘corpo complacente’.

A relação monádica mantida pelo corpo disciplinado, apontada por Frank (1996, p. 61), constitui, provavelmente, a mola propulsora que move o corpo de Amaranta em

relação ao espaço dentro do qual ela interage com os outros. Isso porque, no dia a dia da personagem, a carência foi revertida por Amaranta na disciplina dispensada ao bordado e aos cuidados da família e, posteriormente, à elaboração do sudário.

O corpo imobilizado em Amaranta é determinado pela anunciação da morte: ela não se comove com a revelação, mas, a partir dela, adere ao entorpecimento, à disciplina de tecer a própria mortalha. Nesse período, ela vive, por opção, uma velhice mergulhada no silêncio e na introspecção – típico elemento cultural constitutivo da velhice – cujo emblema reside não apenas nas marcas da passagem do tempo no corpo, mas também e, principalmente, nas lembranças que, de certa forma, são conjeturadas em sua corporalidade.

O distanciamento da realidade, consequente da alienação provocada pelo consumismo que caracteriza o corpo refletido, na corporalidade de Amaranta, é delimitado pela passagem do tempo, na medida em que ela procura o isolamento, já que na cultura que vigora em *Cem anos de solidão* não há espaço para o consumo pelas mulheres.

A polêmica em torno da construção da personagem de Amaranta tem como uma de suas justificativas fundamentais o fato de que ela deu voz às suas emoções, e essa característica, atípica das mulheres na época, está presente na sua relação com o corpo violento, pois é contra si que ela pratica o único ato de violência de sua vida.

A importância das convicções de Amaranta, somada ao peso da cultura sobre o corpo e a condição da mulher, determina a ambiguidade da degradação de sua corporalidade: ela materializa o seu desejo no relacionamento com Aureliano José, mas acaba por censurá-lo e negá-lo, o que ocorre também com a erotização de seu corpo, verificada, no entanto, por meio da voz do narrador, pois Amaranta igualmente a repudia.

Daí a possibilidade de inserir neste estudo uma corporalidade que se poderia denominar de camuflada, pois Amaranta disfarçou, silenciou diante do fato de se relacionar fisicamente com Aureliano José: “Embora aparentassem ignorar o que ambos sabiam, e o que cada um sabia que o outro sabia, a partir daquela noite, ficaram mancomunados por uma cumplicidade inviolável” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Amaranta morreu virgem, e sua mãe, atendendo ao seu pedido, confirmou a sua virgindade. A marca da virgindade era a atadura preta que Amaranta mantinha na mão para esconder a cicatriz da queimadura a que ela mesma se impunha. A faixa, que também remete ao luto que permeou a sua vida, foi usada, inclusive, no ataúde, ao ser enterrada. Na mesma perspectiva, todavia, a atadura mantida com tanto cuidado por Amaranta pode ser um símbolo de camuflagem do prazer físico que ela se permitiu viver: encobrir a verdade por meio do uso da atadura possibilita a existência de um corpo camuflado:

Amaranta parecia trazer na testa a cruz da virgindade. Realmente a trazia na mão, na venda negra que não tirava nem para dormir e que ela mesma lavava e passava. [...] Quando chegou em casa, Aureliano Segundo teve que abrir caminho aos empurrões por entre a multidão para ver o cadáver [...] com a venda negra na mão (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145, 157).

A mesma anunciação da morte mencionada na imobilidade da corporalidade de Amaranta é o acontecimento que a conduz à busca – inconsciente – do autoconhecimento, o que se aproxima, de acordo com a teoria postulada por Xavier (2007), ao corpo liberado. O que impede Amaranta de vivenciar esse processo intensamente é, mais uma vez, a cultura, alicerçada em estereótipos que determinam a conduta feminina, incorporados na personagem.

Tão avassaladora quanto os efeitos dos padrões culturais impostos às mulheres no estudo da corporalidade de Amaranta é a predominância do amor próprio. Ela sempre encontrou formas alternativas e, muitas vezes, contraditórias, de vivenciar e expor as suas opiniões e sentimentos na trajetória de solidão e introspecção que ela se permitiu trilhar. Nesse sentido, à corporalidade de Amaranta é acrescido um corpo egoísta que, mesmo diante de contratempos, obstinou-se em concretizar as suas vontades, ou seja, a Buendía não renegou, ao contrário, voltou-se ao amor a si mesma.

Amaranta foi representada de formas distintas no estudo de sua corporalidade, e, dessa multiplicidade de papéis, foi constituída a sua identidade. A esse respeito, Beauvoir afirma que “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo” (1980, p. 57). Nessa mesma perspectiva, entretanto, a autora acrescenta que o corpo não basta para defini-la: “ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade” (1980, p. 57). Dessa forma, torna-se coerente que Amaranta seja analisada, nos demais capítulos desta dissertação, sob outros vieses.

O corpo em que habita toda a mulher, embora ainda reprimido e silenciado pela cultura, traz dentro de si um pouco de Amaranta, dotada de muitos corpos em um só corpo. Daí a sua singularidade, o seu encanto, o seu fascínio: enquanto representação da corporalidade, são múltiplas as interpretações a que Amaranta remete – sem culpa, sem abrir os seus armários, sem se expor, como numa casa pré-fabricada por si e para si.

2 AMARANTA E REBECA: A QUESTÃO DO DUPLO

*Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro*

Mário de Sá-Carneiro

A questão da duplicidade do Eu, presente na literatura, pode ser observada na pintura, na música, no cinema, enfim, em diversas formas de criação artística, por tratar da identidade dos indivíduos, que é assunto de constante interesse do ser humano, que causa inquietação diante da ânsia contínua de saber quem ele é e para onde vai. Mello pondera que,

através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. É por isso que a significação do duplo é difícil de captar e nos toca com tanta força (2000, p. 122-123).

A autora também acredita, a respeito da importância dessa temática e de seu sustento através dos tempos, que, além de uma etapa datada convencionalmente, o significado da noção de duplicidade está relacionado ao “contexto de que e de onde se fala” (MELLO, 2000, p. 111). Na mesma medida, Rosset enfatiza que “o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda a ilusão” (1998, p. 19), o qual circunda a arte de uma forma geral.

Um olhar em torno da formação do período literário denominado Romantismo – no qual o duplo aparece com intensidade – revela suas origens no descontentamento de escritores que, à época, discordavam das relações de poder estabelecidas, a ponto de, conforme escreve Mello, buscar, na literatura, “uma nova estética na cultura ocidental” (p. 117, 2000). Mello menciona Béguin (1991, p. 21), que explicou essa sistematização:

O romantismo buscará nas imagens, ainda que mórbidas, o caminho que conduz às regiões ignoradas da alma: não pela curiosidade, não para limpá-las e fazê-las mais fecundas para a vida terrena, mas para encontrar nelas o segredo de tudo aquilo que, no sonho e no espaço, nos prolonga para além de nós mesmos e faz de nossa existência atual um simples ponto na linha de um destino infinito (2000, p. 118).

Essas características, provenientes do espírito de inconformismo dos românticos, fizeram do Romantismo o ápice do fantástico, gênero literário que explora “o tenebroso, o inconsciente e o irracional na ficção” (MELLO, 2000, p. 117). Para Machado, o fantástico introduz o inexplicável “dentro da estrutura do real” (1999, p. 30). Esse fenômeno permeia a narrativa de García Márquez, pois os personagens, “representados habitando o mundo real” (MACHADO, 1999, p. 30), constantemente deparam-se e/ou são envolvidos em acontecimentos de caráter insólito. Na obra, Amaranta faz parte de uma dessas ocorrências, sem sequer percebê-la:

Até Amaranta, deitada num cestinho de vime, observava com curiosidade o absorvente trabalho do pai e do irmão, no quatinho rarefeito pelos vapores do mercúrio. A certa altura, [...] começaram a acontecer coisas estranhas. Um frasco vazio que durante muito tempo esteve esquecido num armário, fez-se tão pesado que foi impossível movê-lo. Uma chaleira d’água, colocada na mesa de trabalho, ferveu sem fogo durante meia hora, até evaporar-se a água por completo. José Arcadio Buendía e seu filho observavam aqueles fenômenos com assustado alvoroço, sem conseguir explicá-los, mas interpretando-os como anúncios da matéria. Um dia, o cestinho de Amaranta começou a se mover com impulso próprio e deu uma volta completa no quarto, diante da consternação de Aureliano, que se apressou em detê-lo. Mas seu pai não se alterou. Pôs o cestinho no lugar e amarrou-o na perna de uma mesa, convencido de que o acontecimento esperado era iminente. Foi esta a ocasião em que Aureliano ouviu-o dizer: – Se você não teme Deus, tema os metais (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 23).

Nesse contexto, observam-se características do fantástico: a inquietação intelectual, diante do fenômeno inexplicável, simbolizada pela dúvida entre ser o resultado de um fato sobrenatural ou científico; a causalidade conflitiva no realismo, verificada pela reação de José Arcadio Buendía e seu filho, que não conseguem elucidar o enigma. Todorov descreve o fantástico de tal forma que se aplica ao acontecimento em questão. O autor diz que “num mundo, que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sem sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 1975, p. 30-31), como uma chaleira que ferve sem fogo ou um cesto que se move.

Machado (1999, p. 35), alargando essa questão, comenta que Jorge Luis Borges, em conferência proferida em 1949, intitulada “La literatura fantástica”, afirma que um dos procedimentos da literatura fantástica é o duplo. Pélicier, citado por Mello, considera que “o século XIX, ao colocar o indivíduo no centro de suas questões” (2000, p. 119), proporcionou o desenvolvimento do tema da duplicidade do Eu. Acerca desse aspecto, Mello, ainda, explica o duplo enquanto

uma temática que, embora antiga, ganha uma coloração e ênfase especial a partir do Romantismo, momento em que as indagações sobre o sujeito se tornam agudas e se projetam na criação artística, ao mesmo tempo em que passam a ser objeto dos estudos empreendidos na área da psicologia (2000, p. 119).

Rank, por sua vez, enfatiza as raízes do duplo “no passado remoto, aparecendo no ‘folk-lore’, nas superstições e em antigos costumes religiosos” (1939, p. 7). Na literatura, uma das primeiras aparições do duplo está no mito de Anfitrião, no qual, consoante Carraté, “o deus Júpiter toma a aparência física de Anfitrião, enquanto este estava no campo de batalha, para penetrar em seu palácio e deitar-se com sua esposa Alemena” (1994, p. 11).

Até o século XIX, era traço comum na literatura a faceta do bem como pertencente exclusivamente ao herói, e o vilão, enquanto mostra única do mal, era representação de um indivíduo destituído de nobreza, de belos ideais. Por isso, o que existia nas obras anteriores ao século XIX, de acordo com Menon (2007, p. 733), eram “as dualidades trabalhadas nas figuras do herói/heroína e do vilão, os quais, na maioria das vezes, não conseguiam fugir às convenções que o gênero impunha, o que os tornava triviais e dedutíveis” e dificultava uma discussão em torno da temática do duplo. Para o estudioso,

o tema do duplo, no século XIX, agrega um valor maior aos textos que se classificam nas categorias do terror/horror, suspense/mistério. [...] A partir do momento em que se deixa de trabalhar apenas com a ação, e também começam a se explorar a complexidade da alma e dos estados psicológicos do indivíduo, aprofunda-se mais a reflexão e permite-se um maior ângulo de visão sobre quaisquer temáticas que se constituam integrantes da humanidade. Têm-se, portanto, o cenário e as condições ideais para se aprofundar a dimensão que envolva a temática do duplo e de todos os motivos que dele possam se originar (MENON, 2009, p. 735).

As características apontadas pelo autor, as quais permitem a análise do duplo, permaneceram na literatura e perpassaram não apenas a fase romântica, mas o fantástico. Nesse sentido, Menon reitera a difusão do duplo, que, para ele,

não ficou circunscrito ao oitocentos, passando a figurar, também, na literatura moderna e contemporânea; além disso, não se conteve apenas na ficção de terror/horror, suspense/mistério, transpondo esses limites e vindo a ocupar outros gêneros ou categorias (2007, p. 735).

Considerando, assim, a atemporalidade adquirida pela duplicidade do Eu no campo literário, analisa-se, a seguir, a importância do vínculo e do afastamento das irmãs Rebeca e Amaranta na construção da identidade desta, ou seja, em que medida a presença de Rebeca na vida de Amaranta contribuiu para a determinação de aspectos identitários de

Amaranta e como foi configurada a questão do duplo, nesse contexto, de acordo com o papel da mortalha e da solidão.

Quando Rebeca chegou à casa dos Buendía, não tinha um nome sequer, e este lhe foi dado, pois, na carta que trazia consigo, a qual explicava os motivos pelos quais estava sendo deixada com a família de José Arcadio Buendía, estava escrito que sua mãe, já falecida, chamava-se Rebeca Montiel. De qualquer forma, a menina Rebeca foi incorporada naturalmente à família, como se uma legítima Buendía fosse, e aceita por Amaranta que, até então, era a única filha do casal Úrsula e José Arcadio. O relacionamento entre Rebeca e os demais membros da família, desde o início, desenvolve-se naturalmente afetuosos:

Rebeca começou a dar mostras de restabelecimento. Participou das brincadeiras de Arcadio e Amaranta, que a receberam como a uma irmã mais velha, e comeu com apetite, servindo-se bem dos talheres. [...] Era mais afetuosa com Úrsula que os seus próprios filhos, e chamava de maninhos Amaranta e Arcadio, de tio a Aureliano e de vovô a José Arcadio Buendía. De modo que acabou por merecer, tanto como os outros, o nome de Rebeca Buendía, o único que teve e que carregou com dignidade até a morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 28).

Provavelmente por serem as únicas meninas e pela mínima diferença de idade, Amaranta e Rebeca tornaram-se bastante próximas: brincavam juntas, bordavam e eram confidentes uma da outra. Não havia diferença na criação e educação das duas. Ao comentar que o duplo é oriundo de um conflito psíquico, Mello (2000) explica que ele representa uma espécie de ‘separação’ sofrida pela personagem, em âmbito mental e/ou intelectual, em presença ou após uma experiência emblemática ou traumatizante. Segundo a autora,

percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar (MELLO, 2000, p. 121-122).

Dois experiências inesperadas, sofridas por Amaranta na sua adolescência, determinaram a origem do duplo enquanto representação da forma como a personagem interpretou e conduziu as consequências desses acontecimentos, as quais circunscreveram o seu futuro e a acompanharam pelo resto de seus dias. O primeiro episódio foi a descoberta de um amor em comum entre ela, Amaranta, e sua irmã, Rebeca: as duas estavam apaixonadas por um italiano, Pietro Crespi, que lhes ensinara a dançar e instalara na casa dos Buendía a primeira pianola da região.

Assim como acontecera com Rebeca, Amaranta não contara a ninguém sobre sua paixão, e o amor de Rebeca, além de ter sido o primeiro a ser descoberto, conferindo-lhe, dessa forma, uma espécie de aval diante da família, foi também o sentimento correspondido pelo italiano. Tamanho foi o desalento de Amaranta, que seu intelecto não deu conta de tanto desgosto. Daí a febre que tivera na ocasião, o pedido de socorro ao seu corpo, o extrapolar da tristeza. Frente à revelação do amor que a irmã sentia por Crespi, torna-se evidente o sofrimento de Amaranta:

a casa tinha perdido a paz dos outros dias. Ao descobrir a paixão de Rebeca, que não foi possível manter em segredo por causa dos seus gritos, Amaranta teve um acesso de febre. Também ela sofria o espinho de um amor solitário. [...] Não conseguiu, em prolongados e insidiosos interrogatórios, averiguar as causas da prostração de Amaranta. Por fim, em outro momento de inspiração, forçou a fechadura do baú e encontrou as cartas amarradas com fitas cor-de-rosa, inchadas de açucenas frescas e ainda úmidas de lágrimas, dirigidas e nunca enviadas a Pietro Crespi (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 41).

O segundo acontecimento que Amaranta experienciou foi a humilhação ao ser rejeitada por Pietro Crespi no momento em que teve a oportunidade de confessar os seus sentimentos, semanas depois de formalizado o compromisso entre o italiano e Rebeca perante a família Buendía, que achava que já era chegada a ocasião de as filhas mulheres encaminharem-se para um namoro promissor:

Amaranta teve ocasião de confessar o seu amor a Pietro Crespi, que poucas semanas antes tinha formalizado o seu compromisso com Rebeca e estava instalando uma loja de instrumentos musicais e brinquedos de corda [...]. O italiano, cuja cabeça coberta de cachos lustrosos suscitava nas mulheres uma irreprimível necessidade de suspirar, tratou Amaranta como uma menina caprichosa a quem não valia a pena levar muito a sério (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 44).

Sabe-se que, no fazer literário, conforme Mello, “a cisão do Eu pode apresentar-se sob múltiplas formas, desdobrando-se em sócias, irmãos – gêmeos ou não –, representada, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho” (2000, p. 113). Rodrigues, por sua vez, postula uma variação de formas de representação do duplo:

temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para ou outro [...], de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu [...] Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações [...] ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas (1988, p. 44).

De forma simplista, poder-se-ia afirmar que, a partir das duas experiências vivenciadas por Amaranta, esta teria transformado Rebeca em sua inimiga e revelado um rancor jamais demonstrado anteriormente, uma vez que se propôs intervir contra o casamento da irmã, consoante mostram os trechos a seguir:

Amaranta não opôs resistência, mas quando deu em Rebeca o beijo de despedida, sussurrou-lhe ao ouvido: – Não tenha ilusões. Ainda que me levem até o fim do mundo eu encontro a maneira de impedir que você se case, mesmo que tenha de matá-la (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 42, 44).

Esses dois eventos, somados à rejeição e à humilhação vivenciadas por Amaranta ao não ser informada dos sentimentos de Rebeca e ao ser rechaçada por Crespi, estão presentes na obra de tal forma, que a exploração dos sentimentos e do estado psíquico da personagem determinam as ações e, conseqüentemente, não apenas a metamorfose da irmã e melhor amiga para inimiga, mas, e, acima de tudo, propiciam a criação do duplo como forma de defesa e proteção.

Assim como Mello (2000) e Rodrigues (1988), ao abordar a questão do duplo e do desdobramento, Bravo faz referência às suas formas representativas, pois, segundo ela, o termo está associado ao sócia, aos gêmeos e à identidade:

falar sobre a questão do duplo e do desdobramento é [...] associar o termo ao sócia, situação em que duas pessoas se impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas; é falar sobre almas gêmeas, isto é, gêmeos que se confundem com herói e anti-herói; é falar de identificação e apreensão do outro e de usurpação de identidade, que ocorre quando um indivíduo se identifica de tal forma com outro que nele se transforma, total ou parcialmente, segundo o padrão deste outro (2000, p. 261-262).

Não se pode afirmar que Amaranta e Rebeca figurem sob a representação de sócias ou gêmeos, visto que, conforme explica Rank, “a rivalidade entre irmãos não pode explicar completamente o problema da dupla personalidade, porque este tema, longe de explicar o problema, é apenas uma de suas limitadas manifestações” (1939, p. 130-131). O que pode ser discretamente relacionado à questão dos gêmeos ou sócias, é uma rivalidade que atravessou a vida das irmãs – velada por parte de Rebeca, que jamais agiu com o intuito de prejudicar a irmã, e assumida por Amaranta, que se dispôs a envenenar Rebeca para evitar o seu casamento com Pietro Crespi.

O narrador, entretanto, fala de Amaranta e de Rebeca afirmando que ambas são dotadas de “temperamento e coração impenetrável” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 38). Até mesmo este traço em comum da personalidade das Buendía não é suficiente para enquadrá-las

num processo de apreensão e usurpação da identidade, sendo que a forma como Rebeca vive, percebe o amor, é extremamente diferente dos hábitos e da aprovação da irmã. Essa percepção faz com que ela acabe abandonando Pietro Crespi e se apaixonando por José Arcadio, o irmão mais velho de Amaranta e seu irmão de criação, e com ele viva uma história curta, porém intensa, de um amor marcado pela extravagância sexual. Em relação a Pietro Crespi,

Rebeca recorreu a métodos mais audazes. Um vento misterioso apagava as luzes da sala de visitas e Úrsula surpreendia os noivos se beijando no escuro. Pietro Crespi lhe dava explicações atrapalhadas sobre a má qualidade das modernas lâmpadas de alcatrão e até ajudava a instalar na sala sistemas de iluminação mais seguros. Mas outra vez falhava o combustível ou entupiam as mechas, e Úrsula encontrava Rebeca sentada nos joelhos do noivo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 50).

Por sua vez, Amaranta “o atendia com diligência. Adivinhava os seus gostos, arrancava-lhe os fios descosidos dos punhos da camisa...” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 56). A complexidade da narrativa, entretanto, descarta a possibilidade de uma caracterização rasa de personagens enquanto protagonista/antagonista, herói/anti-herói. A descrição do início de um período que sucede o luto pela perda de um ente querido, o melhor amigo de José Arcadio Buendía, Melquíades, permite a visualização de características que denotam algumas das diferenças entre Amaranta e Rebeca, fato que reitera a impossibilidade da existência de uma duplicidade baseada nos preceitos dos sócios ou dos gêmeos:

Eram Rebeca e Amaranta. Mal haviam tirado o luto da avó, que guardaram com inflexível rigor durante três anos, e a roupa de cor parecia haver dado a elas um novo lugar no mundo. Rebeca, ao contrário do que se pôde esperar, era a mais bela. Tinha uma pele diáfana, olhos grandes e repousados, e umas mãos mágicas que pareciam elaborar com fios invisíveis a trama do bordado. Amaranta, a menor, era um pouco sem graça, mas tinha a distinção natural, a altivez interior da avó morta paráfrase (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 34).

A questão da duplicidade, em Amaranta, não acontece no nível da aparência. Ninguém mais enxerga o duplo ou sabe de sua existência, pois ocorre no interior de Amaranta, em sua mente, enquanto forma como Rebeca é moldada pela irmã depois da entrada de Pietro Crespi em suas vidas. Para Rosset, se não há comprovação da existência do duplo, ele existe de forma problemática (1998, p. 80), o que é o caso da duplicidade do eu em Amaranta a partir das decepções por ela sofridas.

Sabe-se que a sociedade projeta em cada indivíduo uma imagem que, muitas vezes, não é a dele; ou seja, o outro é imposto ao indivíduo sem que ele saiba ou se revele às pessoas, pois estas só enxergam o outro, o duplo. Amaranta faz o contrário. Ela cria um duplo,

que posiciona como concorrente, na medida em que deseja superar em si as qualidades de Rebeca.

Dessa forma, conforme postula Rosset (1998), o sentido da existência está no outro, no duplo: o duplo é necessário para Amaranta não enlouquecer diante da rejeição e humilhação sofridas. Convém mencionar, nessa perspectiva, que a personagem faz parte de um contexto em que o papel da mulher está voltado aos cuidados dos filhos e do marido e que, acima de tudo, a ela não são atribuídos poderes para expressar seus desejos e opiniões, capacidade esta que Amaranta confere a si mesma por meio da transgressão desses costumes.

Para Otto Rank (1939), a questão da duplicidade do Eu está ligada ao medo da morte, traduzida por Rosset como “o fim de qualquer distância possível de si para si” (1998, p. 70). Rank assinala, ainda, que crenças em torno da alma e da morte encontram-se ligadas ao fenômeno da sombra – que é vista como uma das representações do duplo – desde tempos remotos.

Baseado em implicações de autores diversos, Rank alude a Spies, para quem “a crença primitiva da alma nasce do medo da morte, sendo que os selvagens acreditavam na sobrevivência da alma depois da morte na forma de sombra” (1939, p. 98). A respeito da questão da morte vinculada à duplicidade do eu, Mello reitera a afirmação de Spies ao falar que “a crença de que a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo é o paradigma da duplicidade e um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral” (2000, p. 112).

É provável que Amaranta acreditasse na existência da alma e na sua supremacia perante o corpo. Diante da chegada de sua morte, a Buendía propõe-se a levar cartas e recados dos habitantes de Macondo – o vilarejo em que vive – para os mortos, encarando a sua partida com naturalidade e lucidez:

anunciou sem o menor dramatismo que morreria ao entardecer. Preveniu não só a família como toda a população, porque Amaranta se metera na cabeça que poderia [...] levar cartas aos mortos. A notícia de que Amaranta Buendía zarpava ao crepúsculo, levando o correio da morte, foi divulgada em Macondo antes do meio-dia e, às três da tarde, já havia na sala um caixote cheio de cartas. Os que não quiseram escrever deram a Amaranta recados verbais que ela anotou numa caderneta, com o nome e a data de morte do destinatário. “Não se preocupe”, tranquilizava os remetentes. “A primeira coisa que farei ao chegar será perguntar por ele, e então darei o seu recado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156).

Não há margem, portanto, para crer na projeção do duplo, em Amaranta, em relação à pretensão de não morrer. A personagem sabia que sua morte era irremediável. Anos antes de anunciar a sua partida, Amaranta vira a personificação da morte, não em forma de sombra, conforme postulam os estudiosos, mas como uma mulher qualquer:

Viu-a num meio-dia ardente, costurando com ela na varanda [...]. Reconheceu-a imediatamente e não havia nada de pavoroso na morte porque era uma mulher vestida de azul, com o cabelo comprido, de aspecto um pouco antiquado e uma certa semelhança com Pilar Ternera na época em que ajudava nos serviços de cozinha. Várias vezes Fernanda esteve presente e não a viu, apesar de ser tão real, tão humana, que numa ocasião pediu a Amaranta o favor de enfiar-lhe a linha na agulha. A morte não lhe disse quando ela ia morrer nem se a sua hora estava marcada para antes da de Rebeca, mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. Autorizou-a a fazê-la tão complicada e primorosa quanto quisesse, mas tão honradamente como fizera a de Rebeca, e lhe avisou que haveria de morrer sem dor nem medo nem amargura, ao anoitecer do dia em que a terminasse (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155).

O tempo que Amaranta levou para bordar a sua mortalha não representou o ludibriar da morte, e, sim, a maturidade necessária para enfrentá-la, sendo que o tempo necessário ao bordado da mortalha deixou-a preparada para partir, reforçando, assim, a ausência do duplo vinculada à morte, assunto sobre o qual Rosset assevera, ainda, que “o que angustia o sujeito, muito mais que sua morte [...], é, antes de tudo, a sua não existência” (1998, p. 64). Nessa perspectiva, Mello afirma que o desejo de sobrevivência associa a angústia da morte e o amor próprio. (1998, p. 112).

Considerando os pressupostos apresentados por Rosset e Mello, acredita-se que a decepção de Amaranta ao perceber a sua não existência para Pietro Crespi gerou uma espécie de morte em vida – esta, sim, responsável pela origem do duplo – e fez com que, para a personagem, a morte definitiva fosse menos amarga do que perdas sofridas no decorrer da vida. Nessa perspectiva, a teoria de Rank acerca da questão da duplicidade ultrapassa o medo da morte também é válida, pois ele garante que:

não basta assinalar que é apenas a projeção de um distúrbio inferior ou que a formação do duplo corresponda a um ato de libertação, a uma liberdade que é comprovada pelo preço do temor do encontro. O verdadeiro problema está além dessa exposição do sentido formal do duplo. Exige a compreensão da causa fundamental, responsável pela criação deste conflito e suas projeções posteriores (1939, p. 130-131).

Cabe acrescentar que o fato de Amaranta se outorgar o poder de se comunicar com os mortos, chamando para si a atenção das pessoas, indica não apenas uma forma de sobreviver na memória dos outros, mas, também, uma característica marcante na sua personalidade: o amor próprio.

Nesse âmbito, Rank, que enfatiza a temática da duplicidade do eu voltada para o aniquilamento da morte por meio, dentre outros, da crença da existência e manutenção da alma imortal, aborda também a ideia de que “a dupla personalidade se originou

completamente do amor à própria personalidade. O tema da dupla personalidade, cujo significado principal em folclore está ligado à alma e à morte, não é, portanto, estranho, em sua realidade essencial, ao narcisismo” (1939, p. 124).

O duplo é verificado na medida em que Amaranta, ainda adolescente, passa a agir no sentido de se proteger do esquecimento, e não da morte. Daí o caráter narcisista da personalidade da personagem vinculado à representação da duplicidade do eu, enraizada na mente de Amaranta com vistas a suplantar as qualidades de sua rival, Rebeca.

Nesse caso, contudo, o narcisismo não está marcado pela vaidade. Amaranta teve contato com o espelho uma única vez em sua vida: minutos antes de morrer. Não era consumista, vestia-se sempre da mesma forma e nunca usara maquiagem ou recurso algum para parecer bonita. A descrição do narrador corrobora a ausência de vaidade na personagem: “alta, espigada, altiva, sempre vestida com abundantes anáguas de escumilha e com um ar de distinção que resistia aos anos e às más recordações, Amaranta parecia trazer na testa a cruz da virgindade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145).

A característica determinante do narcisismo de Amaranta é o orgulho. O orgulho oriundo da decepção por ter sido rejeitada e humilhada fez com que a filha mais velha do casal Buendía transformasse Rebeca em sua rival e, dessa forma, no duplo que ela perseguiu por quase toda a vida. O mesmo amor próprio gerou em Amaranta a necessidade de ter controle do seu entorno, de afirmar para si mesma, mesmo que de forma consciente, a sua utilidade, a sua importância dentro do contexto em que nasceram e morreram os Buendía no período de tempo em que ela viveu.

Acerca do narcisismo, ainda, Mello assegura que, por sua intervenção na personalidade, ele gera no indivíduo a incapacidade de amar, a intolerância, e torna-se ruidoso ao ser evocado pelo duplo. (2000, p. 122). Por isso, também, o rancor assumido contra Rebeca, o rompimento com Fernanda e o desprezo por Remédios, a Bela. Cada uma dessas mulheres foi, em algum momento, alguma ameaça ou incômodo para a tolerância de Amaranta.

Rebeca foi o empecilho para concretizar o amor que Amaranta julgava sentir por Pietro Crespi, enquanto Remédios, a Bela, tornou-se uma ameaça aos sentimentos perversos de Amaranta devido à sua beleza. A voz narrativa não deixa dúvidas quanto à formosura de Remédios, a Bela, e o quanto Amaranta conhecia seus próprios defeitos, a ponto de não os reprimir:

Amaranta descobriu de repente que aquela menina que havia criado, que mal despertava para a adolescência, já era a criatura mais bela que se havia visto em Macondo. Sentiu renascer no seu coração o rancor que em outra época experimentara contra Rebeca, e rogando a Deus que não a arrastasse até o extremo de lhe desejar a morte, expulsou-a do quarto de costura (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 94-95).

Fernanda, a esposa do sobrinho-neto de Amaranta, representava para a Buendía uma espécie de moléstia. Amaranta não se sentia à vontade na sua presença e incomodavam-na seus hábitos e atitudes, como, por exemplo, o fato de Fernanda não utilizar o banheiro, mas um penico de ouro que levava consigo para Macondo. A sua forma de falar irritava Amaranta:

Amaranta se sentiu tão incomodada com a sua dicção viciosa e com o seu hábito de usar um eufemismo para designar cada coisa, que diante dela sempre falava na língua do p. – *Espetapá – dizia – épé daspas quepê têmpê m nopojobô dapa própopriapá merperdapá*. Um dia, irritada com a brincadeira, Fernanda quis saber o que é que Amaranta estava dizendo e ela não usou de eufemismos para lhe responder. – Estou dizendo – disse – que você é das que confundem o cu com as têmporas. A partir daquele dia não tornaram a se falar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 120-121).

A ideia de Mello em torno do narcisismo é desconstruída por Rosset, para quem o narcisista volta, demasiadamente, a sua atenção para o outro. Segundo Rosset, o narcisista seria aquele que não se ama, a ponto de voltar inteiramente o seu amor ao outro:

no fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e o seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias, tais como podem aparecer aos outros e, pelo viés dos outros, a mim mesmo, se presto muita atenção a eles. Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada ao outro (1998, p. 77).

O narcisismo não parece consciente em Amaranta; a existência de um duplo a perseguir, sim. Consoante já mencionado anteriormente, não é a cópia que representa o duplo no caso em questão, sendo que Amaranta lhe atribui os traços que julga convenientes. Aqui, o raciocínio de Mello parece mais pertinente, pois alguns dos artifícios utilizados por Amaranta na manutenção do controle que alimentou o seu narcisismo e o duplo dentro de si foram os cuidados dedicados aos familiares e o uso da ilusão.

A ilusão é uma forma de se afastar do real, por isso a sua proximidade com a ideia da duplicidade, que, de acordo com Rosset, provém da recusa do real. (1998, p. 9). Amaranta admite o namoro entre Rebeca e Crespi até o surgimento da ideia do casamento entre eles. A partir daí, ela se propõe mudar a situação, ou seja, ela se impõe a tarefa de alterar o real. De

acordo com Rosset, “o real só é admitido sob certas condições e apenas até um certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável” (1998, p. 11).

Uma das características fundamentais da ilusão é a percepção inútil. (ROSSET, 1998, p. 12-13). Amaranta adotou-a para se proteger do real ao saber do casamento entre Rebeca e Pietro Crespi. Diante do incômodo causado pela realidade, ela não negou os acontecimentos à sua volta, mas a sua intolerância não permitiu que ela se calasse, que aceitasse os eventos dos quais discordava. Rosset assim explica a percepção inútil:

Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas a minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho o meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada. Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior (ROSSET, 1998, p. 12-13).

Interessante, nesse sentido, que, mesmo após o rompimento entre Crespi e Rebeca, Amaranta mantém o seu posicionamento em relação à inimizade de Rebeca e à negação do amor de Crespi, que acaba se apaixonando perdidamente pela Buendía. Pode-se verificar, assim, que, nesse estágio, o duplo já tomou conta e o orgulho se sobrepõe de forma a ocorrer uma inversão: é Amaranta quem se utiliza da ilusão para ludibriar Crespi.

Após o casamento de Rebeca com José Arcadio, e a expulsão dos dois da casa da família Buendía, Pietro Crespi volta a frequentar a residência, e o contato com Amaranta, com o passar dos dias, traz para o italiano surpresas agradáveis em relação a ela:

por iniciativa de Úrsula, que não sabia como reparar a vergonha, Pietro Crespi continuou almoçando às terças-feiras na sua casa, superior ao fracasso, com uma serena dignidade. [...] Para Pietro Crespi, aquela mulher a quem sempre considerara e tratara como uma menina foi uma revelação. Embora seu tipo carecesse de graça, possuía uma refinada sensibilidade para apreciar as coisas do mundo, e uma ternura secreta (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 56-57).

A presença de Pietro Crespi foi a oportunidade de que precisava Amaranta para sustentar o seu orgulho com vistas à representação interna que ela criara. Por meio do que Rosset chama de técnica geral da ilusão, que consiste na transformação de “uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador” (ROSSET, 1998, p. 18), Amaranta transforma a sede de vingança em companhia, que, por sua vez, duplica-se, conforme a percepção do italiano, em namoro.

Com o desenrolar das peripécias narrativas, elucida-se esse processo, ou seja, a forma como Amaranta conduz a amizade com Pietro Crespi e, ao mesmo tempo, o modo como ele, iludido, percebe e assimila as atitudes da pretendida a ponto de não ter dúvidas em relação aos seus sentimentos e, finalmente, decidir-se pelo casamento:

A sensibilidade de Amaranta, sua discreta mas envolvente ternura, foram urdindo volta do namorado uma teia invisível que ele tinha que afastar materialmente com os dedos pálidos e sem anéis, para abandonar a casa às oito. Tinham feito um lindo álbum com os postais que Pietro Crespi recebia da Itália. Eram imagens de apaixonados em parques solitários, com vinhetas de corações flechados e fitas douradas sustentadas por pombinhos. “Eu conheço este parque em Florença”, dizia Pietro Crespi repassando os postais. “A gente estende a mão e os pássaros descem para comer.” As vezes, diante de uma aquarela de Veneza, a saudade transformava em suaves aromas de flores o cheiro de limo e mariscos podres dos canais. [...] Depois de atravessar o oceano na sua busca, depois de tê-lo confundido com a paixão nas carícias veementes de Rebeca, Pietro Crespi tinha encontrado o amor [...] Pietro Crespi tirou-lhe do colo o cesto de costura e apertou-lhe a mão entre as suas. “Não aguento mais esta espera”, disse a ela. “Nós casamos no mês que vem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63-64).

A estrutura fundamental da ilusão, vista por Rosset como “uma arte de perceber, mas de ignorar a consequência” (1998, p. 16-17), aplica-se tanto a Crespi, quanto a Amaranta. Uma vez que o acontecimento único é transformado em duas ocorrências que não coincidem, “tudo se passa como se o acontecimento fosse magicamente cindido em dois, ou melhor, como se dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma” (ROSSET, 1998, p. 16-17).

A resposta de Amaranta frente ao pedido de casamento do italiano traduz-se na estrutura da ilusão, pois Crespi sequer vislumbrava que a companhia de Amaranta não era um namoro, que poderia, assim, ouvir um não, como realmente ocorre. Pela voz narrativa é possível constatar a repulsa de Amaranta: “Amaranta não tremeu ao contato das suas mãos de gelo. Retirou a sua, como um animalzinho em fuga e voltou ao trabalho. – Não seja ingênuo, Crespi – sorriu – nem morta eu me caso com você” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64).

A estrutura da ilusão, todavia, também é percebida em Amaranta, que, aparentemente saciada diante das tentativas inúteis de reaproximação do italiano, não imagina que Crespi, ao ter certeza da rejeição da amada, acabaria suicidando-se. O desconhecimento da consequência revela-se na atitude de Amaranta após o funeral do italiano, descrita pelo narrador no trecho que sucede o relato do desespero de Crespi:

Pietro Crespi perdeu o domínio de si mesmo. Chorou sem dor, quase quebrando os dedos de desespero, mas não conseguiu comovê-la. [...] Pietro Crespi esgotou os recursos da súplica. Chegou a incríveis exemplos de humilhação. Chorou uma tarde

inteira no colo de Úrsula [...] Em noites de chuva, foi visto vagando nas proximidades da casa, com guarda-chuva de seda, tentando surpreender uma luz no quarto de Amaranta. [...] Importunou as amigas de Amaranta, as que iam bordar na varanda, para que tentassem persuadi-la. Descuidou dos negócios. Passava o dia nos fundos da loja, escrevendo bilhetes desatinados, que fazia chegar a Amaranta com membranas de pétalas e borboletas embalsamadas, e que ela devolvia sem abrir. Trancava-se durante horas e horas tocando cítara. Certa noite cantou. Macondo acordou numa espécie de êxtase, angelizado por uma cítara que não podia ser deste mundo e uma voz que não se diria conceber que existisse na terra, tão cheia de amor. Pietro Crespi viu então a luz acesa em todas as janelas do povoado, menos na de Amaranta. A dois de novembro, dia de todos os mortos, seu irmão abriu a loja e encontrou [...] Pietro Crespi no escritório dos fundos da loja com os pulsos cortados a navalha e as duas mãos metidas numa bacia de benjoim (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64).

Amaranta entrou na cozinha e pôs a mão nas brasas do fogão, até doer tanto que não sentiu mais a dor, e sim o fedor da sua própria carne chamuscada. [...] Durante vários dias andou pela casa com a mão metida numa caneca cheia de claras de ovo, e quando sararam as queimaduras era como se as claras de ovo tivessem cicatrizado também as úlceras do coração. A única marca externa que lhe deixou a tragédia foi a atadura de gaze negra que pôs na mão queimada, e que haveria de usar até a morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64).

Carraté, ao traçar uma tipologia do duplo, afirma que “o tratamento dado do duplo em Jean-Paul e em Hoffmann é muito interessante porque rompe com dois aspectos capitais relacionados ao tema: “a mania destruidora de um duplo perseguidor”, por um lado, e o papel da mulher como “desencadeador da catástrofe” (1994). O autor constrói tal afirmação, tomando por base alguns clássicos da literatura do século XIX. Nessas obras, o duplo representado pela personificação, que, constantemente, é um homem. O duplo para Amaranta é igualmente construído através da personificação mental, só que de outra mulher, Rebeca. Sob o aspecto assinalado por Carraté, pode-se crer, então, que o causador do dano perante a constituição do duplo em estudo seja Pietro Crespi.

Em relação à questão da mania destruidora de um duplo perseguidor, ocorre com Amaranta a desconstrução desse aspecto, pois é ela quem persegue o duplo para nutrir seus sentimentos e se consolar de seu infortúnio. Era tamanha a voracidade de Amaranta em manter o controle, em acompanhar a desgraça de Rebeca, em atormentá-la – o que acabou fazendo com a imagem da irmã construída mentalmente –, que, ao saber do verdadeiro aspecto de Rebeca em sua velhice, Amaranta constatou que era o mesmo por ela previsto:

mais tarde, quando Aureliano Triste contou que a havia visto transformada numa imagem de assombração, com a pele enrugada e umas poucas fibras amareladas no crânio, Amaranta não se surpreendeu, porque o espectro descrito era igual ao que ela imaginava há muito tempo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 125).

Nesse período, a solidão a que Amaranta se entregara era tão profunda, que, junto a ela, a obsessão em torno do duplo aumentara a ponto de extravasar, sendo que a Buendía passou a fazer planos considerando a morte de Rebeca sem que nenhum membro à sua volta percebesse o fato. Aqui se pode crer na sistematização do narcisismo conforme Rosset (1998), em que o amor próprio dá lugar a um zelo excessivo ao outro. Os sentimentos que o duplo gera em Amaranta reverberam na atenção dispensada a Rebeca por meio do sudário que Amaranta se impôs a bordar para a irmã e aos preparos de seus funerais no momento de sua morte:

Amaranta tecera naquela época uma linda mortalha para Rebeca. Tinha decidido restaurar o cadáver de Rebeca, dissimular com parafina os estragos do rosto e fazer-lhe uma peruca com o cabelo dos santos. Fabricaria um cadáver formoso com a mortalha de linho e um ataúde forrado de veludo com camadas de púrpura e o poria à disposição dos vermes em funerais esplêndidos. Elaborou o plano com tanto ódio que estremeceu com a idéia de que agiria da mesma maneira se fosse por amor, mas não se deixou aturdir pela confusão, e sim continuou aperfeiçoando os detalhes tão minuciosamente que chegou a ser mais do que uma especialista, uma virtuose nos ritos da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125).

A partir do momento em que Amaranta passa a tecer a sua própria mortalha, no entanto, ela novamente volta o seu amor para si, libertando-se, assim, do narcisismo postulado por Rosset (1998). O tempo que a personagem se dispõe trabalhar em torno da mortalha traz a chance de exorcizar o duplo por meio da reflexão em torno de si mesma. Dessa forma, Amaranta passa a pensar na Rebeca que todos conheceram, e não na Rebeca duplicada em seu interior, na sua imaginação, de forma a semear, dentro de si, uma espécie de arrependimento ou predisposição à solidariedade jamais revelada anteriormente: “Doeu-lhe não ter tido aquela revelação muitos anos antes, quando ainda seria possível [...] resgatar Rebeca do seu ambiente de miséria, não por ódio nem por amor, mas pela compreensão sem limite da solidão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155-156).

Na mesma medida, o embate que Amaranta travou com o duplo no decorrer dos anos serviu para atormentar a sua própria identidade, pois este confronto demonstra o quanto carecem os seres de segurança, de estabilidade, de autossuficiência a ponto de não existirem, nesse jogo com o duplo, vencedores e vencidos.

O tempo que precedeu a morte de Amaranta com o bordado das mortalhas propiciou, primeiramente, que ela alimentasse a projeção criada de Rebeca, vivenciando o rancor, o ódio e a amargura que a habitavam. Posteriormente, permitiu que o duplo fosse esconjurado, desvendando a paz e a plenitude que a Buendía paralelamente também era capaz de experimentar: “no instante final, porém, Amaranta não se sentiu frustrada, mas pelo

contrário libertada de toda a amargura, porque a morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125).

Conclui-se, portanto, que assim como Amaranta e Rebeca eram duas identidades em um mesmo mundo, no qual o fantástico foi instituído, as mortalhas também eram duas, diferentes entre si. O que constitui o pilar da ponte que liga Amaranta a Rebeca, edificada no decorrer da vida das irmãs, é, acima do rancor, do tédio e do afastamento, a solidão. A solidão que provém da perda do amor e que se torna uma opção, e não uma intrusa. A solidão que substitui a companhia, a paixão. A solidão que vai de mim [Amaranta] para o outro [Rebeca].

3 AMARANTA E O CELIBATO: UMA ESCOLHA

*Ser bela e ser amada é simplesmente ser mulher;
ser feia, mas saber fazer-se amar, é ser princesa.*

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly

A tarefa de analisar a construção da identidade de Amaranta pressupõe a compreensão do processo de constituição da personagem enquanto sujeito. Acerca dessa questão, Maia elucida: é por intermédio de “símbolos, imagens e categorias que o sujeito tem à sua disposição para identificar-se, ou seja, o universo de representações sociais que o constitui, que ele recorta aquelas que vai utilizar” (2011, p. 39). Dentro desse repertório representativo, Amaranta valeu-se de um aspecto determinante na sua sistematização identitária, abordado a seguir: o celibato.

Acredita-se, nesse sentido, na pertinência da abordagem dos estudos culturais de gênero. Segundo Lauretis, a preocupação desta área de pesquisa é compreender o sistema sexo/gênero – construção sociocultural e aparato semiótico, sistema de representação que atribui significado, identidades, valores, posições e hierarquias aos sujeitos dentro da sociedade – e as maneiras pelas quais as identidades de gênero são historicamente construídas e constituintes do sujeito através de variadas práticas discursivas. (1994).

Para tanto, e considerando o contexto no qual Amaranta foi criada, levar-se-ão em conta os pressupostos desenvolvidos por Guimarães em torno da questão da representação, os quais estabelecem relação de concordância com os objetivos das implicações de gênero apresentados por Lauretis. De acordo com a autora,

existe um nível de representação constituído pelos sistemas de atitudes-comportamentos sociais. O primeiro nível, o da ideologia, abrange as ideias (políticas, jurídicas, morais, religiosas, estéticas e filosóficas) dos homens de uma determinada sociedade e, o segundo, conjunto de hábitos, costumes e tendências a reagir de uma determinada maneira. São estes dois conteúdos que revelam a realidade objetiva do nível ideológico e permitem que se possa entender, de um lado, as representações elaboradas sobre os papéis e, de outro, como os sujeitos enfrentam as situações da vida, assim como as relações que se estabelecem entre os dois níveis. (GUIMARÃES, 1978, p. 16).

Na compilação de acontecimentos que permearam a trajetória de Amaranta, o celibato foi uma escolha que refletiu não o modo como a personagem encarou a morte de seu

pretendente, Pietro Crespi, mas a forma como a moça foi rejeitada pelo amado ao declarar-se. Após o funeral do italiano, do qual a jovem Amaranta não participara, ela entrou na cozinha e queimou a própria mão. Depois de tratar a queimadura, cujas dores estenderam-se por dias, Amaranta passou a cobri-la com uma venda negra que a acompanhou até a sua morte. Jamais, no decorrer de sua vida, fez menção ao acontecimento, fato que corrobora a intervenção do narrador: “quando sararam as queimaduras era como se as claras de ovo tivessem cicatrizado também as úlceras do coração” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64).

Parece, pois, que a determinação pelo celibato ocorrera num período que antecedeu o suicídio de Crespi, ou seja, no momento em que, anos antes, Amaranta fora rejeitada pelo amado. A morte do italiano teria sido apenas a ocasião para concretizar a decisão através da queimadura e da atadura. Não havia culpa naquele ato. Se Pietro Crespi não tivesse rejeitado aquela que, tempos mais tarde, seria o amor de sua vida – pela qual tirara a própria vida –, não haveria suicídio, tampouco queimadura.

Para a voz narrativa, a faixa preta que envolvia a mão de Amaranta era símbolo da sua condição de solteira, a qual abarcava a virgindade: “Amaranta parecia trazer na testa a cruz da virgindade. Realmente a trazia na mão, na venda negra que não tirava nem para dormir e que ela mesma lavava e passava” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145). A atadura, na verdade, não simbolizava apenas a virgindade da personagem; servia como camuflagem de um corpo que, desprovido de vaidade, mesmo não sendo penetrado, sentiu o prazer carnal. A faixa remetia também à sua inocência frente à morte do italiano – daí o luto – e, acima de tudo, à solidão. O sistema patriarcal foi o responsável pela idealização da mulher enquanto esposa e mãe. Sobre o casamento e o celibato, Imaz afirma que

el matrimonio significó una merma de los derechos de las casadas. Pero a pesar de que mantenerse célibe procuraba una mejor situación jurídica a las mujeres, la soltería femenina se identificaba con el fracaso vital: no era una opción, sino la consecuencia de no ser capaz de retener a un novio a través de sus virtudes morales y femeninas (2011).

Dessa forma, toda a mulher que não se adequasse a essa tipologia era desprezada e, nesse contexto, a celibatária⁶ passou a ser representada como um tipo indesejado. Prova disso foi a invenção, à época, do termo ‘solteirona’ para “nomeá-la, classificá-la e dar-lhe visibilidade” (MAIA, 2011, p. 65).

⁶ A partir da leitura de Maia (2011), infere-se que o termo ‘celibatária’ surgiu muito após a época representada em *Cem anos de solidão*. A terminologia, aqui, foi adotada como recurso estilístico.

Interessante que, mesmo contrário às celibatárias, o patriarcalismo não apagou a solteirona da historiografia; exaltou-a e impôs a ela defeitos, encontrando, assim, uma maneira de chamar a atenção da sociedade para o modelo que não deveria ser seguido. Giddens afirma que “para Foucault, as únicas forças impulsionadoras são o poder, o discurso e o corpo” (1993, p. 33). A estratégia adotada pelo sistema patriarcal – que detém o poder –, é articulada através dessas forças impulsionadoras, ou seja, por meio de um discurso que, para adquirir voz, faz uso do corpo. Para Foucault, o poder de repressão exercido pela sociedade acaba atrelando essa coerção – no caso, o celibato feminino – a discursos “cuidadosamente inscritos em exigências de poder” (1988, p. 70), tornando-a foco de atenção.

Maia, no estudo acerca da mulher solteira, intitulado *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral* (2011), diz que “os poucos estudos sobre o celibato feminino estigmatizado no ocidente encontraram os primeiros registros do termo solteirona nos escritos do século XVII, especialmente em dicionários e literatura européias” (2011, p. 66), sendo que elas eram definidas, “na historiografia, como mulheres que alcançaram a idade de 35 anos, pelo menos, sem se casarem” (MAIA, 2011, p. 66).

No que diz respeito ao posicionamento das celibatárias na sociedade, Bosi afirma que “muito mais que esposa e mãe, a mulher solteira não tem projeção social” (1979). Maia reitera essa ideia ao constatar que,

se as hierarquias de gênero produziram as mulheres como o outro, o sujeito inferiorizado, as solteironas surgiram como mulheres ainda mais inferiorizadas, já que numa escala que define, classifica, qualifica mulheres, construída pelas representações de gênero, elas estão em último lugar, pois não possuem os elementos que constituem a verdadeira mulher e que as tornam inteligíveis dentro do código patriarcal. [...] surgiram como figura marginal [...] quando a família conjugal e, junto com ela, a figura da mãe ganharam centralidade e outros cenários tornaram-se possíveis. (2011, p. 22, 84).

Em termos de hierarquia, a trajetória de Amaranta desconstrói essa concepção. A única passagem da obra que remete Amaranta a um processo de inferioridade faz parte de sua adolescência – fase em que não demonstrava aptidão para a vida celibatária: “[Amaranta] andava alvoroçando a casa com os seus passos de dança, aos doze, aos quatorze anos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145), –, época em que a Buendía sentiu-se inferior à irmã de criação, Rebeca, por ter sido rejeitada por seu amor, Pietro Crespi, então namorado da irmã. Antes de ser desprezada pelo italiano, Amaranta submetia-se à educação de sua mãe, Úrsula, que almejava encaminhá-la, e mostrava-se predisposta ao amor por meio da correspondência organizada para Crespi, jamais enviada:

A nova casa, branca como uma pomba, foi estreada com um baile. Úrsula tinha tido aquela ideia na tarde em que viu Rebeca e Amaranta transformadas em adolescentes, e quase se pode dizer que o principal motivo da construção foi o desejo de conseguir para as moças um lugar digno onde receber as visitas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 37).

Também ela [Amaranta] sofria o espinho de um amor solitário. Fechada no banheiro, se desafogava do tormento de uma paixão sem esperanças, escrevendo cartas febris que se conformava em esconder no fundo do baú. [...] Por fim, em outro momento de inspiração, [Úrsula] forçou a fechadura do baú e encontrou as cartas amarradas com fitas cor-de-rosa, inchadas de açucenas frescas e ainda úmidas de lágrimas, dirigidas e nunca enviadas a Pietro Crespi (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 41).

Acerca do corpo da solteirona, Maia relata que

ao infringir um preceito da fisiologia, ou seja, ao não se casar, não ter filhos, a celibatária pagaria o preço de sua transgressão, pois seria punida pela natureza com um corpo doente, histérico, nervoso e inútil [...] Para tornar a solteirona uma categoria de mulher inteligível os discursos analisados funcionaram no sentido de produzir uma aparência estética caricaturada para ela, encravando em seu corpo, em sua fisionomia e em sua personalidade uma imagem repulsiva (2011, p. 121, 242).

A estrutura fisiológica de Amaranta contraria essa teoria por sua saúde, distinção e altivez: “embora estivesse velha e afastada de todos, ainda parecia firme e reta e com a saúde de ferro que sempre tivera” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 153).

Perrot, em sua obra *Minha história das mulheres* (2007), permite crer na redução do espaço destinado à mulher celibatária na sociedade e no preconceito em torno da sua estereotipização, ao apontar que o celibato é visto como “a condição das desprezadas, das solteironas que serão boas tias ou intrigantes temíveis” (PERROT, 2007, p. 46). Nesse sentido, também Maia desenvolve a questão, ao afirmar que

os discursos procuravam colocar em evidência, por um lado, um tipo desejável de mulher, e por outro, um tipo detestável. No mesmo movimento em que aparecia a imagem da esposa e da mãe feliz, aparecia, também, assim, a imagem da solteirona frustrada e invejosa [...] As solteironas eram vistas como odiosas, invejosas e rancorosas (2011, p. 212, 226).

O rancor e a amargura são termos usados no decorrer de toda a narrativa com referência à Amaranta – antes mesmo de a Buendía assumir a sua condição de celibatária –, como características intrínsecas à sua personalidade. Há, na obra, apenas dois trechos que caracterizam a personagem, os quais podem estar voltados ao estigma da solteirona:

[Amaranta] pensava nela ao amanhecer, quando o gelo do coração a acordava na cama solitária [...] Meme viu, então, Fernanda e Amaranta envoltas no halo acusador da realidade. Teve que fazer um esforço enorme para não jogar na cara delas os seus gestos, a sua pobreza de espírito, os seus delírios de grandeza (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124, 151).

Sobre a especificidade de tipos humanos, Maia, a partir da leitura de Spink e Menegon, afirma que “as categorias constituem importantes estratégias linguísticas que utilizamos para organizar, classificar e explicar o mundo” (2011, p. 222). Spink e Menegon, por sua vez, reiteram o pressuposto de que as categorizações “não podem ser compreendidas de forma desvinculada do uso e da história de sua construção [...] são construções culturais que estão disponíveis para dar sentido à experiência” (2000, p. 78, 83).

Considerando a teoria proposta por Spink e Menegon, Maia analisou a vida celibatária, em Minas Gerais, no período de 1890 a 1948, e propôs uma tipologia da solteirona:

a) solteirona estrutural: constituída pelas celibatárias vistas como inúteis e dependentes, sem escolarização ou com pouca, dependendo da caridade da família para sobreviver. Entretanto, esse tipo de solteirona pode ser pensado como parte das estratégias de solidariedade familiar; b) solteirona independente: celibatárias autônomas e que têm uma profissão [...]; c) tipo intermediário/solteirona reabilitada: não necessitava de apoio financeiro de outros, se dedicava às causas sociais e aos cuidados com os sobrinhos (2011, p. 222-223).

Até pelo fato de pertencer a uma época que se distingue do contexto histórico e cultural apontado por Maia em seu estudo, a partir da categorização proposta, Amaranta poderia servir como representação de um quarto tipo de solteirona – solidária e autossuficiente. A Buendía participava das tarefas domésticas, era a responsável pela educação das crianças e dedicava-se à costura e ao bordado.

No que concerne à presença da solteirona em *Cem anos de solidão*, é preciso atentar para o fato de que Amaranta foi a única personagem da obra a se dedicar à vida celibatária, na mesma medida em que foi a única a ser cobiçada por quatro homens, cujo amor ela desprezou: Pietro Crespi, Aureliano José, o Coronel Gerineldo Márquez e o último José Arcadio.

De acordo com os pressupostos apresentados por Julien, em *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade, diante do vazio e do desenraizamento* característicos da Idade Moderna, “o homem e a mulher voltam-se um para o outro, a reclamar calor e ternura, garantia e estabilidade, amor e prazer. Mas esta exigência seria tamanha hoje que não poderia se não levar a uma decepção e a uma insatisfação perpétuas” (1997, p. 9).

Amaranta, ao negar o amor de seus pretendentes, fugia exatamente da frustração e do descontentamento eternos, sendo que, na obra, existe espaço para relacionamentos extraconjugais, mas não para a separação. A Buendía não se submeteria a nenhuma delas, uma vez que se outorgava o direito de um relacionamento idealizado e servia-se do pudor para salvaguardar a sua imagem.

Na verdade, a personagem manteve a sua virgindade e, conforme um corpo camuflado, atrelado às convenções, fez questão de afirmá-la, através de sua mãe, pouco antes de morrer: “Amaranta se deitou e obrigou Úrsula a dar testemunho público da sua virgindade. – Que ninguém tenha ilusões [...], Amaranta Buendía se vai desde mundo como veio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157). Por meio do relacionamento com Aureliano José, todavia, a personagem experimentou o prazer – desprovido de penetração.

Tal particularidade desconstrói, na narrativa, o lugar ocupado por Amaranta no âmbito do feminino, já que a personagem não gerou, não se prostituiu, porém viveu a sexualidade. A partir da leitura de Navarro-Swain, Amaranta não corresponde às imagens de mulher definidas pelo patriarcalismo. De acordo com a autora, encontram-se, nesse período, “as imagens da mãe e da prostituta, binômio constitutivo da representação social das mulheres. Mãe e esposa, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, família, reprodução do social. Prostituta, mulher pública, liberação do vício e da lascívia latentes no feminino” (NAVARRO-SWAIN, 2000).

Pode-se crer, ainda, que não havia, para o status representado por Amaranta, um lugar. Essa constatação surge na tentativa de buscar um posicionamento para a personagem, considerando a afirmação de Maia de que

a solteirona como a figura da diferença foi produzida em relação à esposa e a mãe feliz, que se tornou o referente de mulher, e a prostituta. No primeiro caso, a família e o casamento apareceram como bens preciosos, mas que eram privilégios de algumas [...]. No segundo caso, o sentido principal usado foi o prazer sexual. Assim ela foi colocada e examinada em relação à prostituta voluptuosa, inserida numa prática sexual (2011, p. 29).

Amaranta não teve filhos, tampouco se casou ou foi prostituta. Se o espaço para uma celibatária seria à margem, entre a esposa idealizada e a prostituta, esse lugar também não caberia para a Buendía, que não se enquadrava em uma tipologia da solteirona. Dessa forma, Amaranta situar-se-ia num entre-lugar constituído pelos modelos culturais por ela seguidos, por sua própria conduta, ou seja, esse espaço seria uma criação da própria personagem. A possibilidade de vislumbrar tal posicionamento encontra respaldo em

Hanciau, para quem o entre-lugar “torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia [...], fazendo do mundo uma formação de entre-lugares” (2005, p. 125).

Badinter, em *Um é o outro: relações entre homens e mulheres* (1996), traça um paralelo entre os traços da personalidade vistos como pertencentes aos homens e as características pertinentes às mulheres. Dos diversos adjetivos utilizados para qualificar os homens, alguns são verificáveis na personalidade de Amaranta, o que também corrobora o seu posicionamento no entre-lugar.

Conforme Badinter, concerne ao homem o equilíbrio emocional, uma vez que ele é visto como firme, decidido e calmo. Mesmo no decorrer de sua adolescência, Amaranta constantemente mostrou-se decidida frente a seus empreendimentos. A forma como ela perseguiu Rebeca, no intuito de impedir o seu casamento com Pietro Crespi, ilustra essa característica. A Buendía manteve a calma quando encontrou seu irmão, o Coronel Aureliano, morto no castanheiro que ficava no quintal da família: “ajudou a levantar o corpo. Vestiu-o com os seus enfeites de guerreiro, barbeou-o, penteou-o, e engomou-lhe o bigode melhor do que ele mesmo o fazia nos seus anos de glória” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 153-154).

Ao analisar os mecanismos de controle masculino, Badinter (1996) concluiu que a disciplina é um atributo masculino. Além de metódica em tudo o que fazia, como, por exemplo, ao bordar a própria mortalha ou ao costurar a roupa que José Arcadio Segundo usaria na primeira comunhão – “Amaranta fez para ele um terno de linho com colarinho e gravata, comprou-lhe um par de sapatos brancos e gravou o seu nome com letras douradas no laço do círio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 106) –, Amaranta era extremamente disciplinada. Percebe-se ordem na forma como a personagem preparou o corpo do irmão, Aureliano, para os funerais, e no modo como ela organizou os trâmites da própria morte. A disciplina foi um dos traços acentuados da personagem, sendo marcada, primeiramente, pela relação monádica mantida com o próprio corpo.

A capacidade de convencimento e a autossuficiência foram apontadas por Badinter enquanto traços distintivos dos homens. Em *Cem anos de solidão*, a única filha do casal Úrsula e José Arcadio é descrita como uma mulher extremamente orgulhosa e autossuficiente, que nunca permitiu que alguém fizesse algo por ela:

Quando a viu aparecer com uma camisola de morim e o cabelo solto nas costas, o decrepito pároco pensou que fosse uma brincadeira e despachou o coroinha. Pensou, entretanto, em aproveitar a ocasião para confessar Amaranta depois de quase vinte anos de reticência. Amaranta respondeu, simplesmente, que não precisava de

assistência espiritual de nenhuma espécie porque tinha a consciência limpa (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156-157).

A postura atípica de uma celibatária é demonstrada por Amaranta, que, como quem vive à sombra, ocupou uma posição de renúncia, mas sempre atendeu primeiramente às suas aspirações, reforçando, assim, a importância que a personagem atribuía a si mesma. Nesse aspecto, seus atos podem ser vistos enquanto redefinição de posições de poder e de direitos. Essa configuração está implícita na relação que a Buendía manteve com cada um de seus pretendentes: Pietro Crespi, Aureliano José, Coronel Gerineldo Márquez e José Arcadio, e contraria o diagnóstico feito por Maia de que “a celibatária também foi considerada uma mulher deficitária, uma figura incompleta por sua ausência na conjugalidade e maternidade, ou seja, ela não tinha um território próprio como mulher” (2011, p. 29).

Amaranta era uma solteirona que constituiu o próprio território, dentro do qual houve amor e prazer. Ela não foi penetrada, mas sentiu prazer por meio da relação vivenciada com Aureliano José, seu sobrinho, por ela criado, filho de seu irmão, Aureliano, com Pilar Ternera, uma mulher mais velha que, na adolescência, fora amante de um homem casado. Aureliano José dormia com Amaranta. Esse hábito surgira na infância, sendo que “desde bem garoto tinha o costume de abandonar a rede para amanhecer na cama de Amaranta, cujo contato tinha a virtude de dissipar o medo do escuro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Na primeira vez em que Aureliano viu a tia sem roupas, fixou o olhar na depressão entre seus seios, e era tão inocente, que perguntou o que havia acontecido. Amaranta fingiu cavar o peito com a ponta dos dedos e respondeu: “Tiraram fatias e fatias e fatias” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82). Tempos depois, quando Amaranta continuou se despindo diante do sobrinho – o que “se acostumara a fazer desde que Pilar Ternera o entregou a ela para que acabasse de criá-lo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82) –, na crença de que ele ainda era um menino, Aureliano José

já não se fixou na depressão, e sim experimentou um estremecimento desconhecido diante da visão dos seios esplêndidos de mamilos arroxeados. Continuou a examiná-la, descobrindo palmo a palmo o milagre da sua intimidade, e sentiu que a sua pele se arrepiava na contemplação, como se arrepiava a pele dela ao contato da água (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Mais tarde, porém, ao observar o sobrinho a se barbear, Amaranta percebeu, primeiramente – o que não causa estranhamento diante de sua personalidade, ‘voltada para dentro’ –, que envelhecia, como se Aureliano José fosse um espelho a refletir em seu corpo as

marcas da passagem do tempo. Em seguida, constatou que aquele garoto não se tratava mais de um menino, e, sim, de um homem:

Sentada na cadeira de balanço de vime, com o trabalho interrompido no colo, Amaranta contemplava Aureliano José, que tinha o queixo coberto de espuma e afiava a navalha numa correia para se barbear pela primeira vez. Sangrou as espinhas, cortou o lábio superior tentando modelar um bigode de pelos louros, e depois de tudo ficou igual a antes, mas o trabalhoso processo deixou em Amaranta a impressão de que naquele instante tinha começado a envelhecer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Quando prestava o serviço militar, Aureliano José saía do quartel, como os demais soldados, e dormia em casa, no quarto da tia, sendo que a via como mulher há muito tempo, sem, entretanto, que Amaranta soubesse disso. Certa noite, contudo,

Embora aparentassem ignorar o que ambos sabiam, e o que cada um sabia que o outro sabia, a partir daquela noite, ficaram mancomunados por uma cumplicidade inviolável. Aureliano José não podia conciliar o sono enquanto não escutava a valsa das doze no relógio da sala, e a madura donzela cuja pele começava a entristecer não tinha um só instante de sossego enquanto não sentia deslizar no mosquiteiro aquele sonâmbulo que ela tinha criado, sem pensar que seria um paliativo para a sua solidão. Então, não só dormiram juntos, nus, trocando carícias extenuantes, como também se perseguiam pelos cantos da casa e se fechavam nos quartos a qualquer hora, num permanente estado de exaltação sem alívio. Quase foram surpreendidos por Úrsula, uma tarde em que ela entrou na despensa quando eles começavam a se beijar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Foucault define a sexualidade enquanto um encadeamento entre os corpos estimulados [...] e os prazeres ativados de acordo com “estratégias de saber e de poder” (1988, p. 100-101). Amaranta e Aureliano José experienciaram, por meio de uma espécie de deleite desenfreado, a partir do contato entre seus corpos, a sexualidade. Para Giddens, “a sexualidade representa um reino potencial da liberdade, [...]; pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu” (1993, p. 9-10). Considerando que foi Amaranta quem procurou o corpo de Aureliano José, através dessa iniciativa, mais uma vez, a Buendía deu voz aos seus desejos.

A sexualidade, no caso em análise, está desvinculada da reprodução, o que era regra à época. Por isso, além de subverter o sistema vigente, Amaranta e Aureliano vivenciaram o que Octavio Paz, em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo*, chamou de erotismo:

o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual.

[...] O prazer tem um fim em si mesmo. [...] O ato erótico se desprende do ato sexual: é sexo e é outra coisa (PAZ, 1994, p. 12-14).

Por não haver penetração na relação entre Amaranta e o sobrinho, pelo vínculo parental entre ambos e, provavelmente, pela idade já avançada da personagem, fatores que confirmam o caráter cultural do erotismo por suas funções na sociedade (PAZ, 1994, p. 17), a relação entre o casal intensificou-se. Isso ocorreu no momento em que Aureliano José regressou à casa dos avós, depois de ter desertado das tropas federalistas da Nicarágua, ter se engajado na tripulação de um navio alemão e aparecer na cozinha, “forte como um touro, negro e cabeludo como um índio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 85-86):

Certa madrugada, quase dois meses depois do regresso, sentiu-o entrar no quarto. Então, em vez de fugir, em vez de gritar como havia previsto, deixou-se saturar por uma suave sensação de descanso. Sentiu-o deslizar para dentro do mosquitoireiro, como o fizera quando era garoto, como o fizera sempre, e não pôde reprimir o suor gelado e o chocalhar dos dentes quando reparou que ele estava completamente nu. [...] Aureliano José sabia então o que tinha que fazer, porque já não era um menino assustado pela escuridão, e sim um animal de acampamento. Desde aquela noite se reiniciaram as surdas batalhas sem consequências que se prolongavam até o amanhecer. [...] Aureliano fugia ao alvorecer e voltava na madrugada seguinte, cada vez mais excitado pela comprovação de que ela não se trancava (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 85-86).

O erotismo, assim como o celibato, possui uma história. Os homens o inventaram – ou descobriram – como uma espécie de proteção para o sexo, voltado exclusivamente à reprodução. Sobre isso, Paz afirma que

em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos – destinados a regular e controlar o instinto sexual. Essas regras servem simultaneamente à sociedade (cultura) e à reprodução (natureza). Sem essas a família se desintegraria, e, com ela, toda a sociedade. [...] Invenção equívoca, como todas as que idealizamos, o erotismo propicia a vida e a morte. Começa a se desenhar agora com maior precisão a ambiguidade do erotismo: é repressão e permissão, sublimação e perversão. Nos dois casos, a função primordial da sexualidade, a reprodução, fica subordinada a outros fins – uns sociais e outros individuais. [...] O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte (PAZ, 1994, p. 18).

Amaranta experimenta o lado permissivo do erotismo, e de uma forma não convencional no contexto da obra. Esse fato credibiliza o caráter narcisista de sua personalidade. Questões que envolviam a Buendía e Aureliano José, voltadas ao âmbito familiar, e a intensidade da relação fizeram com que Amaranta rompesse o namoro com o rapaz ainda na época em que este prestava serviço militar:

Quase foram surpreendidos [Amaranta e Aureliano José] por Úrsula, uma tarde em que ela entrou na despensa quando eles começavam a se beijar. “Você gosta muito da sua tia?” perguntou ela de um modo inocente a Aureliano José. Ele respondeu que sim. “Faz bem”, concluiu Úrsula e acabou de medir a farinha para o pão e voltou à cozinha. Aquele episódio tirou Amaranta do delírio. Percebeu que tinha ido longe demais, que já não estava brincando com uma criança aos beijinhos, e sim chafurdando numa paixão outonal, perigosa e sem futuro, e cortou tudo de uma vez. Aureliano José, que na época terminava o serviço militar, acabou por admitir a realidade e foi dormir no quartel (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 82).

Na segunda vez em que tia e sobrinho voltaram a se envolver, quando do retorno deste da guerra, “com a secreta determinação de se casar com Amaranta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 85), perversão e repressão eróticas se misturavam. O aspecto de Amaranta é revelador nesse sentido. Conforme a voz narrativa: “Encontrou Amaranta mais enfeitada que na lembrança, mais melancólica e pudica, e já dobrando na realidade o último cabo da maturidade, porém mais febril que nunca nas trevas do quarto e mais desafiante que nunca na agressividade da sua resistência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86).

Por um lado, a Buendía cedia; por outro, implorava a Aureliano José: ““Eu sou sua tia”, murmurava Amaranta esgotada. “É quase como se eu fosse sua mãe, não só pela idade, mas também porque a única coisa que faltou foi dar a você de mamar”” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). O sobrinho contou-lhe, então, a história que ouvira durante a guerra, a qual o fizera regressar a Macondo para conquistá-la. Na narrativa, um homem se casara “com uma tia que, além disso, era sua prima, e cujo filho acabou sendo avô de si mesmo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). Assombrado, Aureliano José questionou se isso realmente poderia acontecer e obteve a seguinte resposta: “ – Pode, e não só isso – respondeu-lhe um soldado – pois estamos fazendo esta guerra contra os padres para que a pessoa possa se casar até com a própria mãe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86).

Ao ouvir o relato, Amaranta respondeu que o sobrinho era um bobo, que isso só seria possível diante de licença especial concedida pelo Papa. Incansável, “Aureliano José prometia ir a Roma, prometia percorrer a Europa de joelhos e beijar as sandálias do Sumo Pontífice só para que ela baixasse a ponte levadiça” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). A celibatária, então, recorria aos tabus culturais e rebatia, dizendo que os filhos nasceriam com rabo de porco. O sobrinho, obstinado, dizia: “ – Mesmo que nasçam tatus – suplicava” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). As proibições a que se refere Amaranta encontram eco em Lévi-Strauss, em sua obra *As estruturas elementares do parentesco*, e, igualmente, relacionam-se a preceitos culturais. Conforme o autor, diante da descendência de pais

incestuosos, “invocam-se [...] as diversas monstruosidades prometidas no folclore de diversos povos primitivos” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 51).

Extenuado pelo impasse que também vivenciava, Aureliano José “tentou aplicar a Amaranta o tratamento do desprezo. Via-a na varanda, cosendo numa máquina de manivela que aprendera a manejar com habilidade admirável, e nem sequer lhe dirigia a palavra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86). Era tudo o que a solteirona precisava para fazer emergir de dentro de si a determinação que a caracterizava, sendo que, diante da indiferença do sobrinho, “Amaranta se sentiu livre de um peso” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86).

Com Aureliano José, entretanto, ocorrera o contrário; deixando o desejo se sobrepor à indiferença, procurou o quarto de Amaranta, cuja porta ela trancara para sempre. Na verdade, o quarto em que Amaranta refugiou-se se situava no mais longínquo e escuro canto dentro de si, e por trás da porta trancada à chave eternamente, ficaram seus desejos sexuais, já que nunca mais tocara homem algum da mesma forma.

Além de um relacionamento calcado em um entre-lugar, instável, situação não suportável para uma mulher disciplinada e moralista como Amaranta, o que foi decisivo na ruptura definitiva eram as implicações, dentro do sistema patriarcal representado na obra, do incesto. Essas sequelas pesariam demais na consciência da Buendía.

Relações incestuosas eram comuns dentro da nobreza, e o clero conseguiu instituir o casamento monogâmico e indissolúvel, considerando delito grave as relações entre parentes, depois de muitas concessões de ambas as partes. A esse respeito, Pimentel explica que havia

o hábito dos nobres repudiarem suas esposas e se casarem novamente (devido ao adultério ou esterilidade), o que dificultava enormemente a imposição do matrimônio monogâmico e indissolúvel de acordo com o modelo que a Igreja propunha. Como frequentemente a mulher repudiada era substituída por parentes, pois os nobres quase sempre tinham algum laço de parentesco entre si, foram estabelecidos elevados graus de impedimentos para tentar defender a indissolubilidade do casamento. Era mais fácil conseguir a indissolubilidade impondo o conceito de incesto do que impedindo o repúdio das esposas (2012, p. 59).

Até 1215, o incesto foi considerado crime que atingia vínculos consanguíneos até o 7º grau. Posteriormente, a Igreja cedeu aos apelos do clero e da nobreza e passou a aceitar o casamento entre parentes com laços de consanguinidade a partir do 5º grau. Com o passar dos anos, embora não sejam fixas as punições no âmbito da lei para a prática do incesto, a Igreja passou a condená-la. Por não serem distinguidas condições de gênero, raça e etnia perante o incesto, ele é considerado crime. Pimentel (2012) afirma que, diante de relações incestuosas,

o que é colocado sempre é a proibição de relações sexuais entre pessoas que possuam laços de parentesco de até quarto grau em linha de consanguinidade ou de afinidade que pode ser contraída por casamento ou batizado. O incesto envolvendo ascendentes ou descendentes era transgressão gravíssima (p. 59).

A Igreja disseminou de tal forma essa teoria, e com tal voracidade, que as ameaças e formas de punição – na maioria dos casos, torturas diversas e morte – perpassaram os tempos e atingiram os séculos posteriores. A organização social de Macondo é tão hedionda e, ao mesmo tempo, tão simples, que não se descarta a possibilidade de um casamento entre Amaranta e Aureliano José diante do aval de Úrsula e de José Arcadio – passíveis de transgredirem seus princípios – representantes, respectivamente, da abstinência e da permissão. O fato aventado por parte dos pais de Amaranta não é ilegítimo. Conforme Bezerra,

embora, na história da humanidade, existam variações quanto ao grau de proibição conforme as épocas e história de cada civilização, por toda parte encontramos uma constância do interdito. Em geral, tal interdito é universalmente colocado entre pai-mãe e filhos. Por outro lado, certas sociedades, embora proibam o incesto, toleram e até estimulam a união incestuosa dos membros de certas classes sociais. Normalmente, se trata de união no interior de famílias de príncipes ou famílias aristocráticas (2010, p. 10).

Amaranta e Aureliano José não eram mãe e filho e, por muito tempo, desde a fundação de Macondo, a família Buendía foi detentora do poder no local, de forma a organizar o posicionamento de cada casa construída e rechaçar a presença de um delegado no povoado. Por décadas, portanto, os Buendía detiveram um status de respeito e de domínio que permitia a comparação entre eles e os nobres ou aristocratas.

A personagem recusa-se a ser penetrada por Aureliano José, e, embora madura para a época, nega-se a se aventurar diante da possibilidade de uma gravidez oriunda desse tipo de relação. Amaranta usou como argumento para justificar seu comportamento o fato de que os dois teriam filhos dotados de rabos de porco em função da relação de consanguinidade entre os amantes, já que se tratava de tia e sobrinho. Essa postura é originada de uma repressão cultural sofrida e, posteriormente, imposta por sua mãe, Úrsula, que, provavelmente amedrontada pelas histórias contadas pela Igreja a respeito, por ter relações de parentesco com o marido, José Arcadio – mesmo não provadas –, demorou um ano e seis meses para consentir na primeira relação sexual entre ambos, ocorrida, evidentemente, após o casamento.

Falando sobre as consequências da imposição do incesto enquanto crime, Pimentel reporta-se ao casamento, sendo este o único espaço destinado a uma sexualidade sem pecados, “desde que visando à procriação” (2012, p. 60). Encontra-se, nesse preceito, a

constituição de valores calcada nas relações de poder, postulada por Foucault, que, ao se reportar à sexualidade, comenta:

Existem, historicamente, dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo. Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que é o prazer levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. [...] Dessa forma constitui-se um saber que deve permanecer secreto, não em função de uma suspeita de infâmia que marque seu objeto, porém pela necessidade de mantê-lo na maior discrição, pois segundo a tradição, perderia sua eficácia e sua virtude ao ser divulgado (1988, p. 57).

Amaranta foi feliz com o prazer experimentado, prova disso é o fato de voltar a se relacionar com o sobrinho depois de anos entre um encontro e outro. Como celibatária, todavia, a personagem dá voz a seus apelos interiores e desiste desse envolvimento. O rompimento pode ser definido, segundo o que Navarro-Swain chama de assujeitamento, oriundo das relações de poder como uma espécie de retorno, por parte do indivíduo, aos pressupostos da sociedade, de onde são provenientes as identidades, reforçando a importância da cultura nessa perspectiva. Para a autora, “ao atuarem sobre o sujeito, as relações de poder fazem com que o assujeitamento seja compreendido como a resposta individual à interpelação do social que cria as identidades e a identificação a um grupo, definindo sua inserção no espaço social” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 53). Daí a decisão de Amaranta em ficar sozinha, influenciada pelo contexto cultural do qual faz parte, e a consciência de sua posição social como celibatária.

Nesse caso, entretanto, não foi necessária a interpelação da confissão ou de outra técnica visando dissuadir o relacionamento entre tia e sobrinho, pois os princípios seguidos pela Buendía eram determinados por suas ambições, e o social já havia agido – de forma implícita, inconsciente – na formação de sua vontade.

A paixão entre Amaranta e Aureliano José não vingou, acima de tudo, porque ela sabia que, na consolidação de um casamento entre os dois, o peso da idade seria intolerável e depois de certo ponto, a personagem intuía que seu corpo exigiria outras atenções, não o vínculo sexual, e Aureliano José não poderia lhe dar outro tipo de prazer que não o sexual. Isso era muito pouco para uma mulher que, no mais profundo de si, almejava – almejava – um casamento perfeito.

O incesto, instituído para adestrar o sexo, aparece de forma implícita na obra, por meio do erotismo, no caso de Amaranta, e, mais importante, diversa. Basta atentar para a

iniciativa de Amaranta em procurar o sobrinho, e à resistência de Úrsula para se entregar ao marido:

Temendo que o corpulento e voluntarioso marido a violasse adormecida, Úrsula vestia antes de se deitar umas calças compridas rudimentares que sua mãe lhe fabricou com lona de veleiro e reforçadas com um sistema de correias entrecruzadas, que se fechava na frente com uma grossa fivela de ferro. Assim estiveram vários meses. Durante o dia, ele cuidava de seus galos de briga e ela bordava em bastidor com a mãe. Durante a noite, lutavam várias horas com uma ansiosa violência que já parecia um substituto do ato de amor, até que a intuição popular farejou que algo de irregular estava acontecendo, e espalhou o boato de que Úrsula continuava virgem um ano depois de casada, porque o marido era impotente. José Arcadio Buendía foi o último a saber (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 15).

A oposição da mãe e o empreendimento de Amaranta, sendo que, além de mãe e filha, as duas mulheres estavam inseridas no mesmo contexto social, ilustram as formas distintas do processo do assujeitamento, mencionado anteriormente por Navarro-Swain. Este, que varia conforme as mudanças sofridas pela sociedade, fortalece a teoria de Paz, ao falar sobre a perpetuação do incesto, visto pelo autor como um tabu:

As mudanças dessas regras desafiam qualquer tentativa de classificação que não seja do tipo burocrático: todos os dias aparece uma nova prática e desaparece outra. Todas elas, porém, são compostas de dois termos: a abstinência e a permissão. Nem uma nem outra são absolutas. A saúde psíquica da sociedade e a estabilidade de suas instituições dependem em grande parte do diálogo contraditório entre ambas. Desde os tempos mais remotos as sociedades passam por períodos de castidade ou continência seguidos de outros desenfreados (PAZ, 1994, p. 18).

Para Paz, portanto, incesto é um ato cuja prática é permitida ou não, punida ou não, conforme as necessidades da sociedade num determinado período e contexto, o que reforça a importância das redes de poder mencionadas por Foucault no que diz respeito à sistematização da sexualidade. A partir do declínio da nobreza, por exemplo, o incesto passou a ser repudiado, já que o enlace matrimonial entre parentes poderia fortificar demais uma família em detrimento do restante da sociedade. O incesto adquiriu estatuto eurocêntrico, difundido até então:

abuso sexual intrafamiliar, com ou sem violência explícita, caracterizado pela estimulação sexual intencional por parte de algum dos membros do grupo que possui um vínculo parental pelo qual lhe é proibido o matrimônio. Portanto, as características do incesto são: o abuso sexual e o vínculo familiar (ALMEIDA, 2006, p. 64).

No caso de Amaranta e Aureliano, se considerada a definição apresentada por Almeida, a consumação da relação incestuosa pode ser questionada, já que ela pressupõe a existência de ato de violência, explícito ou não. Ao ser procurado pela personagem, Aureliano José já não era mais garoto e sentia desejo pela tia há tempos. Da mesma forma, o incesto não pressupõe prazer mútuo, daí a utilização do termo ‘abuso’, o que não confere com a relação entre as personagens.

Além do vínculo familiar existente entre Amaranta e Aureliano José, a relação foi permeada por outra característica atribuída ao incesto, que não o abuso sexual: o pacto de silêncio. Segundo Cohen, “o preconceito e as características da vida sexual de cada um” (1997) não permitem a socialização da relação, ao contrário do que pregavam os nobres. Seja por pudor ou autoproteção, o corpo camuflado de Amaranta permitiu-se o relacionamento com o sobrinho. O pacto de silêncio entre ambos, entretanto, foi a única coisa que permaneceu após o término do caso entre tia e sobrinho: “Quando Amaranta o viu entrar [Aureliano José], sem que ele houvesse dito nada, soube imediatamente por que tinha voltado. Na mesa, não se atreviam a se encarar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 85).

Se com Aureliano José Amaranta experienciou o prazer, com Pietro Crespi e com o Coronel Gerineldo Marquez teve a oportunidade de um sentimento diferente deste, que autores diversos denominam como amor ou amor romântico. Paz afirma que, embora existam jovens incapazes de amar e velhos sublimes nessa habilidade, o tempo do amor é a juventude. (1994, p. 183). É na juventude que Amaranta descobre o seu amor por Pietro Crespi e que o Coronel Gerineldo Marquez declara-se a ela: “Muitos anos antes, sendo ainda quase um menino, Gerineldo Márquez havia declarado o seu amor a Amaranta. Ela estava na época tão iludida com a sua paixão solitária por Pietro Crespi, que se riu dele” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 79).

Para Giddens, a sexualidade faz parte do amor, mas este independe daquela. O autor relaciona o amor a uma série de descobertas na outra pessoa, dotada de “qualidades de caráter” (GIDDENS, 1993, p. 51), que assinalam a sua especialidade. E complementa:

Frequentemente, considera-se que o amor romântico implica atração instantânea – amor à primeira vista. entretanto, na medida em que a atração imediata faz parte do amor romântico, ela tem de ser completamente separada das compulsões sexuais/eróticas do amor apaixonado. O primeiro olhar é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, completa (GIDDENS, 1993, p. 51).

Amaranta sofre um processo semelhante em relação a Pietro Crespi. Na medida em que o italiano começa a conviver com a sua família, passa a acreditar que ele é o homem ao lado do qual quer passar o resto dos seus dias, pois o idealiza a partir da primeira impressão e de seus gestos:

Crespi era jovem e louro, o homem mais belo e galante que se havia visto em Macondo, tão escrupuloso no vestir que, apesar do calor sufocante, trabalhava de camiseta brocada e um grosso paletó de pano escuro. [...] Neste dia, o italiano almoçou com eles. Rebeca e Amaranta, servindo a mesa, intimidaram-se com a fluidez com que usava os talheres aquele angélico de mãos pálida e sem anéis. Na sala de estar, contígua à de visitas, Pietro Crespi ensinou-as a dançar. Indicava-lhes os passos sem tocá-las (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 37).

Ao reformar a casa com o objetivo de proporcionar um espaço adequado para suas filhas recebessem seus pretendentes e vigiar essas visitas, Úrsula representa a concepção patriarcal de que à mulher cabe a função de contrair matrimônio e se devotar aos cuidados do marido, dos filhos e da casa. Amaranta, jovem organizada e habilidosa, herdara da mãe seus preceitos em torno do amor vinculado ao casamento, sendo esses semelhantes à teoria pertencente à obra de Francisca Cancian, *Love in America*:

antes do final do século XVIII, se de algum modo se falava de amor em relação ao casamento, tratava-se de um amor de companheiros, ligado à responsabilidade mútua de maridos e esposas pelo cuidado da família ou da propriedade. [...] Entretanto, com a divisão das esferas de ação, a promoção do amor tornou-se predominantemente tarefa das mulheres. As ideias sobre o amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior. Mas o desenvolvimento de tais ideias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação (1987, p. 21).

Amaranta estava disposta a consolidar com Crespi uma relação que exigisse de si dedicação e renúncia, e tal empreendimento é comprovado na obstinação em fazer com que o italiano não se casasse com Rebeca. Realmente, a personagem se isola do mundo exterior, principalmente na velhice. Na adolescência, todavia, esse ato é oriundo da rejeição sofrida pelo italiano, que a repudia ao saber de seus sentimentos.

É tamanha a decepção de Amaranta, que, desde então, ela passa a traçar um ardiloso plano de vingança. Ao se reaproximar Buendía, após o casamento de sua noiva Rebeca com José Arcadio, o italiano passa pelo processo da vivência do amor romântico ao descobrir na Buendía a mulher ideal. De acordo com Giddens,

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história –, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro [...] preenche um vazio que o indivíduo se quer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a autoidentidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro. O amor romântico faz do amor paixão um aglomerado específico de crenças e ideais equipado para transcendência; [...] mas também produz triunfo, uma conquista de preceitos e compromissos mundanos. Tal amor se projeta em dois sentidos: apoia-se no outro e idealiza o outro, e projeta um curso do desenvolvimento futuro (1993, p. 56).

A companhia de Amaranta passou a ser fundamental para o italiano. Ele sentia dificuldade em sair da casa da amada após as visitas cotidianas. Durante essas horas, Crespi sentia-se completo e não tinha dúvidas de que havia encontrado o verdadeiro amor. O triunfo de que fala Giddens (1993) é evidente na vida do professor de música após ele permitir-se conhecer Amaranta. O narrador não deixa dúvidas em relação a isso:

Pietro Crespi tinha encontrado o amor. A felicidade trouxe consigo a prosperidade. A sua loja ocupava agora quase um quarteirão, e era um refúgio de fantasia, com reproduções do campanário de Florença, que davam as horas num concerto de carrilhões, e caixinhas de música de Sorrento, e de pó de arroz da China que cantavam, se abrir a tampa, toadas de cinco notas, e todos os instrumentos musicais que se podiam imaginar e todos os artifícios de corda que se podiam conceber. Bruno Crespi, seu irmão mais novo, estava à frente da loja, porque ele já não chegava para atender à escola de música. Graças a ele, a Rua dos Turcos, com a sua deslumbrante exposição de quinquilharias, transformou-se num remanso melódico, para esquecer as arbitrariedades de Arcadio e o pesadelo remoto da guerra. Quando Úrsula determinou a retomada da missa dominical, Pietro Crespi presenteou o templo com um harmônio alemão, organizou um coro infantil e preparou um repertório gregoriano que deu uma nota esplêndida ao ritual taciturno do Padre Nicanor. Ninguém punha em dúvida que faria de Amaranta uma esposa feliz. Sem apressar os sentimentos, deixando-se arrastar pela fluidez natural do coração, chegaram a um ponto em que só faltava marcar a data do casamento. Não encontrariam obstáculos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63).

O amor romântico apresenta implicações diversas. No âmbito conjugal, segundo Santos, “leva a mulher ao devotamento total à família, em especial aos filhos, alvos de amor irrestrito, o que justifica dizer que ela passa a viver para o amor, tornando dignificante o papel da mãe” (2010, p. 174). Conforme Giddens, esse tipo de amor pode “terminar em tragédia e se nutrir na transgressão” (1993, p. 63). É isso o que acontece com o amor de Pietro Crespi por Amaranta. Após o repúdio do italiano pela personagem, ocorrido tempos antes, para a Buendía não importava mais o amor, e sim a vingança. A retaliação foi tramada de tal forma que, para aumentar a ansiedade do pretendente, Amaranta recusa a sua primeira proposta de casamento:

Numa terça-feira, quando ninguém duvidava de que mais cedo ou mais tarde teria de acontecer, Pietro Crespi pediu-lhe que se casasse com ele. Ela não interrompeu o trabalho. Esperou que passasse o quente rubor das orelhas e imprimiu a serena ênfase de maturidade. – Claro que sim, Crespi – disse – mas quando a gente se conhecer melhor. Não convém precipitar as coisas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 53).

O interesse por Crespi, após o casamento de Rebeca com outro e o consequente rompimento entre a filha adotiva da família Buendía e o professor de música, não passava de um disfarce necessário à execução do plano de Amaranta. Afinal, ela jamais se permitiria o casamento com um homem que, para a celibatária, tinha feito com que ela fosse relegada a segundo plano. Dessa forma, o que Úrsula chamava de “boa sorte” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63) e o narrador registra como “tudo fazia crer que Amaranta se orientava para uma felicidade sem tropeços” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 63), termina no suicídio de Pietro Crespi.

Ao falar sobre o amor, Paz também faz alusão ao sentimento que perpassa a atração física. O autor afirma que, no amor, “o corpo da minha companheira deixa de ser uma forma e converte-se numa substância disforme e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recobro” (PAZ, 1994, p. 182). Pode-se dizer que esse sentimento é o que o Coronel Gerineldo Marquez nutria por Amaranta, sendo que se declarara à personagem na adolescência e afirmara o seu amor por ela até a sua morte. O amor do Coronel pode ser compreendido através da explanação de Giddens em torno dos polos que constituem o amor. Para ele,

romancistas, filósofos, teólogos concordam que o amor tem dois polos irredutíveis um ao outro. De acordo com o primeiro, o laço conjugal se funda sobre a experiência de uma semelhança. Aquilo que é amado no outro é uma imagem de duas dimensões, onde me reconheço como num espelho. Encanto da reciprocidade: eu te compreendo, tu me compreendes; nós nos abraçamos, isto é, cada um pode contornar o outro. Tradicionalmente, este amor fundado sobre o reconhecimento mútuo é considerado como sendo o mais durável. [...] O outro polo do amor é o amor-paixão, que vos coloca fora de vós mesmos, na convicção absoluta da unicidade inseparável do outro, em seu corpo e sua alma. Então, o amante está seguro de si mesmo; não quer mais ouvir nada, da parte de terceiros, sobre os defeitos do objeto adorado. O próprio deste amor é viver o instante (GIDDENS, 1993, p. 39-41).

É provável que o amor de Crespi por Amaranta estivesse fundamentado na questão do reconhecimento mútuo. Como não houve casamento, o amor romântico, nome dado ao primeiro pólo, não foi consolidado em Amaranta e Crespi. O fato encontra respaldo na ambição de Amaranta, embebida no rancor que motivara a execução do plano de vingança.

Por outro lado, pode-se dizer que houve, por parte do italiano, a vivência da experiência do amor romântico, e que o seu suicídio seria a confirmação da consolidação desse sentimento.

A durabilidade do amor, como característica do amor romântico, é percebida nos sentimentos do Coronel Gerineldo Marquez. Para Giddens, o amor romântico é visto como durável em função do vínculo fundado “na arte da conversação partilhada” (1993, p. 40). A companhia era, pois, o elo entre o coronel e Amaranta após o seu regresso da guerra. Antes, porém, a amizade entre os dois já era notável. Na adolescência de Amaranta, a personagem não levava a sério a declaração de amor do coronel. Este, por sua vez, determinara-se a aguardar pela Buendía. Muito depois, quando estava na prisão, Gerineldo fez Amaranta lembrar-se dele ao enviar-lhe um bilhete, solicitando-lhe a gentileza de bordar doze lenços de cambraia:

Mandou-lhe o dinheiro. Ao fim de uma semana, Amaranta levou-lhe na prisão a dúzia de lenços bordados junto com o dinheiro, e ficaram várias horas falando do passado. “Quando eu sair daqui me caso com você”, disse Gerineldo Márquez ao se despedir. Amaranta riu, mas continuou pensando nele enquanto ensinava as crianças a ler, e desejou reviver para ele a sua paixão juvenil por Pietro Crespi (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 79).

Embora toda a dedicação dispensada ao amigo, os devaneios de Amaranta não ultrapassavam os limites do pensamento:

– Case com ele – [Úrsula] disse a ela. – Dificilmente você encontrará outro homem como esse. Amaranta fingiu uma reação de desprezo. – Não preciso de andar caçando homens – respondeu. – Levo estes biscoitos para Gerineldo porque me dá pena saber que mais cedo ou mais tarde vão fuzilá-lo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 79).

Amaranta persistiu na sua negativa a ponto de se ausentar da presença dele para não sucumbir à vontade de estar com o coronel. Além da escolha da solidão como companheira, opção feita há muitos anos, a Buendía não admitia a possibilidade de dividir o seu homem com a guerra, sendo que Gerineldo, melhor amigo do irmão, o coronel Aureliano Buendía, combatia desde a adolescência. O pretendente, porém, não desistiu:

Quando Gerineldo Márquez voltou para casa investido da sua nova dignidade de chefe civil e militar, [Úrsula] recebeu-o como a um filho, concebeu refinadas gentilezas para retê-lo, e rogou com todo o ânimo do seu coração que recordasse o seu propósito de se casar com Amaranta. As suas súplicas pareciam certeiras. Nos dias em que ia almoçar lá, o Coronel Gerineldo Márquez passava a tarde na varanda das begônias jogando xadrez chinês com Amaranta. Úrsula levava para eles o café com leite e biscoitos e tomava conta das crianças para que não os incomodassem. Amaranta, na realidade, se esforçava por acender no seu coração as cinzas

esquecidas da sua paixão juvenil. Com uma ansiedade que chegou a ser intolerável, esperava os dias de almoço, as tardes de xadrez chinês, e o tempo ia voando na companhia daquele guerreiro de nome nostálgico, cujos dedos tremiam imperceptivelmente ao mover as peças. Mas no dia em que o Coronel Gerineldo Márquez lhe reiterou a sua vontade de casar, ela o recusou. – Não vou me casar com ninguém – disse – e ainda menos com você, que ama tanto a Aureliano que vai casar comigo porque não pode casar com ele. O Coronel Gerineldo Márquez era um homem paciente. “Voltarei a insistir”, disse. “Mais cedo ou mais tarde ela se convence.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 80).

É certo que, com o coronel Gerineldo Márquez, Amaranta estaria diante da oportunidade de viver o que Giddens chama de amor confluyente, aquele pautado na solidariedade, na doação e, conseqüentemente, na renúncia:

O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a este outro (GIDDENS, 1993, p. 73).

Amaranta, todavia, era muito orgulhosa para se tornar codependente de alguém, traço pelo qual Giddens define aqueles que vivenciam o amor confluyente. Para o autor, “os indivíduos codependentes estão acostumados a encontrar a sua identidade através das ações ou das necessidades dos outros” (GIDDENS, 1993, p. 105). O coronel, contudo, estava disposto a renúncias por ela:

Foi por essa época que o Coronel Gerineldo Márquez começou a sentir o fastio da guerra. Apelou para as suas reservas de persuasão, para a sua imensa e reprimida ternura, disposto a renunciar por Amaranta a uma glória que lhe tinha custado o sacrifício dos seus melhores anos. Mas não conseguiu convencê-la. Uma tarde de agosto, agoniada pelo peso insuportável da sua própria obstinação, Amaranta se trancou no quarto para chorar a sua solidão até morrer, depois de dar a resposta definitiva ao seu pretendente tenaz: – Vamos esquecer isso para sempre – disse a ele – já somos velhos demais para estas coisas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 94).

Amaranta poderia ter se dedicado ao amor do coronel. A velhice não constituía razão para repudiá-lo, visto que, enquanto viva, cuidou de todos os seus familiares e, cessada a atração física, o amor se transformaria. Conforme Paz, esse sentimento “se converte não em piedade, mas sim em compaixão, no sentido de compartilhar e participar do sofrimento do outro” (1994, p. 189). A celibatária não se dispunha a fazer parte da consternação dos outros, contudo, já velha, mostrava-se preparada a auxiliar de outras formas. Coube a ela, por exemplo, os cuidados de José Arcadio.

José Arcadio era o primeiro e único filho homem de Aureliano Segundo. Amaranta, sua tia-bisavó, tomava conta do garoto enquanto o pai se dividia entre duas mulheres e as intermináveis festas que promovia; a mãe, Fernanda del Carpio, dedicava-se às suas orações e regras de comportamento e etiqueta; e Úrsula, a tataravó, preparava-o para ser padre. Como procedera com Pietro Crespi, Aureliano José e Gerineldo Marquez, após a ida de José Arcadio para o seminário, a Buendía cortara toda a comunicação com o rapaz:

Amaranta tecia a sua mortalha. Fernanda não entendia por que ela escrevia cartas ocasionais a Meme e até lhe mandava presentes, mas, pelo contrário, não queria nem ouvir falar de José Arcadio. “Vão morrer sem saber por que, respondeu Amaranta quando ela lhe fez a pergunta através de Úrsula”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145).

A verdade é que, se a voz narrativa não explica as razões de Amaranta, expõe um fato que revela o quanto a celibatária estava viva dentro da casca que criara para se afastar do mundo externo: “quando banhava o pequeno José Arcadio, três anos antes que o mandassem para o seminário, o acariciava não como faria uma avó com um neto, mas como teria feito uma mulher com um homem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 154).

Nem por José Arcadio, tampouco pela celibatária, se soube sobre a relação dos dois. Úrsula, ao morrer, alude aos dois homens que todos haviam conhecido como pretendentes de Amaranta: Pietro Crespi e Gerineldo Marquez. Aureliano José e José Arcadio ficaram relegados aos desejos da celibatária, que habitavam um local dentro da Buendía que ninguém, jamais, conheceu. É provável que a solteirona não tenha partilhado seus sentimentos e atos em relação ao sobrinho-bisneto por três razões: a) a postura relacionada ao pudor e à autossuficiência, b) o caráter universal e cultural do incesto e c) a ausência de uma relação incestuosa com entre Amaranta e José Arcadio.

De acordo com Marques e Zolin, “há uma tendência, em quase todos os povos e culturas, a certa aversão ao incesto, o que nos remete à universalidade de tal sentimento, ao mesmo tempo em que observamos certas regras que fazem com que pensemos tratar-se de algo proveniente da cultura” (2010, p. 4). Ou seja, conforme Lévi-Strauss,

a proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural [...]. Em certo sentido pertence à natureza, porque é uma condição geral da cultura, e, por conseguinte não devemos nos espantar em vê-la conservar da natureza seu caráter formal, isto é, a universalidade. Mas em outro sentido também já é a cultura, agindo e impondo sua regra no interior de fenômenos que não dependem primeiramente dela. Fomos levados a colocar o problema do incesto a propósito da relação entre a existência biológica e a existência social do homem, e logo verificamos que a proibição não depende exatamente nem de uma nem de outra (1976, p. 62).

Os pressupostos apresentados por Lévi-Strauss levantam algumas questões se pensados em torno de Amaranta e do contexto no qual ela estava arraigada. Os desejos da personagem poderiam ser relacionados ao caráter universal da regra – termo utilizado por Lévi-Strauss ao se referir ao incesto – por estarem atrelados à natureza do ser humano. Nesse sentido, contudo, uma dúvida se impõe: o incesto, de acordo com a perspectiva do autor, aparece sempre ligado ao casamento.

Não há aliança alguma com Amaranta e José Arcadio, nem a consumação ou aproximação do ato sexual. Para reforçar a ideia de que José Arcadio e Amaranta podem não ter vivido uma relação incestuosa, há que se considerar, primeiramente, que a Buendía fugiu não apenas de seus pretendentes, mas de todos os vínculos afetivos. Além disso, uma possível deformidade no olhar ou na interpretação do narrador, sendo que o perfeccionismo que caracterizava a Buendía pode ter sido confundido com prazer ao acariciar o garoto. Afinal, qual é a mãe que não limpa com esmero e carinho aquele que é considerado seu filho?

Ao remeter a questão do incesto à cultura, Lévi-Strauss pensa a relação incestuosa a partir da constituição de normas que a repelem, proíbem, ou não: “se este perigo existe para o grupo, para os indivíduos interessados ou sua descendência, é nele – ou na realidade que lhe é atribuída – que é preciso então procurar a origem da proibição” (1976, p. 56). Nesse caso, segundo mencionado anteriormente, o impedimento de uma relação incestuosa encontraria razão na crença de que filhos provenientes de parentes nasceriam diferentes dos demais, ou seja, com rabo de porco. Tal credence, na narrativa, provém da mãe de Amaranta, Úrsula, que a assimilara por meio da oralidade, em tempos anteriores, na sua infância.

É preciso acrescentar, em torno dos hábitos de Amaranta, que esta costumava matar as pessoas dentro de si. O que, provavelmente, não imaginava, era que permaneceria viva para seus mortos. Com José Arcadio, ao menos, foi dessa forma. O filho de Aureliano Segundo e Fernanda del Carpio escrevia para a família, mas jamais mencionara algo sobre sua vida pessoal, de tal forma que, Amaranta, afastada de tudo e embebida de forma irremediável em sua solidão, não sabia dos sentimentos e da vida cotidiana do sobrinho-bisneto em Roma. Depois de morta, contudo, continuaria viva na lembrança de José Arcadio: “Muitas vezes, no alucinante agosto romano, tinha aberto os olhos na metade do sono e visto Amaranta surgindo de uma banheira de mármore rajado, com as suas anáguas de renda e a venda na mão, idealizada pela ansiedade do exílio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 348).

Amaranta, certamente, era o único vínculo que José Arcadio mantinha com o passado. Além dos santos da casa, que queimara ao retornar para Macondo, a celibatária

constituía a única lembrança que ele tinha dos anos em que vivera na casa de sua família e que mantinha viva por meio de seus atos:

Dormia até depois das onze. Ia para o banheiro com um esfiapado roupão de dragões dourados e umas chinelas de pompons amarelos e ali oficiava um rito que pela sua serenidade e duração recordava o de Remédios, a Bela. Antes de se banhar, aromatizava a caixa d'água com os sais que levava em três potes de alabastro. Não fazia abluções com a cuia, mas mergulhava nas águas perfumadas e permanecia até duas horas boiando de barriga para cima, adormecido pela frescura e pela lembrança de Amaranta (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 348).

Se o incesto está relacionado ao preconceito, à proibição, conforme afirma Bezerra ao analisar esta terminologia – “da mesma forma que a morte, [o incesto] faz parte de um léxico que remete cada um de nós ao registro do inominável e do impensável. Se a própria palavra é tabu, é por conter em seu sentido mais profundo a noção de impureza” (2010, p. 9) – no contexto da obra, com José Arcadio, esse fato é mais uma vez questionável. É proveniente de Amaranta a única expressão de afeto – dentro de uma relação incestuosa de acordo com a voz narrativa, que compara o gesto de Amaranta ao toque feminino em busca de prazer – que o rapaz tivera durante sua infância e início da adolescência, antes de viajar à Itália para estudar em um seminário.

Por ser ainda criança, não se sabe se José Arcadio recebia o contato da tia como forma de incitação sexual ou de carinho. Este, porém, pode ser questionado quanto ao seu malefício, quanto ao fato de constituir um abuso, já que José Arcadio busca nos carinhos de Amaranta, via suas lembranças, refúgio para seus problemas: “ao acordar, moído pela roda dos pesadelos, a claridade da janela e as carícias de Amaranta na caixa d'água e o deleite com que ela lhe punha talco entre as pernas com uma esponja de seda libertavam-no do terror” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 350).

De qualquer forma, é evidente que as atitudes de Amaranta corroboram a muralha que ela mesma constrói entre seus sentimentos e o mundo exterior. Após sofrer por novamente não ter aceito mais um pedido de casamento, anos antes dos cuidados dispensados a José Arcadio, Amaranta encontra um modo de expulsar o coronel da casa dos Buendía:

No começo, o Coronel Gerineldo Márquez o visitava [Aureliano] à tardinha e os dois se sentavam na porta da rua para evocar o passado. Mas Amaranta não pôde suportar as lembranças que lhe suscitava aquele homem cansado cuja calvície o precipitava ao abismo de uma velhice prematura, e o atormentou com indelicadezas injustas, até que ele não voltou mais, a não ser em ocasiões especiais (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 113).

As experiências amorosas de Amaranta tiveram em comum a sua intransigência e o fervor e sofrimento de seus pretendentes. O italiano Pietro Crespi suicidou-se. Gerineldo Márquez, paralítico, acabou “anulado pela paralisia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 113) depois de suportar a prisão e a guerra por meio das recordações que tinha com a amada: “naquela noite interminável, [...] o Coronel Gerineldo Márquez evocava as suas tardes mortas no quarto de costura de Amaranta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 97). José Arcadio morreu pensando em Amaranta, uma vez que foi encontrado “boiando nas transparências perfumadas da caixa d’água, enorme e tumefacto, e ainda pensando em Amaranta” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 355). Aureliano José acabou esquecendo Amaranta. Antes, porém,

não deixara de desejá-la um só instante. Encontrava-a nos escuros quartos das aldeias vencidas, sobretudo nos mais abjetos, e a materializava no bafo de sangue seco das ataduras dos feridos, no pavor instantâneo do perigo da morte, a toda hora e em toda parte. Fugira dela, tentando aniquilar a sua lembrança, não só com a distância mas também com um encarniçamento confuso que os companheiros de armas qualificavam de temeridade; quanto mais, porém, pisoteava a sua imagem na estrumeira da guerra, mais a guerra se parecia com Amaranta. Sofreu assim no exílio, procurando a maneira de matá-la com a sua própria morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86).

Dessa forma, a Buendía recusou-se a correr riscos. Diante da alternativa de que não se pode ter tudo, a personagem optou por não ter nada, como se ela bastasse a si mesma. Por isso, inúmeras vezes, a voz narrativa relaciona a personagem à amargura. Sobre isso, Maia refere-se ao egoísmo como uma característica das escolhas das celibatárias frente à sua estereotipização. A autora menciona ainda que, por essa razão, “o trabalho assistencial e a dedicação aos outros se apresentavam como a única possibilidade de restituí-la a alguns estados da sua natureza humana, aproximando-a da verdadeira mulher” (MAIA, 2011, p. 29).

No que tange à questão do egoísmo, Forel⁷ afirma a anormalidade da celibatária, “já que não ama a ninguém, a não ser ela mesma, e não é amada, renegando, dessa maneira, sua natureza” (apud MAIA, 2012, p. 228). Nessa perspectiva, a ideia de Forel é reiterada por Maia ao considerar que “o amor, no sentido de doação, entrega total ao outro, aparece para as mulheres como necessidade, razão de viver e ser, fundamento identitário” (2012, p. 230).

A afirmação feita por Maia permite entrever que a celibatária não encontraria em si as bases para a construção de uma identidade. No caso de Amaranta, não há lugar para essa

⁷ Não se encontram referências a respeito de Forel. Maia (2011), em nota de rodapé, na sua obra *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1948)*, menciona que *A questão sexual*, de autoria de A. Forel, foi encontrada no arquivo do Centro de Memória da Medicina da UFMG e a sua terceira edição data de 1929.

ideia, sendo que, ao contrário do que postula Forel, a personagem não renuncia à sua natureza e, mesmo na velhice, experimenta o prazer – seja sexual, seja somente satisfação – por meio dos afagos feitos ao sobrinho-bisneto José Arcadio.

Sobre o amor enquanto dádiva, submissão ao outro, o caráter de Amaranta revela-se na análise do capítulo a seguir, através da forma de exercer a maternagem. É por esse traço que pode ser vista a sua relação com José Arcadio e a percepção que Úrsula apresenta sobre a filha antes da morte de Amaranta:

Amaranta, pelo contrário, cuja dureza de coração a espantava, cuja concentrada amargura a amargava, foi revelada no último exame como a mulher mais terna que jamais pudesse haver existido e compreendeu com uma penosa clarividência que as injustas torturas a que submetera Pietro Crespi não eram ditadas por uma vontade de vingança, como todo mundo pensava, nem o lento martírio com que frustrara a vida do Coronel Gerineldo Márquez tinha sido determinado pelo fel ruim da sua amargura, como todo mundo pensava, mas sim que ambas as ações tinham sido uma luta de morte entre um amor sem medidas e uma covardia invencível, e triunfara finalmente o medo irracional que Amaranta sempre tivera do seu próprio e atormentado coração (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 140).

A personagem não tinha medo de amar. Ao contrário, apresentava invejável coragem: preferiu assumir o celibato a se dedicar a um amor que não a preencheria completamente. Daí a contradição a que remete a narrativa e as maneiras pelas quais as identidades dos sujeitos são construídas por meio de diferentes práticas discursivas: a única mulher celibatária que habita a obra é a única que, por sua vez, é amada por quatro homens.

Se, segundo Paz, “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos ‘vida’” (1994, p. 15), quem disse que Amaranta não viveu? À sua maneira, não restam dúvidas de que a Buendía subverteu a ordem vigente e, mais que mulher, soube fazer-se uma princesa.

4 A MATERNIDADE E AMARANTA: DESCONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO?

*Quem disse que eu me mudei?
Não importa que a tenham demolido:
A gente continua morando
na velha casa em que nasceu.*

Mario Quintana

Uma das inovações da literatura feminista foi a capacidade de relacionar o termo gênero à cultura. Dessa forma, foram encontradas maneiras diversas de abordar a questão da igualdade e da diferença entre homens e mulheres, considerando-as em seus aspectos universais e singulares. Araújo, nesse sentido, assevera que “muitas das características atribuídas ao masculino e ao feminino não são determinadas apenas pelo gênero; são influenciadas também pela classe social, pela cultura, pela educação, bem como por características individuais de personalidade” (2001). O vínculo entre gênero e cultura é fortemente verificado na afirmação de Scott:

Além disso, o termo gênero também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. [...] o termo gênero torna-se uma forma de indicar construções culturais – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres (1995, p. 75).

Ao observar os papéis pertinentes ao masculino e ao feminino, os estudos em torno da diferença e da igualdade entre homens e mulheres tiveram por base as perspectivas essencialista e culturalista. Françoise Collin, feminista francesa, propôs uma terceira perspectiva de análise. De acordo com Araújo (2001), a autora (1992) apresenta uma categoria que respeita e, ao mesmo tempo, necessita das diferenças ao reunir os conceitos opostos de diferença e igualdade. Assim,

a proposta de Collin incorpora [...] a igualdade e as diferenças sem negá-las, num constante jogo dialético em que a pluralidade e o diálogo são os princípios fundamentais. [...] Collin propõe pensar a diferença em três níveis: entre o sujeito-

mulher e a sua condição de mulher; entre as mulheres; e entre as mulheres e o mundo dos homens (ARAÚJO, 2001).

A articulação entre igualdades e diferenças a partir dos estudos de gênero compõe a abordagem em torno da maternidade enquanto papel protagonizado por Amaranta no decorrer de sua vida. Estudar a forma como diferentes mulheres desempenharam sua tarefa de mãe na configuração identitária da personagem – uma vez que a identidade se constrói a partir do outro – desconstrói, em *Cem anos de solidão*, o caráter universal de subordinação e renúncia atribuído à maternidade.

A maternidade, por muito tempo, foi imposta a partir de argumentos biológicos, de caráter religioso e de cunho social. O primeiro deles afirmava a reprodução como intrínseca à natureza da mulher. De acordo com Moreira,

o mito do amor materno era, sem dúvida, um dos principais argumentos dentro desse tipo de justificativa. Acreditava-se claramente na maternidade como uma vocação, por vezes, inclusive, como um instinto, que permitiria às mulheres o cuidado das crianças (2002, 2003, p. 287).

A religião, por sua vez, demandava que Deus concedia à mulher a dádiva da maternidade, impossibilitando-a, portanto, de questioná-la ou recusá-la. A sociedade, no entanto, reservava à mulher a condição de regeneradora da estrutura familiar. Moreira explica que

o caos na família era considerado uma das causas atribuídas à desordem que marcava a segunda metade do século XIX. A maternidade passou então a ser vista como um fator na cruzada pelo engrandecimento da Nação. A influência da mulher nos destinos da sociedade far-se-ia pelo ensino e pelo preparo dos filhos. A mulher, educando a infância no lar, estabeleceria os fundamentos sólidos da moralidade na família (2002, 2003, p. 290-291).

Na narrativa em estudo, a configuração da maternagem desobedece ao sistema vigente. O nascimento de Amaranta, por exemplo, revela a representação de um traço da singularidade da maternagem, pois quem assume os cuidados da menina nas suas primeiras semanas de vida é seu pai, José Arcadio Buendía.

Úrsula intrigou-se ao ver que havia concebido um bebê leve, ao contrário do primeiro filho, José Arcadio, que causara assombro por seu tamanho. Antes que os outros a vissem, a mãe de Amaranta certificou-se da normalidade da filha. Em seguida, entrou em desespero ao saber que seu primogênito saíra da cidade em companhia dos ciganos foi tão profundo esse sentimento que se esqueceu do bebê:

Úrsula perguntou por onde tinham ido os ciganos. Continuou perguntando no caminho que lhe indicaram, e pensando que ainda tinha tempo de alcançá-los, continuou se afastando da aldeia, até que teve consciência de estar tão longe que já não pensou mais em voltar. José Arcadio Buendía não deu falta da mulher senão às oito da noite, quando deixou a matéria esquentando numa camada de esterco, e foi ver o que estava acontecendo com a pequena Amaranta, que estava rouca de tanto chorar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 23).

Dessa forma, José Arcadio Buendía representa uma subversão dos paradigmas históricos existentes, pois passou a ocupar-se de sua filha, provendo-lhe os cuidados e atenção necessários a um bebê, sem que esse acontecimento afetasse o seu papel no seio familiar: “Durante várias semanas, José Arcadio Buendía [...] ocupava-se como mãe da pequena Amaranta. Banhava-a e mudava-lhe a roupa, levava-a para ser amamentada quatro vezes por dia e até cantava para ela, de noite, as canções que Úrsula nunca soube cantar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 23).

Úrsula não soube ninar sua filha, tampouco cuidá-la após retornar para Macondo, sem seu filho José Arcadio, que viajara mundo afora com os ciganos. A postura da mãe de Amaranta, no entanto, não foi questionada pelo marido, e seu caráter empreendedor sobrepôs-se às tarefas ligadas à maternidade, tanto que

foi assim que Arcadio e Amaranta falaram a língua guajira antes do castelhano e aprenderam a tomar sopa de lagartixas e a comer ovos de aranhas, sem que Úrsula reparasse, porque andava ocupada demais com um negócio de animaizinhos de caramelo que prometia um bom futuro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 25).

Antes da morte da filha, Úrsula chega à conclusão de que Amaranta fora a criatura mais terna que conhecera. Em momento algum da narrativa, porém, se verifica algum indício de que a mãe tivesse afeto para com Amaranta. Se é fato que a existência da mulher encontra justificativa na experiência da maternidade, Úrsula constitui uma exceção.

Stevens comenta que a organização de papéis de gênero ocorreu em função da maternidade: “coube à mulher a imanência da reprodução, enquanto que o homem destinou para si a transcendência, o domínio da cultura e da civilização” (2007, p. 19). A narrativa de Gabriel García Márquez aponta, nesse sentido, para uma transgressão da função da maternidade ao mostrar, através dos papéis desempenhados pelo casal Úrsula e José Arcadio em relação aos cuidados de Amaranta, o espaço que existe para uma conciliação nas funções ligadas à maternagem.

A função maternal, considerando essas mudanças, situar-se-ia num entre-lugar, visto por Souza como o espaço que “possibilita a ativação de forças de descentramento e de

desconstrução” (2007, p. 2), o que ocorre por meio do comportamento de Úrsula e de seu marido no que concerne à maternidade. A transgressão observada no casal Buendía situar-se-ia também no que Stevens denominou encruzilhada. Para a autora,

uma mudança gradual na função maternal se situa numa espécie de encruzilhada, já que a maternidade é um dos pilares que sustentam o patriarcado e é também um componente inalienável da identidade feminina – a maternidade é ao mesmo tempo um lócus de poder e opressão, autorrealização e sacrifício (STEVENS, 2007, p. 24).

Os traços que caracterizam o lugar mencionado por Stevens (2007) foram experimentados por Úrsula e José Arcadio num processo chamado de maternidade transferida: a falta de autorrealização de Úrsula na maternidade e as circunstâncias nas quais Amaranta se encontrava na ausência da mãe delegaram ao pai de Amaranta um papel predominantemente feminino – daí outra contravenção, já que a transferência materna ocorria entre mulheres. Quando do retorno de Úrsula à residência da família, os índios que lhe serviam assumiram os cuidados da pequena Buendía.

A maternidade transferida não é um fenômeno novo na história das mulheres. Antes da metade do século XVIII, o amor não fazia parte do valor familiar e social. Era associado à ideia de perda da razão, de enfraquecimento e efemeridade, e dentro de tal premissa estava o amor materno. (BADINTER, 1985) Embora o termo não fosse utilizado, a maternidade era delegada a outras mulheres pelas mais diversas justificativas. Conforme Badinter, a amamentação foi uma delas, pois

as mulheres (e portanto as famílias) que se acreditavam acima do vulgo, consideravam pouco digno amamentarem elas mesmas os filhos. [...] Amamentar o próprio filho equivalia a confessar que não se pertencia à melhor sociedade. [...] Em nome do bom-tom, declarou-se a amamentação ridícula e repugnante. [...] Mães, sogras e parteiras desaconselham a jovem mãe a amamentar, pois a tarefa não é nobre o bastante para uma dama superior (1985, p. 95-96).

Em função do processo de hierarquização a que foi submetido o aleitamento, a amamentação ficava a cargo de escravas e de mulheres de classes sociais inferiores. Até o final do século XVIII, servir o marido sexualmente era prioridade, por isso a amamentação era repudiada – em função de preceitos sociais e culturais determinantes na transferência maternal:

O pudor é um sentimento real que não podemos deixar de lado nessa recusa de amamentar. Se a mãe amamentasse, devia esconder-se para isso, o que interrompia por um longo período a sua vida social e a de seu marido. Os maridos, por sua vez, não deixaram de ter responsabilidade nessa recusa das esposas a amamentar. Alguns

se queixam da amamentação pela mulher como de um atentado à sua sexualidade e uma restrição ao seu prazer. Outros demonstram clara aversão pelas mulheres que amamentam, com seu forte cheiro de leite e seus seios que ressumam sem cessar. Para eles, o aleitamento é sinônimo de sujeira. Um verdadeiro antídoto contra o amor. Mesmo que o pai não sinta aversão, o bebê amamentado pela mãe o perturba constantemente. Pois os médicos e os moralistas da época estão sempre de acordo em proibir as relações sexuais, não só durante a gravidez como durante toda a duração do aleitamento (BADINTER, 1985, p. 96).

Outro fator apontado por Badinter na rejeição da maternidade pelas mulheres corrobora o peso da sociedade e da cultura nessa sistemática. Para a autora, os filhos eram rechaçados porque não era visto valor ou status na função materna, e a

mulher, ao clamar por visibilização, deixava os filhos aos cuidados de amas e governantas:

Para compreender o comportamento de rejeição da maternidade pelas mulheres, é preciso recordar-se de que nessa época as tarefas maternas não são objeto de nenhuma atenção, de nenhuma valorização pela sociedade. São consideradas, na melhor das hipóteses, normais, uma coisa vulgar. As mulheres não obtinham, pois, nenhuma glória sendo mães, e no entanto essa era sua função principal (BADINTER, 1985, p. 99-100).

Ao mesmo tempo em que a mulher almejava ser notada e valorizada, ela se submetia aos desígnios da sociedade, inscritos pelos homens, momento em que interessa que a mulher assuma o controle do ambiente privado. Rocha-Coutinho explica esse processo ao explicar que,

aos poucos, as transformações político-econômicas da sociedade desencadearam o desaparecimento da estrutura ampla de parentesco como eixo básico, e as funções domésticas e sociais começaram a ser separadas, ao mesmo tempo em que começavam a mudar também seus conteúdos específicos, até constituírem o que hoje em dia denominamos âmbito privado e âmbito público (1994, p. 32).

A afetividade coube ao âmbito privado, cuja responsabilidade foi delegada à mulher. Dessa forma, a família afirmou-se como reduto dos sentimentos e da intimidade e, dentro dela, foi atribuída à mulher a responsabilidade da reprodução,

em todas as suas formas [...]. O seu trabalho como reprodutora é naturalizado e à mulher passa a caber a execução e a supervisão de uma série de tarefas conhecidas como trabalho doméstico que se realizam no âmbito da unidade familiar (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33).

Nesse sentido, Michelet acredita que a função pedagógica ocorra na família, cuja organização depende da mulher, pois vê nela “o exemplo de estrutura familiar” (PEREIRA, 2007, p. 11) por sua capacidade de influenciar e formar opiniões. Pereira afirma que Michelet

“focaliza o povo e, especialmente, a mulher, como os agentes e os destinatários de uma nova educação” (2007, p. 40). Em sua obra intitulada *Mulher*, Michelet descreve a mulher nessa perspectiva:

Toda mulher é um altar, a coisa pura, a coisa santa, em que o homem, abalado pela vida, pode a cada hora encontrar a fé, reencontrar a sua própria consciência, conservada mais pura do que nele. Toda mulher é uma escola, e é delas que as gerações recebem realmente sua crença. Muito antes que o pai pense na educação, a mãe deu a sua, que não mais se apagará (1995, p. 118).

No ambiente privado, desse modo, a maternidade passou a ser glorificada, e a mulher, na medida em que se entregava a ela, confinava-se ao âmbito doméstico, passando por um processo que a levou ao isolamento social e cultural, tornando-se, assim, a responsável por propagar a educação ditada pelo homem. Santos, assim como Michelet, afirma que

a concepção de boa mãe deveria estar associada à ideia de mulher imaculada e terna, e a solidificação dessa imagem – mãe santa e dedicada ao lar – só é alcançada pela manutenção da ideia de mulher pura, distanciada dos problemas, do trabalho e das tentações da esfera externa, que deviria ficar sob a responsabilidade do homem (2010, p. 174).

Nesse aspecto, se o homem é afastado do objetivo ideológico voltado à autoridade paternal, seu papel nas instâncias de poder que regem a sociedade é reforçado. Badinter elucidada:

o que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade. Alguns, mais cínicos, verão nele, a longo prazo, um valor mercantil. Igualmente nova é a associação das duas palavras, "amor" e "materno", que significa não só a promoção do sentimento, como também a da mulher enquanto mãe. Deslocando-se insensivelmente da autoridade para o amor, o foco ideológico ilumina cada vez mais a mãe, em detrimento do pai, que entrará progressivamente na obscuridade (1985, p. 144-145).

As lutas feministas, ocorridas mais sistematicamente a partir dos anos sessenta do século XX, legitimaram a prática de mulheres sentirem-se aptas a assumirem uma série de responsabilidades, antes delegadas somente aos homens. Na busca de igualdade, homens e mulheres passam a compartilhar tarefas, responsabilidades, espaços. Dessa forma, a maternidade transferida se redimensiona, possibilitando à mulher alargar seu campo de atuação. Para Gomes Costa (2002), foram as lutas feministas que, no século XX, legitimaram essa prática. A pesquisadora acrescenta que “essa transferência atualiza desigualdades

seculares nos acessos das mulheres a direitos sociais, próprias das relações de poder e subordinação que presidem a montagem dos sistemas protecionistas” (GOMES COSTA, 2002).

Nesse contexto, Úrsula poderia simbolizar não apenas a mulher que gerou, desprovida de instinto maternal, mas também a mulher moderna, que não se sujeitou à frustração da função da maternidade cotidiana e consolidou seu caráter empreendedor. Se a mãe de Amaranta não foi capaz de ninar seus filhos, soube, como ninguém, sustentar a família com a montagem de uma padaria em sua própria casa e conduzir uma reforma monumental em sua residência, tornando-a o centro de Macondo, local em que recebia viajantes de inúmeras procedências, casa em que eram realizados os bailes e, na qual, eram tomadas decisões de ordem política, econômica e religiosa.

A maternidade transferida, por outro lado, desempenhou duas outras importantes funções na narrativa de Gabriel García Márquez: a) a consolidação da posição social das personagens Pilar Ternera, Santa Sofía de la Piedad e Fernanda del Carpio, segundo seus próprios intentos e b) a solidificação de Amaranta enquanto mãe.

A primeira dessas mulheres, Pilar Ternera, perdera a virgindade aos quatorze anos. Para afastá-la do homem que a violara, e que não a assumira por ser casado, sua família enviou-a para Macondo junto com o grupo que fundara a cidade. Conforme a voz narrativa, Pilar auxiliava a família Buendía nas tarefas domésticas e, com o passar do tempo, desistiu de esperar pelo amado, mas sem amargura alguma:

uma mulher alegre, desbocada, provocante, que ajudava nos trabalhos domésticos e sabia ler o futuro nas cartas [...] ela se cansou de esperar, identificando-o sempre com os homens altos e baixos, louros e morenos, que as cartas lhe prometiam pelos caminhos da terra e pelos caminhos do mar, para dentro de três dias, três meses ou três anos. Tinha perdido na espera a força das coxas, a dureza dos seios, o hábito da ternura; mas conservava intacta a loucura do coração (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 18,19).

Pilar acabou por iniciar o primogênito dos Buendía, José Arcadio, nas vicissitudes das relações sexuais, e os dois chegaram a nutrir um namoro secreto amparado pelo desejo sexual. Entretanto, ao saber que Pilar teria um filho seu, José Arcadio fugiu com os ciganos. Como que pressentindo o acontecimento, Pilar – conforme lhe sugeria o próprio nome – não se deixou abalar e deu continuidade à gravidez:

o filho de Pilar Ternera foi levado para a casa dos avós com semanas de nascido. Úrsula admitiu-o de má vontade, mais uma vez pela teimosia do marido, que não pôde conceber a ideia de que um rebento do seu sangue ficasse jogado por aí: mas

impôs a condição de que se escondesse do menino a sua verdadeira identidade. Apesar de receber o nome de José Arcadio, acabaram por chamá-lo simplesmente de Arcadio, para evitar confusão (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 25).

Mais uma vez, a ordem é subvertida na obra e marcada pela aceitação de Arcadio dentro da família Buendía por parte do avô, José Arcadio Buendía, e pelo desprezo da avó, Úrsula, que, assim como procedera com Amaranta, jamais dará a Arcadio demonstração de afeição. O neto bastardo e Amaranta tinham praticamente a mesma idade, e por isso foram criados como irmãos. A Buendía, que sabia quem eram os pais de Arcadio, foi absorvendo esses acontecimentos, a partir dos quais passou a construir – internamente – seus preceitos em torno da atividade materna.

Badinter (1985) aponta a entrega de um filho a uma ama, governanta ou preceptor como formas de abandonar uma criança. Pilar Ternera, que era pobre, ao entregar Arcadio para seus avós paternos, encontrava na doação uma forma de garantir o futuro do filho. Afastada da família Buendía por Úrsula, a mãe de Arcadio acompanhava de longe o crescimento do filho. Em baile promovido pelos Buendía em sua residência,

Arcadio e Amaranta se igualaram em graça e destreza. Mas a exibição foi interrompida porque Pilar Ternera, que estava com os curiosos, atracou-se às mordidas e puxões com uma mulher que se atreveu a comentar que o Arcadio tinha nádegas de mulher (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 38).

Pilar Ternera “já tinha tido outros dois filhos de pais desconhecidos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 37) quando recebeu Aureliano, último filho de Úrsula e José Arcadio Buendía, em sua cama. Desse encontro nasceu Aureliano José. Na verdade, Pilar

jamais cobrava o serviço. Jamais negava o favor, como não o negara aos inumeráveis homens que a procuraram até o crepúsculo da sua maturidade, sem lhe proporcionar nem dinheiro nem amor, apenas, algumas vezes, prazer. As suas cinco filhas, herdeiras de uma semente ferosa, perderam-se pelos caminhos da vida desde a adolescência. Dos dois varões que chegou a criar, um morreu lutando nas hostes do Coronel Aureliano Buendía e o outro foi ferido e capturado aos quatorze anos, quando tentava roubar um engradado de galinhas num povoado do pântano (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 88).

A mãe de Arcadio e Aureliano José representa, na narrativa, a materialização da mulher prostituta.⁸ Como mãe, ela simboliza uma prática parental vinculada à

⁸ Para a sociedade da época, Pilar era vista como uma prostituta, embora não cobrasse por seus serviços. De acordo com a voz narrativa, Pilar Ternera gostava de ver as pessoas felizes na cama, e essa satisfação sobrepunha-se à importância de receber pagamento.

contemporaneidade na qual, segundo Badinter, “não há prerrogativa da mulher” (1985, p. 26). Desprovida de benefícios, ao retornar à casa dos Buendía, Pilar Ternera “chegava a qualquer hora do dia, como um pé de vento, e descarregava a sua energia febril nos trabalhos mais pesados. Às vezes entrava na oficina e ajudava Arcadio a sensibilizar as lâminas do daguerreótipo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 45-46).

O segundo filho de Pilar com um Buendía teve sorte diferente da do irmão. Sempre soube de sua origem e, ao nascer, “foi levado para a casa e batizado em cerimônia íntima com o nome de Aureliano José” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 52). Remedios, esposa de Aureliano, acolheu Aureliano José como se este fosse seu filho mais velho, mas foi à Amaranta que Pilar entregou o menino para ser criado.

Amaranta, por sua vez, cujo propósito celibatário já estava concretizado, não fez da maternidade um trabalho assistencial – qualidade típica da solteirona na aquisição de alguma visibilidade social ou gratidão –, mas uma missão à qual se dedicaria com toda a obsessão característica de sua personalidade.

Butler destaca a compreensão do sujeito a partir de uma “multiplicidade de forças que se aglutinam e se dissipam historicamente” (1997, p. 12), as quais corroboram a não fixidez da identidade devido ao percurso traçado por tais forças. Para a estudiosa, “o sujeito emerge como efeito das relações de poder” (1997, p. 12). De acordo com esse pressuposto, pode-se dizer que o caráter maternal de Amaranta foi formado a partir de suas vivências, determinadas pelo cuidado paterno, na tenra idade; pela convivência com uma mãe incapaz de demonstrar afeto; pela existência, em sua casa, de uma irmã adotiva, Rebeca, de origem desconhecida, e de um irmão adotivo, Arcadio, que era, ao mesmo tempo, seu sobrinho, convivendo com a personagem no dia a dia.

Dessa forma, ao invés de sofrer um processo de oposição às relações de poder que constituem o contexto no qual Amaranta vive, e repudiar a maternidade, a Buendía passa a acolher e resguardar dentro de si a capacidade da maternagem. Butler enfatiza essa sistemática na formação do sujeito ao dizer que “o poder deve ser pensado como algo que também forma o sujeito” (1997, p. 12).

Amaranta acaba, pois, impedindo o caos no cotidiano doméstico dos Buendía ao compreender e assumir a responsabilidade da tarefa maternal. Isso ocorre porque a personagem encontra-se preparada para desempenhar a função que lhe fora atribuída por Pilar Ternera. Conforme a voz narrativa, “Amaranta tomou conta de Aureliano José. Adotou-o como um filho” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 52): banhava-o, vestia-o, alimentava-o,

cantava e fazia-lhe companhia para dissipar o medo que o garoto tinha do escuro, ensinava-lhe Aritmética. Abria mão de seu tempo em prol dos cuidados para com Aureliano José.

O irmão e sobrinho de Amaranta, Arcadio, foi expulso de casa – por Úrsula – devido às suas convicções políticas. Morreu jovem. Antes de ser fuzilado, porém, conheceu o amor por meio de uma moça que cheirava

a brilhantina de florzinha, e tinha os seios inchados e cegos com mamilos de homem, e o sexo pétreo e redondo como uma noz, e a ternura caótica da inexperiência exaltada. Era virgem e tinha o nome inverossímil de Santa Sofia de la Piedad. [...] Arcadio a vira muitas vezes, atendendo na lojinha de comestíveis dos pais, e nunca tinha prestado atenção nela, porque tinha a rara virtude de não existir por completo, a não ser no momento oportuno. Mas a partir daquele dia, enroscou-se como um gato no calor da sua axila. Ela ia à escola na hora da sesta, com o consentimento dos pais, [...]. Mais tarde, quando as tropas do Governo os desalojaram do local, amavam-se entre as latas de manteiga e os sacos de milho do depósito. Na época em que Arcadio foi nomeado chefe civil e militar, tiveram uma filha (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 66).

Ao morrer, Arcadio deixou Santa Sofía grávida novamente, fato que fez com que a viúva fosse acolhida pela família Buendía, juntamente com sua filha, de seis meses, que foi batizada com o nome de Remedios. Da gravidez de Santa Sofía, nasceram gêmeos idênticos, chamados de Aureliano Segundo e José Arcádio Segundo. Santa Sofía, numa espécie de gratidão, auxiliava Úrsula em todas as suas atividades, como na empresa de doces de animaizinhos de caramelo, que então prosperava. Além disso, ocupava-se da cozinha, das roupas, do lixo e acendia o fogo todos os dias, o que significa que acordava ainda de madrugada. Após a morte de Amaranta, destinava o seu tempo, principalmente, ao filho José Arcadio Segundo e à própria Úrsula:

Santa Sofia de la Piedad tomou conta dela [Úrsula]. Levava-lhe a comida no quarto e a água da bilha para que se lavasse e a mantinha a par de quanto se passava em Macondo. [...] Certa manhã Úrsula acordou sentindo que se acabava num desmaio de placidez, e já tinha pedido que a levassem ao Padre Antonio Isabel, ainda que fosse numa liteira, quando Santa Sofía de la Piedad descobriu que ela tinha as costas empedradas de sanguessugas. Desprenderam-nas uma por uma, queimando-as com tições, antes que acabassem de sangrá-la [...] Ficava imóvel vários dias e Santa Sofia de la Piedad tinha que sacudi-la [Úrsula] para se convencer de que estava viva e a sentava no colo para alimentá-la com colherinhas de água com açúcar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157, 175, 189).

Santa Sofía de la Piedad parece ter renunciado ao caminho dos cuidados maternos para auxiliar nas tarefas domésticas e ter direito a viver com a família Buendía, que sustentava seus três filhos. Badinter argumenta que, para uma mulher adotar tal conduta, ela deveria “estar bastante liberta dos fardos próprios à condição feminina mais comum: contingências

materiais, autoridade do marido e isolamento cultural” (1985, p. 100). A viúva de Arcadio vivia tão afastada do meio social, absorvida em suas tarefas, que perdia a noção da passagem do tempo:

De volta à oficina [o coronel Aureliano] sentiu o cheiro de pavio do fogo que Santa Sofía de la Piedad estava acendendo e esperou na cozinha que o café fervesse, para levar a sua caneca sem açúcar. Santa Sofía de la Piedad perguntou-lhe, como todas as manhãs, em que dia da semana estavam e ele respondeu que era terça-feira, onze de outubro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 148).

O estado civil de Santa Sofía de la Piedad anunciava a ausência de posto marital em sua vida, e o desprendimento aos bens materiais era tanto, que ficara décadas sem uma roupa nova:

Às vezes eram surpreendidos [a família Buendía em tempos de decadência] pelos primeiros galos fazendo e desfazendo montinhos de moedas, tirando um pouco daqui para botar ali, de modo a que este chegasse para contentar Fernanda, aquele para os sapatos de Amaranta Úrsula, este outro para Santa Sofía de la Piedad, que não estreava um vestido desde seu tempo de mocinha (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 187).

Há fortes indícios de que Santa Sofía de la Piedad gostaria de ter sido uma mãe mais presente na vida dos filhos, afinal, era uma mulher amorosa e dedicada. Prova disso reside na contradição de seus atos: para protegê-los e assegurar-lhes o sustento, afastou-se deles, priorizando o lugar de empregada, que ocupará até abandonar a casa da família Buendía, depois da morte de Úrsula. Relativamente a uma conceitualização acerca da boa mãe, Woolf afirma que “não há metros, criteriosamente divididos nas frações de um centímetro, que se possam dispor sobre as qualidades de uma boa mãe” (p. 106, [s.d.]).

Sobre essa definição, Badinter reitera que o comportamento da mulher em relação à maternidade é proveniente – dentre outras – de seus interesses, pois a escolha das mulheres – assim como a de Santa Sofía – era pautada, essencialmente, “nas suas possibilidades econômicas [...]” (1985, p. 199). A autora acrescenta:

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal (BADINTER, 1985, p. 19).

A afirmação de Badinter não se concretiza, não é pertinente, principalmente em se tratando da mãe de Remedios, Aureliano Segundo e José Arcadio Segundo. As respostas à sua condição de mãe, Santa Sofía de la Piedad adquire por meio dos vínculos que Amaranta, preceptora de seus filhos, estabelece com eles, e do papel a que a própria Sofía se destinara naquele contexto, a representação da mulher escrava.

Na época em que a viúva de Arcadio chegou à casa dos Buendía, o lugar ficou repleto de crianças. Amaranta “tomou o encargo de cuidar de todos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 76) e

colocou cadeirinhas de madeira na sala, e instituiu um jardim de infância com outras crianças de famílias vizinhas. Quando o Coronel Aureliano Buendía regressou, entre estampidos de foguetes e repiques de sinos, um coro infantil lhe deu as boas-vindas na casa. Aureliano José, comprido como o avô, vestido de oficial revolucionário, rendeu-lhe honras militares (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 76).

A Buendía encarregava-se dos cuidados com os gêmeos e a irmã, Remedios, que passou a ser chamada de Remedios, a Bela, por ter herdado a beleza da mãe, Santa Sofía. A menina se distinguia das demais por sua beleza e por seus hábitos: passou a banhar-se sozinha apenas quando adolescente e, mesmo assim, gostava de desenhar animaizinhos na parede no banheiro com uma vareta lambuzada com o próprio cocô. Era preciso, assim, vigiá-la o tempo inteiro. Alguns a consideravam retardada, já que

atingiu os vinte anos sem aprender a ler e escrever, sem se servir dos talheres na mesa, passeando nua pela casa, porque a sua natureza reagia contra qualquer espécie de convencionalismo. Quando o jovem comandante da guarda lhe declarou o seu amor, recusou-o simplesmente porque se assombrou com a sua frivolidade. “Olha que bobo que ele é”, disse a Amaranta. “Diz que está morrendo por minha causa, como se eu fosse uma cólica miserere” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 112).

Remedios partilhava com Amaranta, aquela com quem mais convivia, suas opiniões. A Buendía, que em vão tentara ensinar-lhe os princípios voltados à socialização, já sabia “que aquela menina que havia criado [...] já era a criatura mais bela que se havia visto em Macondo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 94-95). Úrsula Buendía, por sua vez, sentia-se feliz por ter na família uma mulher de tamanha beleza, mas acreditava que a qualidade poderia ser uma armadilha do demônio. Não se opôs, portanto, à única vestimenta que a própria Remedios costurara para usar e ficou aliviada ao saber sobre o novo estilo adotado pela bisneta:

[Remedios] estacou numa adolescência magnífica [...] feliz num mundo próprio de realidades simples. [...] coseu uma bata de aniagem que enfiava simplesmente pela cabeça e resolvia sem mais trâmites o problema de se vestir [...]. Amolaram-na tanto para que cortasse o cabelo cascadeante que já batia na barriga da perna e para que fizesse um coque preso com pentes e tranças com laços coloridos que simplesmente raspou a cabeça (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 130).

Ao perceber que Remedios ficara ainda mais bonita sem cabelo, Úrsula, com medo de uma tragédia, decidiu afastá-la de todos. Foi Amaranta quem acolheu a filha de Santa Sofía em seu quarto de costura, a fim de ensiná-la a bordar e a costurar – quando conseguiu somente que Remedios aprendesse a manusear a manivela da máquina de costura. Era com Amaranta que Remedios saía de casa, com aquela que era a sua tia-avó passava a maior parte do dia. Se Remedios estivesse sob a tutela de Amaranta, todos estavam tranquilos, afinal, a serenidade da Buendía e a atenção que ela dispensava às crianças apaziguavam as angústias de todos.

Conforme Del Priore, assim que as populações do passado viram-se diante da necessidade de segurança, a maternidade enquanto papel ideal para a mulher, passou a ser cultivada. A Igreja era a responsável por difundir essa ideia, concebida apenas dentro do casamento. Por isso a existência da pregação de garantias oriundas exclusivamente e existentes tão somente dentro do matrimônio. (DEL PRIORE, 1985) Por outro lado, omitiu-se a entidade do casamento como forma de coerção às mulheres, conforme explica Imaz: “el matrimonio significó una merma de los derechos de las casadas” (2011). Nesse contexto,

assim como para a sociedade, segundo a medicina, apenas vazios de prazeres físicos o corpo feminino se mostraria dentro da normalidade e, assim, oco, se revelaria eficiente, útil e fecundo. Apenas como mãe a mulher revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua missão atender ao projeto fisiológico-moral dos médicos e à perspectiva sobrenatural da Igreja (DEL PRIORE, 1985, p. 31).

Pode-se dizer, então, que, na mesma medida em que os atos de Amaranta em relação à maternidade engendram segurança, este preceito, na obra, representa a desconstrução de paradigmas, uma vez que a personagem exerceu a maternagem num corpo celibatário, provido de prazer fora das muralhas do casamento e da reprodução, fora do controle masculino. As tarefas de Amaranta, contudo, não se restringiam aos cuidados de Remedios e Aureliano José, pois havia, também, os gêmeos, carentes da segurança que a celibatária lhes proporcionava:

Foram tão parecidos e travessos durante a infância que nem a própria Santa Sofía de la Piedad os podia distinguir. No dia do batizado, Amaranta colocou neles as pulseiras com os respectivos nomes e vestiu-os com roupas de cores diferentes,

marcadas com as iniciais de cada um, mas quando começaram a ir à escola optaram por trocar a roupa e as pulseiras e a se chamarem eles mesmos com os nomes ao contrário (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 104).

Percebe-se que Amaranta era a responsável pelos pequenos detalhes dos cuidados das crianças, atentando, assim, para a função social da maternidade, que antes da modernidade era reduzida à sua condição biológica. De acordo com Julien,

o declínio social da imagem paterna provocou em nossa história um desequilíbrio sem precedentes. Com efeito, durante séculos, o poder do pai, enquanto senhor, era mantido para compensar e contrabalançar um outro poder: o da mulher enquanto mãe. A autoridade patriarcal era reclamada, a qualquer preço, para que a potência materna sobre os filhos encontrasse o seu limite. Esta era a tradição. Um dos traços essenciais da modernidade é o desabamento deste equilíbrio [...] a mulher é atribuída uma influência decisiva sobre as crianças, influência que permanece nelas e determina seu futuro (1997, p. 29).

Não é verificada, na narrativa, a imposição de um limite à criação dos pequenos por Amaranta, principalmente, por parte dos homens. Ao contrário, tanto esses, quanto as mães biológicas das crianças e Úrsula parecem seguros frente à constatação de que a Buendía relegara para si o encargo de tomar conta dos infantes. É a partir do descaso ou despreocupação diante das tarefas maternas, demonstradas por todos, que Amaranta acaba ocupando um lugar privilegiado junto às crianças. Assim, a personagem exerce o papel de mãe, vista como aquela que, “por sua presença atenta, faz passar a criança da vida familiar para a vida social; mediador entre o privado e o público, introduz a criança à condição de adulto” (JULIEN, 1997, p. 24).

Há, entretanto, até meados do século XX, toda uma prescrição histórica e ideológica voltada à configuração feminina no que diz respeito à maternidade: para ser mãe, é preciso que a mulher seja casada; para que se case, a mulher deve ser exímia dona de casa:

no papel de dona de casa ela [a mulher] se apresenta como ordenadora das atividades, estabelecendo um campo de ação exclusivamente seu; será a preservadora dos valores sociais e morais em suas representações sobre o papel de esposa [...] As mulheres têm necessidade do papel de mãe, mesmo porque ele é visto por todos como o mais feminino: é no seu desempenho que os valores das mulheres casadas passam a ser encontrados [...] veem na maternidade uma forma de afirmar a sua utilidade e indispensabilidade (GUIMARÃES, 1978, p. 64).

A autora evidencia que, para ser mãe, à mulher é necessário obedecer a uma escala hierárquica – imposta culturalmente – que passa a) pelo desenvolvimento de habilidades fundamentais na constituição do papel de dona de casa exemplar; b) pela

execução do matrimônio e c) pelo ato sexual como reprodutora. Badinter expande esse preceito ao afirmar que, segundo a visão da cultura,

a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a a-normal por excelência (1985, p. 14).

Pilar Ternera e Santa Sofía de la Piedad não foram mães indiferentes, mas seriam consideradas anormais por constituírem exceções, da mesma forma, Amaranta, que se tornou mãe sem abrir mão da vida celibatária e da virgindade. Sobre ressalvas em torno da maternagem, em posicionamento antagônico aos registros de Guimarães (1978) e Julien (1997) acerca do papel de mãe, Soihet acrescenta a existência de mulheres “insatisfeitas, irrealizadas, que buscavam compensar por meio dos filhos suas frustrações” (2011, p. 122), o que não ocorre com Amaranta.

A valorização do sexo feminino, assim, apresenta-se como a razão para adesão à maternidade, uma vez que os cuidados dispensados aos filhos fariam da mulher um ser útil e indispensável. Frente a um panorama cultural que privilegiava filhos legítimos, a mulher seria imprescindível desde sempre, sendo facultada a ela a possibilidade de ovulação e desenvolvimento do feto no útero. É certo, portanto, que Amaranta não precisou da maternidade para projetar-se socialmente; este não era seu intento. A Buendía contraria a leitura que a cultura faz da mulher ao não gerar e dedicar-se à maternidade por encontrar nela uma forma de ser feliz, e não um meio de mascarar ou compensar os seus desgostos.

Esse traço da personalidade da personagem comprova-se no modo como ela convive com Fernanda del Carpio e seus filhos. Del Carpio era uma mulher belíssima que, até os doze anos de idade, jamais vira o sol. Fora criada para ser rainha em uma casa na qual “a longa mesa com toalhas de linho e baixela de prata” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 117-118) era utilizada para “tomar uma xícara de chocolate com água e um pão doce” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 117-118). Fernanda del Carpio,

desde que pôde fazer uso da razão que se lembrava de ter feito as suas necessidades num peniquinho de ouro com o escudo de armas da família. Saiu de casa pela primeira vez aos doze anos, num tálburi que teve apenas que percorrer dois quarteirões para levá-la ao convento. As suas companheiras de estudo se surpreenderam de que a pusessem separada, numa cadeira de espaldar muito alto, e de que não se misturasse com elas nem durante o recreio. “Ela é diferente”, explicavam as freiras. “Vai ser rainha.” As colegas acreditaram, porque já era na época a donzela mais bela, distinta e discreta que tinham visto na vida. Ao fim de oito anos, tendo aprendido a versejar em latim, a tocar o clavicórdio, a conversar

sobre falcoaria com os cavalheiros e sobre apologética com os arcebispos, a expor assuntos de estado com os governantes estrangeiros e assuntos de Deus com o Papa, voltou para a casa de seus pais, para tecer coroas de defunto (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 117-118).

Por meio de uma negociata para não falir, o pai de Fernanda enviou-a a Macondo, onde acabou se tornando a esposa de Aureliano Segundo, com quem teve três filhos: José Arcadio, Renata Remédios e Amaranta Úrsula. Nessa época, Amaranta já bordava a sua mortalha e estava afastada de todos, mergulhada em seu silêncio e suas memórias. Não hesitou, contudo, em cuidar de José Arcadio e Renata.

Solidária à garota, que a ela era comparada pela altivez, Amaranta a cuidou até o início de sua adolescência, quando ingressou em um colégio interno. Durante o período de aulas, a Buendía escrevia-lhe longas cartas, para que não se sentisse só e desamparada, longe da família Buendía. Cozinhou para as freiras e colegas de internato, quando o grupo passou as férias na casa dos Buendía.

Embora os cuidados do irmão de Renata, José Arcadio, estivessem destinados a Úrsula, por sua própria iniciativa, que queria transformá-lo em padre, o garoto também fora criado por Amaranta. Os três – Renata Remédios, José Arcadio e Amaranta – mantinham, em comum, reservas em relação a Fernanda: a filha desrespeitava as intransigências da mãe; o garoto silenciava diante de suas exigências e buscava em Amaranta o afeto materno que não tinha; a Buendía desaprovava abertamente a postura de Fernanda, não lhe dirigia a palavra, tampouco se submetia às normas domésticas impostas por ela. A severidade e os hábitos de Fernanda del Carpio fizeram com que nunca se incorporasse à família Buendía:

Em vão Úrsula insistiu para que ela tirasse a gola de lã com que se levantava quando tinha feito amor e que provocava os cochichos dos vizinhos. Não conseguiu convencê-la a se utilizar do banheiro, ou do vaso noturno, e a vender o seu peniquinho de ouro ao Coronel Aureliano Buendía para que o transformasse em peixinhos. Fernanda não renunciou à vontade de impor os hábitos de seus antepassados. Acabou com o costume de comer na cozinha e quando cada um tinha fome, e impôs a obrigação de o fazer em horas certas, na mesa grande da sala de jantar arrumada com toalhas de linho e com os candelabros e a baixela de prata (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 119-120).

Badinter, em sua obra *O mito do amor materno* (1985), postula o internato como a terceira forma de abandono de um filho até boa parte do século XX. Depois que os filhos foram para o internato, por sua pretensão, Fernanda, que queria vê-los educados longe da família do marido, sentiu-se abandonada. Para ocupar o seu tempo, destinado aos exercícios

do clavicórdio e cartas ao filho, del Carpio intensificou suas investidas contra os Buendía, acabando com o negócio de animaízinhas de caramelo e com outros hábitos:

As portas da casa, abertas de par em par desde o amanhecer até a hora de dormir, foram fechadas durante a sesta, com o pretexto de que o sol esquentava os quartos, e finalmente se fecharam para sempre. O ramo de babosa e o pão que estavam pendurados no marco desde os tempos da fundação foram substituídos por um nicho do Coração de Jesus (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 120).

As atitudes de Fernanda – que assoma, na narrativa, como representação da mulher burguesa – fizeram com que a imagem materna construída por seus filhos estivesse muito mais vinculada a Amaranta, do que a ela. Os atos da personagem em relação à maternagem não merecem ser condenados – na mesma medida em que não se pode afirmar que seus filhos foram abandonados –, e justificam-se nos termos de Badinter, que posiciona o amor materno como um sentimento humano:

e como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (1985, p. 21-22).

Nesse sentido, a evolução da postura de Amaranta revelou a sua aptidão para a maternidade: na verdade, a celibatária não se ocupou apenas das crianças. Ela foi a mãe de seu pai, a mãe de sua mãe e a mãe de seus irmãos, restringindo a maternidade aos Buendía e ampliando-a para além dos limites dos cuidados com as crianças. A maternidade lhe era bem-vinda e, como Amaranta sempre levou em conta seus anseios – em detrimento aos valores sociais ou religiosos que, conforme Badinter “podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe” (1985, p. 16) – não havia como repudiá-la.

Beauvoir, em seu estudo *O segundo sexo: fatos e mitos*, diz que a mulher “perde o seu valor quando não pode mais ser mãe” (1980, p. 119). Sabendo que a autora ironiza a importância dada à capacidade de reprodução feminina, e analisando o trajeto de Amaranta no contexto da maternidade, torna-se claro que, por não ter gerado e por ter sido mãe, através da maternidade transferida, a Buendía, em momento algum, perdeu o seu valor.

O lado maternal da personagem tornou-a imprescindível no cotidiano da família. Ao bordar o seu sudário – tarefa que a levou a isolar-se –, provando que Amaranta viveu no interior do seio familiar e, acima de tudo, no interior de si, ela cozinhou, estudou, bordou, costurou, teceu, cuidou de Úrsula e deu atenção aos Aurelianos, filhos do coronel Aureliano

Buendía com diferentes mulheres. Foi a solteirona que não se esqueceu do pai, José Arcadio Buendía, embaixo do castanheiro, e que cuidou de todos os mortos da família:

Em fugazes clarões de lucidez, quando Amaranta trazia a comida, ele [José Arcadio Buendía] lhe comunicava os seus pesares mais desagradáveis e se prestava com docilidade às suas ventosas e sinapismos. [...] Ela ajudou a levantar o corpo [do irmão, o coronel Aureliano]. Vestiu-o com os seus enfeites de guerreiro, barbeou-o, penteou-o, e engomou-lhe o bigode melhor do que ele mesmo o fazia nos seus anos de glória. Ninguém pensou que houvesse amor naquele ato, porque estavam acostumados com a familiaridade de Amaranta para com os ritos da morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 62, 153-154).

O posicionamento adotado por Amaranta desconstrói a ideia proveniente da voz narrativa de que Úrsula Buendía, sua mãe, é a matriarca da família. O matriarcado, conforme a conduta de Úrsula, é visto enquanto símbolo do poder familiar nas mãos da mãe, que assume o papel de chefe sobre seus descendentes. Em relação à força de uma mulher na formação de uma geração, o advento do matriarcado recai sobre Amaranta e abala o poder de Úrsula, que poderia ser vista enquanto símbolo da mulher empreendedora na obra de García Márquez.

A partir das palavras de Moreira (2002, 2003) acerca do matriarcado, pode-se dizer que Amaranta exerceu papel matrilinear na narrativa, sendo que, mesmo sem gerar, a herança cultural, transmitida através da mãe, de acordo com a matrilinearidade, foi tarefa de responsabilidade e iniciativa de Amaranta Buendía. O papel que a personagem imprimiu de si consoante a maternagem, remete à autoridade que ela teve sobre os seus, e ao respeito que eles lhe dedicaram, na mesma medida em que isso a designa como a representante da mulher mãe na narrativa.

Esse fato, porém, ocorre segundo outro fator, igualmente importante na constituição de Amaranta enquanto sujeito que desenvolveu suas habilidades maternas: a comparação, partindo das diferenças, com outras quatro mulheres, que, na obra, geraram filhos: Úrsula Buendía, Pilar Ternera, Santa Sofía de la Piedad e Fernanda del Carpio. Nesse âmbito, a análise de diferentes representações maternas na identificação de Amaranta com a maternidade encontra respaldo em Moreira, ao afirmar que

as representações em torno da maternidade são importantes porque essa importância resulta do fato de que os diferentes grupos e camadas sociais manifestavam, de maneira particular, o conhecimento dessas noções, ora confirmando-as em ações positivas ou mesmo contraditórias à sua condição social, ora transgredindo-as para dar espaço a novas construções que, mesmo assim, encontravam-se balizadas nas possibilidades culturais dessa mesma sociedade (2002, 2003, p. 286).

É Moreira, ainda, quem postula que a maternidade compreende “uma tarefa de formação contínua, que envolve tanto a parte física quanto a moral do filho gerado, de maneira a levar prosperidade à família” (2002, 2003, p. 291). Badinter toma a questão da maternidade enquanto construção como alicerce de seu estudo *O mito do amor materno*. O amor materno envolve o engajamento num processo que, em *Cem anos de solidão*, somente Amaranta permitiu-se vivenciar. Sobre essa construção, Badinter explica:

é adquirida ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos. [...] Todos sabem que o amor não se exprime a todo momento, e que pode perdurar em estado latente. Mas se não se cuida dele, ele pode se debilitar ao ponto de desaparecer. [...] Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional" (BADINTER, 1985, p. 13-14, 365).

Dessa forma, o objetivo desta análise não consiste em apontar que a mãe ideal corresponde ao modelo protagonizado por Amaranta, e, sim, demonstrar que é ela quem atua dentro da maternidade de forma prazerosa, em oposição ao movimento gerado pelos padrões nos quais se inserem Úrsula, Pilar, Santa Sofía e Fernanda. Essa malha tecida a partir de igualdade e diferença culmina na existência de uma rede calcada na inversão do papel de mãe subscrito pelo sistema patriarcal.

Na mesma medida em que Amaranta repudiou a maternidade, ao abdicar de sua capacidade geradora, acabou exercendo-a em âmbito doméstico ao aderir aos cuidados de seus familiares. Esse posicionamento permitiu à personagem não apenas o rompimento com normas que vigoravam dentro do discurso patriarcal, mas também o estabelecimento de um panorama inédito do lugar da mulher na hierarquia familiar vigente.

Esse fato reforça a ideia de que o amor materno não é um mito; depende, outrossim, de características conferidas ao masculino e ao feminino pelo gênero, pela classe social, pela educação, pela cultura e pelos traços individuais da personalidade. Considerando, ainda, o pressuposto de que a identidade é construída a partir da alteridade, Amaranta é merecedora de um mérito no que tange à sua atuação enquanto mãe: por meio da forma como ela exerceu esse papel e amou seus filhos, a Buendía reivindicou a sua autonomia e, na mesma medida, se

aceitou como o outro. Tornou-se, portanto, a velha casa em que nasceram e continuam morando os Buendía, mesmo após a sua morte.

5 VELHICE E MEMÓRIA: A TESSITURA DO TEMPO

*O pior de estar morta não é ser esquecida.
É esquecer.
Sei que a única coisa que me separa
da morte verdadeira,
da morte definitiva, são as memórias.*

Ivanir Calado, *Imperatriz no fim do mundo*.

Ao postular o sujeito dentro do caráter da não fixidez da identidade, ou seja, desprovido de uma identidade voltada à unificação e estabilidade, pressupõe-se que o engendramento de papéis por ele assumido ocorre em diferentes circunstâncias e contextos. Essa ideia corrobora as palavras de Lago, segundo as quais “o sujeito é constitucionalmente cultural; não há sujeito sem função simbólica, sem cultura. A cultura não é internalizada pelo indivíduo que, nesse processo se socializa. Ela significa, constitui o sujeito - desde sempre cultural - que, neste processo, se particulariza” (1999, p. 122). Analisar a construção da identidade de Amaranta requer, então, um olhar acerca da velhice, período fundamental na trajetória da personagem, em que o lugar de fala é construído a partir da sistematização da memória da Buendía. A velhice é associada, em geral,

a modificações no corpo, sendo as principais o aparecimento de cabelos brancos e rugas, o andar mais lento, a postura encurvada, a redução da capacidade auditiva e visual. Tudo isso é visível e contribui para a associação entre velhice e feiura. O ideal estético é erigido sobre um corpo jovem; o velho é feio (BARRETO, p. 26, 1992).

A velhice se mostra ao indivíduo não apenas na passagem do tempo – apesar de a idade ser vista como seu principal indicador -, mas também ao imprimir no corpo as suas marcas. Por essa razão, Veiga Neto (2000) diz que os marcadores identitários de uma pessoa são inscritos no corpo. Já para Garziera, “a idade não funciona como uma categoria isolada, mas como tempo vivido, onde novos símbolos são criados para representar o pertencimento a determinado grupo etário a partir de alguns marcadores. Destaco aqui o vestuário, os adereços, as marcas físicas” (1999, p. 33). Tais artifícios, nesse sentido, são importantes na velhice, na qual

a beleza é uma preocupação, um tesouro frágil; a hetaira depende estreitamente de seu corpo que o tempo impietosamente degrada; é para ela que a luta contra a velhice assume seu aspecto mais dramático. Sendo dotada de grande prestígio, poderá sobreviver a sua ruína, exagera sua feminilidade, enfeita-se, perfuma-se, faz-se toda encanto, graça, pura imanência; admira com um olhar ingênuo e entonações infantis o interlocutor masculino, [...] ao invés de falar, cacareja, bate palmas, ri às gargalhadas. É com uma espécie de sinceridade que representa essa comédia (BEAUVOIR, 1980, p. 339).

Esses recursos não são utilizados por Amaranta, que não se mostra vaidosa, tampouco preocupada com os traços de velhice em seu corpo. Não se sabe a sua idade e, sobre seus hábitos e aparência, o narrador deixa claro que “vestia as brancas anáguas e camisetas de cambraia da velhice” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124) e “estava tão erecta e esbelta como sempre. Não fossem as maçãs do rosto endurecidas e a falta de alguns dentes, pareceria muito menos velha do que era na realidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156). Conforme Tolotti,

a velhice é alojada no corpo, no físico, conseqüentemente a visibilidade do enrugamento agrega mais um elemento estigmatizante da concepção corpórea. Contudo, as relações corpo-mente dependem de cada cultura, isto é, do momento histórico, político e social de cada comunidade, mas um ponto comum parece ter atravessado as mais diferentes épocas, que é a vigilância do corpo pela mente, isto é, o “esquecimento” da história e do lugar do corpo (2005, p. 49-50).

Na velhice, o entorno não tem mais atuação sobre a forma de se conceber o corpo, cuja visibilidade está vinculada à percepção da degradação. Amaranta também passa por esse processo. Assim como na adolescência, em que a altivez se sobrepunha à falta de atributos físicos, a visibilidade de seu corpo na velhice é determinada por sua postura: “Embora estivesse velha e afastada de todos, ainda parecia firme e reta e com a saúde de ferro que sempre tivera [...] Alta, espigada, altiva, sempre vestida com abundantes anáguas de escumilha e com um ar de distinção [Amaranta] resistia aos anos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145, 153).

De acordo com Tolotti (2005), o meio do qual o velho faz parte não tem mais influência sobre a sua corporalidade, já constituída e em fase de degradação, representação da deteriorização. A cultura é, no entanto, o lugar em que o envelhecimento é pensado. Esse processo, segundo Debert, ocorre consoante a verificação de dois modelos antagônicos:

no primeiro deles, trata-se de construir um quadro apontando a situação de pauperização e abandono a que o velho é relegado, em que ainda é, sobretudo, a família que arca com o peso dessa situação. [...] No segundo, trata-se de apresentar os idosos como seres ativos, capazes de dar respostas originais aos desafios que enfrentam em seu cotidiano, redefinindo sua experiência (1999, p. 43).

Amaranta depende financeiramente da família Buendía, mas não possui um corpo improdutivo, doente: “Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda. Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida, iniciou o bordado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155). A personagem era idosa quando se dispôs a cuidar dos filhos de Aureliano Segundo, José Arcadio e Renata Remédios. Foi a Buendía quem se afastou de todos, voltada inteiramente ao compromisso firmado com a morte de bordar o próprio sudário. Dessa forma, Amaranta não se enquadra em nenhum dos modelos mencionados por Debert (1999). Para pensar a construção da identidade da personagem é preciso, portanto, posicionar-se a partir do lugar ocupado por ela na velhice, o entre-lugar que, consoante Zinani, é “a terceira margem ou terceiro espaço, que constitui o lócus da transculturação, do hibridismo e da diáspora” (2010, p. 82).

As mudanças corporais pelas quais passa o corpo na velhice não são as únicas alterações que caracterizam esse período da vida. Herédia e Casara, ao estudarem a identidade, a memória e a cultura do idoso, enfatizam a importância de se levar em conta que

a velhice é um tempo da vida humana de mudanças e que estas mudanças não representam necessariamente perdas: se há perdas biológicas motivadas pelo processo degenerativo natural do organismo e outras perdas, também há ganhos no sentido da maturidade, da experiência, da disponibilidade de mais tempo livre, de maior liberdade de escolha, que se refletem na sabedoria da vida (2000, p. 31).

A maturidade de Amaranta traz consigo a introspecção. À medida que a personagem intensifica a sua concentração no bordado da mortalha, ocorre o processo de interiorização na busca de sua plenitude. Nessa fase,

quando se abandona sua exterioridade – o corpo – e se busca sua interioridade, o que se encontra de mais forte é o sentimento de solidão. [...] Há um isolamento benéfico ao ser humano, que propicia reflexão e a procura de melhor compreensão de si mesmo e dos outros. Os velhos muitas vezes procuram essa forma de estar consigo mesmos (BARRETO, 1992, p. 30-31).

A solidão é incorporada de tal forma por Amaranta, que deixa de ser apenas um sentimento; torna-se uma maneira de ser, impregnada em seu corpo:

[Aureliano] passava pelo corredor arrastando um banquinho, sem observar sequer o incêndio das roseiras, nem o brilho da hora, nem a impavidez de Amaranta, cuja melancolia fazia um barulho de marmita perfeitamente audível ao entardecer (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 114-115).

Percebe-se, no decorrer da narrativa, que Amaranta vai se afastando das pessoas num processo contínuo, lento – que inicia na adolescência, ao ser rejeitada por Crespi –, cujo ápice ela atinge na velhice. A personagem nutre-se da solidão, faz dela uma companhia, e não um problema: “sua vida [de Amaranta] se escoava a bordar o sudário. Afirmava-se que bordava durante o dia e desbordava durante a noite, e não com a esperança de vencer deste modo a solidão, mas, ao contrário, para sustentá-la” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145).

Não se pode afirmar que a Buendía desbordava. É preciso considerar, nesse contexto – Amaranta vive isolada entre o seu quarto e a varanda da casa –, que, à noite, ela poderia se dedicar ao bordado da mortalha de Rebeca, já que a tarefa passou despercebida aos olhos de todos: “ninguém se deu conta em casa de que Amaranta tecera naquela época uma linda mortalha para Rebeca” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 145). Por outro lado, é possível que a personagem se dedicasse a desbordar o sudário. Se fazia isso, porém, não era para evitar ou fugir da morte, mas para se preparar para a sua chegada, o que de fato aconteceu. Ao terminar o sudário, Amaranta anunciou que morreria ao entardecer e já havia planejado todos os pormenores para a realização de seu funeral:

Parecia uma farsa. Amaranta não revelava nenhuma perturbação, nem o mais leve sinal de dor e até parecia um pouco rejuvenescida pelo dever cumprido. [...] De manhã tinha chamado um carpinteiro que lhe tomou as medidas para o ataúde, de pé, na sala, como se fossem para um vestido. [...] A essa hora, Amaranta acabava de repartir as suas coisas entre os pobres e só tinha deixado sobre o severo ataúde de tábuas sem lixar a muda de roupa e os chinelos simples de pelúcia que haveria de calçar na morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156).

A morte é um assunto mobilizador desde a Antiguidade, pois, conforme Tolotti, “se dá em várias instâncias e se apresenta ao longo da vida” (2005, p. 120). É notável, no decorrer da História, o peso que a cultura exerce sobre essa temática. Sua função consiste em valer-se das mudanças sociais e ideológicas ocorridas através dos tempos para interceder na perpetuação de uma série de mitos construídos para lidar com o a morte. Na mesma perspectiva, cabe à cultura a determinação da existência de um componente que pertence a todas as sociedades: a crença na continuidade após a morte. As características atribuídas à cultura por Hanciau podem ser retomadas para compreender o seu papel nesse contexto. Segundo a autora, “o sentido e os símbolos da cultura não têm unidade ou fixação primordial; os mesmos signos podem ser apropriados, traduzidos, re/historicizados e lidos novamente” (HANCIAU, 2005, p. 82-83).

Ao ser vislumbrada a aproximação da morte, há velhos que se dedicam à questão de sua transcendência, que está vinculada à memória. Por meio da utilização de símbolos

culturais, pensam a morte a partir do fenômeno social, e não natural. Para Tolotti, há velhos que se voltam

à grande imortalidade, à sublimação, considerando que o desaparecimento é somente físico, pois diante da imortalidade não há o perecimento, há, pois, o deslocamento da sobrevivência da própria vida para a memória daqueles que conheceram o sujeito e também daqueles que não o conheceram. Este é o jogo da imortalidade: em vida o sujeito está vinculado à memória alheia (2005, p. 77-78).

É pertinente, partindo da ideia apresentada por Tolotti, uma abordagem da configuração da memória na trajetória de Amaranta, analisada enquanto processo de autoconhecimento no decorrer da velhice e de elemento de perpetuação na memória dos outros após a sua morte.

Ao dar o último ponto em sua mortalha e comunicar a própria morte, Amaranta outorga-se o poder de levar cartas para os mortos. Essa iniciativa - traduzida pela presença do fantástico na obra – torna-se um acontecimento natural, um fenômeno social inexplicável. Assim, embora a notícia pudesse causar algum estranhamento, não é questionada:

A notícia de que Amaranta Buendía zarpava ao crepúsculo, levando o correio da morte, foi divulgada em Macondo antes do meio-dia e, às três da tarde, já havia na sala um caixote cheio de cartas. Os que não quiseram escrever deram a Amaranta recados verbais que ela anotou numa caderneta, com o nome e a data de morte do destinatário. “Não se preocupe”, tranquilizava os remetentes. “A primeira coisa que farei ao chegar será perguntar por ele, e então darei o seu recado” [...] Ela mesma ordenou que se pusessem as cartas numa caixa lacrada e indicou a maneira como deveria ser colocada no túmulo para preservá-la melhor da umidade (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 156).

A ideia de Amaranta demonstra a possibilidade de transcender à morte, de prolongar a sua existência na memória dos outros. O recurso adotado para tanto é a ilusão, cuja função, de acordo com Rosset, é “proteger do real” (1998, p. 85), e a estrutura apresenta a mesma contraditoriedade que determina o duplo, característica da narrativa fantástica. Amaranta não se protege da morte, e atua no sentido de construir uma imagem dotada de poder. Há muito a Buendía esquecera-se de todos; ela era a sua prioridade. Essa particularidade da personalidade da personagem constitui um paradoxo, na proporção em que uma celibatária por opção almeja permanecer na lembrança de outras pessoas. É permitido, portanto, verificar o caráter iminentemente humano e narcisista de Amaranta.

A ilusão é articulada pela Buendía a partir de um acontecimento, que é transformado em dois. Dessa forma, a ideia de levar cartas para os mortos desdobra-se na percepção que os outros passam a ter dela: a) Amaranta é solidária e útil, pois se dispõe à

comunicação com os mortos para satisfazer aos anseios dos vivos; e b) Amaranta é imortal, e, assim, poderosa e inesquecível.

É preciso, ademais, um olhar em torno da ilusão articulada por Amaranta, conforme a suposição de Rosset, segundo a qual “certos indivíduos desdobram as suas percepções e têm a impressão de viverem, de certo modo, duas vezes, uma vez sob a forma do presente e uma vez sob a forma do passado” (1998, p. 34). No caso da Buendía, pode-se dizer que a ela ficaria a impressão de viver duas vezes: uma, no presente, sozinha, e outra, no futuro, na memória dos outros.

Em relação à presença do duplo em face à possibilidade de duas existências, a ilusão, atrelada à questão da duplicidade, permite que haja, nas atitudes de Amaranta, a imbricação de solidão e solidariedade enquanto um fio que tece uma ponte entre tempos distintos.

O ato de a personagem levar correspondência do mundo dos vivos para os mortos, no intuito de permanecer, de não ser esquecida, ao mesmo tempo em que é oriundo da intervenção do duplo – através da ilusão – perante a ocorrência da morte, é um dos fatores responsáveis pela sensação de plenitude que Amaranta sente. Isso porque ela acaba imortalizada na memória alheia, o que confere extrema importância à memória nesse sentido. A morte social da Buendía, em função do isolamento a que se submetera, antecedeu a sua morte biológica. A intervenção do duplo sob a forma da sistematização da ilusão permitiu que, por instantes – o meio dia em que ela recebeu as cartas para os mortos e escreveu-lhes recados ditados pelos parentes que estavam vivos –, Amaranta renascesse socialmente para, a partir da memória, tornar-se imortal.

A memória, todavia, é fundamental também na velhice de Amaranta, sendo que é por meio dela que a personagem se prepara para a morte, a qual traz consigo a paz e o autoconhecimento; é a partir da anunciação da morte que a personagem recorre à memória, visando ao alcance da tranquilidade, da plenitude: “Amaranta não se sentiu frustrada, mas, pelo contrário, libertada de toda a amargura, porque a morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155).

A memória é uma função cognitiva capaz de reaver, reter e invocar informações. Através dela, características de experiências pertinentes ao passado são conservadas. A lembrança, por sua vez, é um meio de acesso a esses traços. Para Tedesco, a memória é

o espaço no qual se produz a síntese entre o cotidiano e a experiência vivida. Sem acesso aos materiais de memória, faltará a possibilidade de autorreflexão por meio da qual tomam forma as escolhas de comportamento. Já vimos que o cotidiano é o

espaço por excelência dos materiais de memória. Memória e ação estão estritamente interligados, uma não pode existir sem a outra. A relação entre memória e ação permite-nos dizer que o tempo da memória não é só passado. A projeção ao passado baseia-se nos critérios de leitura a partir do que se é e do que se está fazendo no presente, com base, também, no que se entende ser ou fazer no futuro (2004, p. 91).

O isolamento permeia o dia a dia da velhice de Amaranta, resultado de uma escolha comportamental feita pela personagem. Esse posicionamento, adotado pela Buendía, permite que ela borde a sua mortalha, marca da aproximação da morte, enquanto as lembranças esquadrihadas na memória colaboram para que suas experiências pessoais sejam ressignificadas. A busca por lembranças passadas, registradas na memória, dá-se pelo ato do lembrar hoje. Por esse motivo Lowenthal, a partir de H. H. Price, valoriza as lembranças do momento e acredita na memória ao se atribuir significação às experiências. (1998) A atenção dispensada ao ornamento do sudário é fundamental nesse sentido:

À medida que se aproximava o fim irremediável, ia compreendendo que só um milagre permitiria que prolongasse o trabalho para além da morte de Rebeca; mas a própria concentração lhe proporcionou a calma que lhe faltava para aceitar a idéia de uma frustração (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 155).

A memória é a responsável pelo arquivamento do tempo passado. Como ela permite a conscientização do tempo e da identidade, possibilita também projetar o futuro. Essa ideia torna possível a compreensão do isolamento a que Amaranta se submete diante da tarefa de bordar a mortalha e do conseqüente projeto elaborado previamente para o seu funeral. O sudário da personagem é tecido pelas reações experimentadas por ela no decorrer de sua vida, que estão vivas em sua memória. É como se a mortalha constituísse marca, corporificação de suas lembranças. Pode-se pensar, assim, como Silva, ao falar da identidade do 'eu', oriunda da "consciência superficial e profunda do que somos, pois, quando nos pensamos, reunimos lembranças do passado e projeções para o futuro, de forma que somos sempre o que passou e o que ainda virá" (2011).

As lembranças passadas e os planos futuros são construídos levando-se em consideração fatores culturais, ou seja, "toda memória individual corresponde a uma forma distinta de perceber um evento que pode ter significados diferentes, dependendo da experiência e da localização dos indivíduos" (BEZERRA, 2007, p. 40). Ao mesmo tempo em que, anos antes de morrer, a pianola, que funcionava na época da adolescência de Amaranta, voltou a funcionar e a proporcionar alegria para seus habitantes, causou uma reação diferente na Buendía, pois a pianola a conduziu à matéria a ser lembrada, Pietro Crespi: "A música da pianola voltou a alegrar a casa. Ao ouvi-la, Amaranta se lembrou de Pietro Crespi, da sua

gardênia crepuscular e do seu cheiro de lavanda, e no fundo do seu murcho coração floresceu um rancor limpo, purificado pelo tempo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 103).

A reação de Amaranta, ao experimentar a recordação de Crespi, origina-se da forma como ela pensa nele: o homem idealizado que a rejeitou. A maneira de a personagem recordar constitui-se em fatores ligados à sua personalidade, como o caráter. O temperamento forte da Buendía e o rancor que sentia por Rebeca, por exemplo, são decisivos na forma como ela lembra e se refere à irmã:

por ela [Amaranta] é que Remedios, a bela, sabia da existência de Rebeca. Cada vez que passavam pela casa decrepita, contava-lhe [Amaranta] um incidente ingrato, uma fábula de opróbrio, tentando desta forma fazer com que o seu extenuante rancor fosse partilhado pela sobrinha e, por conseguinte, prolongado além da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124).

A comunicação de Amaranta e Remedios, a Bela, sobre Rebeca, só foi possível pela existência de uma lembrança no tempo presente – momento em que ocorre o diálogo – de algo expressivo para a Buendía. A tentativa de perpetuar o rancor que a personagem sentia por Rebeca encontra respaldo nos termos de Lowenthal ao enfatizar as lembranças do presente: “a função fundamental da memória [...] não é preservar o passado, mas sim adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente” (1998, p. 103). O autor ainda assevera: “longe de simplesmente prender-se a experiências anteriores, a memória nos ajuda a entendê-las. Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, baseadas em ações e percepções posteriores” (LOWENTHAL, 1998, p. 103). Desse exercício advém a construção identitária e, no caso de Amaranta, também a obsessão que gera uma espécie de renovação das lembranças. O rancor nutrido por Rebeca durante toda uma vida fez com que a Buendía reconstruísse a sua imagem e a nutrisse em sua memória, de forma a não lhe surpreender a realidade:

Mais tarde, quando Aureliano Triste contou que a havia visto transformada numa imagem de assombração, com a pele enrugada e umas poucas fibras amareladas no crânio, Amaranta não se surpreendeu, porque o espectro descrito era igual ao que ela imaginava há muito tempo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 154-155).

A atitude de Amaranta frente ao aspecto de Rebeca remonta também a questões voltadas à compreensão da memória coletiva, e não somente a características temperamentais. O sentimento de Amaranta em relação à irmã mantém-se com o passar dos anos, por meio da memória individual. A sua essência, entretanto, provém da associação de Amaranta e Rebeca ao seio familiar, no passado, e à opção pelo celibato e ao isolamento da Buendía no presente.

Ou seja, há todo um contexto sociocultural que influencia a relação entre as irmãs, as escolhas de Amaranta e, conseqüentemente, a forma como ela configura as suas lembranças.

Nessa perspectiva, Lowenthal e Halbwachs concordam. Para os autores, o tempo presente é o ponto de partida para que uma lembrança possa reelaborar, ressignificar o passado. Bezerra explica essa ideia ao estudar a teoria proposta por Halbwachs em torno da memória coletiva:

Isso se torna evidente quando Halbwachs alerta para o papel desempenhado pelos quadros sociais e culturais na forma como o indivíduo relembra o passado. Como defende Halbwachs, o processo de re-elaboração do passado está interconectado à afiliação do indivíduo a uma variedade de grupos de referência como a família, os amigos, os colegas de trabalho, etc. (BEZERRA, 2007, p. 40).

As lembranças de Amaranta são dotadas de peculiaridades que remetem à memória afetiva. Conforme Tedesco,

a memória afetiva é um sentimento, uma impressão e uma sensação manifesta quando se reinvoca uma recordação. Intensidade, autenticidade, circunstâncias, distinções, imaginações, sentimentos e sensações expressam as características e formas da memória afetiva se recordar [...] a recordação pode carregar consigo a sensação de passado, mas também produzir uma lembrança do passado emotivo no presente. Entendemos que a rememoração pode produzir uma emoção presente (2004, p. 182).

Depois da morte de Pietro Crespi, o olfato de Amaranta serviu como elemento para presentificar as suas lembranças: “Durante muito tempo [Amaranta] continuou a sentir o aroma da lavanda de Pietro Crespi ao entardecer, mas teve forças para não sucumbir ao delírio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 64). O mesmo processo é observado no momento em que o passado vem à tona através da audição:

Amaranta [...] tinha chegado à velhice com todas as suas saudades vivas. Quando escutava as valsas de Pietro Crespi sentia a mesma vontade de chorar que tivera na adolescência, como se o tempo e as suas punições não tivessem servido para nada. Os rolos de música que ela mesma jogara no lixo, com o pretexto de que estavam apodrecendo com a umidade, continuavam girando e percutindo os marteletes na sua memória (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 154).

Esse processo pode ser descrito por meio das palavras de Bosi ao fazer referência à memória. Para a autora,

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.

A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 47).

A partir da adolescência, Amaranta volta-se à introspecção e à rememoração de lembranças. Na velhice, contudo, ao aderir ao isolamento, a personagem intensifica esse modo de ser. A memória, para a Buendía, não é somente uma maneira de interiorizar e exteriorizar acontecimentos: o universo de Amaranta, na velhice, passa a ser o mundo de sua memória:

Pensava nela [Rebeca] ao amanhecer, quando o gelo do coração a acordava na cama solitária, e pensava nela quando ensaboava os seios murchos e o ventre macilento, [...] e quando trocava na mão a venda negra da terrível expiação. Sempre, a toda hora, adormecida e acordada, nos momentos mais sublimes e nos mais abjetos, Amaranta pensava em Rebeca, porque a sua solidão havia selecionado as lembranças e incinerado as entorpecentes montanhas de lixo nostálgico que a vida acumulara no seu coração e havia purificado, magnificado e eternizado as outras, as mais amargas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 124).

Pode-se dizer, portanto, que a velhice de Amaranta foi nutrida por sua memória. As experiências presentes foram alimentadas pelas lembranças para organizar o futuro, segundo a existência do duplo, o uso da ilusão na construção de uma imagem voltada à imortalidade, e não à deteriorização de um corpo degradado pela passagem dos anos. Por isso é que a memória credibiliza a identidade de Amaranta. Bosi (1994) assevera que, ao lembrar o passado, o velho está se ocupando da substância mesma da sua vida.

A Buendía vivencia esse processo e é na velhice que se reafirma enquanto aquela para quem a morte não causa medo; aquela que se separou da morte definitiva por dar visibilidade às suas lembranças; aquela que se reafirmou como o outro, que se reafirmou como Amaranta:

não voltou a se levantar. Recostada em almofadões, como se na verdade estivesse doente, teceu as suas longas tranças e enrolou-as sobre as orelhas, exatamente como a morte lhe dissera que deveria estar no ataúde. Em seguida pediu a Úrsula um espelho e pela primeira vez em mais de quarenta anos viu o seu rosto devastado pela idade e pelo martírio e se surpreendeu do quanto se parecia com a imagem mental que tinha de si mesma (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157).

CONCLUSÃO: UM OLHAR PARA DENTRO

*Eu não vou mudar não
Eu vou ficar são
Mesmo se for só
Não vou ceder
[...]
O mal vai ter fim
E no final, assim, calado,
Eu sei que vou ser coroado
Rei de mim.*

Los Hermanos, *De onde vem a calma.*

Os estudos culturais de gênero foram desenvolvidos visando à compreensão e análise da situação de desigualdade entre os sujeitos feminino e masculino. Foram, acima de tudo, pautados pela possibilidade de abordar essa questão a partir da consideração de dois aspectos: a) a forma como ocorre a operacionalização situacional e b) sua interferência no conjunto das relações sociais.

Essa característica, postulada na construção da identidade feminina, confere aos estudos culturais de gênero um traço inusitado dentro dos estudos voltados à mulher enquanto sujeito e justifica a relação entre gênero e identidade feminina. Hollanda defende esse ponto de vista ao escrever que a noção de identidade feminina, “enquanto construção social, exige a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas” (1994, p. 14). É a dinâmica das relações sociais que determina a construção de gênero, por isso o estreito vínculo entre gênero e identidade feminina. Saffioti, nesse sentido, assevera que

não se trata de perceber apenas corpos que entram em relação com outro. É a totalidade formada pelo corpo, pelo intelecto, pela emoção, pelo caráter do ‘eu’, que entra em relação com o outro. Cada ser humano é a história de suas relações sociais, perpassadas por antagonismos e contradições de gênero, classe, raça/etnia (1992, p. 210).

A identidade de Amaranta foi pensada a partir desses pressupostos, por isso o olhar em torno de sua corporalidade, do desenvolvimento da duplicidade do eu, da escolha celibatária, do desempenho da função maternal e da configuração das memórias da personagem na sua construção identitária e na possibilidade de visualizar a representação da

mulher latino-americana através dessas características. É possível, assim, valer-se dos termos de Pesavento, que referenda a capacidade de representação do real vinculada à construção da identidade:

entender a identidade [...] como uma construção implica pressupor um processo de identificação, seleção, montagem e composição de elementos que formam o padrão identitário de referência. A construção da identidade vale-se de imagens, discursos, mitos, crenças, desejos, medos, ritos, ideologias (1999, p. 123).

Pesavento afirma, ainda, que dados da realidade servem como apoio à identidade. Essas informações, segundo a pesquisadora, “se compõem e interpenetram com elementos [...] inventados, num processo de deliberada ficção criadora. O resultado, contudo, é sempre uma abstração, que se expressa [...] em imagens, discursos, práticas, sensibilidades e valores” (1999, p. 124), o que pode ser verificado na trajetória de Amaranta Buendía. Crer na representação da realidade da personagem requer pensar na demarcação dos símbolos que a identificam, o que corrobora a composição do presente estudo.

São múltiplas as representações identitárias do sujeito. Nesse âmbito, a personagem utiliza o corpo para impor a sua identidade, o seu lugar no mundo. A relação monádica mantida entre Amaranta e seu corpo faz com que este adquira visibilidade a partir da relação de todas as tipologias corporais às quais ela se adapta. São as marcas da subalternidade, da disciplina, da ironia, da imobilidade, da reflexão, da violência, da degradação, do egoísmo, da camuflagem, da erotização, da velhice e da liberação na corporeidade da Buendía que garantem a visibilidade corporal da personagem.

O corpo em que habita toda a mulher, submisso a contenções e silenciado quando confrontado com imposições culturais, contém um pouco da corporalidade de Amaranta, pois esta agrega, em um corpo, diversos corpos. Nessa perspectiva, há um pouco de Amaranta dentro de cada mulher, principalmente da mulher latino-americana, que transita por essa tipologia corporal.

Os traços do intelecto da Buendía perpassam toda a narrativa e são observados no decorrer do presente estudo. Na sua construção identitária, todavia, a sistematização dessas características, enquanto processo de interiorização de eventos, é analisada de acordo com a configuração do duplo e reforça aspectos latentes da identidade de Amaranta, como a introspecção, a solidão, a busca constante da autossuficiência, pois, para ela, era preciso ser importante para si mesma, além de qualquer outra coisa; suas ações eram voltadas para si. A

questão da duplicidade do eu leva Amaranta ao reconhecimento e enfiamento de traumas e conflitos, assim como à autovalorização.

A persistência da personagem no alcance desses objetivos delimita duas questões fundamentais abordadas neste estudo: a opção pela vida celibatária e, na mesma perspectiva, a adesão à maternidade. O celibato, concretizado numa trajetória de oscilações entre prazer, erotismo e opressão, impostos pelo comportamento de Amaranta, única mulher da narrativa a ser desejada por quatro homens, e a desconstrução de paradigmas em torno da maternagem - a Buendía serve como a representação da mulher mãe, na proporção em que não gera, mas cuida de todos os seus familiares, não apenas das crianças – são marcas do movimento entre tradição e transgressão. Esse movimento é constituinte da identidade de Amaranta, fruto de suas escolhas, de seus atos mais conscientes.

A experiência da Buendía, originada de sua imersão nas práticas sociais e nas suas ações, programadas segundo seus anseios, é construída a partir de um lugar de fala que se situa no entre-lugar, pois a personagem não se permite uma moldagem segundo estereótipos. Amaranta consegue, assim, experimentar vivências incompatíveis entre si e subverter valores pertinentes ao contexto social e cultural nos quais está inserida. A partir dessa posição, a memória da personagem aparece como fator que também institui suas características identitárias. Embora elas sejam resultado de um processo ocorrido no decorrer da trajetória de Amaranta, por meio da memória, a personagem ressignifica as suas experiências, consolidando-as. Diante de prenúncio da morte, reconstrói a sua imagem, alcançando, portanto, a plenitude. Cabe mencionar, nesse sentido, que, assim como a morte, a solidão permeia a vida da Buendía, marcada em seu corpo, impressa em suas escolhas e atitudes.

Ao voltar o seu olhar aos excluídos, Hall comenta que o poder de representação por eles alcançado faz parte de uma profunda revolução cultural do século XX. Conforme o autor, a representação permite a aquisição de voz, e até mesmo independência e autonomia, o que faz com que esses sujeitos, objeto das culturas dominantes, passem a protagonistas de suas próprias narrativas:

Novos sujeitos, novos gêneros, novas etnias, novas regiões e novas comunidades – todos previamente excluídos das principais formas de representação cultural, incapazes de se posicionarem ao não ser como descentrados ou subalternos, apareçam e alcancem, através da luta, às vezes que ainda de forma bastante marginalizada, os meios de falarem por si próprios (HALL, 1995, p. 183).

Se Amaranta pode ser vista dentro desse grupo por ser mulher, alcançaria um caráter duplamente marginal a partir da adoção da vida celibatária, por se permitir vivenciar o

prazer, experienciar a maternidade e enfrentar a morte sem se utilizar, para isso, de padrões impostos pela cultura patriarcal. Ao contrário, a Buendía faz de si uma autoridade, detentora de poder, porque acredita nisto: a autoridade de um poder depende do crédito concedido às representações propostas de si mesmos. (CHARTIER, 2010).

As escolhas de Amaranta a situam no entre-lugar, espaço da transgressão, por isso inacessível aos moldes culturais, que não destinam espaço para se pensar a diferença. Na mesma medida, a afastam do modelo de mulher que faz parte de uma rede de discursos conjugados pela tradição, e diz respeito unicamente ao desempenho do papel de mãe, esposa e dona de casa, conceito dividido, ainda hoje, no cotidiano feminino. O caráter da multiplicidade de papéis que está no interior do desejo e da experiência das mulheres permanece à sombra por sua negação e exclusão.

Uma vez assomados esses pressupostos à ideia de Certeau de que “região é um espaço criado por uma interação” (2002, p. 212), aventa-se a possibilidade da existência de uma região habitada pela mulher Amaranta que, por meio da coragem e força necessárias à obediência, e, ao mesmo tempo, à transgressão de padrões impostos pelo discurso vigente, viveu segundo seus intentos. A interação entre os padrões culturais e as necessidades precípuas da mulher Amaranta, enquanto sujeito, ocorrem, pois, de forma parcial, à medida que ela se isola, transgredir e, ao mesmo tempo, obedece a determinadas normas. Para Pozenato, a região, na perspectiva das relações sociais, é constituída

[...] de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la. Assim, em última instância, não existe uma região [...] a não ser em sentido simbólico, na medida em que seja construído um conjunto de relações que apontem para esse significado. Isto é, o que é entendido como uma região é, realmente, uma regionalidade (POZENATO, 2003, p. 3-4).

Amaranta, por esse viés, fez do interior de si uma região possível de habitar, determinada pelo movimento pendular entre tradição e modernidade, o qual permitiu as suas relações e atuações no mundo exterior. Kaliman (1994, p. 14), ao registrar que concebe a região como

el espacio en si, sino como una función sobre el espacio, que arroja una circunscripción de ese espacio pertenece a un conjunto de conceptos ordenados em una escala que va desde nuestro propio cuerpo hasta el universo entero. [...] De manera solo un poco más precisa, podemos decir que la circunscripción espacial de la región se caracteriza por incluir, todavía de manera significativa, un componente informativo basado en nuestra experiencia directa, pero que al mismo tiempo ya es altamente dependiente de la información que nos llegue a través del discurso. En ese sentido, constituye un terreno definitivo para los procesos ideológicos. La configuración subjetiva de la región en cualquier individuo deriva de las

negociaciones entre las imágenes que los discursos dominantes difundan y la información que el individuo ha recibido por su experiencia personal,

permite pensar a existência da região oriunda da conjugação entre a subjetividade de Amaranta e o meio cultural do qual ela faz parte; uma construção simbólica que remete a relações de regionalidade estabelecidas consigo e com o meio, nas quais, entretanto, ela volta-se para si, num olhar constante para dentro, visível no ato de queimar a própria mão, na escolha pela vida celibatária, na opção pela maternidade, na configuração das memórias através do bordado da mortalha, na serenidade ao ser anunciada a morte, no repúdio aos homens que a desejaram e a amaram.

Esse conjunto de relações, no qual prevalecem a introspecção e as vontades de Amaranta, apontando para a sua significação identitária, pressupõe a universalização da região na medida em que é concebida e verificada como a representação da identidade feminina.

A personagem constitui representação da mulher que se impõe, que não cede, que prioriza os seus desejos e que se faz perceber segundo o poder que detém. Em meio à solidão, Amaranta Buendía alcançou a plenitude, fez-se singular, foi protagonista da narrativa de sua vida e, acima de tudo, distinguiu-se pela coragem de olhar para dentro e por outorgar-se o direito de construir uma trajetória de vida impensada em seu meio, coroando-se, assim, rainha de si.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tatiana Glícia de. *O incesto: discurso e ideologia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2. Florianópolis, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652005000200004. Acesso em: jun. 2012.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARRETO, Maria Leticia. *Admirável mundo velho: velhice, fantasia e realidade social*. São Paulo: Ática, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEGROW, Bianca De Vit. *As mães e seus filhos: uma leitura d'O tempo e o vento, de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006.

BERGSON, Hneri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, Anna Giovanna Rocha Bezerra. Hilda Hilst, Lya Luft e Márcia Denser: três vozes femininas sobre o tabu do incesto na literatura contemporânea. *Cielli – Anais*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, junho de 2010. ISSN 2177-6350.

BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

BRAUNSTEIN, Florence.; PÉPIN, Jean-François. *O lugar do corpo na cultura ocidental*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-288.

BUGALHO, Henry Alfred. *Realismo mágico, a realidade à mercê da literatura*. Disponível em: http://recantodasletras.uol.com.br/autor_textos.php?id=17752&pag=5. Publicado em: 08 abr. 2009. Acesso em: abr. 2010.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos do poder: teorias sobre a sujeição*, 1997, p. 12. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1393>. Acesso em: mai. 2012.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Traduzido por Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

CANCIAN, Francisca. *Love in America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CARLOTO, Cássia Maria. O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais. *Serviço Social em Revista*, v. 3, n. 2, jan./jun., 2001. Disponível em: www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm

CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: _____ (ed). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. 2. ed. Balo Horizonte: Autêntica, 2010.

COHEN, Claudio. *O incesto, um desejo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1993.

CRUZ, Tânia Mara. Apontamentos sobre a (des)igualdade entre mulheres no cenário contraditório das relações de gênero contemporâneas. *II Congresso Internacional sobre a Mulher, Gênero e Relações de Trabalho*, ago. 2007. Disponível em: http://www.prt18.mpt.gov.br/eventos/2007/mulher/anais/artigos/tania_mara.pdf.

DEBERT, Guita Grin. A construção e a reconstrução da velhice: família, classe social e etnicidade. In: NERI, Anita Liberalesso.; DEBERT, Guita Grin. *Velhice e sociedade*. Campinas: Papyrus, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Traduzido por Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike.; HEPWORTH, Mike.; TURNER, Bryan S. (eds.). *The body: social process and cultural theory*. London: Sage Publications, 1996.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Cem anos de solidão. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GARZIERA, Caroline Brandelli. “*Um corpo solitário e improdutivo?*”: algumas representações da velhice contadas no cinema. Trabalho de Conclusão (Pedagogia), UNISINOS, São Leopoldo, 2001.

GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES COSTA, Suely. Proteção social, maternidade transferida e lutas pela saúde reprodutiva. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, Florianópolis, 2002, p. 301-323. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: jul. 2012.

GUERELLUS, Natália de Santanna. História das mulheres: uma entrevista com Rachel Soihet. *Revista de História*, v. 3, n. 1, 2011, p. 120-124. Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/e01.pdf. Acesso em: jul 2012.

GUIMARÃES, Ercy Pereira. *A imagem refletida: contribuição ao estudo dos papéis da mulher casada*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1978.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares*. n. 3. Caxias do Sul, jan-jun, 2010.

HALBWACHS, Maurício. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1995.

HANCIAU, Nubia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HERÉDIA, Vania Beatriz M.; CASARA, Miriam Bonho. *Tempos vividos: identidade, memória e cultura do idoso*. Caxias do Sul: Educs, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IMAZ, Elixabete. Transformaciones de la maternidad en el contexto de cambios demográficos, legislativos y de valores del Estado español posfranquista. In: PEDRO, Maria Joana.; AREND, Silvia Maria Fávero.; RIAL, Carmem Silvia de Moraes. *Fronteiras de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 2011.

JOACHIMSTHALER, Jurgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Antares*. n. 2. Caxias do Sul, jul-dez, 2009.

JULIEN, Philippe. *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

KACHEL, Thomas. Nacionalidade e regionalidade: reflexões sobre pesquisas empíricas de construções nacionais e regionais nos Estudos Culturais. *Antares*. n. 3. Caxias do Sul, jan-jun, 2010.

KALIMAN, Ricardo. La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

KERGOAT, D. Relações sociais de sexo e divisão sexual do trabalho. In: LOPES, M. J. M.; MEYER, D. E.; WALDOW, V. R. (orgs.). *Gênero e saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

LAGO, Mara Coelho de Souza. Identidade: a fragmentação do conceito. In: SILVA, Alcione Leite da.; LAGO, Mara Coelho Souza.; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de gênero: teorias, análises leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Traduzido por Susana B. Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. *O estranho para si mesmo: os desdobramentos do eu n' O Duplo (1846) de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. *A velhice, o tempo e a morte*. Brasília: UnB, 1998.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, n. 17, São Paulo, 1998. Disponível em: www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria17.pdf. Acesso em: jul. 2012.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário escolar Luft da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ática, 2005, p. 518.

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos*. Dissertação (Mestrado em Letras), Porto Alegre, UFRGS, 1999.

MAGALHÃES, Dirceu Nogueira. *A invenção social da velhice*. Rio de Janeiro: Papagaio, 1989.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1948)*. Florianópolis: Mulheres, 2011.

MARQUES, Aline Cristina de Farias.; ZOLIN, Lúcia Osana. De Édipo a Valdir: tradição e ruptura na temática do incesto. *Cielli – Anais*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, junho de 2010. ISSN 2177-6350.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 111-123.

MENON, Maurício Cesar. A questão do duplo em duas narrativas brasileiras. In: *Celli – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários* 3, Maringá, 2007, p. 732-739.

MICHELET, Jules. *A mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOREIRA, Sandra Careli. A maternidade na segunda metade do século XIX: sua idealização na imprensa escrita e suas possibilidades de concretude social. *Métis: História & Cultura*, v. 1, n. 2. Caxias do Sul: Educs, 2002, 2003.

NASIO, Jean David. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. *Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*. v. 8, n. 1-2. Brasília: UnB, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-29. Disponível em: www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf. Acesso em: jul. 2012.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Traduzido por Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Jacqueline da Silva Nunes. *O papel educacional da mulher e do povo em Michelet: um projeto político de nação*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Traduzido por Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional. *Ensaio FEE*. v. 20, n. 1. Porto Alegre, 1999, p. 123-133.

PIMENTEL, Hellen Ulhôa. *Casamento e sexualidade: a construção das diferenças*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminino e (Pós)Modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, n. 3/4, 1995-1996.

- RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro, 1939.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SAFFIOTI, H. I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (orgs.). *Uma questão de gênero*. São Paulo; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares*. n. 2. Caxias do Sul, jul-dez, 2009.
- SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2010.
- SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.
- SEGATO, Rita Laura. Em busca de um léxico para teorizar a experiência territorial contemporânea. *Série Antropologia*. Brasília: UNB, 2005.
- _____. O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça. In: STEVENS, Cristina (org). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____ (org). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- SILVA, Luiz Reginaldo. Diferenças entre memória e lembrança. 26 fev. 2011. Disponível em: http://luizreginaldo.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html. Acesso em: jul 2012.
- SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma (org). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. *Revista Travessias*, v. 1, n. 1, Cascavel: Unioeste, 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/archive>. Acesso em: jul. 2012.

SPINK, Mary Jane.; MENEGON, Vera Mincoff. A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos. In: SPINK, M. J. (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. São Paulo: Cortez, 2000.

STEVENS, Cristina. Maternidade e feminismos: diálogos na literatura contemporânea. In: _____ (org). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

TANAKA, Ana Cristina d'Andretta. *Maternidade: dilema entre nascimento e morte*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Abrasco, 1995.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: Educs, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLOTTI, Márcia. *Passageiros do outono: reflexões sobre a velhice*. Caxias do Sul: Maneco, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. *Gabriel García Márquez: historia de um deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. In: COSTA, Claudia de Lima.; SCHMIDT, Simone Pereira. *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2003, p. 147-155.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, [s.d.].

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

_____. *Literatura e gênero. A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.