

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

***A CATALISAÇÃO DO FEMININO NO UNIVERSO DA FICÇÃO E
DA MEMÓRIA***

***EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD, EL AMOR EN LOS TIEMPOS
DEL CÓLERA E VIVIR PARA CONTARLA, de GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ***

Ana Maria Diniz

**Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas
UFRGS – Av. Bento Gonçalves, 9500 – CEP 91540-000 – Caixa Postal 15002
Porto Alegre, RS – Fone (051) 3308-6689 / 3308-6691**

**PORTO ALEGRE - RS
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

***A CATALISAÇÃO DO FEMININO NO UNIVERSO DA FICÇÃO E DA
MEMÓRIA***

***EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD, EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL
CÓLERA E VIVIR PARA CONTARLA, de GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ***

Ana Maria Diniz

**Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas
UFRGS – Av. Bento Gonçalves, 9500 – CEP 91540-000 – Caixa Postal 15002
Porto Alegre, RS – Fone (051) 3308-6689 / 3308-6691**

**PORTO ALEGRE - RS
2009**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

*A CATALISAÇÃO DO FEMININO NO UNIVERSO DA
FICÇÃO E DA MEMÓRIA*

*EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD, EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL
CÓLERA E VIVIR PARA CONTARLA, de GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ*

Ana Maria Diniz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para aprovação e obtenção do grau de Doutorado em Letras, área de concentração Literatura Comparada.

ORIENTADORA: Professora Doutora Márcia Hoppe Navarro

PORTO ALEGRE - RS
2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 SOB O SIGNO DA SOLIDÃO	19
1.1 A Genealogia do feminino	19
1.1.1 A Culpa	21
1.1.2 A Condenação	23
1.1.3 No Modo de Existência uma Forma de Resistência	26
1.1.4 A Encruzilhada entre a Casa e o Mundo	33
1.1.5 A Travessia da Penumbra	40
1.2 A Filha da Maldição	45
1.2.1 A Inferioridade	45
1.2.2 A Integração com o Lugar	47
1.2.3 A Herança	49
1.3 A Filha da Proscrição	55
1.3.1 A Estrangeira	55
1.3.2 O Deslocamento	58
1.3.3 O Permanente Desterro	60
1.4 Pilar Ternera	63
1.4.1 Uma Forma Carente de Nome	63
1.4.2 A Sexualidade como Poder Subjacente	65
1.4.3 No Odor, a Expressão da Natureza	66
1.4.4 O Umbral da Identidade	68
1.4.5 Uma Forma Esvaziada	71
1.5 Remédios Moscote	74

1.5.1	A Simbologia da Pureza	74
1.5.2	A Imagem como Representação da Ausência	75
1.5.3	O Caráter Ambivalente da Representação	77
1.5.4	O Elemento de Equilíbrio	79
1.5.5	A Feminilidade centrada no Hermetismo	80
1.6	Santa Sofía de la Piedad	83
1.6.1	O Nome como Designativo do Ser	83
1.6.2	A Destituição da Substância	84
1.6.3	A Fronteira entre o Visível e o Invisível	85
1.7	Visitación	90
1.7.1	O Nível Secundário	90
1.7.2	No Coração Fatalista a Expressão da Circularidade	93
1.8	Remedios, a Bela	95
1.8.1	O Nome como Tradução do Ser	95
1.8.2	O Feminino como um “Mundo Próprio”	96
1.8.3	A Formação Pedagógica do Feminino	97
1.9	Petra Cotes	100
1.9.1	Carência e Movimento	100
1.9.2	A Ocupação do Espaço Discursivo	102
1.9.3	A Ocupação do Espaço Representativo	103
1.9.4	A Alegoria Milenar	109
1.10	Fernanda del Carpio	112
1.10.1	O Ponto de Tensão	112
1.10.2	A Construção Social do Feminino	114
1.10.3	A Rainha do Lar	118
1.10.4	O Direito e o seu Averso	120
1.11	Renata Remédios: A Meme	125
1.11.1	A Dualidade do Ser	125
1.11.2	As Relações que Constituem o Feminino	128
1.11.3	A Configuração entre o Social e o Primitivo	130

1.12	Amaranta Úrsula	134
1.12.1	A Circularidade	134
1.12.2	A Sexualidade como Emersão e Sufrágio do Ser	140
2	A MULHER, AS AMENDOEIRAS E A SOMBRA	143
2.1	O Território em que se Funda o Tempo	143
2.2	A Relação com o Lugar como um Modo de Existência	147
2.3	A Mulher entre Chronos e Kairos	151
2.4	O Princípio de Inversão como Expressão da Memória	155
2.5	A Construção do Gênero	159
2.6	A Senhora e a Sombra	162
2.6.1	Escolástica	162
2.6.2	Gala Placídia	164
2.6.3	Trânsito Ariza	166
2.6.4	O Ídolo Fluvial	168
2.7	A Metáfora Falocêntrica	171
2.8	O Não Dever Ser	173
3	A MULHER CINDIDA DA MEMÓRIA	177
3.1	A Memória como Obra de Edificação Pessoal	177
3.2	A Autobiografia como Inserção Ficcional	181
3.3	As Mulheres de La Servidumbre	187
3.3.1	Lucía	189
3.3.2	Chon	190
3.3.3	Matilde Armenta e Santos Villero	192
3.4	As Mulheres da Família	194
3.4.1	Tia Elvira Carrillo	194
3.4.2	Tia Francisca Simodosea	195
3.4.3	Tia Petra	198
3.4.4	Tia Wenefrida	200
3.4.5	Mina, a Avó Materna	202
3.4.6	Argemira, a Avó Paterna	206

3.4.7 A Mãe, Luisa Santiaga	209
3.5 O Oikos e a Ágora da Memória	216
3.6 O Mundo Hermético da Casa	219
CONCLUSÃO	224
REFERÊNCIAS	236
ANEXOS	241
O ESCRITOR	241
O PAÍS	245
CRONOLOGIA	249

Para

Ursulina, Rosalina, Francisca, Idalina e Maria,

Que antecederam todas as demais.

Para *Claudio e João Vicente,*

Pelo seqüestro do tempo de convívio, que toda pesquisa
implica.

Agradecimentos

À Professora Doutora *Márcia Hoppe Navarro*, que acompanhou e orientou o processo de elaboração desta tese.

Às Professoras Doutoras *Rita Terezinha Schmidt* e *Gilda Neves da Silva Bittencourt*, pela leitura e contribuição que antecederam a sua consecução final.

*A mulher vive presa à imagem que a sociedade masculina
lhe impõe; portanto só pode escolher rompendo consigo
mesma.*

(Octavio Paz)

RESUMO

O presente trabalho é um estudo da construção *discursiva/perceptiva* da personagem feminina nas obras ficcionais *Cien años de soledad* (1967) e *El amor en los tiempos del cólera* (1985), e na obra memorialística *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez. O estudo pretende demonstrar a tese de que o gênero se constitui como uma ficção que resulta da *performance* da linguagem, mediante a qual se engendra o feminino. Trata-se de um processo que se assenta na matéria e no verbo, constituída a primeira pela nomeação dos corpos, e o segundo, pela *performatividade*, que resulta da instituição do verbo no discurso. A ficcionalização do gênero como uma estratégia de dominação e coerção, que aproxima a mulher da natureza, do primitivo e da casa, e lhe nega o espaço da cultura, do racional e do mundo, configura-se como produto dessa linguagem. Nossa metodologia de trabalho se assenta na análise do discurso, compreendido este como um espaço que se dispõe entre o espaço textual e o espaço representativo. A análise se concentrou nas relações possíveis entre espaço discursivo e espaço representativo.

PALAVRAS-CHAVE: feminino, linguagem, discurso, representação, gênero.

ABSTRACT

This research is a study of female characters embodied in the *discursive/perceptive* construction of the fictional works *A Hundred Years of Solitude* (1967) and *Love in the Time of Cholera* (1985), and also in the autobiographic work *Living to Tell the Tale* (2002) by Gabriel García Márquez. The objective of this thesis is to demonstrate that gender as fiction results from the performance of the language through which the feminine is created. It is a process that is founded on tangible substance and on language. The first is named after the existing real bodies and the second by performativity, which is instituted after language and discourse. The fictionalization of gender as a strategy of domination and coercion links women to nature, to the primitive world and to the household. At same time, this strategy, as a result of language, denies the women character the spaces of culture, of the rational and of the lifeworld. The methodology of this study is based on the analysis of discourse, which is a space in between the text and the representative space. The resulting analysis was focused mainly on the possible relations that exist between discursive space and representative space.

KEY-WORDS: feminine, language, discourse, representation, gender.

INTRODUÇÃO

Em suas diversas expressões na cultura ocidental, a literatura ficcional se pautou por enaltecer os tradicionais papéis femininos. Sob essa perspectiva, a literatura respondeu, em grande medida, à condenação de uma nova mulher que procurava emergir. Nas instâncias evolutivas das diferentes sociedades, especificamente a partir do século XVIII, a interdição feminina é uma expressão presente na produção literária, e se configura através da solidão, da doença ou da morte.

Os exemplos proliferam à exaustão e é possível encontrá-los nas diversas personagens femininas que habitam o universo ficcional de seus diferentes autores. Elas surgem às vezes como Ema, outras vezes como Adelaida; ora se travestem em Sra. De Rênal, para depois se transmutarem em Luíza; muitas vezes Capitu, outras tantas, Anas ou Bibianas, Úrsulas ou Amarantas e, ao longe, e para além de onde os olhos desejam ver, as Pilares e as Petras. Embora representem lugares diversos e tempos distintos da cultura ocidental, a condição que as assemelha também as aproxima.

São personagens que representam mulheres fadadas à desventura, cujo destino está vinculado ao seu excesso: pela traição, pelo abandono do lar, do marido e dos filhos; por não serem castas; por desafiarem o preconceito, por não corresponderem, enfim, ao padrão ditado pelo discurso ideológico patriarcal. Nelas se expressam antigas raízes que se fundam ora na mitologia grega, ora na mitologia cristã, e que reiteram a antiga estrutura do mundo patriarcal.

O presente trabalho é um estudo da construção *discursiva/perceptiva* da personagem feminina em Gabriel García Márquez, para demonstrar a tese de que a sua narrativa produz uma *performance* da linguagem mediante a qual se engendra o feminino. Esse processo se assenta na matéria e no verbo que o constituem, e que decorre primeiro da nomeação de seus corpos e, em seguida, do verbo que instaura a *performatividade* no discurso. Seu produto resulta na ficcionalização do gênero como uma estratégia de

dominação e coerção, que aproxima a mulher da natureza, do primitivo e da casa, e lhe nega o espaço da cultura, do racional e do mundo.

Os conceitos de *gênero*, *performance* e *representação* com os quais trabalhamos aqui, estão embasados na teoria de Judith Butler, desenvolvida em *Problemas de gênero, feminismo e subversão da identidade* (BUTLER, 2003) e *Cuerpos que importan, sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”* (BUTLER, 2005), assim como nas reflexões de Teresa de Lauretis em *A tecnologia do gênero*, (1994) ¹.

Segundo Butler (2003), a produção da estrutura binária *masculino/feminino* propicia a operação do poder através de uma inversão permanente entre o Sujeito e o Outro. O gênero é o resultado de um tipo de imitação que se oferece como real. Os discursos sobre gênero atuam através das distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo, e a *performance* do ele/ela desestabiliza essas distinções. A *representação* resulta no termo que, não apenas opera no interior do processo político que visa conferir espaço e legitimidade às mulheres, mas também se constitui na função normativa da linguagem que por vezes revela e, por outras, distorce o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.

A linguagem tem o poder de criar a realidade social através dos atos de elocução dos sujeitos falantes. É como se existissem dois planos de realidade: o sexo pertence a uma realidade discursivamente constituída, e essa realidade discursiva emerge de uma ontologia pré-social que explica a constituição do discurso. O direito de fala plena é, entretanto, conferido aos homens e negado às mulheres, como se eles tivessem nascido com a faculdade do universal, e a mulher tivesse nascido condenada ao particular.

Assim, a linguagem se converte num conjunto de atos que, de tão repetidos, produzem o efeito de realidade, e passam a ser percebidos como fatos. De tanto nomear a diferença sexual, as categorias políticas de “homem” e “mulher” acabaram adquirindo a aparência de uma divisão natural. A nomeação é um ato *performativo*, o exercício da dominação e da coerção mediante a construção *discursiva/perceptiva* dos corpos, criando e legislando a realidade social. É a linguagem que nomeia o homem como se esse tivesse a faculdade do universal, e reserva à mulher a condição do particular.

Os atos, gestos e atuações que se produzem na superfície do corpo são *performativos*. Não existe uma essência ou uma identidade do gênero, pois ele é efeito da

¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque (organizadora) *Tendências e impasses, o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

produção de um discurso sobre uma identidade primária e estável. O que temos são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e meios discursivos. Não sendo um dado da realidade, mas uma construção que oculta sua gênese, o gênero é uma ficção cultural sustentada por um acordo coletivo tácito e que se institui através da *repetição estilizada de atos*.

A regulação dos atributos produz, conforme linhas de coerência culturalmente estabelecidas, a aparência de uma substância permanente ou de um *eu* com traços de gênero. Na irregularidade da interação dos atributos, resistentes à sua assimilação numa estrutura pré-determinada de substantivos primários e adjetivos subordinados, reside a possibilidade de denúncia da produção dessa ficção. Os adjetivos dissonantes estabelecem uma ação retroativa e acabam por redefinir as identidades substantivas da caracterização primeira que, supostamente, deveriam conferir. Isso faz com que, num processo inverso, expandam as categorias substantivas do gênero, incluindo possibilidades que elas antes excluía. Isso demonstra que o gênero não é um substantivo, nem mesmo um conjunto de atributos flutuantes. As práticas reguladoras da coerência do gênero produzem *performativamente* seu efeito substantivo. O gênero se revela, então, como *performance* no interior do discurso herdado da metafísica da substância.

Butler nos lembra em *Cuerpos que importam* (2005) que é fundamental que compreendamos o processo de constituição da *performatividade*, como produtora e reguladora do gênero. É a partir da *performatividade* que o “sexo” se revela como a construção de uma norma cultural que governa a materialização dos corpos. Se o sexo apresenta um caráter ou uma materialidade é porque apresenta uma determinada versão que promove tal materialidade. O discurso acaba como formativo do próprio fenômeno que admite. A *performatividade* é reiterada por um conjunto de normas. Ao adquirir, entretanto, a condição de ato presente, ela esconde e dissimula as convenções das quais é uma repetição.

A aparente teatralidade do ato discursivo resulta da dissimulação de sua historicidade que é, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de plena revelação, o que lhe confere certo caráter inevitável. A prática discursiva performativa se caracteriza não só por produzir aquilo que nomeia, mas também por suprimir, uma vez que a materialidade do corpo é demarcada pelo discurso, e nessa demarcação se produz o campo do sexo excluído e ilegítimo, determinando os corpos que têm importância, os estilos de vida aceitáveis, as vidas que vale a pena proteger, salvar ou chorar a perda.

Teresa de Lauretis em *A tecnologia do gênero* (1994, p. 237 a 238), diz que, apesar da “mudança dos tempos”, a construção do gênero continua se processando no mesmo ritmo dos velhos tempos, e ocorre não apenas através dos chamados aparelhos ideológicos do Estado, mas também nos meios intelectuais, nas práticas artísticas de vanguarda, nas próprias teorias radicais e, ironicamente, no feminismo. A construção do gênero se estende desde as suas “tecnologias”, como o cinema até as teorias sustentadas pelos discursos institucionais. Esse processo revela o poder que controla o campo do significado social para produzir, promover e implantar as representações de gênero.

A autora observa, entretanto (1994, p. 228), que é possível encontrar exatamente aí, nas margens dos discursos hegemônicos, os termos para uma nova construção do gênero. Tais termos propõem-se de fora do contrato social heterossexual e se inscrevem em práticas micro-políticas, cujo efeito se dá num nível local de resistências, na subjetividade e na auto-representação. Para se construir o gênero é necessário que se passe pela sua desconstrução. Assim como o real, o gênero é, além do efeito de sua *representação*, aquilo que revela excesso, não presente no discurso, mas que pode, quando não contido, romper ou desestabilizar qualquer representação.

Isso significa tentar definir os termos sob outra perspectiva, cuja visão é a de um “*outro lugar*”, que não se encontra nem no passado mítico ou distante, tampouco reside no futuro utópico. O “*outro lugar*” pode ser encontrado no discurso *aqui e agora*, nos pontos cegos de suas *representações*, e Lauretis sugere que o procuremos como espaço nas margens dos discursos hegemônicos, nos espaços sociais cravados nas brechas dos aparelhos de poder-conhecimento.

Os termos para uma nova construção do gênero, cujo efeito e afirmação se processa no nível da subjetividade e da auto-representação, podem ser identificados nas práticas micro-políticas da vida diária, nas resistências cotidianas, nas buscas de fontes de poder, nas produções culturais das mulheres que, ao inscreverem seu movimento dentro e fora da ideologia, cruzam e recruzam as fronteiras e limites das diferenças sexuais.

A busca dos pontos cegos nos discursos hegemônicos permite o movimento para dentro e fora do gênero e, dessa forma, nesse movimento de vaivém entre o que é representado e aquilo que essa representação exclui, exercita-se a característica mesma do sujeito do feminismo que, ao habitar dois tipos de espaços, o do *lugar* e o do *outro lugar*, vive uma contradição que é a sua própria condição, aqui e agora, ou seja, é a condição

histórica da existência do feminismo, por um lado e, por outro, a sua condição teórica de possibilidade. Na possibilidade de “outro lugar” engendra-se o sujeito do feminismo.

Para levar a cabo nossa pesquisa, foram escolhidas duas obras ficcionais, *Cien años de soledad* (1967), e *El amor en los tiempos del cólera* (1985), que serão confrontadas com a obra memorialística *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez. Nossa metodologia de trabalho se assenta na análise do discurso que, segundo Dino del Pino em *España e textualidade, quatro estudos quase-semióticos* (1998, p. 83 a 91), pode ser compreendido como um espaço que se dispõe entre o espaço textual e o espaço representativo. A análise do espaço discursivo é uma metodologia de análise já experimentada na dissertação *O limiar entre o passado e o possível*, desenvolvida no Curso de Mestrado², cuja abordagem explora os limites entre a ficção e a memória.

Dino del Pino nos chama a atenção para a homogeneidade visual que caracteriza o espaço textual, decorrente da uniformidade das linhas, do tamanho harmônico dos caracteres, da sua disposição e repetição, como um conjunto de fatores que não apenas imprime às páginas sua unidade, mas também concorre para o caráter mecânico que afeta o ato da leitura. Os textos canônicos se constituem por uma unidade semântica que se insinua na malha textual, e que passa pelo espaço discursivo para atingir o espaço representativo. Trata-se de uma unidade que resulta do arranjo das formas instituídas no espaço discursivo, e que responde pela efetividade da enunciação que atende, por um lado, a intenção do enunciador e, por outro, ao condicionamento do leitor.

São questões que envolvem a tensão entre a unidade e a multiplicidade, algumas disseminadas no plano da expressão textual, sob a forma de significantes vários que remetem para blocos menores de significados que tendem à homogeneidade; outras inerentes ao plano do conteúdo, em que seus componentes, ora figurativos ora temáticos, contribuem para o efeito unitário de sentido que decorre do ato da leitura.

Será, portanto, no discurso que concentraremos nossas preocupações metodológicas, visto que ele dissolve em sua continuidade, decorrente da coesão e da coerência da cadeia sintagmática, não apenas as discontinuidades, passíveis de identificação no espaço textual, como também as multiplicidades, passíveis de construção no plano do conteúdo textual, e que se originam do material disponível como espaço *representativo*.

² DINIZ, Ana Maria. *O limiar entre o passado e o possível em Quase memória quase romance de Carlos Heitor Cony*, PUCRS, 2004.

A compreensão do texto significa o rompimento de sua aparente unidade, que é sustentada pela leitura superficial ou mesmo lúdica. Inicia-se, então, um movimento pelos seus diferentes estratos, que principia pela identificação dos elementos dispostos no nível textual que integra o discurso, como pontos internos de referência, que encontramos ao longo da cadeia discursiva. A identificação desses elementos conduz à análise de seu caráter relacional, cujos dois centros no espaço textual se encontram um, no espaço discursivo, e o outro, no espaço representativo. É no texto que se estabelecem as relações entre o discurso e a sua *representação*.

O primeiro capítulo, *Sob o signo da solidão*, analisará a construção da identidade feminina nas personagens que representam o espaço interno da casa em *Cien años de soledad*, no papel de Úrsula Iguarán, Amaranta, Rebeca, Remédios Moscote, Remédios, a bela, Fernanda, Meme e Amaranta Úrsula; no papel do fora-da-casa, Petra Cotes e Pilar Ternera; e, finalmente, no interregno entre o espaço interno da casa e o seu espaço externo, as personagens de Visitación e Santa Sofía de la Piedad. A análise buscará reconhecer a *performance* que resulta da nomeação e da transubstanciação de seus corpos, e que se representa como condição inferior que as aprisiona num círculo de exclusão e solidão que caracteriza as suas relações, não apenas com o mundo, mas também entre si mesmas, como expressão da estrutura ideológica patriarcal que nelas se imprime.

O segundo capítulo, *A mulher, as amendoeiras e a sombra*, analisará as relações entre o discurso e a sua *representação* em *El amor en los tiempos del cólera*, como processo de inversão que se conjuga ao processo regressivo, associado ao tempo e à memória. O mesmo processo de inversão aponta para uma espécie de restauração da figura feminina, que se projeta como imagem idealizada. A idealização funciona como um mascaramento discursivo que encobre a própria violência velada da linguagem, que sonega ao feminino a sua inserção no mundo, mediante a sua própria *representação*.

O terceiro capítulo, *A mulher cindida da memória*, analisará as relações entre o discurso e a sua *representação* em relação às mulheres da recordação, em *Vivir para contarla*. A análise buscará identificar e reconhecer os elementos indicadores das discontinuidades no espaço textual que apontam para as multiplicidades no plano do conteúdo, originadas na sua *representação*, num diálogo entre a ficção e a memória.

Na conclusão refletimos sobre as relações entre o discurso e a sua representação, que se manifestam tanto na ficção como na memória, e que produzem a ficcionalização do gênero como a aparente unidade entre o dito e silenciado, o explícito e o implícito, o

contínuo e o descontínuo, a unidade e a multiplicidade. Acreditamos que o desvendamento da aparência que recobre a unidade discursiva pode produzir o seu rompimento, e permitir a visibilidade da condição do feminino, aprisionado à coerção de uma linguagem que lhe nega a sua própria inserção no mundo. O desvestir o feminino de uma linguagem que o encobre, possibilita-lhe habitar *outro lugar* móvel e dinâmico, espécie de *place de passagem* a que se refere Stuart Hall (2006, p. 33), no qual se cruzam e recruzam as fronteiras da ideologia.

1 SOB O SIGNO DA SOLIDÃO

1.1 A Genealogia do Feminino

Em *Cien años de soledad* (2007)³, de Gabriel García Márquez, publicado originalmente em 1967, Macondo é a aldeia fundada por José Arcádio Buendía e sua esposa Úrsula Iguarán. O casal dá origem ao clã dos Buendía, e a aldeia se constrói e se desenvolve sob o comando de José Arcádio, segundo o narrador, o mais empreendedor dos homens que, desde Riohacha, enfrentaram os percalços da travessia da serra durante dois longos anos.

Depois de meses vagando entre charcos, eles acampam uma noite às margens de um rio pedregoso de águas geladas. Durante o sono, José Arcádio tem um sonho que orienta seu espírito visionário: ali nascerá uma cidade ruidosa de casas com paredes de espelho. Ao perguntar que lugar é aquele, respondem-lhe que se trata de um povoado que se chama Macondo. É um nome estranho, nunca ouvido antes e que, para ele, não tem nenhum significado. Seu som tem, entretanto, ressonâncias sobrenaturais. Ao acordar, José Arcadio decide fixar-se ali e batizar o lugar com o nome que ouvira no sonho.

Macondo é um nome duplamente significativo: por um lado sintetiza o desconhecimento sobre o futuro da estirpe que ora se inicia, uma incógnita; por outro lado, do ato fundador do qual se origina reflete-se o poder seminal de nomear, o que produz um dos inúmeros espelhos visualizados por José Arcadio no seu sonho, e que caracterizam a dinâmica do universo em *Cien años de soledad*. Repetindo Adão, ele nomeia o novo

³ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Edición Conmemorativa, Real Academia Española; Asociación de Academias de La Lengua Española, España: Alfaguara, 2007. (Todas as citações serão baseadas nessa obra).

território que será habitado pela estirpe Buendía, convertida nas gerações que responderão pelas explosões épicas desse universo. As suaves ondulações poéticas que permeiam a obra se encarregam de pacificar o efeito dessas explosões, e delas resulta a “*cosmologização do universo*” de que fala Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1997).

A “*cosmologização do universo*” é, segundo Ricoeur (1997, p. 179 a 195), a transformação do absurdo em simbologia, através de um processo que nos permite a superação do caos, configurado então como o resultado de uma causa e um efeito. Na medida em que o caos reina na desordem e a cosmologia reina na ordem, as narrativas ficcionais buscam cosmologizar a existência e humanizar o cosmos preenchendo os vazios que a realidade deixa, procurando responder às inquietações humanas. Constitui-se assim, um tempo mítico, que é o tempo da vida individual como possibilidade de superação do próprio caos existencial.

Um dos elementos que aponta para esse processo de cosmologização em *Cien años de soledad* é a presença do valor seminal do *Gênesis*, que se repete em José Arcadio Buendía no papel de fundador do povoado que nomeia. Através do papel de patriarca fundador de um lugar, perpetua-se o *Fazer* cultural que se define pela ação masculina. O *Gênesis* se constitui como valor seminal das formas adotadas pelo fenômeno da territorialização, e é apontado por Lucía Guerra em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (GUERRA, 1994, p. 36) como uma das metáforas fundadoras da civilização ocidental, metáfora essa que muito contribuiu no processo de desvalorização simbólica da mulher. Assim como Deus confiara a Adão o papel de nomear, convertendo-o não apenas em promotor da cultura, mas também a ele atribuindo o *Fazer* como uma função exclusivamente masculina, José Arcadio Buendía também recebe a mesma incumbência através da voz que a ele se manifesta em sonhos.

Se no *Gênesis* a função feminina é definida como complementação, não é diferente em *Cien años de soledad*. A mulher nasce da costela de Adão para lhe fazer companhia, uma vez que Deus constatara que se sentia só e incompleto, e as aves e os animais não bastavam para suprir a carência que o constitui. A função feminina se define assim, como suprimento do vazio e da carência na qualidade complementar da totalidade masculina já criada. Eva é uma prolongação de Adão, originada de sua própria costela numa relação *mesmo/outro*. Sua identidade se funda na maternidade, mas a porta para ela é o pecado. Por ser uma identidade que nasce do pecado, dela faz parte a dor do parto, assim como a

condenação ao lugar subalterno que a coloca em condição de permanente submissão ao esposo.

Úrsula repete essa função (novamente o espelho) porque, assim como Eva, ela também se transforma no motivo que os expulsam de Riohacha. O motivo está vinculado ao casamento reprovado e, por associação, ao ato sexual que ela tenta evitar em razão do parentesco com o marido. Ao tentar evitá-lo, inadvertidamente Úrsula acaba gerando os comentários, a maledicência e, por fim, a afronta perpetrada ao esposo e que redundam no assassinato de Prudêncio Aguilar. A identidade de Úrsula se funda dessa forma, na culpa de um crime primeiro, do qual decorrem todos os demais.

1.1.1 A Culpa

Moisés conduziu seu povo numa travessia pelo deserto em busca da terra prometida, enquanto a aventura de José Arcadio Buendía se empreende pela busca de uma terra “*que nadie les había prometido*”(p. 30), distinção que deve ser enfatizada ao se buscar uma analogia entre ambos. Se a travessia do deserto envergada pelo povo judeu, foi impelida pela voz que a Moisés se manifestou transfigurada em sarça ardente, a travessia da serra por José Arcadio e seu povo, origina-se nas palavras de Úrsula ao descrever, de forma vívida, sua visão do fantasma de Prudêncio Aguilar à beira da tina, no quintal da casa.

Os motivos que levam José Arcadio e Úrsula a partirem de Riohacha os aproximam muito mais de Adão e Eva do que de Moisés. A aventura se funda no desamparo e na solidão de quem, não sendo abençoado, constrói seu próprio rumo sob a condição de desabrigo que o caracteriza. A travessia da serra em sentido contrário a Riohacha, ao mesmo tempo em que está associada a um princípio autopunitivo, também carrega consigo um significado redentor, na tentativa de aplacar a própria consciência corroída pelo sentimento de culpa: a herança familiar entrecruzada, a insistência num casamento contrariado pelos familiares, o fantasma de Prudêncio Aguilar. É a condição de culpados que os leva para longe, assim como Adão e Eva ao serem expulsos do paraíso.

Úrsula dá vazão à culpa imemorial que caracteriza a condição feminina. A mulher que vaga pela casa de madrugada, sem conseguir dormir, deixa-se assolar pelas diversas culpas incorporadas. Entre as que pode perceber, está o fato de ter se casado com seu primo e viver atormentada pelo terror de que, de sua relação conjugal, nasçam filhos com rabo de porco. Tal temor imprime a conotação pecaminosa ao ato sexual, em que a degeneração da raça se configura como o castigo predito pelos demais. Os sentimentos contraditórios caracterizarão a relação conjugal de um casamento realizado sem a aprovação dos familiares, em que a culpa acabará por comprometer a possibilidade de prazer. Além da conotação pecaminosa que caracteriza a relação conjugal de Úrsula e José Arcadio, o assassinato de Prudêncio Aguilar acaba por acrescentar-lhe também a sua conotação criminoso.

Era una buena noche de junio, fresca y con luna, y estuvieron despiertos y retozando en la cama hasta el amanecer, indiferentes al viento que pasaba por el dormitorio, cargado con el llanto de los parientes de Prudencio Aguilar (MÁRQUEZ, 2007, p. 32).

Embora seja uma noite de velório, para Úrsula e José Arcadio a noite se configura como “buena”, porque é uma noite fresca e enlustrada. As características da noite adquirem conotações lírico-eróticas, e se fundam na sensorialidade e na percepção dos sentidos. Em escala decrescente, enfatizando o grau de percepção dos noivos, a narrativa apresenta em primeiro plano o sentido tátil, ao qual se associa o frescor da noite; em segundo plano o sentido visual, a claridade da lua; e, em último plano, o sentido auditivo, o pranto que chega aos seus ouvidos, mas que é percebido com indiferença, neutralizado pelo predomínio dos sentidos que o precedem.

A vigília que os mantém acordados madrugada afora não é a vigília da morte, nem a solidariedade àqueles que choram, mas a vida desperta pelo erotismo que as entrelinhas sugerem. Mais tarde, a experiência prazerosa redundará nas noites de insônia vividas por Úrsula, na mortificação recorrente, no remorso que corrói o prazer consentido. A culpa se converte na imagem do morto junto à tina do quintal:

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión

muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No lo produjo miedo, sino lástima (MÁRQUEZ, 2007, p. 32).

A visão de Úrsula pode ser interpretada como a projeção de um sentimento de culpa, transfigurado numa imagem diante de seus olhos. A tradução dessa imagem em palavras transforma o fenômeno em outro, que é o poder de vivificar aos olhos de José Arcadio, mediante a força sugestiva de sua narrativa, o fantasma de Prudêncio Aguilar. Úrsula narra não apenas aquilo que vê, mas *como* vê, “*lívido, con una expresión muy triste*”, cuja expressão não produz medo, mas “*lástima*” decorrente da tristeza, que funciona como uma acusação silenciosa que passa a atormentá-los. Prudêncio Aguilar se manifesta na imagem incorpórea e translúcida que assombra as noites do casal, vagando pela casa, imune às balas de José Arcadio, até se transformar numa presença integrada ao cotidiano. Quando se faz presente no quarto, José Arcadio decide ir embora, pois se recusa a dividir com o morto sua intimidade conjugal.

1.1.2 A Condenação

O sentimento de culpa em Úrsula se transforma na austeridade que faz dela uma mulher não afeita ao riso ou ao canto, uma forma silenciosa inteiramente dedicada ao cuidado da casa e dos filhos:

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca (MÁRQUEZ, 2007, p. 17-18).

Apesar de ser comparada ao marido na capacidade de trabalho, enfatiza-se em Úrsula o silêncio com que desempenha suas tarefas. Dela se ouve apenas o sussurro das roupas quando se desloca de um lado para outro, numa onipresença que denota não apenas sua rapidez, mas também a inteira devoção ao trabalho que lhe consome o dia, “*parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche*”.

Úrsula se recolhe a um espaço mental reduzido, em razão do silêncio quebrado apenas pelo “sussurro” das roupas, assim como a um pequeno espaço físico, em virtude do seu tamanho, “*menuda*”. Se tomarmos pelo avesso os adjetivos que a caracterizam, “*activa, menuda, severa*”, encontraremos no seu sentido contrário os atributos que devem ser evitados pela mulher ideal: a preguiça, o excesso, a frivolidade e a tagarelice.

José Arcadio se transforma no patriarca que comanda a vida da aldeia. O seu empreendedorismo muda de rumo quando conhece Melquíades, o alquimista que altera as suas concepções de mundo. Todo março, Melquíades chega com o bando de ciganos, trazendo para a aldeia as últimas novidades do progresso: o ímã, o binóculo, a lupa, o mapa geográfico, o astrolábio, a bússola, o sextante e a dentadura. Diante das novas possibilidades, José Arcadio Buendía abandona as atividades da aldeia e se converte em pesquisador solitário:

Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete. Fue esa la época en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie (...) Por fin, un martes de diciembre, a la hora del almuerzo, soltó de un golpe toda la carga de su tormento (...). __La tierra es redonda como una naranja (MÁRQUEZ, 2007, p. 12-13).

A noção do espaço se dá mediante a percepção humana, cujo imaginário se constitui como um campo exclusivamente masculino, associado à ação e à conquista de territórios, já que dele não participa sua mulher, Úrsula Iguarán. O “*navegar por mares incógnitos*” promove uma intertextualidade com a poesia camoniana, narrativa épica que relata a travessia do mar para encontrar do outro lado, na América, uma terra nova povoada por “*seres espléndidos*”, representados nas civilizações Incas, Maias e Astecas. A aventura se configura, para José Arcadio Buendía, num exercício solitário da imaginação, que lhe permite deslocar-se sem precisar sair de seu gabinete.

O homem que fala a sós, caminhando pela casa, indiferente aos demais, é aquele que também descobriu a introspecção, já inaugurada por Hamlet em Shakespeare, entregue ao tormento interior que o divide entre aquilo que sabe e aquilo que deve ser feito: anunciar ou não à família que as velhas certezas já não mais se sustentam. O seu conflito eclode ao meio-dia, à mesa do almoço, e a divisão do dia ao meio representa a cisão simbólica entre cosmologia e história.

Em José Arcadio Buendía projeta-se a Totalidade constituída, porque o homem solitário se aparta de sua mulher, com quem não dialoga. A reflexão e a ação se constituem como campos associados ao intelecto e ao *Fazer* masculinos, desde Luís Vaz de Camões (1572) até William Shakespeare (1600-1602), e se manifestam em *Cien años de soledad* na estrutura de um discurso que reafirma a supremacia masculina, configurada em José Arcadio Buendía.

Enquanto o marido lidera o trabalho comunitário da aldeia, as pesquisas em laboratório e as frustradas expedições para ligar Macondo a outros lugares, a mulher cuida do chão e das paredes da casa, do interior dos armários e da limpeza das roupas. Na experiência de Úrsula não estão presentes a leitura e a escrita. Ela parece indiferente às pretensas descobertas de José Arcadio Buendía, empenhada em atender às necessidades imediatas do cotidiano. Os filhos e a roça funcionam como vias da lucidez, como elo com um mundo que pode ser compreendido; a invenção, a imaginação, o abstrato estão no plano do ininteligível, que foge à ordem das coisas imediatas. Diante do didatismo de Melquíades, parece predominar em Úrsula um princípio místico, dado mais à reza do que ao raciocínio.

Úrsula, en cambio, conservó un mal recuerdo de aquella visita, porque entró al cuarto en el momento en que Melquíades rompió por distracción un frasco de bicloruro de mercurio.

___ Es el olor del demonio __ dijo ella.

___ En absoluto __ corrigió Melquíades ____. Está comprobado que el demonio tiene propiedades sulfúricas, y esto no es más que un poco de solimán.

Siempre didáctico, hizo una sabia exposición sobre las virtudes diabólicas del cinabrio, pero Úrsula no lo hizo caso, sino que se llevó los niños a rezar. Aquel olor mordiente quedaría para siempre en su memoria, vinculado al recuerdo de Melquíades (MÁRQUEZ, 2007, p. 15).

A compreensão limitada e a boca fechada constituem a essência da mulher que na Idade Média era proibida de usar a palavra em lugares públicos. A Igreja se constituía em

um desses espaços, por excelência, de único e exclusivo exercício da voz masculina. Segundo Lucía Guerra (GUERRA, 1994, p. 56), acreditava-se que a boca da mulher funcionava como a porta do diabo, estigma herdado de Eva que usara a linguagem para a sedução e a tentação. O silêncio irá se constituir como parte da enorme espiral do hermetismo que não apenas caracteriza a condição feminina em *Cien años de soledad*, mas também funciona para lhe imprimir valor. O território concreto desse hermetismo passará a ser situado no corpo, na casa e no plano intocado da sua capacidade intelectual. A territorialidade patriarcal se expressa mediante essa forma hermética de feminilidade que, ao transformar a mulher num campo cristalizado e fechado, neutraliza sua existência sob um aspecto inofensivo, que afasta a possibilidade ameaçadora que ela possa representar.

1.1.3 No Modo de Existência uma Forma de Resistência

Úrsula se constitui a partir das fronteiras que definem os limites do feminino em *Cien años de soledad*. Ela é a mulher que sustenta a ordem doméstica mediante o labor silencioso e incansável. Não conversa, não ri, não canta, não lê, não é curiosa. É séria, trabalhadeira, mística. Entretanto, da cisão do narrador emerge outra mulher, aquela que se rebela e se recusa à subordinação, transformada toda em voz e gesto, raiva e recusa. São momentos brilhantes e surpreendentes, que se realizam quando o narrador abandona temporariamente o discurso patriarcal. É como se o tecido narrativo se esgarçasse permitindo que pelos seus vãos se entremostrasse nova configuração do feminino.

Então, ela se permite quebrar o astrolábio de José Arcadio Buendía; ou mesmo, promover a articulação das mulheres de Macondo em torno de uma estratégia para minimizar o poder masculino; ou até, abandonar a casa durante quase cinco meses sem aviso prévio, para retornar transformada e rejuvenescida pela experiência. Numa inversão não apenas da estrutura narrativa, mas também da estrutura do mundo patriarcal, transforma-se em visionária a conduzir a multidão de homens e mulheres à nova terra prometida. Mesmo depois de já ter atingido a velhice há muito tempo, ela é a única pessoa

em Macondo com força moral suficiente para destituir o neto Arcadio do comando despótico sobre o povoado. Ao assumir a condução do povoado nela se imprime o elemento que cosmologiza o universo e lhe confere sentido.

O primeiro ato de rebeldia de Úrsula ocorre ao meio-dia, à mesa do almoço, quando o marido anuncia a ela e aos filhos a sua última descoberta, “*La tierra es redonda como una naranja*” (MÁRQUEZ, 2007, P. 13). Num impulso, Úrsula destrói o astrolábio de José Arcadio, jogando-o com raiva ao chão, “*‘Si has de volverte loco, vuélvete tú solo’, gritó. ‘Pero no trates de inculcar a los niños tus ideas de gitano’*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 13). A reação de Úrsula parece decorrer da descoberta de José Arcadio Buendía, como se expressasse seu próprio estupor diante da alteração de uma concepção.

Sua atitude revela-se, entretanto, muito mais como a explosão que demonstra o cansaço daquela que está provendo o cotidiano doméstico com o seu trabalho e o dos filhos, sem a participação do marido que pode também, pelo seu poder de influência, afastar os filhos do trabalho na lavoura, “*Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 12). O meio-dia em que Úrsula explode em raiva é significativo, e nele se representa a maturidade, que se revela como expressão da própria consciência de opressão. A partir de então, Úrsula assumirá cada vez mais a condução do cotidiano doméstico, mediante não apenas o trabalho, mas também ações que revelam sua capacidade de pensar e se articular como um ser social e atuante.

Úrsula controla o espaço doméstico mediante estratégias de poder, que se definem pela sua relação com o marido, os filhos e a comunidade à sua volta. Apesar de silenciosa, trabalhadeira e subserviente, ela demonstra ser capaz de articular estratégias mais amplas, capazes de envolver a comunidade. Entre essas estratégias está a sua tentativa, por exemplo, de expulsar os ciganos de Macondo. Úrsula recorre ao medo como forma de assustar a povoação e colocá-la contra os ciganos.

Quando volvieron los gitanos, Úrsula había predispuesto contra ellos a toda la población. Pero la curiosidad pudo más que el temor, porque aquella vez los gitanos recorrieron la aldea haciendo un ruido ensordecedor con toda clase de instrumentos músicos, mientras el pregonero anunciaba la exhibición del más fabuloso hallazgo de los naciancenos (MÁRQUEZ, 2007, p. 16).

Mas “*la curiosidade pudo más que el temor*” não deve ser interpretada como uma predisposição de todos os habitantes de Macondo, uma vez que as mulheres sempre se caracterizaram, salvo exceções, pelo temor, a contenção e a voz baixa. Se o que atrai e desperta a curiosidade é o barulho e a música, a invenção e a mágica, podemos entender que a parcela curiosa que se deixa atrair é a da população masculina, que acaba se sobrepondo em relação à parcela amedrontada, representada pelas mulheres.

Úrsula não repete a mesma estratégia quando se trata de demover os homens, liderados por José Arcadio Buendía, em relação à decisão de trasladarem o povoado para outro lugar. Dessa vez sua contra-iniciativa parece ter melhor resultado do que os planos de seu marido, porque se estrutura no silêncio e é dirigida apenas a uma parcela da população:

En una secreta e implacable labor de hormiguita predispuso a las mujeres de la aldea contra la veleidad de sus hombres, que ya empezaban a prepararse para la mudanza. José Arcadio Buendía no supo en qué momento, ni en virtud de qué fuerzas adversas, sus planes se fueron enredando en una maraña de pretextos, contratiempos y evasivas, hasta convertirse en pura y simple ilusión (MÁRQUEZ, 2007, p. 22)

A ação de Úrsula é definida como “*una secreta e implacable labor de hormiguita*”, que elege como estratégia não mais “*toda la población*” sobre a qual não tivera a ascendência pretendida, mas apenas “*las mujeres de la aldea*”, como a parcela sobre a qual ela pode se fazer ouvir. A narrativa não explicita em que consiste essa ação tão implacável quanto secreta, mas dela resulta que todos os homens acabam desistindo de acompanhar José Arcadio Buendía. Depreende-se das entrelinhas que, assim como as mulheres de *A greve do sexo*⁴, de Aristófanes (411 A. C.), também as mulheres de Macondo recorrem a um tipo de pressão, que tanto pode ser a recusa de alimento como a recusa de sexo, uma vez que estes são os únicos instrumentos de poder que lhes cabem, a mesa e a cama.

Maria Lúcia Rocha Coutinho em *Tecendo por trás dos panos, a mulher brasileira nas relações familiares* (1994, p. 18 a 24), diz que na relação entre homens e mulheres o poder é relacional. A força do mais forte nunca é tão grande que não possa ser, em algum

⁴ Peça teatral escrita por Aristófanes e representada em Atenas no ano 411 A. C., *A greve do sexo* é uma comédia, cuja ação gira em torno de uma greve do sexo, liderada pelas mulheres de Atenas, Esparta, Beócia e Corinto, e que visa pôr fim a uma guerra de vinte anos. Os maridos não resistiram à greve e acabaram fazendo um tratado de paz.

momento, influenciada. Esse aspecto é o que permite à autora afirmar que, mesmo subordinadas, as mulheres sempre articularam formas de subsistência e resistência ao poder masculino, socialmente reconhecido. Ainda que, em quase todas as sociedades, a autoridade masculina dominasse a feminina mediante direitos culturalmente legitimados de controle e opressão, as mulheres exerceram por seu lado, influência e pressão significativas na vida social daqueles grupos a que pertenciam.

Esse processo se realizava através de meios informais, como os mexericos, o controle da cozinha e do sexo, serviços essenciais que eram prestados e recusados, conforme a necessidade de influenciar e controlar seus homens. Visto assim, a distribuição de poder no espaço doméstico se conceitua em termos das estratégias utilizadas, que se estabelecerão conforme as pessoas envolvidas. O recurso às estratégias sutis de influência decorria de que, na maioria das vezes, as mulheres não ocupavam posição de poder e autoridade.

A ação de Úrsula se define a partir da imagem da “*hormigueta*” que, a despeito de seu tamanho, no sentido de ocupação do espaço a partir do corpo, revela a capacidade de organizar e controlar a comunidade como uma entidade viva, mas de forma subterrânea. Assim, ela se assemelha ao inseto que se caracteriza não apenas pelo tamanho, mas também pelo lugar que ocupa.

Segundo a *Nova Enciclopédia de Pesquisa Fase* (1981, p. 1610), no reino das formigas a fêmea é muito mais resistente que o macho. Enquanto que a fêmea (ou rainha) fecundada vive uma dúzia de anos, os machos desaparecem em torno de cinco a seis semanas. Somente as rainhas e os machos possuem asas. As obreiras são as formigas que têm as asas arrancadas e, condenadas a não participar do vôo que fecunda, são relegadas ao cuidado do formigueiro e dos ovos fecundados pelas rainhas. Elas têm a vida mais curta do que as rainhas, em torno de três a quatro anos, mas, ainda assim, sua vida é mais longa do que a dos machos. Diferentemente das abelhas e dos cupins, num formigueiro não existe uma única rainha, mas tantas quantas forem necessárias para a sua boa manutenção.

Assim definida, a formiga é um elemento através do qual também se define a mulher, incorporada ao labor da casa e à criação dos filhos como sua única possibilidade de existência. Os inúmeros quartos que constituem a casa, como câmaras de um formigueiro; o longo corredor das begônias, que mais lembra um labirinto que separa o espaço privado do público; as relações entre suas mulheres, marcadas pelo poder e pela opressão, cuja função de rainha será desempenhada, primeiro, por Úrsula e, mais tarde, por

Fernanda, promovem uma associação com a natureza, mediante um reino que não é o das grandes feras, mas o de um ser que se caracteriza pela dedicação à organização do espaço doméstico, pela conotação de ameaça em relação aos homens, que vivem menos, assim como pelo princípio tirânico que predomina entre as fêmeas.

A analogia não é gratuita. Úrsula se caracteriza como a matriarca centenária, mãe de filhos e avó de muitos netos que, em contrapartida, terá duas filhas que não fecundarão e não garantirão descendência. Enquanto José Arcadio Buendía se converte em pesquisador solitário, ela assume o papel da matriarca que se empenha em imprimir senso comum ao cotidiano doméstico. Ao abandonar suas pesquisas, José Arcadio Buendía principia a perder o sentido da realidade imediata e o processo de envelhecimento acaba por emaranhá-lo no mundo da loucura. O comando da casa e dos negócios fica a encargo de Úrsula, cujo poder se estende por décadas a fio.

Ela se converte então na matriarca que, com mão de ferro, impõe às filhas as regras do cotidiano doméstico. Os olhos que relutaram em perceber as adolescentes em que Amaranta e Rebeca haviam se convertido (p. 68), são os mesmos que têm dificuldades para reconhecer as mulheres que amadurecem sob seu teto. Na relação entre mãe e filhas configura-se a relação opressor/oprimido, em que cabe à própria mulher, no caso Úrsula, o papel de algoz, vigilante dos valores da ideologia patriarcal.

Rebeca e Amaranta serão rejeitadas por Úrsula, na medida em que não se submetem ao destino prescrito, contrariando as expectativas maternas. Úrsula não consegue aceitá-las porque nelas não reconhece a si mesma, empenhada em cumprir as normas e confirmar o padrão. Seu estranhamento faz com que expulse Rebeca de casa e, ao expulsá-la, Úrsula deixa de nomeá-la, num gesto significativo que lhe nega o direito a uma identidade. Amaranta permanece sob o mesmo teto, mas abandonada à sua própria sorte. Úrsula não demonstra compreensão ou solidariedade com a filha, e quando Pietro Crespi se suicida, não consola Amaranta, e permanece indiferente quando a filha queima a mão no fogão, num gesto de desespero:

Úrsula la abandonó. Ni siquiera levantó los ojos para apiadarse de ella, la tarde en que Amaranta entró en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada (MÁRQUEZ, 2007, p. 133).

Ao longo da narrativa, na sua relação com o mundo masculino, representado pelo marido e os filhos e, mais tarde pelos netos e bisnetos, Úrsula parece ocupar uma posição de impotência diante dos eventos sociais e políticos que são por eles (os homens) conduzidos à sua revelia. Em certos momentos, entretanto, ela emerge à superfície do discurso, delegada por um poder feminino restaurador. Um desses momentos ocorre quando Arcadio, no papel do comandante déspota em que se transformou, invade a casa de Don Apolinar Moscote, e o leva preso para ser fuzilado:

Arcadio siguió apretando los torniquetes de un rigor innecesario, hasta convertirse en el más cruel de los gobernantes que hubo nunca en Macondo. ‘Ahora sufran la diferencia’, dijo don Apolinar Moscote en cierta ocasión. ‘Esto es el paraíso liberal’. Arcadio lo supo. Al frente de una patrulla asaltó la casa, destrozó los muebles, vapuleó a las hijas e se llevó a rastras a don Apolinar Moscote (MÁRQUEZ, 2007, p. 127).

Ao saber do ocorrido, Úrsula atravessa o povoado “*clamando de vergüenza*” e “*blandiendo de rabia un rebenque alquitranado*”. Ela que suportara a tirania até então imposta pelo neto, parece ter chegado ao seu limite de tolerância. A cada ato de barbárie, Úrsula o ameaçava com Aureliano como aquele que, representante masculino, ocupava hierarquicamente o lugar do homem mais velho da casa no papel do tio, e o lugar do homem público, no papel militar de coronel da guerra, “*Cuando Aureliano lo sepa te va a fusilar a ti y yo seré la primera en alegrarme*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 127).

À primeira vista, a reação de Úrsula parece decorrer da prisão de don Apolinar Moscote e do risco de este ser fuzilado. Isso explicaria a vergonha e a raiva que a acompanham ao atravessar o povoado. Arcadio não comete, entretanto, apenas o crime de prender don Apolinar Moscote. Antes disso, ele invade sua casa, destrói seus móveis e chicoteia suas filhas. No encadeamento de suas ações, a surra nas filhas do dono da casa parece funcionar como o ápice de toda a violência até então perpetrada.

Úrsula, que até então permanecera como espectadora de um mundo que não dominava, e ao qual não tinha ascensão, reage como leoa ferida. Ela não apenas sente vergonha, mas “*clama de vergüenza*”, no sentido de quem brada, pois “*clamar*” implica o “*grito de queja o de dolor*”, a indignação manifesta de quem reivindica, de modo a “*pedir o exigir algo de modo casi desesperado*” (PÉREZ, 1996, p. 174). A reparação pelo

aviltamento imposto pelo bisneto às filhas de don Apolinar Moscote será algo que ela assume como tarefa sua.

Cuando Úrsula irrumpió en el patio del cuartel, después de haber atravesado el pueblo clamando de vergüenza y blandiendo de rabia un rebenque alquitranado, el propio Arcadio se disponía a dar la orden de fuego al pelotón de fusilamiento. (...) Antes de que Arcadio tuviera tiempo de reaccionar, le descargó el primer vergajazo. (...) Azotándolo sin misericordia, lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. (...) Los muchachos del pelotón se dispersaron, temerosos de que Úrsula terminara desahogándose con ellos. Pero ni siquiera los miró. Dejó a Arcadio con el uniforme arrastrado, bramando de dolor y rabia, y desató a don Apolinar Moscote para llevarlo a su casa. Antes de abandonar el cuartel, soltó a los presos del cepo. A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo. Restableció la misa dominical, suspendió el uso de los brazales rojos y descalificó los bandos atrabiliarios. Pero a despecho de su fortaleza, siguió llorando la desdicha de su destino (MÁRQUEZ, 2007, p. 127-128).

A rapidez e a fúria com que Úrsula ataca Arcadio não lhe deixam tempo para “reaccionar”, invocando-se o raciocínio como propriedade intelectual que confere ao homem o poder e o comando. Úrsula inverte a estrutura patriarcal e recusa o papel feminino reduzido a casa para tomar de assalto um espaço exclusivamente masculino. Ao romper as fronteiras que delimitam os espaços reservados, o primeiro às mulheres e o segundo, aos homens, Úrsula realiza uma inscrição que é a de restaurar a ofensa perpetrada contra mulheres suas irmãs, pois a mesma condição de opressão as identifica e motiva a solidariedade.

O instrumento usado por Úrsula é também um chicote. Ao açoitar as filhas de don Apolinar Moscote, Arcadio as brutalizara, reduzindo-as à condição de animais, uma vez que o chicote é instrumento de açoite de bois e vacas, cavalos e éguas. Ao ser açoitado na mesma medida por Úrsula, Arcadio é vilipendiado à condição de verme, caracol enrolado no fundo do pátio do quartel, desumanizado pela violência e transformado no molusco que causa indignação e repulsa.

1.1.4 A Encruzilhada entre a Casa e o Mundo

No universo de *Cien años de soledad*, Úrsula se constitui como complemento de José Arcadio, a Totalidade constituída no desbravador de territórios por ele nomeados e por ele povoados. Ela funciona como a base da estrutura patriarcal, e que se representa como o espaço interno da casa, sustentando o cotidiano doméstico a partir de uma ordem hierárquica na qual ela ocupa um papel subordinado em relação ao marido. O espaço externo da casa, representado na conquista do novo território, a sua fundação e nomeação, a liderança de seus homens, a organização social e o trabalho ficam a encargo de José Arcadio Buendía, investido em líder do lugar.

A percepção que permite a José Arcadio Buendía apreender o mundo está plantada na casa e na aldeia. É a partir do local, da sua experiência concreta e de seu universo familiar que ele conquista a noção de espaço que “*le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete*” (p. 12). A constituição de seu imaginário pode se dimensionar na mesma proporção da solidez de seu universo imediato, cuja estrutura se funda na casa e na mulher que o habita. Dela depende o cotidiano doméstico, a administração do tempo e dos afazeres num processo previsível e sempre o mesmo, ritmado pelo trabalho e pelo silêncio. Esse ritmo será quebrado quando ela não apenas descobre que o filho fugiu de casa com um bando de ciganos, mas também quando percebe que o marido reage com naturalidade diante dessa circunstância:

¡Se metió de gitano! Le gritó ella a su marido, quien no había dado la menor señal de alarma ante la desaparición.

___ Ojalá fuera cierto ___ dijo José Arcadio Buendía, machacando en le mortero la materia mil veces machacada y recalentada y vuelta a machacar ___ Así aprenderá a ser hombre (MÁRQUEZ, 2007, p. 45).

A mulher que percorre a aldeia e que aos poucos vai dela se distanciando, parece estar muito mais à procura de si mesma do em busca do filho. Os elementos que nos

induzem a tal afirmação encontram-se no espaço textual, e se dispõem como relação entre o espaço discursivo e o espaço representativo. A *representação* que se delineia na resposta de José Arcadio Buendía, “*Ojalá fuera cierto (...) Así aprenderá a ser hombre*”, ganha corpo na voz do narrador ao se entremear às palavras da personagem, como a configuração feminina que decorre do sentido conotativo que se desprende da linguagem, despida da aparente simplicidade e revestida através da “*materia mil veces machacada y recalentada y vuelta a machacar*”. A intervenção do narrador funciona como moldura que reforça o antigo conceito preconizado, e que prevê um lugar para o homem e outro para a mulher.

A matéria que daí resulta dá formato ao feminino, e reduz a mulher aos limites da casa enquanto que o masculino se expande no espaço aberto do mundo, como lugar onde ele se torna homem. O “*machacar la matéria*”, na tradução do ofício de José Arcadio Buendía, refere-se ao amálgama do minério, mas também se constitui no viés subjetivo do discurso que confere à matéria a liga que lhe dá forma, como *performance* da linguagem que modela o feminino.

Butler afirma em *Problemas de gênero* (2003, p. 62) que a linguagem tem o poder de criar realidades sociais, mediante os atos de locução dos sujeitos falantes. Como tal, o gênero não é uma substância, mas uma construção decorrente de um conjunto de atos que, de tão repetidos, produzem o efeito de realidade, e passam a ser percebidos como fatos. De tanto nomear a diferença sexual, as categorias políticas “*homem*” e “*mulher*” adquirem a aparência da divisão natural.

Ao deixar o povoado, Úrsula rompe temporariamente com o senso comum que orienta dois modos de existência distintos, e contrariando o que sempre acatara, (*En aquella casa extravagante, Úrsula pugnaba por preservar el sentido común*” MÁRQUEZ, 2007, p. 67) agora recusa, ao promover sua inversão. Ao abandonar a casa e os filhos, deixando-os entregues a José Arcadio Buendía, a estrutura doméstica sofre seus primeiros estremecimentos como um universo até então imobilizado e que, repentinamente, revela-se movente e atemorizador. A força dessa mobilidade se expressa como fenômeno que altera os estados entre o frio e o calor, o leve e o pesado, o móvel e o imóvel, ativados então por misteriosa força.

En cierta ocasión, meses después de la partida de Úrsula, empezaron a suceder cosas extrañas. Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo. José Arcadio Buendía

y su hijo observaban aquellos fenómenos con asustado alborozo, sin lograr explicárselos, pero interpretándolos como anuncios de la materia. Un día la canastilla de Amaranta empezó a moverse con un impulso propio y dio una vuelta completa en el cuarto, ante la consternación de Aureliano, que se apresuró a detenerla. Pero su padre no se alteró. Puso la canastilla en su puesto y la amarró a la pata de una mesa, convencido de que el acontecimiento esperado era inminente. Fue en esa ocasión cuando Aureliano le oyó decir:

— Si no temes a Dios, témele a los metales.

De pronto, casi cinco meses después de su desaparición, volvió Úrsula. (MÁRQUEZ, 2007, p. 47)

Um mundo até então fechado e imóvel começa a estremecer, e esse estremecimento se representa como fenômeno que transforma as coisas, e lhes imprime o caráter de “*extrañas*”. O adjetivo “*extraño*” define a “*sensación de asombro que algo nos produce*”, ou mesmo aquilo que “*posee rasgos fuera de lo corriente*” ou “*de lo que es ajeno a otra cosa*” (PÉREZ, 1996, p. 398).

O adjetivo “*extraño*” não se limita, contudo, ao sentido de assombro ou maravilhamento, mas também se significa na ausência de pertença a um lugar ou a um grupo social. Nesse sentido, trata-se de um adjetivo que, derivado do verbo “*extrañar*”, se significa como “*desterrar de su patria o comunidad a alguien*”. Derivados do mesmo verbo, os substantivos “*extrañamiento*” e “*extranjero*” significam, o primeiro, a condição de quem se distancia do seu lugar comum ou de sua origem; e o segundo, a pessoa que, por se distanciar, “*no es propia do país de uno*” (PÉREZ, 1996, p. 398).

O deslocamento, até então território exclusivo masculino, transforma-se em experiência do feminino, e se manifesta nos metais que se representam como condutores do calor e da eletricidade do corpo agora em movimento, o que produz o assombro reverente de José Arcadio Buendía, “*Si no temes a Dios, témele a los metales*”. No fenômeno se manifesta a energia feminina que rompe os limites circunscritos da casa e, ao atravessar as fronteiras do cotidiano doméstico, converte-se em força condutora que une o “*fora da casa*” com o lugar.

O deslocamento espacial inaugura nova perspectiva e altera as identidades, ao colocar em questão a territorialidade patriarcal que sempre coube a José Arcadio Buendía. O mundo sofre nova reordenação, não menos impactante do que a descoberta de que a Terra não é quadrada nem imóvel. As “*cosas extrañas*” diante das quais José Arcadio Buendía se surpreende, e que são por ele interpretadas como “*anuncios de la materia*”, parecem se revelar como prenúncio da chegada de Úrsula. O deslocamento do qual ela é

protagonista, imprime ao mundo uma alteração em seus elementos: o leve torna-se pesado; o frio é elevado à combustão, o imóvel revela-se movente. O estremecimento da estrutura patriarcal desordena a casa, agora fora do controle, e instala o “*extrañamiento*” diante de um mundo que perdeu a sua simplicidade.

Segundo Homi Bhabha em seu ensaio *Locais da cultura* (BHABHA, In: __ *O local da cultura*, p. 29 a 32, 2003), o “estranhamento” (*unhomeliness*) é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais, uma espécie de ponte onde o “fazer-se presente” só é possível porque capta algo do espírito de distanciamento, que faz parte da re-locação do lar e do mundo. É nos recessos do espaço doméstico que o “estranhamento” se manifesta, como efeito diante das transformações históricas.

Quando o público e o privado passam a fazer parte um do outro, as fronteiras entre a casa e o mundo se alteram, e isso divide e desnorteia a visão de mundo até então orientada. O sentimento de *unhomed* __ estranho ao lar __ que não é o mesmo de *homeless* __ estar sem casa (BHABHA, 2003, p. 29), caracteriza tanto Úrsula quanto José Arcadio Buendía. Úrsula, quando se afasta da casa porque ainda que a reconheça, nela não se reconhece; José Arcadio Buendía, porque a casa que lhe restou não é a mesma sem Úrsula:

...en sus prolongados encierros, mientras manipulaba la materia, rogaba en el fondo de su corazón que el prodigio esperado no fuera el hallazgo de la piedra filosofal, ni la liberación del soplo que hace vivir los metales, ni la facultad de convertir en oro las bisagras y cerraduras de la casa, sino lo que ahora había ocurrido: el regreso de Úrsula (MÁRQUEZ, 2007, p. 47-48)

Se o “estranho” nos fornece, conforme Homi Bhabha (2003, p. 31), o descontínuo que dramatiza a estrutura ambivalente do estado civil, a ausência de Úrsula se constitui como a estranheza diante de um mundo subitamente transformado, e que se oferece como a dramatização do descontínuo sobre o contínuo.

Nas palavras subjetivas de José Arcadio Buendía, “*Ojalá fuera cierto (...) Así aprenderá a ser hombre*” (p. 45), traça-se o limite paradoxal entre o espaço do filho e o espaço da mãe, do qual aquele deve se apartar a fim de se tornar homem alçado à amplidão do mundo, o que revela a ambivalência do estado civil. No interstício que aí se delinea quando Úrsula se distancia de casa, expõem-se as divisões binárias que delimitam um

espaço para o homem e outro para a mulher, e que a sua ausência deixa a descoberto: os cuidados da filha, da comida, das roupas e da casa.

As esferas da experiência social, como oposições espaciais entre casa e mundo, ligam-se através do que Bhabha denomina de “temporalidade intervalar”, e que podemos identificar como os cinco meses em que Úrsula esteve ausente, nos quais o espaço, antes ocupado por ela, precisa ser substituído por José Arcadio Buendía e Aureliano. Mediante a temporalidade intervalar constituída através dessa ausência, reelabora-se a medida do habitar a casa, ao mesmo tempo em que se produz a imagem do feminino no mundo da história.

O mundo primeiro de Úrsula, como mundo privado constituído na casa, se contrai quando as palavras do marido reiteram a estrutura patriarcal que prevê para o homem o espaço aberto do mundo, dissociado do espaço fechado da casa, relegado à mulher no papel de mãe, esposa ou irmã. Um mundo segundo, público e externo, expande-se quando, seguindo as pegadas do filho ela se afasta da casa e do povoado, e o distanciamento produzido altera seu modo de pensar, “*Siguió preguntando en el camino que le indicaron, y creyendo que todavía tenía tiempo de alcanzarlos, siguió alejándose de la aldea, hasta que tuvo conciencia de estar tan lejos que ya no pensó en regresar*” (p. 46).

Contudo, o distanciamento que a leva a se enveredar no espaço aberto do mundo não a aparta da casa. O seu retorno, cinco meses mais tarde, acompanhada da multidão de homens e mulheres que a seguem até Macondo, produz a inscrição da existência fronteiriça de que fala Homi Bhabha e que, presente em todos os deslocamentos, configura-se em Úrsula como a encruzilhada que une a casa ao mundo.

A condição do deslocamento também está presente nas reflexões de Stuart Hall, ele mesmo um migrante da Jamaica que, fazendo eco às palavras de George Lamming, “*tornou-se caribenho não no Caribe, mas em Londres*”(HALL, 2006, p. 27). Em palestra proferida em 1998, por ocasião das comemorações do quinquagésimo aniversário de fundação da University of the West Indies (UWI) realizadas no seu campus de Cave Hill, Barbados, Stuart Hall propôs uma reflexão sobre a condição que caracteriza os povos caribenhos na sua forma de imaginar a nação, e que ele acredita ser distinta daquela proposta por Benedict Anderson, em *Nação e consciência nacional* (1989)⁵. Mais tarde,

⁵ Segundo Benedict Anderson, em *Nação e consciência nacional* (ANDERSON, 1989, p. 33-34), a idéia de nação como “comunidade imaginada” surge quando três conceitos culturais básicos, extremamente antigos, deixam de ter domínio axiomático sobre o pensamento da humanidade: a idéia de que uma determinada língua escrita se constituía como parte de uma verdade ontológica, à qual se podia ter acesso; a crença de que

em 1999, sua palestra será publicada, com as devidas revisões, com o título *Pensando a diáspora, reflexões sobre a terra no exterior*, mas a essência da discussão se mantém.

Na reedição de 2006 a que tivemos acesso, *Da diáspora, identidades e mediações culturais*, onde o artigo em questão está incluído, o autor nos chama a atenção (p. 26 a 33) para a importância de percebermos como os povos caribenhos imaginam a nação, após trinta anos de independência. Segundo Stuart Hall, o referencial nacional das “comunidades imaginadas” de Anderson, não contribui muito para a constituição desse imaginário. As culturas caribenhas e suas diásporas contêm um caráter deslizante que não reconhece as fronteiras rígidas dentro das quais se espera que elas floresçam.

Ainda que se derive do povo judeu, modelado na história moderna e no holocausto, o conceito de *diáspora* é familiar entre os povos do Caribe. Para eles, a história do Antigo Testamento tem um significado maior do que a história do natal, porque se constitui numa analogia do “povo escolhido”. A liderança de Moisés, seguida do grande êxodo, que livrou o povo da escravidão e os levou de volta à terra prometida, possui uma ressonância no processo de constituição dos povos do Caribe, e faz parte do recém construído senso coletivo do *eu*, inscrita como subtexto nas histórias nacionalistas.

A narrativa de libertação do Velho Testamento tem fornecido a metáfora dominante a todos os discursos libertadores do Novo Mundo. Mediante essa metáfora, a história é representada como teleológica e redentora, porque cumpre na sua circularidade a restauração do momento originário. Trata-se da esperança condensada numa espécie de mito fundador, recorrente em *Cien años de soledad*, não apenas quando José Arcadio Buendía deflagra o êxodo que culmina com a fundação de um novo território, mas também quando, num percurso inverso, Úrsula abandona temporariamente a casa para não apenas se inserir no mundo, mas também trazer o mundo até a casa.

a sociedade se organizava de maneira natural, em torno e sob centros elevados, o que distinguia os monarcas dos outros seres humanos, justificando seu governo como disposição divina; e a concepção de temporalidade, em que cosmologia e história não se distinguiam, e a origem do mundo e dos homens eram dadas como uma única e mesma coisa. As certezas entram em decadência, primeiro na Europa Ocidental e, aos poucos, se alastram sob o impacto da mudança econômica e dos avanços na técnica e na ciência, que caracterizaram o século XVIII. Entre cosmologia e história cria-se uma divisória definitiva. Isso explica o processo da busca de um novo modo de vinculação entre fraternidade, poder e tempo, conferindo-lhes significação. Segundo Anderson (1989, p. 154 a 158), a nação resulta de uma invenção imaginária que inspira um amor profundamente abnegado. O *afeto* que as pessoas sentem pelas invenções de suas imaginações, leva-as até mesmo a morrer por elas. Tal *afeto* não pode ser explicado apenas pelas mudanças sociais ou consciências transformadas, mas pode ser encontrado nos produtos culturais do nacionalismo, na poesia, na ficção, na música ou nas artes plásticas. É um amor que se expressa em formas e estilos diversos.

O retorno de Úrsula contém uma dupla inscrição porque revela de um lado, a transformação do indivíduo, que se expressa na feição rejuvenescida e nas roupas diferentes; por outro lado, mantém o ponto em comum através do qual ela pode reconhecer nos demais as mesmas queixas e as mesmas dores, e o reconhecimento é a ponte entre o particular e o universal, o elo entre si mesmo e o outro que dirime as distâncias e promove a aproximação.

Mesmo que se apóie na concepção binária da diferença, na construção de uma fronteira e de um “*Outro*”, o conceito de diáspora que orienta as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha contém, segundo Stuart Hall (HALL, 2006, p. 33) a noção derridiana da “*diferença*”. A “*diferença*” funciona como “*lugar de passagem*”, num significado relacional e deslizante ao longo de um espectro sem começo nem fim, e que encontra na lingüística moderna pós-saussuriana a sua fundamentação. Sob essa perspectiva, o significado é sempre móvel diante da semiose aberta de uma cultura. Mesmo o que parece fixo, pode ser dialogicamente reapropriado.

No Caribe, a identidade se constitui como uma questão histórica, pois as sociedades são compostas por muitos povos, de origens diversas. Trata-se de uma terra esvaziada que sofreu uma ruptura com o passado, como resultado de um processo violento: seus donos foram expropriados e dizimados, e aqueles que hoje a habitam pertenciam originalmente a outro lugar. As raízes dos povos caribenhos se encontram espalhadas nos quatro cantos do globo e eles, assim como outros povos, foram forçados a se juntar num quarto canto, a que Stuart Hall denomina de “*a cena primária*” do Novo Mundo (p. 30). Sob essa perspectiva, Macondo se converte em analogia a esse mundo, entre primitivo e pioneiro, mediante o qual se constitui o universo de *Cien años de soledad*.

A perspectiva diaspórica da cultura funciona como uma espécie de subversão aos modelos culturais tradicionais, orientados para a nação. A intensificação do processo de descentralização parece se antecipar⁶ na narrativa de *Cien años de soledad*, publicada em

⁶ Segundo Stuart Hall (*Da diáspora, identidade e mediações culturais*, 2006, p. 34 a 35), a globalização não é um fenômeno novo para a América, que a vivenciou desde a era da exploração e da conquista européias, assim como através da formação dos mercados capitalistas mundiais. As primeiras fases da história global foram sustentadas pela tensão entre a heterogeneidade do mercado global e a força centrípeta do Estado-nação, cujo palco foi o Caribe. A estabilização do sistema europeu de Estados-nação foi decorrente de longa luta, através de uma série de acordos imperiais. O auge dessa fase está no final do século XIX, e seu declínio será marcado por duas guerras mundiais, os movimentos pela independência nacional e, finalmente, a descolonização que se processa no século XX. A nova fase pós-1970 ainda conserva as disparidades estruturais de riqueza e poder. Suas formas de operação são mais globais e transcendem a antiga estrutura do Estado-nação. Seu centro cultural está em todo lugar e em lugar nenhum, num processo de descentralização, e o surgimento de formações supra-nacionais colabora para uma erosão da soberania nacional.

1967, como nova forma de operação global que transcende a estrutura do Estado-Nação. Ao romper as fronteiras do lugar, Úrsula parece não só inaugurar o caminho que liga Macondo a outros lugares, mas também instalar nova perspectiva na relação da casa com o mundo. A “*passagem*” se configura como a possibilidade de ir, mas também de vir, e Macondo se transforma no acolhimento de migrações várias. A cultura se constitui então no que Stuart Hall denomina como “*processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo*” (2006, p. 36).

1.1.5 A Travessia da Penumbra

Ao enfrentar o processo de envelhecimento, Úrsula começa a perder a visão. O que era a princípio, apenas sombras, transforma-se na escuridão total que ameaça destituí-la do lugar que sempre ocupou no comando da casa. Úrsula recorre então à memória, como forma de sobrevivência e manutenção da ordem, numa luta contra o caos e as trevas.

Se empeñó en un callado aprendizaje de las distancias de las cosas, y de las voces de la gente, para seguir viendo con la memoria cuando ya no se lo permitieran las sombras de las cataratas. Más tarde había de descubrir el auxilio imprevisto de los olores, que se definieron en las tinieblas con una fuerza mucho más convincente que los volúmenes y el color, y la salvaron definitivamente de la vergüenza de una renuncia. En la oscuridad del cuarto podía ensartar la aguja y tejer un ojal, y sabía cuándo estaba la leche a punto de hervir. Conoció con tanta seguridad el lugar en que se encontraba cada cosa, que ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega (MÁRQUEZ, 2007, p. 282-283).

Úrsula vivencia um processo de experiência espaço-temporal, porém em sentido inverso ao percurso investigativo envergado por José Arcadio Buendía, no quatinho dos fundos da casa. Enquanto José Arcadio Buendía percorria territórios estranhos e navegava por mares incógnitos através da imaginação, Úrsula se locomove pela velha casa de sempre e, não tendo mais olhos para ver, recorre à memória como forma de recompor o mundo

familiar, submerso em trevas. Seu mundo, iluminado pelas lembranças, pode então ser reeditado sob nova perspectiva.

A “*callado aprendizaje de las distancias de las cosas*” revela um reconhecimento do mundo a partir da inscrição do tempo sobre o espaço, em que o percurso entre um ponto e outro é compreendido pelo transcurso do dia, a sucessão das estações e a soma dos anos, e que se revelam na incidência da luz e do calor, na intensidade das chuvas ou nos períodos de seca, que a percepção dos sentidos pode identificar como a manhã ou a tarde, o dia ou a noite, o inverno ou o verão.

A aprendizagem de Úrsula se dá de forma silenciosa, sem o recurso da visão e sem o concurso da fala. Se no silêncio se dimensiona o seu grau de solidão, também no silêncio se constitui uma nova forma de apreensão do mundo. No silêncio melhor se evidenciam os ruídos e os sons que permitem identificar o ambiente, assim como o timbre das vozes permite que se reconheçam os próprios falantes. A memória enuncia os registros da experiência, que possibilitam a Úrsula recompor o universo em torno de si.

É um novo mundo que surge através da sua sensorialidade. Os sentidos desempenham um papel fundamental na ativação da memória, que passa a delinear o entorno mediante a audição, os cheiros e as formas. Úrsula poderá encontrar nos cheiros um estimulante poderoso para a memória, por serem “*mucho más convincente que los volúmenes y el colores*” e que “*la salvaron definitivamente de una vergüenza de la renuncia*”, o que significa que o mundo apreendido pelo olfato é muito mais convincente do que o mundo percebido pelo tato ou pela visão. Não se trata mais da apreensão das coisas pela sua aparência, mas da percepção que se assenta na suas sutilezas. Assim, o ponto do leite no fogo já não se revela na elevação da espuma percebida pela visão, mas pelo olfato que denuncia, no seu cheiro adocicado, o seu ponto de fervura.

O processo de revisão de Úrsula dá-se a partir de uma nova condição, em que as coisas e os seres já não se revelam sob a luz do mundo. Essa é uma possibilidade que já se anunciara na página 68, quando Úrsula “vê” sob a luz do crepúsculo, as filhas que se transformaram em adolescentes sem que ela o percebesse. Trata-se de uma revelação repentina sobre algo que ainda não tinha sido “visto”. É ao final da tarde, quando a incidência de luz já não é tão intensa, o que indica que nessa hora, entre luz e sombra, a luz diurna já não concorre para ofuscar a visão física. Essa é uma experiência que, vivida pelo narrador-protagonista de *Em busca do tempo perdido*, retorna em *Cien años de soledad*:

(...) as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito. (...) em torno dessas verdades dentro de nós atingidas flutua uma atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que não é senão a penumbra que atravessamos (PROUST, *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*, 2001, p.158-159).

Do estado de cegueira física emerge uma mulher ainda calada, mas é de outra natureza a sua quietude. Não se trata mais de um silêncio imposto pelo excesso de trabalho físico, em que o mundo exterior se sobrepõe ao mundo interior neutralizando a atividade mental e espiritual. Trata-se de um recolhimento reflexivo, empenhado em depurar as coisas e os seres que, do outro lado da penumbra, revelam-se translúcidos. A antiga intransigência é substituída então pela doçura de que fala o narrador-protagonista de *Em busca do tempo perdido*. Úrsula revisa o passado sob um olhar mais tolerante, e pode compreender melhor o que não é espelho. Sob a perspectiva do distanciamento, supera o estranhamento em relação à Rebeca, num processo de reconciliação com o passado:

Fue por esa época que Úrsula empezó a nombrar a Rebeca, a evocarla con un viejo cariño exaltado por el arrepentimiento tardío y la admiración repentina, habiendo comprendido que solamente ella, Rebeca, la que nunca se alimentó de su leche sino de la tierra y la cal de las paredes, la que no llevó en las venas sangre de sus venas sino la sangre desconocida de los desconocidos cuyos huesos seguían cloqueando en la tumba, Rebeca, la del corazón impaciente, la del vientre desaforado, era la única que tuvo la valentía sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe (p. 286).

Ao voltar a ser nomeada, Rebeca é resgatada do limbo do esquecimento e inserida no plano da memória, readquirindo assim sua identidade. A súbita admiração de Úrsula por Rebeca parece decorrer justamente daqueles atributos que fizeram dela a mulher, “*del corazón impaciente, la del vientre desaforado*”, o que revela a “*valentia sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe*”, e que podemos entender como a inclusão da sexualidade como parte constituinte não apenas de Rebeca, mas de todas as mulheres da família Buendía. É esse aspecto que a torna aos olhos de Úrsula, a legítima representante da estirpe Buendía, mulher fundada no pecado e pelo pecado, nomeada.

Amaranta também é contemplada com novo olhar, e Úrsula pode então não apenas perceber, mas também lastimar a filha solitária, cuja ternura se perdeu sob camadas de “*miedo irracional (...) a su próprio y atormentado corazón*”, o que revela a herança inconsciente de uma cultura que oprime a mulher, e pauta sua vida pela contenção e a repressão.

Em Úrsula se repete a antiga perplexidade que uma vez assombrou José Arcadio Buendía, ao superar seus próprios mitos, e que agora parece nela se revelar como a desmistificação do feminino, que se revela como o aprisionamento do ser, não apenas de Rebeca, mas de todas as demais, prisioneiras da mesma espiral do hermetismo que se projeta como corpo condenado e enclausurado. Na casa que as consumira, projeta-se a territorialidade patriarcal, expressa no “*basurero de perdición*”, em que seus homens a transformam. Úrsula percebe translucidamente o engano por sobre o véu da sua cegueira física:

Úrsula se preguntaba si no era preferible acostarse de una vez en la sepultura y que le echaran la tierra encima, y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones; y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad (MÁRQUEZ, 207, p. 288).

A reflexão faz com que Úrsula não apenas se questione, mas também questione o estado “natural” e o estado “social” da própria opressão. Em primeiro lugar, ela se volta para Deus, “*y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdade creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones*”. O seu questionamento é corajoso, porque não apenas está despido do temor ancestral, mas também é reivindicatório ao exigir a própria humanidade que caracteriza a condição feminina.

Em segundo lugar, Úrsula recusa o estado social, e sua recusa se expressa como a “*ofuscación*” que não significa a turvação da visão, uma vez que ela é cega, mas a turvação do raciocínio, ofuscado pela súbita iluminação. A razão sempre funcionara como grilhão do feminino, devidamente reprimido, porque era à razão que pertencia o tecido conceitual

que definia seu papel, e que agora se esgarça diante das emoções que ameaçam transbordar em “*irreprimibles deseos de se soltar a despotricar como un forastero*”.

Ao manifestar o desejo de “*meterse la resignación pelo fundamento*” e “*de permitirse por fin un instante de rebeldia*”, Úrsula manifesta o duplo aspecto da dominação social da mulher: por um lado, efeito de uma construção que se configura através da expressão “*fundamento*”, como uma “*base o cimiento en que algo se apoya*”; e, por outro, como tecido conceitual que resulta dos “*conocimientos básicos de una ciencia, arte, etc.*” (PÉREZ, 1996, p. 430), e nos quais podemos identificar as idéias iluministas sob as quais se processam a concepção social do Estado Democrático.

Não se trata apenas da identificação das dores e sofrimentos acumulados no “coração”, mas do seu reconhecimento como metáfora estratégica produzida pelo Estado Democrático que sucede a Idade Média, e que desloca a mistificação do hímen para o coração, como um regulador da condição feminina (GUERRA, 1994, p. 66 a 68). O modelo rousseauiano, adotado como universal, constitui-se num signo tríade, que se assenta no coração, e que transforma a mulher em anjo idolatrado; no cérebro pequeno, que não lhe permite a atividade intelectual; e nas mãos, como símbolo do trabalho doméstico a serviço do esposo e dos filhos.

A “*ofuscación*” de Úrsula parece decorrer do súbito desvelamento desse “*fundamento*,” em decorrência do qual o coração se dimensiona, não como expressão de generosidade ou sublimação, mas como recusa da opressão histórica que se traduz como “*los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad*”, condensados sob o impacto da interjeição que sintetiza seu próprio assombro, “*!__ Carajo!*”(MÁRQUEZ, 2007, p. 288):

Amaranta, que empezaba a meter la ropa en el baúl, creyó que la había picado un alacrán.

__ ¡Dónde está! __ preguntó alarmada.

__ ¿Qué?

__ ¡El animal! __ aclaró Amaranta.

Úrsula se puso un dedo en el corazón.

__ Aquí __ dijo. (MÁRQUEZ, 2007, p. 288).

1.2 A Filha da Maldição

1.2.1 A Inferioridade

“*Liviana y acuosa como una lagartija*”, Amaranta nasce numa quinta-feira do mês de janeiro, às duas horas da madrugada, num parto sem testemunhas. Ainda que saudável e perfeita, os adjetivos ambíguos escolhidos pelo narrador para descrevê-la reiteram conceitos cristalizados sobre a condição feminina. O adjetivo “*liviana*” aplica-se tanto a “*lo que tiene poco peso*” como ao que “*tiene volubilidad o ligereza moral*” (PÉREZ, 1996, p. 553) e, historicamente, é um adjetivo que serviu e que serve ainda para estigmatizar a mulher.

O adjetivo “*acuosa*” refere-se àquilo que contém água ou com ela se parece, e integra Amaranta à região onde Macondo foi fundada, imprimindo-lhe as características topográficas do lugar. Associada à água, Amaranta a ela se incorpora na transubstanciação incolor, inodora e insossa que passa a caracterizá-la. A quinta-feira registra o dia de seu nascimento, e surge de forma recorrente quando do abandono temporário materno. Comparada com uma lagartixa, ela se alinha significativamente ao quinto dia do *Gênesis* (BÍBLIA SAGRADA, 1967, p. 23-24), quando Deus cria os animais que vivem nas águas e as aves do céu, assim como os animais rastejantes, reservando para a sexta-feira a criação das grandes feras e do próprio homem.

Ao comparar Amaranta com uma “*lagartija*”, o narrador imprime-lhe, subjetivamente, um sentido que decorre da duplicidade da linguagem, e que se significa na língua espanhola não apenas no seu sentido denotativo, relacionado ao réptil feminino, mas também no seu sentido conotativo, em que “*lagarta*” é um termo empregado de forma pejorativa, em relação à mulher que atua de maneira “*solapada y astuta*” (PÉREZ, 1996, p. 534). De acordo com o *Diccionario Larrouse*, “*lagartóna*” também se aplica à prostituta (*El pequeño Larrouse ilustrado*, 2008, p. 595). Se a analogia com uma “*lagartija*” caracteriza por um lado, a menina miúda, por outro lado antecipa a caracterização da mulher como aquela que, sendo dada à “*solapa*”, trata-se de “*cualquier cosa o parte de*

una cosa montada sobre otra, a la que cubre parcialmente” ou que, por ser “*solapada*”, adquire antecipadamente a conotação de quem “*oculta maliciosa y cautelosamente sus pensamientos*” (PÉREZ, 1996, p. 844-845).

A expressão “*lagartija*” perde sua inocência, e revela um sentido social historicamente construído, cuja sedimentação lexical promove a configuração da personagem feminina. A mulher resulta caracterizada a partir de uma “essência”, que lhe confere a capacidade de mentir e dissimular como aspectos inerentes de sua natureza, e não decorrentes de circunstâncias das quais são passíveis tanto o homem quanto a mulher.

Segundo Butler (BUTLER, 2003, p. 48), os atributos que orbitam em torno do substantivo, no caso “Amaranta”, conferem ao *eu* uma aparência com traços de gênero, cujas linhas são definidas em conformidade com a cultura. Nem sempre os substantivos primários e os adjetivos subordinados são plenamente interativos; a irregularidade de certos atributos resiste à sua assimilação dentro dessa estrutura pré-determinada, permitindo então, a possibilidade de se denunciar a produção dessa ficção que é o gênero.

Por serem dissonantes, os adjetivos alteram a identidade substantiva na sua caracterização primeira e, através de uma ação retroativa, acabam por redefinir essa identidade. As categorias substantivas podem então, expandir-se e admitir possibilidades que antes eram excluídas, o que demonstra que o *gênero* não é um substantivo, nem mesmo o conjunto de seus atributos flutuantes, mas uma *performance* discursiva, resultante das práticas reguladoras de sua coerência, produzidas pela linguagem.

Apesar dos adjetivos que a associam ao réptil e ao lugar, o discurso lhe promove a ressalva, “*pero todas sus partes eran humanas*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 41), como se fosse a sugestão da imitação do humano, como algo que não corresponde ao original. Butler (BUTLER, 2005, p. 90) afirma que a materialidade da sexualidade decorre da proibição que reside na dupla instância em que, por um lado, a mulher é cópia da Forma e, por outro lado é materialidade sem forma sob o artifício do autocopiado. A matéria (no caso o corpo feminino) se constitui como parte da cenografia especular da inscrição fálica, como algo sem nome. A forma (Amaranta) se configura através de exclusões que fazem dela alguém com partes humanas, mas à qual faltam os atributos do humanamente elevado.

Segundo Butler, (BUTLER, 2005, p. 87) a materialidade dos corpos se define como o campo dramático da diferença sexual. No corpo se expressa a história sedimentada de hierarquia e supressões sexuais. É preciso que a história se constitua num objeto de

indagação, em que o corpo seja o signo em que se configura o drama incompleto da diferença sexual.

Mais adiante (BUTLER, 2005, p. 110-111), Butler complementa dizendo que a linguagem adquire significação através da materialidade, mas o visível só adquire significação mediante aquilo que não se vê ou não se percebe. A significação do significante é sua materialidade e também todas as relações lingüísticas instrumentalizadas por essa materialidade. As relações lingüísticas contaminam a materialidade, imprimindo-lhe novas significações e inserindo-a num contexto lingüístico ilimitado. Por seu lado, também o significante dinamiza-se sob a contaminação da materialidade que busca superar na idealidade de sentido.

1.2.2 A Integração com o Lugar

Amaranta é associada à água que faz parte da planície pantanosa que caracteriza a região topográfica de Macondo, como forma de integração com o lugar onde nasceu, e se caracteriza assim, consoante ao lugar como se este fosse um espelho que a refletisse:

Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo. Pero nunca encontraron el mar. Una noche, después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos, lejos ya de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado (p. 34).

A “*llanura acuática*” que caracteriza o lugar contém na sua expressão um paradoxo. Se, por um lado, “*llano*” se aplica a “*superficies que no tienen desniveles o desigualdades*” ou a pessoa “*amable y asequible en el trato,*” (PÉREZ, 1996, p. 559) a expressão “*acuática*”, relativa ao terreno pantanoso, altera o sentido da planura que, por ser composta por água, está sujeita às suas variantes. Uma “*llanura acuática*” pode ser rasa ou profunda, turva ou cristalina, assim como sua liquidez adquire a forma topográfica do lugar que a contém. As variações que o termo sugere alteram o sentido primeiro contido

no substantivo “*llano*”, e a planície, convertida em pântano, define-se como o terreno incerto que foge sob os pés. Sujeita às oscilações do adjetivo que a qualifica, a configuração de Amaranta adquire uma conotação matizada e indefinida que a converte no *Outro* como ser estranho e perigoso, diante da *Totalidade* constituída.

A paixão vivida com Aureliano José será definida como uma “*pasión pantanosa*”, relação cuja densidade a remete ao lugar como forma de definição. O adjetivo circunda de forma sugestiva o substantivo que o precede. “*Pantanoso*” define o terreno onde existem pântanos ou aquilo que é lodoso, assim como se relaciona também a vale de águas artificiais. Na dicotomia mulher/natureza, a paixão de Amaranta transfigura-se em pântano, região movediça e perigosa, passível da submersão do ser.

Había llegado a la vejez con todas sus nostalgias vivas. (...) sentía los mismos deseos de llorar que tuvo en la adolescencia, como si el tiempo y los escarmientos no sirvieron de nada. (...) Había tratado de hundirlos en la pasión pantanosa que se permitió con su sobrino Aureliano José, y había tratado de refugiarse en la protección serena y viril del coronel Gerineldo Márquez, pero no había conseguido derrotarlos ni con el acto más desesperado de su vejez, cuando bañaba al pequeño José Arcadio tres años antes de que lo mandaran al seminario, y lo acariciaba no como podía hacerlo una abuela con un nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre, como se contaba que lo hacían las matronas francesas, y como ella quiso hacerlo con Pietro Crespi, a los doce, los catorce años, cuando lo vio con sus pantalones de baile y la varita mágica con que llevaba el compás del metrónomo. A veces le dolía haber dejado a su paso aquel reguero de miseria, y a veces le daba tanta rabia que se pinchaba los dedos con las agujas, pero más le dolía y más rabia le daba y más la amargaba el fragante y agusanado guayabal de amor que iba arrastrando hacia la muerte (p. 315-316).

Os adjetivos que qualificam Amaranta promovem sua integração com o lugar, transfigurada na própria natureza e, como tal, reduzida à condição de incomunicabilidade que caracteriza Macondo, aldeia perdida no nada, sem ligação com o mar e com outros lugares. Em conformidade com o lugar, Amaranta se constitui como uma região misteriosa e solitária, mulher sem par (SHOWALTER, 1993, p. 36) da qual não deriva descendência, cuidando mais da morte do que da vida, condenada à solidão permanente. Na ausência de amores e de filhos, a mulher converte-se numa espécie de pântano, água estancada em si mesma e que com nenhuma outra se comunica.

1.2.3 A Herança

Amaranta cresce ao lado de Rebeca que, segundo o narrador “*al contrario de lo que pudo esperarse, era la más bella*”, enquanto Amaranta era “*un poco sin gracia*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 68). O narrador define a beleza de Rebeca, enfatizando-lhe a luminosidade da pele (*cúrtis diáfano*), os olhos grandes que, por serem tranquilos também são mais belos (*ojos grandes y reposados*) e as mãos hábeis (*manos mágicas*). Na definição sumária de Amaranta, não se faz referência à sua pele nem aos seus olhos ou às suas mãos. Se Rebeca se constitui como a mais bela mediante a descrição desses aspectos físicos, na subjetividade das entrelinhas, Amaranta configura-se como uma jovem de pele opaca, olhos pequenos e inquietos e mãos desajeitadas.

O atributo da beleza parece se constituir como um atributo vinculado à legitimidade, como se fossem elementos coextensivos um do outro, e que se contraria na ausência de graça de Amaranta, que permite que Rebeca se torne a mais bela. A pouca graça que caracteriza Amaranta se revela, num primeiro significado, como a ausência do “*Don natural que una persona tiene para agradar o hacer las cosas de forma hábil*” (PÉREZ, 1996, p. 447), o que justifica a nossa leitura de que suas mãos são desajeitadas. Num segundo significado, encontramos a falta da “*cualidad de lo que es divertido, ingenioso, original,*” e, no antônimo dessas expressões, encontraremos aquilo que é aborrecido, sem criatividade ou habilidade comunicativa, uma vez que “*ingenio*” é o “*talento o habilidad para inventar cosas o contarlas con facilidad y atractivo* (PÉREZ, 1996, p. 504)”; não sendo *original*, Amaranta acaba se constituindo como a cópia que não tem vida própria.

Por fim, num terceiro significado, encontramos na ausência de graça, a carência de “*actitud o disposición de benevolência o amistad hacia a alguien*”, o que define o temperamento de Amaranta como um temperamento mesquinho e arredoio, o que reduz a sua constituição psicológica à mesma proporção física que a inferioriza. A definição sintética “*un poco sin gracia*” expressa, mediante a plurissignificação que comporta, a pouca generosidade com que o narrador constitui a personagem de Amaranta. A

linguagem se revela no seu aspecto pouco inocente, pois ao significar a mulher, o faz mediante uma intenção e não outra.

A personagem de Amaranta delinea-se assim, como a de uma mulher desprovida de bondade, sem sentimento de amizade por ninguém. A morte de Remédios parece decorrer diretamente do poder maléfico oriundo de sua acidez, configurando-a como culpada, inclusive aos seus próprios olhos, “*Había suplicado a Dios con tanto fervor que algo pavoroso ocurriera para no tener que envenenar a Rebeca, que se sintió culpable por la muerte de Remedios*” (p. 107).

Da mesma forma, engendra-se sua capacidade de alimentar rancor, transformando-a na mulher vingativa, decidida a envenenar Rebeca se preciso fosse. O suicídio de Pietro Crespi configura-se como conseqüência de seu espírito maligno, caracterizado pela suposta frieza e premeditação com que conduziu os eventos até o golpe final que aniquilaria seu noivo.

Amaranta y Pietro Crespi, en efecto, habían profundizado en la amistad, amparados por la confianza de Úrsula, que esta vez no creyó necesario vigilar las visitas. Era un noviazgo crepuscular. El italiano llegaba al atardecer, con una gardenia en el ojal, y le traducía a Amaranta sonetos de Petrarca. Permanecían en el corredor sofocado por el orégano y las rosas, él leyendo y ella tejiendo encaje de bolillo, indiferentes a los sobresaltos y las malas noticias de la guerra, hasta que los mosquitos los obligaban a refugiarse en la sala. La sensibilidad de Amaranta, su discreta pero envolvente ternura habían ido urdiendo en torno al novio una telaraña invisible, que él tenía que apartar materialmente con sus dedos pálidos y sin anillos para abandonar la casa a las ocho (p. 129).

Úrsula que tanto se dedicara a vigiar o noivado entre Rebeca e Pietro Crespi, agora dispensa a vigilância, e a sua confiança pode ser entendida como o pouco apreço relativo à noiva, nem tão bonita e tentadora quanto à anterior, assim como também já não mais tão jovem. A expressão “*noviazgo crepuscular*” caracteriza o fim da tarde como o momento da visita de Pietro Crespi, mas também sugere mediante uma metáfora, o apagar-se da juventude representado no fim do dia. A leitura em voz alta dos sonetos de Petrarca (DIEGUEZ, 2004) antecipa em Pietro Crespi o mesmo platonismo de um amor exacerbado, condenado a nunca se cumprir, e que fez de Petrarca o eterno apaixonado por Laura, sua musa inacessível.

A ternura com que Amaranta envolve o noivo metaforiza-se como uma “*telaraña*” que apesar de “*invisible*”, contém tal força que quase se materializa em torno de Pietro

Crespi. No gesto de afastá-la com os dedos, denota-se o estado hipnótico de seu envolvimento. Por outro lado, a comparação dessa ternura com uma teia de aranha, associa Amaranta a uma espécie de “viúva negra”(DE CICCIO, 2008)⁷. A expressão “*telaraña*” promove, sutilmente, a sua associação com esse tipo de aranha. Amaranta é, assim como a pequena aranha, uma mulher miúda e cheia de medos; seu lugar é a sombra do corredor das begônias onde emprega o tempo a tecer suas mantas, como uma aranha a tecer sua teia; a ternura com que envolve o amado lembra a teia mortal com que a aranha prende suas vítimas.

Na condenação do coronel Gerineldo Márquez, abstrai-se o contexto da guerra liderada por homens, assim como a execução decidida por um corpo de militares, e ganham relevo as palavras de Amaranta que assume para si a responsabilidade da execução. Dias antes, quando Úrsula sugerira que ela devia se casar com Gerineldo, respondera que suas visitas ao coronel na prisão não passavam de um ato de compaixão por quem, mais cedo ou mais tarde, seria executado. A confirmação da execução lhe parece o resultado de uma evocação das palavras, ditas num impulso, como se o que dissesse resultasse de algo ditado por um espírito premonitório:

Amaranta se encerró a llorar, agobiada por un sentimiento de culpa semejante al que la atormentó cuando murió Remedios, como si otra vez hubieran sido sus palabras irreflexivas las responsables de una muerte (p. 163).

Amaranta é a única mulher da casa que parece ter intimidade com a escrita, ainda que seja como atividade clandestina. Diante da paixão por Pietro Crespi, configura-se de forma distinta a sua reação em relação à de Rebeca. Enquanto a primeira, “*una adolescente espléndida, de huesos largos y firmes*” (p. 79) opta por se fechar no quarto a chorar por dias a fio, Amaranta busca elaborar pela escrita a paixão que a devora. As cartas apaixonadas que escreve fechada no banheiro, e que depois esconde no fundo do baú, buscam traduzir através da linguagem as emoções que a dominam.

A relação de Amaranta com a escrita, como via de elaboração das emoções, aproxima-a da cultura e da razão, assim como a equipara a Pietro Crespi, autor de outras

⁷ A “viúva negra”, assim chamada em razão de que mata o macho após a cópula, é uma espécie de aranha pequena, cuja picada pode provocar câibras e distúrbios nervosos, até mesmo a morte. Não se trata, entretanto, de uma aranha agressiva, pois costuma se esconder diante do perigo e gosta de se abrigar em casas, vivendo em áreas sombrias e frescas. (DE CICCIO, 2008).

tantas cartas enviadas não a ela, mas a Rebeca. O domínio da escrita não lhe permite, entretanto, atingir a beleza “*espléndida*” da irmã nem conquistar o coração do amado, como se a acuidade mental fosse justamente o princípio que faz dela uma mulher estranha, cuja excentricidade a aparta na solidão em que se converte a sua vida.

As cartas que escreve a Pietro Crespi são cartas proibidas, nunca enviadas, mas através das quais a escrita se revela como uma via de *catarse* (ARISTÓTELES, *A poética*, 1984) das emoções que a dominam. Úrsula transforma sua energia em trabalho, enquanto Rebeca se hiberna nas próprias emoções e, num processo regressivo, passa a chupar o dedo, comer terra ou chorar. Amaranta, por seu lado, elabora suas emoções pela linguagem escrita, o que revela um processo mental que a distingue das demais mulheres desse universo.

Ao ver frustradas suas expectativas de conquistar Pietro Crespi, Amaranta transforma o silêncio e a solidão da palavra escrita na verbalização da fala, mediante a qual se impõe em relação ao mundo. A princípio, Amaranta se limita à ameaça de se suicidar, “*Amaranta se sintió humillada y le dijo a Pietro Crespi con un rencor virulento que estaba dispuesta a impedir la boda de su hermana aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 91).

Ao perceber que suas ameaças não são levadas a sério, Amaranta muda de estratégia e adota a ironia como tática de enfrentamento, em que a linguagem funciona como um terreno que ela conhece e domina, uma espécie de arma usada para escarnecer de Rebeca a partir da única posição em que esta não pode lhe vencer, a argúcia da expressão verbal, “*‘La más afortunada será Rebeca’ dijo Amaranta. Y como Rebeca no entendió lo que ella quería decirle, se lo explico con una sonrisa inocente: __ Te va a tocar inaugurar la iglesia con tu boda*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 104). A ironia, como figuração de linguagem na emissão de um pensamento de forma indireta, revela-se como um modo de expressão que foge à percepção imediata de Rebeca, o que evidencia a diferença entre as duas, e caracteriza Amaranta como aquela que domina não apenas o pensamento, mas também a perspicácia de sua expressão.

Amaranta evolui da chantagem emocional para a ironia, e daí para a ameaça explícita, constituindo-se num centro, em torno do qual gravitam os acontecimentos e desencadeiam-se as ações, como se das suas palavras dependesse o sucesso ou o insucesso do destino dos noivos, “*‘Era lo menos grave que podía hacer’ , le replicó Amaranta en la*

virulenta discusión que tuvieron aquella noche. ‘Así no tendré que matarte en los próximos tres años’” (MÁRQUEZ, 2007, p. 104).

A sua acidez lhe confere uma aura de poder divinizada pelo exercício da linguagem, e que a aproxima do mito de Cassandra. A filha de Príamo nascera com o dom de profetizar, mas fora amaldiçoada no berço para que suas profecias nunca fossem ouvidas. Se em Eva, estigmatiza-se a boca como instrumento de sedução e tentação, em Cassandra, estigmatiza-se a boca como instrumento do conhecimento, fonte de poder que uma vez amaldiçoado, cai no permanente descrédito.

Amaranta ocupa uma zona nebulosa, uma espécie de limbo na ordem caseira, numa posição intermediária entre o comando de Úrsula e a beleza de Rebeca. A sua personagem se constrói entre o mito de Cassandra e o de Penélope, com ecos longínquos de Sherazade. Escrever cartas é uma atividade muito parecida com a de contar histórias, uma forma de recomposição da vida e dos sentimentos que ajuda a sobreviver.

Cassandra e Penélope ocupam mundos diferentes, identificados por Werner Jaeger (JAEGER, *Paidéia*, 2003, p. 37) como mundos que não pertencem ao mesmo século, apesar de os poemas agruparem-se sob o mesmo nome de Homero. O mundo de Cassandra é o da *Ilíada*, um mundo primitivo, de permanente estado de guerra. Por antever o futuro, é dada por maldita, a filha louca cujas palavras não são interpretadas como fonte de conhecimento, mas como atração maligna das desgraças que se abatem sobre a cidade de Tróia.

O mundo de Penélope é o mundo da *Odisséia*, que se representa como um mundo mais elevado, do estado de paz e de humanização do herói. Segundo Werner Jaeger (JAEGER, 2003, p. 46-47), Penélope podia, mesmo desamparada e desvalida, transitar entre os pretendentes atrevidos e, ainda assim, ser tratada com o respeito que a sua posição lhe conferia. Na condição de mãe do filho legítimo de Ulisses, ela representa também a mulher que pode ser mãe de uma geração ilustre. Ela simboliza a manutenção e a guarda dos mais altos costumes e tradições, e os pretendentes que a respeitam expressam uma cultura antiga de elevada educação social.

Assim como Cassandra, Amaranta também tem as suas clarividências. A morte se anuncia a ela, assim como se anunciara a Cassandra e, consoante com a segunda, também será desacreditada e dada por louca. Amaranta dialoga com a morte numa relação transcendente que lhe permite visualizá-la, personificada numa mulher vestida de azul:

... la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. (...) La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni si su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril. La autorizó para que la hiciera tan complicada y primorosa como ella quisiera, pero tan honradamente como hizo la de Rebeca, y le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura, al anochecer del día en que la terminara (p. 317-318).

Num processo análogo ao de Penélope, Amaranta borda durante o dia e desmancha à noite. A tessitura de Penélope representa as esperanças que nunca se perderam. O tecido que ela mesma desmancha à noite, para novamente retomá-lo durante o dia, é uma forma de enganar os pretendentes, retardar o tempo e permitir que seu amado Ulisses retorne. Amaranta, por seu lado, tece com raiva a própria mortalha porque já não tem esperanças, e busca assim enganar a si mesma e se convencer de que já envelheceu o suficiente para não ter direito a mais nada, a não ser à própria morte. Não há amor no deserto de sua solidão, somente raiva e amargura por não conseguir matar as lembranças que revivem seus desejos.

Seu processo é diferente daquele de Penélope, porque outra é a sua condição, e nessa distinção se reitera a norma que, desde os gregos, orienta a ideologia do mundo patriarcal. A condição de Amaranta é a de quem ocupa uma zona intermediária, configurada no corredor das begônias, como aquela que não conquistou a posição elevada da esposa e mãe dos filhos de um homem, condenada a uma não-existência na condição de mulher solteira. Essa posição a aproxima de Cassandra, não apenas pelo espírito premonitório que as caracteriza, mas também pela solidão e incompreensão em que se convertem as suas vidas de mulheres sem par, na expressão de Elaine Showalter (SHOWALTER, 1993).

O corredor das begônias em *Cien años de soledad*, impregnado pelo cheiro dos jasmíns ao final da tarde, representa o espaço intermédio entre o social e o privado, lugar de passagem, de transição de um mundo para outro. O cheiro da flor branca do jasmín está, simbolicamente, associado à sexualidade que se anuncia no casamento. Para Amaranta, entretanto, o corredor se converte em estação permanente. Ela é a mulher solteira,

condenada a envelhecer sozinha, sem deixar o legado da descendência, o que lhe retira a posição elevada conferida à Penélope.

1.3 A Filha da Proscrição

1.3.1 A Estrangeira

Rebeca é a menina órfã agregada à família, mas a sua condição de estrangeira nunca é totalmente superada. Apesar de crescerem juntas, Rebeca e Amaranta são estranhas uma da outra, e não partilham a intimidade das confidências. Isoladas na desconfiança, guardam para si seus próprios segredos. Só saberão de seus sentimentos através de Úrsula que intervém, rompendo o cadeado dos baús e, a partir daí, será como rivais que se relacionam.

A solidão inerente às mulheres em *Cien años de soledad* caracteriza sua condição existencial, convertidas em arquipélagos comunicáveis. Assim como Rebeca e Amaranta mantêm entre si os segredos que as transformam em estranhas uma da outra, também Úrsula atravessa a vida absorvida pelo trabalho e os afazeres do cotidiano, sem conhecer efetivamente as filhas que crescem ao seu lado.

Tan ocupada estaba en sus prósperas empresas, que una tarde miró por distracción hacia el patio, mientras la india la ayudaba a endulzar la masa, y vio dos adolescentes desconocidas y hermosas bordando en bastidor a la luz del crepúsculo. Eran Rebeca y Amaranta (p. 68).

As adolescentes “*desconocidas y hermosas*” se constituem aos olhos de Úrsula como criaturas estranhas, portadoras de um mistério que parece residir na própria

formosura. A luz do crepúsculo que as ilumina, e sob a qual Úrsula as visualiza, é duplamente significativa. De um lado, sugere a noite que se avizinha como a região obscura que substitui a infância, representada na claridade diurna que se finaliza. De outro, representa no final do dia o espaço de tempo entre o nascer e o pôr do sol, a que se devota inteiramente ao trabalho que não apenas absorve, mas também ofusca, e que impede Úrsula de ver além de suas tarefas. A claridade, que permite que seus olhos visualizem o mundo em torno, é a mesma que também lhe embota os sentidos, para absorvê-los nas tarefas diárias que a impedem de perceber o mundo sensível. Nessa perspectiva, Úrsula está fadada a não “enxergar” enquanto as sombras não lhe cobrirem totalmente os olhos.

Rebeca e Amaranta se transformam nas jovens que se resguardam no silêncio que as separa, como um abismo de solidão intransponível. Rebeca se caracteriza pelo hermetismo, como aquela que “*tenía un carácter solitario y un corazón impenetrable*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 79), por guardar os próprios pensamentos e não manifestar os seus sentimentos.

Rebeca, al contrario de lo que pudo esperarse, era la más bella. Tenía un cutis diáfano, unos ojos grandes y reposados, y unas manos mágicas que parecían elaborar con hilos invisibles la trama del bordado. Amaranta, la menor, era un poco sin gracia, pero tenía la distinción natural, el estiramiento interior de la abuela muerta (p. 68).

Em Rebeca se enfatiza a delicadeza através da “*cutis diáfano*”, assim como a sensual beleza que se expressa nos “*ojos grandes y reposados*”. Amaranta se caracteriza pela “*distinción natural*”, numa referência à sua condição de Buendía, filha do fundador do povoado, o que a separa em classe superior. Amaranta descende de famílias seculares e, apesar de não ter os atributos físicos e graciosos da irmã, tem “*el estiramiento interior de la abuela muerta*”, numa sugestão de sua densidade interior e de sua inteligência.

Rebeca contém a mitificação hiperbólica do signo mulher, como expressão de uma estratégia da compensação. Segundo Lucía Guerra (GUERRA, 1994, p.71), essa mitificação faz parte de uma dinâmica de poder exercitada pelo Romantismo e pelo Positivismo. Como contraponto ao cérebro pequeno, atribuído à mulher, no caso Rebeca, o sistema representado na narrativa, oferece-lhe um coração dimensionado e a beleza física como único atributo valorativo da feminilidade.

O campo semântico que se delinea, aproxima-a do angelical. Ela é o anjo ao lado do tear ou dos apetrechos da costura e do bordado. Suas mãos, permanentemente dedicadas

às tarefas domésticas, refletem seu coração, numa conotação de superioridade afetiva e sublime apoio espiritual, e que se expressa nas “*manos mágicas que parecían elaborar con hilos invisibles la trama del bordado*”(p. 68).

Rebeca corresponde, na descrição do narrador, ao ideal positivista, pois é nela que se revela não apenas a beleza, mas também a habilidade no bordado. Ainda que seja uma “*adolescente espléndida, de huesos largos e firmes*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 79), conserva a cadeirinha de balanço com a qual chegara a casa, assim como o hábito de chupar o dedo, o que mantém nela a característica infantil. Seu gosto por comer terra revela, entretanto, a sexualidade latente, como uma característica que a associa a uma natureza ancestral.

A moça que ainda chupa o dedo escondido e costuma dormir com o rosto voltado para a parede, perde, às vezes, o fio da conversa com as amigas “*y una lágrima de nostalgia le salaba el paladar cuando veía las vetas de tierra húmeda y los montículos de barro construidos por las lombrices en el jardín*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 79). A “terra úmida” como elemento de significação, relaciona-se à libido e, expressa nos “montinhos de barro” do jardim, configura-se nos seios do corpo feminino. Os montinhos de barro são produzidos pelas “*lombrices*” que tanto podem se referir aos “*animales (...) de forma cilíndrica y tamaño pequeño, con cuerpo con anillos y blando, sin patas, y que se mueven arrastrándose*” como podem significar a “*persona vil y despreciable*” (PÉREZ, 1996, p. 456). A associação com as “*lombrices*” produz uma metáfora, na qual se projeta o conflito entre o desejo (expresso na terra úmida) e a amargura (expresso na lágrima que salga a boca), e que resulta na mortificação de se sentir desprezível, muito diferente daquela que deveria estar num pedestal, indiferente aos apelos da carne.

A lágrima solitária se transformará na explosão do pranto de vários dias, “*Fue un planto que se prolongó por varios días, y cuya causa no conoció ni siquiera Amaranta*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 79), que se traduz como o transbordamento da paixão e do desejo por Pietro Crespi. A paixão desperta aquilo que o narrador define como “*el apetito ancestral, el gusto de los minerales primarios, la satisfacción sin resquicios del alimento original*”(p. 79). Em Rebeca se alterna um princípio infantil com o elemento primitivo, num processo regressivo que a aproxima da infância e da natureza, como um campo semântico atravessado pela sensualidade e pelo mistério.

1.3.2 O Deslocamento

Ao crescer e se transformar numa linda mulher, Rebeca atrai para si a atenção de Pietro Crespi, um homem educado e refinado. O noivado é a passagem que a desloca do canto para o centro da sala, responsável pela conquista do respeito de todos, principalmente de Úrsula. O caráter e o coração se constituem nas duas dimensões que Rebeca parece corresponder, mas que acaba por contrariar ao conhecer José Arcadio, o que a transforma na estranha diante da *Totalidade* constituída.

O narrador a define como aquela que contém a nostalgia ancestral que advém da terra e, ao caracterizá-la como alguém que não revela seus pensamentos e esconde seus sentimentos, projeta nela o *Outro* como parte de uma natureza insondável. A inesperada paixão por José Arcadio, um homem de porte animalesco, e que a leva a romper o noivado com o refinado Pietro Crespi, imprime na figura da mulher esse *Outro* como um campo desconhecido e impenetrável, mas que pode emergir revelando uma faceta inesperada:

Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. (...) Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y parado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas y la mirada triste. Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico (p. 109).

Das entrelinhas da narração se depreende que a atração de Rebeca por José Arcadio decorre de sua ancestralidade primitiva, entendida como uma sexualidade não educada. O narrador busca comparativos animalescos para definir José Arcadio. Ao enfatizar seu tamanho, seu corpo é elevado além das dimensões de um cavalo, “*Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo*”; ao descrever-lhe o cabelo e, por extensão a cabeça, o narrador o reduz ao mulo híbrido, “*hijo de burro y yegua o de caballo y burra* (PÉREZ, 1996, p. 61), enfatizado por “*el pelo corto y parado como las crines de un mulo*”. Ao recusar Pietro Crespi e escolher José Arcadio, Rebeca recusa a elevação que o noivado lhe conferira e novamente é desterrada, desta vez para as margens do cemitério:

Úrsula no perdonó nunca lo que consideró como una inconcebible falta de respeto, y cuando regresaron de la iglesia prohibió a los recién casados que volvieran a pisar la casa. Para ella era como se hubieran muerto. Así que alquilaron una casita frente al cementerio y se instalaron en ella sin más muebles que la hamaca de José Arcadio (p. 114).

Da mesma forma como já ocupara o “*Rincón más apartado de la casa*”(p. 54), Rebeca passa agora a ocupar o lugar mais distante da comunidade, ao lado do cemitério, vivendo então mais perto dos mortos do que dos vivos. Trata-se de uma casa nua onde o único móvel é a cama de José Arcadio, numa simbologia que dimensiona a vida sexual de ambos.

Rebeca é reconfigurada, e constituída mediante novo campo lexical. A sua caracterização que se centrava no rosto e nas mãos, desloca-se para o ventre, como determinante de seu caráter “*El carácter firme de Rebeca, la voracidad de su vientre, su tenaz ambición, absorbieron la descomunal energía del marido, que de holgazán y mujeriego se convirtió en un enorme animal de trabajo*” (p. 136). O ventre adquire a conotação da sexualidade como um fim em si mesmo, uma vez que da relação entre Rebeca e José Arcadio não haverá concepção. À morte do marido, assassinado no dormitório do casal, imprime-se a conotação do crime passionnal como o ato extremado de uma paixão desenfreada.

Rebeca declaró después que cuando su marido entró al dormitorio ella se encerró en el baño y no se dio cuenta de nada. Era una versión difícil de creer, pero no había otra más verosímil, y nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo (p. 156).

O narrador sugere a inverossimilhança da versão de Rebeca, “*Era una version difícil de creer*” e ao afirmar, “*pero no había otra más verosímil*”, declara explicitamente sua intenção em não contribuir com nenhuma atenuante para minorar qualquer culpa em relação a ela. O que se enfatiza é o mistério dessa morte, eclipsando o grande grileiro no qual se converteu José Arcadio, e que o transformou em proprietário de terras mediante um processo de violência e de escrituras forjadas. Não se cogita a possibilidade de uma vingança, mas o que se dimensiona na narrativa é o papel de Rebeca, a mulher que foge

aos padrões da comunidade e escandaliza o povoado e que, se não cometeu esse crime, contém em si a culpa de outros delitos.

A morte de José Arcadio funciona como um pretexto para condenar Rebeca e desterrá-la dos olhos de todos. Trata-se de um crime sem testemunhas, o que facilita o processo; a arma também não é encontrada, assim o corpo do morto também não exhibe feridas. A partir de então ela “*cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper*” (p.158). O narrador lhe nega qualquer possibilidade de redenção ao declarar que “*La última vez que alguien la vio con vida fue cuando mato de un tiro certero a un ladrón que trató de forzar la puerta de su casa*” (p. 158).

Capciosamente, o narrador menciona, em primeiro lugar, a morte do ladrão mediante “*un tiro certero*”, o que revela a exímia pontaria; em segundo lugar, o narrador evidencia o fato de Rebeca possuir uma arma. Por trás da cena, entretanto, Rebeca paira, “*cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper*”, como se olhasse o narrador por sobre seu ombro, num último gesto final.

1.3.3 O Permanente Desterro

Rebeca se constitui pelo silêncio que a caracteriza, desde o primeiro momento em que adentra a casa dos Buendía, arrastando o saco de ossos de seus pais. Ela é a menina solitária e estranha, sem ascendentes vivos e que, reservada ao “*Rincón más apartado de la casa*” (p. 54), reduz-se ao mutismo de quem não fala a mesma língua dos demais, embora demonstre reconhecer a língua indígena falada pelos índios serviçais da casa, o que demonstra seu vínculo com os povos autóctones.

Ela é definida desde o primeiro momento, como naturalmente hermética, “*No era extraño su hermetismo. Aunque parecía expansiva y cordial, tenía un carácter solitario y un corazón impenetrable*” (p. 79), o que a coloca numa região vedada à compreensão do narrador. Num primeiro sentido, o hermetismo de Rebeca pode ser entendido como uma característica inerente à sua condição feminina; num segundo sentido, entretanto, e

concentrado no termo “*extraño*”, adquire um significado a partir do desterro, na condição do estrangeiro em terra alheia (PÉREZ, 1996, p. 398). O seu mutismo pode então ser atribuído àquela que foi desterrada de sua comunidade e que, por viver num outro ambiente que não o seu lugar de origem, acaba convertida na “diferença” que caracterizará sua condição no corpo da família Buendía.

Rebeca é a representação da identidade que resulta do deslocamento, e que vem de uma terra que perdeu a sua conotação sagrada porque foi violada e esvaziada. De acordo com o conceito de Stuart Hall em *Da diáspora, identidades e mediações culturais* (2006, p. 28 a 30), Rebeca é portadora de uma *différance*, assentada na noção derridiana, que é uma diferença que não se apóia no binarismo, mas no “deslize” do significado na semiose aberta de uma cultura. O que parece fixo é dialogicamente reapropriado, e o significado final é sempre uma fantasia, assombrada pela “falta” ou “excesso”, mas que sempre se nega a uma apreensão plena de sua própria presença.

A origem de Rebeca pode ser identificada na língua guajira, que parece reconhecer nos índios da casa. A ruptura violenta com a origem se significa nos ossos insepultos dos próprios pais, como a negação da terra não apenas aos vivos, mas também aos mortos, e na mudez da menina, que tanto pode ser a reação diante de uma língua estranha, como a condição de silêncio imposta ao nativo pelo colonizador, e que se traduz como um trauma diante da língua pertencente ao sujeito da expropriação.

Stuart Hall em *Da diáspora, identidades e mediações culturais* (2006, p. 30), diz que aquilo que se denomina Caribe renasceu de dentro da violência e através dela, e que a identidade construída através de muitos povos, perdeu o elo com a identidade dos povos primitivos a quem a terra originalmente pertencia, e que pereceram sob o trabalho pesado e a doença. A quebra dessa continuidade pode ser percebida na reação de José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, diante da carta que Rebeca carrega consigo:

Había hecho el penoso viaje desde Manaure con unos traficantes de pieles que recibieron el encargo de entregarla junto con una carta en la casa de José Arcadio Buendía, pero que no pudieron explicar con precisión quién era la persona que les había pedido el favor. (...) La carta dirigida a José Arcadio Buendía estaba escrita en términos muy cariñosos por alguien que lo seguía queriendo mucho a pesar del tiempo y la distancia y que se sentía obligado por un elemental sentido humanitario a hacer la caridad de mandarle esa pobre huerfanita desamparada, que era prima de Úrsula en segundo grado y por consiguiente parienta también de José Arcadio Buendía, aunque en grado más lejano, porque era hija de ese inolvidable amigo que fue Nicanor Ulloa y su muy digna esposa Rebeca Montiel (...). Tanto los nombres mencionados como la firma de la carta eran

perfectamente legibles, pero ni José Arcadio Buendía ni Úrsula recordaban haber tenido parientes con esos nombres ni conocían a nadie que se llamara como el remitente y mucho menos en la remota población de Manaure (MÁRQUEZ, 2007, p. 52-53).

O deslocamento se configura como “*el penoso viaje*”, que tanto pode significar as dificuldades de um trajeto acidentado, como a transladação que se desenraiza das próprias origens. A viagem, conduzida por traficantes de peles, constitui-se como a condição de reificação do nativo imposta pelo explorador. Nas peles traficadas revela-se a prática predatória e o comércio ilegal, que denotam a violação e o esvaziamento de territórios de que fala Stuart Hall (2006).

Rebeca é uma figura permanentemente deslocada, numa condição que principia na infância e se estende pela vida afora como um estigma. Ao chegar à casa dos Buendía, ela traz consigo uma história de abandono, uma forma de diáspora que a transforma em permanente estrangeira. Os ossos de seus pais, que carrega consigo, enfatizam a situação nômade, sem lugar ao qual retornar porque nem mesmo os túmulos ficaram para trás. Ela não fala a mesma língua e, por não falar, não consegue depor sobre si mesma. A ocupação do último canto da casa revela a condição de quem ocupa a margem da sociedade e não o seu centro, configurada na casa da família Buendía.

O passado que Rebeca carrega consigo, configura-se irreconhecível diante de José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán. Tal reação é compreensível se lembrarmos que foi do próprio passado que ambos fugiram, e que o empenho por esquecer-lo caracterizou o recomeço da nova vida em terra estrangeira. Aquilo que não é mais lembrado perde seu valor ou qualquer conotação de sagrado que porventura possa ter, o que explica o descaso com os ossos dos pais de Rebeca, relegados a um canto qualquer. Mais tarde, ao serem colocados por um pedreiro (alguém estranho) entre as paredes da “casa reformada”, são eclipsados do campo de visão da família Buendía como o apagamento da memória, a quebra com o fio de continuidade que poderia ligá-los ao passado e projetá-los ao futuro.

1.4 Pilar Ternera

1.4.1 Uma Forma Carente de Nome

Tanto José Arcadio como Aureliano constituirão descendência através de Pilar Ternera. Com José Arcadio, ela conceberá Arcadio, e com Aureliano, Aureliano José. De sua relação com José Arcadio se constituirão os descendentes que povoarão o universo de *Cien años de soledad*, durante mais cinco gerações. A sua relação com Aureliano se estagna, entretanto, com o descendente Aureliano José que não terá filhos com Carmelita Montiel. Em compensação, o Coronel Aureliano será pai de dezessete filhos, todos com o mesmo nome de Aureliano, filhos de mães dispersas durante o tempo da guerra.

Apesar de ser a avó legítima de Remedios, a bela, assim como de seus irmãos, Pilar Ternera não ocupará espaço na hierarquia da família Buendía, e sua função será desempenhada por Úrsula, que se dimensionará no papel de mãe e, mais tarde, no de avó. A nenhum descendente, salvo Aureliano Babilônia, ocorre o questionamento sobre sua própria origem. A ruptura simbólica dos vínculos com Pilar Ternera faz parte de um processo de construção da memória, que se elabora não apenas pela manutenção dos fatos que se elegem, mas também pelo apagamento seletivo daqueles que constituem as suas lacunas. Em *Cien años de soledad* as lacunas se processam entre aqueles que se excluem da casa, em relação àqueles que a constituem.

A personagem Pilar Ternera surge na página 35 e, até a página 38, ela é mantida inominada, sob o epíteto introdutório de “*una mujer alegre, deslenguada e provocativa*”. Mediante o artigo indefinido “*una*” ela se delinea numa região imprecisa, que não serve para determiná-la, mas a subsume sob o substantivo comum que a designa. Em torno dela ganha corpo, entretanto, o campo semântico que resulta de uma construção fundada na natureza e no destino, em que a escolha dos atributos funciona para imprimir-lhe no caráter, o gênero ainda carente de nome:

Por aquel tiempo iba a la casa una mujer alegre, deslenguada, provocativa, que ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja. Úrsula le habló de su hijo. Pensaba que su desproporción era algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo (MÁRQUEZ, 2007, p. 35-36)

A mulher ganha contornos através de três adjetivos, que nela imprimem a sua substantivação: “alegre”, “deslenguada” e “provocativa”. Embora a alegria defina o estado de espírito que caracteriza alguém, ela também funciona no sentido depreciativo que, segundo o *Diccionario básico de la lengua española* (PÉREZ, 1996, p. 37), serve para definir “a las personas que obran frívolamente o con exceso de confianza”, assim como àquelas que “há tomado bebidas alcohólicas en mayor cantidad de la bebida”. Quando associada à mulher, entretanto, a palavra se transmuta no sentido pejorativo associado à prostituta, “la mujer que lleva una vida deshonesta”, e que antecipa na personagem a sua condição de mulher da vida.

O atributo seguinte, “deslenguada”, promove a evolução harmônica que vai solidificando o processo de construção iniciado. Segundo o mesmo autor (PÉREZ, 1996, p. 281) “deslenguada” se emprega ao que “habla mal de los demás”, ou “utiliza lenguaje grosero y obsceno” (PÉREZ, 1996, p. 281), o que imprime à mulher alegre, o seu caráter vulgar.

Por fim, na qualidade de “provocativa,” delineiam-se os contornos do caráter sensual, na expressão explícita da sexualidade. Quando associada à mulher, a expressão adquire um sentido vinculado à sexualidade, e que se significa como “excitar o tratar de despertar deseo sexual en alguien”, seguido do exemplo, “Con esa minifalda, no es de extrañar que provoque a los hombres” (PÉREZ, 1996, p. 741).

No mesmo encadeamento discursivo, o narrador informa que se trata de uma mulher que “ayudaba en los oficios domésticos”. A atribuição de ofício não está delimitada, o que lhe confere o caráter geral e não específico. Decorrente da caracterização que a precede, depreende-se das entrelinhas uma função subjetiva, associada ao sexo, e que se integra aos demais “oficios domésticos”. Faz parte da história social da América Latina, a herança cultural da colônia escravagista, cujos hábitos migraram das senzalas para as áreas de serviço da engenharia moderna. Nesse processo, deu-se como natural a relação promíscua que caracteriza a relação com a empregada da casa, onde a iniciação sexual faz parte de um processo histórico e cultural.

1.4.2 A Sexualidade como Poder Subjacente

À empregada se agrega, entretanto, o ofício da cartomancia, “*sabía leer el porvenir en la baraja*”, que a distingue de uma serviçal comum e lhe atribui uma repentina aura de poder subjacente. Segundo Lucía Guerra em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (1994, p. 42 a 44), a perseguição às bruxas empreendida entre os séculos XIII o os séculos XVII, não se justifica apenas pela sua associação ao demônio, à heresia e ao pecado, conforme o discurso oficial masculino. Nessa perseguição está implícito o temor a uma subcultura feminina, que domina o conhecimento no uso das ervas e na prática da cozinha, o que imprime às parteiras e às curandeiras um poder que ameaça a autoridade masculina constituída como tal. Desenvolvem-se, então, as imagens da bruxa como aquela que come os meninos e unta o corpo com seu sangue, que domina os filtros de amor que submetem o homem e ameaçam a sua potência sexual. Vinculado a todo esse imaginário, o ofício da cartomancia imprime ao seu anonimato da serviçal da casa um caráter, misto de poder e de ameaça, que fará dela a responsável pela sucessão das gerações na família Buendía.

No encadeamento discursivo, a referência a José Arcadio, “*Úrsula le habló de su hijo*”, promove um ligeiro deslocamento, como se a fala de Úrsula estivesse vinculada à leitura das cartas. O deslocamento tem uma dupla função: por um lado, funciona para promover a diferença entre Úrsula e Pilar; por outro, desloca a responsabilidade de Úrsula para Pilar Ternera, no processo de aproximação de José Arcadio:

...el voluntarioso primogénito, que siempre fue demasiado grande para su edad, se convirtió en un adolescente monumental. Cambió de voz. El bozo se le pobló de un vello incipiente. Una noche Úrsula entró en el cuarto cuando él se quitaba la ropa para dormir, y experimentó un confuso sentimiento de vergüenza y piedad: era el primer hombre que veía desnudo, después de su esposo, y estaba tan bien equipado para la vida, que le pareció anormal. Úrsula, encinta por tercera vez, vivió de nuevo sus terrores de recién casada (MÁRQUEZ, 2007, p. 35)

A diferença se caracteriza entre a inocência e a malícia, a primeira como uma propriedade de Úrsula, na qual se configura a *Mãe-Terra*, simbologia ocidental daquela

que cuida e protege (GUERRA, 1994); a segunda como inerente à Pilar, convertida na *Mãe-Terrível*, natureza que se significa como ameaça em relação ao poder da Totalidade constituída. Diante do homem “*bien equipado para la vida*”, surpreendido nu pela mãe, esta reage com um misto de vergonha e piedade, confusa entre o “normal” e o “anormal”, pois “*era el primer hombre que veía desnudo, después de su esposo*”. Ao relatar a cena à serviçal, esta reage com “*una risa expansiva que repercutió en toda la casa como un reguero de vidrio*” (p. 36), e que funciona como contraste à reação de Úrsula.

O encadeamento discursivo coloca em seqüência duas informações que parecem se associar: o dom da leitura das cartas e o problema de José Arcadio. Encadeada nessa seqüência, a intenção velada de Úrsula, encoberta pelo intervalo entre as primeiras informações e a última, acaba eximida de qualquer responsabilidade. A linguagem promove uma *performance*, que atribui à Úrsula a aparente inocência, e imprime àquela de “*risa expansiva*” a responsabilidade pela iniciativa que partiu da primeira.

1.4.3 No Odor, a Expressão da Natureza

A estratégia de Úrsula funciona e, atraído para uma consulta das cartas, no depósito de grãos ao lado da cozinha, José Arcadio é surpreendido pelo inesperado toque da mão da empregada, que busca examiná-lo. A consulta não passa disso, mas sua pele fica impregnada do “*olor de humo que ella tenía en las axilas*” (p. 36), e que contribui para compor a forma dessa mulher. A composição narrativa deriva da apreensão que se dá pelos sentidos, e que principia pelo olhar que abarca a postura “*alegre*” e “*provocativa*”; daí deriva-se para a audição, que lhe sabe a linguagem, “*deslenguada*”; e, finalmente, para o tato e o olfato, como aproximação que se processa através do toque e do cheiro.

Não se trata de um simples toque, mas da mão que toma a iniciativa e que, através do largo gesto, distinto da contensão pudica das mulheres da casa, deixa perceber o cheiro que se depreende das axilas. As axilas funcionam como a antecipação da sexualidade, na analogia que se vincula às partes íntimas, por serem também elas constituídas em côncavo, numa revelação que se dá apenas quando se abre os braços. O odor de “*humo*” associa a

mulher ao gás em combustão, como propriedade que lhe dá a forma da sexualidade exacerbada, uma vez que “*humo*” é o “*producto gaseoso que se desprende de las materias orgánicas en combustión*” (PÉREZ, 1996, p. 480). O odor funciona como uma espécie de chamado que se evidencia durante a noite, e que acaba por atrair José Arcadio à casa da empregada:

Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en una oscuridad insondable en la que le sobaban los brazos, donde ya no olía más a mujer, sino a amoníaco, y donde trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Úrsula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer, sin saber cómo lo estaba haciendo porque no sabía dónde estaban los pies y dónde la cabeza, ni los pies de quién ni la cabeza de quién, y sintiendo que no podía resistir más el rumor glacial de sus riñones y el aire de sus tripas, y el miedo, y el ansia atolondrada de huir y al mismo tiempo de quedarse para siempre en aquel silencio exasperado y aquella soledad espantosa (MÁRQUEZ, 2007, p. 37-38).

Lucía Guerra, em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (1994, p. 21), diz que a utilização da mulher como *Outro* no processo de construção da identidade do Sujeito masculino, que aspira a uma *Totalidade*, dá-se num terreno escorregadiço, mutante e vulnerável. O Sujeito masculino projeta na mulher não apenas o desejo, mas também o temor, projeta nela uma constituição de forma ambivalente, misto de Mãe-Terra, na representação das forças benéficas da natureza, da pureza e da vida, e de Mãe-Terrível, na condição de devoradora de homens, sinônimo da natureza que produz a morte com seus vulcões, terremotos e inundações. Entre o desejado e o temido, também se entrecem os ideais do Sujeito masculino, que se modelam mediante abstrações que assumem a forma de uma mulher, transformada no símbolo do amor e da inspiração artística, da pátria, da liberdade e da justiça.

A iniciação sexual de José Arcadio se dá no escuro de um mundo sem formas, onde ele é guiado pela mão de uma mulher que o toma e o envolve como um torvelinho, destituída de rosto, e que por isso se confunde com a Mãe-Terra, na qual se projetam os traços de Úrsula, mas que também toma a forma da Mãe-Terrível, transfigurada no cheiro forte de amoníaco, num misto de desejo e temor. O cheiro anterior de “*humo*”, matéria orgânica em combustão, transforma-se agora no cheiro sufocante de amoníaco, associado à

mulher como força ameaçadora da natureza. Característico das regiões vulcânicas (Nova enciclopédia FASE, 1981. p.157), o amoníaco se representa como a ameaça da diluição da matéria, a mulher na sua forma perigosa, misto de vida e morte, traduzida pelo “*miedo, y el ansia atolondrada de huir y al mismo tiempo de quedarse para siempre en aquel silencio exasperado y aquella soledad espantosa*”.

No código simbólico da cultura Ocidental (GUERRA, 1994, p. 20), a atividade e a consciência atribuídas ao homem estão representadas nas imagens cósmicas do céu, do sol e do fogo, enquanto que o feminino, como campo do passivo e do inconsciente, é simbolizado pela terra, a água e a lua. A terra, em sua conotação de material passivo e fértil, se complementa com a água (princípio e fim de todas as coisas da terra), a qual representa a matéria em seu estado líquido. Como tal, significa tanto o fluxo do inconsciente como a fertilidade. A lua está associada com o fluxo menstrual e o movimento das águas, razão pela qual simboliza a fecundidade e, por estar associada à noite, representa o maternal, o oculto e o inconsciente.

Tais elementos estão presentes no universo da iniciação sexual de José Arcadio, configurado no mundo sem formas de uma casa no escuro, espécie de grande útero, onde ele perde a consciência de seu próprio corpo imerso em outro corpo, “*no sabía dónde estaban los pies y dónde la cabeza, ni los pies de quién ni la cabeza de quién*”. O odor de “*humo*” e, mais tarde, de “*amoníaco*”, ambas as substâncias gasosas e incolores, traduzem-se no processo que leva da combustão à explosão, constituídos na simbologia da fertilidade, que se representa na mulher e no fluxo da inconsciência, que se expressa em José Arcadio.

1.4.4 O Umbral da Identidade

Curiosamente inominada até a página 38, essa mulher só será designada pelo nome que lhe cabe após se transformar na amante de José Arcadio. A iniciação sexual do filho mais velho de Úrsula funciona como o umbral que, uma vez atravessado, dá visibilidade à

mulher através de seu nome, Pilar Ternera, que funciona como atribuição do Ser através do qual se cumprirá a descendência dos Buendía:

Se llamaba Pilar Ternera. Había formado parte del éxodo que culminó con la fundación de Macondo, arrastrada por su familia para separarla del hombre que la violó a los catorce años y siguió amándola hasta los veintidós, pero que nunca se decidió a hacer pública la situación porque era un hombre ajeno. Le prometió seguirla hasta el fin del mundo, pero más tarde, cuando arreglara sus asuntos, y ella se había cansado de esperarlo identificándolo siempre con los hombres altos y bajos, rubios y morenos, que las barajas le prometían por los caminos de la tierra y los caminos del mar, para dentro de tres días, tres meses o tres años. Había perdido en la espera la fuerza de los muslos, la dureza de los senos, el hábito de la ternura, pero conservaba intacta la locura del corazón (MÁRQUEZ, 2007, p. 38-39).

O nome que a designa, “*Pilar*”, constitui-se como um substantivo masculino, o qual contém vários sentidos. Segundo Pérez (1986, p. 696), numa primeira acepção, “*pilar*” se significa como “*hito que se pone como señal en los caminos*”; e que se traduz também como “*objeto alargado que se coloca verticalmente en el suelo con finalidades diversas*”; numa terceira interpretação, “*pilar*” se relaciona à construção, como “*cada uno de los postes que constituyen la estructura que soporta la carga de un edificio*” e, finalmente, o substantivo também se significa como “*lo que sostiene moralmente una cosa*”, encadeado sugestivamente pelo exemplo, “*La familia es el pilar de la sociedad*”. O sobrenome “*Ternera*” se apóia num substantivo que designa a vaca jovem, ainda com dente de leite e que, associado à mulher imprime-lhe a conotação da carne tenra do animal de abate. Decorrente de seu nome, em Pilar se imprime uma função inversa, em que ela não resulta da família, mas a família resultará dela, como a responsável pela sua descendência.

Pilar Ternera emerge então com corpo e nome na narrativa, e pode finalmente, ascender a um passado e a uma história. Oriunda de Riohacha, Pilar Ternera integrou o êxodo liderado pelos Buendía, que a levou para longe do homem que a violou na adolescência. Ela é, assim como Úrsula, uma mulher que precisou abandonar o seu lugar de origem, acossada pelo pecado da violação da carne. Diferentemente de Úrsula, nela não existe o dilema de consciência, uma vez que será “*arrastrada*” pela família, que se empenha em levá-la embora, presumidamente fugindo da desonra perpetrada.

Embora tenha sido violada ainda menina, o abuso sexual é minimizado pelo discurso, que exime o homem da violência e o converte naquele que ama, “*siguió amándola hasta los veintidós*”. De certa forma, a relação clandestina de oito anos funciona como uma espécie de “natureza que cumpre o seu curso”, em que a menina se transforma na mulher que pode então, enfrentar o êxodo. A relação clandestina não representa a restauração da violência perpetrada, mas a banalização que se opera mediante uma ação muitas vezes repetida, o que produz a *performance* da linguagem que converte Pilar Ternera numa mulher da vida.

O narrador é compassivo com a personagem masculina, ao defini-la como “*un hombre ajeno*”. Se “*ajeno*” é aquele que “*no es de uno*”, ou é “*extraño de alguien*”, ou mesmo “*ignora determinada cosa*” (PÉREZ, 1996, p. 33), podemos dimensionar a solidão em que viveu Pilar Ternera, ao pertencer a um homem que não lhe pertencia e, por não lhe pertencer, não a conhecia e não a compreendia.

O desamparo de Pilar Ternera se expressa na promessa na qual ela não se inclui, e que por isso nunca será cumprida, “*Le prometió seguirla hasta el fin del mundo, pero más tarde, cuando arreglara sus asuntos*”. A conjunção adversativa “*pero*” contrapõe a intenção primeira, e a ela se sobrepõem os interesses e preocupações que porventura o mobilizassem. Ela não está incluída em “*sus asuntos*”, distinta dos problemas ou das preocupações que o absorvem, e que a relegam à margem de seu mundo, de onde será facilmente esquecida.

Ao contrário de Penélope, que nunca se permitiu enganar pelos falsos pretendentes, Pilar se equivoca na interpretação das cartas, entre os “*hombres altos y bajos, rubios y morenos que las barajas le prometían por los caminos de la tierra y los caminos del mar, para dentro de tres días, tres meses o tres años*”. Em Pilar se revela o comprometimento da construção da identidade, precocemente adulterada, e que faz com que a percepção de si mesma e dos outros, manifeste-se de forma “embaralhada”.

Ela não consegue perceber a diferença entre um homem alto e um baixo, um loiro e um moreno. Da mesma forma, a sua orientação de mundo não distingue entre os caminhos da terra e os caminhos do mar. A noção temporal confusa não identifica a diferença entre os dias, os meses e os anos, traduzidos numa mesma simbologia. A identidade frágil e cambiante se configura como forma perecível, através do envelhecimento precoce diante da longa espera, “*Había perdido en la espera la fuerza de los muslos, la dureza de los senos, el hábito de la ternura, pero conservaba intacta la locura del corazón*”.

1.4.5 Uma Forma Esvaziada

Em Pilar se configura a loucura do coração, como forma de enfrentar o desamparo e a desesperança. A sua vida se caracteriza pela destituição permanente que principia na violação perpetrada aos quatorze anos; na ilusão que caracteriza a relação que se segue; na promessa vã que nunca se concretiza; nos amores vários que nada lhe deixam, mas que aos poucos levam a juventude, representada na fraqueza dos músculos e nos seios flácidos, e imprimem-lhe o cinismo que se significa pela perda da ternura.

A sua relação com José Arcadio decorre de um processo insinuado por Úrsula. A gravidez que advém dessa relação é uma conseqüência que ele não assume, ao preferir ir embora com os ciganos. A narrativa exime José Arcadio da responsabilidade, e deixa que ela recaia sobre Pilar Ternera, sob a forma do olhar reprovativo de Aureliano que, sem precisar falar, expulsa-a da casa:

En cierta ocasión Pilar Ternera se ofreció para hacer los oficios de la casa mientras regresaba Úrsula. Aureliano, cuya misteriosa intuición se había sensibilizado en la desdicha, experimentó un fulgor de clarividencia al verla entrar. Entonces supo que de algún modo inexplicable ella tenía la culpa de la fuga de su hermano y la consiguiente desaparición de su madre, y la acosó de tal modo, con una callada e implacable hostilidad, que la mujer no volvió a la casa (MÁRQUEZ, 2007, p. 46).

A ela cabe a culpa pela fuga de José Arcadio, assim como pelo afastamento de Úrsula. Nela se configura a ameaça que não se concilia com os interesses da família. Ainda que sob a forma do “mal necessário” alimentado pela sociedade representada por Úrsula, ela é expulsa de casa pela “*misteriosa intuición*” masculina, que vê nela o princípio gerador da desestrutura familiar que nela se significa. A rejeição que a desconhece e a empurra para fora da casa preserva, contudo, o filho que carrega no ventre, porque nele corre o sangue do patriarca. O reconhecimento não serve para incluí-la, mas para destituí-la de seu papel de mãe:

El hijo de Pilar Ternera fue llevado a casa de sus abuelos a las dos semanas de nacido. Úrsula lo admitió de mala gana, vencida una vez más

por la terquedad de su marido que no pudo tolerar la idea de que un retoño de su sangre quedara navegando a la deriva, pro impuso la condición de que se ocultara al niño su verdadera identidad (MÁRQUEZ, 2007, p. 49).

A pesar de declarar que o filho de Pilar “*fue llevado a casa de sus abuelos*”, o que indica uma ação voluntária, a narrativa não menciona em que condições se deu essa transferência, e se contradiz ao revelar que foi “*la terquedad de su marido que no pudo tolerar la idea de que un retoño de su sangre quedara navegando a la deriva*”, o que convence Úrsula a aceitar a criança.

Em nenhum momento se menciona uma possível negociação com Pilar Ternera. Não temos evidências se ela concordou ou discordou. Em relação à decisão de José Arcadio Buendía, sabemos apenas o quanto era importante para o patriarca a preservação da própria estirpe, simbolizada no neto homem. Quanto a Úrsula, nos é dado saber que impôs a sua condição, “*impuso la condición de que se ocultara al niño su verdadera identidad*”.

Podemos deduzir a violência do processo a partir das expressões empregadas, e que atribuem ao homem, José Arcadio Buendía a “*terquedad*” que caracteriza o chefe da casa, e que se significa no espírito teimoso que não admite contestação; assim como o verbo “*impuso*” revela a atitude autoritária de Úrsula. Tanto um termo como o outro configuram a falta de diálogo, a situação fechada, na qual não se inclui a vontade de Pilar Ternera. A narrativa omite os sentimentos, opiniões ou verdades de Pilar Ternera, que acaba destituída não apenas do filho, mas de qualquer caracterização que nela visualize o Sujeito que possa constituí-la. O processo de destituição e perda que nela se configura se traduz na desesperança, no tédio e na solidão, que a faz abandonar inclusive a cartomancia:

Pilar Ternera había perdido el rastro de toda esperanza. Su riza había adquirido tonalidades de órgano, sus senos habían sucumbido al tedio de las caricias eventuales, su vientre y sus muslos habían sido víctimas de su irrevocable destino de mujer repartida, pero su corazón envejecía sin amargura. Gorda, lenguaraz, con ínfulas de matrona en desgracia, renunció a la ilusión estéril de las barajas y encontró un remanso de consolación en los amores ajenos (MÁRQUEZ, 2007, p. 179).

A narrativa insiste, entretanto, em minorar o quadro e desconsiderar os elementos que apontam para o estado de vazio e de infelicidade, no qual se converteu a vida de Pilar Ternera. Pelo contrário, o narrador, de uma ótica completamente míope e tendenciosa, edulcora a sua condição, ao ressaltar como contraponto que, *“pero su corazón envejecía sin amargura”*. A oração coordenada na seqüência da anterior, de forma adversativa, funciona como um recurso literário recorrente na narrativa, e que serve para negar ou desvalorizar algo já dito. A desesperança, o riso artificial, a solidão e o tédio são atribuídos a um *“irrevocable destino de mujer repartida,”* fatalismo que não apenas lhe nega a salvação, mas que também funciona para absolver a sociedade na qual ela se gerou. Em contrapartida, o narrador dimensiona-lhe o coração que, isento de amargura, caracteriza-se pela generosidade, pelo desinteresse, pela busca do prazer que justifica como a necessidade de uma natureza em permanente combustão:

Nunca cobraba el servicio. Nunca negaba el favor, como no se lo negó a los incontables hombres que la buscaron hasta en el crepúsculo de su madurez, sin proporcionarle dinero ni amor, y solo algunas veces placer (MÁRQUEZ, 2007, p. 180).

A mesma natureza constitui-se na essência que se transfere como herança consanguínea, e que condena as filhas ao mesmo destino, *“Sus cinco hijas, herederas de una semilla ardiente, se perdieron por los vericuetos de la vida desde la adolescência”* (p.180). Os filhos homens também são afetados pela forma conspurcada que faz deles os representantes de uma classe social inferior, destinada a compor as frentes de guerra ou a população carcerária dos pequenos ladrões de galinhas:

De los dos varones que alcanzó a criar, uno murió peleando en las huestes del coronel Aureliano Buendía y otro fue herido y capturado a lo catorce años, cuando intentaba robarse un huacal de gallinas en un pueblo de la ciénaga (MÁRQUEZ, 2007, p. 180)

1.5 Remédios Moscote

1.5.1 A Simbologia da Pureza

A personagem feminina de Remédios Moscote surge na página 72. Não se trata de uma mulher, mas de uma menina com “*apenas nueve años, una preciosa piel de lírio y ojos verdes*”. Os elementos usados para descrevê-la, conferem-lhe a aura angelical decorrente da pouca idade, muito mais próxima da menina do que da mulher. Em seguida, a descrição ignora o corpo e se concentra no rosto, especialmente na pele que se define como “preciosa”, e cujo adjetivo contém um duplo atributo: o valioso e o belo.

Essa duplicidade se expande na metáfora que lhe atribui ao rosto a “*piel de lírio*” que o caracteriza. O *Diccionario básico de la lengua española* (PÉREZ, 1996, p. 720) define o termo “*precioso*” como aquilo que, num primeiro sentido, refere-se ao que tem “*mucho valor*” ou é “*valioso*” e, num segundo sentido, como o que é “*hermoso*” ou “*muy bonito*” (PÉREZ, 1996, p. 720). A dupla acepção do adjetivo imprime à configuração de Remédios a qualidade da pureza num sentido valorativo, que se equivale ao belo.

Da família das Liliáceas, o lírio é uma planta herbácea, originária da Síria, onde é cultivada há muitos séculos (*Nova enciclopédia de pesquisa Fase*, 1981, p. 1895). Numa das mais conhecidas parábolas do Novo Testamento, Jesus recorre a essa flor para construir com ela uma metáfora e produzir a imagem da simplicidade e do desprendimento na tradução da beleza do ser humano, “*Observai os lírios, como não fiam nem tecem; e contudo eu vos digo: nem Salomão, em toda a sua pompa, se vestiu como um deles* (BÍBLIA SAGRADA, 1967, Evangelho de Lucas, Capítulo 12, versículo 27).

Segundo Simone Schoenmaker e Luis Octávio Cavicchio⁸, o lírio está presente nas culturas da Antiga Grécia, do Egito e da mitologia cristã, como um símbolo de pureza

⁸ <http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/A2lirios.htm> (acessado em 10/02/2009).

associado à figura feminina e aos santos mártires. Na Antiga Grécia, o lírio era associado à Hera, no Egito à Ísis, e na mitologia Cristã à Virgem Maria.

Segundo a mitologia grega, após ser abandonado no campo por sua mãe, Hércules foi amamentado por Hera. De seu seio, sugado com força, esguichou leite em abundância. As gotas que se espalharam no céu, formaram a Via Láctea, e aquelas que caíram na terra, transformaram-se em lírios.

Para os cristãos, a flor tem um duplo significado, sempre associado à mulher. Primeiro, seria a transformação das lágrimas de Eva, ao ser expulsa do paraíso; em segundo lugar, porém num plano mais elevado, está associado à Virgem Maria, e representa a sua pureza. Por essa razão é usado nos buquês das noivas e nas festas religiosas. Segundo os autores, no século XVII, o lírio que era usado na decoração das igrejas, em homenagem à Virgem Maria, tinha antes retirados seus órgãos masculinos e femininos (estames e pistilos), pois só assim, a flor seria completamente virgem tal qual a mãe de Deus.

A pele de lírio imprime à configuração de Remedios a simbologia da pureza, e funciona como uma moldura para os olhos verdes, espécie de centro do Ser, no qual se eclipsam quaisquer outros traços como a boca, o sorriso ou os cabelos. Nessa perspectiva, a percepção do corpo resulta distanciada ou quase que anulada, uma vez que é no rosto, especialmente nos olhos, espécie de janela da alma, que Aureliano e o leitor concentram sua atenção.

1.5.2 A Imagem como Representação da Ausência

É na visão que o platonismo concentra a concepção de um mundo que se dá a revelar não por assimilação, mas por similitudes e distanciamento. Também Santo Agostinho concebe os olhos como o mais espiritual de todos os sentidos, porque pode apreender o mundo apenas pela contemplação, dispensando o toque, o cheiro ou o paladar (BOSI, 2000, p. 24).

Segundo Maurice Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16), o olho é o mundo e o mundo é o olho, e nessa transubstanciação, o corpo

concentra-se no olhar operante e atual como um trançado de visão e de movimento. A expressão do Ser está na visão que o próprio corpo móvel dirige no visível. Se os olhos fossem cegos, seriam imóveis e opacos, destituídos de brilho e de qualquer poder de atração e beleza que eles pudessem conter. Aquele(a) que é visto também é o mesmo(a) que vê, e seu campo de visão abarca não apenas um mundo vidente, mas principalmente um mundo sensível e clarividente. Merleau-Ponty diz que a animação de um corpo não se concentra na junção de suas partes umas às outras, mas no olho que não apenas vê, mas também é visto:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

A cor verde que caracteriza os olhos de Remedios Moscote é significativa. Conforme podemos verificar em Pérez (PÉREZ, 1996, p. 929), o termo é rico em significados e dele podemos extrair um leque semântico. Primeiramente, num sentido denotativo, trata-se de uma cor derivada, resultante das primárias entre o azul e o amarelo. É também a cor que se relaciona à natureza, à seiva das árvores e plantas que lhes imprimem vida e saúde. Não apenas às plantas, mas também ao fruto ainda não maduro, o que permite que a expressão seja usada num sentido conotativo, não só para definir as coisas no seu começo, as pessoas estreantes numa ação ou num estado, mas também o escabroso, expresso em atitudes ou desejos inadequados àquela idade que já não mais condiz, porque já passou do ponto, como em “*viejo verde*”.

Em Remedios, o verde que caracteriza a cor dos olhos produz um sentido icônico, a partir do qual a imagem resultante promove um desdobramento de sentido, em que o olhar se configura como um corpo em movimento associado à natureza, ao fruto ainda verde que anuncia a mulher que na menina se delineia, como um broto numa planta ou o botão ainda fechado de uma rosa. Por fazer parte de um estado anunciativo daquilo que ainda não é presença ou concretude, Remedios se converte numa imagem muito mais do que numa pessoa. É sua imagem que produz em Aureliano a sensação de desconforto que beira à dor física difusa, que passará a acompanhá-lo.

La imagen de Remedios, la hija menor del corregidor, que por su edad hubiera podido ser hija suya, le quedo doliendo en alguna parte del cuerpo. Era una sensación física que casi le molestaba para caminar, como una piedrecita en el zapato (MÁRQUEZ, 2007, p. 73).

Por se tratar de sua representação, a “*imagen*” não é o ser, o que traça desde o seu início a distância que separa Remedios de Aureliano. A distância se converte na ausência do ser amado, que não é mais do que a ausência da mulher na menina que a prenuncia, o que justifica a sensação de dor indefinida, de desconforto nos movimentos “*como una piedrecita en el zapato*” que dificulta o “*caminar*”, e que faz com que a vida de Aureliano perca a sua simplicidade. Bosi diz (BOSI, 2000, p. 21) que é o caráter fantasmagórico da imagem que produz essa ambivalência, ora dor, ora consolação, numa permanente perseguição sem, contudo, haver a plena entrega. O caráter de aparência que a constitui, condena a unidade porque a imagem não é o Ser, mas apenas a sua semelhança.

1.5.3 O Caráter Ambivalente da Representação

A “*imagen*” se constitui como a representação de Remedios. No breve levantamento do significado de “*imagen*”, encontramos primeiramente (PÉREZ, 1996, p. 484) o sentido de “*escultura sagrada*” que, associada à “*piel de lirio*”, evolui do angelical para o sagrado como uma essência na qual aos poucos Remedios vai se convertendo. Se a imagem é, conforme nos define Pérez, a “*representación mental de una persona o de una cosa*” e, ao mesmo tempo, um “*recurso literario para hacer más bella, más expresiva una idea, y que consiste en utilizar para su formulación vocablos tomados de ideas similares*”, a representação mental de Remedios revela-se como uma construção decorrente de um recurso literário que busca associar mediante a escolha dos vocábulos, o feminino à santidade, como idealização que converte a mulher num campo intocado porque sagrado.

Nessa linha de análise, concordaremos que Remedios constitui-se duplamente, entre aquela que é terrena e acessível e outra que se configura na imaginação de Aureliano e (por que não?) também na imaginação do leitor. Essa configuração resulta de um processo que, aos poucos a distancia do plano concreto e a eleva ao plano abstrato da santidade, o que nos dificulta a aproximação da criatura de carne e osso; por outro lado, sua configuração expõe a estratégia narrativa, cujos recursos literários funcionam num processo de evolução da depuração terrena para a sua elevação como ser sagrado, que lhe desveste das características da mulher de carne e osso e lhe imprimem os contornos do mito e do sagrado.

A escolha de Remedios para esposa recebe a imediata aprovação de Úrsula que, ao aplaudir a eleição do filho, parece perceber a ótica platônica desse olhar, “*Confesó su afecto hacia las siete hermanas Moscote, por su hermosura, su laboriosidad, su recato y su buena educación, y celebró el acierto de su hijo*” (p. 86). Remedios assoma então, sob os valores da pureza infantil, da castidade, da formosura que é dedicação ao trabalho e ao recato, decorrentes de sua “*buena educación*”.

A “educação” de Remedios é promovida não apenas pela família que a ajuda a “*comprender los asuntos elementales de un hogar,*” coerentes com a tradição milenar que educa para o cuidado da casa e dos filhos (p. 99). O noivo também participa na formação da futura esposa, “*Aureliano, por su parte, había descuidado el taller para enseñar a leer y escribir a la pequeña Remedios*”(p. 92), e isso constitui-se como um paradoxo na narrativa. A educação do feminino que se dá sob a orientação do masculino, revela a presença da herança de origem grega, em que o homem respondia pela educação de sua esposa, o que reitera a tradição (FOULCAUT, 2006, p. 137 a 148); por outro lado, a educação que passa pela leitura e a escrita parece contrariar o princípio que confina a mulher aos limites da casa e da natureza para introduzi-la no mundo da cultura.

Esse aspecto, ainda novo na relação dos homens com as mulheres no universo de *Cien años de soledad*, parece conter em si os elementos que contribuem para conspurcar a pureza intocada da menina ainda angelical. É como se na alfabetização se engendrasse a falha no processo de santificação, do qual resulta o desequilíbrio que conduz ao desastre. Muito mais do que a concepção (implícita), a alfabetização (explícita) funciona como o elemento cultural que insere Remedios no mundo, e a distancia do âmbito celeste, num processo inverso àquele inaugurado. A morte, ainda durante a gravidez, não apenas a redime, mas também a eleva outra vez, agora à condição de mártir.

1.5.4 O Elemento de Equilíbrio

Remedios, consoante o próprio nome, constitui-se na presença vaporosa que ilumina a casa dos Buendía, uma espécie de sopro de ar puro que dado ao seu caráter curativo, parece sanar o lado escuro instituído pelas demais mulheres. Ela funciona como uma espécie de antídoto em relação aos aspectos negativos de Amaranta, Rebeca e Úrsula (“*y su alegre vitalidad desbordaba las cuatro paredes de la alcoba y pasaba como un ventarrón de buena salud por el corredor de las begonias*” p. 107). Sua alegria e espontaneidade (“*cantaba desde el amanecer*” p. 107) contrapõe-se ao silêncio de Úrsula e à amargura de Amaranta. Ela não só desempenha o papel de intercessora entre Rebeca e Amaranta (“*Fue ella la única persona que se atrevió a mediar en las disputas de Rebeca y Amaranta*” p. 107), como também revela generosidade e grandeza de caráter ao receber como seu, o filho de Pilar Ternera com Aureliano.

Ao se apaixonar por uma menina e não por uma mulher, Aureliano parece preservar tal afeto da relação carnal que irá consumir na cama de Pilar Ternera, e com quem constituirá descendência. O quarto que divide com Remedios se assemelha muito mais ao quarto de uma filha do que de uma esposa, decorado com “*las muñecas y juguetes de su infancia reciente*” (p. 107).

Em *Cien años de soledad*, Remedios Moscote é a figura feminina que, da ótica falocêntrica, funciona como um equivalente da Virgem Maria, configurando-se como possibilidade de redenção da condição terrena das mulheres da casa Buendía, herdeiras do pecado original de Eva. Úrsula, assim como Eva, também precisou abandonar o lugar de origem, e nela se configura o início de uma estirpe condenada pelo pecado.

Se a Virgem Maria concebe por intermédio do Espírito Santo, permanecendo para sempre imaculada, a concepção de Remedios parece resultar da consumação de seu próprio casamento, ainda que a relação sexual entre os noivos, ao contrário da relação sexual entre Aureliano e Pilar Ternera, seja mantida implicitamente nas entrelinhas. O luto e o silêncio que se seguem à sua morte são da mesma qualidade daqueles dedicados aos mártires. A fotografia que a substitui, iluminada por uma lâmpada de azeite permanentemente acesa,

instala o culto da imagem definitiva na qual Úrsula a transforma, e que a eleva de anjo violado a santa idolatrada:

Úrsula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerradas, sin entrada ni salida para nadie como no fuera para asuntos indispensables. Prohibió hablar en voz alta durante un año, y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre. Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña de faldas rizadas, botitas blancas y lazo de organdí en la cabeza, que no lograban hacer coincidir con la imagen académica de una bisabuela (MÁRQUEZ, 2007, p. 108-109)

1.5.5 A Feminilidade Centrada no Hermetismo

Segundo Lucía Guerra, em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (GUERRA, 1994, p. 45 a 52), o processo histórico da construção do mito da Virgem Maria revela a reiteração da ideologia sobre o feminino como complementaridade, signo cultural condicionado à subordinação social e econômica.

A importância de Maria Mãe de Deus, Rainha dos Céus e Rainha da Igreja se dimensiona na figura de Jesus Cristo, eximido de toda impureza através da concepção e do nascimento. Jesus não é fruto do pecado original, mas nasce de um útero virgem. No contexto da complementaridade, ser mãe de Deus é o único dos quatro dogmas que aparece nas Santas Escrituras. Sua virgindade será proclamada nos anos 649; a concepção imaculada em 1854; e sua assunção ao céu, em 1950.

O nascimento virginal provém da mitologia clássica. Acreditava-se que Pitágoras e Platão houvessem nascido de uma mulher pelo poder do espírito santo. Ao se apropriar desse mito o cristianismo o usa, entretanto, para suspender a ordem natural da maternidade e impor uma ordem social que não apenas anula o corpo feminino, mas também prescreve a pureza como modelo ético da feminilidade.

A Virgem Maria se insere na hierarquia celestial e na hierarquia eclesiástica como a única figura feminina, numa ordem eminentemente patriarcal. Nela se reitera a

subordinação a nível divino, uma vez que a ela se atribui o papel de mediadora e intercessora dos seres humanos diante de Deus, e que podemos reconhecer em Remedios Moscote, quando esta se empenha pela harmonia entre Amaranta e Rebeca.

Na administração dos sacramentos e nos debates teológicos, Maria é uma voz feminina silenciosa, simbolizada através da própria ausência num sistema em prevalece a polifonia do Pai celestial e dos padres canônicos e papais. O mesmo sistema pode ser reconhecido em *Cien años de soledad*. Remedios não opina sobre seu casamento, e são José Arcadio Buendía, Aureliano e Apolinário Moscote aqueles que discutem o assunto. Quando a mulher de Apolinário Moscote manda chamar Úrsula para conversarem, (depois de já sacramentado o compromisso) Úrsula concorda a contragosto, “*protestando de que la enredaran en asuntos de hombres* (p. 87).

A tradição Mariana começa no século XIII, e se expressa no amor cortês, um fenômeno literário que, sob a influência do Neoplatonismo, abstrai a mulher da beleza física para elevá-la a uma beleza espiritual equiparada a da Virgem Maria. Tal idealização não a transforma em Sujeito, apenas em veículo de amor terreno para a transcendência do amante junto a Deus e consigo mesmo. Para o Sujeito masculino, a mulher é mero recurso de composição; as estruturas sociais permanecem inalteradas diante do seu culto. Tal abstração pode ser constatada na relação de Aureliano (o futuro guerreiro que vencerá inúmeras batalhas) com Remedios:

La casa se llenó de amor. Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin. Los escribía en los ásperos pergaminos que le regalaba Melquíades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios transfigurada: Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra secreta de las polillas, Remedios en el vapor del pan al amanecer, Remedios en todas partes y Remedios para siempre (MÁRQUEZ, 2007, p. 82).

Durante o processo de conquista da América Espanhola, a imagem e o nome da virgem Maria são abstraídos, como apropriação masculina, enquanto no referencial histórico concreto a mulher indígena foi sistematicamente violada. Da mesma forma, os exércitos libertadores a converteram em ama, enquanto a mulher crioula foi relegada ao território marginal da História, depois de conquistada a independência.

O processo de que fala Lucía Guerra está presente na configuração do Coronel Aureliano e no amor cortês que cultiva em relação à Remedios. Ele é capaz da adoração sem limites que o leva a idolatrá-la; ele também revela uma paciência infinita diante do tempo que a transformará na moça que poderá desposar; da mesma forma, manifesta generosidade ao introduzi-la no mundo da leitura e da escrita.

Ele não demonstra, entretanto, a mesma preocupação com Pilar Ternera, mãe de seu filho, nem com todas as outras mulheres sem rosto e sem nome (portanto, sem importância), mães dos dezessete Aurelianos, frutos dispersos dos tempos de guerra. As mulheres que afluem à sua cama são integrantes do mesmo estado de violência na América Espanhola, a que se refere Lucía Guerra, e que é possível entrever transfigurada na simbologia do universo de *Cien años de soledad*.

As interpretações simplistas da Virgem Maria tendem a omitir a disjunção entre História e Construção Imaginária, fazendo dela a figura reivindicatória de Eva. O processo histórico contradiz o culto do materno no discurso teológico. O papel primário da mãe é totalmente desvalorizado, apesar de ser esse o único papel que o sistema social lhe permite, uma desvalorização que pode ser percebida nas mães subsumidas dos 17 Aurelianos, assim como na mulher solitária e envelhecida em que se converte Pilar Ternera.

Diante dos fatos históricos, o culto que idealiza a mãe, simbolizada na Virgem Maria, parece resultar de uma construção imaginária do setor patriarcal cristão, num processo de complementação não apenas da divindade masculina, mas também das carências da própria linguagem. Assim como Eva e Virgem Maria, também Úrsula e Remedios Moscote constituem-se no *Outro* feminino, e plasman os modelos femininos do *Dever Ser* e do *Não-Dever Ser*, a nível ético e social. Se Úrsula constitui-se na mãe da prescrição, Remedios constitui-se na mulher por quem Aureliano se apaixona, e que por morrer precocemente, converte-se na santa que unge o futuro guerreiro e vela o seu caminho.

Como prescrição, a construção patriarcal da virgem intacta simboliza o hímen não penetrado, signo seminal de uma forma de feminilidade centrada no hermetismo, e que significa, a princípio, a castidade como virtude feminina. Remedios a bela será a mulher que completará a idealização iniciada em Remedios Moscote, e nela se cumprirá finalmente a evolução do hermetismo.

1.6 Santa Sofía de la Piedad

1.6.1 O Nome Como Designativo do Ser

Santa Sofía de la Piedad é a mulher que Pilar Ternera coloca na cama de seu filho Arcadio, como forma de substituir a atração incestuosa deste pela própria mãe:

Era virgen y tenía el nombre inverosímil de Santa Sofía de la Piedad. Pilar Ternera le había pagado cincuenta pesos, la mitad de sus ahorros de toda la vida, para que hiciera lo que estaba haciendo. Arcadio la había visto muchas veces, atendiendo la tiendecita de víveres de sus padres, y nunca se había fijado en ella, porque tenía la rara virtud de no existir por completo sino en el momento oportuno (MÁRQUEZ, 2007, p. 135).

Em Santa Sofía de la Piedad se enfatizam dois aspectos, numa ordem hierárquica: primeiro, a virgindade que a caracteriza; segundo, o nome que a designa. Uma mulher “*virgen*,” define a “*Persona, especialmente la mujer, que no ha realizado el acto sexual*” (PÉREZ, 1996, p. 936). Transcendendo o espaço discursivo, como se fosse um degrau na estrutura textual, situam-se os elementos através dos quais se instaura um contínuo no qual se projeta o espaço representativo. Nesse espaço, o termo “*virgen*”, como elemento simbólico, adquire uma conotação que a associa à Virgem Maria, na medida em que “*virgen*” também designa “*La madre de Jesucristo y la imagen que la representa*” (PÉREZ, 1996, p. 936).

Sob essa perspectiva, sua existência é configurada consoante o próprio nome, como um designativo do Ser e que, circundado pelos epítetos “*Santa*” e “*Piedad*”, adquire a substantivação que nele se imprime. Se “*santa*” é um adjetivo que se aplica “*a la persona virtuosa, especialmente la que es resignada o tiene mucha paciencia*” (PÉREZ, 2007, p. 817), “*piedad*” define, em uníssono, o sentimento de “*compasión hacía la persona que sufre*” (PÉREZ, 2007, p. 695), e que nos antecipam na mulher assim designada, não apenas a aura de bondade, de humildade e de abnegação, mas também o desprendimento

que faz dela alguém que se esquece de si mesma para se absorver pela dor dos demais. Diante de tantas virtudes, deriva o caráter “*inverosímil*” que o narrador lhe atribui, mulher que originada no pecado, é pelo mesmo pecado purificada.

A sua condição de “*virgen*” é valorada quantitativamente através dos cinquenta pesos que representam a metade das economias de Pilar Ternera, amealhadas durante toda uma vida, e que são condensadas numa única noite de amor. O valor é paradoxal, e simboliza a diferença na estimativa entre os corpos que, ao superestimar a mulher virgem, atribui à prostituta a sua pouca valia. Assim como Úrsula aproximou Pilar de José Arcadio, agora os papéis se invertem e Pilar desencadeia então, através da mulher íntegra, o processo de inversão na iniciação sexual de seu filho.

O princípio que guia, primeiro Úrsula, e mais tarde Pilar, revela na sua inversão a condição de subordinação do feminino à mesma estrutura patriarcal, que as subjuga sem distinção. A subordinação se significa no critério subjetivo, e aparentemente contraditório, que guiou a escolha de Pilar Ternera, e que se expressa em Santa Sofía de la Piedad como a “*rara virtude de no existir por completo sino en el momento oportuno*”. Se o “*momento oportuno*” é aquele em que Arcadio a recebe na cama, podemos entender a “*rara virtude de no existir por completo*”, como o elogio à existência que se dimensiona apenas no escuro da intimidade sexual, para se eclipsar à luz do sol e aos olhos dos demais, reduzida a uma inexistência que, por não existir, não ameaça a Totalidade constituída.

1.6.2 A Destituição da Substância

Assim como Pilar Ternera, também Santa Sofía de la Piedad se converterá numa figura destituída de direitos ou de propriedade. Se os laços de parentesco que uniam Arcadio a Pilar são abruptamente rompidos duas semanas depois do parto, os laços entre Santa Sofía de la Piedad e seus filhos serão desconstituídos lentamente, mediante um processo longo, mas intermitente, que a subsume no silêncio e na transparência, reduzida às margens da casa e, finalmente, ao esquecimento completo.

Solo en una casa como aquella era concebible que hubiera dormido siempre en un petate que tendía en el piso del granero, entre el estrépito nocturno de las ratas, y sin haberle contado a nadie que una noche la despertó la pavorosa sensación de que alguien la estaba mirando en la oscuridad, y era que una víbora se deslizaba por su vientre. Ella sabía que si se lo hubiera contado a Úrsula la habría puesto a dormir en su propia cama, pero eran los tiempos en que nadie se daba cuenta de nada mientras no se gritara en el corredor, porque los afanes de la panadería, los sobresaltos de la guerra, el cuidado de los niños, no dejaban tiempo para pensar en la felicidad ajena (MÁRQUEZ, 2007, p. 405-406).

Sofía dorme apartada no depósito de grãos, o que marca a distinção de classe em relação às mulheres que habitam a casa. Por não dormir numa cama, mas sobre panos no piso, nela se configura o rebaixamento social que a equipara às ratas do depósito sem, contudo, incorporar-se ao “*estrépito*” que as caracteriza, e que faz com que não conte a ninguém sobre a “*pavorosa sensación*” de acordar com uma víbora deslizando sobre seu ventre.

A narrativa minimiza a sua condição, atribuída ao seu próprio silêncio que a impede de gritar e se fazer perceber por quem, absorvida pelos afãs domésticos, não tem tempo de se preocupar com “*la felicidad ajena*”. No adjetivo “*ajena*” se constitui, entretanto, a sua condição, como “*lo que no es de uno*” e que, por não o ser, converte-se no “*impropio o extraño de algo o de alguien*”, que impede o seu reconhecimento e a sua conseqüente inserção (PÉREZ, 1996, p. 33).

1.6.3 A Fronteira entre o Visível e o Invisível

O grau de destituição do Ser que a narrativa imprime à Santa Sofía, e que lhe nega um lugar na casa, é muito maior do que aquele impingido à Pilar Ternera. Na posição subalterna de serviçal, ela será apartada de seus filhos pelo trabalho constante. O espaço produzido pelo distanciamento será ocupado pela ascensão moral de Úrsula, que se impõe desde o princípio, “*bautizó a la niña con el nombre de Remedios. (...) A los gemelos les*

puso José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo” (p. 155-156), numa escolha que contraria a vontade do pai, em relação à menina, e ignora a mãe que não se manifesta.

Amaranta assume o lugar da mãe no cuidado com as crianças, “*Amaranta se hizo a cargo de todos*” (p. 156), e Santa Sofía é relegada ao trabalho da casa, no ofício sem tréguas de mantê-la em ordem e limpa, numa condição que lhe reserva as margens e não o seu centro. A condição menor parece, segundo o narrador, não incomodá-la, “*Santa Sofía de la Piedad no pareció molestarse nunca por aquella condición subalterna*” (p. 406). A sua existência na casa, como espaço que se ocupa, parece se processar como pensamento, mediante o qual se regula a sua inexistência e a sua invisibilidade:

Santa Sofía de la Piedad existió por un instante, inclinada sobre el mantel bordado que acababa de planchar, y pensó en su hijo, José Arcadio Segundo, que vio pasar sin inmutarse los últimos soldados por la puerta del Hotel de Jacob (MÁRQUEZ, 2007, p. 344).

Se a assertiva de Descartes “*Penso, logo existo*” define a existência como uma possibilidade que deriva do exercício do pensamento, Santa Sofía de la Piedad só existe sob o rápido clarão do pensamento que se acende e se apaga no fulgor de “*un instante*”. O pensamento que se acende, ativado pela lembrança do filho, também se apaga no olhar que, vendo não é visto, pois ele passa por ela “*sin inmutarse*”. Na fugacidade do “*instante*” se registra a existência aprisionada, como um *excesso* que, ao transbordar as fronteiras da representação, proporciona-lhe visibilidade.

A sua inclinação sobre a toalha bordada é de outra natureza, distinta daquela que borda, e que por bordar revela a criação que brota das mãos. O corpo inclinado expressa a subserviência ao trabalho humilde, aplicado no ofício de “*planchar*” como tarefa secundária à primeira. O trabalho define seu lugar pela associação de sua alma ao alisamento sem dobras, que a converte na personagem *plana*⁹ com que o narrador procura caracterizá-la, e que se configura no interregno indefinido entre o espaço interno da casa e o seu exterior. O lugar intervalar a reduz a uma região nebulosa, que não lhe permite a

⁹ Segundo Massaud Moisés, em *A criação literária* (1986), as personagens planas são destituídas de profundidade, seja ela psicológica ou dramática, e apenas se caracterizam de forma superficial e aparente, por uma qualidade, defeito, faculdade ou característica. Por serem personagens estáticas, elas se mantêm inalteradas ao longo da narrativa, sempre iguais a si próprias, sem surpreender o leitor por suas características específicas, mas tão somente por sua ação.

ascensão passível de reconhecimento, primeiro, como nora de Úrsula; segundo, como sogra de Fernanda:

Cuando Fernanda llegó a casa tuvo motivos para creer que era una sirvienta eternizada, y aunque varias veces oyó decir que era la madre de su esposo, aquello le resultaba tan increíble que más tardaba en saberlo que en olvidarlo (MÁRQUE, 2007, p. 406).

Fernanda vê em Santa Sofía “*una sirvienta eternizada*”, e os motivos que impedem que nela reconheça a própria sogra estão na condição subalterna que, ao mantê-la apartada da família, também funciona para esvaziar o conceito de seu significado. O “*inacredible*” se configura no distanciamento em escala descendente, que a coloca na posição subalterna de quem ocupa o espaço rebaixado do depósito de grãos em relação ao espaço elevado da casa.

A ocupação do espaço como um designativo do Ser, funciona como um elemento de construção e negação da identidade. Para Fernanda, a construção da identidade se processa mediante a inclusão que a aparta daquelas que não se incluem na casa. O espaço de Santa Sofía de la Piedad parece se reduzir ao âmbito do esquecimento, o que a exclui do mesmo âmbito da nora, e que se revela entre a dificuldade de sabê-la e a facilidade em esquecê-la, “*más tardaba en saberlo que en olvidarlo*” .

Em *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, (2005, p. 19-20), Butler afirma que a matriz excludente através da qual os sujeitos se constituem, requer a produção simultânea de uma esfera de seres abjetos, daqueles que não são “sujeitos”, mas que funcionam para formar o campo exterior constitutivo dos sujeitos. O “abjeto” designa, segundo Butler as regiões “invisíveis” e “inabitáveis” da vida social que, contudo, são densamente povoadas por aqueles que, excluídos da hierarquia dos sujeitos, constituem a condição da quem vive sob o signo do “invisível”. A condição de invisibilidade é necessária para a circunscrição da esfera dos sujeitos constituídos. A visibilidade de Santa Sofía de la Piedad só adquire seus contornos sob a perspectiva de Petra Cotes, ironicamente também ela fora do campo de visão que lhe permitiria ser vista:

Petra Cotes, a quien nunca vio, era la única que se acordaba de ella. Estaba pendiente de que tuviera un buen par de zapatos para salir, de que nunca le faltara un traje, aun en los tiempos en que hacían milagros con el dinero de las rifas (MÁRQUEZ, 2007, p. 406).

Judith Butler (2005, p. 22-23) diz que conceito de sexo é encoberto pela figura da superfície de inscrição. Representado por essa superfície, o natural se constrói como aquilo que carece de valor. Ao assumir seu valor, assume em contrapartida, seu caráter social, o que significa que a natureza renuncia à sua condição natural. Sob essa perspectiva, a construção social do natural supõe que o social anula o natural. Baseado nessa construção, a distinção sexo/gênero se dilui e segue linhas paralelas. O gênero é a significação social que assume o sexo dentro de determinada cultura. E aqui, Butler chama a atenção para o significado do termo “assunção” no sentido de “assumido”, como algo que é elevado a uma esfera superior, semelhante à “assunção da Virgem Maria”. Se o gênero se constitui pelas significações sociais que assume o sexo, o sexo não acumula, por sua vez, as significações sociais como propriedades aditivas, mas é substituído pelo gênero como um termo que absorve e desloca o sexo, e que caracteriza a sua completa desubstanciação, sob um ponto de vista materialista.

É possível perceber o desenvolvimento desse processo na configuração de Santa Sofía de la Piedad. Até o momento em que Pilar Ternera lhe paga cinquenta pesos para que a substitua na cama, ela se constitui pela incompletude que não permite a sua visibilidade diante dos olhos de Arcadio, “*Arcadio la había visto muchas veces, atendiendo la tiendecita de víveres de sus padres, y nunca se había fijado en ella, porque tenía la rara virtud de no existir por completo sino en el momento oportuno* (MÁRQUEZ, 2007, p. 135). É como ser sexuado que ela ganha forma, na função da amásia de Arcadio através da relação natural que se constitui fora do contrato social.

A morte de Arcadio é o marco que representa a sua migração de ser natural para ser social. A sua “assunção” a casa, dá-se no papel de mãe dos gêmeos e de Remédios, e não mais de mulher, uma vez que enviudara. O processo se significa como o deslocamento do sexo para o gênero, e que redundava na forma silenciosa, abnegada e piedosa, em consonância com o nome que a designa:

Nunca se le había oído un lamento a aquella mujer sigilosa, impenetrable, que sembró en la familia los gérmenes angélicos de Remedios, la bella, y la misteriosa solemnidad de José Arcadio Segundo; que consagró toda una vida de soledad y silencio a la crianza de unos niños que apenas si recordaban que eran sus hijos y sus nietos, y que se ocupó de Aureliano como si hubiera salido de sus entrañas, sin saber ella misma que era su bisabuela (MÁRQUEZ, 2007, p. 405).

O sexo que na mulher é substituído pelo gênero, não acumula as significações sociais que residem na casa dos Buendía, mas a sua desconstituição funciona como um esvaziamento progressivo do Ser, a “*desubstanciación*” de que fala Butler, e que desloca Santa Sofía do papel de mulher para o papel de mãe, e deste para o de serviçal.

De forma recorrente, repete-se na narrativa um valor quantitativo empregado primeiro, para significar o valor da virgindade, avaliado através dos cinquenta pesos pagos por Pilar Ternera a Santa Sofía de la Piedad. Mais tarde, somos informados de que ela passou mais de meio século em dedicação exclusiva aos serviços da casa, “*Para Santa Sofía de la Piedad la reducción de los habitantes de la casa debía haber sido el descanso a que tenía derecho después de más de medio siglo de trabajo*” (p. 405) e que, ao abandoná-la, não carrega consigo mais do que um peso e vinte e cinco centavos. Na relação proporcional ao tempo de serviço, podemos deduzir que cada ano lhe custou o inferior a um peso daqueles recebidos de Petra Cotes. No deslocamento do sexo para o gênero, a valoração da mulher virgem é maior em relação à mulher no papel da mãe, e essa desvalorização se expressa na menor valia de um peso e vinte e cinco centavos que Santa Sofía carrega com ela, depois de mais de meio século de dedicação.

Aureliano le preguntó para dónde iba, y ella hizo un gesto de vaguedad, como si no tuviera la menor idea de su destino. Trató de precisar, sin embargo, que iba a pasar sus últimos años con una prima hermana que vivía en Riohacha. No era una explicación verosímil. Desde la muerte de sus padres, no había tenido contacto con nadie en el pueblo, ni recibió cartas ni recados, ni se le oyó hablar de pariente alguno. Aureliano le dio catorce pescaditos de oro, porque ella estaba dispuesta a irse con lo único que tenía: un peso y veinticinco centavos. Desde la ventana del cuarto, él la vio atravesar el patio con su atadito de ropa, arrastrando los pies y arqueada por los años, y la vio meter la mano por un hueco del portón para poner la aldaba después de haber salido. Jamás se volvió a saber de ella (MÁRQUEZ, 2007, p. 408).

1.7 Visitación

1.7.1 O Nível Secundário

Visitación ocupa o mesmo plano subalterno e invisível de Santa Sofía de la Piedad, e também ela se localiza numa região indefinida, num interregno entre o espaço interno da casa e o seu exterior. Apesar de ocuparem o mesmo entre-lugar, há nelas diferenças substanciais na sua configuração.

Ainda que seja uma mulher branca, em Santa Sofía se significa a diferença de classe social que não lhe permite a integração à família e nem a ascensão ao centro da casa, o que a mantém às suas margens, na função subalterna de serviçal. Nessa função, Santa Sofía se integra a um *Fazer*, expresso na confecção dos pães e doces com que Úrsula sustenta a casa. Esse encargo é assumido por ela, após o envelhecimento da matriarca, e só se interrompe quando Fernanda o proíbe. Esse aspecto demonstra que, mesmo em posição subalterna, Santa Sofía responde pela manutenção da casa e o sustento da família enquanto o ofício da padaria se mantiver em atividade. Uma vez suspenso, a manutenção da casa será assumida por Petra Cotes.

É de outra natureza a configuração de Visitación, cuja inferioridade se define não apenas pela língua e a diferença étnica que caracteriza a “*índia guajira*”, mas também pela condição de fugitiva com que aporta à casa dos Buendía, e sob a qual constrói o próprio abrigo:

Había por aquella época tanta actividad en el pueblo y tantos trajines en la casa, que el cuidado de los niños quedó relegado a un nivel secundario. Se los encomendaron a Visitación, una india guajira que llegó al pueblo con un hermano, huyendo de una peste de insomnio que flagelaba su tribu desde hacía varios años. Ambos eran tan dóciles y serviciales que Úrsula se hizo cargo de ellos para que la ayudaran en los oficios domésticos (MÁRQUEZ, 2007, p. 49)

Visitación se configura pelo lugar que ocupa, e que não só se define através da função que exerce como responsável pelas crianças, como “*nivel secundario*” do âmbito doméstico, mas que também a diferencia do irmão Cataure, na medida em que apenas ela é nominada ao encargo das crianças. À condição étnica desvalorada, agrega-se a condição da mulher. Ela não participa nem da intensa “*actividad*” que se desenvolve no povoado, nem dos “*tantos trajines*” da casa. Se por “*actividad*” compreendemos, de acordo com Pérez, o “*conjunto de tareas propias de una persona o entidad*”, ou ainda, a “*cualidad de activo*”, à qual se vincula o “*sujeto que realiza la acción expresada por el verbo*” (PÉREZ, 1996, p. 17), podemos entender que o nível subalterno, ao qual Visitación fica relegada, não inclui os muitos “*trajines*” que absorvem Úrsula e Santa Sofía de la Piedad. Ainda de acordo com Pérez (p. 897), os “*trajines*” se caracterizam como ação que se significa pelo “*moverse de un lugar a otro trabajando, con cualquier ocupación o haciendo gestiones* (p. 897).

Visitación se caracteriza, assim, não apenas pela docilidade serviçal, mas principalmente pela exclusão da atividade produtiva que a coloca em condição de passividade, relegada à região improdutiva da casa, que se situa na menoridade do âmbito infantil. Dessa forma, a mulher índia ocupa o mesmo lugar das crianças, excluída do processo de produção que a equipararia à subordinação de Santa Sofía de la Piedad. O seu campo de existência se limita à relação com as crianças, para quem ela não apenas costura suas roupas, “*fue necesario que Visitación les cosiera alforzas a las camisas y sisas a los pantalones, porque Aureliano no había sacado la corpulencia de los otros*” (p. 51), mas também os ensina a falar e os introduz nos hábitos alimentares indígenas:

Fue así como Arcadio y Amaranta hablaron la lengua guajira antes que el castellano, y aprendieron a tomar caldo de lagartijas y a comer huevos de arañas sin que Úrsula se diera cuenta, porque andaba demasiado ocupada en un prometedor negocio de animalitos de caramelo (MÁRQUEZ, 2007, p. 49).

No discurso se evidenciam elementos que apontam para o processo de desapropriação e violência que caracterizam a condição dos povos autóctones no Caribe. Visitación e Cataure não representam o deslocamento transcultural de que Úrsula é protagonista, mas o desenraizamento de um “*reino milenario*” que os destitui da condição de “*príncipes*” (p. 56). A fuga simboliza a resistência a manutenção da própria identidade, a

despeito da expropriação da terra e do lugar. Eles significam a cultura primitiva e a ancestralidade dos próprios Buendía, teimosamente manifesta na “casa nova”, como a memória da própria origem que se representa nos povos autóctones, cuja dizimação não deve ser esquecida. Visitación e Cataure se constituem como elementos da lucidez, que se expressa nela como a sabedoria que lhe permite reconhecer os sintomas da própria enfermidade que os ameaça; em Cataure, a lucidez da irmã se projeta nele como a ação que lhe permite continuar fugindo. Paradoxalmente, o espírito visionário de Visitación é derrotado pelo fatalismo que a constitui, e que a mantém na casa dos Buendía, rendida às forças que, acredita, perseguem a ela. A sua permanência se configura como uma forma de preservar o irmão, enquanto ela se oferece em holocausto:

Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio.

Cataure, el indio, no amaneció en la casa. Su hermana se quedó, porque su corazón fatalista le indicaba que la dolencia letal había de perseguirla de todos modos hasta el último rincón de la tierra. Nadie entendió la alarma de Visitación. (...) Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. (MÁRQUEZ, 2007, p. 56).

O apagamento da memória, identificado como a “*peste del insomnio*”, parece ser o segundo elemento em comum entre Visitación e Rebeca, o que permite a primeira reconhecer os seus sintomas na segunda. O primeiro elemento consiste na língua guajira, que Rebeca manifesta reconhecer nos índios, “*Se llegó inclusive a creer que era sordomuda, hasta que los indios le preguntaron en su lengua si queria un poco de agua y ella movió los ojos como si los hubiera reconocido y dijo que sí con la cabeza*” (p. 54).

Entre Visitación e Cataure se expressa a diferença que os constitui, e que caracteriza a mulher como elemento passivo, e o homem como elemento ativo. Ainda que seja em Visitación que se manifeste o espírito visionário que lhe permite reconhecer a ameaça que os ronda, cabe a Cataure a ação que o leva a ir embora, e que o associa ao

movimento que caracteriza o masculino, e que mantém Visitación presa ao lugar, cristalizada na fatalidade que lhe impede a transformação.

1.7.2 No Coração Fatalista a Expressão da Circularidade

Visitación permanece na casa, retida pelo “coração” fatalista que não apenas a impede de acompanhar o irmão, mas também funciona para configurar o feminino na condição passiva que o prende a casa e ao lugar. A permanência se configura como o primeiro indício de aculturação e que aponta para o conseqüente apagamento da memória, de que também ela fogia. Ainda que permaneça no lugar, ela não ascende à visibilidade, porque a região que habita é a do esvaziamento de sentido, que pode ser percebida em José Arcadio, pelo total descrédito que lhe atribui; em Úrsula, pela locução “*por si acaso*”, com que afasta Rebeca das demais crianças, e que coloca sob dúvida o alerta de Visitación:

Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. José Arcadio Buendía, muerto de risa, consideró que se trataba de una de tantas dolencias inventadas por la superstición de los indígenas. Pero Úrsula, por si acaso, tomó la precaución de separar a Rebeca de los otros niños (MÁRQUEZ, 2007, p. 56-57).

Em Visitación se prenuncia a circularidade que caracteriza o feminino em *Cien años de soledad*, e que o impede de ascender ao tempo do mundo, entendido como tempo histórico. Através dela é possível entrever o percurso das mulheres da família, condenadas à perseguição de uma “*dolencia letal*” aonde quer que se escondam. É a origem da maldição fundada em raízes bíblicas, cujo círculo se principia em Úrsula para, mais tarde, se fechar em Amaranta Úrsula, que tal qual um canário belga, retorna ao mesmo ponto de

partida localizado na antiga casa da infância. O retorno se significa como o cumprimento da maldição, entrevista e intuída por Visitación, e que se simboliza pelo “*olvido*” que compromete a “*identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse numa especie de idiotez sin pasado*”.

Visitación, assim como o anjo que visita Maria para lhe anunciar o nascimento do filho, parece funcionar como um prenúncio da circularidade que caracteriza o feminino, e que se simboliza no seu nome como um significado associado a “*inspecciones o reconocimientos*” (PÉREZ, 1996, p. 938). Ela não escapa, entretanto, à circularidade que caracteriza o universo de *Cien años de soledad*, e que parece se sustentar no elemento feminino como uma cadeia irreversível que a prende à mesma condição que identifica:

Por esa época murió Visitación. Se dio el gusto de morirse de muerte natural, después de haber renunciado a un trono por temor al insomnio, y su última voluntad fue que desenterraran de debajo de su cama el sueldo ahorrado en más de veinte años, y se lo mandaran al coronel Aureliano Buendía para que siguiera la guerra (MÁRQUEZ, 2007, p. 171).

Santa Sofía de la Piedad abandona a casa ao final da vida, o que de certa forma a mantém integrada à ação, ainda que esse movimento não signifique sua emancipação. Visitación se deixa ficar até o final, em coerência com a passividade que a caracteriza e ao “*coração*” fatalista que a orienta. Nela se imprime a circularidade mediante um paradoxo final, “*se dio el gusto de morirse de muerte natural, después de haber renunciado a un trono por temor al insomnio*”.

O paradoxo não reside, entretanto, na sua morte natural, mas na última vontade que se manifesta pela doação de seu soldo de “*más de veinte años*” para sustentação da guerra. Aquela que fugira de um trono e renunciara ao papel de princesa a fim de não perder a memória, agora se conforma não apenas com a morte em cama do colonizador, mas também à doação de toda a vida explorada ao próprio explorador, representado no Coronel Aureliano Buendía. A circularidade se expressa no “*coração*” fatalista que não apenas leva ao apagamento da memória, mas também ao comprometimento da própria identidade.

1.8 Remedios, a Bela

1.8.1 O Nome como Tradução do Ser

Remedios, a bela, filha de Arcadio e Santa Sofía de la Piedad, é neta de José Arcadio e Pilar Ternera, e ocupa na escala de gerações, a posição de sobrinha-neta de Remedios Moscote. Seu nome foi escolhido por Úrsula que, contrariando a vontade de Arcadio, recusou-lhe o seu próprio nome por considerá-lo sinônimo de sofrimento. Ao eleger o nome da antiga nora, falecida ainda em idade prematura, Úrsula manifesta a antiga concepção que já a fizera aprovar, sem restrições, a escolha do filho.

Em Remedios se manifestam os mesmos atributos que caracterizavam a tia-avó, e que nela se imprimem como por osmose do próprio nome, uma vez que não há consangüinidade. O nome elegido por Úrsula revela também uma escolha do narrador. Seu significado, “Remedios”, imprime à mulher que o recebe um sentido associado à restauração da condição feminina. Aplicado no plural, Remédios se converte, consoante seu significado, como “acto” ou “*procedimiento*”,(...) “*que sirve para remediar algo malo, material o inmaterial*” (PÉREZ, 1996, p.781). Aqui, revela-se outra vez, a instauração na narrativa de um processo que busca equilibrar os aspectos negativos de Eva, presentes nas mulheres terreas de *Cien años de soledad*, com os aspectos positivos da Virgem Maria, presentes em Remedios, a bela:

Se estancó en una adolescencia magnífica, cada vez más impermeable a los formalismos, más indiferente a la malicia y la suspicacia, feliz en un mundo propio de realidades simples. No entendía por qué las mujeres se complicaban la vida con corpiños y pollerines, de modo que se cosió un balandrán de cañamazo que sencillamente se metía por la cabeza y resolvía sin más trámites el problema del vestir, sin quitarle la impresión de estar desnuda, que según ella entendía las cosas eran la única forma decente de estar en casa. La molestaran tanto para que se cortara el cabello de lluvia que ya le daba a las pantorrillas, y para que se hiciera moños con peinetas y trenzas con lazos colorados, que simplemente se rapó la cabeza y les hizo pelucas a los santos. Lo asombroso de su instinto simplificador, era que mientras más se desembarazaba de la moda buscando la comodidad, y mientras más pasaba por encima de los

convencionalismos en obediencia a la espontaneidad, más perturbadora resultaba su belleza increíble y más provocador su comportamiento con los hombres (MÁRQUEZ, 2007, p. 264).

Sua depuração revela um processo pedagógico iniciado por Úrsula, ao escolher o nome que não apenas a identificará, mas também lhe atribuirá vida. O nome comporta uma escolha dicotômica, entre a pecadora e a mártir, e se revela como um campo interdito a qualquer outra possibilidade que não seja o pecado ou a santidade, numa forma que, ao negar-lhe a simples humanidade, também lhe veda a sua inserção no mundo. Remedios se depura aos poucos de todos os atributos que a possam transformar em mulher: os espartilhos, as armações das saias, o cabelo longo, o interesse pelos homens, para ir aos poucos se transfigurando na luz transparente que a eleva aos céus.

1.8.2 O Feminino como um “Mundo Próprio”

Nela se caracteriza a permanente inocência natural da infância, que não se perde nem mesmo depois de crescida, “*Hasta muy avanzada la puberdad, Santa Sofía de la Piedad tuvo que bañarla y ponerle la ropa*” (p. 228); da mesma forma, nela perdura o hábito infantil de brincar com os próprios excrementos, e que caracteriza a criança ainda na primeira infância, num estágio anterior aos três anos de idade; aos vinte anos, Remedios é uma moça que não sabe ler nem escrever, conservando-se como um campo hermético associado à natureza, sem ascender ao mundo da cultura e do conhecimento já experimentado por Amaranta e pela própria tia-avó, Remedios Moscote.

Assim, Remedios a bela, ocupa uma dimensão própria que não a insere no mundo e na cultura, “*Llegó a los veinte años sin aprender a leer y escribir, sin servirse de los cubiertos en la mesa, paseándose desnuda por la casa*” (p. 228), e que parece justificá-la na felicidade de “*un mundo propio, de realidades simples*” (p. 228) como a condição ideal da mulher. A possibilidade de que padeça de certo atraso mental, descarta-se na voz do Coronel Aureliano Buendía, para quem Remedios representa o estado de pacificação

primitivo que constituía um feminino ainda despido de conflitos e de desejos, e que ele compara ao tempo anterior à guerra, como um tempo de inocência, “*regreso de veinte años de guerra*” (p. 229).

Segundo Elaine Showalter em *Anarquia sexual, sexo e cultura no fim de siècle* (1993, p. 63), o desejo de ascender à instrução e à universidade, manifestado pelas mulheres do início do século XX, fez com que médicos e cientistas desencadeassem uma cruzada apoteótica, alardeando que o desenvolvimento do cérebro não apenas fazia definhar o útero, mas também desencadeava inúmeras doenças de origem nervosa, levando inclusive à morte precoce. A literatura não ficou alheia a esse processo, e também deu sua contribuição através das inúmeras personagens femininas que definhavam pela doença ou pela morte, especialmente pela solidão, ao tentar se equiparar aos homens e ocupar os mesmos espaços e gozar dos mesmos direitos que a eles cabiam. Em *Cien años de soledad* delineia-se a ideologia patriarcal, em que a morte e a santificação femininas não parecem denunciar essa estrutura, mas reiterá-la como mitos de sustentação.

1.8.3 A Formação Pedagógica do Feminino

Úrsula desempenha um papel fundamental na educação de Remedios, não menos violento do que aquele que desempenhara junto às próprias filhas. Enquanto que em relação à Rebeca e Amaranta, Úrsula buscara formar a mulher para o casamento, em relação à Rebeca, ela realiza um processo diferente, mas que também interdita a possibilidade de realização feminina. Ainda que reconheça na bisneta a “*pureza excepcional*” (p. 229), a sua formosura a perturba como uma virtude que contraria a primeira, e que lhe parece “*una trampa diabólica en el centro de la candidez*” (p. 229). A educação de Remedios é realizada por Úrsula como um processo velado de “*salvarla para el mundo*” (p. 270), no qual se configura uma estratégia de inversão do significado das palavras:

En otra época, cuando todavía no renunciaba al propósito de salvarla para el mundo, procuró que se interesara por los asuntos elementales de la casa. ‘Los hombres piden más de lo que tú crees’, le decía enigmáticamente. ‘Hay mucho que cocinar, mucho que barrer, mucho que sufrir por pequeñeces, además de lo que crees’. En el fondo se engañaba a sí misma tratando de adiestrarla para la felicidad doméstica, porque estaba convencida de que una vez satisfecha la pasión, no había un hombre sobre la tierra capaz de soportar así fuera por un día una negligencia que estaba más allá de toda comprensión (MÁRQUEZ, 2007, p. 270).

A educação da mulher como um processo de “*adiestrarla para la felicidad doméstica*”, revela-se no discurso como o domínio da *representação* política e lingüística que constitui o sujeito. O significado de “*adiestrar*” se define como “*hacer que alguien aprenda algo realizando muchas prácticas*” ou “*practicar una determinada habilidad hasta conseguir ser diestro en la misma*” (PÉREZ, 1996, p. 20). A *representação* da mulher é o *efeito* de uma versão da política representacional que emerge no discurso, da qual Úrsula se faz porta-voz na construção do sujeito do feminino. Úrsula diz quais são as atribuições femininas e, ao mesmo tempo oculta intencionalmente, sob suas palavras, a extensão de significados outros de um modo de existência, ao dizê-lo “*enigmáticamente*”.

A oração das parteiras astecas se repete nas lições de Úrsula sob novo sentido, “*Hay mucho que cocinar, mucho que barrer, mucho que sufrir por pequeñeces*”, e assume a conotação de uma crítica velada à ideologia patriarcal que desde os Astecas, define a função feminina através do trabalho, do cansaço e da angústia, mulher tratada como a cinza que cobre o fogo e as trempes que sustentam as panelas (GUERRA, 1994, p. 14). Ao conferir à cantilena milenar um tom “*enigmático*”, Úrsula imprime a diferença vital entre as suas palavras e a oração das antigas parteiras astecas. O tom “*enigmático*” responde por essa distinção, e sob ele se revela outra intenção que não aquela expressa nas palavras. Ao dizer “*enigmaticamente*”, Úrsula imprime ao verbo, através do adjetivo que o circunda, um novo significado “*intencionalmente encubierto para que sea difícil adivinarlo*” ou mesmo “*difícil de interpretar o entender*” (PÉREZ, 1996, p. 344), e que transforma a lição num enigma a ser decifrado.

Talvez o sentido enigmático que permeia suas palavras possa se depreender na declaração de que “*En el fondo se engañaba a sí misma tratando de adiestrarla para la felicidad doméstica*”, não menos velada do que as demais, porque quem engana, engana a alguém. Ao dizer que engana a si mesma, podemos nos perguntar sobre o quê, exatamente,

Úrsula se engana: sobre a possibilidade de adestramento da neta para a felicidade doméstica? Ou sobre a própria felicidade doméstica?

É possível identificar na narrativa um deslocamento de significado nas palavras de Úrsula, de seu sentido imediato e aparente para um sentido subjacente, presente nas entrelinhas daquilo que é dito. Em *O grão da voz* (2004, p. 445), Roland Barthes diz que, subverter etimologicamente a escritura, mesmo que não seja uma revolução, não deixa de ser uma forma de “*trapacear*” as coisas e, por trás do aparente conformismo diante da maneira estabelecida de pensar, produzir um deslocamento, uma mobilidade que abala a pretensa naturalidade e instala a dúvida. Úrsula subverte etimologicamente aquilo que diz, produzindo um deslocamento ao enfatizar a condição social da subordinação feminina. O deslocamento tem uma intenção, que não significa a libertação da mulher, mas um movimento em relação à santidade, como única via de possibilidade de realização feminina, expressa na mesma página 229, que diz respeito à formosura como um aspecto ameaçador em relação à candidez do Ser, “*Fue por eso que decidió apartarla del mundo, preservarla de toda tentación terrenal*”.

Em Remedios, a bela, cumpre-se a espiral do hermetismo iniciada com Remedios Moscote. Sua assunção ao céu reedita o dogma cristão proclamado apenas 17 anos antes da publicação de *Cien años de soledad* e, assim como a Virgem Maria, ela também ascende aos céus em corpo e alma:

Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (MÁRQUEZ, 2007, p. 271-272).

1.9 Petra Cotes

1.9.1 Carência e Movimento

Ao contrário de Santa Sofía de la Piedad, que é designada pelo nome próprio em encadeamento discursivo que se segue à sua condição de “*virgen*,” e que funciona como o determinante que a individualiza, Petra Cotes subsiste sob o substantivo comum de “*mujer*” até se deitar com Aureliano Segundo, quando então passará a ser nomeada. Trata-se de um artifício literário recorrente, já observado em relação à personagem Pilar Ternera, também ela inominada até a sua conversão em amante de José Arcadio.

Una mujer joven, que andaba vendiendo números para la rifa de un acordeón, lo saludó con mucha familiaridad. Aureliano Segundo no se sorprendió porque ocurría con frecuencia que lo confundieran con su hermano. Pero no aclaró el equívoco, ni siquiera cuando la muchacha trató de ablandarle el corazón con lloriqueos, y terminó por llevarlo a su cuarto. Le tomó tanto cariño desde aquel primer encuentro, que hizo trampas en la rifa para que él se ganara el acordeón. Al cabo de dos semanas, Aureliano Segundo se dio cuenta de que la mujer se había estado acostando alternativamente con él y con su hermano, creyendo que eran el mismo hombre, y en vez de aclarar la situación se las arregló para prolongarla (MÁRQUEZ, 2007, p. 218).

Ela é apresentada como “*Una mujer joven*”, e o substantivo comum que a designa, encontra-se circundado por um artigo e um adjetivo. O artigo indefinido funciona para imprimir-lhe a categoria do geral, mulher indistinta entre tantas outras mulheres de uma mesma espécie. Através do adjetivo “*joven*,” o substantivo adquire, entretanto, a impressão do tempo que o atravessa e que se revela na juventude, como elemento de inscrição sobre a superfície do corpo. Ao epíteto, ao qual deveria se seguir o nome, como designativo do Ser, encadeia-se o verbo no qual o corpo se projeta como movimento no espaço público do mundo, “*andaba vendiendo números para la rifa de un acordeón*”.

Na dicotomia masculino/feminino, em que o nome se constitui como designativo de lugar, associado a casa e à mulher que a habita, o verbo representa o tempo do mundo, relacionado ao homem como promotor da cultura. A configuração feminina se constitui entre a ausência de um nome e o movimento que o verbo lhe imprime, como forma desgarrada e oscilante que resulta da *performance* da linguagem.

O verbo “*andaba*” não vem sozinho e, associado ao gerúndio “*vendiendo*” adquire a atualidade que poderia ser ameaçada pelo tempo pretérito. A locução verbal, assim constituída, imprime o sentido de atividade permanente à condição ambulante do comércio informal, através do qual a mulher se configura. Não se trata de uma vendedora de flores ou de qualquer outro produto da terra, mas de números de rifa, em que ao objeto sorteado, uma sanfona, imprime-se o sentido mundano de sua atividade. A modalidade da rifa se constitui pela disputa de um objeto de desejo que não se adquire pelo trabalho, mas pelo sorteio, cujo único mérito de premiação não decorre do esforço, mas da gratuidade do acaso; o prêmio, constituído por um instrumento musical, estabelece o vínculo entre ela e o ócio, como extremo oposto ao trabalho, à disciplina e à seriedade.

Não é em razão apenas do luto decorrente da morte de Remedios que Úrsula proibira a música em sua casa. Na esteira da proibição se encontra o menosprezo por um instrumento musical visto com desconfiança, devido à sua associação com os vagabundos e andarilhos, “*en aquel tiempo había prohibido la música en la casa a causa de los lutos, y que además menpreciaba el acordeón como un instrumento próprio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre*” (p. 218).

À locução verbal primeira, encadeia-se o verbo “*saludó*”, e através dele se constitui na mulher a linguagem que, saudando, responde pela iniciativa que é sua e não do homem. À iniciativa da saudação se imprime, subjetivamente, o caráter da imprudência e da impulsividade, que redundam no engano como sua conseqüência, em que a mulher toma um homem pelo outro sem distinguir a diferença que os caracteriza. A esses aspectos, agregam-se a natureza chorosa, não como um aspecto de fragilidade, mas como dissimulada astúcia no processo da atração sexual, “*y terminó por llevarlo a su cuarto*”.

Ainda que recorra a “*lloriqueos*” como forma de atração, nela se configura a malícia de quem, sob o aspecto da fragilidade, exercita o poder da sedução, e que se confirma através da trapaça nos números da rifa, ao realizar “*trampas en la rifa*” para agradecer o homem que lhe agrada. Tais características imprimem à mulher o seu aspecto pouco nobre e confiável, e que funciona como uma espécie de atenuante ao homem que

engana, e que mesmo sabendo que está sendo confundido com o próprio irmão, não se empenha para esclarecer o equívoco:

Durante casi dos meses compartió la mujer con su hermano. (...) Una mañana descubrió que estaba enfermo. Dos días después encontró a su hermano aferrado a una viga del baño, empapado de sudor y llorando a lágrima viva, y entonces comprendió. Su hermano le confesó que la mujer lo había repudiado por llevarle lo que ella llamaba una enfermedad de la mala vida. (...) José Arcadio Segundo no volvió a ver la mujer. Aureliano Segundo obtuvo su perdón y se quedó con ella hasta la muerte (MÁRQUEZ, 2007, p. 218).

Na mulher que repudia o homem, porque acredita que ele é o responsável por tê-la contaminado com uma “*enfermedad de mala vida*”, configura-se a desobediência ao discurso que a constitui. Segundo Judith Butler (2005, p. 180-181), o *performativo* é um ato do discurso que tem o poder de criar aquilo a que se refere. Ao criar, porém, mais do que estava destinado a criar, produz um significante que excede a referência pretendida. O repúdio de Petra Cotes se constitui nesse significante que contradiz a promiscuidade que poderia caracterizá-la, e lhe imprime um sentido que a desloca da condição de mulher libertina para a condição de mulher vilipendiada na sua boa fé.

Butler diz que é justamente ali, onde se espera a uniformidade do sujeito, onde o discurso impõe a conformidade na sua conduta, que pode se produzir o repúdio à mesma lei, na forma de um acatamento paradoxal que questiona sutilmente, a legitimidade da imposição. O deslize entre o mandato discursivo e o seu efeito apropriado produz o fracasso constitutivo do *performativo*, como ocasião e índice lingüísticos da desobediência, que se expressam como contradição e incoerência que transbordam o discurso.

1.9.2 A Ocupação do Espaço Discursivo

Ao se afirmar como amante de Aureliano, a mulher, até então compartilhada, emerge do anonimato a que até então fora mantida e, assim como Pilar Ternera, ganha direito não apenas ao nome e ao sobrenome, mas também à biografia que lhe atribui um passado.

Se llamaba Petra Cotes. Había llegado a Macondo en plena guerra, con un marido ocasional que vivía de las rifas y cuando el hombre murió, ella siguió con el negocio. Era una mulata limpia y joven, con unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro la ferocidad de una pantera, pero tenía un corazón generoso y una magnífica vocación para el amor (MÁRQUEZ, 2007, p. 218-219).

Segundo Butler (2005, p. 180-181), o que situa alguém dentro do discurso é a ocupação do nome, “*Se llamaba Petra Cotes*”. O chamado inicia o indivíduo na condição subjugada do sujeito, e por isso ele é formativo quando não já *performativo*. Chamar alguém, designá-lo ou interpelá-lo demanda o reconhecimento através do qual se atinge certo nível de existência, que possibilita a sua transferência de uma região exterior de seres indistintos, questionáveis ou impossíveis para o terreno discursivo ou social que, como sujeito, passa a ocupar.

Petra Cotes não resulta do êxodo da população que fundou Macondo, mas de uma condição de deslocamento fundada no comércio nômade. Ela não vem sozinha, mas acompanhada de um “*marido ocasional*”, o que parece constituir uma relação de interesses. Ao herdar do marido o mesmo ofício, ela assume o comércio itinerante que passa a caracterizá-la.

A sua constituição física a distingue dos demais. Na “*mulata limpia y joven*” se expressa, por um lado, os atributos que buscam equilibrar os aspectos negativos relacionados à cor e, por outro, nela se imprime a característica que resulta da miscigenação das raças, representada não apenas na pele, entre o negro e o branco, mas também nos olhos amarelos e amendoados, nos quais se imprimem a presença oriental.

A mulher se configura associada à natureza e ao primitivo. Na cor amarela dos olhos se significa a sua natureza selvagem, representada pela pantera, assim como nas amêndoas se metaforiza a sua relação com a natureza, que se projeta como árvore frutífera. A expressão de ferocidade facial se minimiza diante do coração, dimensionado na generosidade que o converte na “*vocación para el amor*”.

1.9.3 A Ocupação do Espaço Representativo

A conjunção adversativa “*pero*” funciona não apenas para contrapor a emoção ao instinto, como uma elevação do estado selvagem para aquele domesticado *na e para* a sexualidade, mas também dela resulta o deslocamento discursivo, que subsume as circunstâncias sociais de sua condição, ao enfatizar a “*vocación*” como uma essência que a constitui. Petra Cotes não apenas se caracteriza como ser sexuado, “*Le bastaba con llevar a Petra Cotes a sus criaderos, y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación*” (p. 220), mas através da sexualidade feminina também se forja a sexualidade e o caráter masculinos, representados em Aureliano:

Ella lo había hecho hombre. Siendo todavía un niño lo sacó del cuarto de Melquíades, con la cabeza llena de ideas fantásticas y sin ningún contacto con la realidad, y le dio un lugar en el mundo. La naturaleza lo había hecho reservado y esquivo, con tendencias a la meditación solitaria, y ella le había moldeado el carácter opuesto, vital, expansivo, desabrochado, y le había infundido el júbilo de vivir y el placer de la parranda y el despilfarro, hasta convertirlo, por dentro y por fuera, en el hombre con que había soñado para ella desde la adolescencia (MÁRQUEZ, 2007, p. 235).

A declaração de que “*Ella lo había hecho hombre*” parece atribuir à Petra Cotes, como figura feminina, o mesmo poder derivado da Deusa Criadora do período neolítico (GUERRA, 1994, p 35 a 36), em que a mulher não apenas representava a natureza, mas também se convertia em signo de unidade do universo. As deusas da fertilidade eram associadas à lua e à mudança das estações, e elas representavam a natureza, assim como as aves, cabras e serpentes. A figura feminina simbolizava um sistema de valores animista e monístico e se convertia numa unidade, configurada pela terra e as estrelas nos seus múltiplos entrelaçamentos com o todo natural. A figura feminina era venerada como uma divindade, uma vez que a ela estava relacionado o poder da criação.

A personagem de Petra Cotes parece se constituir com base não apenas na mitologia, que atribui à mulher um poder criador relacionado às forças da natureza e à sua própria sexualidade, ligado à deusa criadora do período neolítico, mas também na representação histórica que produz nela um entrecruzamento. A semelhança com a deusa está expressa na transformação de Aureliano, que ela conhece ainda menino, “*La*

naturaleza lo había hecho reservado y esquivo”, e que por obra de sua intervenção resulta numa outra pessoa, totalmente diferente daquela anterior, “*lo había moldeado el carácter opuesto*”.

Associada à deusa primitiva, Petra Cotes incorpora a dualidade da natureza, dividida entre dia e noite, luz e escuridão, vida e morte, e que nela se configura como a oposição do *fora-da-casa* em relação ao *dentro-da-casa*. Ela representa a vitalidade, expansão, alegria e prazer de viver em oposição à região indistinta do espaço interno da casa, povoada por idéias fantásticas, pela ausência de realidade, pela tendência à meditação solitária, e que se projeta no menino como o reflexo do mundo feminino que o habita.

De Petra Cotes parece emanar o poder da criação que dá forma ao homem por ela moldado conforme o seu desejo, e que parece elevá-la a uma posição distinta das demais mulheres, liberta do jugo que as submete. Ela não apenas transforma Aureliano num homem alegre e espontâneo, mas também lhe dá um lugar no mundo, ao trocar a clausura da casa (modesta) pelo mundo público e externo através do qual ele se converte num rico comerciante e próspero fazendeiro. E aqui adentramos ao que Roland Barthes define como “*a mentira manifesta do Romance*” (2000, p. 31), e que imprime à Petra o seu caráter histórico.

A casualidade da qual se origina a riqueza de Petra Cotes e de Aureliano Segundo, contém um aspecto “aparente”, e que se vincula ao campo da sexualidade que a converte numa espécie de deusa da fertilidade venerada pelo amante, “*Le bastaba con llevar a Petra Cotes a sus criaderos, y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación*” (p. 220).

A riqueza de Aureliano, que lhe permite assumir a responsabilidade da casa dos Buendía, provém desse presumido efeito que Petra produz sobre a natureza, e que redundava no poder que o transforma numa espécie de Rei Midas. O que se evidencia no discurso é a sexualidade feminina como causa da fertilidade e da riqueza, associadas à influência da amante, “*cuyo amor tenía la virtud de exasperar a la naturaleza*” (p. 220). O que se enfatiza é a alegria e as festanças das quais ambos são protagonistas, o tempo empregado na cama, a vida vivida no ócio e na fartura, sem esforço e sem trabalho, numa condição totalmente fortuita que parece resultar de um princípio mitológico:

En pocos años, sin esfuerzos, a puros golpes de suerte, había acumulado una de las más grandes fortunas de la ciénaga, gracias a la proliferación sobrenatural de sus animales. Sus yeguas parían trillizos, las gallinas

ponían dos veces al día, y los cerdos engordaban con tal desenfreno, que nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad, como no fuera por artes de magia (MÁRQUEZ, 2007, p. 220).

Em *O grau zero da escrita* (2000, p. 27 a 31), Roland Barthes diz que o Romance e a História se cruzam e se ligam através da construção de um universo autárquico, que não apenas fabrica suas próprias dimensões e limites na disposição do tempo e do espaço, mas também elege a sua população e, dentre ela, sua coleção de objetos e mitos. As longas narrativas do Romance e da História se constituem como projeções planas de um mundo curvo e ligado, que exprime a esfericidade das grandes obras do século XIX. A narrativa se constitui assim, como uma forma que atende tanto ao Romance como à História, e sua pedra angular reside no tempo pretérito.

O tempo pretérito não tem a função de exprimir um tempo, mas a de reduzir a realidade a um ponto, a fim de abstrair um ato verbal puro que estabeleça uma relação lógica com outras ações, outros processos, como um movimento geral do mundo do qual resulta uma hierarquia no império dos fatos. O pretérito permite que o verbo funcione como o sinal algébrico de uma intenção, que sustenta o equívoco entre temporalidade e causalidade.

O verbo se constitui como a inteligência que permite a superação desse equívoco através do desenrolar da narrativa, que o transforma no instrumento ideal de todas as construções de universo: das cosmogonias, dos mitos, da História e do próprio Romance. O mundo se constrói e se elabora através do verbo, reduzido então a linhas significativas. Não se trata mais de um mundo à toa, mas de um mundo recitado que tem por trás de si um demiurgo, um deus que o explica, que transforma seus acidentes em circunstâncias. O pretérito é o signo operacional que reduz a explosão da realidade a um verbo ténue e puro, sem densidade, sem volume, sem desdobramento, cuja função é unir uma causa a um fim.

O pretérito *significa* uma criação, que o verbo assinala e impõe. Ainda que comprometido com a realidade, o pretérito tranqüiliza porque exprime um ato fechado, definido, substantivado, que atribui à Narrativa um nome e transforma a realidade em algo familiar, numa estilização que não ultrapassa as bordas da linguagem. A Literatura se converte assim, no valor de uso de uma sociedade, cuja advertência de sentido daquilo que consome repousa na forma das palavras.

O pretérito no Romance se constitui numa mentira manifesta, porque ele traça o campo de uma verossimilhança que desvenda o possível ao mesmo tempo em que designa o falso. A finalidade comum do Romance e da História é a alienação dos fatos, é o ato de posse da sociedade sobre o seu passado e o seu possível. Na instituição de um contínuo verdadeiro se estampa uma ilusão, como uma dialética formal que veste o fato real com as roupas sucessivas da verdade, para depois vesti-lo com as roupas da mentira denunciada. O romance se caracteriza, assim, como uma mitologia do universal, que dá ao seu imaginário a caução formal do real, mas deixa a esse signo a ambigüidade de um objeto duplo, ao mesmo tempo verossímil e falso.

O campo da verossimilhança, que designa o possível ao mesmo tempo em que desvenda o falso, pode ser identificado em *Cien años de soledad* na origem da riqueza de Aureliano Segundo, que não deriva nem de herança nem de seu próprio trabalho, mas de “*artes de magia*”. Quando conhece Petra Cotes, ele é um jovem sem eira nem beira, habitante de uma casa sustentada pela padaria caseira de Úrsula e a oficina de peixinhos de ouro dos Buendía. A partir de então ele passa a se preocupar em encontrar um ofício que lhe permita sustentar a amante, “*Aureliano Segundo solo pensaba entonces en encontrar un oficio que le permitiera sostener una casa para Petra Cotes*” (p. 221). Sua inaptidão pelo trabalho o faz abandonar, entretanto, a oficina da casa, porque “*el oficio le pareció tan laborioso, y era tan persistente y apremiante el recuerdo de Petra Cotes, que al cabo de tres semanas desapareció del taller*” (p. 221).

A solução para a subsistência de ambos parece ser o resultado da iniciativa pessoal de Petra Cotes, “*Fue en esa época que le dio a Petra Cotes por rifar conejos*” (p. 221). O principio da riqueza se encontra sob o nome que designa não mais um objeto (a gaita), mas um animal, “*Así empezaron las cosas*” (p. 222), e ao qual ela se associa através de seu próprio nome “*Tenera*”, como um campo que a constitui, ligado à natureza e ao primitivo. Se “*conejo*” é o termo que designa “*coelho*,” esse mesmo termo também se significa, segundo o *Diccionario Michaelis* (CD Room da UOL, 2002) como linguagem vulgar da língua espanhola na referência aos órgãos genitais femininos, em que “*conejo*” se equivale à expressão “*xoxota*,” usada na língua portuguesa.

O duplo sentido não é apontado por Pérez, em seu *Diccionario básico de la lengua española* (1996), nem está referido no *El pequeño Larousse ilustrado* (2008), assim como também não constam registros no *Diccionario Escolar Vox da Língua Espanhola* (2006), o que significa que não é reconhecido pela língua padrão. O duplo sentido do termo se

personifica na narrativa consoante a condição marginal que ocupa, e que parece se representar como uma subversão do narrador operada na narrativa. A expressão “conejo” traça o campo da verossimilhança que desvenda o possível e designa o falso, ao vestir o fato real com as roupas da verdade e depois desvesti-lo com as roupas da mentira denunciada.

Se o que Petra Cotes rifa não são exatamente “coelhos”, significa que todos os animais mencionados na narrativa podem se significar mediante um duplo sentido subjacente nas entrelinhas e que, ao emergir deixa à mostra novo significado. Personificados em “Yeguas”, “gallinas” e “cerdos” surgem os Seres, cuja associação se configura como condição de reificação e exploração. Sob essa perspectiva, a origem da fortuna se reveste de matizes obscuros, desvinculada de um princípio mitológico ligado à Deusa Criadora, mas com raízes que se fundam na superfície histórica, em que o corpo feminino se converte em signo de exploração:

Así empezaron las cosas. De la noche a la mañana, Aureliano Segundo se hizo dueño de tierras y ganados, y apenas si tenía tiempo de ensanchar las caballerizas y pocilgas desbordadas. Era una prosperidad de delirio que a él mismo le causaba risa, y no podía menos que asumir actitudes extravagantes para descargar su buen humor (MÁRQUEZ, 2007, p. 222).

Mesmo depois de velhos e pobres, quando a riqueza dilapidada já se transformou em algo irrecuperável, a rifa de animais parece se constituir como a única possibilidade de sobrevivência para Aureliano e Petra Cotes, e ressurgue outra vez após o dilúvio com a única “mula” (p. 383) que restou. Na seqüência, ressurgue um “cerdo” e uma “novilla” (p. 383), e os sorteios se constituem como orgias comensais, em que “*muchos de los favorecidos sacrificaban allí mismo el animal ganado con la condición de que otros pusieran la música y el aguardiente*” (p. 383). A sutileza discursiva é desvelada por Fernanda, sob a pressão da chuva e da inércia do marido quando os suprimentos começam a acabar, e que desveste os nomes dos animais, usados pelo discurso, para revelar sob eles a existência de um universo feminino, “*su marido (...) no era más que eso, un mamperlán, un mantenido, un bueno para nada, más flojo que el algodón de borla, acostumbrado a vivir de las mujeres*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 370).

1.9.4 A Alegoria Milenar

Petra Cotes se constitui numa alegoria da terra ocupada, disputada, exaurida e então abandonada ao desalento e à intempérie, configurada mais tarde no dilúvio que devasta Macondo e o que restava de sua fortuna. Se “Petra” é uma palavra que significa “pedra”, derivada do grego “*petrus*”, podemos estabelecer uma analogia entre a personagem feminina e a antiga cidade de Petra, na Jordânia. Segundo Jacek Rewerski, pesquisador e professor do Centro Nacional da França para a Pesquisa Científica¹⁰, a cidade de Petra surgiu pelas mãos dos nabateus, beduínos que viviam do transporte de especiarias, incenso, mirra e plantas aromáticas, responsáveis pelo transporte de cargas entre a Arábia e o Mediterrâneo.

Os beduínos eram nômades, que não plantavam trigo e não construíam casas, zelosos da própria liberdade, e que fizeram do deserto a sua pátria. Os nabateus instalaram-se nas terras de Edon, a sudeste do mar Morto, e ali foi criado um império esculpido em pedra, e que deu origem à cidade de Petra. Localizada no cruzamento das grandes estradas entre Síria e mar Vermelho, Arábia Feliz e Golfo Pérsico, Índia e Mediterrâneo, Petra foi construída num ponto estratégico de segurança e de controle sobre o transporte caravaneiro.

Petra se constituiu num importante centro comercial da Antiguidade e, entre o século III e II a. C foi governada pelos reis nabateus, Aretas I e Obodas I. Durante o reino de Aretas III (84-62 a. C.) sua potência se estendia desde o norte da Arábia, no Sinai, até Damasco. Sua expansão não era, entretanto, vista com bons olhos por Roma, porque cada vez mais os nabateus interferiam na política regional. Os barcos, que Cleópatra tentava levar do Mediterrâneo ao golfo de Suez, foram queimados pelo rei nabateu Malichos, no ano 31 a. C.; no ano 25 a. C., o Imperador Augusto se dispôs com os nabateus, ao tentar controlar o comércio na Arábia Feliz; no ano 64, Pompeu criou a província da Síria e, em 106, Trajano ordenou ao governador romano da região que transformasse a Nabatéia em província romana da Arábia. Petra recebeu o título de metrópole e o poder local foi assumido por Roma, sem que seja possível precisar se a ocupação foi feita à força.

¹⁰ http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/petra_sinfonia_inacabada_dos_nabateus_imprimir.html (acessado em 06/03/2009).

Segundo Jacek Rewerski, os nabateus eram, antes de tudo, comerciantes que sabiam, assim como os romanos, que o dinheiro não tinha apego às origens. A forte pressão econômica faz com que a fortaleza do deserto aos poucos sucumba diante do gigante romano. Os resquícios desse período não são muito claros, mas no centro de Petra, o templo Qasr al-Bint, que se acredita ser uma homenagem à deusa Al-Uzza, foi remodelado pelos invasores e serviu, muito provavelmente, a uma casa da moeda.

No século III, Petra se encontrava em declínio, abandonada pelas rotas comerciais. Durante o período bizantino, um bispado instalou-se na cidade e um templo rupestre foi utilizado como catedral. Al-Deir ficou conhecido como o Monastério, em razão de ter sido aproveitado nesse período.

Foi sob a força da natureza que Petra sucumbiu definitivamente, no ano de 363, quando um terremoto destruiu grande parte da cidade, e ela perdeu a sua importância. Ainda que suas ruínas tenham sido ocupadas pelos exércitos das Cruzadas, foi uma presença que não durou muito. Quando o Ocidente já havia perdido todo vestígio das cidades dos nabateus, Petra foi redescoberta em 1812 pelo explorador suíço Ludwig Burckhardt (1784-1817). A cidade renasce a partir de então. Atualmente, Petra é considerada patrimônio da humanidade, e se constitui como um dos mais importantes pontos turísticos do Oriente Próximo e do Oriente Médio. De sua época ancestral restam centenas de monumentos, a sua maioria danificada pelos consecutivos tremores de terra. Nas suas tumbas e obeliscos se registram estilos arquitetônicos variados, entre assírio, egípcio, helenístico e romano, e seus 45 Km² se representam como um território de resistência, que ousou enfrentar o poder romano.

O nome Petra Cotes se constitui como a inscrição de uma superfície que se constitui não apenas como a base econômica da casa Buendía, mas também como a sua base moral. Se em Pilar se significa a baliza inicial a partir da qual a descendência principia, em Petra se configura não apenas a solidez econômica que transforma a casa austera e simples dos Buendía numa espécie de rica mesquita, recoberta de cédulas monetárias, mas também na solidez moral que impede que suas mulheres sejam abandonadas ao desalento:

A veces los sorprendían los primeros gallos haciendo y deshaciendo montoncitos de monedas, quitando un poco de aquí para ponerlo allá, de modo que esto alcanzara para contentar a Fernanda, y aquello para los zapatos de Amaranta Úrsula, y esto otro para Santa Sofía de la Piedad que no estrenaba un traje desde los tiempos del ruido, y esto para mandar hacer el cajón si se moría Úrsula...(MÁRQUEZ, 2007, p. 384).

Em Petra se processa a transformação visível e contrastante, não apenas entre o enriquecimento e o seu empobrecimento, decorrente do tempo e do dilúvio, e que a transforma da mulher “*embutida en vistosos trajes de seda natural y con los ojos atigrados por la candela de la reivindicación*” (p. 291), numa outra muito diversa, que vara a noite a contabilizar moedas e definir prioridades, elencadas em ordem hierárquica: primeiro Fernanda, depois Amaranta Úrsula, num terceiro plano Santa Sofía de la Piedad e, integradas a elas, a centenária Úrsula.

Assim como Úrsula vivencia, a partir da própria penumbra da cegueira, a experiência que lhe permite perceber o que antes a visão ofuscava, também em Petra se processa uma experiência análoga. A penumbra que se abate sobre Úrsula, como estado de cegueira física, em Petra se configura através do dilúvio que esconde o sol e que projeta sobre sua existência a progressiva redução da graduação da luz sobre um mundo submerso pela cortina de chuva. O seu mundo, como até então o concebia, desconstituiu-se sob os efeitos da chuva de quatro anos, onze meses e dois dias, transformado então, na ruína e na solidão pessoal que enfrenta:

Petra Cotes era tal vez el único nativo que tenía corazón de árabe. Había visto los últimos destrozos de sus establos y caballerizas arrastrados por la tormenta, pero había logrado mantener la casa en pie. En el último año le había mandado recados apremiantes a Aureliano Segundo, y este le había contestado que ignoraba cuándo volvería a su casa, pero que en todo caso llevaría un cajón de monedas de oro para empedrar el dormitorio. Entonces ella había escarbado en su corazón, buscando la fuerza que le permitiera sobrevivir a la desgracia, y había encontrado una rabia reflexiva y justa, con la cual había jurado restaurar la fortuna despilfarrada por el amante y acabada de exterminar por el diluvio (MÁRQUEZ, 2007, p. 376).

Em Petra Cotes se estabelece o vínculo com a antiga cidade da Jordânia e os seus habitantes, e que se revela na característica que faz dela “*el único nativo que tenía corazón de árabe*”. O aspecto mitológico se desloca para o campo histórico, na analogia com o povo nabateu, ao mesmo tempo em que é atravessado pela metáfora iluminista, em que o coração se projeta como representação do feminino. Trata-se, entretanto, de um “*corazón*

de árabe”, distinção que imprime em Petra a capacidade de resistência, capaz de sobreviver ao abandono e às ruínas sem se deixar consumir.

Tanto em Úrsula como em Petra o coração se configura como elemento de identificação do feminino. Em ambas, porém, a metáfora positivista é contrariada. Úrsula identifica no seu coração a revolta produzida por um século de “*conformidad*,” que tal qual um “*alacrán*” o transformou em “*infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo um siglo de conformidad*”(p. 288), e que então sente ganas de verbalizar. Petra reconhece a “*rabía reflexiva y justa*”, e que funciona como uma espécie de diálogo que não apenas a aproxima de Úrsula, mas funciona como o reconhecimento e a identificação da mesma condição, que as assemelha e as aproxima.

1.10 Fernanda del Carpio

1.10.1 O Ponto de Tensão

Fernanda del Carpio se constitui não apenas como o extremo oposto de Petra Cotes, mas também como um ponto de tensão que se localiza na casa Buendía. Se em Úrsula se configura a casa que se abre para o mundo num processo de expansão, em Fernanda essa abertura se contrai num processo inverso, configurado na casa de portas e janelas fechadas, em que não penetra a luz do sol e o ar não se renova. Ao se voltar sobre si mesma, Fernanda se projeta como parte do arquipélago que constitui o universo feminino da família Buendía. O isolamento do mundo se manifesta, entretanto, numa das suas formas mais extremas, já vividas por suas mulheres. A relação entre Fernanda, Meme e Amaranta Úrsula resulta do cerceamento da linguagem, num processo muito mais avassalador do que aquele vivido por Úrsula e suas filhas.

Fernanda representa a presença do elemento estrangeiro na casa Buendía, na figura do colonizador. A sua relação com a casa se constitui como o choque entre o centro e a sua periferia, a nação e a sua descentralização, o antigo e o novo, o social e o natural, configurada na permanente tensão que se estabelece como negação e afirmação da própria identidade. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000, p. 109), diz que a evolução da vida espiritual da colônia se pauta por esse processo dialético entre o localismo e o cosmopolitismo, sustentado através da tensão entre o dado local e a herança dos moldes europeus que, aos poucos, evolui da negação para a sua superação, e que faz parte não apenas da relação do Brasil com a Metrópole, mas de toda a América Latina na sua relação com a Europa.

Por outro lado, Petra e Fernanda se simbolizam como as duas faces de uma mesma moeda, e se relacionam pelo caráter ambivalente que as constitui. Tanto numa quanto na outra se manifesta o tempo histórico, que em Petra se expressa como a inscrição de um território primitivo e livre; em Fernanda, como a instituição social representada na família, regida por seus códigos e seus dogmas. Se em Petra se personifica as margens da sociedade representadas pelo *fora-da-casa*, e nela se transubstancia a natureza que se “exaspera” ao seu contato, em Fernanda se configura o centro que se localiza *dentro-da-casa*, no qual se forja o tecido conceitual que a afasta da natureza e lhe dá um lugar na célula social da família:

Fernanda era una mujer perdida para el mundo. Había nacido y crecido a mil kilómetros del mar, en una ciudad lúgubre por cuyas callejuelas de piedra traqueteaban todavía, en noches de espantos, las carrozas de los virreyes. Treinta e dos campanarios tocaban a muerto a las seis de la tarde. En la casa señorial embalsosada de losas sepulcrales jamás se conoció el sol. El aire había muerto en los cipreses del patio, en las pálidas colgaduras de los dormitorios, en las arcadas rezumantes del jardín de los nardos. Fernanda no tuvo hasta la pubertad otra noticia del mundo que los melancólicos ejercicios de piano ejecutados en alguna casa vecina por alguien que durante años y años se permitió el albedrío de no hacer la siesta (MÁRQUEZ, 2007, p. 237).

Ao contrário das demais mulheres de *Cien años de soledad*, associadas ao primitivo, à natureza e aos animais, em Fernanda não se revela a mesma transubstanciação. Ela nasce “*a mil kilómetros del mar*”, e seu espaço é urbano e seu tempo é centenário, representado por uma “*ciudad lúgubre*”, que só mais tarde na página 337, a narrativa nos informará tratar-se de Cracóvia, na Polônia. A casa em que habita representa a hierarquia

de um mundo “*señorial*” que separa as pessoas em castas, e as divide entre senhores e subalternos. O lugar se assemelha a um sepulcro não apenas através das “*losas sepulcrales*” que revestem o piso, mas também porque ali não penetra o sol nem as notícias do mundo externo.

A existência feminina se metaforiza no ar “*muerto en los cipreses del pátio, en las pálidas colgaduras de los dormitorios, en las arcadas rezumantes del jardín de los nardos*”, e define nos dias que se sucedem um após o outro, num registro que se expressa no toque a finados dos campanários das seis da tarde. As noites se convertem no medo, traduzido em “*noches de espantos*”, como a expressão do desamparo no qual se funda o feminino.

A narrativa antecipa em Fernanda a impossibilidade de salvação, ao declará-la “*una mujer perdida para el mundo*”. Se “*mundo*” é, conforme Pérez (1996, p. 622), o “*conjunto de todo lo que existe*”, constituído não apenas pelo “*planeteta Tierra o su representación esférica*”, mas também como “*parte de la sociedad, considerada en un momento determinado de su historia, o con alguna característica definitoria de sus individuos*”, podemos entender que Fernanda não apenas se dissocia do mundo natural, pela ausência de contato com a terra, o mar, o sol e o ar, mas também se aparta do mundo social compreendido como processo histórico, no qual se constituem os sujeitos.

1.10.2 A Construção Social do Feminino

Fernanda é forjada para o espaço interno da casa, numa perspectiva muito mais devastadora do que o mundo primitivo da casa Buendía, porque “*La laboriosidade de Úrsula andaba a la par con la de su marido*” (p. 17), e isso não apenas a inclui no mundo do trabalho e da produção, mas também a integra no grupo social que lhe permite suceder o marido no comando da casa, quando mais tarde ele enlouquece. Quanto a Fernanda, a educação que a prepara para ser “*rainha*” é a mesma que a exclui do tempo do mundo e a reduz a um âmbito de inexistência.

A credibilidade de Fernanda, que não coloca em questão o seu posto e o seu destino de “rainha,” não decorre da possível ingenuidade ou da pretensa mania de grandeza, mas da educação que nela constitui o feminino, “*Así la educaron,*” (p. 238), como um processo de elevação que funciona como isolamento:

Al cabo de ocho años, habiendo aprendido a versificar en latín, a tocar el clavicordio, a conversar de cetrería con los caballeros y de apologética con los arzobispos, a dilucidar asuntos de estado con los gobernantes extranjeros y asuntos de Dios con el Papa, volvió a casa de sus padres a tejer palmas fúnebres (MÁRQUEZ, 2007, p. 239).

O domínio da poesia se expressa através de uma língua morta; a habilidade musical se opera através de um instrumento mais antigo do que o piano; o cultivo da “*cetrería*” se revela como tema de conversa de salão que visa apenas entreter os “*caballeros,*” e não como um esporte acessível às damas; a habilidade da “*apologética*” no discurso de glorificação divina; a capacidade de “*dilucidar*” assuntos de estado numa perspectiva de mundo, que não implica o seu carácter deliberativo, mas apenas a lição que se aprende e se repete até o seu esclarecimento; e, finalmente, a proximidade com a representação máxima do poder divino na terra, como ascensão que a aprendizagem lhe outorga. A educação se revela como processo pedagógico sob a égide do Estado e da Religião, que atrela o feminino ao âmbito da casa, reduzido à metaforização de um “*tejer palmas fúnebres*”, que se representa como a exclusão da dinâmica da vida, que se situa no tempo do mundo.

Segundo Lucía Guerra (1994, p. 45 a 49), a necessidade de ensinar a mulher advém da hipótese de que ela é imperfeita e naturalmente inferior. A prescrição parte do princípio de que é preciso transformar a Eva pecadora numa Virgem Maria, e para isso é fundamental aniquilar o Ser Natural e impor o Ser Prescritivo. Tal aniquilação passa pela clausura do corpo e o silêncio da voz, amordaçando-lhe a linguagem, sob a perspectiva ideológica de que boca fechada é equivalente à virtude, e que faz com que Fernanda mesmo falando, escamoteie o sentido das palavras, de forma que elas não signifiquem as coisas:

En las detalladas esquelas que les mandaba cada quince días, no había una sola línea de verdad. Les ocultaba sus penas. Les escamoteaba la tristeza de una casa que a pesar de la luz sobre las begonias, a pesar de la sofocación de las dos de la tarde, a pesar de las frecuentes ráfagas de

fiesta que llegaban de la calle, era cada vez más parecida a la mansión colonial de sus padres. Fernanda vagaba sola entre tres fantasmas vivos y el fantasma muerto de José Arcadio Buendía, que a veces iba a sentarse con una atención inquisitiva en la penumbra de la sala, mientras ella tocaba el clavicordio (MÁRQUEZ, 2007, p. 295).

A linguagem velada de Fernanda se configura como uma linguagem ideológica, que não explica a realidade, mas a encobre. O espaço fechado, sombrio e silencioso no qual ela transforma a casa Buendía, projeta-se a mulher como extremo-oposto à natureza, representada na “*luz sobre las begonias*” do corredor, “*Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta, con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios, y finalmente se cerraron para siempre*” (p. 244).

A recusa da natureza se expressa na “*sofocación de las dos de la tarde*”, e se significa como a repressão sexual ainda na plenitude, e que se representa no calor e na intensidade da luz solar das duas horas da tarde. A mulher entre fantasmas simboliza a morte ainda em vida, pela anulação do corpo e do desejo, e que oculta sob o eufemismo da linguagem, as suas próprias “*penas*”.

Segundo Lucía Guerra em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (1994, p. 66 a 72), a estrutura patriarcal atribui à mulher o espaço doméstico como seu lugar, que deve evitar o espaço público da rua e da linguagem. Fernanda representa o Ser social feminino, cuja construção se assenta na crença de que “*las puertas se habían inventado para cerrarlas, y que la curiosidad por lo que ocurría en la calle era cosa de ramera*” (p. 362). O hermetismo feminino se significa na castidade como virtude, e o hímen não penetrado é uma dessas formas. Mesmo depois de rompido o hímen através do matrimônio, a castidade permanece como virtude máxima, relegada ao espaço fechado da casa.

Em Fernanda se personifica o elemento cultural que se configura na educação, na qual se identifica a herança romana sob influência cristã, e que entra em choque com o sincretismo religioso de Úrsula, “*El ramo de sábila y el pan que estaban colgados em el dintel desde los tiempos de La fundación fueron reemplazados por un nicho del corazón de Jesús*” (p. 244).

Segundo Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, (vol. Vol I, 1990, p. 121 a 130), a história da mulher romana se define a partir do conflito entre família e Estado. Depois da morte de Tarquínio, o direito patriarcal se afirma. A célula da sociedade é constituída pela

família, pela propriedade agrícola e pela propriedade privada. A mulher é escravizada ao patrimônio e à estrutura familiar. As leis a privam até mesmo das garantias que antes eram garantidas à mulher grega, e ela passa a existir na incapacidade e na escravidão. Embora não lhe seja recusado diretamente o direito à herança paterna, o estabelecimento da tutela é um dispositivo que a impede de dispor dos próprios bens.

Ainda que muito mais integrada à sociedade, a mulher romana da Antiga República será legalmente mais escravizada do que a mulher grega. O direito abstrato não basta para definir a sua situação concreta, que depende do papel econômico que representa. A romana da decadência se constitui por uma falsa emancipação, porque a sua liberdade é inócua diante de um mundo que pertence aos homens.

Com as grandes invasões, toda a civilização foi posta em causa, e o direito romano se transforma sob a influência do cristianismo. Ainda que no seu início, as mulheres fossem relativamente honradas quando se submetiam ao jugo da Igreja, com São Paulo afirma-se a tradição judaica que exige das mulheres discricção e modéstia e, baseado no Antigo e no Novo Testamento, ele define o princípio que a subordina ao homem.

O cristianismo vê a carne como maldita, e a mulher se apresenta como uma das mais temidas tentações do demônio, concebida por Tertuliano como a “porta do diabo”, e que leva Santo Ambrósio a afirmar que Eva induziu Adão ao pecado. No século IV, quando se constitui o direito canônico, o casamento surge como uma concessão às fraquezas humanas, visto como incompatível com a perfeição cristã.

O celibato é imposto aos padres a partir de Gregório VI, como defesa em relação ao caráter perigoso da mulher, o que faz com que todos os Padres da Igreja lhe proclamem abjeção. Será com base nessa tradição que Santo Tomás irá definir a mulher como um ser incompleto e “ocasional”, que depende da cabeça do homem, assim como este da cabeça de Cristo.

O direito canônico só admite o regime dotal como regime matrimonial, diante do qual a mulher é dada como incapaz e impotente. Os ofícios viris lhe são proibidos, assim como o depoimento em tribunais em razão de que seu testemunho não é reconhecido. A Igreja influencia fortemente os Imperadores. A legislação de Justiniano honra a mulher como esposa e mãe, mas a escraviza a essas funções.

1.10.3 A Rainha do Lar

Fernanda não duvida de que seu reinado seja eminente, mas parece que ele se transmuta no papel de “rainha do lar,” muito mais do que rainha de um trono. Quando surge o primeiro pretendente, na figura de Aureliano Segundo, ninguém lhe exige um título nobiliárquico, o que significa que já não se espera mais nenhum príncipe ou rei, mas apenas o homem que a desposará e para o qual ela é entregue como um fardo, que se transfere das mãos do pai para as mãos do marido.

São as monjas do convento que respondem pela preparação do enxoval, “*apenas se hubo tiempo para que las monjas cosieran el ajuar, y metieran en seis baúles los candelabros, el servicio de plata y la bacinilla de oro, y los incontables e inservibles destrozos de una catástrofe familiar que había tardado dos siglos en consumarse*” (p. 240-241). A educação de conotação cristã se manifesta como a herança ainda presente no novo Regime e que, a salvo da ciência e da razão, mantém nas suas raízes as influências que sustentarão a sua estrutura, em relação ao feminino. Na orientação espiritual cristã se projeta a prescrição do feminino, cuja educação prevê a anulação da natureza e a negação da sexualidade, e que se configura no calendário que Fernanda carrega consigo, ao se casar:

Fernanda llevaba un precioso calendario con llavecitas doradas en el que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea. Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a 42 días desperdigados en una maraña de cruces moradas (MÁRQUEZ, 2007, p. 241).

Em Fernanda se constitui a “menoridade” como condição de dependência econômica, que atrela a mulher à instituição da família e da propriedade privada, excluída, portanto, do trabalho e da produção econômica, entendidos como espaço exclusivamente masculino, e que ela se empenha em manter ao liquidar a confeitaria de Úrsula, “*El negocio de repostería y animalitos de caramelo, que Santa Sofía de la Piedad mantenía*

por voluntad de Úrsula, era considerado por Fernanda como una actividad indigna, y no tardó en liquidarlo” (p. 244).

Fernanda representa a jurisprudência ocidental que simula honrar a mulher no papel de esposa e mãe, mas lhe nega a própria emancipação, ao escravizá-la a casa. Paradoxalmente, em relação ao mundo de Macondo, a sociedade civilizada que Fernanda representa escraviza o feminino de uma forma muito mais profunda, e se revela na repressão da linguagem, no atrelamento das regras e no império da religião. No mundo dos Buendía as superstições sobrevivem como parte do sincretismo religioso. Por outro lado, em contraponto à contenção do corpo feminino, há o extravasamento da linguagem e das emoções. Amaranta é conhecida por suas palavras ácidas, Rebeca por seus prantos e Úrsula por seus assombros. Na dialética tensional entre Fernanda e o universo Buendía, manifesta-se o empenho daquela por reduzir esse mundo aos limites da convenção, orientado pelo código canônico e pelo código social:

A pesar de la visible hostilidad de la familia, Fernanda no renunció a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores. Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata. (...) Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena... (...) Hasta las supersticiones de Úrsula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradición, entraron en conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres, y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión. (MÁRQUEZ, 2007, p. 243-244).

O mundo civilizado de Fernanda se constitui como tecido conceitual, cujo emaranhado de regras absorve a existência, instala a disciplina à mesa e a contenção à cama, e submete a mulher à austeridade que a aparta das “ráfagas de fiesta que llegaban de la calle” (p. 295), porque a curiosidade pelo que se passa na rua “era cosa de ramerás”(p. 362). Sob a aparente polidez do código social que orienta Fernanda, subjaz a rígida estrutura que sustenta o mundo patriarcal e subjuga o feminino. Ela contraria sua própria configuração, ao revelar a curiosidade que também a constitui e que a atrai à janela e, ainda que não seja uma rameira, o humano nela se revela sob um rápido fulgor:

Nadie había vuelto a asomarse a la calle. Si de Fernanda hubiera dependido no habrían vuelto a hacerlo jamás, no solo desde que empezó a llover, sino desde mucho antes, puesto que ella consideraba que las puertas se habían inventado para cerrarlas, y que la curiosidad por lo que ocurría en la calle era cosa de ramerías. Sin embargo, ella fue la primera en asomarse cuando avisaron que estaba pasando el entierro del coronel Gerineldo Márquez, aunque lo que vio entonces por la ventana entreabierta la dejó en tal estado de aflicción que durante mucho tiempo estuvo arrepintiéndose de su debilidad (MÁRQUEZ, 2007, p. 362).

A conjunção adversativa “*sin embargo*”, coloca em contraposição o segundo período em relação ao primeiro. No encadeamento discursivo, a curiosidade, até então propriedade exclusiva de “*rameiras*,” migra para Fernanda no momento em que ela é “*la primera en asomarse*” à janela, sob o aviso de que estava passando um enterro. Na dubiedade discursiva se entremostra o processo de transformação que se avizinha, e que se configura, a princípio, como um estado de “*aflicción*” como sentimento de culpa pela “*debilidad*”, representada como a fraqueza que a faz ceder à tentação.

1.10.4 O Direito e o seu Averso

Segundo Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1990), no momento em que o homem se afirma como Sujeito, a idéia do *Outro* não apenas se mediatiza, mas sua relação também se constitui num drama. É a sensação de ameaça ou de perigo que situa a alteridade como negação e, portanto, como o Mal, assim avalizado por Platão. A partir do *Outro* se define o maniqueísmo, o que explica porque todas as religiões e os códigos tratam a mulher com menosprezo.

O estabelecimento do patriarcado se define com a redação escrita das mitologias e das leis que constituem o gênero humano. Os códigos sociais são elaborados pelos homens, e eles conferem à mulher uma condição subordinada. A opressão da mulher é organizada a partir do medo que ela inspira, e que se evidencia pelo aspecto nefasto que a transforma de sagrada em impura. Entre os cristãos, Eva é a responsável pela expulsão do paraíso, e nela o gênero humano encontra a sua perdição. Entre os pagãos, Pandora desencadeia todos os

males de que sofre a humanidade; sob a ótica dos filósofos gregos, a mulher se converte em passividade diante da atividade, da diversidade que quebra a unidade, matéria que se opõe à forma, como a desordem que resiste à ordem.

Para Pitágoras, um mau princípio criou o caos, as trevas e a mulher, enquanto um princípio bom criou a ordem, a luz e o homem. Sob as leis de Manu, ela é definida como um ser vil que deve ser mantido escravizado. No Levítico, ela se equipara aos animais de carga que o patriarca possui. As leis de Sólon não lhe reconhecem nenhum direito. O código romano a define pela imbecilidade que depende da permanente tutela. Para o direito canônico, ela se converte na “porta do diabo”, e o Corão dispensa-lhe o desprezo absoluto.

A mulher se constitui, de acordo com Simone de Beauvoir, como um *Mal* necessário ao *Bem*, na medida em que o homem precisa dela para saciar seus desejos e perpetuar sua existência. Assim, ela é integrada na sociedade através da submissão à ordem estabelecida, como única possibilidade de purificação da mácula original. As leis de Manu prevêm o casamento legítimo como a única via através da qual a mulher pode adquirir as mesmas qualidades do esposo, que lhe permitem ser admitida depois da morte no mesmo paraíso celeste. O cristianismo devota um ódio surdo à carne, mas respeita a virgem consagrada e a esposa casta e dócil.

A ambivalência do *Outro* na mulher reflete-se na sua história, como condição de submissão à vontade dos homens. Trata-se, contudo, de uma vontade ambígua, que evita a anexação total que a transformaria em coisa para revesti-la de sua própria dignidade, como resultado daquilo que é conquista e posse. A atitude masculina evolui através dos séculos e, junto com ela, o destino feminino também passa pela sua evolução.

O destino da mulher se liga ao advento da propriedade privada, pelo qual ela foi destronada, e sua história se confunde com a história da herança. Ainda que faça parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e, em seguida do marido, a mulher não é herdeira. Ela não transmite as riquezas da família paterna à família do marido, o que a exclui da sucessão. Ela é tirada do grupo em que nasceu e, pelo casamento, anexada ao grupo de esposo. Seus filhos não pertencem a ela, mas à família do esposo.

O cristianismo vê a carne como maldita, e a mulher se apresenta como uma das mais temidas tentações do demônio, concebida por Tertuliano como a “porta do diabo”, o que leva Santo Ambrósio a afirmar que Eva induziu Adão ao pecado. No século IV, quando se constitui o direito canônico, o casamento surge como uma concessão às fraquezas humanas, visto como incompatível com a perfeição cristã. O celibato é imposto

aos padres a partir de Gregório VI, como defesa em relação ao caráter perigoso da mulher, o que faz com que todos os Padres da Igreja lhe proclamem abjeção. Será com base nessa tradição que Santo Tomás irá definir a mulher como um ser incompleto e “ocasional”, que depende da cabeça do homem, assim como este da cabeça de Cristo. O direito canônico só admite o regime dotal como regime matrimonial, diante do qual a mulher é dada como incapaz e impotente. Os ofícios viris lhe são proibidos, assim como o depoimento em tribunais em razão de que seu testemunho não é reconhecido.

Quando o Estado se torna poderoso, se esboça uma evolução similar a que se desenrolou em Roma. O poder público assume a tutela dos incapazes, das crianças e das mulheres. A partir de Carlos Magno, o *mundium* que pesa sobre a mulher pertencerá ao rei. Sua intervenção acontece, a princípio, nos casos em que a mulher é privada de seus tutores naturais e, aos poucos passa a abranger os poderes familiares. Não se trata de uma mudança que promova a emancipação da mulher franca. A proteção, onerosa para o tutor, não modifica a condição de escravidão de antes.

Por volta do século XII nasce o amor cortês, no sul mediterrâneo e, ainda que se pretendesse muitas vezes que ele teria representado uma melhoria na condição da mulher, não há certeza de que as cortes de amor tenham realmente existido. O que se sabe é que a Igreja se empenhou em exaltar a Mãe do Redentor em contraponto à Eva pecadora. No século XIII, seu culto se torna tão importante como se Deus tivesse se transformado em mulher.

O poder marital sobrevive ao desaparecimento do regime feudal, e se afirma como um paradoxo em que o casamento conserva, na feudalidade civil, o mesmo aspecto que tinha na feudalidade militar. São as mesmas leis que orientam a burguesia que então se constitui. A esposa continua subordinada ao esposo em benefício da propriedade privada. No século XVI, quando se codificam as leis que se perpetuam durante todo o Antigo Regime, elas são influenciadas pelo direito romano.

Napoleão declara que a mulher pertence ao marido, assim como uma pereira pertence ao proprietário das peras, e esse princípio orienta o estatuto da mulher francesa durante todo o Antigo Regime. O direito canônico, o direito romano e o direito germânico orientaram todos os códigos europeus, em que a mulher era sistematicamente desfavorecida em favor da propriedade privada e da família, instituições às quais ela estava atrelada. Da escravização da “mulher honesta” resulta a prostituição, que ocupa as margens da sociedade e funciona como um “mal necessário” na interpretação de Santo Agostinho.

A organização da família burguesa e os rigores da monogamia fizeram com que o homem buscasse seu prazer fora de casa (BEAUVOIR. *O segundo sexo*, vol. I, 1990. p. 109 a 133).

Em Petra se configura a função da concubina que, situada às margens da sociedade, responde pela harmonia do casamento, representado na estabilidade econômica pela qual ela é responsável. Petra representa, por um lado, a preservação da instituição mesma na qual ela não se inclui e, por outro, a liberdade que se constitui nas margens da própria Instituição. A existência da “mulher direita” se viabiliza pela existência da concubina, metaforizada na narrativa pela emancipação de Petra que assume, ao final da vida, a minoridade de Fernanda:

Eran tan puras aquellas misas de pobreza, que siempre destinaban la mejor parte para Fernanda, y no lo hicieron nunca por remordimiento, ni por caridad, sino porque su bienestar les importaba más que el de ellos mismos. Lo que en verdad les ocurría, aunque ninguno de los dos se daba cuenta, era que ambos pensaban en Fernanda como en la hija que hubieran querido tener y no tuvieron, hasta el punto de que en cierta ocasión se resignaron a comer mazamorra por tres días para que ella pudiera comprar un mantel holandés (MÁRQUEZ, 2007, p. 384-385).

Petra, Fernanda e Úrsula se constituem pela ambivalência que as constitui, e que as subjuga sob a mesma solidão, percebida apenas ao final da vida. A condição da cegueira física proporciona à Úrsula nova perspectiva de apreensão do mundo, que já não passa pelo sentido da visão, mas por nova percepção de onde emergem as filhas iluminadas sob nova concepção. A chuva de quatro anos, onze meses e dois dias produz em Petra um efeito similar, que provoca a raiva justa na qual encontra forças para resistir e recomeçar. Seu recomeço se dá sob novas condições, já não mais da riqueza egoísta e do desperdício inconsequente, mas da pobreza generosa e atenta, que inclui sob os seus magros recursos as mulheres que antes ela ignorava.

Fernanda não atravessa imune o dilúvio que se abate sobre Macondo, e também nela parece que os seus efeitos se manifestam. Não se trata, todavia, de uma mudança de perspectiva, como aquela ocorrida com Úrsula ou com Petra, porque a “*Fernanda no le habría importado la lluvia, porque al fin de cuentas toda la vida había sido para ella como si estuviera lloviendo*” (p. 361), mas de uma espécie de saturação, que começa a dar suas amostras na página 362 quando ela ascende à janela da casa (conforme citação p. 109).

A perspectiva visualizada da janela promove um rompimento na configuração de Fernanda, através do extravasamento da linguagem, até então, contida sob seu eufemismo. O processo principia numa manhã e se desenvolve durante o dia, num permanente crescendo, “*un torrente incontenible que empezó una mañana como el monótono bordón de una guitarra, y que a medida que avanzaba el día fue subiendo de tono, cada vez más rico, más espléndido*” (p. 366). A torrente de linguagem se representa como um som de guitarra que atravessa a noite e, ao amanhecer, transfigura-se em “*un abejorreo que era entonces más fluido y alto que el rumor de la lluvia*” (p. 366).

A transformação integra Fernanda à natureza, associada ao zumbido de abelhas e bezouros, como a libertação operada mediante a sua transubstanciação. A mudança se constitui como um paradoxo em que a apropriação da linguagem, como elemento que serve para aproximar o homem da cultura e da sociedade, na mulher funciona na perspectiva inversa que a associa ao primitivo, representado nos insetos, e neles se transfigura como carência de valor. No discurso se produz a *performance* que reitera a boca fechada como prescrição que garante ao feminino o valor que lhe cabe.

... la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, que se acostaba bocarriba a esperar que le llovieran panes del cielo, mientras ella se destroncaba los riñones tratando de mantener a flote un hogar emparamentado con alfileres, donde había tanto que hacer, tanto que soportar y corregir desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse, que llegaba a la cama con los ojos llenos de polvo de vidrio y, sin embargo, nadie le había dicho nunca buenos días, Fernanda, qué tal noche pasaste, Fernanda, ni le habían preguntado aunque fuera por cortesía por qué estaba tan pálida ni por qué despertaba con esas ojeras de violeta... (MÁRQUEZ, 2007, p. 366).

Em Fernanda se expressa o seu excesso, que se revela como linguagem que transborda e contraria a sua própria configuração. O transbordamento se representa na linguagem libertada que denuncia não apenas a hipocrisia do código social, mas também a tirania do código canônico ao denunciar na posição do marido, a sua subjugação: “*acostumbrado a vivir de las mujeres, y convencido de que había se casado con la esposa de Jonás, que se quedo tan tranqüila con el cuento de la ballena*” (p. 370). O substantivo plural “*mujeres*”, não incorpora apenas Fernanda e Petra, mas abarca a multiplicidade até então antropomorfizada sob o nome dos animais que se rifam. Por outro lado, ao declarar que não é tranqüila nem tão crível quanto a esposa de Jonas, Fernanda coloca em questão

não apenas o texto bíblico, mas o próprio código canônico sob o qual sua existência se pautou.

Fernanda deixa à mostra as entranhas da estrutura patriarcal que, sob a pretensa educação para rainha, formatou a “*sirvienta*” disfarçada no papel subalterno da esposa. A sua função, entretanto, se constitui pela ambivalência, revelada na intensidade de um “*hacer*” que, ao contrário do *Fazer* masculino, se define pelo “*soportar*” e “*corregir*”, sob a égide de um Deus que se institui transfigurado no dia, “*desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse*”.

O verbo “*soportar*” se significa mediante a sua transição como um sentido que, ao apontar para além de si mesmo, constitui-se a partir de outros campos que promovem a sua contextualização. Ao suportar, suporta-se algo ou alguém, e isso faz com que seu significado não seja uno, mas múltiplo, e que se deriva sob os aspectos de “*aguantar, sostener o resistir una carga o peso*”, ou mesmo “*aguantar, tolerar, sufrir un dolor, molestia o contratiempo*” (PÉREZ, 1996, p. 849), numa rede semântica através da qual se delinea a opressão sobre o feminino.

A ambivalência do feminino funciona como um duplo vetor presente na linguagem, e que aponta no verbo “*corregir*” o exercício de um contraponto ao verbo “*soportar*,” no qual se configura um processo de causa e efeito. Se “*corregir*” é, conforme nos afiança Pérez (p. 216), a ação de “*quitar a algo los defectos o errores*”, ou “*decir a alguien que no debe hacer determinadas cosas*”, ou mesmo “*moderar un hábito o actividad que há llegado a ser excesivo*”, podemos entender que a mulher que sofre a opressão, identificada sob o verbo “*soportar*”, é a mesma que oprime sob o verbo “*corregir*”, convertida também ela em algoz, numa transição verbal que integra, sob a mesma relação, as suas filhas Renata Remedios e Amaranta Úrsula.

1.11 Renata Remedios: a Meme

1.11.1 A Dualidade do Ser

Meme se configura pela dualidade que a caracteriza e que se funda no nome composto que a designa. O apelido, que se sobrepõe ao nome de Renata Remedios, funciona como um elemento mediante o qual a duplicidade se equilibra. O primeiro nome, Renata, resulta da escolha da mãe em homenagem à avó materna; o segundo nome, Remedios, expressa a vontade da tataravó paterna e se significa na idealização da santidade, em homenagem à Remedios Moscote e Remedios a bela. Os nomes se constituem como identidades distintas, que só são reconhecidas parcialmente, o primeiro por Fernanda, e o segundo por Úrsula.

A transgressão das fronteiras do feminino, diviso entre a tradição e a santidade, se opera através do apelido, que funciona para superar a redução ao dualismo, imprimindo-lhe a expansão que os nomes antes não permitiam. O apelido funciona como uma espécie de escamoteação à prescrição, fundada entre o social e o religioso, e ele representa não apenas a possibilidade de existência do feminino, mas também a densidade latente que se recobre sob a aparente camada de frivolidade ao nível da superfície.

El diploma que la acreditaba como concertista de clavicordio fue ratificado por el virtuosismo con que ejecutó temas populares del siglo XVII en la fiesta organizada para celebrar la culminación de sus estudios, y con la cual se puso término al duelo. Los invitados admiraron, más que su arte, su rara dualidad. Su carácter frívolo y hasta un poco infantil no parecía adecuado para ninguna actividad seria, pero cuando se sentaba al clavicordio se transformaba en una muchacha diferente, cuya madurez imprevista le daba un aire de adulto (p. 307-308)

Evidencia-se no discurso o aspecto contraditório que caracteriza Meme, num relevo que se dá através da admiração das pessoas, deslocando-se o foco de atenção da sua arte para o que o narrador define como “*su rara dualidad*”. Se a “*dualidad*” se significa obviamente naquilo que é duplo ou dobrado, o “*raro*” se expressa como algo que “*sucede con poca frecuencia*” ou mesmo é “*diferente de lo esperado*”, e que por isso também pode ser interpretado a partir da tradução da “*persona poco fácil de tratar*” (PÉREZ, 1996, p. 761).

A dualidade parece se assentar nos aspectos antagônicos que a constituem, e que se dividem entre o “*caráter frívolo*” e “*un poco infantil*” e, em razão de que “*no parecia adecuado para ninguna actividad seria*”, converte-se na sua inadequação, em contraponto à “*muchacha diferente, cuya madurez imprevista le daba un aire adulto*”. Os elementos

anacrônicos presentes no discurso contribuem para enfatizar seu aspecto antagônico, e instalam a distância entre a mulher e a idealização que nela se projeta. Não bastasse a definição de que o clavicórdio era “*un instrumento que hasta las monjas consideraban como un fósil de museo*” (p. 308), a ele se somam os temas musicais do século XVII, que imprimem a nota dissonante em relação à menina frívola e infantil, que se transforma numa “*muchacha diferente*” mediante uma maturidade “*imprevista*”, que altera a conformidade da configuração. O caráter de Meme se funda e se esconde a partir do verbo que a insere no tempo do mundo, e mediante o qual se caracteriza o aspecto social de sua condição:

Pero al contrario de Amaranta, al contrario de todos, Meme no revelaba todavía el sino solitario de la familia, y parecía enteramente conforme con el mundo, aun cuando se encerraba en la sala a las dos de la tarde a practicar el clavicordio con una disciplina inflexible. Era evidente que le gustaba la casa, que pasaba todo el año soñando con el alboroto de adolescentes que provocaba su llegada, y que no andaba muy lejos de la vocación festiva y los desafueros hospitalarios de su padre. El primer signo de esa herencia calamitosa se reveló en las terceras vacaciones, cuando Meme apareció en la casa con cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase, a quienes invitó a pasar una semana en familia, por propia iniciativa y sin ningún anuncio (MÁRQUEZ, 2007, p. 297).

Segundo Pérez (1996, p. 669), o verbo “*parecía*” expressa o “*aspecto que ofrecen las facciones de la cara y la disposición del cuerpo*”, como elementos do aspecto físico que podem revelar, mas também podem esconder o seu universo interior. A mesma superfície que se faz visível aos olhos, também pode subtrair à visão aquilo que não deseja que seja visto. Sob essa perspectiva, o verbo “*parecía*” se entrelaça, por associação, ao verbo “*aparentar*”, com o qual forma uma malha semântica da qual resulta o significado de um “ *fingir un sentimiento o conocimiento que no se tiene*”, ou “*tener aspecto de*”, ou mesmo “*hacer ver que se hace algo, sin hacerlo*” (PÉREZ, 1996, p. 64). O terreno enganoso das aparências se institui mediante esse verbo, em que nem tudo é o que parece, o que de certa forma prenuncia em Meme seu aspecto desconhecido, que apesar de não se revelar, repousa no verbo estrategicamente plantado no discurso.

Aquela que “*parecia*” em inteira conformidade com o mundo, numa perspectiva afirmativa, assim o parece porque “*al contrario de todos (...) no revelaba todavía el sino solitario de la familia*”. É sob a “*aparência*” que o feminino se configura em Meme: frívola, um pouco infantil, inadequada, festeira, sociável, vaidosa, sensual, mais próxima

do espírito do pai do que do espírito das mulheres da casa, alguém que vive em harmonia com a amargura de Amaranta, a tirania de Fernanda e o controle de Úrsula sem, contudo, perder a própria alegria e a disposição para viver.

Essa “aparência” esconde, entretanto, outra perspectiva que nega a primeira, e que se manifesta através da expressão “*no revelaba*”, sob a qual se pode entrever a complexidade que a constitui e que escapa à primeira vista. Da mesma forma, e ainda concentrado no verbo “*parecia*”, a manifestação de sua “*herencia calamitosa*” parece se relacionar, num primeiro plano, à sua vocação festiva que a identifica com o pai. Na estrutura do discurso, entretanto, emerge em segundo plano a relação que aponta para outra camada do discurso, e mais subjetiva, vinculada à “*propia iniciativa*” daquela que, ao trazer para casa quatro monjas e sessenta e oito companheiras de classe, o faz “*sin ningún anuncio*”, o que revela um aspecto imprevisível e inesperado de seu caráter.

1.11.2 As Relações que Constituem o Feminino

Visto assim, estamos diante de uma personagem multifacetada, nem tão evidente nem tão “*conforme*”. Meme pode ser percebida através de suas relações que, ao se configurarem “*conforme*” a perspectiva, variável e nem sempre a mesma, também funcionam para escondê-la, pois ela se metamorfoseia de acordo com as circunstâncias. Ora ela é a moça obediente e disciplinada, a “*muchacha*” séria e madura que atende às expectativas da mãe; ora ela é a neta beatífica que levanta cedo para ir à missa, conforme o agrado da avó; ora ela é a filha vaidosa e perdulária, cúmplice do espírito festeiro e ocioso do pai; ora, ela se revela a moça emancipada do século XX que fala inglês, joga tênis e pratica natação, dança e namora, bebe e fuma, em plena efervescência social.

A sua relação com o pai, Aureliano Segundo, funciona como contraponto à opressão materna, e serve para evitar e adiar a crise entre o temperamento da mulher que se delineia em Meme e o espírito autoritário de Fernanda. Entre pai e filha se estabelece a camaradagem que parece distanciar Meme das mulheres Buendía e aproximá-la do ramo extrovertido dos homens da família, associado ao ócio, às festas e às gastanças. Meme se

converte numa versão similar à do espírito paterno, assim como nela também se imprime a sensualidade vaidosa que caracteriza Petra Cotes:

Era tan pródigo con Meme que ni siquiera sabía cuánto dinero le proporcionaba, porque ella misma se los sacaba de los bolsillos, y la mantenía al tanto de cuanta novedad embellecedora llegaba a los comisariatos de la compañía bananera. El cuarto de Meme se llenó de almohadillas de piedra pómez para pulirse las uñas, rizadores de cabellos, brilladores de dientes, colírios para languidecer la mirada, y tantos y tan novedosos cosméticos y artefactos de belleza que cada vez que Fernanda entraba em el dormitorio se escandalizaba con la idea de que el tocador de la hija debía ser igual al de las matronas francesas (MÁRQUEZ, 2007, p. 311).

A relação com o pai nasce num momento em que o “*parecia conforme con el mundo*” em Meme sofre um pequeno desajuste, como uma imagem subitamente desfocada, que ameaça escapar de seu controle. É quando ela entra em casa à noite, vinda da casa de uma amiga, com os sentidos embotados pelo álcool:

Había pasado dos horas tremendas en el dormitorio de una amiga, llorando de risa y de miedo, y en el otro lado de la crisis había encontrado el raro sentimiento de valentía que le hizo falta para fugarse del colegio y decirle a su madre con esas o con otras palabras que bien podía ponerse una lavativa de clavicordio. Sentada en la cabecera de la mesa, tomando un caldo de pollo que le caía en el estómago como un elixir de resurrección, Meme vio entonces a Fernanda y Amaranta envueltas en el halo acusador de la realidad. Tuvo que hacer un grande esfuerzo para no echarles en cara sus remilgos, su pobreza de espíritu, sus delirios de grandeza (MÁRQUEZ, 2007, p. 309).

Trata-se do primeiro indício que revela em Meme a ausência do equilíbrio entre dois lados distintos, quando a inconformidade ameaça desestabilizar a própria conformidade, e o descontrole parece fugir do controle. A manifestação de alteração de sua configuração se dá durante à noite, que se representa na psique humana como uma região ameaçadora, porque escura e desconhecida. O espaço é o “*dormitório de una amiga*” e, ainda que não seja o espaço doméstico da casa materna, caracteriza-se como o espaço íntimo de um quarto. Os diferentes espaços internos que se distribuem entre o convento, a casa materna e o dormitorio da amiga, expressam a condição do feminino que, “*llorando*

de riza y de miedo”, se traduz nos espaços fechados como o estado de contração entre desejo e medo, num processo que revela o represamento das emoções.

O processo se esquia do enfrentamento, e a repressão se transforma num terreno de permanente negociação. A negociação se converte num jogo de máscaras através do qual Meme aprende a dissimular, a assumir gostos que não são os seus, a paulatinamente se esvaziar de si mesma. Assim é que ela passa a frequentar a igreja a fim de ter a aprovação de Úrsula para não apenas ir aos bailes, mas também travar relações de amizade com amigas norte-americanas.

... la anciana ciega, al contrario de lo que todos esperaban, consideró que no había nada reprochable en que Meme asistiera a los bailes y cultivara amistad con las norteamericanas de su edad, siempre que conservara su firmeza de criterio y no se dejara convertir a la religión protestante. Meme captó muy bien el pensamiento de la tatarabuela, y al día siguiente de los bailes se levantaba más temprano que de costumbre para ir a misa. (MÁRQUEZ, 2007, p. 313)

De natureza bem diversa, entretanto, é a moça que se relaciona com as amigas, no plano externo da casa, e que não é nem a filha mimada pelo pai, nem a filha obediente à mãe, nem mesmo aquela que se esforça por levantar cedo para ir à missa no dia seguinte a um baile:

Su felicidad estaba en el otro extremo de la disciplina, en las fiestas ruidosas, en los comadros de enamorados, en los prolongados encierros, con sus amigas, donde aprendían a fumar y conversaban de asuntos de hombres, y donde una vez se les pasó la mano con tres botellas de ron de caña y terminaron desnudas midiéndose y comparando las partes de sus cuerpos (p. 309).

1.11.3 A Configuração entre o Social e o Primitivo

Meme representa o mundo social moderno, aparentemente diferente em relação ao mundo primitivo, triste e sombrio habitado pelas mulheres da família Buendía. Ela se

configura num plano claro e luminoso, diverso daquele que constitui o universo interno da casa, e que se caracteriza pela leveza e a extroversão que promove a sua sociabilidade, independentemente da dura disciplina de Fernanda:

No era bella, como nunca lo fue Amaranta, pero en cambio era simpática, descomplicada, y tenía la virtud de caer bien desde el primer momento. Tenía un espíritu moderno que lastimaba la anticuada sobriedad y el mal disimulado corazón cicatero de Fernanda (p. 311).

A configuração de Meme, fundada a princípio num “*parecia*” que a associa não apenas à educação formal, mas também à frívola sociabilidade da sua juventude, revela sua fragilidade quando ela conhece Mauricio Babilônia, e a paixão avassaladora que então a domina, nela imprime a mesma circularidade que caracteriza o universo de *Cien años de soledad*. Institui-se então, uma espécie de processo regressivo, que a afasta do âmbito social para aproximá-la do âmbito primitivo. A densidade latente que se recobria pela “aparente” conformidade com o mundo social emerge, então, sob o mesmo efeito magnético que um dia José Arcadio despertou em Rebeca.

Mauricio Babilônia é, assim como José Arcadio, um homem de “*belleza varonil*”(p. 325) que também não faz parte de seu mesmo nível social, assim como José Arcadio não o fazia em relação a Pietro Crespi. Ao contrário dela, é um homem simples e pobre que só tem um único terno branco de linho, empregado da Companhia Bananeira cuja função se revela pela “*brutalidad de las manos*” (p. 325), e ele não se encontra na escala social que poderia significar a sua elevação, sob a ótica de Fernanda. A sua atração por Mauricio Babilônia, se representa pela aparição das borboletas amarelas, como um processo de transubstanciação que a aproxima da natureza e a afasta do âmbito social:

Fue entonces cuando cayó en la cuenta de las mariposas amarillas que precedían las apariciones de Mauricio Babilonia. Las había visto antes, sobre todo en el taller de mecánica, y había pensado que estaban fascinadas por el olor de la pintura. Alguna vez las había sentido revoloteando sobre su cabeza en la penumbra del cine. Pero cuando Mauricio Babilonia empezó a perseguirla, como un espectro que solo ella identificaba en la multitud, comprendió que las mariposas amarillas tenían algo que ver con él. Mauricio Babilonia estaba siempre en el público de los conciertos, en el cine, en la misa mayor, y ella no necesitaba verlo para descubrirlo, porque se lo indicaban las mariposas (MÁRQUEZ, 2007, p. 327).

As borboletas amarelas são duplamente simbólicas. Ao mesmo tempo em que nelas se significa a transubstanciação feminina através dos insetos, nelas também se projeta a sexualidade como um campo poderoso e ameaçador, que se representa pela paixão destruidora. No processo de transubstanciação do feminino, que se verifica no universo de *Cien años de soledad*, a mulher é associada à natureza nas suas diversas expressões, e essa associação sofre uma evolução que aos poucos a descola do chão para projetá-la no ar.

A transubstanciação se principia através de Úrsula, que é associada às formigas, e evolui no mesmo nível para o pântano que caracteriza Amaranta; Rebeca ainda permanece no chão, associada à terra das paredes, como um alimento vital que a atrai, e que se traduz na expressão da sexualidade simbolizada na terra úmida do jardim e no trabalho das minhocas. Santa Sofía de la Piedad é equiparada às ratas do galpão, como significação de seu rebaixamento.

Remedios Moscote e Remedios a bela se constituem nas exceções, e nelas não se projeta a aproximação com os animais ou os insetos, mas se promove uma associação que as eleva do nível do chão e as distancia da terra. A primeira se assemelha ao verde da natureza e à pureza do lírio; a segunda, transfigura-se no vento e na luz como a leveza que lhe permite ascender “*en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria*” (p. 272).

Constituindo-se pela distinção, Pilar e Petra se assemelham aos animais de porte; a primeira, através do nome “*Ternera*”, que evoca a carne de abate como expressão da sexualidade que se representa na prostituição; a segunda, na grande fera de “*ojos atrigrados por la candela de la reivindicación*” (p. 291).

A transfiguração no inseto com asas se promove, pela primeira vez, em relação à Fernanda. Ao romper o silêncio e se rebelar contra a sua condição, ela se incorpora ao ruído perturbador dos besouros. A associação do feminino ao ruído de suas asas, constitui-se na metáfora que representa a apropriação da linguagem e, especialmente, a desmitificação do significado que lhe permite superar seus eufemismos.

As borboletas amarelas, que parecem acompanhar Mauricio Babilônia, convertem-se na representação da própria sexualidade que se manifesta em Meme, como um efeito produzido pela atração. A transformação que se opera em Meme a afasta do âmbito social e a aproxima do âmbito primitivo, e o processo de sua transfiguração através das

borboletas, ainda que não possa ser compreendido por Fernanda, não escapa à sua intuição, que vislumbra a similaridade com Remedios, a bela:

Una mañana, mientras podaban las rosas, Fernanda lanzó un grito de espanto e hizo quitar a Meme del lugar en que estaba, y que era el mismo del jardín donde subió a los cielos Remedios, la bella. Había tenido por un instante la impresión de que el milagro iba a repetirse en su hija, porque la había perturbado un repentino aleteo. Eran las mariposas. Meme las vio, como si hubieran nacido de pronto en la luz, y el corazón le dio un vuelco. En ese momento entraba Mauricio Babilonia con un paquete que, según dijo, era un regalo de Patricia Brown (p. 327).

Nas asas dos besouros, assim como nas asas das borboletas, se simboliza a constituição do Ser, seja através da linguagem, seja mediante a própria sexualidade, e que se revela como uma possibilidade interdita ao feminino. De forma paradoxal, ainda que rarefeitas na comparação com os besouros, por mais leves e translúcidas, as borboletas representam o estilhaçamento contra o vôo suicida. O que poderia nelas significar a evolução, e que se projeta como um traçado inicialmente ascendente, desvia-se na sua trajetória para se despencar em vôo descendente, imprimindo pela sua involução, a circularidade que caracteriza o feminino em *Cien años de soledad*.

Em busca de desafogo para suas dúvidas e seus desejos, é na cama de Pilar Ternera que Meme irá consumir sua paixão, como se a origem se manifestasse pela sua repetição. Da mesma forma, sob a “*aparente*” conformidade diante da proibição materna, a noite será o espaço de seus encontros com Mauricio Babilônia, e através dela se imprimirá o seu caráter clandestino, assim como os riscos que se representam através dos escorpiões que habitam o banheiro. Quando o amante é abatido, Meme se submete, outra vez “*aparentemente,*” ao jugo materno, e o percurso que com ela percorre, em direção ao exílio, se significa como um processo de retorno, que a leva de volta ao lugar onde tudo começou:

Meme apenas se dio cuenta del viaje a través de la antigua región encantada. No vio las umbrosas e interminables plantaciones de banano a ambos lados de las líneas. No vio las casas blancas de los gringos, ni sus jardines ardecidos por el polvo y el calor, ni las mujeres con pantalones cortos y camisas de rayas azules que jugaban barajas en los pórticos. No vio las carretas de bueyes cargadas de racimos en los caminos polvorientos. No vio las doncellas que saltaban como sábalos en los ríos transparentes para dejarles a los pasajeros del tren la amargura de sus senos espléndidos, ni las barracas abigarradas y miserables de los

trabajadores donde revoloteaban las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia (...) Seguía pensando en él durante la penosa travesía a lomo de mula por el páramo alucinante donde se perdió Aureliano Segundo cuando buscaba a la mujer más hermosa que se había dado sobre la tierra, y cuando remontaron la cordillera por caminos de indios, y entraron a la ciudad lúgubre en cuyos vericuetos de piedra resonaban los broncees funerarios de treinta y dos iglesias. (...) Fernanda la condujo a un edificio sombrío que Meme reconoció de inmediato por las evocaciones que su madre solía hacer del convento donde la educaron para reina, y entonces comprendió que había llegado al término del viaje (MÁRQUEZ, 2007, p. 334-336)

Meme percorre em sentido inverso o caminho envergado pela mãe, e atravessa a região clara, luminosa e quente do Caribe para chegar ao lugar sombrio onde a linguagem se emudece. Meme não apenas é condenada à clausura e à solidão de um convento sombrio e gelado, onde consome o resto de seus dias, mas também é condenada a cumprir, num processo inverso, o processo que conduz da linguagem ao silêncio, e que na mãe se significou no processo do silêncio à linguagem. Ao emudecer, Meme parece realizar o único ato que lhe resta: negando a própria linguagem, ela recusa o mundo cultural, e se refugia no silêncio de uma região inominável, a salvo do campo onde os códigos sociais se constroem.

1.12 Amaranta Úrsula

1.12.1 A Circularidade

Amaranta Úrsula se constitui consoante seu próprio nome, que a situa entre a maldição e a culpa. Em Amaranta se configura a herdeira da maldição; mas é à Úrsula que cabe a culpa dessa herança, como matriarca precursora da estirpe. Em Amaranta Úrsula, a última mulher da descendência, parece se cumprir o princípio evolutivo desencadeado por

Úrsula, e que se manifesta como um movimento circular que nela imprime uma espécie de síntese do feminino nesse universo. Seu retorno a Macondo, muitos anos depois de sua partida para Bruxelas, imprime a circularidade que caracteriza o feminino em *Cien años de soledad*, e o fixa na condição mitológica que o impede de ascender ao tempo histórico.

Amaranta Úrsula retorna aparentemente transformada. Não se trata mais da menina que partira, mas da mulher em plenitude, “*espontânea, tan emancipada, con un espíritu tan moderno e libre*” (p. 428), que a inscreve num movimento dinâmico na busca de recuperar a casa onde nascera, assim como também resgatar a comunidade de seu próprio infortúnio. Nela é possível identificar os pontos em comum com sua própria ascendência, e que se definem, num primeiro plano, pela sua semelhança com Úrsula, “*Activa, menuda, indomable, como Úrsula*”; num segundo plano com Remedios, a bela, “*y casi tan bella y provocativa como Remedios, la bella*”, sem que, no entanto, se equipare ao mesmo grau de beleza e provocação. É como se à Amaranta Úrsula se negasse o mesmo âmbito magnético e beatífico habitado por Remedios, a bela, o que a mantém mais próxima da terra do que do céu, ao qual aquela ascendera.

Nela o que parece se evidenciar, como um elemento que a distingue das demais, é o seu próprio tempo, um tempo em relação ao qual ela parece não apenas se integrar, mas também se antecipar, “*estaba dotada de un raro instinto para anticiparse a la moda*” (p. 429). O vanguardismo que a orienta parece funcionar como um elemento que a impulsiona num movimento progressivo, em que o sentido ascendente se sobrepõe ao descendente. Ainda assim, um aspecto regressivo insiste em se manifestar em Amaranta Úrsula, e parece se vincular não apenas às suas características herdadas, mas também ao próprio retorno a Macondo.

Num terceiro plano, de forma oblíqua e subjetiva, a herança parece insistir em se manifestar, e é possível entrevê-la como a expressão de um rápido fulgor que a aproxima de Amaranta. É um traço rápido, mas preciso, e que se revela refletido nos olhos de Gastón, seu marido, nas “*pupilas pálidas que acentuaban su aire de navegante*” (p. 431). A característica se mistura a tantas outras que servem para compor a personalidade de Gastón: flamenco, homem maduro e esbelto, rico e apaixonado, cujas atividades financeiras são de origem imprecisa. A narrativa menciona o Congo Belga onde sua família teria investimentos em azeite de palma. Mas foi como piloto de biplano esportivo, fazendo piruetas sobre o colégio de Amaranta Úrsula, em Bruxelas, que ambos se

conheceram. E foi a quinhentos metros de altura que principiaram a se amar, sobrevoando “*el aire dominical de las landas*” (p. 431).

Gastón se divide entre os esportes que incluem o biplano, o velocípede e as caminhadas a pé. Dedica seu tempo a investigar a flora e a fauna que constituem Macondo. Parece um homem da terra e do ar, entre geólogo e aviador, mas nele se revela, de forma recorrente, um ar de “*navegante*”, primeiro na página 427, e depois na página 431, e que se expressa para além da vocação que o leva a perscrutar o céu e a terra, como uma evocação das águas que se escondem sob a terra.

Assim como Amaranta, também Amaranta Úrsula parece se associar à região topográfica de Macondo, constituída por seus pântanos e seu solo arenoso. Na simbologia de *Cien años de soledad*, a água representa a sexualidade represada, em permanente luta contra as forças gravitacionais.

A água se metaforiza em Amaranta Úrsula ao retornar a Macondo “*sin ningún anuncio*”, e “*empujada por brisas de veleiro*” (p. 427), num processo que a associa não apenas à navegação, mas também à presumida imprevisibilidade, como movimento subjacente e desconhecido de quem percorre suas próprias ondas. Ao contrário de sua antecessora, nela a sexualidade se representa no aspecto transbordante que invade a casa dos Buendía, e a habita em todos os seus recantos.

Ela se conjuga ao marido como seu elemento ativo, representado pelo cordão com que o traz amarrado pelo pescoço, e que imprime nele a docilidade e a submissão como elementos do campo feminino que se transferem para o campo masculino, e que parecem apontar para o vanguardismo feminino que a caracteriza.

En realidad, quienes veían aquel cuarentón de hábitos cautelosos, con su sedal al cuello y su bicicleta de circo, no hubieran podido pensar que tenía con su joven esposa un pacto de amor desenfrenado, y que ambos cedían al apremio recíproco en los lugares menos adecuados y donde los sorprendiera la inspiración, como lo hicieron desde que empezaron a verse, y con una pasión que el transcurso del tiempo y las circunstancias cada vez más insólitas iban profundizando y enriqueciendo (MÁRQUEZ, 2007, p. 431).

Desde o princípio, a circularidade se representa em Amaranta Úrsula, expressa em primeira mão pela presença dos pássaros belgas que carrega consigo, disposta a povoar os céus de Macondo; em segundo lugar pela disputa do espaço na luta feroz que trava com as

formigas; e em terceiro lugar, pela solidão e o isolamento que, a despeito de um pretense espírito festeiro e alegre, caracteriza a sua condição solitária reduzida a casa, sem se integrar efetivamente com as pessoas do lugar.

O seu retorno é movido pelo que Gastón define como um “*espejismo de la nostalgia*” (p. 430) sob cuja influência as lembranças assumem tonalidades outras em relação àquelas da realidade. Sob o efeito da evocação desejosa, o lugar se transfigura então, no “*pueblo más luminoso y plácido del mundo*”, onde “*una casa enorme, perfumada de orégano*” converte-se num lugar paradisíaco sobre a terra. (p. 431-432). O retorno inexplicável, ao lugar decadente onde nascera, parece revestir-se de qualquer ausência de lógica. Contrariando seu espírito moderno e a riqueza de um marido que poderia levá-la para viver onde desejasse, Amaranta Úrsula escolhe “*un pueblo muerto, deprimido por el polvo y el calor*” (p. 429). Os vinte e cinco pares de canários belgas, que carrega para repovoar os céus de Macondo, constituem-se na metáfora na qual a mulher se transubstancia, e nos quais se imprime a circularidade que se cumpre.

Recordando que su madre le había contado en una carta el exterminio de los pájaros, había retrasado el viaje varios meses hasta encontrar un barco que hiciera escala en las islas Afortunadas, y allí seleccionó las veinticinco parejas de canarios más finos para repoblar el cielo de Macondo. Esa fue la más lamentable de sus numerosas iniciativas frustradas. A medida que los pájaros se reproducían, Amaranta Úrsula los iba soltando por parejas, y más tardaban en sentirse libres que en fugarse del pueblo. En vano procuró encariñarlos con la pajarera que construyó Úrsula en la primera restauración. En vano les falsificó nidos de esparto en los almendros, y regó alpiste en los techos y alborotó a los cautivos para que sus cantos disuadieran a los desertores, porque estos se remontaban a la primera tentativa y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las islas Afortunadas (MÁRQUEZ, 2007, p. 430).

Os pássaros se constituem numa metáfora do magnetismo do lugar sobre a geração das mulheres Buendía. Nos pássaros belgas, que sempre retornam ao seu ponto de partida, se representa o próprio movimento que completa o seu ciclo, e que se projeta na casa de Macondo. O conjunto de “*ilhas Afortunadas*” para onde os pássaros se conduzem promove, por analogia inversa, a relação com o universo feminino da casa Buendía, mulheres isoladas em si mesmas, presas ao mesmo destino de comum infortúnio.

Amaranta Úrsula se assemelha ao vôo cego dos pássaros, que sempre retornam ao seu ponto de origem, “*y más tardaban em sentirse libres que en fugarse del pueblo*”, num

movimento que expressa, pela sua relação, o impulso que se move muito mais pelo desejo de fuga do que pela busca de liberdade. Assim como os pássaros, que não se deixam seduzir pelos ninhos, pelo alpiste e nem mesmo pelo canto atrativo dos cativos, também Amaranta Úrsula ignora os apelos que poderiam retê-la num lugar distante e não resiste ao magnetismo que a aprisiona outra vez ao mesmo lugar, num mesmo processo de repetição:

...y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, resucitó los rosales, arrancó la maleza de raíz, y volvió a sembrar helechos, oréganos y begonias en los tiestos de los pasamanos. Se puso al frente de una cuadrilla de carpinteros, cerrajeros y albañiles que resanaron las grietas de los pisos, enquiciaron puertas y ventanas, renovaron los muebles y blanquearon las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola. Nunca se vio en la casa a nadie con mejor humor a toda hora y en cualquier circunstancia, ni a nadie más dispuesto a cantar y bailar, y a tirar en la basura las cosas y las costumbres revenidas (MÁRQUEZ, 2007, p. 428).

Ao repetir Úrsula, “*Activa, menuda, severa*”, a quem “*parecia estar em todas las partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche*” (p. 17), Amaranta Úrsula confirma o jogo de espelhos visualizado por José Arcadio Buendía em seu sonho premonitório. Ela imprime vida à casa decrépita e instaura outra vez o mesmo processo inaugurado pela tataravó e que, no entanto, revela-se como a repetição na diferença.

Se Úrsula se assemelhava a uma formiguinha, incansável no seu trabalho diligente, Amaranta Úrsula perfaz um caminho inverso que a leva da civilização ao mundo primitivo, onde seu lugar se configura como um campo de batalha na disputa pela ocupação do espaço entre a mulher e as formigas. Amaranta Úrsula se transubstancia aos poucos na natureza em seu aspecto primitivo, configurado na sexualidade como um campo ameaçador.

Num quarto plano, revela-se a característica que a aproxima de Meme, como a semelhança através de sua própria inversão. Meme se caracteriza pela vaidade, alegria e mundanidade que parecem distanciá-la da sina solitária da família para inseri-la na sociabilidade, sempre cercada de amigas, freqüentadora de bailes e de festas, disposta a ludibriar a vigilância de Fernanda. Essas mesmas características parecem se repetir em Amaranta Úrsula na sua disposição para resgatar a velha casa em ruínas e imprimir-lhe a alegria jovial de que ela é portadora.

... tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola. Nunca se vio en la casa a nadie con mejor humor a toda hora y en cualquier circunstancia, ni a nadie más dispuesto a cantar y bailar, y a tirar en la basura las cosas y las costumbres revenidas (MÁRQUEZ, 2007, p. 428).

O pouco tempo, três meses, parece significar a urgência de vida que Amaranta Úrsula carrega consigo, assim como a sua capacidade para transformar o ambiente e resgatar os costumes já esquecidos. O ar se enche do “*mejor humor*”, do “*cantar y bailar*”, que parecem afastar para longe qualquer vocação para a solidão ou a tristeza. O narrador não elucida, entretanto, por que a transformação não avança e parece se estagnar num estágio que não ultrapassa os limites da casa:

Un año después del retorno, aunque no hubiera conseguido entablar una amistad ni promover una fiesta, Amaranta Úrsula seguía creyendo que era posible rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio (p. 430).

Enquanto em Meme a sociabilidade serve como recurso que engana a própria solidão, e se constitui como um jogo de aparências que subtrai à linguagem a duplicidade que sob ela se abriga, daí evoluindo para o emudecimento total, em Amaranta Úrsula a linguagem funciona de forma paradoxal, e serve para anunciar a intenção de um “*fazer social*” que se funda na alegria e no lado claro da casa, mas que não se significa além da superfície das palavras que nunca atingem a sua concretização porque não penetram o seu sentido.

O narrador não elucida as razões por que, um ano mais tarde, ela ainda não travou amizade com ninguém do lugar. Da mesma forma, o narrador também não entra no mérito de a casa não ter se aberto para nenhuma festa. O que a narrativa enfatiza é seu estado de felicidade, igual e sempre o mesmo a despeito da casa vazia. Dois anos mais tarde, “*Amaranta Úrsula seguia tan contenta como el primer dia*” (p. 432). Assim como Meme, também a filha caçula de Fernanda parece se constituir pela duplicidade do Ser, que se esconde sob aparência enganosa de sua superfície.

1.12.2 A Sexualidade como Emersão e Sufrágio do Ser

A casa se converte num espaço hermético, de portas e janelas fechadas, apartada do mundo em torno, sem noção de realidade nem de tempo, orientada apenas pelo ritmo da paixão que se deflagra entre Amaranta Úrsula e Aureliano. À medida que ambos se afundam num universo governado por suas próprias leis, a noção de um paraíso de origens bíblicas ganha contornos sempre mais nítidos, associada a uma memória primitiva que parece se localizar na infância.

Se vieron a sí mismos en el paraíso perdido del diluvio, chapaleando en los pantanos del patio, matando lagartijas para colgárselas a Úrsula, jugando a enterrarla viva, y aquellas evocaciones les revelaron la verdad de que habían sido felices juntos desde que tenían memoria (MÁRQUEZ, 2007, p. 461).

Na narrativa se instala um processo de regressão, que persegue o momento original de um estado de felicidade, e que se representa na infância distante. Aureliano abandona a perseguição ao conhecimento, que se encontra nos pergaminhos de Melquíades, e dá vazão à própria paixão, conduzido pelo “*ingenio disparatado*” de Amaranta Úrsula. O paraíso almejado se encontra e se perde na própria sexualidade, que compromete a inocência que o constituía. O paraíso bíblico imprime seus contornos ao universo ficcional de *Cien años de soledad*, e Amaranta Úrsula e Aureliano repetem Adão e Eva.

Aunque Aureliano era un amante tan feroz como su rival, era Amaranta Úrsula quien comandaba con su ingenio disparatado y su voracidad lírica aquel paraíso de desastres, como si hubiera concentrado en el amor la indómita energía que la tatarabuela consagró a la fabricación de animalitos de caramelo (MÁRQUEZ, 2007, p. 458).

Em seus aspectos explícitos a narrativa associa, por inversão, Amaranta Úrsula à tataravó, convertidas na mesma energia que a primeira dedicou ao trabalho, e que a última concentra na sexualidade. Em seus aspectos implícitos, entretanto, emerge a semelhança com Rebeca, numa espécie de síntese completiva. Amaranta Úrsula parece realizar o desejo represado de Úrsula, expresso na sua reflexão final em relação à Rebeca: “*habiendo*

comprendido que somente ella, Rebeca (...) la del corazón impaciente, la del vientre desahogado, era la única que tuvo la valentía sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe” (p. 286). A valentía “*sin frenos*” se projeta então, em Amaranta Úrsula, como a expressão de um “*ingenio disparatado*”, cuja “*voracidad lírica*” é a mesma “*voracidad de su vientre*” que dominava a Rebeca: “*El carácter firme de Rebeca, la voracidad de su vientre, su tenaz ambición, absorbieron la descomunal energía del marido*” (p. 136).

Assim como Rebeca, também Amaranta Úrsula governa o universo instaurado na casa Buendía, e a ela cabe o elemento ativo vinculado ao comando, responsável por todos os desastres que se avizinham. Nela se confirma o mesmo princípio que atribui a Eva a responsabilidade pela perda do paraíso.

Una noche se embadurnaran de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como perros y se amaron como locos en el piso del corredor, y fueron despertados por un torrente de hormigas que se disponían a devorarlos vivos (MÁRQUEZ, 2007, p. 459).

A sexualidade se configura como um processo que evolui do espaço diurno para o espaço noturno, associado à noite e às suas forças misteriosas. Ainda que a sexualidade se configure doce como pêssego em calda, nela está presente a conotação de suas forças negativas, como um estado que conduz à condição animalesca dos cães no cio e à inconsciência dos insanos. O corredor se simboliza como espaço intermédio da condição civilizada para o primitivo, da consciência para a inconsciência, das lembranças para o imemorial, do humano para o animalesco. Nesse âmbito, o espaço já não é mais de pleno domínio, mas passa a ser disputado com as formigas, habitantes de um mundo subterrâneo que se caracteriza pelo escuro de seus labirintos.

Nas formigas também se simboliza a catalisação do feminino através da transubstancialidade que o caracteriza. Úrsula se agrega ao reino das formigas, convertida em trabalho e silêncio; Amaranta não consegue se dissociar da região pantanosa à qual se incorpora; Rebeca se alimenta da terra que recobre as paredes, e se desmancha em lágrimas diante dos montinhos de terra produzidos pelas minhocas do quintal; Santa Sofía de la Piedad equipara-se às ratas do galpão, conformada com os restos que lhe sobram.

A evolução do feminino, como um processo social, vagaroso e doloroso, que o eleva aos poucos do chão para projetá-lo nas flores e no ar translúcido, parece se configurar apenas através da santidade, representada por Remedios Moscote e Remedios a

bela. Ainda assim, o feminino insiste e resiste em outras formas de realização, que buscam superar o silêncio e a opressão que lhes são outorgados. Em Fernanda se delineia o zumbido dos besouros, traduzidos em linguagem da qual ela se apropria; Meme se assemelha às borboletas amarelas, que traduzem a sexualidade como um vôo suicida; em Amaranta Úrsula a vocação dos canários que não apenas voam, mas também cantam, se traduz na fatalidade do retorno ao ninho que, aos poucos a transubstancia na própria selva que invade a casa, simbolizada na sexualidade como âmbito ameaçador que sufraga o ser.

Cercados por la voracidad de la naturaleza, Aureliano y Amaranta Úrsula seguían cultivando el orégano y las begonias y defendían su mundo con demarcaciones de cal, construyendo las últimas trincheras de la guerra inmemorial entre el hombre y las hormigas (MÁRQUEZ, 2007, p. 463).

2 A MULHER, AS AMENDOEIRAS E A SOMBRA

2.1 O Território em que se Funda o Tempo

*El amor en los tiempos del cólera*¹¹ é ambientado num pequeno povoado costeiro do Caribe, no início do século XX, e apresenta um tempo sucessivo e não mais circular como em *Cien años de soledad*. As explosões épicas do realismo fantástico cedem lugar à temática do amor que espera toda uma vida para se realizar somente às portas da velhice, já na maturidade dos setenta anos. Ainda assim, a tessitura da narrativa se entrelaça com o mito e a lenda, para se enraizar na história pessoal de Gabriel García Márquez.

A obra, lançada em 1985, apresenta a temática do amor na terceira idade. Apesar do tempo cronológico, marcado pelo relógio e pelo calendário, “*cincuenta e un años, nueve meses e cuatro días*”, a linearidade é quebrada em relação ao ponto zero da narrativa. A partir do segundo capítulo, abre-se nova perspectiva narrativa, cujo foco até então em Juvenal Urbino, desloca-se para Florentino Ariza, mantendo sempre no seu centro Fermina Daza, a mulher em torno da qual, ambos orbitam.

A nova perspectiva se desenvolve mediante uma *anacronia* (GENETTE, 1972, p. 33 a 50), cuja amplitude cobrirá, retrospectivamente, os mais de cinquenta anos já mencionados, através de uma *analepse* completa que busca recuperar a totalidade do antecedente narrativo, ou seja, a paixão de Florentino Ariza por Fermina Daza. A partir do sexto e último capítulo, retoma-se o ponto narrativo inicial para então se promover o seu desenlace.

¹¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*, 8ª edição, Buenos Aires: Debolsillo, 2007. (Todas as citações serão baseadas nessa edição).

Ao escrever *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez buscou inspiração na história de seus pais, Gabriel Elígio e Luíza Santiga Márquez, cujo namoro é definido como uma história de “*amores contrariados*”. A sua narrativa, ouvida muitas vezes durante a infância, constituía-se para o menino e, mais tarde para o ficcionista, num relato em que se misturavam realidade e fantasia:

La historia de esos amores contrariados fue otro de los asombros de mi juventud. De tanto oírla contada por mis padres, juntos y separados, la tenía casi completa cuando escribí *La hojarasca*, mi primera novela, a los veintisiete años, pero también era consciente de que todavía me faltaba mucho que aprender sobre el arte de novelar. Ambos eran narradores excelentes, con la memoria feliz del amor, pero llegaron a apasionarse tanto en sus relatos que cuando al fin me decidí a usarla en *El amor en los tiempos del cólera*, con más de cincuenta años, no pude distinguir los límites entre la vida y la poesía (MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, 2002, p. 59).

Meio século é uma medida temporal significativa. No romance, “*más de cincuenta años*” do escritor se converterão no meio século de separação entre Florentino Ariza e Fermina Daza. Mais tarde, já em 2002, quase meio século separam a publicação de *La hojarasca* em relação à publicação das próprias memórias, *Vivir para contarla*. A medida espaço-temporal se converte, simbolicamente, na diferença que caracteriza o escritor que é em relação àquele que foi. A distância entre os fatos vividos e os fatos narrados converte-se no território perseguido pela memória, no esforço sempre incompleto de sua reconstituição e que, ao buscar a origem tenta imprimir unidade à ficção produzida, muito mais do que sobre a própria vida vivida. Assim como Amaranta Úrsula já o experimentara ao retornar a Macondo de sua infância, o escritor também enverga agora, o mesmo projeto na restauração da vida vivida, num processo que já se antecipa como a realidade transfigurada pelo “*espejismo*¹² *de la nostalgia*” em *Cien años de soledad*, (2007, p. 430) e que se projeta na tessitura de *El amor en los tiempos del cólera*. A projeção antecipa a reflexão entre ficção e memória que, mais tarde, se realizará em *Vivir para contarla*, e promove uma inevitável intertextualidade entre as obras ficcionais.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, a fronteira escorregadia entre dois tempos distintos e as lacunas que se interpõem entre eles, manifestam como o sentimento de

¹² Fenómeno óptico debido a la reflexión total de la luz al atravesar capas de aire de muy diversa densidad y muy caliente que consiste en ver a distancia imágenes de cosas invertidas; cosa que produce una ilusión engañosa (PÉREZ, 1996, p. 370).

decepção que toma conta de Juvenal Urbino, ao retornar para sua cidade e reencontrá-la muito diferente daquela que conservava na memória. O narrador atribui o equívoco à inexperiência da personagem, então com vinte e três anos que, não por acaso, é a mesma idade que tinha o escritor ao retornar à Aracataca, “*Era todavía demasiado joven para saber que la memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnífica los buenos, y que gracias a ese artificio logramos sobrellevar el pasado* (MÁRQUEZ, 2007, p. 156). Ao depor sobre Juvenal Urbino, o narrador depõe subjetivamente sobre o próprio escritor, o que revela a consciência não apenas do processo de criação literária, mas também da constituição da memória e da relatividade que ela comporta.

Na dialética entre memória e ficção, projeta-se no médico de vinte e três anos a mesma perspectiva que orientava o escritor aos vinte e sete anos, quando tentara recompor o retorno à Aracataca através da ficção em *La hojarasca*. Mais tarde, em *Vivir para contarla* (2002, p. 59), o escritor falará da distância entre o vivido e o lembrado, como a própria inexperiência sobre “*el arte de novelar*”. A experiência que lhe faltara em *La hojarasca* parece estar presente em *El amor en los tiempos del cólera* em razão de que aí, os limites entre a realidade e a poesia acabam se confundindo. Assim dito, a ficção ganha corpo quando a poesia domina a realidade, diluindo os seus limites no fazer poético que a transcende.

Se em *Cien años de soledad*, Úrsula é a matriarca na qual podemos reconhecer Tranquilina Márquez, a avó materna, em *El amor en los tiempos del cólera*, a personagem Fermina Daza tem como parâmetro a mãe de García Márquez, Luisa Santiaga. É substancial a diferença que as separa, ainda que ambas se constituam a partir do gênero, como representação que resulta de uma construção.

Úrsula é uma guerreira primitiva, cujo universo representa a solidão e o isolamento de uma época. Seu tempo, assim como o da *Ilíada*, é um tempo que não conhece paz. Ela é não apenas a grande matriarca que atinge um século de vida, mas também a mulher que enfrenta o seu tempo com as únicas armas de que dispõe: a coragem e o trabalho. Podemos identificar vários momentos emblemáticos em que a transgressão das fronteiras desconstrói o gênero para instaurar *outro lugar*, do qual Úrsula se faz protagonista. Ela é guerreira de seu universo, enfrenta as adversidades, os homens da família, o tempo e a própria cegueira.

O tempo de Fermina Daza se diferencia daquele de Úrsula por se constituir num período de civilização e numa fase da vida pacificada pelo envelhecimento. O universo de

El amor en los tiempos del cólera está, por isso, mais próximo do universo da *Odisséia*, definido por Werner Jaeger na *Paidéia* (2003), como a representação da vida na paz.

Segundo Jaeger (2003, p. 41), os sentimentos que animam o universo na *Odisséia* têm uma perspectiva distanciada daquelas batalhas sangrentas que são descritas. Os heróis experimentam agora, a necessidade de refletir a sua própria vida nos destinos e nas personagens das velhas sagas. Há uma quebra de unidade entre a *Ilíada* e a *Odisséia*, que revela um distanciamento temporal de pelo menos um século entre uma e outra. Sob esse ponto de vista, Homero seria um nome sob o qual se agrupariam vários poetas e, se assim não o fosse, representaria pelo menos, o autor jovem da *Ilíada* e, mais tarde, já envelhecido, aquele que compôs a *Odisséia*. Na *Ilíada* se representa um universo em que se expressa o vigor e a juventude associados à ação sangrenta da guerra. Na *Odisséia* se configura um mundo pacificado, em que os heróis já envelhecidos transformam a batalha em memória.

Da mesma forma, podemos reconhecer em *Cien años de soledad* e *El amor en los tiempos del cólera* uma distância espaço-temporal similar àquela que caracteriza a obra de Homero. Se sob a quebra de unidade que distingue a *Ilíada* da *Odisséia*, agrupam-se vários poetas afastados entre si pelo tempo, entre *Cien años de soledad* e *El amor en los tiempos del cólera* desdobra-se o escritor que, aos trinta e nove anos deu vida a um universo explosivo e primitivo para aquele que, dezoito anos mais tarde, aos cinqüenta e sete anos, cosmologiza o mundo real através da ficção. A ficcionalização da realidade se revela então, como “*el arte de novelar*”.

O romance, inspirado no namoro dos próprios pais, é um tributo àqueles que representam sua origem. Talvez por isso, Fermina Daza se constitua como uma personagem que representa o padrão, muito mais convencional do que Úrsula, mulher que precisa domar as forças vigentes de seu próprio mundo a fim de não sucumbir. Fermina pode romper com a filha e assumir sua relação com Florentino Ariza, porque já cumpriu todos os seus compromissos sociais. A vida aos setenta anos a coloca em posição de isenção diante da sociedade, à qual não deve mais nada.

Diante dos cem anos tumultuados de Úrsula, os setenta de Fermina são vividos na mais absoluta paz e harmonia com Juvenal Urbino, mediante uma configuração que reforça o discurso do gênero, muito mais do que em *Cien años de soledad*. Enquanto Úrsula precisa enfrentar a travessia da serra para construir com o marido um novo lugar, Fermina divide a vida entre a fase de “princesa” e a de “senhora” (MÁRQUEZ, 2007, p. 146), e seu

maior desafio consiste em superar a falência paterna e aceitar o casamento com o melhor partido do lugar, o jovem médico Juvenal Urbino.

O desencanto repentino que substitui a paixão juvenil por Florentino Ariza, e que põe fim ao embate paterno, parece se constituir como sinal de maturidade, que revela seu despertar social em conformidade com a prescrição na qual não se inclui o filho de uma mãe solteira e pobre. Da mesma forma, a antipatia por Juvenal Urbino que na página 172, “*le pareció un pedante incapaz de querer a nadie distinto de si mismo*”, parece se transformar em interesse depois da falência paterna, anunciada na página 192, “*Estamos en la ruina __dijo él__ . Ruina total, ya lo sabes*”.

2.2 A Relação com o Lugar como um Modo de Existência

Juvenal Urbino e Fermina Daza configuram dois modos de existência que se revelam na sua relação com o lugar. A sua casa está situada não apenas do outro lado da baía, mas também “*en otro tiempo*” (p. 33), que pode ser identificado no pórtico de colunas dóricas, nos móveis originais ingleses do século XIX, nos tapetes turcos, na biblioteca de paredes e janelas vedadas à vida efervescente do cais, aos seus ruídos e aos seus cheiros.

A casa se aparta da cidade, plantada no bairro colonial dos novos ricos do início do século, numa evocação aos áureos tempos do domínio espanhol. Nas colunas dóricas do terraço e nas altas paredes, revela-se a influência da arquitetura romana, como um modelo europeu transplantado para a colônia e que expressa uma herança cultural. As portas e as janelas permanentemente fechadas ao calor tropical fazem da casa um universo no qual se engendra um tempo e um lugar cindidos com o mundo lá fora:

Nacidos y criados bajo la superstición Caribe de abrir puertas y ventanas para convocar una fresca que no existía en la realidad, el doctor Urbino y su esposa se sintieron al principio con el corazón oprimido por el

encierro. Pero terminaron por convencerse de las bondades del método romano contra el calor, que consistía en mantener las casas cerradas en el sopor de agosto para que no se metiera el aire ardiente de la calle, y abrirlas por completo para los vientos de la noche (p. 35)

As portas e janelas fechadas têm uma dupla significação. Por um lado, representam o mundo alienado de Juvenal Urbino, suscetível à influência estrangeira que o distancia culturalmente do lugar, num exílio voluntário da sua própria cidade. Por outro, a casa se representa como espaço hermético, ao qual se associa o feminino. As “*bondades del método romano contra el calor*” parece se constituir numa metáfora que simboliza a repressão feminina. As benesses do método romano contra o “*calor*” parece se constituir como uma linguagem velada, que recobre sobre sua aparência a contensão da sexualidade feminina como um campo que lhe é interdito, e que encontra na casa e na jurisprudência os instrumentos com os quais constrói as suas fronteiras. A casa se constitui consoante ao Estado Civil, cujas raízes se encontram no Direito Romano, e que se expressam através de seus espaços, compreendidos entre a arquitetura romana e a decoração européia; a sua distribuição entre o social e o privado; a relação entre o local e o concreto, expresso nos tamboretos de couro e nas redes, e o universal e o abstrato ligados à mente e à cultura, e que se constitui na biblioteca.

As portas e janelas se abrem apenas ao anoitecer, quando a cidade se subsume convertida em sombra pela ausência de luz. A biblioteca é o espaço da casa que melhor representa o caráter de seu dono, constituída pelo “*sigilo y el olor de una abadia*” (p. 35):

Sin embargo, ningún otro lugar revelaba la solemnidad meticulosa de la biblioteca, que fue el santuario del doctor Urbino antes que se lo llevara la vejez. Allí, alrededor del escritorio de nogal de su padre, y de las poltronas de cuero capitoneado, hizo cubrir los muros y hasta las ventanas con anaqueles vidriados, y colocó en un orden casi demente tres mil libros idénticos empastados en piel de becerro y con sus iniciales doradas en el lomo. Al contrario de las otras estancias, que estaban a merced de los estropicios y los malos alientos del puerto, la biblioteca tuvo siempre el sigilo y el olor de una abadía (p. 35).

Nos livros identicamente encadernados se revela a preocupação com a homogeneidade, em que o elemento diferente é recoberto pela aparência do mesmo. A inicial de seu nome em cada lombada o transforma em senhor exclusivo de um território

ordenado e hermético aos “*estropícios y los malos alientos del puerto*”, e que converte a biblioteca no campo solene de centralização e veneração do conhecimento, não apenas como propriedade masculina, mas também como expressão da distância que separa o mundo do caribenho do mundo europeu, assim como da hierarquia social que o divide em classes.

À medida que se adentra o interior da casa, a decoração europeia vai se misturando à decoração nativa, como expressão da presença feminina. O local, se projeta como cultura e identidade, se revela nas cadeiras de vime, nos tamboretos de couro, nas redes que nos quartos dividem o espaço com as camas, e que se traduzem como “*el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados sobre la tierra*” (p. 34). Fermina é associada a terra, não apenas no sentido de chão firme pela sua relação com o concreto, mas também como expressão da nacionalidade e do berço de origem, por sua relação com o lugar. Nela se transubstancia a imagem da árvore, representada nos pés que se metaforizam em raiz que penetra o chão, e que se significa na casa como um modo de existência. Na mesma medida com que a mulher é fixada ao chão, através dela também se promove o vínculo com a parte interna e privada da casa, e que se projeta nos quartos, na cozinha, nos corredores e no quintal.

A parte interna que se localiza nos fundos da casa, constituída pelo quintal, representa-se como a réplica de um universo primitivo e selvagem que nasce e se desenvolve sob a regência de Fermina Daza, em contraponto à resistência do marido, identificado com a parte social e intelectual que se localiza na frente da residência. O lugar feminino se caracteriza pelas flores equatoriais e pelos animais domésticos, que contrariam o limite do “juízo” e do “receio” anteriormente anunciados, como um transbordamento do “*que aconsejaba el buen juicio*”(p. 38): três dálmatas com nomes de imperadores romanos; uma fêmea com nome de Mesalina, que “*más demoraba en parir nueve cachorros que en concebir otros diez*”; gatos abisínios “*com perfil de águila y modales faraônicos*”; gatos siameses bizcos; gatos persas “*palaciegos de ojos anaranjados*”; um mico da Amazônia; um cervo; pássaros da Guatemala; garças da ciénaga “*de largas patas amarillas*”(p. 38).

A desmedida de Fermina Daza se revela num dia de chuva, quando um dos cães entra em surto e promove uma carnificina no pátio. Nesse dia, Juvenal Urbino intervém, e põe fim ao universo engendrado por ela. Desfaz-se dos animais que ainda restam e proíbe que na casa se entre qualquer ser que “*no hable*”(p. 39). O narrador declara que Juvenal Urbino não imaginava que “*aquella generalización apresurada había de costarle a vida*”

(p. 41). E nesse momento, a narrativa imprime em Fermina Daza o estigma da culpa que caracteriza o feminino, e lhe imputa a responsabilidade pela morte do marido, na medida em que a sua associação aos animais migra, então, para o papagaio que ela adquire. Sugestivamente, trata-se de uma ave que fala, mas que não pensa, e que pode ser ensinada a repetir o que não entende. A única ameaça que parece representar se expressa na língua solta, mais estimulada nos dias de chuva, e que revela um tempo antigo e uma cultura vulgar, em que podemos associá-lo ao mesmo campo e à mesma influência vivenciada por Fernanda e Petra Cotes em *Cien años de soledad*: “*En las tarde de lluvia, cuando se le desataba la lengua por la alegría de las plumas ensopadas, decía frases de otros tiempos que no había podido aprender en la casa, y que permitían pensar que era también más viejo de lo que parecía* (MÁRQUEZ, 2007, p. 41-42).

No papagaio se revela o mesmo efeito da chuva que se verifica em Fernanda, assim como o linguajar vulgar que o assemelha ao mundo de Petra Cotes. De forma oblíqua, a narrativa parece refletir em Fermina Daza a analogia com as mulheres de um universo mais antigo, presente em *Cien años de soledad*, e que promove a intertextualidade temática que sustenta as duas obras, como um diálogo não apenas hereditário, mas também assentado na essência, e que se expressa como um campo feminino.

Ao assumir a reeducação do papagaio, Juvenal Urbino adota-o como seu, e nesse processo se produz a metáfora da relação entre o masculino e o feminino, como uma relação entre duas naturezas distintas, uma social e outra primitiva, e que cabe à primeira domesticar e educar a segunda. Aos poucos os palavrões e as piadas de marinheiro vão sendo substituídas pelas lições de francês e de latim. As suas asas são cortadas para que não voe, e pode gozar de uma relativa liberdade que é a de caminhar no pátio circunscrito a casa. Depois de algum tempo, entretanto, até mesmo essa liberdade lhe é retirada, quando se revela como ameaça para si mesmo, ao cair numa panela sobre o fogão da cozinha. É quando passa a viver numa gaiola, como projeção da mesma casa fechada para o sol e para o mundo.

No aspecto explícito da narrativa, depreende-se o vínculo entre homem e ave, que se estabelece entre Juvenal Urbino e o papagaio, como ave de estimação que lhe pertence. No seu aspecto implícito, entretanto, e que subjaz nas entrelinhas da narrativa, emerge a relação entre a mulher e a ave, como a associação com a natureza e o primitivo, que se preserva em Fermina, minimizada pelo papagaio que substitui o reino ameaçador que antes constituía o universo interno do pátio e dos corredores. A mulher se transubstancia então,

numa ave falante, de aspecto “*liviano*” (p. 41), incapaz de raciocinar, mas passível de ser educada e introduzida no domínio das línguas estrangeiras, no nível de quem repete o que não entende. A mulher não atinge, assim, o nível racional que se preserva na biblioteca, assim como nela se perpetua a culpa metaforizada no papagaio, e que responde pela morte do homem.

2.3 A Mulher entre Chronos e Kairos

“*Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados*”(MÁRQUEZ, 2007, p. 11). Trata-se da evocação da personagem Juvenal Urbino ao se deparar com o cenário do suicídio de Jeremiah de Saint-Amour, seu melhor amigo, em *El amor en los tiempos del cólera*. O que parece ser referência às circunstâncias dessa morte é, na verdade, a fundação basilar do universo que começa a se engendrar. Nessa frase se instituem os elementos a partir dos quais se estrutura o mundo ficcional, e sob os quais se configura a temática da obra.

Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000, p. 321 a 329), diz que a “*iconicidade do sentido*” resulta da fusão do sentido com o fluxo de imagens, evocadas ou ativadas pelo ato da leitura. Para isso concorrem não apenas o sentido e o som, um em relação ao outro, mas o próprio sentido icônico pelo seu poder de se desenvolver em imagens. Na *iconicidade* se revelam dois traços do ato de ler: a suspensão e a abertura. A imagem é, duplamente, a neutralização da realidade natural e o seu desdobramento (da imagem), como algo que “acontece”, e para o qual o sentido se abre indefinidamente, dando à interpretação um campo ilimitado.

Daí que o “*ver como*” é um fator revelado pelo ato de ler, uma espécie de elo que completa a cadeia da explicação. O “*ver como*” é a face sensível da linguagem poética, metade pensamento, metade experiência; é a relação intuitiva que concentra significado e imagem, de forma a ordenar o fluxo e regular o desdobramento icônico. Dessa forma, o “*ver como*” assegura a junção entre o sentido verbal e a plenitude imaginária, e o sentido

metafórico resulta não no próprio enigma, mas na solução do enigma na instauração de uma nova pertinência semântica.

A frase que constitui a abertura da narrativa institui o “*ver como*” a partir do qual a imagem convertida neutraliza a cena do suicídio de Jeremiah de Saint’Amour, para se desdobrar através do ato de leitura em outro “acontecimento”, no qual se constitui o sentido icônico que confere à ficção o seu caráter poético. Nesse sentido icônico repousa a memória, o passado que se funde ao presente e, no seu centro, corporifica-se a figura feminina de “*ojos almendrados*”, evocada no odor amargo das amêndoas (MÁRQUEZ, 2007, p. 87).

O narrador escolhe dois substantivos, “*amêndoas*” e “*amores*”, que se relacionam com o verbo “*recordaba*”, numa relação à qual se imprime o caráter da memória. Os substantivos evidenciam o verbo, que funciona como uma espécie de chave-mestra que imprime vida ao universo que se levanta do passado. A escolha dos substantivos é sugestiva. O primeiro, “*amêndoas*”, é um substantivo simples e comum, concreto e feminino; o segundo, “*amores*”, também um substantivo simples e comum, porém abstrato e masculino.

Os substantivos funcionam como uma base do universo ficcional, assentada no binarismo *masculino/feminino* e que, por estarem no plural, conferem-lhes o caráter de universalidade ao masculino, e de gênero ao feminino. Ao primeiro, associa-se o abstrato como um campo exclusivamente masculino, ligado à mente, ao raciocínio e à cultura; ao segundo, associa-se o concreto como um campo feminino, ligado ao corpo e à natureza.

No substantivo feminino e concreto, *amêndoas*, assim como no substantivo masculino e abstrato, *amores*, imprime-se a dicotomia *natureza/mulher, cultura/homem*, representante da estrutura patriarcal. A figura feminina adquire um caráter ontológico, por se metaforizar nas amêndoas, vinculada assim, à natureza e ao concreto; a figura masculina, por associar-se ao substantivo masculino abstrato “*amores*”, converte-se em elemento cultural, como campo de transformação e de domínio.

Os adjetivos estabelecem uma relação excludente e antagônica com os substantivos que se propõem a qualificar. À amêndoa se associa o sabor amargo, o que contraria a expectativa do fruto. Da mesma forma, os amores se caracterizam pela frustração e pelo desgosto, o que nega sua possibilidade de realização. Afinal, a *contrariedad* é o “*suceso imprevisto que impide o retarda la consecución de algo*”, ou mesmo “*sentimiento de disgusto por algo que ha sucedido*”(PÉREZ, 1996, p. 208). A carga semântica dos

substantivos resulta dessa relação, cujo significado advém dos adjetivos, e revela a prática *performativa* de que fala Judith Butler (2005, p. 18 a 34), que é a de produzir aquilo que nomeia.

Os amores contrariados, a que Juvenal Urbino associa o odor das amêndoas amargas, parecem se relacionar num primeiro plano, mais objetivo e imediato, às circunstâncias do suicídio de Jeremiah de Saint-Amour: à ingloria de um refugiado de guerra, ao drama de sua condição em cadeira de rodas e, subjacente, à sua vida amorosa clandestina, que só a partir de sua morte, dar-se-á a revelar a Juvenal Urbino.

Num plano mais abstrato e subjetivo, entretanto, e que se presentifica no “*cheiro amargo*” das amêndoas, se expressa o distanciamento da perspectiva do *eu* em relação ao mundo que se apreende, e que se revela a partir de Juvenal Urbino. A percepção através do paladar, como uma experiência assentada na proximidade, desloca-se para o olfato, o que confere o distanciamento em relação às coisas e aos seres que se dão a perceber pelos sentidos.

Num plano mais concreto, e ainda dentro da subjetividade, as amêndoas constituem-se em metonímia, elemento de significação na construção do gênero que, por serem amargas, imprimem ao feminino o caráter da amargura como algo que lhe é inerente. Na página 87, a narrativa se esmera em definir Fermina Daza como “*la bella adolescente de ojos almendrados*”. A descrição a aproxima da natureza, personificada nas amendoeiras do quintal, sob cuja sombra a mulher, ainda adolescente, passa as tardes a bordar no bastidor, transfigurada pela memória de Florentino Ariza num tempo e num lugar “*donde siempre era abril en cualquier tiempo del año*”:

Años más tarde, cuando trataba de recordar cómo era en la realidad la doncella idealizada con la alquimia de la poesía, no lograba distinguirla de los atardeceres desgarrados de aquellos tiempos. Aun cuando la atisbaba sin ser visto, por aquellos días de ansiedad en que esperaba la respuesta a su primera carta, la veía transfigurada en la reverberación de las dos de la tarde bajo la llovizna de azahares de los almendros, donde siempre era abril en cualquier tiempo del año (MÁRQUEZ, 2007, p. 99).

Da memória de Florentino Ariza emerge a imagem da donzela sob a sombra das amendoeiras, capturada pelo olho que “*atisbaba sin ser visto*”. Segundo o Larousse (2008, p. 116), “*atisbar*” significa “*mirar, observar disimuladamente*”, o que caracteriza a condição platônica e distante da apreensão. Alfredo Bosi nos lembra em *O ser e o tempo*

da poesia (2004, p. 24), que todo o platonismo reporta a idéia à visão. O olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo ou degluti-lo. Trata-se de uma intuição e compreensão sintética, que constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. A imagem detém assim, um caráter de hiato e de distância, terrivelmente associadas a ela, o que leva o ser humano a tentar chegar-se à sua enganosa substancialidade. O olho que mergulha na distância entre si mesmo e a imagem, também está impregnado de solidão, pois aquele que “*atisbaba sin ser visto*”, não está incorporado à imagem que dele se aparta e o ignora, porque não o vê.

No discurso evidenciam-se elementos simbólicos que revelam a tentativa de apreensão da fugacidade da vida diante de um tempo em processo ininterrupto. A adolescente se metaforiza numa tarde luminosa, que representa a juventude como a fase da vida localizada entre a infância, configurada pela manhã, e a velhice, que se projeta na noite. O brilho das duas horas da tarde indica significativamente a plenitude da mulher ainda menina. O tempo que se imprime na cena, e que se revela na “*reverberación de las dos de la tarde bajo la llovizna de azahares de los almendros*”, é atravessado pela poesia que funde a imagem feminina numa dimensão atemporal, “*donde siempre era abril en cualquier tiempo del año*”.

Fermina Daza ocupa um limiar entre dois lugares: o espaço temporal, ritmado e irreversível, sob as amendoeiras, às duas horas da tarde; e o espaço poético, que a converte em figura lírica, mantida cristalina pela memória. Bosi (BOSI, 2004, p. 20) nos lembra que, muito mais do que os anos, é a qualidade dos afetos que secundaram o momento de fixação de uma imagem que responde pela sua nitidez ou fidelidade. A imagem amada, assim como aquela temida, tende a se perpetuar, transformando-se em ídolo ou tabu.

A imobilidade e a mobilidade se cruzam nessa imagem, num efeito de figura e fundo. Segundo Bosi (BOSI, 2004, p. 22-23), a imagem nunca é um “elemento”, mas constituída por um passado, é mantida viva por um presente que permite a sua recorrência. Através dos caracteres simétrico/assimétrico, regular/irregular, simples/complexo, claro/escuro, constitui-se na imagem o movimento que leva à sua forma, e do qual resulta a sua situação de equilíbrio ou falta de equilíbrio na interação das forças óticas e psíquicas. Como o sistema de percepção do corpo é um sistema finito, as formas percebidas têm, necessariamente, margens e limites, nos quais podemos identificar a sua área. A imagem terá assim, centro, periferia e bordos, figura e fundo, e gozará de dimensões que darão um mínimo de contorno para subsistir na mente que a apreendeu.

A lembrança da adolescente sob a “*llovizna de azahares*”, mantida perene pela memória de Florentino Ariza, tem por trás de sua imagem a presença intermitente do tempo em suave ondulação nas flores que caem. Na cena se registram elementos significativos que revelam a ação temporal, como uma força em permanente movimento, e que apontam para a época do ano. Na chuva de flores se prenunciam os frutos que revelam o outono, e nele se manifesta o permanente ciclo temporal: a estação presente antecedida pelo verão, será mais tarde, sucedida pelo inverno como tempo ritmado e sucessivo que se registra no ciclo das estações.

Diante do fluxo temporal, a imagem da mulher sob as amendoeiras é transformada em matéria poética, através da metonímia “*donde siempre era abril*”, como a estação da fertilidade que gera os frutos e propicia os amores. Ainda que a cena se caracterize pela suave ondulação das flores que caem, e que lhe imprime vida e movimento, a mulher não faz parte desse processo, porque a memória que a transfigura em matéria poética é a mesma que a exclui do tempo do mundo.

2.4 O Princípio de Inversão como Expressão da Memória

Há mais de meio século, em relação ao momento que inaugura a narrativa, o telegrafista Florentino Ariza era incapaz de prever o encontro que definiria a sua vida, e que se daria numa antiga casa “*medio arruinada, cuyo patio interior parecía el claustro de una abadía, con malezas en los canteros y una fuente de piedra sin agua*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 85), no parquinho dos Evangelhos, quando lá entrara para entregar um telegrama. A cena desse encontro está prenhe de elementos de significação, enredados uns aos outros como os fios de uma teia de aranha.

O silêncio da casa se corporifica nos pés descalços da criada que guia Florentino Ariza pelo longo corredor até o fundo do pátio, e revela a reverência à hora sagrada das duas horas da tarde, quando a casa vela o sono de seu dono. Nos “*cajones de mudanza todavía sin abrir, y útiles de albañiles entre restos de cal y bultos de cemento arrumados*”,

percebe-se a desordem caótica que domina o ambiente e que, todavia, não indica um mundo atirado, mas uma casa em obras, “*pues la casa estaba sometida a una restauración radical*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 85).

Se “*restaurar*” se define como “*volver a colocar una persona o cosa en la misma situación en que estaba antes*” ou mesmo “*reparar una cosa, devolviéndole su aspecto primitivo*” (PÉREZ, 1996, p. 791), podemos entender a casa que se restaura como um processo de *re-construção*, em que a memória se engendra como universo ficcional. Estamos diante, portanto, dos elementos da própria criação literária que seu demiurgo nos permite entrever, ao introduzir-nos ao interior dessa casa ainda em desordem. Quer nos parecer um gesto de generosidade, quando seu criador nos permite transitar entre os seus elementos ainda dispersos e desorganizados, compartilhando com o leitor as vísceras abertas da própria obra que se constrói.

A casa é um elemento de significação, no qual se projeta a estrutura narrativa, a construção ao meio, assim como nela se constitui uma analogia com a figura feminina, representada não apenas em Fermina Daza, mas também em Tránsito Ariza, como aquela que ocupa o extremo oposto do *dever ser* e que, por isso, não apenas não habita o espaço da casa, mas também é mantida solenemente fora dela, sem ser convidada a entrar.

As “*malezas en los canteros*” assim como a “*fuelle de piedra sin agua*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 85) são elementos de significação associados, o primeiro, a terra, em seu sentido feminino, como aquela que pode ser fecundada; o segundo, à água que por ser aquela que penetra a terra e a fecunda, pode ser entendida como o elemento masculino ainda ausente no universo que se engendra. As “*malezas en los canteros*”, podem ser compreendidas como o “*conjunto espeso de hierbas y arbustos salvajes entremezclados*” (PÉREZ, 1996, p. 568), que revelam no abandono da terra a presença da solidão.

A ausência de movimento e de vida, representada nesses elementos, tem sua aparência repentinamente alterada pela voz feminina que chega até Florentino Ariza, quando ele retorna pelo mesmo corredor, “*...pero esta vez supo Florentino Ariza que había alguien más en la casa, porque la claridad del patio estaba ocupada por una voz de mujer que repetía una lección de lectura*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 86).

O cenário do interior da casa se modifica repentinamente, iluminado mediante nova percepção. O que lembrava, a princípio, o claustro de uma abadia, transforma-se sob nova perspectiva na claridade “ocupada” pela voz feminina. Se entendermos “*ocupar*”, como aquilo ou aquela que está “*situada en un espacio, de modo que allí no puede haber otra*”,

ou aquela que pode “*instalarse en un lugar, adueñarse de él o invadir en una acción de guerra*”, ou mesmo “*habitar una vivienda o lugar*”(PÉREZ, 1996, p. 645), aceitaremos desde o início, a manifestação dessa voz como a presença daquela que reina no espaço claro da casa.

A voz de mulher funciona como um elemento eufórico que se contrapõe aos elementos disfóricos: as caixas de mudança sem abrir, as ferramentas dos pedreiros, as sacas de cal e de cimento de uma casa em obras, os canteiros abandonados, a fonte de pedra sem água. Contrapondo-se a esses elementos, que imprimem ao ambiente o caos e a desordem, a voz feminina é o elemento que transforma o pátio numa claridade habitada e não mais abandonada, que só é percebida quando Florentino Ariza retorna “*en sentido contrario por el corredor de arcadas*”.

O corredor é uma analogia ao espaço-tempo da vida, cuja metáfora sugere, no seu percurso inverso, a mudança de perspectiva decorrente da vida vivida. O percurso do corredor no sentido de quem entra na casa e o atravessa até o fundo do pátio, configura-se como a vida no seu princípio, como um processo progressivo; a sua volta, em sentido contrário, significa-se como a vida num percurso já cumprido e que, por se constituir como memória, representa seu processo regressivo, quando há muito mais para lembrar do que para viver.

O mesmo princípio de inversão está presente na voz que dá vida a esse universo. O “*faça-se a luz*” de um mundo que se origina, resulta de uma mulher e não de um homem. A inversão continua na imagem que se revela pela janela do quarto de costura: a menina que ministra a lição de leitura para a mulher adulta, “*Le pareció una visión rara: la hija enseñando a leer a la madre.*”(MÁRQUEZ, 2007, p. 86). O conhecimento, como um instrumento de poder, revela-se como propriedade da menina e não da mulher, o que imprime à primeira, a relevância de sua imagem. Não se trata de uma adolescente que aprende, mas que ensina, e que demonstra nesse aspecto singelo, a sua ascensão moral na casa que habita.

A janela se abre como um campo de visão que, apesar de revelar, mantém a separação entre os espaços. Só as portas constituem-se nos limiares que permitem o trânsito entre um espaço e outro, através dos quais se processa a aproximação e se diminui a distância. A janela é o ângulo da contemplação, da perspectiva distanciada, a posição platônica de quem, mesmo vendo, não ultrapassa o plano do olhar. Por outro lado, a vista da janela é sempre uma vista parcial, um mundo entremostrado entre aquilo que se vê e

aquilo que a imaginação completa. No recorte visto não está incluído o entorno no qual está inserida a imagem vista, e que será preenchido pela imaginação de quem vê. Na fronteira entre o visto e o imaginado, delineiam-se os contornos do mito.

O espaço do quarto de costura, de onde a voz se irradia para o pátio, imprimindo-lhe claridade, é o lugar onde os tecidos são cortados e costurados, ganham forma e são modelados, transformando-se nas roupas que vestirão e caracterizarão os seus donos. A roupa constitui-se como parte do caráter físico daquele que a veste. O quarto de costura converte-se num espaço análogo ao espaço narrativo, cuja tessitura se assenta em seus elementos de significação, como se fossem retalhos que compõem uma enorme colcha.

A mulher, apreendida pela distância do olhar, ganha contornos de mito, preenchidos pela imaginação que busca superar a sua ausência. Nela, o mito pagão da deusa do universo e o mito cristão da mulher, transfiguram-na em santa, e se manifestam como a reiteração patriarcal da concepção sobre o feminino, que alimenta o espírito daquele que a espera:

El día que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral, encinta de seis meses y con pleno dominio de su nueva condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla. Ni siquiera se puso a pensar en el inconveniente que fuera casada, porque al mismo tiempo decidió, como si dependiera de él, que el doctor Juvenal Urbino tenía que morir. No sabía ni cuándo ni cómo, pero se lo planteó como un acontecimiento ineluctable, que estaba resuelto a esperar sin prisas ni arrebatos, así fuera hasta el fin de los siglos (MÁRQUEZ, 2007, p. 237).

Por ocupar o átrio da catedral, localizado no plano central da igreja, a mulher se equipara a uma santa; mas a maternidade, expressa na gravidez de seis meses, insere-a no tempo do mundo. Nesse espaço-tempo Fermina se revela no “*pleno dominio de su nueva condición de mujer de mundo*”. Nela se projeta o mito das antigas deusas da fertilidade, responsáveis por toda forma de vida, assim como incorpora a metáfora cristã da civilização ocidental. Nela se funde, simultaneamente, a figura da deusa criadora, venerada no período neolítico, e a figura da Virgem Maria que, da ótica falocêntrica, funciona como a redenção da mulher.

Segundo Lucía Guerra em *La mujer fragmentada, historias de um signo* (1994, p. 35 a 40) a deusa criadora remonta ao período neolítico, identificado nas pinturas e esculturas de povos como os sumérios, os babilônicos, os fenícios e os gregos, as quais

revelam que a mulher era venerada como responsável por toda forma de vida. Tal papel será mais tarde, em torno de três milênios antes de Cristo, substituído pelo deus do trovão e pelo deus do ar. Quando surge a agricultura em substituição à horticultura, a mulher perde finalmente, a importância que a ela por tanto tempo foi conferida, sendo deslocada para um plano subalterno. No lugar da Deusa Criadora ou Mãe de todo vivente, assume a figura masculina, representante da vontade e da consciência que se estrutura a partir do conceito de “criar”.

A Virgem Maria equilibra os aspectos negativos de Eva. Enquanto para Eva a maternidade é um castigo, para Maria é benção. O processo histórico da construção do mito da Virgem Maria revela a reiteração da ideologia sobre o feminino como complementaridade, signo cultural condicionado à subordinação cultural e econômica. A Virgem Maria se insere na hierarquia celestial e na hierarquia eclesiástica como a única figura feminina, numa ordem eminentemente patriarcal. Nela se reitera a subordinação a nível divino, uma vez que a ela se atribui o papel de mediadora e intercessora dos seres humanos diante de Deus. A mulher que ocupa o átrio da catedral incorpora essa função, misto de deusa e santa, a serviço dos homens, na função de intercessora divina.

2.5 A Construção do Gênero

A representação do gênero começa a se construir em Fermina Daza quando o pai lhe entrega as chaves da casa. A transformação de “*la hija única, a la vez consentida y tiranizada por el padre*” (p. 146), revela-se na nova “*dueña y señora de un império de polvo y telarañas*” que assume as chaves da casa paterna (p. 146):

Ella misma no fue consciente de cuánto había madurado en el viaje, hasta que entró en la casa cerrada y emprendió de inmediato la tarea heroica de volver a hacerla vivible, con la ayuda de Gala Placidia, la sirvienta negra, que volvió de su antiguo palenque de esclavos tan pronto como le avisaron del regreso. Fermina Daza no era ya la hija única, a la vez consentida y tiranizada por el padre, sino la dueña y señora de un imperio

de polvo y telarañas que sólo podía ser rescatado por la fuerza de un amor invencible. No se amilanó, porque se sentía inspirada por un aliento de levitación que le hubiera alcanzado para mover el mundo. La misma noche del regreso, mientras tomaban chocolate con almojábanas en el mesón de la cocina, su padre delegó en ella los poderes para el gobierno de la casa, y lo hizo con el formalismo de un acto sacramental.

__Te entrego las llaves de tu vida__ le dijo.

Ella, con diecisiete años cumplidos, la asumió con pulso firme, consciente de que cada palmo de la libertad era para el amor (MÁRQUEZ, 2007, p. 146).

Em Fermina se cumpre um ritual de passagem, que representa a estrutura do mundo patriarcal, e que se simboliza nas chaves que o pai lhe entrega. As chaves contêm um duplo significado. O primeiro, de natureza denotativa: são as chaves das portas da casa que ela habita, e que agora recebe sob sua responsabilidade; o segundo, de natureza conotativa, expresso nas palavras do pai “*Te entrego las llaves de tu vida*”, e que a incorpora a casa como destino, lugar no qual sua vida se significa.

Segundo Lucía Guerra em *La mujer fragmentada: historias de un signo* (1994, p. 13 a 18), a designação dos territórios, *natureza/cultura, a casa e o fora da casa*, expressa uma característica essencial da estrutura patriarcal, que é a diferença dos sexos como paradigma básico de organização e compreensão do mundo, e que se funda na mais antiga tradição da cultura ocidental.

Na antiga cultura Asteca o nascimento compreendia um ritual, em que a oração proferida pela parteira se distinguia conforme o sexo. Ao menino se desejava o céu e o campo de batalha, como seu espaço natural. A casa era para ele, apenas pousada, ponto de chegada e lugar de partida para o mundo. Seu cordão umbilical era enterrado no bosque ou no cerro, o que simbolizava seu destino no espaço exterior. A oração da menina proferia-lhe a casa como espaço de trabalho, cansaço e angústia. Associada às cinzas que cobrem o fogo, às trempes sobre as quais se colocam as panelas, seu cordão umbilical era enterrado junto ao fogão da casa, como o lugar de onde não deveria se afastar (GUERRA, 1994, p. 13-14).

Fogão doméstico e âmbito celestial se convertem em símbolos territoriais de dois modos de existência que separam, radicalmente, o homem e a mulher. Esses símbolos se sustentam ao nível da infra-estrutura econômica que delega à mulher a atividade natural, e não econômica, da reprodução biológica e da educação dos filhos. Será essa ligação biológica que levará Aristóteles a associar a mulher com o corpo, e o homem com a alma,

na reiteração da dicotomia patriarcal entre *natureza/mulher*, *cultura/homem*, e que aproxima culturas tão díspares como a asteca e a grega em torno de uma forma comum de organizar e compreender o mundo. A diferença sexual se revela como princípio organizativo dos papéis primários da sociedade, assim como se converte no núcleo de toda a axiologia que permeia a linguagem, o sistema religioso, os códigos éticos, os modos de conduta e a caracterização atribuída a cada sexo.

Fermina Daza recebe as chaves da casa à noite, que lhe são entregues pelo pai quando estão sentados em torno da mesa da cozinha. Segundo Lucía Guerra (1994, p. 12), a casa se significa como espaço e fronteira do feminino. Os limites entre o feminino e o masculino funcionam como expressão cultural, cuja fronteira não é tão ostensiva e material como as fronteiras políticas e geográficas que demarcam a extensão do poder de um Estado determinado, mas que se convertem numa nação simbólica, que duplica a assimetria entre os sexos, na medida em que se constituem por duas regiões que possuem atributos diferentes.

Por um lado, o masculino se nutre da desvalorização do feminino; por outro lado, a sustentação do poder patriarcal se fundamenta num processo essencial de descrição e definição do elemento subordinado. Imprimir significados ao feminino é uma modalidade da territorialização, um ato de posse que se efetiva mediante a linguagem, realizado por um sujeito masculino que busca perpetuar a subjugação do “Outro”.

O momento em que Fermina assume as chaves da casa (à noite) representa um espaço de passagem entre um dia e outro, e se caracteriza pela escuridão, pelas sombras e pelo mistério. Na narrativa, a noite simboliza não apenas o espaço de passagem entre a menina e a mulher, mas também o tempo *mítico* de que fala Paul Ricoeur (1997, Tomo III, p. 179 a 195), como o caos ao qual se imprime sentido. O caos está presente na poeira e nas teias de aranha que, a princípio dominam o ambiente. No processo de resgate da casa, imprimindo-lhe a ordem e a limpeza, caracteriza-se o tempo humano da mulher pela cosmologia que se funda no lugar à qual ela se incorpora.

São dois aspectos distintos que caracterizam a casa. Por um lado, um “*imperio de polvo*” que se significa na desintegração das formas, reduzidas a pó. Trata-se de um mundo que foi e já não é mais, mas que registra a sua passagem histórica nas camadas de poeira em que se converteu. Por outro lado, um “*imperio de telarañas*” adquire o novo significado que se contrapõe ao primeiro. Na teia de aranha se revela a tessitura como um “*Fazer*” constante e silencioso, encravado nos cantos, nas frestas e detrás dos móveis,

como a parte menos visível da casa. Ali nesse espaço e nesse fazer podemos identificar a presença feminina, numa função milenar que a integra a casa e que atravessa os tempos.

2.6 A Senhora e a Sombra

A concepção sobre o feminino se revela *performativamente* na nova “*senhora*” que, ao assumir as chaves da casa, assume também o seu lugar na sociedade. Fermina funciona como o núcleo doméstico no qual se projeta o padrão, que empurra para as margens as mulheres ofuscadas pelo seu próprio centro. Entre essas mulheres, destaca-se Escolástica, a tia solteira, já com quarenta anos; Gala Placídia, a serviçal negra, oriunda da escravidão; Tránsito Ariza, a mãe solteira, a quem não se convida para entrar na casa; e a amante clandestina de Jeremiah de Saint’Amour, relegada às margens do próprio discurso. Todas elas ocupam uma posição social que, não apenas as diminui em relação à Fermina Daza, mas também funciona para excluí-las do centro para marginalizá-las na periferia do universo engendrado, assim como às margens do próprio discurso.

2.6.1 Escolástica

Escolástica, apesar de ser branca e irmã do dono da casa, não atingiu a ascensão social através do casamento. Sua posição está reduzida ao papel de governanta da casa e companheira da sobrinha. Sob o hábito de São Francisco esconde-se a mulher, apagada sob a cor parda da roupa. Não é por acaso que, aliada à promessa, seja um hábito de homem e não de mulher aquele que ela veste, responsável por masculinizar o que ainda resta do feminino. Ainda assim, em Escolástica resiste não apenas a mulher afetiva e sonhadora,

mas também solidária e compreensiva, cuja alegria e simplicidade resistem à sua condição de mulher apartada da vida e da sociedade:

Pues a pesar de su conducta austera y su hábito de penitente, la tía Escolástica Daza tenía un instinto de la vida y una vocación de complicidad que eran sus mejores virtudes, y la sola idea de que un hombre se interesara por la sobrina le causaba una emoción irresistible (MÁRQUEZ, 2007, p. 90).

Escolástica vive uma espécie de luto em vida que, segundo a narrativa, é resultado de uma promessa (p. 86). O narrador não esclarece a natureza de tal promessa, tampouco nos dá a conhecer algo mais sobre o seu passado. Nela, o que ganha relevância, é a sua função junto à Fermina, e é a partir dessa função que podemos compor uma imagem de Escolástica:

Desde las siete de la mañana se sentaba solo en el escaño menos visible del parquecito, fingiendo leer un libro de versos a la sombra de los almendros, hasta que veía pasar a la doncella imposible con el uniforme de rayas azules, las medias con ligas hasta las rodillas, los botines masculinos de cordones cruzados, y una sola trenza gruesa con un lazo en el extremo que le colgaba en la espalda hasta la cintura. Caminaba con una altivez natural, la cabeza erguida, la vista inmóvil, el paso rápido, la nariz afilada, con la cartera de los libros apretada con los brazos en cruz contra el pecho, y con un modo de andar de venada que la hacía parecer inmune a la gravedad. A su lado, marcando el paso a duras penas, la tía con el hábito pardo y el cordón de San Francisco no dejaba el menor resquicio para acercarse (MÁRQUEZ, 2007, p. 88).

No movimento que resulta da imagem, imprime-se uma forma que evidencia o conceito sobre o feminino. Se a imagem é, como o afirma Bosi (2004, p. 22-24), a percepção de uma área com limites, centro e margens, a qual se assenta nos aspectos antagônicos que lhe imprimem o movimento, podemos identificar em primeiro plano, a jovem que atravessa a rua e, em segundo plano, a tia que a acompanha. A rua se configura como espaço social onde as duas mulheres se projetam como formas que se revelam.

A figura que se sobressai é a da adolescente de trança comprida e uniforme de listras azuis, sobre o fundo representado pela tia, vestida com o hábito de São Francisco. Enquanto numa se imprime a cor através das listras azuis, a outra se subsume no tom pardo

do hábito, no qual se significa a fronteira que a aparta do mundo; na longa trança da adolescente se personifica a feminilidade centrada no cabelo; no cordão de São Francisco, análogo à trança de Fermina, representa-se a austeridade que substitui na mulher madura, os atributos da feminilidade.

Fermina é individualizada pela altivez natural, a cabeça erguida, o nariz afilado e a vista imóvel, o passo rápido e leve que a assemelha a uma corça. Excluída desses atributos, Escolástica acaba indefinida pela ausência dos mesmos, revelada pela assimetria como contraponto em relação à simetria, e cuja forma repousa nas entrelinhas, projetada na humildade, na cabeça baixa, no nariz adunco, no olhar incerto, e no “*paso marcado a duras penas*” em oposição à leveza e graciosidade da sobrinha. Dessa forma, justifica-se em Escolástica, a condição da mulher solteira, como aquela que sobrou por não primar em beleza. Ela não corresponde ao padrão, destituída dos atributos que a sociedade masculina espera de uma mulher.

2.6.2 Gala Placídia

O lugar ocupado por Escolástica não é muito diferente daquele ocupado por Gala Placidia, “*que volvió de su antiguo palenque de esclavos tan pronto como le avisaron del regreso*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 146). Traduzido pelo Larrousse (2007, p. 754), “*palenque*” é a “*valla de madera para defender o cerrar un terreno o con algún outro fin*” e que se revela, na história da Colômbia, como um espaço político geográfico de luta e de resistência, similar aos quilombos brasileiros.

No contexto do romance, os “*palenques*” se constituem como uma fronteira racial, cuja historicidade se expressa no adjetivo “*antiguo*”, e que permanecem como uma marca de separação social, ainda que a abolição da escravatura tenha sido proclamada em 1793. À mulher negra cabe o “*palenque*” como o seu lugar. O seu papel na casa, é como serviçal silenciosa da mulher branca. Se a moça branca está, hierarquicamente, subordinada ao pai e, mais tarde ao marido conforme a ordem patriarcal, a mulher negra está, além disso,

também subordinada à mulher branca, o que caracteriza as relações de diferença e de opressão entre elas, e que as mantém apartadas entre si.

Ao se transformar em dona da casa, Fermina se torna proprietária de coisas e seres a ela subordinados, e nisso se inclui as serviçais à sua disposição. No papel da “senhora” se institui a hierarquia que as distingue. É novamente no espaço social da rua, que se evidencia a distância entre Gala Placídia e Fermina Daza:

Era ella. Atravesaba la Plaza de la Catedral acompañada por Gala Placidia, que llevaba los canastos para las compras, y por primera vez iba vestida sin el uniforme escolar. Estaba más alta que cuando se fue, más perfilada y intensa, y con la belleza depurada por un dominio de persona mayor. (...) Le asombró la fluidez con que abría paso en la muchedumbre. Mientras Gala Placidia se daba encontronazos, y se le enredaban los canastos y tenía que correr para no perderla, ella navegaba en el desorden de la calle con un ámbito propio y un tiempo distinto, sin tropezar con nadie, como un murciélago en las tinieblas (MÁRQUEZ, 2007, p. 148-149)

De acordo com o discurso, Gala Placidia “*tenía que correr para no perdela*”, e a representação que daí resulta permite duas interpretações: ao não caminhar tão rápido como a outra, em Gala Placidia se revela a lerdeza que se contrapõe à graça e à leveza; e por caminhar “*atrás*” e não “*ao lado de*”, mantendo certa distância respeitosa, denota-se a condição hierárquica de subordinação. Por outro lado, Gala Placidia parece ter dificuldade de orientação espacial, o que faz com que esbarre nos demais e se atrapalhe com as cestas para as compras. Na indefinição que a caracteriza, a representação física e psicológica de Gala Placidia é a de alguém lerda e atrapalhada.

Ao definir Fermina Daza como uma moça “*más alta que cuando se fue*”, o narrador situa o parâmetro de comparação em relação àquela anterior à viagem; na seqüência, entretanto, ao qualificá-la como “*más perfilada y intensa*”, o narrador deixa suspenso em relação a quem ou a quem se estabelece a comparação. Quem é “*mais*” ou “*menos*” o é em relação a alguém. O campo de visão de Florentino Ariza abarca aquela que se sobressai “*depurada por un dominio de persona mayor*”, e que também inclui a outra “*que se daba encontronazos, y se le enredaban los canastos y tenía que correr para no perderla*”.

Em Gala Placidia se evidencia a forma desajeitada com que se conduz na rua, em contraste com aquela que “*navegaba en el desorden de la calle con un ámbito propio y un tiempo distinto, sin tropezar con nadie, como un murciélago en las tinieblas*”. Gala

Placidia exerce a função de destacar a imagem de Fermina Daza, num efeito figura/fundo, apartada daquela que segue por não partilhar de seu mesmo “*ámbito*”, uma vez que este é “*próprio*” e não comum a ambas, nem pertence ao mesmo “*tiempo*” que, por ser “*distinto*” do seu, não a incorpora.

Na narrativa o não dito se revela nos adjetivos expressos que qualificam uma, mas ignoram a outra. A figura de Fermina se projeta e se dimensiona porque se contrapõe à outra mulher que funciona como fundo. É em relação ao fundo que Fermina Daza se destaca, moça “*alta*”, “*perfilada*” e “*intensa*”. O fundo constitui-se pelo avesso dos adjetivos, e dele emerge aquela que é “*baixa*”, “*vergada*” e “*neutra*”. Gala Placidia resta eclipsada, mulher apagada e encolhida, sem voz e sem forma, reduzida à periferia da imagem e do próprio discurso, convertida em sombra, expressão das raízes da escravidão que se perpetuam na sua condição de mulher negra.

2.6.3 Tránsito Ariza

Florentino Ariza, a paixão juvenil de Fermina Daza, é filho de Tránsito Ariza, a mãe solteira definida pelo narrador como uma mulher “*cuarterona libre con un instinto de la felicidad malogrado por la pobreza* (p. 96). Seu nome, “*Tránsito*” se significa como substantivo que lhe imprime movimento na medida em que deriva do verbo “*transitar*” como tradução do “*andar o ir por la via pública*” (PÉREZ, 1996, p. 899), e que funciona para configurá-la no deslocamento que se processa na rua.

O nome se estrutura a partir do prefixo latino “*trans*”, que funciona como termo de composição que designa o que está “*além de, para trás ou através*” (FASE, 1981, P. 3072). O prefixo “*trans*” contém um sentido curioso que, associado ao nome de Tránsito Ariza, se converte naquilo que está “*fora*” do “*dentro*”, isto é, no lado oposto àquele da casa, entendida como o lugar da “*família*”, do casamento, da prole legitimada, e que constituem a identidade feminina. Ao mesmo tempo, as palavras derivativas desse prefixo definem-se a partir do movimento, seja no sentido de transformação, seja no sentido de deslocamento, e não se reduzem apenas ao substantivo como designador de espaço que se

significa nas coisas e seres, mas também se amplia no verbo como designador de tempo, que se manifesta como ação.

Em torno do substantivo “*Tránsito*” orbita uma constelação de derivados que se distribuem entre verbos, adjetivos e substantivos que abrigam todos sob seus diferentes significados um mesmo sentido comum, incorporados subjetivamente ao nome da mãe de Florentino Ariza. Assim é que podemos identificar entre eles, o adjetivo “*transitivo*” que caracteriza a condição ativa do verbo na sua relação com o objeto na oração; um novo substantivo, “*transición*”, funciona para definir o “*estado intermedio*” (PÉREZ, 1996, p. 899) de uma condição precária, que não se funda nem no passado nem no presente, nem lá ou aqui, e que podemos interpretar como o *entre lugar* que se situa no interregno entre o *dentro* e o *fora* da casa.

A condição precária de Tránsito Ariza parece se definir mediante a ocupação da casa, a que a narrativa descreve não apenas como “*una media casa*”, e que representa na metade que a constitui, a ausência que se projeta na parte que lhe falta. Por outro lado, a casa não se significa como identidade do lugar, uma vez que a mulher a habita na condição “*alquilada*” (p. 83), e não como sua proprietária. O nome da rua é sugestivo, expresso na “*Calle de las Ventanas*”, em que as janelas se vinculam às mulheres que não se resguardam no espaço fechado da casa.

En la época de la ruptura él vivía solo con su madre, Tránsito Ariza, en una media casa alquilada de la Calle de las Ventanas, donde ella tuvo desde muy joven un negocio e mercería y donde además deshilachaba camisas y trapos viejos que vendía como algodón para los heridos de guerra. Fue su hijo único, habido de una alianza ocasional con el conocido naviero don Pío Quinto Loayza... (MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, 2007, p. 83)

A condição precária e o filho para criar, parecem se transformar não apenas no impeditivo que a desvia da perdição, mas que também servem para absorver no trabalho o seu “*instinto de la felicidad*”. O envolvimento com a subsistência parece se justificar no “*su hijo único*”, que minimiza o passo em falso que, ao não se repetir, confirma-se como a exceção e não a regra. Ainda assim, Tránsito Ariza não é convidada a entrar na casa, como o espaço por excelência da mulher que representa o padrão. É numa cena emblemática que ela se coloca diante de Fermina Daza, no curto espaço de um tempo medido como “cinco

minutos”, numa relação de assimetria em que a altura de uma se evidencia em relação ao rebaixamento da outra.

Temiendo una determinación fatal de su hijo, Tránsito Ariza se bajó de su orgullo y le pidió a Fermina Daza que le concediera a ella una gracia de cinco minutos y Fermina Daza la atendió un instante en el zaguán de su casa, de pie, sin invitarla a entrar y sin un átimo de flaqueza (MÁRQUEZ, 2007, p. 154).

O rebaixamento de Tránsito Ariza se simboliza num movimento decrescente em relação ao seu orgulho, como posição de elevação a que se abandona em nome do filho. A diferença entre o nível de uma e o da outra se significa, entretanto, nas suas entrelinhas, subjacente à sua condição de mãe solteira. Ela é recebida no saguão da casa, não é convidada a sentar nem a entrar, e seu esforço parece bater com a insensibilidade daquela que a ouve sem atender aos seus apelos, em razão de que à ela se associa a indignidade de pisar o ambiente de Fermina Daza. Tránsito Ariza não faz parte do âmbito da casa. A cena nos lembra outra, situada em *Cien años de soledad*, quando Petra Cotes tenta, sem sucesso, sensibilizar a Fernanda, a fim de que a deixe participar do velório de Aureliano Segundo.

De modo que cuando supo que había muerto, se vistió de negro, envolvió los botines en un periódico, y le pidió permiso a Fernanda para ver al cadáver. Fernanda no la dejó pasar de la puerta.
 __Póngase en mi lugar__suplicó Petra Cotes__. Imagínese cuánto lo habré querido para soportar esta humillación.
 __No hay humillación que no la merezca una concubina__replicó Fernanda (MÁRQUEZ, 2007, p. 402).

2.6.4 O Ídolo Fluvial

O contraponto de Fermina Daza, como expressão do *dever ser*, projeta-se na amante clandestina de Jeremiah de Saint’Amour, a mulher que o ajuda a morrer. Na narrativa, ela se converte numa mulher sem nome, que mora numa casa sem número, no

antigo bairro dos escravos, “*El exterior de la casa sin número no tenía nada que la distinguiera de las menos felices, salvo la ventana con cortinas de encajes y un portón desmontado de alguna iglesia antigua*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 25), e a primeira vez que ela ganha forma diante de Juvenal Urbino, é na penumbra da noite:

El portón se había abierto sin ruido, y en la penumbra interior estaba una mujer madura, vestida de negro absoluto y con una rosa en la oreja. A pesar de sus años, que no eran menos de cuarenta, seguía siendo una mulata altiva, con los ojos dorados y crueles, y el cabello ajustado a la forma del cráneo como un casco de algodón de hierro. El doctor Urbino no la reconoció, aunque la había visto varias veces entre las nebulosas de las partidas de ajedrez en la oficina del fotógrafo... (MÁRQUEZ, 2007, p. 25-26).

Na sua altivez parece se projetar a crueldade que Juvenal Urbino acredita identificar nos olhos dourados, mas da qual a narrativa não elucida a procedência. Ela se configura como uma mulher irreconhecível, o que lhe destitui de uma forma, assim como de um nome, o que a reduz ao campo de invisibilidade que nunca lhe permitiu ser vista.

No momento em que ela se corporifica diante de Juvenal Urbino, sua concretização parece resultar da manifestação em pensamento e palavra, que revela a vida inteligente que a anima, “*Tratando de distraerlo lo invitó a jugar al ajedrez, y él había aceptado por complacerla, pero jugaba sin atención, con las piezas blancas, por supuesto, hasta que descubrió antes que ella que iba a ser derrotado* (p. 28); nela também se revela a consciência em atos e omissões, “*Entonces ella supo que Jeremiah de Saint-Amour había llegado al término de la agonía*” (p. 28), o que a converte num mistério terrível e insondável que Juvenal não consegue penetrar, como um enigma impossível de ser decifrado:

El doctor Urbino que creía haberlo oído todo, no había oído nunca nada igual, y dicho de un modo tan simple. La miró de frente con los cinco sentidos para fijarla en su memoria como era en aquel instante: parecía un ídolo fluvial, impávida dentro del vestido negro, con los ojos de culebra y la rosa en la oreja (MÁRQUEZ, 2007, p. 29).

Ela se configura a Juvenal Urbino como um “*ídolo fluvial*” no qual se transfigura o mistério da mulher. Ela se representa como uma imagem impenetrável, decorrente da

serenidade que demonstra tanto diante da vida quanto da morte. Se “*ídolo*” se traduz como figura que representa “*una divinidad pagana*”, (PÉREZ, 1996, p. 82), e que se projeta como estátua ou imagem, é novamente como imagem assimétrica em contraponto à simetria que a mulher de Jeremiah de Saint’ Amour se constitui. Seu parâmetro se define a partir de outra mulher, refletida no estarrecimento de Juvenal Urbino: Fermina Daza.

Em relação à Fermina Daza, ela não apenas se exclui do mundo cristão, caracterizada pelo paganismo que a vincula à noção de “*ídolo*”, como também se afasta do âmbito terreal da mulher de Juvenal Urbino, convertida na densidade líquida que se representa nas águas. À mulher se imprime a sua natureza movente, como o lado perigoso do ser representado nas águas e nas suas profundezas, como força ameaçadora que se significa nas suas correntes, e como insegurança e ameaça pela superfície oscilante e líquida que se distingue da solidez firme da terra.

A ela se agrega o adjetivo que atua na ausência do nome, e que se projeta no qualificativo de “*impávida*” como caracterização do ser enlutado, e que parece definir aquela que “*tiene serenidad en las situaciones peligrosas o comprometidas*” (PÉREZ, 1996, p. 486). O adjetivo imprime a substância ao “*ídolo fluvial*”, que lhe imprime a conotação do poder e do mistério daquilo que se sobrepõe às coisas terrenas. Mas seus “*ojos de culebra*” que compõe sua substantivação que não apenas a associam ao Mal, mas também à astúcia da serpente, responsável pela perda do paraíso bíblico.

Se à idéia da “*cobra*” como animal rastejante e peçonhento se relaciona a idéia do mal, a “*rosa en la oreja*” contradiz a condição da viúva. A rosa representa os estados que se traduzem como “*fresco, saludable, agradable, satisfecho*” (PÉREZ, 1996, p. 804), em contraponto ao estado que a mulher deveria apresentar na sua condição de viúva, “*murcha*”, “*doente*”, “*desagradada*” e “*insatisfeita*”.

Por romper com o padrão feminino venerado pelo discurso ideológico patriarcal que se representa em Juvenal Urbino, a personagem se reduz a uma mulher inominada pela narrativa, também habitante de uma zona indefinida, representada na condição da escravatura, em que se atribui ao negro a magia e o mistério que lhe permite trafegar entre a vida e a morte. Suas referências não ultrapassam sete páginas, e a partir daí ela some, sem mais retornar ao universo de *El amor en los tiempos del cólera*.

A mulher que não apenas Juvenal Urbino, mas também o narrador se apressa em esquecer, representa não apenas o feminino, mas também a sua diferença, desfocada sob a

ótica falocêntrica que, tanto num quanto no outro, revela-se ofuscada pelo reflexo do padrão, representado em Fermina Daza.

2.7 A Metáfora Falocêntrica

Assim como Melquíades se constitui na inteligência passível de diálogo na relação com José Arcádio Buendía em *Cien años de soledad*, também Jeremiah de Saint-Amour se converte no amigo com o qual Juvenal Urbino se relaciona no nível mental. Enquanto José Arcádio Buendía e Melquíades dividem a exploração do universo e o processo de intervenção física no mundo, Juvenal Urbino e Jeremiah de Saint-Amour dividem as sessões de cinema e a parceria no jogo de xadrez.

Assim como Úrsula não interfere e permanece à margem de um mundo que, supostamente não compreende, da mesma forma também Fermina Daza se reduz ao âmbito da casa, sem ser incluída na amizade entre os dois homens. Ela não se integra à biblioteca, território exclusivo do marido; também não o acompanha ao cinema, aonde ele vai com Jeremiah de Saint-Amour, “*porque ella no tenía paciencia para seguir el hilo de los argumentos difíciles, y em parte porque siempre Le pareció, por puro olfato, que Jeremiah de Saint-Amour no era una buena compañía para nadie*” (p. 22-23).

Jeremiah de Saint-Amour se converte na inteligência passível de diálogo, que se estabelece de um homem para outro, e não de um homem com uma mulher. Em *Cien años de soledad* a expressão desse diálogo se estabelece entre Melquíades, o cigano, e José Arcadio Buendía. É também através do odor de mercúrio que Melquíades se configura, diante de Úrsula, como alguém vinculado ao demônio, e de quem ela procura manter distância. Seu odor, entretanto, associa-se ao conhecimento e ao espírito viajante. Em Jeremiah o odor parece se relacionar ao mundo e à experiência da guerra, como um campo vedado à condição feminina, que se reduz a casa e à maternidade.

A biblioteca e o jogo de xadrez são elementos da territorialização patriarcal, que expressam o fazer cultural, ligado ao mundo masculino, à mente e ao racional. No jogo de

xadrez não está presente o elemento sorte, porque o jogo se desenvolve com base em estratégias racionais. Segundo Shmuel Reshevsky, Mestre Internacional do xadrez (In Rabi Simon Jacobson, 2008)¹³, o xadrez é uma batalha empreendida por um grupo de soldados, e se configura como uma metáfora para cada componente, que compreende os métodos e os objetivos envolvidos. O Rei ocupa o centro, e cabe aos soldados proteger o Rei, expandir seu domínio sobre o tabuleiro e vencer seus adversários. Salvo exceções, o Rei não entra em campo de batalha. Ele pode se mover em qualquer direção, uma casa por vez e, ao seu lado, também a Rainha dispõe da mesma liberdade de movimentação.

Trata-se de um mundo hierárquico, e aos três níveis de “oficiais”, distribuídos entre o Bispo, o Cavalo e a Torre cabe a função de defender o Rei e a Rainha. Cada oficial tem seu estilo e seu movimento de conquista. Na linha de frente, inferiores aos oficiais, estão os soldados ou peões. Apesar de inferiores, os soldados podem conquistar o poder e se equiparar à Rainha. Para tanto, precisam conquistar espaço e avançar até o outro lado do tabuleiro. Ainda assim, um soldado nunca chega a Rei, pois Rei só existe um.

A metáfora que envolve o xadrez é a metáfora da própria vida, traduzida por Shmuel Reshevsky, como uma batalha e um jogo, uma competição que nos lança a desafios e mediante os quais se revelam as potencialidades de cada um. O Rei no xadrez representa “D’us”, o Rei dos reis. A Rainha é “malchut d’atzilut”, a fonte comum de todas as almas, unidade em “D’us”. Os três níveis de oficiais correspondem às três classes de anjos em três dos quatro mundos espirituais, Beriá, Yetzirá e Asiyá. O “peão” inferior é o ser humano finito num mundo confinado.

O jogo de xadrez configura-se numa metáfora, em que um batalhão virtual com todos os elementos de um exército, funciona sobre opostos, como resultado da criação do próprio “D’us”. A criação é positiva, pois resulta do Rei, mas como toda criação positiva também comporta seu aspecto negativo, em que para toda força espiritual existe o seu contrário, expresso na força do mal. Para cada raio de luz divina sempre haverá a sombra que a obscurece. A soberania de “D’us” encontra seu contraste na deificação do material e do temporal. Ao vencer, o exército de “D’us” desvela a falácia das falsas verdades e destrona o deus oponente. Aos peões inferiores, na sua condição humana finita, cabe a árdua tarefa de avançar no campo de batalha para defender o lugar do Rei no mundo e a divindade dentro de suas próprias almas, representada pela Rainha.

¹³RESHEVSKY, Shmuel. In: JACOBSON, Rabi Simon. *O jogo de xadrez*. <http://www.chabad.org.br/biblioteca/artigos/xadrez/home.html> Acessado em 17/03/2008.

Assim definido, o jogo do xadrez duplica a estrutura da ideologia patriarcal, assentada no binarismo e na supremacia de um Rei, como representante do poder masculino. A Rainha, embora investida de divindade, é parte do próprio Rei. Não há sorte nesse jogo, mas raciocínio e razão, o que o aproxima do mundo superior reservado ao homem, e que explica não apenas a exclusão de Fermina Daza como parceira do jogo de xadrez, mas também o estupro de Juvenal Urbino, ao constatar que a mulher anônima à sua frente fora a contentora da partida que “*!Era una partida maestra!*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 28).

Parece que o narrador se associa à decisão de Juvenal Urbino, que é a de esquecer-la: “*El doctor Urbino se había dado cuenta desde hacía rato de cuánto iba a repudiar el recuerdo de aquella mujer irredimible, y creía conocer el motivo: solo una persona sin principios podía ser tan complaciente con el dolor*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 30). A mulher que surge na página 25 e desaparece na página 31, representa o “*não dever ser*”, não apenas da ótica de Juvenal Urbino, mas também da ótica do narrador. Ela simboliza a força da natureza não dominada, que se expressa na analogia com a água e com a ausência de religião, como fonte de mistério e de perigo. Sua ameaça se configura na inteligência e no espírito independente que a distingue de Fermina, e que a exclui não apenas do âmbito social, mas da própria narrativa.

2.8 O Não Dever Ser

A construção social que expressa o gênero na condição feminina, está presente na narrativa de García Márquez, traduzida nos parâmetros que regulam a subordinação da mulher, e que funciona para configurar o feminino como aquele que se incorpora a casa, e se caracteriza a partir da austeridade, do silêncio, da castidade e da submissão.

Em *Cien años de soledad* o parâmetro do *dever ser* e do *não dever ser* é sustentado pela tríade Úrsula, Amaranta e Rebeca. A mãe funciona como modelo e também como algoz das próprias filhas, numa relação de opressão que reafirma o modelo patriarcal e

perpetua a subordinação feminina da mulher. Úrsula concentra em si as mulheres da vida real, Luíza Santiago e Tranquilina Márquez, numa simbiose que representa as influências da infância, e se refletem no escritor e no homem.

Em *Vivir para contarla*, a tríade seminal divide-se, no papel da mãe, entre Luíza Santiago e Tranquilina Márquez; as irmãs Aida Rosa e Margot são duas figuras apagadas, mas não menos importantes, pelo grau com que se dimensionam mais tarde na obra do escritor. Margot se refletirá na construção de Rebeca, a menina adotada pelos Buendía, e que traduz aquela que, desterrada da casa paterna para a casa dos avós, a fim de dar lugar aos novos irmãos que chegam, impressiona o irmão pelo seu mutismo e fragilidade, encolhida num canto a chupar o dedo, sorrateiramente alimentando-se do barro das paredes.

O fantasma dessa tríade e da sua significação acompanha a criação de García Márquez, e se representa também em *El amor en los tiempos del cólera*. Embora Fermina seja órfã de mãe, ela é ladeada, ainda na casa do pai, por Escolástica e, mais tarde, por Gala Placidia, as duas mulheres que a acompanham como se fossem sua sombra, fantasmas sem rosto e sem voz, mas nos quais se configuram o território da casa paterna.

Mais tarde, a sogra e as cunhadas servirão, provavelmente, como referência de vida e de postura que nortearão o *dever ser* da futura esposa de Juvenal Urbino, ainda que na narrativa sejam omitidos os detalhes dessa relação. A mãe personifica a viúva recolhida no luto e nas novenas, “*Doña Blanca, la madre, sofocada por un luto previsto para ser eterno, había sustituido con novenarios vespertinos las célebres veladas líricas y los conciertos de cámara del marido muerto* (MÁRQUEZ, 2007, p. 158). As “veladas líricas” se constituem pelas reuniões noturnas, saraus ou encontros literários (LÓPES, 1996, p. 925) e representam o mundo externo como o mundo da cultura, expresso nas relações sociais em torno das quais a literatura, o teatro, a pintura, a escultura e a música se significam no cultivo do belo e do lúdico, no deleite que deriva da percepção dos sentidos. As novenas vespertinas substituem a vida social noturna, e caracterizam a vida da viúva como aquela para quem se fecham as portas da vida lá fora. O mundo externo era aquele ao qual ela tinha acesso enquanto vivo o marido.

A clausura da casa encerra nela as filhas que, “*contra sus gracias naturales y su vocación festiva, eran carne de convento*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 158), o que revela a imposição materna que as subjuga. Nelas se refletem as irmãs das memórias de *Vivir para contarla* (2002). Aida Rosa e Margot atravessam a vida em perpétua solidão, sufocadas

pelo espírito repressor de Luíza Santiago Márquez que, por apenas ver os defeitos, não aprovou nenhum pretendente que delas se aproximasse:

Sin embargo, mi madre logró lo que sus padres no lograron de ella. Aida pasó la mitad de su vida en el convento, y allí vivió sin penas ni glorias hasta que se sintió a salvo de los hombres. Margot y yo seguimos siempre unidos por los recuerdos de nuestra infancia común cuando yo mismo vigilaba a los adultos para que no la sorprendieran comiendo tierra. Al final se quedó como una segunda madre de todos, en especial de Cuqui, que era el que más la necesitaba, y lo tuvo con ella hasta su último aliento (MÁRQUEZ, 2002, p. 273).

Aida Rosa e Margot se convertem em formigas obreiras, asas cortadas para que não realizem o vôo que fecunda e, não fecundando, possam dedicar a vida inteiramente ao trabalho da casa e ao cuidado dos irmãos menores. Mais tarde, os irmãos menores serão substituídos pelos sobrinhos, uma vez que já passaram da idade de casar. O narrador edulcora a condição dessas irmãs, quando diz que, a pesar de ter passado a metade de sua vida num convento, Aida teve uma vida sem dores nem glórias em razão de ter se salvado dos homens. Trata-se de uma afirmação, no mínimo superficial, e que ignora as condições que a levaram ao convento, os conflitos e as frustrações de quem, não tendo vocação também não alcançou a glória. A metade da existência confinada num convento significa, para Aida Rosa, o tempo parado lá fora, em que deveria estar namorando, vivendo ou tendo seus próprios filhos. Parece significar também, a recusa a cumprir o mesmo papel de Margot, e uma forma de se rebelar à tirania materna, negando-se ao seu serviço.

Margot é aquela que se submete à dominação de Luisa, e se caracteriza pela anulação do próprio Ser, pela dedicação total e completa ao cuidado dos irmãos, numa relação que não é fraternal, mas maternal. O quanto isso lhe consumiu a vida e anulou quaisquer projetos ou sonhos que possa ter alimentado, não é um tema digno de cogitação pelo narrador. Ela se constitui, para ele, como um campo insondável, ainda que com ela tenha dividido as brincadeiras infantis. Talvez por isso, as irmãs de Juvenal Urbino sejam mulheres sem nome e sem rosto, subsumidas num contorno impreciso.

Elas se constituirão, entretanto, junto com a mãe, no parâmetro possível com o qual Fermina conviverá. A paz e tranqüilidade com que enfrentou meio século de casamento significam a conformação aos padrões correspondentes. Ela se converte numa

mulher que, por não contrariar o modelo que faz parte da vida de Juvenal Urbino, corresponde ao *dever ser* que representa o padrão.

3 A MULHER CINDIDA DA MEMÓRIA

3.1 A Memória Como Obra de Edificação Pessoal

Georges Gusdorf em *Condiciones y limites de la autobiografia* (1991 p. 10) atribui à revolução copernicana (séculos XVI e XVII) a responsabilidade pela introdução da humanidade naquilo que ele denomina de “*el reino peligroso de la historia*”. As descobertas de Copérnico deslocarão a humanidade do quadro mítico das sabedorias tradicionais para confrontá-la com as incertezas do amanhã. O futuro deixa de se subordinar aos grandes ciclos cósmicos e passa a se constituir como decorrente do domínio das ciências, da responsabilidade pela constituição dos territórios, da construção dos códigos sociais e da organização política. A concepção da vida, como resultado de um destino, cede lugar à consciência da vida como resultado de uma aventura independente e finita.

As narrativas biográficas e autobiográficas são um fenômeno recente na história da humanidade, e surgem a partir da consciência sobre a transitoriedade humana que caracteriza a sua condição. O gênero autobiográfico se constitui como preocupação característica do mundo ocidental, e tem como seu marco *As confissões* de Santo Agostinho. A autobiografia é um gênero que expressa o sentimento confessional de uma consciência que se volta para seu interior, em busca de valores que expliquem a vida em seu conjunto. Contar sua própria história é uma tentativa de superar a morte, uma forma de eternizar a existência que não deve desaparecer.

Somente a partir do século XVIII, com a afirmação da sociedade burguesa, a autobiografia se define como gênero literário que desempenha uma função cultural na revolução intelectual, e se transforma na consequência natural do surgimento do personagem histórico. Assim como os monumentos, as inscrições e as estátuas, a autobiografia se registra como edificação pessoal que expressa o desejo humano de permanecer na memória dos demais.

O tempo presente e o tempo passado são experiências que não se repetem no futuro, e no processo autobiográfico se expressa essa consciência que faz com que o autobiógrafo seja mais sensível às diferenças do que às semelhanças. O passado contém uma imagem inacessível, uma vez que os mortos não ressuscitam. A autobiografia é um exercício através do qual se evoca o passado para o presente, e no presente se atualiza aquilo que do passado ainda conserva sentido e valor nos presentes dias.

Nessa medida, afirma-se uma tradição pessoal que se funda numa fidelidade ao mesmo tempo antiga e nova. O passado que se assume no presente adquire significação ao mesmo tempo em que se torna uma profecia do futuro. Dessa maneira, as perspectivas temporais se agregam e se interpenetram em comunhão no autoconhecimento, reagrupando o ser pessoal antigo além de sua duração temporal. As memórias se convertem em confissão de valores e de auto-reconhecimento.

Para Gusdorf (1991, p. 11), é na autobiografia da vida privada que melhor se revela esse fenômeno espiritual. Enquanto na autobiografia da vida pública o enfoque são os acontecimentos exteriores, na autobiografia da vida privada há a necessidade de se voltar para o interior de si mesmo, na busca de uma imagem que se constitui em “*un otro de yo mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible*” (1991, p. 11). A rememoração é um processo de evocação sempre carregado de um grau maior ou menor de angústia, porque persegue o tempo perdido na tentativa de recuperá-lo e fixá-lo para sempre.

A autobiografia se converte num programa de reconstituição da unidade da vida ao longo do tempo. Tal unidade não procede do exterior, mas dos elementos constituintes da personalidade que incidem sobre as ações exteriores. Ao recapitular as etapas da existência, o ser humano se situa sobre o que é na perspectiva do que foi. A autobiografia se converte, dessa forma, numa releitura da experiência. A vida revisitada funciona como uma tomada de consciência sobre a mesma, e isso leva Gusdorf a afirmar (1991, p. 11) que o processo pode se constituir por um caráter mais verdadeiro do que a própria vida vivida.

A memória fornece perspectiva e distanciamento sobre o imediatismo da vida vivida que, na sua dinâmica, impede que se veja o todo de uma situação. A distância permite que se considerem as complexidades de uma situação no espaço e no tempo. Não se trata de simples recuperação do passado tal qual foi, uma vez que o passado constitui um mundo que não mais existe. A pessoa que o recorda não é mais a mesma, e é outra que ocupa o seu lugar. O passado morto perdeu sua consistência de carne e osso; em contrapartida, adquire uma conotação de intimidade para a vida pessoal. Essa intimidade está dispersa no passado, mas pode ser buscada, descoberta e reunida.

Recordações, memórias ou *confissões* carregam consigo a empresa humana de se buscar a si mesmo através da narrativa da sua história, e tal empresa é uma obra de justificação pessoal. Envelhecer significa também se perguntar se sua vida não terá sido em vão, se o saldo de fracassos não pesa mais do que o de sucessos. A autobiografia é uma espécie de última oportunidade de voltar a ganhar aquilo que se perdeu. Através da linguagem se busca a redenção do próprio destino. Além de se significar como testemunho, a autobiografia também carrega consigo um caráter de pacificação pessoal.

As dificuldades que seu narrador enfrenta não são menores do que aquelas enfrentadas pelo historiador. A evocação histórica compreende uma relação de complexidade entre dois tempos distintos, e a história objetiva e crítica proposta pelos positivistas do século XIX, já não se sustenta mais. Isso significa que o passado é apenas o passado, sem possibilidade de habitar o presente sem perder a sua natureza. Ao se tentar recuperá-lo, esse passado vem impregnado pelo próprio presente.

Trata-se da mesma perspectiva para aquele que se propõe a narrar suas memórias. Revisitar seu próprio passado significa postular a unidade e a identidade de seu ser, pois a infância, a juventude ou a estação madura desapareceram, e o que resta é a palavra do ser humano atual que domina os demais, não permitindo o desdobramento, mas mantendo a predominância.

O pecado original da autobiografia estaria, conforme Gusdorf (1991, p. 15) na coerência lógica e na racionalização, pois a narração é a consciência do narrador que a dirige, da mesma forma como essa mesma consciência dirigiu também sua vida. O que significa que *“la reflexión inherente a la toma de conciencia es transferida, por una especie de ilusión óptica inevitable, al dominio del acontecimiento”* (1991, p. 15). Tal ilusão tem princípio no momento em que a narração dá sentido ao acontecimento. A postulação de sentido determina a eleição das ações, os detalhes aos quais dá relevo ou que se excluem,

conforme a exigência da compreensão preconcebida. Aí se originam, então, as lembranças, as lacunas e as deformações da memória. Elas são provenientes de uma opção do escritor que, ao recordar, faz prevalecer uma versão revisada e corrigida sobre o seu passado.

Assim, a verdade das ações subordina-se à verdade do ser humano, pois quem está em questão não são as ações, mas ele. A narração nos coloca frente ao testemunho de uma pessoa sobre si mesma, é o debate de uma existência que dialoga com ela mesma na busca de sua fidelidade mais íntima. É necessário, portanto, buscar a significação da autobiografia além da verdade ou da falsidade, assim como as concebemos no sentido comum.

Para Gusdorf (1991, p. 16), a significação antropológica da autobiografia desempenha uma função privilegiada na compreensão da sua essência autobiográfica, em relação à função literária. A obra de arte é veículo para projeção do domínio interior sobre o espaço exterior, mas o aspecto literário só toma corpo na medida em que se toma consciência de si mesmo. Em razão disso, é necessário um segundo tipo de crítica que, em vez de verificar a correção material da narração ou apenas mostrar seu valor artístico, empenhe-se em extrair a significação íntima e pessoal, espécie de símbolo ou parábola de uma consciência em busca de sua verdade pessoal.

A autobiografia é uma obra de arte e também uma obra de edificação. A matéria-prima de toda criação está na experiência de vida, e seus elementos são extraídos da realidade vivida. Só é possível imaginar a partir do que se é, do que se experimentou em realidade ou em aspiração. A criação do mundo literário começa na confissão do autor: a narração de sua vida é uma primeira obra de arte, a primeira decifração de uma afirmação, que num nível mais elaborado de recomposição resultará em novelas, tragédias ou poemas.

A autobiografia é um acontecimento da vida, uma espécie de movimento de retorno. Por conseguinte, não é uma imagem acabada da vida pessoal. O ser humano se faz continuamente no diálogo consigo mesmo, e o escritor não busca dizer a última palavra, porque ela encerraria sua vida. O escritor apenas se esforça por chegar um pouco mais próximo do sentido sempre secreto e inatingível de seu próprio destino:

El privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda. Cada uno es el primer testigo de sí mismo; sin embargo, su testimonio no

goza de autoridade definitiva. No solamente porque el crítico objetivo mostrará siempre inexactitudes, sino, sobre todo, porque el debate de una vida consigo misma en busca de su verdad absoluta nunca tiene fin. Cada uno es para sí mismo la apuesta existencial en una partida que, en realidad, no puede ser perdida ni ganada. La creación artística es una lucha con el ángel, en la que tanto el creador como su enemigo están seguros de vencer. El creador lucha contra su sombra, con la única seguridad de que jamás la podrá apresar (GUSDORF, 1991, p. 17).

3.2 A Autobiografia como Inserção Ficcional

Vivir para contarla (2002)¹⁴ é narrada no estilo lírico e vigoroso que caracteriza Gabriel García Márquez, o prêmio Nobel da Literatura Colombiana. Aos 75 anos, a narrativa das próprias memórias se converte num processo de recuperação e organização da vida em seu conjunto, na busca de conferir-lhe unidade e sentido. O escritor busca nos eventos do passado a iluminação para a obra ficcional produzida ao longo do tempo e, nessa perspectiva, rememorar se converte num processo de significação da ficção, muito mais do que da própria vida vivida. Vida e ficção parecem se transformar numa simbiose, confusamente entrelaçadas diante do leitor. Personagens reais e personagens ficcionais às vezes se superpõem e se mesclam de tal forma, que deles emerge uma mesma face com vozes tão semelhantes, que a única diferença parece se constituir no nome que as designa.

Antes mesmo de principiar a leitura, o leitor depara-se com a epígrafe em tom de advertência: “*La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 8). A matéria narrada se funda na subjetividade da memória, sob a perspectiva de quem recorda e como recorda. Não podemos ignorar que tratamos com uma memória que retém em si a experiência com dois universos, o real e o ficcional. Podemos nos perguntar até onde a fidelidade dos fatos se sustenta, e em que

¹⁴ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Vivir para contarla*, 2ª edição, Buenos Aires: Sudamericana, 2002. (Todas as citações serão baseadas nessa edição).

medida o intenso convívio com o mundo imaginário (tão poderoso!) pode fazer da recordação uma simbiose entre dois planos existenciais.

Ao admitir que entre as recordações verdadeiras misturam-se e se confundem as falsas lembranças (MÁRQUEZ, 2002, p. 79-80), García Márquez introduz o jogo narrativo que confere o caráter ficcional à memória. Por outro lado, ele também imprime o caráter antropológico a que se refere Gusdorf (1991, p. 16), como uma constituição inerente às suas memórias. O escritor atribui a sua tendência para versar sobre o não havido, como uma essência que faz parte dele e que se manifesta desde a sua infância. Os familiares costumavam atribuir às histórias fabulosas da criança um presumido espírito premonitório. Estamos diante, portanto, do ficcionista que, por força do ofício, acaba falando mais alto que o memorialista, e no qual se cruzam as lembranças próprias com as lembranças alheias:

Tantas versiones encontradas han sido la causa de mis recuerdos falsos. Entre ellos, el más persistente es el de mí mismo en la puerta de la casa con un casco prusiano y una escopetita de juguete, viendo desfilar bajo los almendros el batallón de cachacos sudorosos. Uno de los oficiales que los comandaba en uniforme de parada me saludó al pasar:

— Adiós, capitán Gabi.

El recuerdo es nítido, pero no hay ninguna posibilidad de que sea cierto. El uniforme, el casco y la escopeta coexistieron, pero unos dos años después de la huelga y cuando ya no había tropas de guerra en Cataca. Múltiples casos como ése me crearon en casa la mala reputación de que tenía recuerdos intrauterinos y sueños premonitorios (MÁRQUEZ, 2002, p. 80-81).

O narrador não assume a responsabilidade pelas falsas lembranças, mas as atribui às inúmeras versões ouvidas durante a vida. Nessa perspectiva, a memória se configura como construção compartilhada, nem solitária nem isolada, e que o antecede através daqueles que o precederam. Nessa perspectiva, a memória se constitui como a recordação possível de certos eventos, e será sempre um discurso que tenta captar a experiência original. A recuperação do passado é sempre relativa, e não está assentada em fundamentos firmes ou origens absolutas. Trata-se de uma interpretação da experiência vivida que passa pelo filtro da experiência presente, e que só pode se articular através de estruturas lingüísticas e narrativas.

Em García Márquez, a memória se configura como uma grande teia, cujo emaranhado é composto não apenas pela experiência vivida, mas também por aquela

imaginada, configurada na criação ficcional de suas obras. Na ficção, a casa da infância e o povoado de Aracataca se transformarão no microcosmo de Macondo, em *Cien años de soledad*. O título da obra traduz a condição de um lugar apartado do mundo, ilhado em si mesmo como um universo completo. No estado de permanente exílio se cruzam as personagens da vida real, Nicolás e Tranquilina Márquez, projetados como personagens ficcionais através de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán.

Em *Vivir para contarla*, García Márquez registrará que foi apenas na idade madura que pode identificar no seu permanente sentimento de solidão e remorso, a herança trazida da infância, e que o acompanhou pela vida afora como se nele habitasse permanentemente a casa que deixara em Aracataca:

Ése era el estado del mundo cuando empecé a tomar conciencia de mi ámbito familiar y no logro evocarlo de otro modo: pesares, añoranzas, incertidumbres, en la soledad de una casa inmensa. Durante años me pareció que aquella época se me había convertido en una pesadilla recurrente de casi todas las noches, porque amanecía con el mismo terror que en el cuarto de los santos. Durante la adolescencia, interno en un colegio helado de los Andes, despertaba llorando en medio de la noche. Necesité esta vejez sin remordimientos para entender que la desdicha de los abuelos en la casa de Cataca fue que siempre estuvieron encallados en sus nostalgias, y tanto más cuanto más se empeñaban en conjurarlas. Más simple aún: estaban en Cataca pero seguían viviendo en la provincia de Padilla, que todavía llamamos la Provincia, sin más datos, como si no hubiera otra en el mundo. Tal vez sin pensarlo siquiera, habían construido la casa de Cataca como una réplica ceremonial de la casa de Barrancas, desde cuyas ventanas se veía, al otro lado de la calle, el cementerio triste donde yacía Medardo Pacheco. En Cataca eran amados y complacidos, pero sus vidas estaban sometidas a la servidumbre de la tierra en que nacieron. Se atrincheraron en sus gustos, sus creencias, sus prejuicios, y cerraron filas contra todo lo que fuera distinto (MÁRQUEZ, 2002, p. 81).

A memória é o “*âmbito familiar*”, cuja lembrança se constitui a partir de vozes várias que fornecem a perspectiva da criança, diante da qual a casa se dimensiona nos pesares, nas lembranças, nas incertezas e na solidão. O mundo ganha forma através da linguagem dos outros que se faz narrativa, e se transforma no passado que se resgata, e que se mescla ao presente na casa de Aracataca. O mundo da criança já não é apenas o mundo imediato que ela experimenta, mas também um mundo sublimado, superposto à realidade, evocado pelas tantas histórias ouvidas. Assim é que pode conhecer não apenas a casa de

Aracataca, mas também nela reconhecer a casa deixada para trás, em Barrancas, como uma casa que ganha vida a partir do imaginário.

É o que Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003, p. 140 a 143) chama de “*unidade axiológica*” exterior, em que o *eu-para-mim* não sofre os conflitos e as divisões que experimenta na vida interior, e se percebe a si mesmo como parte de uma coletividade: na família, na nação, na humanidade culta; nessa posição axiológica o *outro* tem autoridade sobre o *eu-para-mim* para narrar a sua vida, sem discordâncias de um com o outro. A vida flui numa unidade axiológica com a coletividade dos outros, e é a partir da possível consciência alheia dessa vida que ela é construída e organizada como uma possível narração do outro para os outros (os descendentes); a contemplação de sua própria vida por si mesmo é uma antecipação da recordação dessa vida pelos outros.

O autobiógrafo toma conhecimento de parte de sua biografia através da narração emotiva de outras pessoas que testemunham sobre ele: o nascimento, a origem, acontecimentos da vida familiar e social que fazem parte da tenra infância, e que não podiam ser percebidos ou compreendidos por ele, ainda criança. São narrativas de momentos que reconstituem um quadro minimamente inteligível e coerente de uma vida e do mundo dessa vida. São essas narrações que conferem não apenas clareza e plenitude de conteúdo, mas também *unidade biográfica axiológica*.

A unidade da autobiografia é alcançada através dessa posição axiológica do *outro*. O autobiógrafo adentra a sua biografia através das personagens de sua vida__os outros__e através de seus narradores. É isso que permite que o herói da vida torne-se o seu narrador. A autoridade que reveste a auto-objetivação biográfica da vida é, portanto, decorrente da familiarização axiológica do *eu* com o mundo dos outros.

Da mesma forma, o namoro dos próprios pais se transformará no romance *El amor en los tiempos del cólera*, como a expressão de um mundo sobre o qual se reflete, e que também é uma forma de se voltar sobre o passado. Muito antes de pensar em transformar o passado em memória, García Márquez transforma-o em ficção, o que já é uma forma de elaborá-lo. As memórias tentam recompor um mundo que se revela mediante o entrecruzamento de várias vozes, que se convertem na lembrança pessoal do narrador-protagonista.

A memória se constitui num território habitado por lacunas irreversíveis, onde a recordação se equilibra entre a sua possibilidade e a sua incompletude. Esse equilíbrio se manifesta no reencontro com a velha casa da infância, onde nascera e crescera. Embora

saiba que ali nasceu, parece ter sempre ignorado em qual daqueles quartos se dera o seu nascimento. A referência feita pela mãe, na ocasião do retorno, ganha uma conotação de rito, de sagrado, que se significa sob nova perspectiva, conferindo ao evento a importância que até ali não tivera, ou então, se perdera, “*No lo sabía hasta entonces, o lo había olvidado...*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 46).

Ao encadear à oração primeira uma segunda oração, através da conjunção alternativa, coloca-se lado a lado aquilo que se desconhece e aquilo que se esquece, como se fossem as duas faces de uma mesma moeda. Há uma diferença entre ambas que, naquele momento, o narrador-protagonista parece não percebê-lo, mas que se revelará como de crucial importância na experiência transformadora do retorno. Aquilo que não se sabe não existe e, portanto, não tem valor. Aquilo que se sabia e que a memória apagou, revela o esvaziamento de valor e a perda da sacralidade que, ligada à origem, leva ao comprometimento da própria identidade.

Em *Vivir para contarla* o narrador demonstra não apenas a própria imprecisão temporal em relação à ordem das lembranças, mas também a carência de sentido e de valor em relação ao passado, adormecido no povoado de Aracataca. Nos tempos sobrepostos de forma anacrônica, os eventos serão resgatados através do sentido neles contido, cuja força simbólica fornecerá ao narrador-protagonista a necessária matéria-prima ficcional, “*El día que fui con mi madre a vender la casa recordaba todo lo que había impresionado mi infancia, pero no estaba seguro de qué era antes y qué era después, ni qué significaba nada de eso en mi vida*”. (MÁRQUEZ, 2002, p. 79).

O *eu* que recorda ocupa uma distância espaço-temporal em relação às lembranças, que se ordenam não pelo encadeamento cronológico, mas conforme atuaram sobre o ser humano, causando-lhe medo, fascínio, terror, curiosidade, tristeza, dor ou alegria. Assim é que algumas parecem estar mais próximas e nítidas, em relação a outras mais difusas ou apagadas pela memória presente. Na luta pela recomposição do que foi em relação àquilo que agora é, a memória enfrenta um embate consigo mesma, condenada a ser sempre a versão possível ou mais próxima da vida que não mais se repete.

Para Philippe Lejeune em *El pacto autobiográfico* (1991, p. 57 a 61), a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* e se opõem a todas as formas de ficção e, tais como o discurso científico ou histórico, buscam apresentar uma informação sobre uma “realidade” exterior ao texto, submetendo-se à possível verificação. Seu objetivo não é a verossimilhança, mas o parecido com o real (no sentido de modelo do real); não buscam o

“efeito de realidade”, mas a imagem do real. Todo texto *referencial* contém o que Lejeune denomina *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se inclui uma definição do campo real que se aponta e um enunciado das modalidades e do grau de *parecido* a que o texto aspira.

O *pacto referencial* é coextensivo ao *pacto autobiográfico*, difíceis de dissociar como o são o sujeito da enunciação e o do enunciado na primeira pessoa. O *parecido* se dá em dois níveis: no modo negativo (ao nível dos elementos da narração), intervindo o critério de exatidão; e no sentido *positivo* (ao nível do conjunto da narração), intervindo o que Lejeune define como *fidelidade*. A exatidão diz respeito à informação. A fidelidade diz respeito à significação.

O que opõe a biografia e a autobiografia é a hierarquização das relações de *parecido* e de *identidade*. Na biografia, o *parecido* deve sustentar a *identidade*, enquanto que na autobiografia a *identidade* sustenta o *parecido*. A *identidade* é o ponto de partida real da autobiografia; o *parecido* é o horizonte impossível da biografia.

A problemática da autobiografia proposta por Lejeune está fundada sobre uma análise do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato esse que determina o modo de leitura e que engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, o definem como autobiográfico. Nessa perspectiva, a epígrafe proposta pelo autor, “*La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla*”, é um contrato explícito com o leitor, que desde logo o aceita.

García Márquez não pretende informar, mas significar a experiência vivida, e nessa perspectiva a identidade ocupa hierarquicamente o primeiro plano, e subordina ao segundo plano o parecido a ela. O narrador-protagonista assume fidelidade menos em relação ao vivido, do que em relação às recordações sobre o vivido. Em outras palavras, recordar é aqui, e em qualquer outro lugar, trabalhar com os lapsos e as nebulosas que o tempo impõe à memória, assim como com as alterações que o mesmo tempo confere a essa memória.

Para Sidonie Smith em *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres* (1991, p. 97), a natureza da verdade autobiográfica reside na luta de uma pessoa histórica, e não fictícia, para compreender e se reconciliar com seu próprio passado. Tal luta resulta na verbalização do confronto entre o presente narrativo e o passado narrado, entre as pressões psicológicas do discurso e as pressões narrativas da história. A verdade que daí possa surgir não reside tanto na correspondência entre palavra e passado, como na forma que tomam diversas intenções autorais: memória, apologia, confissão.

Por seu lado, a identidade do autobiografado se divide em vários “*eus*” dispersos no passado e que, inclusive, competem entre si, na medida em que a sua própria subjetividade é desprezada por uma ou múltiplas representações textuais. Considerando tal pressuposição, o acesso efetivo a um “*eu*” recordado ou suas versões começa com uma descontinuidade da identidade ou da existência que permite ver os “*eus*” anteriores como realidades separadas. O desdobramento do “*eu*” em um “*eu-narrador*” e um “*eu-narrado*”, junto com a fragmentação do “*eu-narrado*” em múltiplas posturas enunciativas, marcam o processo autobiográfico como artefato retórico e legitima a autoria como mitografia.

Smith (1991, p. 96) concorda com Lejeune (1991) quando diz que o ato autobiográfico é um jogo que consiste em buscar, eleger e descartar palavras e histórias das quais emanam sugestões e aproximações, porém nunca a recuperação integral do passado. É uma interpretação da vida que imprime coerência e significado ao próprio “*eu*” do passado. A autobiografia se caracteriza assim, como um processo fictício, pois conta não a história, mas uma história, fazendo-o de determinado modo e não de outro. Smith também reconhece que é o pacto entre leitor e texto autobiográfico que permite a criação dessa ficção. A resposta da imaginação do leitor à autobiografia, entretanto, não é e nem deve ser tão livre como a que se dá à ficção. Ainda que se reconheça que a falta de fiabilidade seja inevitável, suprime-se esse reconhecimento no esforço de se reconhecer algum tipo de verdade.

3.3 As Mulheres de *La Servidumbre*

García Márquez atribui às mulheres da família e às empregadas da casa, a essência que constitui seu ser e seu modo de pensar, “*Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearan mi infancia*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 86). No encadeamento discursivo, “as mulheres da família” ocupam o primeiro plano e, ainda que pluralizadas, se distinguem pelo artigo definido. Quanto às mulheres de “*la servidumbre*”, elas se encadeiam às

primeiras, ocupando um segundo plano. Tanto em relação ao substantivo “*mujeres*” como ao verbo “*debo*” promove-se uma elipse, que estabelece em relação às segundas, uma dependência hierárquica das primeiras. Ao contrário da distinção promovida pelo artigo definido, que se imprime em relação às mulheres da família, as mulheres de “*la servidumbre*” adquirem um caráter indistinto, decorrente do emprego do advérbio de intensidade, “*muchas*”, que se encadeia imediatamente ao artigo definido.

O universo feminino se divide entre as mulheres que fazem parte da família, compreendidas entre a avó e as tias, a mãe e as irmãs, e as serviçais agregadas a casa. As mulheres da família representam o permanente, e se relacionam com a casa de uma forma simbiótica, que as impede de conquistar novo rumo e adotar outro lugar. As mulheres serviçais representam a transitoriedade, e se relacionam com a casa pela ocupação precária de suas margens. Elas são definidas pelo narrador como as mulheres de “*la servidumbre*”, e se distinguem entre as que “*pastorearon mi infancia*” (p. 86) e aquelas que o iniciaram na vida sexual.

Por pertencerem a classes sociais diferentes, as mulheres da casa de Aracataca ocupam extremos opostos, separadas entre aquelas que ocupam o centro da casa, e a ela pertencem, e aquelas que ocupam as suas margens, numa condição temporária, que pode significar toda a vida, enquanto houver saúde e energia. As mulheres da família se caracterizam pelo papel que as associa ao mito da Virgem Maria, dedicadas ao trabalho e à castidade. As mulheres serviçais se caracterizam pelo papel que as associa ao mito de Eva, excluídas do centro, como se repetissem a permanente exclusão do paraíso, vinculadas ao pecado e à clandestinidade da própria existência. A distância entre dois tipos de mulheres que habitam espaços e condições assimétricas, traduz-se como a concepção que separa em campos opostos o parto e a sexualidade:

Pero debo confesar que ni entonces ni ahora he logrado relacionar el parto con el sexo. En todo caso, pienso que mi intimidad con la servidumbre pudo ser el origen de un hilo de comunicación secreta que creo tener con las mujeres, y que a lo largo de la vida me ha permitido sentirme más cómodo y seguro entre ellas que entre hombres. También de allí puede venir mi convicción de que son ellas las que sostienen el mundo, mientras los hombres lo desordenamos con nuestra brutalidad histórica (MÁRQUEZ, 2002, p. 89).

O narrador acredita ser portador de um poder de comunicação secreto com as mulheres, que lhe advém da antiga intimidade com as empregadas da casa. Por essa razão, sente-se mais seguro com elas do que com os homens, por acreditar que as conhece muito bem. E, por bem conhecê-las, alimenta a convicção de que a ordem do mundo é sustentada por elas.

No encadeamento das personagens femininas que a memória vai elencando, podemos identificar algumas características reveladoras da concepção sobre o feminino que norteia o narrador-protagonista. Os nomes se sucedem e, sob eles, emergem as mulheres que revelam o campo cindido da memória, dividido entre aquelas que o fascinam e aquelas que o assustam, o que contradiz o fio de comunicação secreto anunciado.

3.3.1 Lucía

A “*malicia pueril*” de Lucía, por exemplo, é atribuída ao fato de ter se despido e se mostrado ao menino de maneira consciente, enquanto as demais pareciam proceder como se ele nada compreendesse, “*Lucía fue la única que me sorprendió con su malicia pueril, cuando me llevó al callejón de los sapos y se alzó la bata hasta la cintura para mostrarme su pelambre cobriza y desgredada* (p. 86). A surpresa se traduz como recusa e temor, diante da qual o ventre se configura “*como un mapamundi de dunas moradas y oceanos amarillos* (p. 86). No contorno das veias azuis sob a pele, imprime-se a conotação associada ao desconhecido como um terreno perigoso, que desperta a insegurança do menino que permanece ainda no homem adulto, registrada através da mesma impressão conservada pela lembrança.

As dunas constituem-se pela areia movediça, que se desloca com a força dos ventos em formas e posição sempre cambiantes; o oceano, por seu lado, significa-se como o mar infinito que pode submergir o ser. Lucía se configura associada à força da natureza, nem pura nem inocente, porque diferente daquelas definidas como “*arcángeles de la pureza*”:

Las otras parecían arcángeles de la pureza: se cambiaban de ropa delante de mí, me bañaban mientras se bañaban, me sentaban en mi bacinilla y se sentaban en las suyas frente mí para desahogarse de sus secretos, sus penas, sus rencores, como se yo no entendiera, sin darse cuenta de que lo sabía todo porque ataba los cabos que ellas mismas me dejaban sueltos (MÁRQUEZ, 2002, p. 86).

Lucía se contrapõe a “*Las otras*”, definidas como arcanjos da pureza. Tal pureza parece derivar do fato de que se troquem de roupa na sua frente, tomem banho junto com o menino, se sentem à vontade “*para desahogarse de sus secretos, sus penas, sus rencores, como se yo no entendiera*”. O verbo “*desahogarse*” contém um duplo sentido, que pode significar desde a relação confidencial até o ato de masturbação, como ações através das quais se “desafogam” os sentimentos e os desejos represados. O que as converte em “*arcanjos*” e que parece distingui-las da atrevida Lucía, é o seu caráter de fragilidade e dissimulada inocência, infantilizadas diante do menino que, assim, pode se sentir superior porque “*lo sabía todo porque ataba los cabos que ellas mismas me dejaban sueltos*”.

3.3.2 Chon

A função de Chon é definida como a da mulher de “*la servidumbre*”, e seu lugar, apesar de ter se criado na casa, é designado como o de “*la calle*” (p. 86) como um destino natural que a narrativa da memória lhe confere. Chon é a mulher índia que, criada na casa, envelhece na rua, lugar que o narrador lhe designa como se fosse o lugar natural para quem, uma vez desterrado, deixa de ter lugar.

Chon era de la servidumbre y de la calle. Había llegado de Barrancas con los abuelos cuando todavía era niña, había acabado de criarse en la cocina pero asimilada a la familia, y el trato que le daban era el de una tía chaperona desde que hizo la peregrinación a la Provincia con mi madre enamorada. En los últimos años se mudó a un cuarto propio en la parte más pobre del pueblo, por la gracia de su real gana, y vivía de vender en la calle desde el amanecer las bolas de maíz molido para las arepas, con un pregón que se volvió familiar en el silencio de la madrugada: “Las masitas heladas de la vieja Chon...” (MÁRQUEZ, 2002, p. 86-87).

A incorporação a casa se revela como um processo, cujos vínculos se desfazem com o tempo. A narrativa não elucida as razões por que Chon desejou deixar a casa onde se criou, para viver só, num “*cuarto propio en la parte más pobre del pueblo*”. A transposição da condição de mulher agregada a casa, para a velha que vive por conta própria, perambulando pelo povoado é feita abruptamente. Não há um processo de transição entre uma fase e outra, e na narrativa se evidencia uma lacuna da memória, que apenas se limita ao fato de que Chon se mudou “*En los últimos años se mudó a un cuarto propio en la parte más pobre del pueblo, por la gracia de su real gana*”, sem contudo, abordar os fatores que a levaram a se mudar.

A lacuna parece resultar de certa intencionalidade, que é a de evitar tocar nos motivos dessa evasão da casa, ou mesmo questionar tal processo. Evidenciam-se, em relação à Chon, dois elementos de ordem dissonante. O primeiro, reside na ambigüidade da expressão “*en los últimos años*” que, ao fazer referência aos “*años*”, evita o pronome possessivo “*sus*”, como a categoria gramatical que identifica a quem se refere o substantivo. A referência aos “*últimos anos*” resulta numa indeterminação que tanto pode se aplicar a Chon como à própria Mina, ou então a casa, ou mesmo à época em que Luisa vivia ali. O segundo elemento, relaciona-se à vontade de Chon de se mudar para outro lugar, “*por la gracia de su real gana*”. Nesse caso, e mais à vontade, o narrador aplica com desenvoltura o pronome possessivo, porque agora se trata de uma vontade que não é de ninguém mais a não ser da própria Chon, o que exime qualquer outro membro da casa em relação à sua decisão.

O narrador-protagonista declara que Chon “*había acabado de criarse en la cocina pero asimilada a la familia*” (p. 86). A conjunção adversativa “*pero*” introduz um contraponto, que tem por função suavizar a condição de serviçal que a reduz ao âmbito da cozinha, para elevá-la a membro da família. Chon ocupa assim, um interregno entre a

cozinha e a casa. Por ser da família, não se trata de uma empregada. Por ser índia, não se trata de um membro do clã. Chon se caracteriza, pela indistinção do lugar ocupado, como aquela que representa os espoliados da terra, condição a que se reduziram os povos autóctones da Colômbia no processo de dominação exercido pelo colonizador.

Chon se projetará na ficção, em personagens como Gala Placídia em *El amor en los tiempos del cólera*, e Visitación ou mesmo Santa Sofia de La Piedad, em *Cien años de soledad*, representantes de mulheres que não tem queixas nem vontades, e que vivem uma não-existência, devotadas ao trabalho servil e anônimo. Elas não apenas vivem às margens da casa, mas também do próprio discurso narrativo, desaparecendo pela morte ou pela simples evasão, sem levarem nada consigo, exauridas em saúde e idade. A descrição de Chon é comovente, mas o narrador parece mais preocupado em eximir o avô, no papel daquele que buscou “*muchos recursos médicos*” para salvar a velha índia:

Tenía un bello color de india y desde siempre pareció en los puros huesos, y andaba a pie descalzo, con un turbante blanco y envuelta en sábanas almidonadas. Caminaba muy despacio por la mitad de la calle, con una escolta de perros mansos y callados que avanzaban dando vueltas alrededor de ella. Terminó incorporada al folclor del pueblo. (...) Una mala mañana dos perros bravos atacaron a los suyos, y éstos se defendieron con tal ferocidad que Chon cayó por tierra con la espina dorsal fracturada. No sobrevivió, a pesar de los muchos recursos médicos que le procuró mi abuelo (MÁRQUEZ, 2002, p. 87).

3.3.3 Matilde Armenta e Santos Villero

Matilde Armenta e Santos Villero são mulheres relacionadas ao parto e à origem da vida. Matilde Armenta é a lavadeira que trabalhou na casa, ali agregada pelo próprio trabalho, como podemos inferir na declaração “*Entré en su cuarto por equivocación*” (p. 87). Santos Villero desempenha a função de parteira, e não parece se tratar de alguém que trabalha na casa, mas cuja atuação se estende ao povoado. Nela se projeta a sustentação do

mundo a que o narrador-protagonista se refere na página 89, “*son ellas las que sostienen el mundo, mientras los hombres lo desordenamos con nuestra brutalidad histórica*”.

Entré en su cuarto por equivocación y la encontré desnuda y despenancada en una cama de lienzo, y aullando de dolor entre una pandilla de comadres sin orden ni razón que se habían repartido su cuerpo para ayudarla a parir a gritos. Una le enjugaba el sudor de la cara con una toalla mojada, otras le sujetaban a la fuerza los brazos y las piernas y le daban masajes en el vientre para apresurar el parto (MÁRQUEZ, 2002, p. 87).

Se as mulheres se constituem pelo caráter forte e o coração terno, em Santos Villero podemos identificar o caráter forte, que não apenas a mantém impassível diante dos gritos e da desordem que impera no quarto, mas também a distingue das demais, que se subsumem no coletivo “*pandilla*”, caracterizado pela desordem e irracionalidade, como marca de gênero. Seu trabalho é feito de olhos fechados, o que revela destreza, e acompanhado por orações, o que denota fé. Nela se imprime a ordem e a racionalidade que faltam às demais, e que lhe confere uma aura de poder e de divindade, ligada ao nascimento e à origem da vida, que nos lembra as antigas deusas da fertilidade às quais se refere Lucía Guerra, em *La mujer fragmentada, historias de un signo* (1994).

A perda efetiva da inocência se dará com Trinidad, adolescente de identidade difusa, filha de “*alguien que trabajaba en la casa* (p. 88). A declaração de que nada lhe havia proposto, nem mesmo o imaginara, é a busca intencional de eximir-se de qualquer iniciativa. O discurso revela, entretanto, a contradição expressa à vista do corpo feminino entre vestido e descoberto, e que se projeta na imaginação do menino pela complementação daquilo que não vê naquilo que vê, na adolescente de treze anos vestida com “*trajes de cuando tenía nueve, y le quedaban tan ceñidos al cuerpo que parecía más desnuda que sin ropa*” (p. 88).

A noção de nudez deriva da pouca roupa que cobre as partes do corpo que não se vê. A imaginação que completa aquilo que o olho não alcança, é um processo que principia pelo olhar, e esse é um ato intencional, tão erótico quanto o abraço com que o envolve a menina, ao tirá-lo para dançar: “*Una noche en que estábamos solos en el patio irrumpió de pronto una música de banda en la casa vecina y Trinidad me sacó a bailar con un abrazo tan apretado que me dejó sin aire*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 88).

O narrador retém do episódio a percepção, ligada ao tato e ao cheiro, “...y sé qué podría reconocerla en la oscuridad por el tacto de cada pulgada de su piel y su olor de animal” (MÁRQUEZ, 2002, p. 88), em que o odor do corpo feminino é comparado com o odor de animal, o que associa a mulher ao instinto, ao primitivo e ao animalesco. A declaração de que ainda “*hoy me despierto en mitad de la noche perturbado por la conmoción*”, trata-se de uma declaração ambígua, e que parece se relacionar com o sumiço da menina ao largo da vida.

No encadeamento discursivo se evidencia, entretanto, a consciência do próprio corpo, como uma clarividência que passa pelos instintos para desembocar na sexualidade. O “*mistério insondable*” se constitui naquilo que, mesmo desconhecido, perturba como se conhecido fosse, e que parece se associar ao feminino, como um campo de atração e repulsa, de medo e fascínio, no qual a sexualidade se revela como “*una muerte exquisita*”. A experiência sexual se configura como uma “morte”, que se significa no fugaz estado de comunhão como a perda da Totalidade diluída na entrega.

3.4 As Mulheres da Família

3.4.1 Tia Elvira Carrillo

Em contraponto às mulheres de “*la servidumbre*”, as mulheres da família se caracterizam como “*el rumbo árido de la castidad*” (p. 88). Elvira Carrillo é uma das mais antigas tias, irmã da avó, e que viera para a casa de Aracataca acompanhada de seu irmão gêmeo, Estevão. Ao contrário do irmão, que encontra seu rumo em atividades diversas, Elvira se incorpora a casa, reduzida ao papel da permanente tia. Mulher forte e trabalhadeira, dedicada exclusivamente ao trabalho e às crianças, é caracterizada como

uma mulher cuja franqueza o narrador define como “brutal”. Elvira se caracteriza pela solidão de quem dedicou a existência a servir aos demais. Ela se consome aos poucos, junto com a decrepitude da casa:

Su especialidad fueron siempre los problemas imposibles. Ella y Esteban fueron los primeros que llegaron a la casa de Cataca, pero mientras él encontró su rumbo en toda clase de oficios y negocios fructíferos, ella se quedó de tía indispensable en la familia sin darse cuenta nunca de que lo fue. Desaparecía cuando no era necesaria, pero cuando lo era no se supo nunca cómo ni de dónde salía. En sus malos momentos hablaba sola mientras meneaba la olla, y revelaba en voz alta dónde estaban las cosas que se daban por perdidas. Se quedó en la casa cuando acabó de enterrar a los mayores, mientras la maleza devoraba el espacio palmo a palmo y los animales erraban por los dormitorios, perturbada desde la medianoche por una tos de ultratumba en el cuarto vecino (MÁRQUEZ, 2002, p. 90).

Ao contrário do irmão, polivalente nos ofícios e hábil negociante, Elvira se caracteriza pela dedicação aos “*problemas imposibles*”, o que significa dizer que fracassava naquilo que se empreendia a fazer. Ao assumir a condição de tia “*indispensable*”, ela se anula através de uma não-existência, “*sin darse cuenta nunca de que lo fue* (indispensável), porque vivia em função da vida dos outros e não da sua. A sua anulação não decorre, entretanto, sem seqüelas, as quais se manifestam como o *exceso* na configuração da mulher que não apenas fala sozinha, mas que ao falar revela a estratégia mediante a qual promovia, a seu modo, a desordem no cotidiano doméstico, e que todos entendiam como aparente neurose de solteirona, “*y revelaba en voz alta donde estaban las cosas que se daban por perdidas*”.

3.4.2 Tia Francisca Simodosea

Francisca Simodosea é lembrada como a tía Mama, em razão de ter exercido o papel de mãe substituta aos filhos da irmã, Tranquilina Márquez. O narrador a descreve em cinco parágrafos. Nos dois primeiros parágrafos, enfatiza seus hábitos e sua linguagem que a distinguem “*de todos*”, expressão sob a qual se abrigam de forma indistinta, os homens e as mulheres da casa.

No segundo parágrafo, o pronome indefinido “*todos*” será substituído pelo nome definido da avó, como aquela em relação à qual a diferença se constitui, “*Al contrario del purismo castizo de la abuela, la lengua de Mama era la más suelta de la jerga popular*” (p. 91). A avó funciona como parâmetro de orientação familiar, sob o qual parece se desenvolver a concepção sobre feminino que norteia o narrador. A diferença de Francisca se justifica como diferença cultural, vinculada às planícies de Bolívar, de onde o avô emigrara, e não à cultura da Província com a qual se identifica a casa de Aracataca.

No primeiro parágrafo, o narrador se dedica a descrever o perfil e os hábitos de Francisca Simodosea, que se concentram na longa cabeleira negra, nas roupas com espartilhos e no modo de ser:

Se había dejado crecer hasta las corvas su cabellera de cerdas retintas que se resistieron a las canas hasta muy avanzada la vejez. Se lavaba con aguas de esencias una vez por semana, y se sentaba a peinarse en la puerta de su dormitorio en un ceremonial sagrado de varias horas, consumiendo sin sosiego unas calillas de tabaco basto que fumaba al revés, con el fuego dentro de la boca, como lo hacían las tropas liberales para no ser descubiertos por el enemigo en la oscuridad de la noche (MÁRQUEZ, 2002, p. 91).

Francisca costuma se vestir de um modo definido como “distinto” em relação às demais mulheres da casa. Ela valoriza os “*pollerines y corpiños de hilo immaculado y babuchas de pana*”. Em nenhum momento o narrador nos diz sobre a beleza de Francisca, mas elementos no discurso revelam a presença da vaidade e da sensualidade. Seus cabelos não são apenas longos, mas também perfumados. A associação da forma com o cheiro, relacionados à visão e ao olfato na percepção dos sentidos, antecipa a presença feminina, e denota a sensualidade que a caracteriza. Ela é uma mulher que se anuncia não apenas pela visão, mas também pelo cheiro que a caracteriza.

O hábito de pentear os cabelos se transfigura “*en un ceremonial sagrado de varias horas*”, e se converte numa ação rica de gestos lânguidos. No mesmo período, encadeia-se de forma assindética, a oração seguinte, e que revela a inquietação justaposta à languidez, “*consumiendo sin sosiego unas calillas de tabaco basto que fumaba al revés*”. Aliada à inquietação, manifesta-se a transgressão, pois Francisca não apenas fuma “*sin sosiego*”, mas também o faz “*como lo hacían las tropas liberales para no ser descubiertos por el enemigo en la oscuridad de la noche*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 91). A comparação é

reveladora, como a transgressão da norma feminina. Por um lado, deduz-se que, ao imitar os soldados no modo de fumar, Francisca utiliza uma estratégia para não ser descoberta enquanto fuma. Por outro, sua prática usa como parâmetro o mundo masculino, representado nos soldados das tropas liberais, e que configura Francisca Simodosea como mulher transgressora em sua época.

A expressão de seu caráter parece se concentrar, entretanto, no linguajar solto e franco, que revela a franqueza e a coragem com que enfrentava as circunstâncias, “*Al contrario del purismo castizo de la abuela, la lengua de Mama era la más suelta de la jerga popular. No la disimulaba ante nadie ni en circunstancia alguna, y a cada quien le cantaba las verdades en su cara*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 91). A configuração de Francisca compreende, nos três primeiros parágrafos (p. 90 e 91), um todo coerente que se estende do corpo para a roupa, da roupa para os gestos, dos gestos para a linguagem, e se revelam como expressão de uma mulher vaidosa, sensual, forte e incisiva.

Na seqüência narrativa, entretanto, e que compreende os outros três parágrafos que se seguem, há uma ruptura com a mulher anteriormente revelada. Desses parágrafos emerge outra, totalmente destituída dos elementos que caracterizavam a primeira. Nesta, evidencia-se a virgindade que a aproxima do mito da Virgem Maria; a ternura servil com que cuidou dos filhos de Mina e, mais tarde dos filhos dos sobrinhos; enfatiza-se austeridade e a religiosidade, que lhe conferem a beatitude do caráter que se projetará, mais tarde, na tia Escolástica de *El amor en los tiempos del cólera*.

Francisca Simodosea envelhece solteira e morre aos 79 anos, virgem e conformada, moldada segundo os parâmetros impostos pela casa, transformada na ama permanente dos filhos da irmã que se revezavam no seu leito, à medida que uns nasciam e outros cresciam, “*Fue ella quien se ocupó de Sara Emilia hasta que ésta se mudo sola al cuarto de los cuadernos de Calleja. Entonces nos acogió a Margot y a mi em su lugar...*” (p. 92).

O narrador deixa em suspenso e de forma oblíqua, entretanto, as razões que levavam Francisca a se dar melhor com as crianças do que com os adultos, “*Tengo la impresión de que se entendia mejor con los niños que con los adultos*”. Na preferência às crianças em lugar dos adultos, parece delinear-se um conflito de relações que, omitido pela memória seletiva, constitui-se não apenas como lacuna que separa uma mulher da outra em Francisca Simodosea, mas também revela o *exceso* presente na configuração feminina.

Seu universo parece se reduzir ao interior da casa, ao cuidado das crianças; à igreja e à confecção das hóstias; às chaves do cemitério, pelas quais é responsável, assim como

pelo inventário de seus mortos. Por ter morrido virgem, aos 79 anos, o narrador lhe atribui a serenidade daquela que “*Fue la única persona de la familia, de cualquier sexo, que no parecia tener atravesada en el corazón una pena de amor contrariado*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 91).

O mérito de Francisca Simodosea parece decorrer da castidade, como condição “natural” que a constitui. No ponto de vista do narrador, seu papel se configura como “*un hecho cumplido que no dejó rastro alguno en su vida*”, e por “rastro” podemos entender a quebra da castidade que a marcaria, caindo da condição de santa para a de pecadora. A existência sem rastros se traduz na anulação do Ser, atenuada pelo narrador, “*Desde entonces seguí oyéndosela con frecuencia, pero nunca me pareció gloriosa ni arrepentida*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 91), no testemunho que avaliza o “*dever ser*” da condição feminina.

Se Juvenal Urbino ignorava, por muito jovem que era, em *El amor en los tiempos del cólera*, que “*la memoria del corazón elimina los malos recuerdos y magnifica los buenos, y que gracias a esto artificio logramos sobrellevar el pasado*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 156), o narrador de *Vivir para contarla* tem consciência desse processo, pela experiência de seus 75 anos, ao sublimar de forma intencional e não acidental, a condição de Francisca Simodosea.

3.4.3 Tia Petra

Tia Petra representa a “*unidade axiológica*” da memória, e se configura como uma lembrança nítida em detalhes, que parece fazer parte da narrativa incorporada como memória coletiva, muito mais do que da vida vivida:

Años después, durante una de mis vacaciones de bachiller, le conté aquellos recuerdos a mi madre, y ella se apresuró a persuadirme de mi error. Su razón era absoluta, y pude comprobarla sin cenizas de duda: la tía Petra había muerto cuando yo no tenía dos años (MÁRQUEZ, 2002, p. 93).

A forma física de tia Petra revela-se como a de uma adolescente esbelta e silenciosa, de olhos verdes e pele pálida, cabelo louro e comprido. A sua solidão e o seu caráter se revelam, entretanto, nos aspectos psicológicos que o narrador incorporou e aos quais deu vida, a partir provavelmente das muitas narrativas sobre ela ouvidas. Petra ganha vida, na memória, como uma moça deprimida, cuja tristeza impregna as canções que “cantaba en susurros para sí misma, y su voz podía confundirse con la de Mina, pero sus canciones eran distintas y más tristes” (p. 92). O parâmetro recorrente é Mina, a mulher em relação à qual as canções de Petra se distinguem. No grau de tristeza das canções “más tristes”, percebe-se que, mesmo em menor grau, as canções de Mina também são tristes. Petra canta para si mesma, assim como também canta baixinho como se, ao não usufruir da visão, também não devesse usufruir da voz.

A habilidade com que se movimenta de um lado para outro, “desarrolló una destreza mágica para manejarse en sus tinieblas sin ayuda de nadie” (p. 92), denota o espírito de independência que se sobrepõe à sua condição de cegueira e que se projetará mais tarde, na Úrsula de *Cien años de soledad*. A mudança do tom sobre o verde dos olhos, associado às mudanças de ânimo, “Sus pupilas verdes e diáfanas de adolescente cambiaban de luz con sus estados de ánimo” (p. 92), constituem-se como a presença do *exceso* na configuração da adolescente solitária, pálida e silenciosa, que consegue expressar nos olhos, ainda que cegos, a inconformidade pela própria condição.

A recordação se configura vívida e recente, “como si hubiera sido ayer” (p. 92), e parece se entrelaçar muito mais com a ficção em razão da distância espaço-temporal, do que com a própria realidade buscada pela memória, não apenas mais distante, mas também mais improvável. A mulher da memória se configura como aquela que caminhava “sin bastón como con sus dos ojos, lenta pero sin dudas, y guiándose solo por los distintos olores” (p. 92), e que se caracteriza pela segurança da própria intuição, assentada na percepção.

Os espaços da casa se definem a partir de seus odores, cuja percepção se traduz também como a própria experiência do narrador. A pratária, pelo cheiro de ácido amuriático; o corredor, pelo perfume dos jasmims no jardim; o dormitório dos avós, pelo cheiro do álcool de madeira usado na massagem noturna; o quarto da tia Mama, pelo cheiro de azeite nas lâmpadas do altar; a cozinha, pelo seu cheiro suculento. A memória se constitui como um mundo que não apenas resulta de seus cheiros, mas também se enraíza na memória coletiva da família, e que se projeta na memória pessoal do narrador. A

memória, que se revela múltipla e não una, transforma-se na ficção que dá vida a Úrsula Iguarán, em *Cien años de soledad*, e acaba por se converter no tempo engendrado que se soma à memória do tempo presente.

A “*unidade biográfica axiológica*” da memória a que se refere Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003, p. 140 a 143), revela-se em García Márquez, como uma construção da vida que se organiza a partir da consciência alheia. Tia Petra faz parte de um acontecimento da vida familiar que ele ainda não podia perceber ou compreender porque era muito pequeno. A conotação da inquietação que a lembrança lhe acarreta, advém do sentimento de que a memória se constitui pelos outros, e não por osmose, como à primeira vista, parece dar a entender. A consciência nítida sobre tia Petra não decorre de uma misteriosa clarividência, mas da memória coletiva que se estrutura como um grande e rico mosaico, para se transformar mais tarde, em criação literária. Ao adentrar a sua biografia, García Márquez não o faz apenas através de seus familiares, mas também das personagens que povoaram seu imaginário, cujo espaço é ocupado em plano de igualdade, tanto por tia Petra como por Úrsula Iguarán.

3.4.4 Tia Wenefrida

A caracterização de Tia Wenefrida a associa à natureza e ao instinto não controlado como manifestação do desequilíbrio que caracteriza o feminino. Tia Wenefrida é definida como “*la más alegre y simpática da tribo, pero solo consigo evocarla en su lecho de enferma*” (p. 93). Na perspectiva do narrador, a mulher doente se sobrepõe à mulher alegre e simpática, introduzida pela conjunção adversativa “*pero*”, que neutraliza a configuração primeira. A oração adversativa funciona como um contraponto, que evidencia a sobreposição do estado de doença sobre o estado de saúde e alegria, como aquele que acaba por predominar na vida de Wenefrida.

O narrador encadeia às primeiras três frases que definem Wenefrida, uma longa e minuciosa caracterização de seu marido, Quinte, como se a sua configuração fosse fundamental para se compreender a mulher em que ela se converteu. Quinte se caracteriza fisicamente como um homem miúdo e magro, que calçava sapatos de menino em razão de

seu tamanho. Como advogado de pobres, ocupa também uma posição social que o coloca em desvantagem. O revólver que usa por baixo da camisa, é motivo de simpática chacota por parte dos familiares, pois se lhe configura maior do que o próprio homem. De caráter bom e pacífico, ainda assim precisara matar um homem, pela razão de que não conseguira se esquivar da provocação. Vindo de Chía, lugar no mesmo nível do mar, se adaptou tão bem ao lugar que “*en el infierno de Cataca necesitaba botellas de agua caliente en los pies para dormir en la fresca de diciembre*” (p. 93).

O narrador retorna, então à Wenefrida, e muda a perspectiva de onde só conseguia evocá-la em seu leito de morte. Sua lembrança registra, então, uma noite de chuva exorcizada por uma feiticeira. Não há na feiticeira nada de excepcional, segundo o narrador. Não se trata de uma pessoa estranha nem assustadora. É uma mulher simples, vestida com roupas comuns, e que benze com um ramo de urtigas enquanto canta canções de ninar. Diante dela, entretanto, é o comportamento de Wenefrida que se constitui como expressão de uma natureza doente e problemática:

Mi último recuerdo de su esposa Wenefrida fue el de una noche de grandes lluvias en que la exorcizó una hechicera. No era una bruja convencional sino una mujer simpática, bien vestida a la moda, que espantaba con un ramo de ortigas los malos humores del cuerpo mientras cantaba un conjuro como una canción de cuna. De pronto, Nana se retorció con una convulsión profunda, y un pájaro del tamaño de un pollo y de plumas tornasoladas escapó de entre las sábanas. La mujer lo atrapó en el aire con un zarpazo maestro y lo envolvió en un trapo negro que llevaba preparado. Ordenó encender una hoguera en el traspatio, y sin ninguna ceremonia arrojó el pájaro entre las llamas. Pero Nana no se repuso de sus males (MÁRQUEZ, 2002, p. 94).

A configuração de Wenefrida resulta refratária da configuração de tio Quinte, como se nela se refletisse um efeito cujas causas se justificam na ausência de características másculas no marido. O narrador sugere, nas entrelinhas, a manifestação da histeria como componente de um equilíbrio emocional precário em Wenefrida, que revela associado à histeria como provável insatisfação sexual vivida no casamento. A descrição do marido, que a antecede, ganha nova conotação, e funciona para justificar a doença em Wenefrida como manifestação de fundo nervoso.

Os atributos usados para definir Quinte, funcionam para diminuí-lo física e psicologicamente, assim como denotam a ausência de status social. Ele não apenas é

pequeno, mas também pacífico e, sendo advogado de pobres, não se trata de um homem rico e bem sucedido. Quente se configura mediante elementos disfóricos que explicariam em Wenefrida um estado de permanente insatisfação contida, que explode em momentos de extrema tensão. Nela se projeta a mesma ansiedade que identificamos em tia Mama. A ansiedade contida de Mama pode ser identificada na sucessão de cigarros que fuma; a de Wenefrida explode em convulsões, como um expediente lícito que lhe permite dar vazão aos sentimentos e desejos ilícitos.

3.4.5 Mina, a Avó Materna

Tranquilina Márquez, a avó, é a matriarca que comanda a vida na casa. O narrador a descreve como uma mulher crédula e impressionável, permanentemente assombrada pelos mistérios da vida. Ao contrário de Úrsula, em *Cien años de soledad*, que trabalhava em silêncio e se esforçava por “*preservar el sentido común*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 67) Mina, em *Vivir para contarla*, enfrenta o trabalho cantando alto, pois “*sostenía la casa con su sentido de la irrealidad*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 103). No mundo engendrado por Mina o fantástico e a realidade se cruzam e se fundem. O cotidiano se divide entre o dia e a noite. O dia é governado por Mina; a noite é vigiada pelos santos, pelos fantasmas e pelo mistério que a habita. O dia, representado em Mina, traduz a noite e seus mistérios através dos sonhos aos quais ela imprime significado, e lhe permite manter sob controle as mulheres de sua casa, ainda enquanto dorme:

Pues veía que los mecedores se mecían solos, que el fantasma de la fiebre puerperal se había metido en las alcobas de las parturientas, que el olor de los jazmines del jardín era como un fantasma invisible, que un cordón tirado al azar en el suelo tenía la forma de los números que podían ser el premio mayor de la lotería, que un pájaro sin ojos se había extraviado dentro del comedor y sólo pudieron espantarlo con *La Magnífica* cantada. Creía descifrar con claves secretas la identidad de los protagonistas y los lugares de las canciones que le llegaban de la Provincia. Se imaginaba desgracias que tarde o temprano sucedían, presentía quién iba a llegar de Riohacha con un sombrero blanco, o de Manaure con un cólico que sólo

podía curarse con hiel de gallinazo, pues además de profeta de oficio era curandera furtiva (MÁRQUEZ, 2002, p. 95).

Em Mina se cruzam a profetiza e a curandeira, e nela se manifesta a estratégia feminina de controle e intervenção no mundo. Na sua pretensa capacidade de previsão, engendra-se um mundo à sua mercê, superposto à realidade, no qual ela ocupa o centro, magnetizando o universo à sua volta. A vida perde a simplicidade e adquire sentidos inusitados mediante a sua interpretação. Os fantasmas se significam no cheiro dos jasmims, as canções adquirem propriedades mágicas, as desgraças são pressentidas, os segredos desvendados, os males curados. Mina contém uma aura de poder, porque domina o visível e o invisível, o passado e o futuro. Por outro lado, ela exerce esse papel de forma “furtiva”, o que revela a conotação negativa sobre o curandeirismo, que deriva da tradição da caça às bruxas que, durante séculos, justificou a perseguição às mulheres.

Segundo Lucía Guerra em *La mujer fragmentada, historias de un signo*, (1994, p. 36), os documentos inquisitoriais da América Latina revelam as práticas de bruxaria e magia sexual como atividades que tentavam inverter as estruturas de poder, subjacentes nas relações entre homem e mulher. Entre as praticas femininas, associadas à magia e ao curandeirismo, produziam-se filtros de amor e poções de ervas, que buscavam acalmar o marido violento ou mesmo diminuir sua potência sexual, a fim de evitar a traição. A fusão das culturas africanas, indígenas e européias é considerada como resultado de um processo de relações inter-raciais que, entre as mulheres, configurar-se-ia como uma subcultura feminina no sentido de subverter o poder masculino.

A subcultura de que nos fala Lucía Guerra, parece se manifestar na linguagem presente na casa de Aracataca, e que o narrador define como uma língua doméstica muito antiga, trazida da Espanha através da Venezuela, ainda no século anterior, “*revitalizada con localismos caribes, africanismos de esclavos y retazos de la lengua guajira, que iban filtrándose gota a gota en la nuestra*” (p. 82). A fusão das culturas, cuja porta de entrada é a linguagem, se revela também como resultado da realidade geográfica, e que se dimensiona na casa como se ela constituísse em si um verdadeiro povoado, “*Más que um hogar, la casa era um pueblo*” (p. 83). Por se localizar na Província, num cânion fértil entre a Serra Nevada de Santa Marta e a Serra do Perijá, no Caribe Colombiano, Aracataca se relaciona mais com o mundo do que com o próprio país, “*su vida cotidiana se identificaba mejor con las Antillas por el tráfico fácil con Jamaica o Curazao, y casi se*

confundia con La de Venezuela por una frontera de puertas abiertas que no hacía distinciones de rangos y colores” (MÁRQUEZ, 2002, p. 83).

Assim como Úrsula, Mina também se encarrega de trabalhar para prover a casa, pois a atividade da prataria de Nicolás Márquez parece se converter mais num entretenimento do que numa função rentável. Serão seus pães, doces, hortaliças e ovos que garantirão a subsistência de todos. O narrador expressa a sua admiração pela avó, “*Costaba trabajo creer que la abuela Mina, con sus mujeres despistadas, fuera el sostén económico de la casa cuando empezaron a fallar los recursos*” (p. 97), ao mesmo tempo em que faz uma minuciosa digressão para explicar o quanto a atividade do avô era inócua, o que dá relevo ao desdobramento de Mina no esforço de suprir o cotidiano doméstico.

Algumas páginas adiante, o narrador volta a enfatizar a capacidade de comando da avó, então, e que parece se configurar sob novo sentido, “*Lo más raro es que la abuela sostenía la casa con su sentido de la irrealidad*”(MÁRQUEZ, 2002, p. 103). A conotação que se depreende da linguagem não apenas diferencia Mina de Úrsula, muito mais empenhada “*por preservar el sentido común*” (MÁRQUEZ, 2007, p. 67), mas também confere à linguagem seu duplo sentido, a sua face de Jano, a que se refere Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1988), e que parece, aos poucos, ir se completando.

Retornamos então, à expressão anteriormente usada na página 97, e que se refere às “*mujeres despistadas*” dessa casa sustentada por Mina, para iluminá-la sob nova perspectiva. A palavra, “*despistado*” significa, num primeiro sentido, falta de orientação espacial, a situação de “*perderse o extraviarse: me despisté por las callejuelas del centro*” (PÉREZ, 1996, p. 287); num segundo sentido, traduz-se como o alheamento ou a desinformação e “*se aplica al que nunca se entera de lo que está sucediendo* (PÉREZ, 1996, p. 287), como uma característica associada ao âmbito do feminino, como aquele que vive dentro da casa, sem saber o que ocorre ao redor desta. Num terceiro sentido, significa o ato de “*hacer que alguien no sepa a qué atenerse o qué pensar*” (PÉREZ, 1996, p. 287), e que significa o domínio sobre a mente e o pensamento, como forma de cercear as ações.

Em qualquer sentido aqui adotado, o que se evidencia na definição “*mujeres despistadas*”, converte-se na condição de subordinação à Mina, como aquela que controla as demais, reproduzindo a função do poder patriarcal nos domínios internos da casa. Mais que isso, a expressão usada pelo narrador, converte-se numa estratégia da linguagem que busca, por sua vez, camuflar o que realmente significa, e despistar o leitor para que o papel

magnificante da avó seja preservado. Dessa forma, o narrador cumpre consigo mesmo uma fidelidade, que é a de dizer sem o dizer, mantendo o sentido restrito nas entrelinhas e na subjetividade do discurso.

Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1988, 46 e 47), nos faz ver o quanto a ideologia permeia a linguagem. Nela, o ser não apenas se reflete através de seus signos, mas também se refrata. O que determina tal refração é o confronto dos interesses sociais nos limites de uma mesma comunidade semiótica, que revela a luta de classes que ali se opera. A mesma língua serve a classes sociais diferentes, o que faz com que em todo signo ideológico se confrontem índices de valores contraditórios, transformado em arena onde se desenvolve a luta de interesses sociais. O que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir é esse entrecruzamento dos índices de valor. Entretanto, esse mesmo entrecruzamento faz do signo um instrumento de refração e de deformação do Ser que “*despista*”, para usar a expressão de García Márquez, a condição feminina que subjaz na casa de Aracata.

Segundo o narrador, Mina “*Tenía un sistema muy personal para interpretar los sueños propios y ajenos que regían la conducta diaria de cada uno de nosotros y determinaban la vida de la casa* (p. 95), o que revela uma estratégia de controle, em que a sensação de vigilância é um sentimento que deve ser mantido de forma permanente. O controle diurno se relaxa durante a noite, quando todos dormem. Como espaço escuro que substitui o dia, a noite é o momento propício às fugas ou encontros clandestinos.

A vigilância assume então, outra forma, configurada no respeito religioso e no medo imposto pelos santos e pelos fantasmas. A noite, por natural deserta e silenciosa, povoa-se, então, de fantasmas e de ruídos, imaginários ou reais, estimulados pelas histórias de assombração que alimentam o terror noturno, em quartos onde as lâmpadas nunca se apagam nos altares. Na casa se imprime a atmosfera de medo que imobiliza a todos, “*En la casa de los abuelos cada santo tenía su cuarto y cada cuarto tenía su muerto*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 96). O medo se traduz no narrador, como uma herança familiar, espécie de grilhão que constitui o espaço feminino, e que se incorpora a ele, como herança do lugar em que habitou:

Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el

sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he presentado, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche (MÁRQUEZ, 2002, p. 102).

O mundo da casa de Aracataca se caracteriza pelos mais diferentes tipos de medo, que se desenvolvem e se alimentam como uma estratégia de domínio. O mundo não é regulado apenas pela realidade, pelo “sentido comum” a que Úrsula se apegava, mas principalmente pela irrealidade imprimida por Mina, e que delimita as fronteiras do feminino, não apenas durante o dia, mas também durante a noite. Os tentáculos da vigilância invadem até mesmo o sono, e se revelam como um “sistema pessoal” desenvolvido por Mina, e que se constitui pela interpretação dos sonhos. É uma espécie de indução à confissão, que faz com que os pensamentos e os desejos mais recônditos se dêem a conhecer mediante a decifração do mundo interior, e que se manifestam quando a mente relaxa a própria vigília. Dormir se converte então, num estado de morte, em que a anulação absoluta do onírico se representa como o terror incrustado no próprio inconsciente.

3.4.6 Argemira, a Avó Paterna

Argemira se constitui pelo outro extremo no qual se caracterizam as mulheres da linha materna. A precoce gravidez, ainda aos quatorze anos, é explicada como “*un tropiezo casual*”. Os demais filhos que nascem depois, cinco homens e duas mulheres, filhos de três pais diferentes, já não se contabilizam na conta do “tropeço casual”, mas se atribuem à configuração da mulher “*blanca esbelta de espíritu libre*”(p. 64-65) caracterizada por um “*ánimo independiente y alegre*” (p. 65) que a distingue da dependência e da tristeza que caracteriza as mulheres da casa de Aracataca.

Argemira é tratada, pelo narrador, de forma diferente em relação às demais mulheres da família. Num texto de mais de quinhentas páginas, chama a atenção o fato de que, ao contrário das demais, sua abordagem se reduza a um espaço discursivo que não

equivale a um parágrafo completo, mas apenas a 10 linhas das 33 que o constituem. Por dividir o espaço com Gabriel Elgíio e Nicolás Márquez, que ocupam as demais 23 linhas, Argemira simboliza a minoria na ocupação de um espaço predominantemente masculino, representado pela condição de mãe de filhos ilegítimos. A mesma condição que, nos homens, reafirma sua masculinidade, em Argemira evidencia o rebaixamento social, expresso na “*estirpe descamisada*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 65), a qual dá origem. Ainda que a estrutura narrativa resulte de uma intencionalidade subjetiva do narrador, nas linhas ele se empenha em afirmar que as transgressões de seus antepassados não têm grande relevância:

No me es posible establecer cuándo tuve las primeras noticias de estos hechos, pero en todo caso las trasgresiones de los antepasados no me importaban para nada. En cambio, los nombres de la familia me llamaban la atención porque me parecían únicos. Primero los de la línea materna: Tranquilina, Wenefrida, Francisca Simodosea. Más tarde, el de mi abuela paterna: Argemira, y los de sus padres, Lozana y Aminadab. Tal vez de allí me viene la creencia firme de que los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser (MÁRQUEZ, 2002, p. 65 e 66).

Sua declaração de que “*las trasgresiones de los antepasados no me importaban para nada*”, resulta pouco convincente. Sob o plural de “*los antepasados*” o narrador subsume a avó Argemira, obscurecida sob a sombra masculina do pai e do avô. Ao adotar o plural, o narrador evita lhe dar relevo, subsumindo-a no discurso, reduzindo-a à abordagem sumariada que impede o seu desdobramento.

Os nomes femininos revelam sua importância na hierarquia que se define pela ordem de eleição, adotada pelo narrador. Em primeiro lugar, os da linha materna; em segundo lugar e, “*más tarde*”, os da linha paterna. Num sentido inverso, a narrativa aborda primeiro Argemira. Sua referência se caracteriza, entretanto, por dois aspectos que não apenas a distinguem, mas também a apartam das demais mulheres da família. Por um lado, trata-se de uma rápida referência que não ultrapassa dez páginas; por outro lado, ela se distancia das demais mulheres que fazem parte da linhagem materna, não apenas através do espaço discursivo, mas também através do espaço textual de vinte páginas, que as

separa em capítulos diferentes, assim como no decurso da história da sociedade, reservava-se um lugar às mulheres da família, distinto daquele das “mulheres da vida”.

O nome, como categoria de significação que define o ser, constitui-se para o narrador numa forma de conceber e compreender o mundo, em especial o feminino. Sob tal concepção, o nome de Tránsito Ariza, em *El amor en los tiempos del cólera*, converte-se em um nome mediante o qual, a mulher da ficção se substantiva a partir de uma perspectiva conceitual sobre o feminino, na qual subjaz a condição da avó paterna, Argemira Paternina García:

Tránsito Ariza era una cuarterona libre con un instinto de la felicidad malogrado por la pobreza, y se complacía en los sufrimientos del hijo como si fueran suyos (MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, 2007, p. 96)

A mulher da memória é edulcorada pela personagem ficcional. Em Tránsito Ariza a condição social que a converte numa mãe solteira e pobre, é minimizada pelo trabalho constante como comerciante e costureira. Por outro lado, Tránsito Ariza não reincide no erro e, em lugar da “*estirpe descamisada*” de Argemira, limita-se a um único filho, assim como a um único amante.

O nome “*Tránsito*” se constrói a partir da derivação do prefixo “*trans*”, que também dá origem não apenas a nomes, como *transición*, *transigência*, *transitable*, *transitivo*, *transitorio*, mas também a verbos, como *transitar*. O prefixo “*trans*”, quando unido à derivação que produz, significa, segundo Pérez (1996, p. 898), aquilo que se encontra “*del otro lado o a la parte opuesta*”, conforme o evidencia o exemplo usado pelo autor, “*como en transatlántico, transpirenaico*”; também pode significar aquilo que se revela “*a través de*”, e que atravessado, torna-se “*transparente*”; e, finalmente, o sentido do que “*denota cambio o mudanza*”, cujo exemplo se define na ação de “*transformar*”.

A expressão “*transición*”, por sua vez, significa a passagem de um estado a outro, ou mesmo o estado intermédio entre o que se era antes e aquilo em que se transformou depois (PÉREZ, 1996, p. 899). “*Transigência*” ou “*transigir*” constituem-se pelo abandono dos próprios princípios, e são definidas por Pérez como o ato de “*ceder a las opiniones o deseos de otra persona, en contra los propios*” (p. 899). As demais

expressões, como “*transitable*”, “*transitar*”, “*transitivo*” ou “*transitorio*” estão todas vinculadas ao mesmo sentido, que imprime a idéia de mobilidade relacionada ao espaço externo, como algo ou alguém que não se fixa, mas que oscila entre um ponto e outro.

Associada às demais expressões derivativas desse prefixo, “*Tránsito*” se significa no sentido da transitoriedade, como aquilo que não só não é permanente, mas também se representa como o mundo fora da casa. O Ser se constitui pelas variações de seu significado, que se revela na “*acción de transitar*” e que se denota como “*paso, movimiento, circulación de gente y vehículos por calles y carreteras*”. Num sentido conotativo, também se representa como a “*Muerte, paso de esta vida a la otra*” (PÉREZ, 1996, p. 900). Nas variações de seu significado, “*Tránsito*” é um nome que significa a rua ou o entre mundos, como espaços exteriores. Na ação que representa a sua mobilidade, “*tránsito*” é a quebra de vínculo com o “dentro da casa”, como “*transigência*” com o lugar que caracteriza a condição feminina.

A caracterização sumariada de Argemira García Paternina, na narrativa das memórias, terá sua expansão na ficção, através da personagem de Tránsito Ariza, especificamente através de seu nome. O sentido de sua caracterização se significa simbolicamente através do nome que a designa, a partir de uma escolha que não é acidental, como bem o declara o narrador a respeito de suas personagens, mas que se dá a partir de uma intencionalidade que imprime, à personagem ficcional e à figura real nela representada, não apenas como um conceito assentado na visão ideológica patriarcal, mas também como a condenação velada que a memória lhe reserva.

3.4.7 A Mãe, Luisa Santiago

Luisa Santiago Márquez carrega no nome a tradição que a converte em representante do “*dever ser*”, mais tarde configurado na personagem de Fermina Daza em *El amor en los tiempos del cólera*. Seu primeiro nome, Luisa, enraíza-se na tradição

familiar, como homenagem à avó paterna; o segundo nome, Santiaga, vincula-se à tradição religiosa, em reverência ao santo do dia de seu nascimento.

Luisa é uma presença ausente na primeira infância do narrador, que foi criado pelos avós maternos e não pelos pais. Até os oito anos de idade, o universo familiar de García Márquez é constituído pela casa de Aracataca, distante da casa materna de Barranquilla. Na narrativa, essa separação se reflete no espaço textual e no espaço discursivo que, assim como Argemira, também separa Luisa das demais mulheres da família. A distância textual entre Luisa e as demais mulheres que se agrupam sob a casa de Aracataca, é de seis páginas, e nessa proporção, ela está mais próxima do narrador do que Argemira. Ainda assim, tal como Argemira, não está incluída no capítulo das demais mulheres da família.

Embora ela seja a personagem escolhida para iniciar a narrativa através de sua frase inaugural “*Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa*” (p. 9), e seja ela também que, simbolicamente, e de forma extratextual, represente o seu final “*Murió de muerte natural el 9 de junio de 2002 a las ocho y media de la noche, cuando ya estábamos preparándonos para celebrar su primer siglo de vida, y el mismo día y casi a la misma hora en que puse el punto final de estas memorias*” (p. 58), Luisa é uma presença esfumada diante da ausência que se caracteriza na primeira infância do narrador, eclipsada pela distância entre Aracataca e Barranquilla. Nas memórias, a figura materna perde terreno para Mina, presença efetiva na vida do menino, espécie de vórtice da casa de Aracataca, em torno da qual se magnetiza o mundo das mulheres orbitando em torno dela.

Será Mina que se projetará com muito mais força nas personagens femininas da ficção, cuja representante maior é Úrsula em *Cien años de soledad*. A personagem de Fermina Daza, em *El amor en los tiempos del cólera*, não atinge a mesma magnitude, apesar do lirismo e do carisma que a constituem. Fermina ocupa uma zona de proteção, à sombra do poder pátrio, caracterizada pelo padrão que a conduz ao cumprimento das obrigações sociais. Úrsula caracteriza-se como uma força em permanente combustão no mundo que não apenas habita, mas também constitui. Ela ocupa o centro dos acontecimentos e, ainda que sob o jugo da opressão patriarcal, se pauta pelo enfrentamento direto ou indireto das forças às quais não se rende.

A significação de Mina e de Luisa extrapola as próprias memórias, simbolizadas que são pelo mundo ficcional. A narrativa das memórias se revela, entretanto, como uma construção que malogra seu narrador, expressa como a dificuldade para compor a imagem materna a partir de suas próprias impressões e lembranças. É com relativo esforço que o

narrador evoca a imagem materna nos seus primeiros anos de vida, e admite o quanto são fragmentadas as recordações daquele período:

Había estado en Barranquilla varias veces para visitar a mis padres, de niño y siempre de paso, y mis recuerdos de entonces son muy fragmentarios. La primera visita fue a los tres años, cuando me llevaron para el nacimiento de mi hermana Margot (MÁRQUEZ, 2002, p. 152).

A narrativa revela a ausência de convívio e de vínculos afetivos. O contato entre o narrador e seus pais se constitui por “*varias*” visitas, porém sempre “*de paso*”, o que evidencia a rapidez que caracterizava os encontros. As visitas são registradas pela memória após os três anos do narrador, o que evidencia a ausência de lembranças da mãe, como uma relação que não se fixou antes dos três anos de vida. Dos rápidos encontros, principalmente o primeiro, a figura que resulta é fragmentada assim como a própria lembrança, como se na ausência da completude do Ser se projetasse a incompletude da relação:

Recuerdo el tufo de fango del puerto al amanecer, el coche de un caballo cuyo auriga espantaba con su látigo a los maleteros que trataban de subirse en el pescante en las calles desoladas y polvorientas. Recuerdo las paredes ocreas y las maderas verdes de puertas y ventanas de la casa de maternidad donde nació la niña, y el fuerte aire de medicina que se respiraba en el cuarto. La recién nacida estaba en una cama de hierro muy sencilla al fondo de una habitación desolada, con una mujer que sin duda era mi madre, y de la que sólo consigo recordar una presencia sin rostro que me tendió una mano lánguida, y suspiró:
 —Ya no te acuerdas de mí (MÁRQUEZ, 2002, p. 151-152).

A imagem é portadora apenas de “*una mano lánguida*”, e nela lhe faltam os braços que abraçam. Na expressão “*lánguida*” se reflete a ausência de “*vigor o de ánimo*” (PÉREZ, 1996, p. 536), que pode estar associada tanto ao estado do pós-parto como à própria indiferença materna. Da mesma forma, a figura materna é carente de rosto e, não tendo rosto, não tem lábios que beijam, nem olhos nos quais se expresse a ternura com que se fita um filho. Ainda que portadora de voz, dela se depreende o mesmo tom desolado que predomina na habitação. Será somente mais tarde que o narrador poderá atribuir uma forma à imagem materna, ainda que essa forma não se insira no seu tempo histórico, “*...la primera imagen concreta que tengo de ella es de varios años después, nítida e indudable, pero no he logrado situarla en el tiempo*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 152):

Tenía una bella nariz romana, y era digna y pálida, y más distinguida que nunca por la moda del año: vestido de seda color de marfil con el talle en las caderas, collar de perlas de varias vueltas, zapatos plateados de trabilla y tacón alto, y un sombrero de paja fina con forma de campana como los del cine mudo. (MÁRQUEZ, 2002, p. 152).

A caracterização de Luisa, promovida pela memória, evidencia uma contradição na narrativa. A elegância da mãe nega as dificuldades financeiras em razão das quais teria delegado a criação do filho à avó, e que talvez se apliquem a uma fase mais tardia da vida da família, e não em específico à época em que o narrador viveu na casa de Aracataca. Uma contradição que explica a reação do narrador, por sobre a distância e o tempo que os transformou em estranhos um do outro, e que revela o sentimento que busca reprimir “*Su abrazo me envolvió con el olor propio que le sentí siempre, y una ráfaga de culpa me estremeció de cuerpo y alma, porque sabía que mi deber era quererla pero sentí que no era cierto*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 152).

A mulher que adentra a livraria *Mundo*, vários anos depois, é uma mulher muito diferente daquela registrada na lembrança do menino. A transformação a configura outra vez, na mulher que o filho tem dificuldade para reconhecer:

Algo había cambiado en ella que me impidió reconocerla a primera vista. Tenía cuarenta y cinco años. Sumando sus once partos, había pasado casi diez años encinta y por lo menos otros tantos amamantando a sus hijos. Había encanecido por completo antes de tiempo, los ojos se le veían más grandes y atónitos detrás de sus primeros lentes bifocales, y guardaba un luto cerrado y serio por la muerte de su madre, pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas, ahora dignificada por un aura otoñal (MÁRQUEZ, 2002, p. 9).

A dificuldade de reconhecimento, agora, é de outra natureza. Não se trata mais da mulher jovem e elegante, em que os laços afetivos eram quase que inexistentes. Não se veste mais de seda, mas de luto cerrado. O elemento que lhe permite reconhecê-la parece se concentrar na “*belleza romana de su retrato de bodas*”. Sob o olhar do narrador, entretanto, a devastação da mulher é minimizada através da conjunção adversativa com a

qual encadeia as orações seguintes, “*pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas, ahora dignificada por un aura otoñal*”. A conjunção adversativa não apenas se contrapõe à precocidade dos cabelos brancos, à expressão atônita dos olhos, à miopia da visão, como também reduz o impacto da descrição e, mediante as orações que se sucedem, acaba diluída na imagem da “*belleza romana dignificada por un aura otoñal*”. A imagem ganha novo relevo, entretanto, se buscarmos na sedimentação das expressões aí usadas, a carga semântica que se subtrai à primeira vista.

Simone de Beauvoir afirma em *O segundo sexo*, (1988, Vol.I, p. 121 a 123) que, se os gregos inventaram a filosofia, que excluía a mulher como um ser inteligente e a relegava a um segundo plano, os romanos inventaram o direito e, através dele, as leis que ampliaram a dominação e a opressão de suas mulheres. A mulher romana será muito mais dominada do que a mulher grega, apesar de estar mais integrada à sociedade. Sua escravidão se dará no âmbito do patrimônio e do grupo familiar, e sua existência estará reduzida à menoridade permanente que lhe atribui a incapacidade e a servidão. A expressão “*beleza romana*” carrega consigo uma história, que é uma história de dominação, pois essa beleza consiste na condição da dedicação extrema a casa e à família, na ausência de vontade, de autonomia e de escolhas.

A referência ao outono como a estação que precede o inverno, produz por associação a idéia do limiar que antecede a velhice, o que é uma forma de negar o envelhecimento precoce já constatado, pois o que se anuncia ainda não o é. Nesse encadeamento discursivo é possível identificar na voz narrativa a sua concepção do feminino. A aura de dignidade, que o narrador acredita perceber nos cabelos brancos da mãe, decorre do fato de que esta cumpriu o seu papel, um papel que a sociedade dela esperava e que ele, narrador, subjetivamente, aprova.

Luisa Santiago se transforma na mulher que repete o padrão conforme a casa paterna gerenciada por Mina. Ela repetirá com as filhas o mesmo modelo de educação que recebeu e que se pauta pela repressão do corpo e pela contenção do espírito. As filhas vigiadas, cerceadas, resultarão na solidão feminina que as converte em solteironas dedicadas a cuidar dos irmãos menores e, mais tarde, dos sobrinhos.

Os pretendentes sob o mesmo nome “Rafael”, configuram-se como o espelho duplicado, em que a tirania materna manifesta-se de forma muito mais intensa e avassaladora, “*Lo más sorprendente fue que papá participó también en el acecho, no con actos directos, pero con la misma resistencia pasiva de mi abuelo Nicolás contra su*

hija”(MÁRQUEZ, 2002, p. 272). As irmãs vivem circunscritas a casa e ao trabalho doméstico, sem direito a passeios no campo ou idas ao cinema, permanentemente vigiadas por olhos adultos e infantis, que se encarregam de fazer valer a lei materna.

A mãe representa o padrão, e nela se repete a avó, através do exercício de tirania sobre as filhas mulheres sob a sua tutela, convertidas em obreiras internas da casa, destinadas ao trabalho da cozinha e ao cuidado dos muitos irmãos menores. Da mesma forma, Luisa também se revela condescendente com os filhos ilegítimos do marido que, aos poucos vai agregando sob seu teto, junto com sua família, assim como Mina assumira os filhos ilegítimos do coronel Nicolás Márquez.

A diferença entre a legitimidade e a ilegitimidade parece ganhar novo relevo, entretanto, quando se trata da filha mulher. Carmen Rosa, a filha ilegítima de Gabriel Elígio, mais tarde incorporada à família de Luisa, não apenas se configura de forma distinta em relação às irmãs legítimas, Margot e Aída Rosa, como também não é diferente daquelas o tratamento que Luisa lhe dispensa.

Carmen Rosa contribuyó desde su llegada a un nuevo esplendor de la Pascua. Era moderna y coqueta, y se hizo la dueña de los bailes con una cauda de pretendientes alborotados. Mi madre, tan celosa de sus hijas, no lo era con ella, y por el contrario le facilitaba los noviazgos que introdujeron una nota insólita en la casa (MÁRQUEZ, 2002, p. 196).

Carmen Rosa se define a partir da associação com a Páscoa, como “*un nuevo esplendor de la Pascua*”. A imagem tem um duplo significado, pois a expressão é uma referência não apenas ao evento que simboliza a libertação do povo hebreu e sua saída do Egito, mas também significa o “*estar muy alegre*” (PÉREZ, 1996, p. 673), como uma característica que denota volubilidade. A diferença entre Carmen Rosa e as irmãs resulta da própria condição que as diferencia. A primeira, é “moderna” como aquilo que se contrapõe à tradição, e “coquete” na acepção que “*se aplica a la mujer que se complace en agradar mucho a los hombres o en procurar enamorar a más de uno a la vez*” (PÉREZ, 1996, p. 212). O comportamento de Carmen Rosa não é, portanto, o mesmo pelo qual as filhas legítimas devem se pautar, pois ela representa o outro extremo da contenção ditada pelo padrão.

Margot parece ser a irmã com quem mais de perto o narrador conviveu. Nela se origina a personagem Rebeca, a menina adotada pela família Buendía em *Cien años de soledad*, e que se caracteriza pelo hermetismo que a transforma num campo insondável e misterioso. Margot será adotada pela avó materna quando do nascimento de Aida Rosa, e passará a viver sob o mesmo teto com o irmão. Embora tenha compartilhado a infância com Margot muito mais do que com qualquer outro irmão, e na qual encontrara uma amizade cúmplice, ela se constitui como uma pessoa estranha, a quem ele nunca chega realmente a conhecer.

Apesar disso, o narrador define essa relação como “*Nuestra complicidad era tan rara que en más de una ocasión nos adivinábamos el pensamiento*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 102). O pronome átono “*nos*” na designação de um “*nós*” que compreende a relação recíproca, na verdade trata-se de uma metonímia. O *todo*, no qual se constitui o narrador, como representante do mundo masculino, não significa a *parte*, constituída em Margot, como representante do universo feminino, cujo sentido se desmitifica na frase antecedente, ainda no mesmo parágrafo, “*Hoy pienso que ella, en su relación conmigo, tenía más uso de razón que los adultos entre ellos*”. Apesar de compreendê-lo, Margot se configura para o irmão como um campo desconhecido:

Pasó mucho tiempo antes de que Margot se rindiera a la vida familiar. Se sentaba en el mecedorcito a chuparse el dedo en el rincón menos pensado. Nada le llamaba la atención, salvo la campana del reloj, que a cada *hora* buscaba con sus grandes ojos de alucinada. No lograron que comiera en varios días. Rechazaba la comida sin dramatismo y a veces la tiraba en los rincones. Nadie entendía cómo estaba viva sin comer, hasta que se dieron cuenta de que sólo le gustaban la tierra húmeda del jardín y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con la uñas. Cuando la abuela lo descubrió puso hiel de vaca en los recodos más apetitosos del jardín y escondió ajés picantes en las macetas. El padre Angarita la bautizó en la misma ceremonia con que ratificó el bautismo de emergencia que me habían hecho al nacer. Lo recibí de pie sobre una silla y soporté con valor civil la sal de cocina que el padre me puso en la lengua y la jarra de agua que me derramó en la cabeza. Margot, en cambio, se sublevó por los dos con un chillido de fiera herida y una rebelión del cuerpo entero que padrinos y madrinas lograron controlar a duras penas sobre la pila bautismal (MÁRQUEZ 2002, p. 101-102).

Margot se constitui como uma criatura alienada, escondida pelos cantos, a quem “*nadie*” entendia como subsistia, expressão na qual se inclui o narrador. A sua diferença com a irmã se estabelece a partir de um discurso androcêntrico, e que se significa no

batismo, ao qual o menino enfrenta “*de pie sobre una silla*”, posição que reflete a condição de homem, na posição ereta associada ao falo como campo masculino. À posição se imprime a coragem que caracteriza o patriota, e que nele se configura na identificação com a Pátria, “*y soporté con valor civil la sal de cocina que el padre me puso en la lengua y la jarra de agua que me derramo en la cabeza*”.

A reação de Margot é definida como outra e bem diversa daquela do menino. Ela reage com “*un chillido de fiera herida y una rebelión del cuerpo entero que padrinos y madrinan lograron controlar a duras penas sobre la pila bautismal*”. A descrição contribui para elevar o menino, na condição daquele que supera o medo por meio do racional, o que lhe confere a coragem do patriota. Em contrapartida, a descrição de Margot a assemelha a um animal. Na menina, a coragem é substituída pelo medo e a linguagem pelo chiado, o que a vincula ao mundo primitivo, apartado da cultura e da razão. Na sua reação à pia batismal, imprime-se a histeria e as forças demoníacas que se vinculam ao campo do feminino, vencidos pela água benta, numa espécie de exorcismo do mal.

3.5 O Oikos e a Ágora da Memória

Assim como em *Cien años de soledad*, também em *Vivir para contarla* revela-se a circularidade narrativa. Na ficção o ciclo narrativo se inicia com José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán e se fecha com seu último membro, Aureliano Buendía, responsável pela circularidade que, ao se fechar sobre si mesma, produz a sua desintegração. A figura materna funciona como o duplo vetor que aponta para o passado, em que a viagem a Aracataca, configura-se como a expressão do processo regressivo da memória e, também aponta para o presente, na noite em que a narrativa se encerra, “*Murió de muerte natural el 9 de junio de 2002 a las ocho y media de la noche, cuando ya estábamos preparándonos para celebrar su primer siglo de vida, y el mismo día y casi a la misma hora en que puse el punto final de estas memorias*”(MÁRQUEZ, 2002, p. 58). Ao contrário de *Cien años de soledad*, em que o feminino se constitui como um elemento da circularidade narrativa que

funciona para desintegrar o universo, a figura materna em *Vivir para contarla* simboliza a circularidade entre ficção e memória, cuja função é conferir-lhes unidade e justificação.

O princípio da narrativa se constitui através da frase, “*Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 9). O “eu” se situa de forma explícita como sujeito da enunciação. O espaço e o tempo, inerentes ao texto, dependerão dessa voz enunciativa. O mundo se organiza a partir de sua perspectiva, representada no narrador-protagonista. O espaço é a livraria *Mundo*, em Barranquilla, onde se encontra o filho; o tempo é o ano de 1950, 18 de fevereiro de um sábado luminoso. Como elemento que se polariza ao filho e à livraria, a “mãe” e a “casa” surgem na mesma frase, como duas forças de igual potência que nortearão o processo regressivo da memória.

É possível reconhecer, nos elementos de significação do discurso, a representação simbólica de dois modos distintos de vida, que se significam na distribuição dos espaços sociais. O primeiro reside na livraria *Mundo*, como espaço aberto e público, e que se representa no mundo externo ao qual se associa o masculino. O segundo, se projeta na *casa* evocada pela mãe, como espaço fechado e privado ao qual se associa o feminino.

Ao principiar a rememoração da vida, a perspectiva do narrador-protagonista se revela a partir da designação dos espaços, como lugar que se ocupa conforme a diferença dos sexos e, a partir da qual se compreende e se organiza o mundo. Na estrutura do discurso, a *livraria* e a *casa* se revelam como espaços representativos de mundo, através dos quais podemos desvelar a concepção histórica e social que norteia a memória que os evoca.

A livraria é designada pelo nome *mundo*, substantivo masculino que, por ser comum e não próprio, relaciona-se àquilo que é universal; da mesma forma, por ser abstrato, vincula-se ao racional e à cultura, campos aos quais se associa o *Fazer* masculino. A livraria se dimensiona mediante o nome que a designa, e que a associa ao espaço aberto e volátil que se significa no mundo externo como representação da territorialidade patriarcal.

Os nomes *mãe* e *casa* são substantivos femininos, simples e comuns, o que os relaciona àquilo que é genérico. O primeiro relaciona-se ao corpo e à maternidade; o segundo relaciona-se ao concreto e ao lugar, como um modo de existência. No discurso, a “*casa*” emerge simultaneamente à figura materna, e não vem acompanhada por determinantes, mas se determina por si mesma, conforme as palavras do narrador, “*para nosotros sólo existía una en el mundo: la vieja casa de los abuelos en Aracataca, donde*

tuve la buena suerte de nacer y donde no volví a vivir después de los ocho años” (MÁRQUEZ, 2002, p. 10).

Logo em seguida, entretanto, o narrador declara que a unidade da casa se divide em pelo menos três casas, cuja forma e sentido variam conforme quem as narra, “...*durante toda mi infancia la describían de tantos modos que eran por lo menos tres casas que cambiaban de forma y sentido, según quien las contara*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 44). Assim, a memória evocará três casas: a primeira e a original, narrada pela avó como um rancho de índios; a segunda, a casa que o avô construiria mais tarde, com paredes de barro e teto de folhas de palma amarga; a terceira, na qual o narrador-protagonista nasceu e viveu sua infância, e que se originará sobre as cinzas da segunda, consumida pelo fogo decorrente de um foguete de festejo.

A terceira e última casa é descrita pelo narrador-protagonista como “*Una casa lineal de ocho habitaciones sucesivas, a lo largo de un corredor con un pasamanos de begonias donde se sentaban las mujeres de la familia a bordar en bastidor y a conversar en la fresca da tarde*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 44). A casa se constitui pelo aspecto cambiante que a caracteriza, e que parece confirmá-la como origem e expressão da nação. Ao mesmo tempo, por não ser uma, mas tríade, representa como uma espécie de Santíssima Trindade, em que o espaço externo e o interno são intermediados pelo narrador-protagonista que transita livremente entre dois mundos diferentes, o feminino e o masculino, a casa e a rua, os avós e os pais, o fantástico e a realidade, espaços dicotômicos que se projetam no homem maduro, e que se revelam como a matéria cindida do mundo que se recompõe.

A casa de Aracataca revela, na sua organização e distribuição de espaços, uma concepção de mundo similar àquela do mundo grego, e que manifesta a herança cultural que nela se imprime. Segundo Michel Foucault em *A história da sexualidade* (2003, p. 137 a 148), o mundo grego compreendia uma organização que se dava a partir do *oikos*, como o espaço privado da casa. A casa funcionava como o lugar em que se exercitava a arte de comandar e governar, depois aplicada à Cidade. A casa se definia por tudo aquilo que a rodeava: terras, bens, um estilo de vida e uma ordem ética. Os proprietários de terra não se limitavam às atividades da casa, mas atuavam também na praça pública, a sua *ágora*, onde exerciam seus deveres de amigos e de cidadãos. Para os gregos, a arte doméstica era da mesma natureza que a arte política ou a arte militar, pois a ela se associava a habilidade de bem governar.

A esposa desempenhava um papel fundamental na boa gestão do *oikos*. A família grega encontrava sua dimensão temporal na descendência, e sua dimensão espacial no abrigo. Muito além dessa concepção, porém, o “teto” determinava duas regiões: a externa, que competia ao homem, e a interna, como o lugar por excelência ocupado pela mulher. Enquanto o homem semeava, cultivava, colhia, pastoreava o gado, observando o ritmo das estações, das chuvas e do tempo bom, à mulher cabia a função de abrigar e prever a distribuição equilibrada dos bens de consumo ao correr dos dias e dos meses, o que significava um modo de administrar o tempo. Os lugares ocupados pelo homem e pela mulher eram lugares distintos, divididos entre o externo e o interno. O desempenho de ambos regulava-se pelo *nomos*, a lei que definia a apropriada ocupação desses lugares, atribuindo a cada um o seu papel, e avaliando o que era bom ou não, o que era belo ou deixava de sê-lo, conforme cada um cumpria ou deixava de cumprir com a sua obrigação.

O mundo grego já manifestara sua influência na ficção através de seus arquétipos, e agora parece impregnar as memórias com sua simbologia, de forma a orientar seu processo regressivo. No mundo dicotômico que se revela entre a livraria *Mundo* e a *casa* da infância, para onde o narrador-protagonista retorna acompanhado da mãe, a viagem se configura não apenas como um trânsito entre o público e o privado, mas também o percurso entre o presente e o passado que, ao buscar resgatar a vida em seu conjunto, revela uma concepção de mundo assentada no discurso androcêntrico.

3.6 O Mundo Hermético da Casa

A casa da infância é descrita como uma casa enorme, constituída por oito habitações sucessivas ao longo de um corredor de begônias. O corredor, como espaço interno onde as mulheres ocupavam as tardes entre bordados e conversas, servia também para dividir os espaços da casa, entre o privado e o público. A oficina pessoal do avô ficava na frente, e se tratava de um lugar cujo acesso era proibido às mulheres da casa. A oficina era um lugar exclusivamente masculino, onde os homens se reuniam para conversar

e beber cerveja. O restante da casa, distribuído entre cozinha, pátio interno e quartos, era o reino das mulheres, e o narrador-protagonista o denomina como “*el paraíso hermético de las muchas mujeres residentes y ocasionales que pasaron por la casa durante mi infancia*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 45).

O narrador-protagonista atribui a distribuição dos espaços da casa à cultura caribenha. Ao definir, entretanto, a parte ocupada pelas mulheres como um “paraíso hermético”, revela a concepção sobre o feminino como algo vedado à sua compreensão, e porque vedado, apartado e distante de si mesmo. Ao definir o espaço das mulheres, não apenas as define como também acaba por definir a si mesmo como alguém que, apesar de ser “*el único varón que disfrutó de los privilegios de ambos mundos,*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 45), fica aquém de um desses mundos, estrangeiro, porque com ele não se identifica. É o avô que atua como parâmetro de referência e de reconhecimento, de orientação pessoal e social. A figura paterna ausente porque distante, será substituída pela do avô como parâmetro de identidade:

En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real. Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela (MÁRQUEZ, 2002, p. 97).

O avô é uma figura singular, enquanto que as mulheres subsumem-se no substantivo coletivo “*tropa*”, como uma única e mesma essência. O avô tem o mérito de fazer com que o menino se sinta com os pés sobre a “terra”. No sentido de chão firme, “terra” é o plano concreto e objetivo. O contrário disso é o ar, volátil e fluído, pela sua própria natureza, definido pelo *Dicionário Aurélio* (1997, p. 35) como “*espaço acima do solo*”, “*mistura gasosa que envolve a Terra*”, “*vento, aragem*”. Seguindo o curso dessa definição, a mulher é não só aquela que sobrevoa porque no chão não está, como também aquela que se representa como ameaça, porque sendo vento pode desorganizar e arrastar tudo consigo. Os atributos conferidos ao avô “*realista, valiente, seguro*”, definem por oposição, a avó e as demais mulheres da casa da infância como “*fantasiosas*”, “*fracas*”,

“inseguras”. “Estabelecer-se na vida real” se significa na ocupação do espaço social, como um processo que só se viabiliza através do avô.

O narrador-protagonista percebe, no seu retorno a Aracataca, que desenvolvera sua educação pedagógica num meio definido por ele como propício para a vocação do escritor, especialmente pela contribuição das diferentes e várias mulheres que o povoavam, “*No puedo imaginarme un médio familiar más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 103). Produz-se aqui o efeito espelho entre casa e mulher, na medida em que a primeira é caracterizada consoante a segunda, e uma reflete a outra. O que se configura, então, é uma “*casa lunática*”.

O adjetivo vem definido no mesmo *Dicionário Aurélio* (1997, p. 298) como o que é, numa primeira definição, “*sujeito à influência da lua*” e, numa segunda definição, “*maníaco*” ou “*aluado*”. “*Maníaco*”, é aquele que sofre de “*mania*” e, buscando a definição desse último termo, encontramos a primeira definição como “*desequilíbrio mental marcado por exaltação, tagarelice incoercível, euforia e turbulência*”; a segunda definição se traduz pela “*excentricidade*”; a terceira definição, como “*gosto exagerado por alguma coisa*”; e a quarta e última, como “*idéia fixa, obsessão*”. Já, “*aluado*” é definido como o que é “*amalucado*”, ou “*está no cio*”, complementado por “*animal*”, entre parênteses.

A definição do feminino, em Gabriel García Márquez, resulta problemática e se revela a partir de um discurso androcêntrico, que concebe o gênero como a expressão da excentricidade, marcada pelo desequilíbrio mental, sujeita à influência da lua e aos efeitos do cio, o que associa a mulher à natureza, ao primitivo, ao instinto, e a afasta da racionalidade e da civilização.

O avô ocupa poucas páginas na narrativa das memórias, mas se dimensiona de tal forma mediante a ótica do narrador, que obscurece as demais mulheres aí configuradas. O narrador-protagonista usa como projeção a figura do avô, com a qual substitui a referência paterna da primeira infância. É o nome do avô Nicolas Márquez que legitima sua descendência e, sob a sombra do qual se registra o discurso androcêntrico, “*Me refugie más que nunca en la sombra del abuelo. Siempre estábamos juntos, durante lãs mañanas en la platería o en su oficina de administrador de hacienda...*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 107).

O avô será o responsável pela sua educação. Ele não apenas lhe dará acesso ao alfabeto, mas também à literatura, através da leitura das *Mil e uma noites*. Da mesma forma, será com o avô que o menino passará a circular nas ruas e tomar contato com o mundo externo, caracterizado como um espaço exclusivamente masculino, “*Ahora me doy cuenta sin embargo, de que en aquellos largos paseos veíamos dos mundos distintos. Mi abuelo veía el suyo en su horizonte, y yo veía el mío a la altura de mis ojos*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 108). Não se trata de um ponto de vista antagônico, mas de um horizonte, cuja perspectiva fascina o menino que, instigado, almeja atingi-lo: é o mundo fálico e tudo aquilo que dele faz parte.

Necesité muchos años para tomar conciencia de lo que significaba para mí aquella muerte inconcebible. (...) Hoy lo veo claro: algo mío había muerto con él. Pero también creo, sin duda alguna, que en ese momento era ya un escritor de escuela primaria al que sólo faltaba aprender a escribir (MÁRQUEZ, 2002, p. 121).

A morte do avô é uma perda cuja dimensão necessitará de tempo para ser absorvida. Não apenas o avô morre, mas parte do menino também. Sobrevive o escritor, como parte que se salva de um cataclisma. Nessa afirmação, o narrador-protagonista desloca o mérito conferido à figura materna, pelo despertar do ficcionista decorrente da viagem à Aracataca, e o devolve inteiro ao avô, como figura predominante de sua primeira infância.

Segundo Sidonie Smith (1991, p. 93), a autobiografia escrita por homens contém um discurso cultural que legitima as definições patriarcais da mulher como “*Outro*”, definição essa que serve para que o homem se descubra e aperfeiçoe sua própria forma. O sujeito que emerge dessas autobiografias privilegia um “eu” autônomo ou metafísico como agente de sua própria sorte. O “*eu*” se situa como antagonista em relação ao mundo. Essa posição revela uma concepção humana de valorização da unidade individual e da separação, desconsiderando a interdependência pessoal e comunitária. Esse “*eu*” se identifica usando como referência o mundo masculino.

O mundo doméstico é relegado a um segundo plano em relação ao mundo exterior, cheio de ação e de aventuras. Ao rejeitar a mãe e o mundo doméstico a ela associado, o menino também rejeita o amor e a identificação com ela. Isso significa não apenas reprimir

em si aquilo que considera feminino, mas também desprezar tudo o que percebe como feminino no mundo ao seu redor. Dessa forma, o menino reprime o que a cultura patriarcal define como feminino: *“la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia, la interpenetración, lo no-logocéntrico, lo impredecible, lo infantil”* (SMITH, 1991, p. 94).

CONCLUSÃO

A circularidade que caracteriza *Cien años de soledad* se constitui num elemento que magnetiza não apenas esse universo, mas também se projeta na temática de *El amor en los tiempos del cólera* e, mais tarde, se reproduz no processo da memória em *Vivir para contarla*. A mesma circularidade se impregna na linguagem como recurso *performativo* que resulta de sua *representação*, mediante o qual se engendra o gênero no feminino. Dito assim, o gênero se converte num produto ficcional que habita não apenas a ficção, mas também as memórias, num processo dialético entre vida e obra. Desse diálogo podemos extrair a concepção do feminino que anima o universo ficcional e o universo real.

Ao estudarmos García Márquez, podemos identificar uma concepção sobre a condição feminina que se origina nas raízes culturais do ocidente e reitera a tradição, seja nas memórias, ao recompor as figuras femininas da sua vida, às quais credita a essência de seu ser e de seu modo de pensar (MÁRQUEZ, 2002, p. 86), seja nas obras ficcionais, ao configurar suas personagens. A concepção sobre o feminino que daí resulta é reveladora, e nos permite desvelar o gênero como um produto ficcional engendrado pela linguagem.

Os textos ficcionais de *Cien años de soledad* e *El amor en los tiempos del cólera* apresentam nítidos ecos bíblicos e homéricos, o que indica as fontes de influência de seu autor. Ao produzir uma nova literatura, a do realismo-fantástico, García Márquez retoma os arquétipos sob nova configuração. O processo ficcional deixa-se impregnar pelo mito e pela lenda, mas, por outro lado, re-atualiza conceitos cristalizados que incidem na composição das personagens. Os arquétipos milenares que atravessam os tempos são revividos outra vez nas mulheres do mundo primitivo de *Cien años de soledad*, espécie de *Ilíada* colombiana à qual não faltam seus vinte anos de guerra. Eles também podem ser reconhecidos no universo da casa de Aracataca, microcosmo a partir do qual a ficção se origina.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, o universo ficcional ganha as configurações de uma *Odisséia* às avessas, em que a longa espera entre enamorados sofre uma inversão. Aqui é Florentino Ariza, e não Penélope, que espera por Fermina Daza, em substituição a Ulisses. Os vinte anos da espera de Penélope são dilatados hiperbolicamente nos cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias do calendário de Florentino Ariza, superando a medida temporal já fantástica de Homero.

A beleza e a sedução da ficção de García Márquez repousam no entrecruzamento das vozes que atravessam os tempos e os lugares, e se eternizam nas grandes temáticas verbais que movimentam a humanidade, traduzidas nos temas da paixão e do ódio, da loucura e da morte, da solidão e da doença. Seu risco está na reiteração de uma configuração que plasma a figura feminina, e lhe nega a dinâmica no tempo do mundo. No discurso que resulta dessa construção, configura-se o pensamento ideológico-patriarcal, que preserva e perpetua o campo do fazer cultural como um território exclusivamente masculino, também ele, narrador, constituído no próprio gênero com que delimita suas personagens.

Se o gênero é a sua *representação*, como o afirmam Judith Butler (2003) e Teresa de Lauretis (1994), e essa *representação* é a *performance* que resulta da construção discursiva, o mundo é, portanto, linguagem. A linguagem nunca é inocente, pois como bem observa Mikhail Bakhtin (1988), ela é portadora de ideologia. A linguagem só pode revelar as suas faces ali, na instância do discurso, lugar onde se estruturam mundos e onde se configuram os seres no mundo. É preciso ter claro, entretanto, que o gênero não é apenas o efeito de sua *representação*, mas também, como enfatiza Teresa de Lauretis (1994), o *excesso* que, ao não ser contido, rompe e desestabiliza a própria *representação*.

O narrador da ficção e o autor da memória reproduzem uma concepção do feminino assentado no gênero, como uma construção substantivada que se opera pela linguagem. Em *Cien años de soledad*, a mulher se configura através da circularidade que principia em Úrsula e se cumpre em Amaranta Úrsula. Nelas se projeta a substantivação a partir dos nomes que as designam, assim como a transubstanciação que as associam aos insetos, aos répteis, aos animais, às aves, às flores e à natureza. Algumas delas também sofrem um processo de desubstanciação, como o esvaziamento do Ser, e que se representa como a expropriação da terra e do lugar em Visitación e Rebeca; como a expropriação dos filhos em Pilar Ternera e Santa Sofía de La Piedad, numa forma de negação de seu próprio *dever* no mundo.

As mulheres de *Cien años de soledad* realizam um percurso circular que inicia ao rés do chão, na associação que se promove entre Úrsula e a formiga. Essa evolução se processa, sempre ao nível do chão, em relação à primeira geração na comparação de Amaranta com uma lagartixa e à região pantanosa de Macondo, assim como à associação de Rebeca com a terra, que a leva a comer o barro das paredes. Se na representação do *dentro-da-casa*, Úrsula e as filhas se reduzem ao chão e aos seres rastejantes, passíveis de serem pisados ou caçados, Pilar Ternera e Petra Cotes, como expressão do *fora-da-casa*, configuram-se, a primeira em carne do animal de abate, que irá alimentar as sucessivas gerações; a segunda, como fera predadora, transubstanciada em “*ojos atigrados por la candela de la reivindicación*” (p. 291).

Remedios Moscote e Remedios, a bela se assemelham à natureza no seu estado lírico, pela associação às flores, à pureza e à transparência que as eleva acima do chão. O percurso evolutivo se estilhaça, entretanto, no vôo das mariposas amarelas de Meme, condenada a retornar ao mesmo ponto de silêncio de onde partira a sua mãe, Fernanda. A evolução prossegue, entretanto, como uma linha ascendente que se projeta como um movimento insistente do feminino. A evolução se metaforiza no ruído dos besouros que traduzem a linguagem em Fernanda del Carpio. A *performance* que daí resulta, produz a perspectiva inversa, ao afastar a mulher da cultura no mesmo momento em que ela se apropria da linguagem, e a aproxima do primitivo como expressão de sua carência de valor.

Cabe a Amaranta Úrsula o traçado descendente que marca a queda do feminino em *Cien años de soledad*, e que se transubstancia num primeiro momento, pela sua associação com os pássaros belgas que não apenas voam, mas também cantam. Seu vôo suicida parece se realizar através do amor desbragado com Aureliano Babilônia, que a transubstancia em escala descendente aos insetos, associada ao exército de formigas que dominam a casa dos Buendía. Sob a interdição da sexualidade, ela se petrifica pela morte no parto, “*el cadáver era un promontorio de piedras bajo la manta*” (p. 468).

Visitación e Santa Sofía de la Piedad não se incluem nessa circularidade, porque ocupam um interregno entre o espaço interno e o espaço externo da casa, e nelas se expressa a desubstanciação que caracteriza o Ser, e que se representa através da expropriação da terra e do trabalho produtivo para a primeira, e dos filhos para a segunda. Em Visitación se significa a desubstanciação como processo de aculturação que apaga a memória e compromete a identidade; em Santa Sofía a transubstanciação funciona também

como desubstanciação, na medida em que, equiparada às ratas do galpão ela se reduz ao réptil que vive das sobras do humano.

Entre *Cien años de soledad* e *Vivir para contarla*, situa-se *El amor en los tiempos del cólera*, e a sua escolha como objeto de análise não foi gratuita. A temática lírica, que se inspira no namoro dos próprios pais do escritor, representa um movimento circular que já aponta para o desejo de reconstituição da unidade da vida. Há entre a memória e a ficção um diálogo que as transforma no encontro entre duas temáticas: a busca da essência e a possibilidade do retorno. A essência parece se assentar, à primeira vista, na vida em seu conjunto, num processo que envergado a princípio como ficção, renova-se como a memória que, ao retornar outra vez à ficção, cumpre uma circularidade entre vida e narrativa.

A circularidade que caracteriza *Cien años de soledad* se repete em *El amor en los tiempos del cólera*, ainda que aqui possamos falar de um tempo sucessivo. Se na primeira, o mundo se desintegra com o último casal da geração Buendía, vítimas da fatalidade circular à qual ambos estão condenados, em *El amor en los tiempos del cólera* o mundo se reintegra outra vez através do reencontro entre Fermina Daza e Juvenal Urbino, na reafirmação do eterno recomeço, em que o amor nunca se acaba.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, a circularidade se projeta na reedição da vida, como um recomeço que reafirma uma verdade sempre nova. O mesmo processo de transubstanciação que se observa em *Cien años de soledad*, também pode ser constatado aqui, associado à matéria poética, que converte a mulher em imagem. Fermina Daza se vincula a casa e ao lugar na representação da identidade que, ao transubstanciá-la nas amendoeiras do pátio, converte-a em árvore frutífera na qual se simboliza a fertilidade que sustenta a nação. Por isso, a sua casa se divide entre o espaço tropical, localizado entre a cozinha e o quintal que são ocupados por ela, e a biblioteca como espaço intelectual por excelência, no qual se projeta o território exclusivo de Juvenal Urbino.

Fermina Daza também se constitui como imagem simétrica em relação à assimetria das demais mulheres. Ela ocupa o centro da narrativa, enquanto as suas margens são reservadas àquelas mulheres que não correspondem ao padrão. As “outras” se constituem no *excesso*, representado na imperfeição de Escolástica; na inferioridade de Gala Placídia; na ilegitimidade de Tránsito Ariza; e no abjeto e no inominável, simbolizado na amante de Jeremiah de Saint-Amour, também ela transubstanciada na água e na cobra, como expressão ameaçadora de um campo desconhecido.

Fermina Daza se configura como a possibilidade de restauração do feminino, seja aquele que se representa em *Cien años de soledad*, seja aquele que o escritor vivencia na vida real, e que mais tarde buscará reeditar através das memórias. A intenção dessa restauração se anuncia na página 85, e se significa numa casa em obras no “parquezinho dos Evangelhos”, numa sugestão que remete às origens bíblicas da constituição social do feminino.

Fermina não apenas escapa à pobreza que condiciona Luíza Santiago Márquez a uma vida de sacrifícios, renúncias e envelhecimento precoce; ela também é contemplada com uma segunda chance que lhe possibilita realizar, do alto da maturidade dos setenta anos e sob a estabilidade financeira propiciada por um casamento de meio século, o antigo amor do passado.

A viuvez se constitui como uma alteração da condição de mulher casada que, ao ter cumprido todos os seus compromissos sociais, pode romper os limites circunscritos a casa e ao cotidiano doméstico para se inserir no tempo do mundo, representado nas águas navegadas por um barco, em permanente devir. Ainda assim, nela se imprime a ameaça que a associa à natureza, e o mistério que se representa na oscilação das águas e nas suas profundezas.

Em *Vivir para contarla* a narrativa se caracteriza pelo movimento que se constitui também em direção a uma casa em processo de ruína, e que se representa como a restauração da antiga casa dos avós, onde o escritor nasceu. A sua restauração se simboliza no próprio processo ficcional que a partir dela se desencadeia, cujas ressonâncias se constituem na matéria-prima que ela comporta. Ainda é em torno dessa restauração, como significação da ficção produzida, que se enverga a narrativa das memórias, como uma casa à qual se imprime sentido, e que se significa numa casa perene, para sempre eternizada pela memória.

Por outro lado, podemos reconhecer em Aureliano Babilônia o alterego de seu narrador, animados ambos pelo mesmo espírito febril, o primeiro em relação à linguagem cifrada dos pergaminhos, que se significam como origem; o segundo, na experimentação que, desde os vinte e três anos, constitui-se no processo que culmina com a produção de *Cien años de soledad*, aos quarenta anos de idade. A compreensão que parece se revelar em um único fôlego, para Aureliano decorre do longo processo de experimentação do ato de ler. A transfiguração, que em Aureliano se representa como a desintegração de Macondo, em García Márquez se simboliza como a reconstituição de Aracataca,

transformada em artefato ficcional, como “*el mundo que esta ficción destruye después de completar*”(Llosa, 2007)¹⁵:

El modelo de una epopeya como la que yo soñaba no podía ser otro que el de mi propia familia, que nunca fue protagonista y ni siquiera víctima de algo, sino testigo inútil y víctima de todo. Empecé a escribirla a la hora misma del regreso, pues ya no me servía para nada la elaboración con recursos artificiales, sino la carga emocional que arrastraba sin saberlo y me había esperado intacta en la casa de los abuelos. Desde mi primer paso en las arenas ardientes del pueblo me había dado cuenta de que mi método no era el más feliz para contar aquel paraíso terrenal de la desolación y la nostalgia, aunque gasté mucho tiempo y trabajo para encontrar el método correcto (MÁRQUEZ, 2002, p. 438).

Da mesma forma, é possível identificar um elo entre os universos ficcionais e o universo da memória, cujo ponto de contato parece se encontrar na recorrente restauração de uma casa. Em *Cien años de soledad*, a restauração da casa Buendía fica por conta de Amaranta Úrsula que, ao retornar ao povoado, assume a empreitada de imprimir vida ao lugar onde nascera, e que funciona como a recuperação da própria origem. O seu retorno se significa como a ascensão a uma essência que constitui o feminino em *Cien años de soledad*. O processo de restauração contém, paradoxalmente, uma força gravitacional em sentido contrário, e que ganha velocidade à medida que a casa se reconstitui, o que a conduz à sua desintegração final.

Em *El amor en los tiempos del cólera* verifica-se um processo similar, também relacionado à restauração de uma casa antiga no parquinho dos Evangelhos, “*medio arruinada, cuyo pátio interior parecía el claustro de una abadía, con malezas en los canteros y una fuente de piedra sin agua*” (p. 85), mas que, contudo, caracteriza-se pela inversão desse processo, como a recuperação do tempo deixado para trás. Se o processo envergado por Amaranta Úrsula está fadado ao fracasso e à desintegração final das formas, em *El amor en los tiempos del cólera* esse mesmo processo se representa como as bases da construção do gênero, envergado pelo narrador. A casa que se reconstrói não apenas simboliza um amor do passado outra vez recuperado, mas também se significa como a construção do gênero mediante a idealização do feminino que se abriga na casa, e exclui

¹⁵ LLOSA, Mario Vargas. *Cien años de soledad, realidad total, novela total*. In: __ *Cien años de soledad*. Edición Comemorativa, Real Academia Española, Asociación de Academias de La Lengua Española, 2007.

para as suas margens aquilo que, relegado à sombra ou ao esquecimento, não corresponde ao padrão e se converte no seu *exceso*.

Em *Vivir para contarla* vamos encontrar um mundo cindido pela memória, dividido entre as mulheres de “*la familia*” e as de “*la servidumbre*”, como expressão da dicotomia que caracteriza o gênero através do *dentro* e do *fora-de-casa*.

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de carácter fuerte y corazón tierno, y me trataban con la naturalidad del paraíso terrenal (MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, 2002, p. 86).

Podemos concordar com o narrador, e confirmar que as muitas mulheres que fizeram parte de seu âmbito familiar se projetam na ficção, e que podemos reconhecê-las transfiguradas no universo de *Cien años de soledad* e *El amor en los tiempos del cólera*. Não podemos deixar de perceber, contudo, a hierarquia e a divisão que se projeta no espaço discursivo, onde se elenca em primeiro lugar, as mulheres da família e, em segundo lugar, as mulheres da servidão, num processo que as subordina umas às outras, ao mesmo tempo em que as separa. Nesse processo se revela a construção do gênero na voz narrativa, que divide em categorias distintas as mulheres da casa em relação àquelas do “*fora-da-casa*”, como a *performatividade* da linguagem que resulta de sua *representação*, e que produz por outro lado, o seu próprio *exceso*.

A importância que damos ao nome, como categoria de significação na análise envergada, e que nos conduziu à transsubstanciação e à dessubstanciação como um processo de construção do gênero, talvez se situe na observação do narrador, e que nos chamou a atenção quando da leitura das memórias: “*la creencia firme de que los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 66).

Em *Vivir para contarla*, Tranquilina Márquez se constitui como padrão, mediante a *representação* de uma linguagem que produz a sua *performatividade*. Sob a sua sombra se constituem as demais mulheres, Elvira Carrillo, Francisca Simodosea Petra e Wenefrida, e nelas se contém o *exceso* através de seu próprio amordaçamento, que se representa como linguagem velada de um discurso que sonega ao feminino o seu direito de Ser. Da mesma forma, em Luísa Santiago se projeta o padrão sob o qual se subjuga Aida Rosa e Margot.

No outro extremo, e representando o fora-da-casa, encontra-se Argemira García Paternina como o *excesso* da própria *representação* do gênero, reduzida pelo narrador a poucas linhas sumariadas, em contraponto à dimensão conferida à mãe e à avó materna, e que parecem associá-la a um campo muito mais desconhecido e atemorizador do que aquele dos fantasmas e das histórias de Mina. Lucía, Chon, Matilda Armenta e Santos Villero se constituem pela desubstanciação que as relega a uma zona nebulosa, e que não as incorpora a casa, na sua condição transitória e precária.

A circularidade que caracteriza *Cien años de soledad*, se magnetiza entre *El amor en los tiempos del cólera* e *Vivir para contarla*, e com elas estabelece um fio temático. A viagem a Aracataca, em fevereiro de 1950, inaugura uma circularidade que se origina na casa da infância e se reflete na ficção, para mais tarde se completar como narrativa das memórias. A mãe é personificada como a grande condutora dessa viagem, cujo círculo se inicia e se finaliza na noite de sua morte, quando então o escritor coloca ponto final nas suas memórias “*Murió de muerte natural el 9 de junio de 2002 a las ocho y media de la noche, cuando ya estábamos preparándonos para celebrar su primer siglo de vida, y el mismo día y casi a la misma hora en que puse el punto final de estas memorias*” (p. 58). Sua morte tem uma dupla inscrição, ao projetar seu próprio percurso no percurso do ficcionista, na significação que atribui sentido à vida da mulher através do seu papel de mãe.

Se a memória se converte num processo de refiguração que busca reordenar o caos, conforme Ricoeur (1997, p. 181), a narração é também um processo seletivo ao qual se imprime importância maior ou menor a estas ou aquelas lembranças, dando-se relevo aos detalhes que interessam, e minimizando ou até mesmo suprimindo àqueles que não interessam. Narrar significa incluir ou excluir certos feitos, o que implica uma compreensão preconcebida em relação àquilo que se narra. Nessa compreensão se originam as lembranças, as lacunas ou as próprias deformações da memória. Elas representam uma escolha do escritor que, através da recordação, faz prevalecer uma versão revisitada e corrigida sobre seu passado. A mesma consciência que dirigiu sua vida, agora dirige também a narração que se configura, e a linguagem se converte na dupla face de Jano, a que se refere Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*:

Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. (...) Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica pode

tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras (BAKHTIN, 1988, p. 47).

Ao estudarmos as mulheres da recordação, enfocamos esse caráter refratário e deformador que se depreende de sua configuração, e que repousa, o mais das vezes, nas entrelinhas da narração, na linguagem velada do narrador ou nas lacunas que se completam mediante a ficção. A casa de Nicolas Márquez parece reproduzir o mesmo mundo completo e fechado da casa dos Buendía, na mesma representação mitológica do mundo grego, em que se projeta a estrutura patriarcal ocidental. Na casa também se configura o seu espaço mítico, representado no âmbito feminino e interno que a constitui.

Nessa medida, projeta-se na memória o seu aspecto ficcional, cujo estatuto estético se atinge pela instituição desses dois espaços. O espaço mítico aí instituído, e representado por Vó Mina, imprime sentido ao estético e devolve a totalidade perdida, recompondo a unidade dispersa. A memória se configura, então, como processo que visa conferir sentido muito mais à ficção do que à própria vida vivida.

Luiz Costa Lima, em *A aguarrás do tempo* (1989, p. 76) nos alerta para a proximidade que existe entre ficção e mito, o que permite a fácil mutação, e que parece ter sido percebido por García Márquez ao constituir seu universo ficcional. A ficção do mundo contemporâneo carrega consigo essa ambigüidade que irá caracterizá-la, porque na medida em que se afasta do mito realiza, paradoxalmente, um movimento em direção a esse mito, e que se expressa não só na circularidade de *Cien años de soledad*, mas também em *El amor en los tiempos del cólera* e *Vivir para contarla*, o que faz do narrador um habitante do mesmo interregno habitado por Aureliano Babilônia.

Aureliano Babilônia funciona como uma espécie de alterego do narrador, tanto um como o outro habitantes de um interregno entre o tempo mítico e o tempo histórico. O *entre-lugar* se configura, para Aureliano, entre o tempo mítico que se funda na casa Buendía, e o tempo histórico que se projeta na livraria do sábio catalão, localizada numa rua que desemboca num rio. Para o escritor, o seu interregno se encontra entre o tempo mítico que se funda na casa de Aracataca, e aquele que se representa no universo ficcional da contemporaneidade.

Segundo Georg Lukács, em sua obra *A teoria do romance* (2000, p. 30 a 38), a trajetória humana na ficção contemporânea expressa o desamparo e a perplexidade diante de um universo infinito, sentimentos esses que podemos reconhecer em Aureliano

Babilônia. Na casa Buendía se configura o mesmo círculo fechado, que antes constituía o mundo grego, e que ameaça se romper diante do universo movente representado na livraria do sábio catalão, pela sua proximidade com o rio no qual a rua desemboca. A associação da livraria com o rio sugere a experiência da leitura como um processo permanente, sempre inconcluso:

Más que una librería, aquella parecía un basurero de libros usados, puestos en desorden en los estantes mellados por el comején, en los rincones amenazados de telaraña, y aun en los espacios que debieron destinarse a los pasadizos. En una larga mesa, también agobiada de mamotretos, el propietario escribía una prosa incansable, con una caligrafía morada, un poco delirante, y en hojas sueltas de cuaderno escolar. Tenía una hermosa cabellera plateada que se le adelantaba en la frente como el penacho de una cacatúa, y sus ojos azules, vivos e estrechos, revelaban la mansedumbre del hombre que ha leído todos los libros (MÁRQUEZ, 2007, p. 415).

Na livraria se expressa o mesmo caos que caracteriza o tempo humano, e que se configura nos velhos livros desordenados, nas teias de aranha que dominam os cantos, nos corredores atulhados que dificultam a passagem. O velho catalão é o leitor que não apenas lê, mas também escreve e, por isso, deduz-se que escreve sobre o que lê num processo semelhante ao de Melquíades, mas também do próprio leitor, e que se revela nas folhas soltas do caderno escolar. As folhas soltas significam a possibilidade de compreender o que se escreve a partir de outra perspectiva que não apenas a sua ordem sucessiva, mas também através da sua inversão ou simultaneidade, característica da estrutura ficcional contemporânea e do próprio tempo humano. Por outro lado, no “caderno escolar” se caracteriza a condição do permanente aprendiz, como processo infinito e sempre inconcluso.

Diante das prateleiras cheias de livros ainda não lidos, é impossível não experimentar um sentimento de fascínio misturado com angústia, sentimento esse decorrente da consciência sobre a brevidade do tempo em relação à leitura, em contraposição à perenidade do texto, que sobrevive ao escritor e ao leitor. Há na palavra escrita uma dupla natureza que desafia o tempo, pois nem mesmo os leitores mais obsessivos conseguirão ler mais do que uma fração minúscula da totalidade de textos existentes no mundo. Esse fascínio e essa angústia de que fala Steiner, representa-se na prosa “*incansable*” e “*delirante*” do catalão, num reflexo que se estende de sua cabeleira

prateada não apenas para o escritor, mas também para o leitor, como expressão de uma vida debruçada sobre a leitura.

George Steiner aborda esse processo de leitura e escrita que caracteriza o pesquisador em sua obra *Nenhuma paixão desperdiçada* (2001, p. 15 a 20). Segundo Steiner, em todo ato de leitura existe a compulsão de se escrever um livro em resposta, seja reescrevendo nas margens sob a forma de anotações breves, seja pelas correções de texto ou por suas emendas, num processo que leva à continuação do livro que está sendo lido. O presente estudo também alimenta, por seu lado, esse princípio compulsivo de que fala Steiner, não apenas em relação às obras analisadas, mas também em relação ao próprio texto que resulta dessa análise, numa instauração do mesmo “*processo de repetição-com-diferença, ou reciprocidade-sem-começo*” de que fala Stuart Hall (2006, p. 36), e que convida à sua permanente releitura.

Se o mito simboliza a sacralização do mundo atemporal e imóvel, a ficção representa o mundo movente, profano, temporal, passível de interpretações, e que se significa na livraria do sábio catalão, assim como na rua que se finaliza no rio como expressão da movência e do devir que caracteriza a condição da contemporaneidade. Luiz Costa Lima em *A aguarrás do tempo* (1989, p. 76) nos alerta, entretanto, para a proximidade que existe entre ficção e mito, o que permite a fácil mutação, e que parece ter sido percebido por García Márquez ao constituir seu universo ficcional. A ficção do mundo contemporâneo carrega consigo essa ambigüidade que irá caracterizá-la, porque na medida em que se afasta do mito realiza, paradoxalmente, um movimento em direção a esse mito. Esse aspecto se expressa não só na circularidade de *Cien años de soledad*, mas também na temática do retorno presente em *El amor en los tiempos del cólera*, o que faz do narrador um habitante do mesmo interregno no qual se situa Aureliano Buendía.

Tanto na narrativa memorialística como na ficcional há sempre begônias na varanda, uma mesa no centro da cozinha, papagaios clarividentes, quartos velados por santos e assombrados por mortos. As histórias fantásticas que se entrelaçam no cotidiano não apenas lhe imprimem nova configuração, mas também lhe roubam a sua pretensa simplicidade. Entretanto, à sombra das amendoeiras e nos corredores entre as casas, revela-se persistente a presença feminina que borda num bastidor uma teia a qual nunca se dá o ponto final. Esse processo a situa e também a inclui num *outro lugar*, como possibilidade de inscrição entre o tempo mítico no qual ela é construída, e o tempo histórico no qual ela se constrói.

Esperamos que o trabalho investigativo que aqui se conclui, dedicado ao estudo da construção *discursiva/perceptiva* da personagem feminina em Gabriel García Márquez, possa não só servir de contribuição aos estudos de gênero e do feminino na literatura, mas também se expandir em outras análises que buscam, por seu lado, a compreensão de um processo que se dispõe como estratégia de dominação, e que pode ser percebido na malha semântica na linguagem. A identificação e o reconhecimento dos pontos cegos de sua *representação*, em relação àquilo que ela inclui, mas que também exclui, e que se converte no *excesso* que a própria *representação* não comporta, permite a superação de tal estratégia. O “*corredor*” entre as casas se converte, então, no espaço ocupado pelo feminino, e que podemos identificá-lo como espaço às margens do discurso, como subjetividade narrativa construída através daquilo que suas entrelinhas comportam, e que se traduz no silêncio de sua própria voz. A iluminação desse espaço resulta na dinâmica de um movimento que permite a ultrapassagem das fronteiras da ideologia.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. Alves de. *Nova enciclopédia de pesquisa fase*. Rio de Janeiro: Fase Ltda, 1981.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARISTÓFANES. *A greve do sexo*. (Tradução e adaptação de Mário da Gama Kury), São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *A revolução das mulheres*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BALAGUER, Esther Franch, (Coordenación Internacional). *El pequeño Larousse ilustrado*. Itália: STIGE, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.
- BASTOS, Augusto Roa. Imagen y perspectivas de la narrativa Latinoamericana actual. In: __ LOVELUCK, Juan. *Novelistas hispano-americanos de hoy*. Madrid: Taurus Ediciones S.A. 1976.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo. vol. I, Fatos e mitos*. São Paulo: Círculo do livro S.A. 1988.

- _____. *O segundo sexo, vol. 2, A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª edição, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _____. *Problemas de gênero__ feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMÕES, Luis Vaz. *Os lusíadas cantos III e IV*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.
- CORONEL, Luiz (org). *Gabriel García Márquez: A magia literária da América*. Porto Alegre: TAB Marketing Editorial / Pallotti
- DATTLER, Pe. Frederico, CONCHAS, Fr. Daniel de, PERSCH, Pe. Léo, et. tal. (Revisores Exegéticos). *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.
- DE CICCIO, Lucia Helena Salvetti. *Saúde animal*.
<http://www.saudeanimal.com.br/vnegra.htm> (acessado em 17/02/2008).
- DIEGUEZ, Gilda Korff. *Sonetos de Petrarca: parla que te fa bene*.
http://www.estacio.br/redeletras/numero8/parlaquetefabene/petrarca_sonetos.asp.
(acessado em 17/02/2008).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade __ O uso dos prazeres*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Seuil, Paris: Vega, 1972.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira, nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUSDOSRF, Georges. *Condiciones y límites la autobiografía*. In: __ *La autobiografía y sus problemas teóricos __ Estudios e investigación documental*. LOUREIRO, A. G. (Org.) Barcelona, Espanha: Anthropos, 1991.
- GUERRA, Lúcia. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Ciudad de la Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1994.

- HALL, Stuart. *Da diáspora __ identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. *Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- JAEGER, Werner. *Paidéia, A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. São Paulo: Vozes, 2002.
- _____. *Interpretação psicológica do dogma da trindade*. São Paulo: Vozes, 1994.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: __HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: __ *La autobiografía y sus problemas teóricos __ Estudios e investigación documental*. LOUREIRO, A. G. (Org.) Barcelona, Espanha: Anthropos, 1991.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LEVITT, Morton P. From realism to Magic realism: the meticulous modernist fictions of García Márquez. In: __ BLOOM, Harold. *Gabriel García Márquez*, New York-Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: __ *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LLOSA, Mario Vargas. García Márquez: From Aracataca to Macondo. In: __ BLOOM, Harold. *Gabriel García Márquez*. New York – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2000.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contarla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- _____. *Cien años de soledad*. Espanha: Alfaguara, 2007.
- _____. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- McMURRAY, George. *Gabriel García Márquez*. United States of America: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.
- _____. (org.) *Rompendo o silêncio, gênero e literature na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- _____. Indigenous women and forms of Violence in Recent Latin American Literature. In: _____ CARPENTER, Victoria. *A world torn apart, representations of violence in Latin American narrative*. European Academic Publishers, Bern, 2007.
- PASCUAL, Eladio. (coordenador) *Dicionário escolar Vox da língua espanhola*. Barcelona: Larousse editorial S. L. , 2006.
- PAZ, Otávio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- PEREIRA, Helena B. C. e SIGNER, Rena. *Michaelis soft português-español*. São Paulo: UOL, 2002.
- PÉREZ, Dr. Aquilino Sánchez, et tal. *Diccionario básico de la lengua española*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1996.
- PINO, Dino del. *Espaço e textualidade, quatro estudos quase semióticos*. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Leopoldo: UNISINOS, 1998.
- REWERSKI, Jacek. *A sinfonia inacabada dos nebateus*. <http://www2.uol.com.br> (acessado em 06/03/2009).
- RESHEVSKY, Shmuel. In: _____ JACOBSON, Rabi Simon. *O jogo de xadrez*. <http://www.chabad.org.br/biblioteca/artigos/xadrez/home.html> (acessado em 17/03/2008).
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos — A mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RUCH, Allen B. *The uncertain old man whose real existence was the simplest of his enigmas*. http://www.themodernword.com/gabo/gabo_biography.html 2003 (acessado em 06/06/2004).
- SABINO, Maria de Lourdes. *Gramática da língua espanhola*. São Paulo: Rideel, 2005.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura: histórias de percurso. In: Ildney Cavalcanti; Ana Cecília Acioli Lima; Liane Schneider. (orgs.) *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 31-44.

- SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) *Mulheres e literatura: (Trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Pallotti, 1997.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Quem reivindica a identidade? *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 1, p. 49-60, 2008.
- SCHOENMAKER, Simone e CAVICCHIO, Luis Octávio. *A simbologia dos lírios*. <http://jardimdeflores.com.br> (acessado em 10/02/2009).
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual__ sexo e cultura no fim de siécle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SMITH, Sidonie. Hacia una poética de la autobiografía de mujeres. In: __ *La autobiografía y sus problemas teóricos __ Estudios e investigación documental*. LOUREIRO, A. G. (Org.) Barcelona, Espanha: Anthropos, 1991.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. São Paulo: Editora Record, 2001.
- STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

ANEXOS

O ESCRITOR

Gabriel García Márquez nasceu a seis de março de 1928, em Aracataca, um pequeno povoado ao norte da Colômbia, entre Barranquilla e Santa Marta, na região costeira com o Caribe. A fundação de Aracataca remonta ao final de 1800 e, segundo Mario Vargas Llosa (1999, p. 6)¹⁶, parece se originar de fugitivos da guerra civil que dizimou a Colômbia. Aracataca teve sua era de ouro entre 1915 e 1918, quando a febre da banana chegou ao seu ápice, espalhando plantações na região e atraindo muitas pessoas que precisavam de emprego.

A febre da banana chegou ao seu final junto com o fim da Primeira Guerra Mundial. Aracataca iniciou, então, o processo do colapso econômico, do êxodo de seus habitantes, da lenta e sufocante morte das vilas tropicais. O povoado foi assaltado por foragidos, dizimado pelas epidemias, devastado pela desilusão. Quando García Márquez nasceu, a época gloriosa de Aracataca há muito havia acabado. Paraíso e inferno pertenciam ao passado, e a realidade presente consistia num limbo feito de poeira, calor e rotina. Ainda assim, o passado persistia vivo na memória e na imaginação das pessoas como a melhor defesa contra a desolação e o vazio da realidade presente. Na falta de qualquer coisa melhor, Aracataca vivia de lembranças, mitos, solidão e nostalgia, assim como muitos povoados Latino-americanos.

Segundo Mario Vargas Llosa (1999, p. 6), o conjunto da obra de García Márquez contém uma matéria que se nutre desse material que vem da sua infância. Quando ele

¹⁶ LLOSA, Mario Vargas. García Márquez: from Aracataca to Macondo. In: __ BLOOM, Harold. *Gabriel García Márquez*, New New York – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

nasceu, Aracataca vivia de memórias, e será com essas memórias que as suas histórias se entrelaçarão. Daquilo que ficou da era da banana, Gabriel García Márquez conhecerá o galpão abandonado onde brincarà muitas vezes, nas proximidades de Aracataca, numa fazenda abandonada chamada Macondo. O nome será evocado, muito mais tarde, para batizar a região imaginária onde quase todas as suas histórias se fundam e, principalmente, a história do povoado, espécie de microcosmo, que constituirá a narrativa de *Cien años de soledad*.

García Márquez não foi criado pelos seus pais, que viviam em condição de pobreza e de sacrifício, mas por seus avós, o que era uma prática comum na época. Apelidado de “Gabito”, o pequeno Gabriel cresceu tímido e quieto, envolvido pelas histórias e superstições de seus avós. O avô e o neto eram os dois únicos homens numa casa habitada por inúmeras mulheres. García Márquez recordará mais tarde (*Vivir para contarla*, 2002), que o mundo das mulheres da casa animado por credices e superstições, infundia-lhe verdadeiro terror e fascinação. A semente de seu futuro trabalho nasce nessa casa — histórias da guerra civil e o massacre dos trabalhadores das plantações de banana; a superstição quase doentia da matriarca; as idas e vindas dos tios, e os filhos ilegítimos de seu pai, elementos que ressurgirão em *Cien años de soledad* (1967); o namoro de seus pais, que se transformará em temática ficcional em *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Mais tarde, García Márquez vinculará sua escrita às experiências dessa época vivida e, principalmente, às muitas narrativas orais que alimentaram sua imaginação infantil, naquela casa exótica de seus avós. (MÁRQUEZ, 2002).

Era uma casa enorme, cheia de quartos, de mulheres e de narrativas. A avó era uma exímia contadora de histórias, narradas à luz do candeeiro nas noites da sala de estar. Era ela quem vivificava as lendas, dava vida às fábulas e ressuscitava o passado esplendoroso de Aracataca, diante da criança cuja imaginação já fervilhava. Além disso, ela costumava conversar com os mortos que, dizia, vinham visitá-la. García Márquez registra essa época como um tempo em que nele se principia a gestação do imaginário entrelaçada com a formação do ser humano. A impressão desse período ficará registrada no seu espírito e na sua literatura, conforme o atestam suas memórias em *Vivir para contarla*:

Nunca pude superar el miedo de estar solo, y mucho menos en la oscuridad, pero me parece que tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializaban las fantasías y los presagios de la abuela. Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el ardor de los jazmines en el corredor y el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el

sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche. Muchas veces he presentado, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche (MÁRQUEZ, 2002, p. 102).

Da avó, García Márquez diz ter herdado o estilo de contar histórias, que conferia naturalidade à voz e impassibilidade à expressão facial diante das narrativas mais absurdas e assustadoras. Será esse jeito de narrar que García Márquez imprimirá às narrativas, caracterizadas como representantes do realismo fantástico:

It was based on the way my grandmother used to tell her stories. She told things that sounded supernatural and fantastic, but she told them with complete naturalness... I discovered that what I had to do (as a teller of tales) was believe in them myself and write them with the same expression with which my grandmother told them: with a brick face (LEVITT, 1999, p.231).¹⁷

Por outro lado, o avô representará o parâmetro masculino, responsável pela educação do menino, e servirá como ponte entre o mundo interno da casa e das mulheres e o mundo externo da rua e dos homens. Segundo Allen B. Ruch, em *The uncertain old man whose real existence was simplest of his enigmas*, (2003), o Coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, era um membro do Partido Liberal, veterano da guerra dos cem dias. O Coronel era uma espécie de herói para os *costeños*, e não era menor que isso para o próprio neto. Ele se recusou a silenciar sobre o massacre das bananas, encaminhando uma série de denúncias sobre as mortes no Congresso em 1929.

O Coronel Nicolás Márquez era um homem complexo e interessante, dono de um passado intrigante ao qual imprimia a *performance* de sua própria narrativa. Quando jovem, enfrentara e matara um homem em duelo, e essa morte era freqüentemente evocada por ele, como um peso que carregava às costas. Às vezes, andando pela rua, ele suspendia subitamente a caminhada e levava a mão ao ombro, com um gemido. Quando o neto lhe perguntava o que havia, ele respondia “*Noñ queira saber quanto pesa um morto*”. O episódio ressurgirá, mais tarde em *Cien años de soledad* (1967), quando José Arcadio Buendía mata Prudêncio Aguilar em duelo, o que o leva a migrar de Riohacha para a região que batizará como Macondo.

¹⁷ LEVITT, Morton P. From realism to Magic realism: the meticulous modernist fictions of García Márquez. In: __ BLOOM, Harold. *Gabriel García Márquez*, New York- Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

Será o avô que o apresentará, pela primeira vez, ao alfabeto, de uma forma um tanto quanto inusitada. Ao visitarem um circo, o avô confunde um camelo com um dromedário e, frustrado pelo equívoco, busca esclarecimento no dicionário. É então que o apresenta ao neto, dizendo, “*Este libro no solo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 112). Diante do enorme livro, é forte a impressão causada no menino “*En la iglesia me había asombrado el tamaño del misal, pero el diccionario era mas grueso. Fue como asomarme al mundo entero por primera vez*” (MÁRQUEZ, 2002, p. 112). A morte desse avô representará para García Márquez uma perda definitiva e irreparável, como se parte dele mesmo tivesse morrido junto com o avô:

Mi último recuerdo de la casa de Cataca por aquellos días atroces fue el de la hoguera del patio donde quemaron las ropas de mi abuelo. Sus liquiliques de guerra y sus linos blancos de coronel civil se parecían a él como si continuara vivo dentro de ellos mientras ardían. Sobre todo las muchas gorras de pana de distintos colores que habían sido la seña de identidad que mejor lo distinguía a distancia. Entre ellas reconocí la mía a cuadros escoceses, incinerada por descuido, y me estremeció la revelación de que aquella ceremonia de exterminio me confería un protagonismo cierto en la muerte del abuelo. Hoy lo veo claro: algo mío había muerto con él (MÁRQUEZ, 2002, p. 121).

O PAÍS

A Colômbia se tornou independente da Espanha em 1810¹⁸, constituindo-se como uma das mais antigas democracias da América Latina. Sua democracia conheceu, entretanto, poucos períodos de paz e de justiça. Desde o princípio, a história da Colômbia se pautou pela violência. No princípio, ainda sob a dominação da Espanha, índios e espanhóis disputavam a terra sob um ódio intenso. A posse da terra se dava através do ouro, da conversão religiosa ou do poder político. Desde o ataque a Riohacha, por Francis Drake, 1568, os séculos que se seguiram foram sempre marcados por inúmeras lutas coloniais.

Quando Napoleão expulsou o rei espanhol em 1810, a Colômbia se declarou independente da Espanha, e o novo país experimentou um breve período de autonomia. As muitas brigas internas do país levaram o país a cair sob o domínio do General espanhol Pablo Murillo. O período está imortalizado na história da Colômbia com o folclórico nome de “*la Patria Boba*”. Em 1820, Simón Bolívar libertou outra vez o país, e se tornou seu primeiro presidente.

Em 1849, parecia que o país estava suficientemente desenvolvido para concretizar suas divergências na forma de partidos políticos, e Liberais e Conservadores se constituíram então nos partidos que, até então, permanecem no cenário político da Colômbia. Esses dois partidos formam a estrutura política de muito da ficção de García Márquez, e servem como chave de compreensão não apenas de sua obra, mas também da política Latino Americana em geral.

O que a princípio se constituía como núcleos de duas ideologias diferentes e distintas foi, ao longo dos anos de conflitos sangrentos, perdendo significativamente as distinções que os caracterizavam. Os Conservadores e os Liberais se transformaram em

¹⁸ RUCH, Allen B. *The uncertain old man whose real existence was the simplest of his enigmas*. <http://www.themodernword.com.gabo/gabo/biography.html> 2003, Acessado em 06/06/2004.

facções guerreiras, muito mais parecidas com clãs do que com partidos políticos, e suas ideologias confundem-se tanto com a situação como com a oposição. Ambos tendem a ser repressivos, corruptos, e tanto um quanto o outro abusa terrivelmente do poder quando o tem em suas mãos. Através da triste história da Colômbia, ambos os partidos tem servido para sustentar a guerra. Costuma-se dizer sobre os partidos da Colômbia, que as pessoas não deram origem a eles, mas nasceram deles. Tanto um partido como o outro parecem muito mais unidades territoriais e familiares do que partidos que funcionam pacificamente, com plataformas políticas distintas.

O país se divide entre dois grupos de forças regionais, os *costeños* da costa Caribenha, e os *cachacos*, das montanhas centrais. E tanto um quanto o outro usam esses termos como designação pejorativa um do outro, assim como também se vêem com desdém. Os *costeños* apresentam uma maior miscigenação racial, e são verbalmente expansivos e supersticiosos. Eles são, originalmente, os descendentes de piratas e contrabandistas, misturados com escravos negros. Os *costeños* são dançarinos, aventureiros, pessoas extrovertidas e alegres. Os *cachacos*, por sua vez, são mais formais e aristocráticos. Eles se orgulham do avanço de suas cidades, como Bogotá, e de seu espanhol fluente. Tradicionalmente, a costa tropical caribenha tem sido um baluarte Liberal, e as montanhas frias e os vales do interior tendem a apoiar o partido Conservador. García Márquez tem repetido com freqüência que ele se via a si mesmo como um mestiço e um *costeño*, características que, segundo ele, fazem parte de sua formação e de seu desenvolvimento como um escritor.

Ao longo do século XIX, a Colômbia foi sacudida por rebeliões, guerras civis de origem local e nacional, assim como vários golpes. Foi um século de carnificina, que teve sua culminância em 1899, quando a *Guerra dos Cem Dias* começou. Essa guerra se converteu numa das mais devastadoras que a Colômbia já viveu; um conflito que terminou em 1902, com a derrota dos Liberais. Mais de 100.000 vidas foram sacrificadas nessa guerra, inicialmente camponeses e seus filhos. O avô de García Márquez foi um dos inúmeros combatentes. Muitos dos veteranos dessa guerra encontraram sua via de imortalidade nas personagens ficcionais da obra de García Márquez.

Outro elemento que influenciaria mais tarde a obra de García Márquez foi o Massacre dos grevistas da banana, em 1928. Apesar de geralmente se considerar o café como principal produto de exportação da Colômbia, nas primeiras décadas do século XX, as plantações de banana foram de crucial importância para a economia. Seu comércio terá

sua principal expressão na Companhia *United Fruit*, empresa americana detentora do monopólio da indústria bananeira que, nessa época, constituía-se na única fonte de renda para muitos *costeños* da região, incluindo os de Aracataca.

A *United Fruit* se constitui num dos exemplos mais lamentáveis do Imperialismo Ocidental, disfarçado como prosperidade. A Companhia detinha imenso poder econômico e influência política. Assim, essa empresa se pautou pela corrupção e condições amorais com que explorava os trabalhadores colombianos. Em outubro de 1928, mais de 32.000 trabalhadores nativos entraram em greve, reclamando das injustiças trabalhistas e reivindicando, entre outras coisas, condições de higiene no trabalho, tratamento médico, banheiros condizentes, e pagamento em dinheiro e não em vale da companhia. Apesar de trabalharem sete dias por semana por um pequeno pagamento, eles eram definidos como “subcontratados” e estavam, por essa razão, excluídos dos direitos do trabalho e das normas de segurança, num processo similar à “terceirização” do trabalho, que presenciamos hoje em dia, em plena globalização.

A resposta dos americanos foi ignorar suas demandas. Logo depois que a greve começou, o governo colombiano ocupou a zona bananeira com militares para reprimir o movimento. Uma noite, em 6 de dezembro de 1928, uma grande multidão juntou-se na Ciénaga, trinta milhas ao norte de Aracataca, para fazer uma manifestação. Na tentativa de dominar a situação, o governo conservador impeliu as tropas, que abriram fogo contra os trabalhadores desarmados, matando cerca de 1.400 trabalhadores. Em poucos meses, muitas pessoas simplesmente desapareceram, e finalmente o fato foi oficialmente negado e censurado nos livros de história. García Márquez incorporou, mais tarde, o incidente em *Cien años de soledad*, revivendo o episódio através da ficção.

Outro evento significativo, que eventualmente afetaria sua escrita, foi o horrível período que cobriu quase uma década da história da Colômbia, chamado “*La violencia*”. Gabriel García Márquez já era contemporâneo de “*La violencia*”, que tinha suas raízes no massacre da Companhia Bananeira. Nessa época, um dos poucos políticos, corajoso o suficiente para levantar uma resistência contra a corrupção do governo, era um homem chamado Jorge Eliécer Gaitán, um jovem membro do partido Liberal no Congresso que formava reuniões para investigar o incidente. Gaitán começou a ganhar proeminência e, se por um lado, convertia-se num herói de camponeses e de pobres, por outro ele era um problema para os membros de ambos os partidos, os quais o vigiavam com uma espécie de medo e aversão. Usando o rádio como meio de comunicação, ele anunciava uma época de

mudança, uma época em que as pessoas teriam parte numa verdadeira democracia e as instituições seriam forçadas a agir com responsabilidade.

Em 1946, a força de Gaitán gerou uma ruptura no seu próprio partido, o qual estava no poder desde 1930. A ruptura causou o retorno do poder conservador e, temendo uma represália, eles promoveram a organização de grupos paramilitares, cujo propósito era aterrorizar os eleitores Liberais. Centenas de pessoas foram mortas no período de um ano. Em 1947 os Liberais conquistaram o controle do Congresso, e Gaitán assumiu a liderança. Apesar dos esforços dos Conservadores, o comparecimento dos eleitores às urnas bateu recorde. A tensão floresceu, e em nove de abril de 1948, Gaitán foi assassinado em Bogotá.

A cidade entrou em convulsão, sacudida por tumultos sangrentos que duraram três dias. O período ficou conhecido como “*el Bogotazo*”, e foram registradas em torno de 2.500 mortes. A violência tomou conta, num processo de destruição e morte. Ambos os partidos organizaram guerrilhas armadas, e o terror se espalhou pela Colômbia. Cidades e vilas foram destruídas, e não eram poupadas nem mesmo mulheres e crianças, que foram brutalmente assassinadas. Fazendas foram confiscadas, e mais de um milhão de camponeses emigrou para a Venezuela. Em 1949, os Conservadores reduziram os políticos Liberais pela metade, ao impedirem que sua palavra fosse ouvida em muitas salas do Congresso. Os Conservadores finalmente dissolveram o Congresso, declararam o país em estado de sítio, e os Liberais (agora, convenientemente denominados “comunistas”) foram caçados, perseguidos e mortos. O país foi trucidado e decomposto em suas estruturas sociais e políticas; “*La Violencia*” reivindicou as vidas de 150.000 colombianos em 1953, e se constituiria, mais tarde, no pano de fundo de vários romances e contos de García Márquez (RUCH, 2003, p. 1 a 3).

CRONOLOGIA

1927 - Gabriel García Márquez nasce a seis de março, em Aracataca, Colômbia, um pequeno povoado na costa Caribenha, filho de Gabriel Eligio García e Luíza Santiago Márquez.

1936 - Torna-se estudante do Colégio Nacional em Zipaquirá, uma cidade próxima de Bogotá.

1946 - É recebido como interno no Colégio Nacional.

1947 - Entra na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá, para estudar Direito. Publica seu primeiro conto *La tercera resignación* no jornal local, *El espectador*.

1947-52 - Publica contos no *El espectador*.

1948 - O candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán é assassinado; irrompe a guerra civil na Colômbia. García Márquez se muda para Cartagena, uma cidade portuária. Continua estudando Direito e trabalhando como jornalista no *El universal*.

1950 - Abandona a universidade. Muda para Barranquilla e passa a trabalhar num importante grupo literário, *El grupo de Barranquilla*. Sua primeira novela, *La casa*, é rejeitada para publicação.

1954 - Retorna a Bogotá. Escreve crônicas e crítica literária no *El espectador*.

1955 - Ganha o Prêmio Nacional para contos, e publica seu primeiro romance, *La hojarasca*. Escreve sobre Luis Alejandro Velasco no *El espectador*. Viaja à Gênova, como correspondente. O governo fecha o *El espectador* por causa da reportagem sobre Velasco.

1956 - Mora em Paris, temporariamente, e trabalha num manuscrito para duas novelas, *La mala hora* e *El coronel no tiene quien le escriba*.

1957 - Termina *El coronel no tiene quien le escriba*. Viaja para a Alemanha Oriental, Tchecoslováquia, Polônia, Rússia e Hungria. Estabelece-se em Caracas para trabalhar no *Jornal Momento*.

1958 - Casas-se com Mercedes Barcha. Escreve quase todas as histórias da coleção *Los funerales de La Mamá Grande*. Publica *El coronel no tiene quien le escriba*.

1959-61 - Revolução cubana. Trabalha para a *Prensa Latina de Cuba*, em Bogotá, Cuba e Nova York. Seu primeiro filho, Rodrigo, nasce. Revisa *La mala hora*.

1961 - García Márquez é premiado com o Prêmio Esso da Literatura Colombiana por *Mala hora*. Renuncia a *Prensa Latina*. Presta “homenagem a Faulkner” em viagem de ônibus desde o Sul até a Cidade do México.

1962 - Publica *Los funerales de La Mamá Grande*. A obra censurada *Mala hora* é publicada na Espanha (sem autorização de García Márquez). Seu segundo filho, Gonzalo, nasce.

1963 - Escreve seu primeiro roteiro fílmico em conjunto com Carlos Fuentes.

1965 - Entra em reclusão para escrever *Cien años de soledad*.

1966 - Uma edição autorizada de *Mala hora* é publicada no México.

1967 - *Cien años de soledad* é publicado em Buenos Aires.

1969 - *Cien años de soledad* recebe o Prêmio Chianchiano na Itália e é considerado o Melhor Livro Estrangeiro na França.

1970 - *Cien años de soledad* é publicado em inglês e considerado um dos vinte melhores livros do ano por U. S. critics.

1971 - Novelistas peruanos e o crítico Mario Vargas Llosa publicam o primeiro estudo longo sobre a vida e a obra de García Márquez, *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*.

1972 - Recebe o Prêmio Rómulo Galegos. Publica *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*. Recebe o Prêmio Neustadt do Livro Estrangeiro.

1973 - Viaja para França, Espanha e México. Publica *Quando era feliz e indocumentado*, uma compilação jornalística desde 1950.

1974 - Funda *Alternativa*, uma revista de esquerda, em Bogotá.

1975 - Publica *El otoño del patriarca*.

1977 - Publica *Operación Carlota*, ensaios sobre o papel de Cuba na África.

1981 - Publica *Crónica de una muerte anunciada*. Recebe a Medalha de Honra da Legião Francesa.

1982 - Recebe o Prêmio Nobel da Literatura. Publica *El olor de La guayaba*, conversas com Plínio Apuleyo Mendoza; suplemento *Viva Sandino*, um roteiro sobre a revolução Nicaragüense; e publica *El rastro de tu sangre em la nieve*, uma história curta.

1985 - Publica *El amor en los tiempos del cólera*, romance.

1989 - Publica *El general en su laberinto*, romance.

1992 - Publica *Doce cuentos peregrinos*, uma coleção de pequenas histórias.

1994 - Publica *Del amor y otros demonios*, romance.

1997 - Publica *Noticia de un secuestro*, romance.

2002 - Publica *Vivir para contarla*, memórias.

2004 - Publica *Memorias de mis putas tristes*.