



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Maria Inês Freitas de Amorim

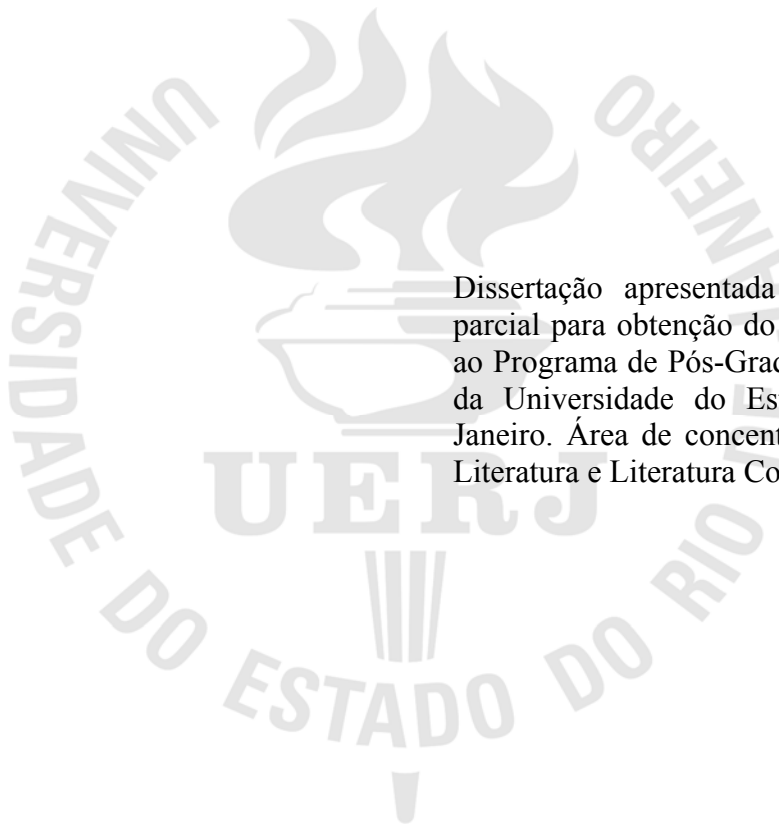
***De *El amor en los tiempos del cólera* para *Love in the time of cholera*:
entre diálogos, deslocamentos e silenciamentos***

Rio de Janeiro

2016

Maria Inês Freitas de Amorim

**De *El amor en los tiempos del cólera* para *Love in the time of cholera*: entre diálogos,
deslocamentos e silenciamentos**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora : Prof^ª. Dra. Ana Cristina dos Santos

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A524 Amorim, Maria Inês Freitas de.
De El amor en los tiempos del cólera para Love in the time of cholera:
entre diálogos, deslocamentos e silenciamentos / Maria Inês Freitas de
Amorim. – 2016.
147 f.: il.

Orientadora: Ana Cristina dos Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Garcia Marquez, Gabriel, 1928-2014 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Garcia Marquez, Gabriel, 1928-2014. O amor nos tempos do cólera
– Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. 4. Intermidialidade – Teses. 5.
Adaptações para o cinema – Teses. 6. Garcia Marquez, Gabriel, 1928-2014 –
Personagens – Mulheres – Teses. 7. Estereótipo (Psicologia) – Teses. 8.
Newell, Mike, 1942-. Love in time of cholera – Teses. I. Santos Ana Cristina
dos, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 82:791.43

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Inês Freitas de Amorim

***De El amor en los tiempos del cólera para Love in the time of cholera: entre diálogos,
deslocamentos e silenciamentos***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 31 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina dos Santos
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres que lutaram, lutam e lutarão em prol da liberdade, de uma sociedade mais justa e livre de opressões.

Por causa de vocês e por vocês estou aqui hoje!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por serem a força quando fraquejava, por acreditarem quando eu duvidava e por serem o porto seguro mais lindo e forte que eu poderia ter. Foram vocês que me ensinaram a amar e buscar o conhecimento em todos os lugares, por todos os meios e a partir de todas as vozes. Esse trabalho é de vocês também!

À minha queridíssima orientadora Profa. Ana Cristina dos Santos, que muito mais que uma orientadora, foi uma amiga. Além de referenciais bibliográficos preciosos e contribuições incríveis para a construção textual, trouxe leveza e bom humor para esse período tão tenso.

Aos amigos maravilhosos que fiz durante o mestrado, especialmente Gica, Luiz, Diego, Gabriel, Wanessa, Janderson, Felipe e Felício, pelas trocas intelectuais, críticas e afetivas. Vocês são verdadeiros presentes para a minha vida.

À minha família, pela intermidável torcida!

Ao Daniel, por me ajudar a encontrar força e determinação onde não sabia que existiam.

Aos meus amigos de Nova Friburgo, por sempre me lembrarem que casa é onde o coração está. E vocês estão sempre comigo.

Aos meus professores, que direta e indiretamente, contribuíram imensamente para o meu desenvolvimento crítico, teórico e poético. Vocês ampliaram meus horizontes e me ajudaram a construir asas para voar. Sem vocês nada disso seria possível.

E ao Gabo, por sempre me despertar o sentimento de latino-americanidade e por me lembrar que a poesia está em todos os lugares.

Soy... Soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima
Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo

Frente de frío en el medio del verano
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano!
Soy el sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva
Las caras más bonitas que he conocido

Soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas
Soy un pedazo de tierra que vale la pena
Una canasta con frijoles, soy Maradona contra Inglaterra
Anotándote dos goles

Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta, es mi cordillera
Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria, no quiere a su madre
Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina

Tú no puedes comprar al viento.
Tú no puedes comprar al sol.
Tú no puedes comprar la lluvia.
Tú no puedes comprar el calor.
Tú no puedes comprar las nubes.
Tú no puedes comprar los colores.
Tú no puedes comprar mi alegría.
Tú no puedes comprar mis dolores.
[...]

(*Latinoamerica*, Calle 13)

RESUMO

AMORIM, Maria Inês Freitas de. *De El amor en los tiempos del cólera para Love in the time of cholera: entre diálogos, deslocamentos e silenciamentos*. 2016. 147f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

No romance *El amor en los tiempos del cólera* (2014), o escritor colombiano Gabriel García Márquez, um dos nomes mais representativos da corrente literária do real maravilhoso, construiu personagens femininas fortes e marcou sua narrativa pela representação de elementos da cultura latino-americana. A obra literária foi adaptada para o cinema pela indústria cinematográfica de Hollywood, com a direção do cineasta inglês Mike Newell (2007). O presente trabalho objetiva analisar como se transpassa para o filme o caráter mestiço da identidade latino-americana presente na narrativa literária e de que maneira as personagens femininas presentes na obra literária foram transpostas para o cinema hollywoodiano. Dessa forma, é possível estabelecer os diálogos, os deslocamentos e os silenciamentos existentes entre as duas obras, considerando as especificidades de ambas as manifestações artísticas e as traduções culturais realizadas a partir do romance colombiano e o filme estadunidense. Para a análise proposta, a construção teórica da pesquisa se alicerça nos estudos sobre a construção da identidade de autores como Bauman (2005), Augé (2005), Feminías (2007), García Canclini (2009, 2013) e Hall (2011, 2013). Também se respalda em textos sobre identidade de gênero de autoras como Anzaldúa (2000, 2005), Rago (2004), Chanter (2011), Adiche (2012) e Spivak (2014). Sobre literatura latino-americana, sobretudo a corrente literária do Real Maravilhoso, a pesquisa apoia-se em autores como Carpentier (2010, 2014), Chiampi (2012), Cortázar (2001) e Jozef (1986). E são pesquisados trabalhos que analisam o processo de adaptação da literatura para o cinema, como os de Stam (2003, 2006, 2008), Hutcheon (2013) e Bazin (2014). Verifica-se que o filme estudado não transpassa o caráter mestiço da identidade latino-americana porque ele a estratifica, não expressando as diversas nuances presentes na obra literária. Ademais, cristaliza estereótipos da sociedade patriarcal em relação às personagens femininas, como a falta de opinião própria ou a hipersexualização, aspectos que são desconstruídos no romance.

Palavras-chave: Intermedialidade. Personagens femininas. Identidade. Estereótipos. El amor en los tiempos del cólera.

RESUMEN

AMORIM, Maria Inês Freitas de. *De El amor en los tiempos del cólera para Love in the time of cholera: entre diálogos, desplazamientos y silencios*. 2016. 147f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016

En la novela *El amor en los tiempos del cólera* (2014), el escritor colombiano Gabriel García Márquez, uno de los nombres más representativos de la corriente literaria nombrada como real maravilloso, ha construido fuertes personajes femeninos y marcado la narrativa con la representación de los elementos de la cultura de América Latina. La obra literaria fue adaptada para el cine por la industria cinematográfica de Hollywood, con la dirección del realizador británico Mike Newell (2007). Este estudio objetiva analizar cómo se traspa para la película el carácter mestizo de la identidad latinoamericana presente en la narrativa literaria y de qué manera se transponen los personajes femeninos presentes en la novela para la película. De esa manera es posible establecer los diálogos, los desplazamientos y los silencios existentes en las dos obras, considerando las especificidades de ambas las manifestaciones artísticas y las traducciones culturales realizadas a partir de la novela colombiana y la película estadounidense. Para el análisis propuesto, la investigación teórica se basa en las teorías sobre la construcción de la identidad de Bauman (2005), Augé (2005), Feminías (2007), García Canclini (2009, 2013) y Hall (2011, 2013). También se sostiene en textos sobre la identidad de género de autores como Anzaldúa (2000, 2005), Rago (2004), Chanter (2011), Adiche (2012) y Spivak (2014). En la literatura latinoamericana, especialmente la corriente literaria del Real Maravilloso, se apoya en Carpentier (2010, 2014), Chiampi (2012), Cortázar (2001) y Jozef (1986). Se utilizan también trabajos teóricos que investigan el proceso de adaptación de la película literatura, tales como los de Stam (2003, 2006, 2008), Hutcheon (2013) y Bazin (2014). Así, se verifica que la película estudiada no traspa el carácter mestizo de la identidad latinoamericana, porque la estratifica, no expresando las diversas matices culturales presentes en la obra literaria. Además, cristaliza los estereotipos de una sociedad patriarcal, en relación a los personajes femeninos, como la ausencia de opiniones propias o la hipersexualización, aspectos desconstruidos en la novela.

Palabras clave: Intermedialidad. Personajes femeninos. Identidad. Estereotipos. El amor en los tiempos del cólera.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------|---|-----|
| Figura 1 – | Reencontro de Fermina e Dr. Urbino..... | 106 |
| Figura 2 – | Fermina fala sobre Florentino..... | 106 |
| Figura 3 – | Fermina adolescente..... | 107 |
| Figura 4 – | Fermina adulta..... | 107 |
| Figura 5 – | Fermina idosa..... | 107 |
| Figura 6 – | Trânsito antes da doença..... | 111 |
| Figura 7- | Trânsito quando assume a identidade de Rosy Martínez..... | 111 |
| Figura 8- | As prostitutas na varanda do hotel..... | 115 |
| Figura 9- | Senhora residente no hotel de prisã..... | 115 |
| Figura 10- | Florentino começa a escrever em seus cadernos..... | 116 |
| Figura 11- | Florentino é puxado pela desconhecida do barco..... | 117 |
| Figura 12- | Trânsito leva a viúva de Nazaret ao quarto do filho..... | 119 |
| Figura 13- | Sara Noriega e Florentino..... | 120 |
| Figura 14- | Assassinato de Olimpia pelo marido..... | 121 |
| Figura 15- | América Vicuña..... | 121 |
| Figura 16- | Hildebranda recepciona Dr. Urbino..... | 125 |
| Figura 17- | Hildebranda e Fermina..... | 125 |
| Figura 18- | Hildebranda e Gala Plácida..... | 125 |
| Figura 19- | Escolástica aconselha Fermina..... | 128 |
| Figura 20- | Dr. Urbino termina com Barbara Lynch..... | 129 |
| Figura 21- | Doña Blanca ao lado do filho..... | 131 |
| Figura 22- | Ofélia (de preto) é expulsa da casa da mãe..... | 131 |

| | | |
|------------|---|-----|
| Figura 23- | Irmã Franca de la Luz conta para Lorenzo sobre as cartas..... | 133 |
| Figura 24- | Gala e Fermina passeando pelo mercado..... | 133 |
| Figura 25- | Digna Prado vê o patrão em cima da árvore..... | 134 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 | DA IDENTIDADE E OUTROS DEMÔNIOS | 22 |
| 1.1 | As Identidades Nacionais | 29 |
| 1.2 | Identidade de gênero | 37 |
| 1.3 | Ler o outro: o intercâmbio cultural como processo tradutório | 42 |
| 2 | A AMÉRICA LATINA EM SEU LABIRINTO | 46 |
| 2.1 | Literatura na América Latina | 54 |
| 2.2 | Real Maravilhoso | 59 |
| 2.3 | Gabriel García Márquez | 63 |
| 3 | MAIS DE CEM ANOS DE INTERMIDIALIDADE | 69 |
| 3.1 | Processos intermediáticos | 72 |
| 3.2 | Da literatura para o cinema | 74 |
| 3.3 | A adaptação de <i>El amor en los tiempos del cólera</i> | 83 |
| 4 | A INCRÍVEL E COMPLEXA HISTÓRIA DE UM LIVRO ADAPTADO EM FILME | 90 |
| 4.1 | Personagens principais | 99 |
| 4.1.1 | <u>Fermina Daza</u> | 99 |
| 4.1.2 | <u>Tránsito Ariza</u> | 108 |
| 4.2 | As prostitutas | 112 |
| 4.3 | <i>Ellas</i> | 116 |
| 4.4 | Demais personagens | 123 |
| 4.4.1 | <u>Hildebranda Sánchez</u> | 123 |
| 4.4.2 | <u>Escolástica Daza</u> | 126 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.4.3 | <u>Barbara Lynch</u> | 128 |
| 4.4.4 | <u>Blanca Urbino e suas filhas</u> | 129 |
| 4.4.5 | <u>Ofélia Urbino</u> | 131 |
| 4.4.6 | <u>Irmã Franca de la Luz</u> | 132 |
| 4.4.7 | <u>Gala Placídia</u> | 133 |
| 4.4.8 | <u>Digna Prado</u> | 134 |
| 4.5 | Personagens invisibilizadas pela narrativa fílmica | 134 |
| | CONCLUSÃO | 137 |
| | REFERÊNCIAS | 141 |
| | ANEXO A - Ficha técnica e elenco do filme <i>Love in the time of cholera</i> | |
| | (resumo) | 147 |

INTRODUÇÃO

Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites. (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, 2014, p.495)

A identidade de um povo é resultado de diversas construções sociais, culturais, históricas, políticas e geográficas. Pertencer a uma determinada identidade significa compartilhar todo um universo simbólico. A identidade é uma estrutura móvel, fragmentada e fluida, resultado de diversas transformações orquestradas pelos indivíduos que nelas estão inseridos e das interações com outras identidades culturais.

A interação entre identidades culturais, muitas vezes, representa um contato agonístico, em que há a imposição da violência para a manutenção de uma relação de poder. Um povo que detém mais força econômica, política e/ou bélica tende a subjugar outro mais frágil. A relação de dominação se sustenta pelas práticas tanto de violência física quanto simbólica. A aniquilação dos valores culturais do “Outro”, como suas crenças, sua língua, suas tradições, são alguns artifícios para a conquista da dominação simbólica, assim como a cristalização de estereótipos.

Os estereótipos limitam a visão de uma determinada identidade cultural, uma vez que todo o universo que uma cultura abarca é reduzido a um limitado número de características, quase sempre, depreciativas. No processo de dominação, o povo dominado se acredita inferior ao povo dominador pela ruína de seus próprios valores e a assimilação dos valores do outro.

O processo de dominação não se limita a disputas entre culturas, mas também entre os diversos grupos que compõe um povo. As mulheres, por exemplo, costumam ocupar uma posição de submissão ao sujeito masculino. O homem, numa sociedade patriarcal, ocupa uma posição de centralidade, sendo aquele que desempenha a voz de mando, de força. Já a mulher é marginalizada, sendo aquela que ocupa uma posição de obediência, por ser a responsável por satisfazer as vontades do homem. A voz feminina é silenciada, dando lugar à propagação dos desígnios masculinos.

Entretanto, se há forças que convergem na manutenção das relações de dominação, há igualmente grupos que resistem e lutam para a conquista da soberania e autonomia dos grupos oprimidos. Uma ferramenta importante para a conquista da voz dos grupos silenciados é a literatura.

Ao escrever, o grupo silenciado ocupa o espaço de expressão, de protagonismo. Seus pensamentos, suas opiniões, seus sentimentos, suas dores podem ser compartilhadas e sua opressão pode ser denunciada. E assim, outros grupos, que também vivenciam processos de dominação, podem perceber que, a partir da denúncia do outro, ele próprio pode expressar a sua opressão e lutar pela sua liberdade.

A história do continente americano é marcada por relações de opressão e domínio. Desde a chegada dos europeus ao continente, e a construção daquilo que hoje se entende por América Latina, há um passado marcado pela conquista e exploração do território, assassinato em massa dos povos autóctones e aprisionamento de diversas tribos africanas para exercer trabalho escravo na região.

A multiplicidade das identidades culturais, cada qual ocupando uma posição na construção da América Latina, possibilitou um processo de transculturação¹, fruto de hibridizações culturais, originando uma identidade mestiça para o continente. Apesar de ser composto por identidades culturais bastante heterogêneas, o continente americano compartilha semelhanças. Dessas semelhanças, é possível afirmar que há uma latino-americanidade, ou seja, uma unidade continental a partir de sua diversidade. Para García Canclini (2013, p.73-4)

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apensar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos 'cultos', mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva.

Enquanto o termo *hibridez* se refere à formação transcultural da identidade latino-americana, a *mestiçagem* está relacionada a mistura biológica entre povos. Ela diz respeito à mistura entre raças que marcou nos corpos a multiplicidade da população latino-americana. Alguns grupos buscaram firmar hegemonia por meio da força, enquanto outros foram dominados. Entretanto, é importante perceber que desses processos, *hibridez* e *mestiçagem*, foi construída a identidade heterogênea, mas ao mesmo tempo, unificada da América Latina.

A literatura produzida no continente é marcada por representar essa formação híbrida. Há correntes literárias que confirmam e defendem a superioridade europeia, em obras que

¹ O termo *transculturação* utilizado no trabalho é o referente às pesquisas de Fernando Ortiz e será analisado no capítulo 2.

corroboram com seus valores culturais e seguem seus padrões estéticos. Entretanto, outros autores lutam pela construção de uma identidade americana própria, defendendo a soberania e autonomia do continente. Para Cortázar (2001, p.211)

Em poucas palavras, se em outros tempos a literatura representava de algum modo umas férias que o leitor dava a si mesmo em sua cotidianidade real, na América Latina ela é atualmente uma maneira direta de explorar o que acontece e, muitas vezes, encontrar caminhos que nos ajudem a avançar quando nos sentimos travados por circunstâncias ou fatores negativos.

Uma das correntes que se pauta na defesa da latino-americanidade é o real maravilhoso. Para Chiampi (2008, p.32), o real maravilhoso é “(...) a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Desta forma, o maravilhoso presente no discurso literário não é considerado uma manifestação do sobrenatural, mas elementos do insólito inseridos na identidade cultural latino-americana.

A partir da naturalização do insólito, as obras do Real Maravilhoso, além de representarem a cultura latino-americana, tecem críticas sociais, políticas e econômicas acerca dos problemas experimentados no cotidiano do continente. Mais do que poetizar sobre os aspectos culturais singulares da América Latina, as obras realistas maravilhosas têm como papel denunciar as desigualdades e opressões, evidenciando a voz de grupos marginalizados.

Um dos autores mais representativos do real maravilhoso é Gabriel García Márquez. Sua obra é composta por textos que imprimem a defesa do caráter mestiço do continente, aliando uma fabulação sofisticada ao engajamento político-social. O escritor ganhou notoriedade internacional apresentando, em seus livros, um continente cuja identidade é múltipla, multifacetada, que não se limita às amarras estereotipadas de um lugar de natureza exuberante e com um povo indolente. Para o autor (2014, p.14-5)

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte².

Apesar das denúncias impressas em seus textos, García Márquez colore de maneira poética e otimista a identidade cultural da América Latina, apresentando outro lado: mesmo

² “No entanto, contra a opressão, saques e negligência, a nossa resposta é a vida. Nem inundações, nem pragas, fome ou cataclismos, nem mesmo as guerras eternas através dos séculos e séculos conseguiram subjugar a vantagem persistente da vida sobre a morte.” Todas as traduções das citações em língua estrangeira são traduções livres da autora deste trabalho.

com todo domínio e opressão é possível que o povo latino-americano assuma sua voz e construa um continente mais soberano.

Um dos temas denunciados nos romances de García Márquez é o da sociedade patriarcal, sobretudo a relação de opressão e infelicidade em que vivem as personagens femininas ao serem submetidas às vontades masculinas. Tal relação permeia a narrativa de *El amor en los tiempos del cólera*³ (2014). É pelo concordar ou não com as demandas falocêntricas que as personagens constroem suas trajetórias e arcam com as consequências de suas escolhas: buscar sua própria liberdade ou acatar os desígnios de outrem.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, lançado em 1985, o colombiano Gabriel Garcia Márquez percorre os 53 anos, 7 meses e 11 dias entre o primeiro olhar que Florentino Ariza lançou sobre a bela Firmina Daza e a concretização de seu amor.

O romance é inspirado na vida do jovem telegrafista Gabriel Eligio García e de Luisa Santiaga Márquez, filha do coronel Nicolás Márques, que desaprovava o namoro da filha. Entre mensagens cifradas, cartas anônimas e encontros escondidos, os dois se casaram e tiveram onze filhos, dentre eles Gabriel Garcia Marquez.

El amor en los tiempos del cólera é o primeiro romance de García Márquez após ter sido premiado com o Nobel de Literatura (1982). Apesar de narrar a história de amor entre seus pais, García Márquez dedicou o romance à sua esposa, Mercedes, "su diosa coronada", com quem foi casado por 56 anos e teve dois filhos, Rodrigo García e Gonzalo García Barcha. Já na epígrafe, o autor cita um trecho da canção *Diosa Coronada*, de Leandro Díaz: "En adelante van estos lugares:/ ya tienen su diosa coronada"⁴. A música é uma *vallenata*, ritmo muito popular na Colômbia.

Señores voy a contarles
 hay nuevo encanto en la sabana
En adelante van estos lugares
ya tienen su diosa coronada
 La vida tiene buen adelanto
 y tiene diosa de los encantos
 y tiene su corona de reina
 lo bello aquí está el Magdalena (...) (Grifo nosso)

³ O romance *El amor en los tiempos del cólera* foi publicado originalmente em 1985. A edição utilizada nesse trabalho é GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. 23ª Ed. Buenos Aires: Debosillo, 2014.

⁴ Em uma entrevista concedida ao jornal colombiano *El Espectador*, o compositor Leandro Díaz relatou que originalmente, o romance *El amor en los tiempos del cólera* se chamaria *La diosa coronada*: " - La novela de Gabo se iba a llamar *La diosa coronada*, como la canción –explica–. Él me conoció en el año en que se creó el departamento del Cesar y la canción que más le gustó fue esa". (Fonte: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/cultura/articuloimpreso119704-el-rey-de-diosa-coronada>). Acesso em 12 de jan. 2016.

Ao dedicar o romance a sua esposa e escolher como epígrafe uma expressão cultural colombiana, o autor já deixa pistas do que abordará em sua obra: uma história de amor, com cenário e representações culturais próprias de sua terra natal.

Diversas obras de Gabriel García Márquez foram adaptadas para o cinema, como *O veneno da madrugada* (co-produção entre Brasil, Reino Unido, Argentina e Portugal, de 2006, baseado no romance *La Mala Hora*), *Erendira* (filme co-produzido por México, Alemanha e Portugal, baseado em *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*), *Del amor y otros demonios* (filme baseado na obra homônima, co-produção entre Costa Rica e Colômbia, de 2009), *El coronel no tiene quien le escriba* (filme baseado no romance homônimo, co-produção entre Espanha, México e França, de 1999) e *Memórias de mis putas tristes* (produção baseada no romance homônimo, fruto de uma parceria entre México, Espanha e Dinamarca, de 2011). Essas são produções de baixo ou médio orçamento, latino-americanas em parceria com produtoras europeias. Nenhum outro romance de Gabo foi adaptado como uma grande produção da indústria cinematográfica de Hollywood, apenas *Love in the time of cholera*, adaptação do romance *El amor en los tiempos del cólera*, co-produção entre EUA e Colômbia, de 2007, dirigido por Mike Newell, roteirizado por Ronald Harwood e produzido por Scott Steindorff.

O filme, além de resultado de processos tradutórios intermediários, também passou por processos interculturais. Cinema e literatura possuem linguagens distintas, com especificidades próprias. Por isso, é impossível esperar uma total fidelidade na adaptação de uma obra literária para uma produção cinematográfica. Entretanto, é possível estabelecer como critério analítico para a comparação entre as duas obras os efeitos gerados a partir de suas recepções, ou seja, ao assistir ao filme e ao ler o livro.

Também é importante pensar que o escritor possui ilimitadas possibilidades para construir sua narrativa, ainda mais um autor consagrado como Gabriel García Márquez, que não precisa “prestar contas” de sua obra a ninguém que não seja sua própria imaginação. Já o filme é um produto da Indústria Cultural, que demanda um gasto muito alto e foi produzido para ter lucro. Dessa forma, são incluídos em cena elementos que ajudam o filme a “vender”, como belos cenários e um roteiro ameno.

Ao aproximar o romance *El amor en los tiempos del cólera* e o filme *Love in the time of cholera*, a presente pesquisa busca responder as seguintes questões: ao ser adaptado em filme, resultado de uma produção da Indústria Cinematográfica de Hollywood, como se transpassa o caráter mestiço da identidade latino-americana presente na narrativa literária? E

de que maneira as personagens femininas presentes na obra literária foram transpostas para o cinema hollywoodiano?

O objetivo geral da pesquisa é analisar como se transpassa para o filme o caráter mestiço da identidade latino-americana presente na narrativa literária e de que maneira as personagens femininas presentes na obra literária foram transpostas para o cinema hollywoodiano. Dessa forma é possível estabelecer quais são os diálogos, deslocamentos e silenciamentos entre o romance *El amor en los tiempos del cólera* e a adaptação fílmica *Love in the time of cholera*, com ênfase nas personagens femininas, considerando as especificidades de ambas as manifestações artísticas e as traduções culturais realizadas a partir do romance colombiano e o filme estadunidense. O intuito é investigar se a construção das personagens em ambas narrativas seguiram princípios críticos semelhantes em relação à representação das personagens. Como objetivos específicos, tem-se o propósito de evidenciar conceitos sobre a noção de identidade, tanto a nacional quanto a de gênero; apresentar ponderações sobre a construção da ideia de América Latina; apontar os principais aspectos sobre a literatura latino-americana, como seu desenvolvimento histórico e as principais características de cada época, sobretudo o conceito literário do real maravilhoso; examinar questões relativas às relações intermediáticas e analisar as especificidades das narrativas literária e fílmica.

A construção das ideias contidas nesse trabalho partiu da seguinte hipótese: as adaptações cinematográficas hollywoodianas tendem a criar estereótipos a partir de elementos das identidades culturais latino-americanas, principalmente em relação à imagem das mulheres do continente. Diversas produções hollywoodianas tendem a apresentar personagens que se polarizam entre mulheres hipersexualizadas ou beatas fervorosas. Assim, espera-se que o filme estudado, por se tratar de uma adaptação de uma obra de Gabriel García Márquez, um dos maiores expoentes da literatura latino-americana, não consolide estereótipos, mas se proponha a contar a história do romance, respeitando os traços característicos da identidade do continente, além de evidenciar as críticas sociais presentes na obra literária.

O trabalho se justifica pela importância e necessidade de entender de que forma a identidade latino-americana, especificamente das mulheres latino-americanas são apresentadas para o público externo ao continente. A cristalização de uma imagem estereotipada desprestigia uma das maiores características da identidade latino-americana: ser múltipla e mestiça. Ademais, contribui para a solidificação da opressão vivenciada pelas mulheres no continente, uma vez que, ao se estratificarem as possibilidades de expressão da identidade de gênero, se desqualifica a voz feminina, pois ela é banalizada e reduzida a algo

que não merece ser ouvido. Desconstruir estereótipos e apresentar uma análise que permita perceber o empoderamento da representação da voz feminina na região é uma contribuição que a presente pesquisa pode trazer para o debate acerca dos estudos de gênero.

Além disso, o presente trabalho também se justifica pelo entendimento de que por meio do estudo das especificidades das linguagens literária e cinematográfica é possível realizar uma análise mais elaborada das adaptações em geral, levando em consideração as técnicas narrativas e filmicas pelas quais os cineastas optaram para realizar a mudança de linguagem artística.

Para isso, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. Os títulos dos capítulos remetem a outros romances de autoria de Gabriel García Márquez. Com isso, buscou-se fazer uma homenagem à rica obra do autor. O primeiro, intitulado *Da Identidade e outros demônios*, apresenta uma discussão teórica sobre a noção de identidade enquanto conceito geral, a partir das reflexões de teóricos como Landowski (2002), Bauman (2005), Augé (2005), Feminias (2007), García Canclini (2009, 2013) e Hall (2011, 2013); de identidade nacional com o apoio de textos dos autores já citados e dos estudos de Anderson (1993), Anzaldúa (2005, 2009), Adichie (2014), Said (2007) e Velasco Marin (2007); de identidade de gênero com base nos trabalhos de teóricas como Anzaldúa (2000, 2005), Braidotti (2002), Rago (2004), Bernárdez Rodal (2009), Chanter (2011), Adiche (2012) e Spivak (2014) e de reflexões sobre processos tradutórios interculturais, sustentados nas obras de Spivak (2005), Cândido (2006), Valente (2010), Venutti (2010) e Blume e Peterle (2013). Assim, o capítulo foi subdividido em três tópicos: “As identidades nacionais”; “Identidade de gênero” e “Ler o outro: o intercâmbio cultural como processo tradutório”.

O segundo capítulo, *A América em seu labirinto*, apresenta uma construção histórica da noção de América Latina, a partir da leitura de textos de Martínez (1979), Ortiz (1987), Martí (2005), Freyre (2005), Coutinho (2010) e Bernd (2010). Também é construído um panorama sobre a Literatura na América Latina, com ênfase na América Hispânica, cuja base teórica foi elaborada com base na leitura de autores como Rodriguez Monegal (1972), Jozef (1986), Vega (1994), Santiago (2000), Cortázar (2001), Trouche (2010) e Andrade (2015). E, para desenvolver uma análise sobre as principais características do real maravilhoso, foram pesquisadas as obras de Carpentier (2010, 2014), Chiampi (2012) e González (2014). Esse capítulo também apresenta dados sobre a vida e a obra de Gabriel García Márquez. Ele foi subdividido em três tópicos: “Literatura na América”; “Real maravilhoso” e “Gabriel García Márquez”.

Já no terceiro capítulo, *Mais de cem anos de intermedialidade*, é traçada uma introdução sobre o que é narrativa, a partir da visão de pensadores como Aristóteles (1972), Platão (1972, 2001), Castro (2000) e Benjamin (2012). Também apresenta a discussão sobre o processo de intermedialidade, cuja construção teórica sustenta-se na leitura de textos de Bakhtin (1997), Kristeva (2005), Clüver (2006) e Müller (2008). Ainda nesse capítulo, foi pesquisado o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, com a perspectiva teórica de autores como Stam (2003, 2006, 2008), Hutcheon (2013), Ribas (2014) e Bazin (2014). Além dos textos sobre linguagem cinematográfica de Bernardet (1980) e Deleuze (1992) e sobre Indústria Cultural, a partir da obra de Adorno e Horkheimer (1986), Bourdieu (2009) e Martín-Barbero (2008). E, para finalizar o capítulo, são apresentadas informações sobre o filme *Love in the time of cholera*. Portanto, foi necessário subdividi-lo em três tópicos: “Processos intermediários”; “Da literatura para o cinema” e “A adaptação de *El amor en los tiempos del cólera*”.

Finalmente, no quarto capítulo, *A incrível e complexa história de um livro adaptado em filme*, são analisadas todas as personagens femininas do romance e do filme, estabelecendo os diálogos, os deslocamentos e os silenciamentos entre a construção das personagens em ambas as obras.

A literatura e o cinema, enfim, a arte em geral, são ferramentas importantes no processo de instigar a reflexão. Ao ler um romance ou assistir a um filme, é possível rever conceitos, conhecer outra perspectiva sobre uma ideia. Entretanto, a obra de arte também pode funcionar como uma fonte de cristalização de estereótipos e confirmações de opressões. Analisar criticamente as entrelinhas de uma produção artística é importante para construir – ou desconstruir – as impressões que se tem do “Outro”. Entender quem enuncia a visão do “Outro” e qual é o objetivo de transmitir determinada ideia são passos importantes para descristalizar ideias pré-concebidas. Ouvir o que este “Outro” tem a dizer e buscar descobrir quem de fato ele é se torna um passo importante para se desfazerem as práticas opressivas e entender que são as diferenças que tornam o mundo tão múltiplo e colorido.

1 DA IDENTIDADE E OUTROS DEMÔNIOS

- Não se preocupe, minha branca – disse a escrava. – A senhora pode me proibir o que quiser e eu obedeco. – E conclui: - Só não pode proibir o que eu penso. (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, em *Do amor e outros demônios*, 1994, p.38)

Ao longo da história da humanidade, o conceito de identidade tem se transformado. Se até o início da Modernidade ela poderia ser encarada como fixa e imutável, com a Pós-modernidade, a identidade passou a ser definida de outra forma.

A partir das propostas filosóficas do Iluminismo, os seres humanos passaram a ser entendidos como indivíduos centrados, unificados, racionais, conscientes de seus pensamentos e ações e “(...) cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele - ao longo da existência do indivíduo” (HALL, 2011, p.11). Dessa forma, o ser era dotado de uma identidade fixa que o seguiria ao longo da vida.

Com o desenvolvimento das Ciências Humanas, percebeu-se que a construção da identidade é resultado de interações. Tal percepção é fruto da análise de um mundo que se torna cada vez mais complexo e “(...) a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos” (HALL, 2011, p.11). Nessa visão, o sujeito possui uma essência, um “eu real” e com o convívio, tanto com outros indivíduos, quanto com os mundos culturais “exteriores”, recebe diversas influências, que são importantes para a sua construção identitária. O sujeito sociológico pode ser encarado como resultado das interações entre o interior (seu “eu real”) e o exterior (suas interações).

Entretanto, não é só o indivíduo que é afetado pelos mundos sociais. A cultura, também, é uma construção mutável, que se transforma com os contatos entre diferentes sujeitos. Segundo Hall (2011, p. 12-13), “(...) o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. Com a crescente fragilidade e fluidez das estruturas sociais, se torna cada vez mais equivocado afirmar que há uma identidade cultural fixa, que dialogue com os indivíduos. Para Bauman (2005, p.57), “(...) a principal força motora por trás desse processo [de formação

identitária] tem sido desde o princípio a acelerada ‘liquefação’ das estruturas e instituições sociais”. O filósofo faz uma analogia entre a construção da identidade é um quebra-cabeças incompleto, cujas peças não se encaixam perfeitamente entre si. Não há a possibilidade de uma formação identitária estruturada e coesa, mas sempre em processo de construção na tentativa de ser completada. Dialogando com esse pensamento, María Luisa Femenías (2013, p.80) afirma que

(...) la identidad opera como un sistema de regulación y control de las subjetividades de manera que los/las individuos respondan a los patrones establecidos. En cierta medida, los sujetos son sus identidades, y no las asumen pasivamente. A las identidades que (culturalmente) se les proponen, las modifican, rearticulan y refuncionalizan, en un movimiento permanente de construcción subjetiva y al mismo tiempo, colectiva. Una identidad tiene una función estructurante aunque dependa de ficciones políticas que producen un efecto de verdad, si bien nunca son un producto terminado y autodefinido⁵.

Corroborando com esta ideia, Hall (2011, p.13) afirma que a identidade do sujeito pós-moderno é fragmentada, não fixa, essencial ou permanente, ela é uma celebração móvel, construída pelos múltiplos e instáveis sistemas culturais nos quais o indivíduo está inserido. O sujeito assume diversas identidades em diferentes momentos, constituindo identidades não unificadas em um “eu”, muitas vezes, não coerente. A definição do indivíduo é uma construção histórica, e não meramente biológica.

Ainda segundo o autor, (2011, p.13), “(...) a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” E Bauman (2005, p.59-60) afirma que é justamente a incompletude e mobilidade da construção identitária que possibilita a liberdade: “(...) uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha”. Dessa forma, a construção da identidade na Pós-modernidade é resultado de múltiplas transformações a todo o momento. Há a influência das muitas vozes que compõem o universo simbólico⁶ no qual o sujeito está inserido.

⁵ “A identidade opera como um sistema de regulamentação e controle das subjetividades de maneira que os/as indivíduos respondam aos padrões estabelecidos. Em certa medida, os sujeitos são suas identidades, e não as assumem passivamente. As identidades que (culturalmente) lhes são propostas, se modificam, se rearticulam e se refuncionalizam, em um movimento permanente de construção subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva. Uma identidade tem a função estruturante ainda que dependa de ficções políticas que produzem um efeito de verdade, se bem que nunca são um produto terminado e autodefinido.”

⁶ O conceito de simbólico desenvolvido neste trabalho é o consonante ao pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu “Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama de conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo,

A Pós-modernidade resignifica o sentido de globalização, um fenômeno observado há séculos: “(...) a exploração, a conquista e a colonização europeias foram as primeiras formas de um mesmo processo histórico secular” (HALL, 2013, p.64). A partir da segunda metade do século XX, há o aprofundamento das integrações globais e a formação de fronteiras cada vez mais fluidas. Para Bauman (2005, p.34), a “(...) globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação”. Se na Modernidade o Estado era visto como um elemento centralizador, na Pós-modernidade, ele passa a ser encarado como mais um elemento com possibilidades de fluidez. Além disso, os Estados e o poder político perdem cada vez mais suas influências para que o poder econômico e o mercado aprofundem a sua dominação na formação dos paradigmas que norteiam as estruturas sociais.

A globalização contemporânea é associada ao surgimento de novos mercados financeiros desregulamentados, ao capital global e aos fluxos de moeda grandes o suficiente para desestabilizar as economias médias, às formas transnacionais de produção e consumo, ao crescimento exponencial de novas indústrias culturais impulsionado pelas tecnologias de informação, bem como ao aparecimento da ‘economia do conhecimento’. (HALL, 2013, p.64)

O fenômeno da globalização, portanto, pode ser caracterizado como um dos principais responsáveis pelas transformações experimentadas para a construção da identidade dos sujeitos na Pós-modernidade. Há a quebra de diversos paradigmas, sobretudo os relacionados ao tempo, ao espaço e à visão de si enquanto sujeito. Hall (2011, p.67-8), ao analisar as reflexões de Anthony McGrew sobre a globalização, afirma que

A ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

A globalização, desta forma, subverte não só a visão do indivíduo sobre si mesmo, mas também sobre o mundo que o cerca. Augé (2014, p.41) defende que na supermodernidade⁷ há três transformações essenciais, denominadas de “três figuras do

do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz, Lisboa: Difel, 1989, p.09)

⁷ Marc Augé denomina de “supermodernidade” o período após a segunda metade do século XX. O mesmo período é denominado de “Pós-modernidade”, por Stuart Hall e “modernidade líquida” por Zygmunt Bauman. Tais termos não podem ser encarados como sinônimos, pois cada autor apresenta diferenciações conceituais para sua escolha de nomenclatura. Porém, como este não é o objetivo da análise proposta neste trabalho, vamos encará-los como termos semelhantes, escolhendo a denominação “Pós-modernidade” para conceituar o período analisado.

excesso”: “a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências”.

Para o autor, a superabundância factual é a principal responsável pela mudança da percepção do tempo, sobretudo por deixar de ser encarado como um princípio de inteligibilidade e ao gerar a sensação de aceleração da história: com a premente necessidade de desenvolvimento, a partir de uma perspectiva de fluxo contínuo de ações, tudo vira passado muito rapidamente. Há muitas informações a serem processadas, o que contribui para o aumento da fragilidade dos sistemas sociais. A supressão dos significados simbólicos encarados como consolidados constrói uma instabilidade na forma de perceber a realidade. Essas instabilidades são responsáveis pelas crises de sentido que as instituições sociais vivenciam, gerando uma sensação de desilusão. Augé (2014, p.33) afirma que

Do ponto de vista da supermodernidade, a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não como a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam sua denúncia particularmente facilitada (...) é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo.

Em relação à transformação da noção de espaço, Augé defende que há um paradoxo, pois apesar do excesso do espaço, existe um encolhimento do planeta. Todos os espaços do globo podem ser mapeados a partir dos satélites, alargando o espaço planetário reconhecido. Ao mesmo tempo, com o avanço tecnológico, há a possibilidade de viagens a qualquer ponto do planeta com meios de transporte cada vez mais velozes, ou pelas “viagens virtuais” com o auxílio dos meios de comunicação, sobretudo, com a Internet, na qual é possível acessar informações e imagens de todos os lugares. Porém,

(...) pressentimos, é claro, os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas não só podem ser, como se diz, manipuladas, como a imagem (que não passa de uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora. (AUGÉ, 2014, p.34)

Se a possibilidade tecnológica encurta as distâncias, ela também aprofunda abismos sociais e culturais. O acesso à tecnologia ainda é restrito a grupos que detêm o poder econômico, enquanto aqueles que estão à margem se encontram cada vez mais em isolamento. Segundo García Canclini (2013, p. XXXI), “(...) ao estudar movimentos recentes de globalização, advertimos que estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras”.

A última figura do excesso, a individualização das referências, remete às práticas individuais de interpretação do mundo. Tendo em vista a fluidez das estruturas sociais, os sujeitos buscam “(...) interpretar por e para si mesmo[s] as informações que lhe[s] são entregue[s]” (AUGÉ, 2014, p.38). Como seres que recebem múltiplas formações e informações fragmentadas, a construção cultural do indivíduo passa a ser realizada a partir de uma leitura própria. O autor também defende que “(...) nunca as histórias individuais foram tão explicitamente referidas pela história coletiva, mas nunca, também, os pontos de identificação coletiva foram tão flutuantes” (AUGÉ, 2014, p.39).

Tal construção individual é o resultado de leituras das instituições que produzem a realidade experimentada. Essas instituições contribuem para a formação do universo simbólico no qual se está inserido. Neste universo de símbolos residem lutas de interesses hegemônicos decisivas na construção das identidades. Para Femenías (2013, p.69),

Donde el poder simbólico literalmente ‘construye un mundo’ imponiendo orden a la *realidad* (sin que entremos ahora en la cuestión metafísica de qué es la realidad); la violencia simbólica es aquella que se ejerce *imponiendo formas* por lo general bajo el supuesto de que son únicas. En efecto, la estrategia fundante de la imposición simbólica de formas o de categorizaciones es entenderlas como las únicas legítimas, apropiadas o convenientes⁸ (Grifo da autora).

A configuração desta violência simbólica se dá a partir do momento em que a produção e distribuição de produtos culturais se limitam a um mesmo grupo hegemônico. Ou seja, em suas múltiplas culturas, percebemos cada vez mais “(...) um universo relativamente homogêneo em sua diversidade” (AUGÉ, 2014, p.34). É possível constatar esta relação ao elencar quem são as celebridades “internacionais” ou que programas de TV ou filmes têm penetração em todos os cantos do globo. Geralmente, são europeus ou estadunidenses. Ou, quando de outras nacionalidades ou regiões do planeta, seguem padrões “reconhecíveis”, com estereótipos e informações que sejam de fácil entendimento, respeitando os padrões hegemônicos. Para Femenías (2013, p.70), “(...) la creación de estereotipos de generalización excesiva que no dan lugar a la manifestación de los caracteres individuales puede entenderse como forma de violencia simbólica⁹”.

Nota-se que a consolidação de estereótipos atende aos interesses de grupos dominantes. Assim, a partir da consolidação de ideias pré-concebidas sobre um grupo é

⁸ “Onde o poder simbólico literalmente ‘constrói um mundo’ impondo ordem à *realidade* (sem agora entrarmos na questão metafísica do que é a realidade); a violência simbólica é aquela que se exerce *impondo formas* que, no geral, se supõe que sejam as únicas. Com efeito, a estratégia que funda a imposição simbólica de formas ou de categorias é entendê-las como as únicas legítimas, apropriadas ou convenientes.”

⁹ “A criação de estereótipos de generalização excessiva que não dá lugar a manifestação dos caracteres individuais pode ser entendida como forma de violência simbólica.”

possível manipular a representação de sua identidade, sobretudo em relação ao “outro”. De tal manipulação, resulta o estabelecimento de critérios e valores que enaltecem ou depreciam um grupo. Aos grupos hegemônicos, cabe a designação de valores a serem confirmados, estabelecidos e transmitidos, enquanto aos dominados cabe aceitarem a forma como são designados. García Canclini (2014, p.37) defende que

A separação do campo da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica. A diferença entre forma e função, indispensável para que a arte moderna tenha podido avançar na experimentação da linguagem e na renovação do gosto, duplica-se na vida social numa diferença entre os bens (eficazes para a reprodução material) e os signos (úteis para organizar a distinção simbólica).

O teórico também defende que as sociedades pós-modernas necessitam divulgar e distinguir sua produção cultural. Divulgar para que, desta forma, amplie o mercado e o consumo de bens. E distinguir tais produtos, “(...) que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria[m] signos que diferenciam os setores hegemônicos” (GARCÍA CANCLINI, 2014, p.37).

Assim, há uma qualificação e categorização em cultura erudita, de massa e popular entre as manifestações culturais, visando determinar a que grupo social uma produção é destinada, além de estabelecer quais merecem ser divulgadas e consumidas e quais não merecem. Como “cultura erudita” classificam-se as produções consumidas pela elite intelectual, usualmente taxada pelo senso comum como uma produção hermética e de difícil compreensão. A “cultura de massa” é materializada pelas manifestações a serem reproduzidas à exaustão e propagadas para as mais diversas camadas da sociedade. E as manifestações classificadas como “cultura popular” são aquelas geralmente relacionadas à produção de camadas mais marginalizadas ou rurais, estigmatizadas pelo pensamento hegemônico como expressões ingênuas ou de mau gosto, porque fogem dos padrões estéticos instituídos pelo poder.

Ao se classificar quais manifestações devem ser objeto de divulgação, há uma seleção ideológica do que deve ser consumido pela população. Tais escolhas são pautadas pelo interesse de imposição de um pensamento hegemônico, a partir do processo de violência simbólica.

La violencia simbólica se ejerce en el ámbito de las creencias (o sistema de creencias de un individuo) y su forma más pregante es la ‘ideología’, ya sea la implícita en el lenguaje o la explícitamente manipulada. (...) Todo sistema de dominación (incluyendo el patriarcado) implica violencia simbólica descalificando,

negando, invisibilizando, fragmentando o utilizando arbitrariamente el poder sobre otro/as¹⁰. (FEMENÍAS, 2013, p.70)

O pensamento hegemônico se configura nas relações de poder exercidas pela voz do homem branco do hemisfério norte ocidental e de classe social média ou alta, ou seja, a normatividade. Neste contexto, aqueles que escapam a algum destes critérios normativos são considerados “o Outro”, o “exótico”. E, em quantos mais critérios não se está enquadrado, mais a sua voz é silenciada.

Assim, o “Outro” é encarado como subalterno, e é representado pela voz hegemônica a partir da construção das imagens pré-selecionadas de seu lugar de origem, gerando uma construção simbólica, muitas vezes, limitada e estereotipada, que não reflete os múltiplos aspectos de sua identidade cultural. A partir de elementos isolados e fragmentados se “reconhece” a cultura do outro, sem se preocupar em “conhecê-la” em sua totalidade. É como se a identificação do outro ocorresse por meio de “miragens”. Pois,

(...) é próprio dos universos simbólicos constituir para os homens que os receberam por herança mais um meio de reconhecimento do que de conhecimento: universo fechado, onde tudo se constitui em signo, conjuntos de códigos dos quais alguns têm a chave e o uso, mas cuja existência todos admitem, totalidades *parcialmente fictícias*, porém efetivas. (AUGÉ, 2014, p.35. Grifo nosso)

A partir da premência pela padronização da leitura do mundo, as culturas passam a ser analisadas pelos mesmos valores e os mesmos processos de interpretação, como se cada identidade cultural pudesse ser decodificada da mesma forma, seguindo os mesmos padrões. Tal processo impede uma visão mais ampla das manifestações do outro e fortalece a negação do reconhecimento das diferenças, o que possibilita a cristalização de estereótipos. Segundo Hall (2011, p.75),

(...) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar’ livremente.

A padronização de valores culturais visa uma consolidação do mercado consumidor ao redor do planeta. Tornar um produto familiar faz com que sua inserção no mercado seja mais efetiva. E como produto, é possível incluir tanto objetos manufaturados quanto as produções da Indústria Cultural, como obras literárias ou cinematográficas. Segundo García Canclini (2013, p.XL),

¹⁰ “A violência simbólica se exerce no âmbito das crenças (o sistema de crenças de um indivíduo) e sua forma mais fixada é a ‘ideologia’, a já implícita na linguagem ou a explicitamente manipulada. Todo sistema de dominação (incluindo o patriarcado) implica violência simbólica desqualificando, negando, invisibilizando, fragmentando ou utilizando arbitrariamente o poder sobre o outro/outra.”

A sedução do mercado traz: reduzir a arte a discurso de reconciliação planetária. As versões estandardizadas dos filmes e das músicas do mundo, do ‘estilo internacional’ nas artes visuais e na literatura, suspendem às vezes a tensão entre o que se comunica e o separado, entre o que se globaliza e o que insiste na diferença, ou é expulso para as margens da mundialização.

Reconhecer as diferenças e entender as especificidades de uma cultura é resultado dos processos de globalização e intercâmbios culturais. Para Landowski (2002), por exemplo, a visão do outro é necessária para se conhecer a si mesmo. Para ele, para que o mundo faça sentido e seja “analisável”, precisa ser articulável, estruturado por pares de opostos, para ser algo é necessário ser o que o outro não é. A construção de uma identidade se constituiria, portanto, da negação da identidade do outro.

Não é diferente com o ‘sujeito’ – eu ou nós – quando o consideramos como uma grandeza *sui generis* a constituir-se do ponto de vista de sua ‘identidade’. Também ele condenado, aparentemente a só poder constituir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – dos outros (eles) para chegar à existência semiótica. (LANDOWSKI, 2002, p.03-04)

Reconhecer no outro um diferente e pautar, a partir destas diferenças, quem se é e reconhecer que suas especificidades não são manifestações de identidades culturais inferiores ou superiores, mas apenas diferentes, é o caminho para a construção de um mundo cada vez mais rico e múltiplo. Assim como mais justo e inclusivo.

1.1 As identidades nacionais

Como indivíduos portadores de uma cultura mutável, os seres humanos absorvem influências do seu meio, da comunidade na qual estão inseridos. Porém, tais influências não são moldes que formatam a identidade de maneira única e permanente, mas elementos a serem agregados. Para Bauman (2005, p.21-2),

(...) a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.

O território do qual o indivíduo é originário pode ser considerado um dos principais fatores que influencia a construção identitária. Os valores simbólicos, os costumes, a forma de

ver e crer o mundo contribuem para a definição do indivíduo. Para Augé (2012, p. 52), “(...) nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual”. Os indivíduos oriundos de determinado lugar compartilham diversos traços semelhantes e uma memória, carregada de sentidos e significados, que constitui um grande arcabouço de símbolos que servem de base para a interpretação do mundo.

Tais valores simbólicos são, portanto, parte importante da formação de todo um sistema de crença e da interiorização de uma cultura nacional. Hall (2013, p.50-1) defende que:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentido ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.

A construção simbólica de uma identidade nacional é construída, portanto, a partir das histórias contadas para um povo, suas memórias e tradições. São elas que conectam os indivíduos que compartilham uma mesma cultura. É o que Benedict Anderson (1993) denomina de “comunidade imaginada”. O autor afirma que (1993, p.205), “(...) si la nacionalidad tiene cierta aureola de fatalidad, sin embargo es una fatalidad integrada a la historia¹¹”.

Anderson também defende que um dos principais fatores que ligam uma comunidade é a língua compartilhada, uma vez que é a língua que estrutura seu imaginário. Para o autor (1993, p.205), “(...) vista como una fatalidad histórica y como una comunidad imaginada mediante la lengua, la nación se presenta simultáneamente abierta e cerrada¹²”. A comunidade é considerada aberta, pois tem a possibilidade de compartilhar seus símbolos com outros povos, e fechada, por possuir uma estrutura específica para realizar uma leitura do mundo, estruturada pelo sistema linguístico que utiliza.

Corroborando com essa ideia, Anzaldúa (2009, p.312) ao defender a existência de uma identidade chicana mestiça a relaciona com a identidade linguística deste grupo: “(...) a identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua”. Ela também

¹¹ “(...) se a nacionalidade tem certa aureola de fatalidade, sem dúvida é uma fatalidade integrada à história.”

¹² “(...) vista como uma fatalidade histórica e como uma comunidade imaginada mediante a língua, a nação se apresenta simultaneamente aberta e fechada.”

afirma que a liberdade de utilizar a língua é uma expressão da liberdade enquanto indivíduo e da afirmação da legitimidade de uma identidade.

Desta forma, uma das maiores formas de demonstrar relações de dominação é pela imposição idiomática, pois mais do que obrigar um povo a se expressar a partir de outro código linguístico, há a imposição de uma nova forma de estruturar o imaginário e a concepção do mundo. Segundo Femenías (2013, p.96): “(...) la pérdida de una lengua implica una pérdida de diversidad, de un sistema de conocimientos y de identidades; en fin, de una cosmovisión¹³”. A autora (2013, p.98) também defende que a perda da língua materna constitui um processo de desidentificação para se adquirir uma nova reidentificação. Para ela: “La destrucción de las estructuras lingüísticas identitarias contribuye a la destrucción de otras estructuras organizativas de los grupos y de las personas, influyendo en sus relaciones económicas pero sobre todo en su horizonte comprensivo y en su ethos¹⁴”

Ao ter seu sistema linguístico corrompido, um povo é subjugado e passa pelo processo de reconstrução de sua identidade nacional. Àqueles que são subjugados, lhes é imposta a heterodesignação, ou seja, ter sua identidade construída a partir da violência simbólica do grupo que o domina.

Así, el momento de la heterodesignación es aquél en el que quienquiera que sea está a merced de la definición del otro hegemónico sobre la base de estereotipos que potencian un rasgo (considerado por lo general negativo) sobre una multitud de otros posibles: mujeres banales, incapaces de asumir responsabilidades; negros vagos, irresponsables; hispanos borrachines, pendencieros. La posibilidad de encontrar un lugar propio como individuo depende en buena medida de la posibilidad real de la autodesignación¹⁵. (FEMENÍAS, 2013, p.74)

Ao ter uma identidade recriada a partir da perspectiva daquele que domina, um povo subjugado constrói uma imagem simbólica de ser inferior, fraco, que precisa de seu dominador para crescer e ser civilizado. Com o processo de dominação, o dominado não percebe a violência simbólica a que foi submetido e, ao invés de ver no dominador um “inimigo”, como aquele que o explora para conquistar e estabelecer relações de poder, o

¹³ “(...) a perda de uma língua implica na perda de diversidade, de um sistema de conhecimento e de identidades; em fim, de uma cosmovisão.”

¹⁴ “A destruição das estruturas linguísticas identitárias contribui para a destruição de outras estruturas organizativas dos grupos e das pessoas, influenciando em suas relações econômicas, mas, sobretudo, em seu horizonte compreensivo e em seu ethos.”

¹⁵ “Assim, o momento da heterodesignação é aquele em que aquele que quer que seja está à mercê da definição do outro hegemônico sobre a base de estereótipos que potencializam uma marca (considerado pelo lado negativo) sobre uma multiplicidade de outros possíveis: mulheres banais, incapazes de assumir responsabilidades; negros vadios, irresponsáveis; hispânicos bêbados, vagabundos. A possibilidade de encontrar um lugar próprio como indivíduo depende em certa medida da possibilidade real da autodesignação.”

encara como um “salvador”. Nessa relação de poder reside o que a escritora Chimamanda Ngozi Adichie denomina “perigo de uma única história”. Segundo ela (2014),

(...) é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é ‘nkali’. É um substantivo que livremente se traduz: ‘ser maior do que o outro.’ Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do ‘nkali’. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

A maneira como é contada a narrativa da cultura nacional é fundamental para a construção da maneira como uma comunidade é imaginada. Hall (2011) lista cinco elementos principais que constituem esta narrativa.

O primeiro é a narrativa da nação, ou seja, a forma como uma nação é contada e recontada a partir de sua História e de sua Literatura, pela mídia e pela cultura popular, pois “(...) essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências compartilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2011, p.52). É assim que os membros de uma comunidade imaginada se veem e identificam os elementos compartilhados, e o que une um grupo em uma ideia de nação que preexiste ao sujeito e continuará a existir após a sua morte.

A segunda forma é a ênfase na tradição, nas origens, na intemporalidade. Segundo Hall (2011, p.54) “(...) os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, ‘imutável’ ao longo de todas as mudanças, eterno.” A comunidade se vê ligada a partir de uma essência permanente.

A terceira forma de narrativa seria a invenção da tradição. Para o autor (2011, p.54), “(...) tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam incutir certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”. O passado, portanto, não pode ser visto como narração de fatos, mas de interpretações, de leituras feitas a partir da perspectiva dos grupos que detêm o poder.

A quarta forma é a do mito fundacional, ou seja, onde e quando se localiza a origem da nação, qual foi o momento de origem do povo. Porém, esta narrativa está localizada “(...) num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’. Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história

inteligíveis, transformando a desordem em comunidade” (HALL, 2011, p.55). A origem precisa ser organizada, pautada na verossimilhança para que, assim, possa explicar o nascimento de uma comunidade.

E a quinta forma revela que a “(...) identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um povo ou *folk* puro, original” (HALL, 2011, p.56). Tal povo é uma construção simbólica, pois muito raramente é ele que persiste ou continua no poder. Por exemplo, a ideia transmitida de que a América é originalmente formada pelos povos indígenas, mas estes foram dizimados, não mais existem.

Todas as formas de narrativa refletem a voz de quem detém o poder e busca construir as origens da nação. Para Adichie (2014),

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.

As culturas nacionais não são um todo “puro” ou “autêntico”, mas são frutos de construções históricas e do contato com outras identidades culturais. García Canclini (2013, p. XXIII) afirma que “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhe dá coerência, dramaticidade e eloquência”. É preciso levar em consideração que grupos sociais articulam determinados valores ou símbolos que marcam aspectos de uma cultura. Esse é um dos principais motivos pelos quais a cultura é um organismo vivo, resultado de lutas constantes entre segmentos internos que buscam ter seu próprio espaço na construção de uma identidade cultural.

Assim, a identidade cultural de um povo não pode ser encarada como um todo uniforme. Dentro de uma mesma nação é possível perceber diversas nuances e especificidades, grupos que assumem identidades próprias. Segundo Bauman (2005, p.28-29), “(...) a ‘naturalidade’ do pressuposto de que ‘pertencer-por-nascimento’ significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma nação foi uma convenção arduamente construída – a aparência de ‘naturalidade’ era tudo, menos ‘natural’”. Dessa forma, compartilhar valores simbólicos semelhantes não produz seres com identidades nacionais iguais.

Apesar da heterogeneidade da formação da cultural nacional, o fato de indivíduos compartilharem valores simbólicos semelhantes produz um sentimento de pertencimento. Segundo Bauman (2005, p.30),

(...) quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um nós a que possam pedir acesso.

O ser humano precisa se sentir parte de algo, precisa dar sentido a sua eterna busca pela descoberta de quem ele é, ou seja, na construção de sua identidade. Hall (2013, p.33) apresenta um paradoxo para essa construção identitária ao afirmar que se por um lado “(...) um povo não pode viver sem esperança”, ou seja, tem a necessidade de defender a soberania e o sistema de crenças e valores do grupo, por outro “(...) nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos” (HALL, 2013, p.33), e desta forma, é composto por uma multiplicidade de vozes.

Uma das forças de expressão de uma identidade nacional múltipla é a produção artística, uma vez que envolve a construção simbólica de um grupo e suas representações. A literatura, por exemplo, ocupa uma posição de destaque para a consolidação ou revisão dessa identidade. Para Velasco Marín (2007, p.551)

(...) la literatura es una forma de acceso al conocimiento, un lugar ideal donde es posible organizar, representar, interpretar y articular la experiencia, un espacio donde se pueden explorar los ideales, los valores y los prejuicios de los distintos grupos socioculturales y lingüísticos que determinan la construcción del significado, de la identidad de género y de la sexualidad¹⁶.

A expressão literária de um povo pode abarcar diversos grupos sociais que o compõem. A literatura expressa vozes, transmite valores e enuncia aspectos culturais das identidades que constituem uma nação. Tais construções estabelecem um diálogo profundo com os processos de hibridização cultural.

Apropriado da Biologia pelos Estudos Culturais, o termo hibridação ganha contornos que ultrapassam a lógica binária que restringe a formação de uma nova cultura a partir da fusão de duas outras, mas se refere a uma construção repleta de tensões e conflitos que o contato com o outro gera. É resultado das decodificações e traduções feitas pelo contato com

¹⁶“(...) a literatura é uma forma de acesso ao conhecimento, um lugar ideal onde é possível organizar, representar, interpretar e articular a experiência, um espaço onde se podem explorar os ideais, os valores e os preconceitos dos distintos grupos socioculturais e lingüísticos que determinam a construção do significado, da identidade de gênero e da sexualidade.”

o “outro”, gerando uma “terceira margem”, um outro código diferente daqueles já existentes. García Canclini (2013, p.XIX) define o termo hibridização cultural como:

Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.

Os processos de hibridização cultural refutam a ideia de cultura “pura” ou “autêntica”, uma vez que fenômenos consolidados, como a globalização, seriam desprezados, assim como as possibilidades de transformações culturais e políticas. Complementando essa ideia, Hall (2013, p.82) acredita que

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de *tradução cultural*, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (Grifo nosso)

Para Hall (2013, p.82), a tradução cultural é o processo no qual os indivíduos, a partir de múltiplas vozes, criam uma nova identidade, a “terceira margem”. Ela não é simplesmente a junção de culturas, mas as interpretações e a formação de um novo universo simbólico.

Anzaldúa (2005, p.707) defende que, esta nova identidade é denominada “consciência mestiça” e para ela “(...) esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência mestiça – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma”. Ela defende que o futuro será composto por “consciências mestiças”, uma vez que o “futuro depende de quebra de paradigmas, depende da combinação de duas ou mais culturas” (ANZALDÚA, 2005, p.707). Dessa forma, este processo de mestiçagem criará uma nova forma de perceber a realidade, como o indivíduo percebe a si mesmo e como se comporta, criando assim uma nova consciência.

O trabalho da consciência *mestiza* é o de desmontar a dualidade sujeito–objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida. A resposta para o problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, reside na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos. Extirpar de forma massiva qualquer pensamento dualista no indivíduo e na consciência coletiva representa o início de uma longa luta, que poderá, com a melhor das esperanças, trazer o fim do estupro, da violência, da guerra. (ANZALDÚA, 2005, p.707)

Assim, a identidade cultural de um povo é viva, sempre aberta a transformações. Para Said (2007, p.15) “(...) existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por

razões de controle e dominação externa”. Said também acredita que a cultura do outro é uma construção discursiva. Um determinado grupo, sobretudo aquele formado pelos detentores do poder político e econômico, cria uma imagem, muitas vezes repleta de estereótipos, para formar a concepção do Outro, tido como exótico e portador de uma cultura também exótica.

Sobre o discurso e o intercâmbio cultural dentro de uma cultura, aquilo que comumente circula não é a ‘verdade’, mas uma representação. Não precisa ser mais uma vez demonstrado que a própria língua é um sistema altamente organizado e codificado que emprega muitos esquemas para expressar, indicar, trocar mensagens e informações, representar, e assim por diante. (SAID, 2007, p.52)

O olhar para o diferente não pode ser construído a partir de uma visão normativa, mas de respeito às singularidades de cada identidade cultural. É importante também olhar para dentro da própria cultura, uma vez que ao repreender práticas de opressão do outro, não se analisam os diversos processos de dominação aos quais se está submetido. O discurso falacioso do “multiculturalismo politicamente correto” impõe uma normatividade excludente: declara-se guerra ao outro, porém, não se questionam práticas culturais internas, constituídas, muitas vezes, a partir de relações de opressão e exclusão.

A construção da identidade nacional é, portanto, uma narrativa. E como tal, é elaborada a partir de um discurso que possui uma voz de autoridade. Para Anzaldúa (2005, p.709), “(...) es difícil diferenciar entre lo heredado, lo adquirido, lo impuesto¹⁷”. Determinadas visões são cristalizadas e encaradas com normalidade, como verdades culturais.

Anzaldúa (2005) também destaca que a construção discursiva transforma grupos, como negros, homossexuais e mulheres em inferiorizados, marginalizados. Ela defende a necessidade de reinterpretar valores culturais e abandonar certos paradigmas para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

Ela [a consciência mestiça] põe a história em uma peneira, separa as mentiras, observa as forças das quais nós enquanto raça, enquanto mulheres, temos sido parte. *Luego bota lo que no vale, los desmintos, los desencuentros, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua.* Esse passo representa uma ruptura consciente com todas as tradições opressivas de todas as culturas e religiões. Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma a novos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e *queers*. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. (ANZALDÚA, 2005, p.709. Grifos da autora)

As relações de opressão, sobretudo aos diversos grupos marginalizados dentro de uma nação, são resultados de um discurso excludente que hierarquiza os indivíduos a partir de suas características físicas, sexuais e de classes sociais. As relações de poder são responsáveis por

¹⁷“(...) é difícil diferenciar entre o herdado, o adquirido, o imposto.”

exclusão, violência e segregação. A transformação para uma sociedade mais inclusiva será possível a partir do momento em que haja uma mudança dos paradigmas e se perceba que todos os membros de uma sociedade são agentes de igual importância para a construção de um convívio mais justo.

1.2 Identidade de gênero

As relações de poder que constituem a sociedade determinam padrões normativos. O direito à voz é centrado pelo grupo social que detém o poder. Dessa forma, todos aqueles que estão à margem, se tornam cada vez mais silenciados. A voz da mulher dos países considerados periféricos, como os da América Latina, passa a ser ainda mais silenciada. Spivak (2014, p.85) defende que “(...) se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” Além de uma voz silenciada, a representação da mulher “subalterna” passa por séries de estigmas e estereótipos. “A figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’ encurralada entre a tradição e a modernização” (SPIVAK, 2014, p.157).

A normatização determina uma polarização na qual de um lado estão as nações desenvolvidas e que respeitam os direitos humanos e de outro, estão os povos atrasados que precisam ser “civilizados”. Esta estratificação enfraquece as discussões sobre os diversos grupos minoritários que compõem uma nação, sobretudo, porque não permite que se note as diferenças existentes entre eles. Desse modo, reflexões sobre opressão de gênero, orientação sexual e raça se tornam esvaziadas e invisibilizadas por esse pensamento binário.

Esses discursos polarizados apresentam um falso multiculturalismo, pois a segregação impõe uma lupa de superioridade sobre o grupo dominante em detrimento de uma inferioridade da identidade cultural do Outro. Braidotti (2002) defende que um dos paradoxos centrais da Pós-modernidade é o de ainda estabelecer um pensamento dualístico, no qual centro e periferia se tornam polos opostos mas, ao mesmo tempo se aglutinam, pois há uma flexibilidade das identidades e dos limites espaciais. Centro e periferia, assim, se fundiriam numa fluidez de fronteiras.

O pensamento dicotômico desses discursos polarizados também impõe separações entre os gêneros. O sexo masculino se impõe como o padrão universal, como o centro, enquanto o feminino se apresenta como o “Outro”, como o mais frágil, a periferia. Dessa forma, é firmado e consolidado o modelo patriarcal.

A consolidação deste sexismo é proveniente da transmissão de valores segregacionistas de uma geração para outra. Para Adiche (2012, p.37), “(...) somos seres sociais, afinal de contas, e internalizamos as ideias através da socialização”. É na forma como os pais ensinam os seus filhos a se comportarem que a diferença de gênero é primeiramente transmitida e cristalizada:

Ensinamos as meninas a se encolher, a se diminuir, dizendo lhes: 'Você pode ter ambição, mas não muita. Deve almejar o sucesso, mas não muito. Senão você ameaça o homem. Se você é a provedora da família, finja que não é, sobretudo em público. Senão você estará emasculando o homem.' Por que, então, não questionar essa premissa? Por que o sucesso da mulher ameaça o homem? Bastaria descartar a palavra — e não sei se existe outra palavra em inglês de que eu desgoste tanto — ‘emasculação’ (ADICHIE, 2012, p.33)

Os Estudos de Gênero, portanto, estimulam a reflexão sobre a ruptura dos estereótipos determinados pela sociedade patriarcal às mulheres e aos homens, evidenciando que todos os sujeitos têm múltiplas possibilidades de liberdade para serem quem são e autonomia para tomarem as próprias decisões. Para tal, os estudos de gênero, sobretudo o feminismo, pautam-se em um diálogo, no qual as diferenças culturais são respeitadas e a cultura própria analisada criticamente.

Para Hall (2011), esta ruptura, realizada principalmente pelo feminismo, foi um dos fatores históricos que contribuíram intrinsecamente para a construção do pensamento pós-moderno. Seja como crítica teórica ou enquanto movimento social, o feminismo busca a afirmação de uma política de identidade e propõe questionamentos sobre as estruturas “internas” da sociedade, como a família e o trabalho doméstico. Contribui, assim, para a politização dos processos de identificação, além de tornar o debate “das relações pessoais” em uma discussão pública, transformando assim diversas relações sociais.

O caráter libertador do feminismo e a sua dimensão política são decisivos para a mudança do pensamento hegemônico, especialmente por ser um movimento que questiona as práticas masculinas em um mundo misógino. Rago (2004, p.28) acredita que o feminismo traz esperança, pois transforma a imagem da mulher concebida pelos modelos normativos de um corpo destinado a uma reprodução passiva ou um ser portador de um desejo incontrolável em um ser múltiplo e autônomo, transformando este ser de objeto dominado a sujeito de sua própria voz.

A representação real do ser feminino é uma luta dos movimentos feministas. Livrar-se de estereótipos e conquistar a emancipação da dominação do ser masculino são aspectos a serem alcançados. Anzaldúa (2005, p. 714) apresenta que “(...) busco nosso rosto de mulher, nossos traços verdadeiros, o positivo e o negativo vistos com clareza, livres dos preconceitos da dominação masculina”.

Os principais mecanismos de consolidação do caráter subjugado do ser feminino é a forma como se dá a representação da imagem da mulher pelas artes e pelos meios de comunicação de massa. Para Bernárdez Rodal (2009, p.271), a literatura tende a criar seres artificiais, refletindo a busca humana por melhorias corporais e, conseqüentemente, a imortalidade. Porém, a representação feminina possui traços de gênero. As personagens são apresentadas como mulheres artificiais, focando em aspectos de erotização do corpo, uma vez que tendem a ser criadas com a principal função de garantir a realização das fantasias masculinas.

Um dos aspectos a ser combatido pelo feminismo é essa visão erotizada da mulher, juntamente com o fim da estratificação dos papéis de gênero. Para Chanter (2011, p.19)

A ideia de papéis dos sexos, ou o que mais tarde começou a ser chamado de gênero, reconhecia que a identidade não era determinada no nascimento, de acordo com alguma natureza intrínseca, mas sim era dependente dos papéis estruturais que os indivíduos desempenham na sociedade. Tais papéis são desenvolvidos em relação a estruturas sociais, que mudam ao longo do tempo e que podem ser múltiplas (trabalhadora, amiga e mãe, por exemplo). A variabilidade do gênero, em oposição ao que Ann Oakley identificou como a ‘constância’ do sexo, é o que fez do gênero algo tão fundamental para o programa feminista.

Desta forma, é fundamental para o feminismo articular a visibilidade de todos os termos e grupos considerados subalternos e construir possibilidades de empoderamento para desmontar os padrões normativos. O feminismo, portanto, atua como um movimento que visa legitimar a liberdade de comportamento para todos, buscando aniquilar essa estratificação dos papéis de gênero, que é algo prejudicial tanto para o ser masculino quanto para o feminino. Para Anzaldúa (2005, p.711),

Os homens, até mais que as mulheres, estão acorrentados a papéis de gênero. As mulheres, ao menos, tiveram a coragem de romper com a sujeição. Apenas os homens gays tiveram a coragem de se expor à mulher dentro deles, e de desafiar o modelo corrente de masculinidade. Tenho encontrado pouquíssimos homens heterossexuais educados e amáveis, os primeiros de uma nova estirpe, mas estão confusos, e enredados em comportamentos sexistas que ainda não conseguiram erradicar. Precisamos de uma nova masculinidade e o novo homem precisa de um movimento.

Corroborando com esta ideia, Adichie (2012, p.57) afirma que é a cultura é feita pelas pessoas, e não o inverso. Desta forma, se a cultura foi construída de tal forma a posicionar as mulheres à margem, cabe a elas transformarem esta realidade. É na mudança na forma de encarar tais estruturas, que a representação estratificada dos gêneros poderá ser transformada.

A literatura, portanto, tem papel importante como aliado da luta feminista para dar voz ao ser feminino. Ao se apoderar do sistema linguístico, o grupo marginalizado passa a apresentar sua perspectiva da realidade. O que é cristalizado como verdade, como norma e padrão, se torna objeto de questionamento. Glória Anzaldúa em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo* (2000) conclama todas as mulheres, principalmente “as de cor”, a se tornarem escritoras, a apresentarem ao mundo quem são, o que sentem, o que pensam.

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como ‘outro’ – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele ‘outro’ e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado. (ANZALDÚA, 2000, p.232)

A autora questiona a consolidação dos paradigmas, convidando todas as mulheres a reverterem os estereótipos e os cerceamentos da liberdade a partir do ato da escrita. O grupo marginalizado, desta forma, ao se apropriar da própria voz deixa de ser apenas representado pelos grupos hegemônicos e passa a se expressar, sendo agente que conduz a narrativa da própria história. Dialogando com estas ideias, Spivak (2014, p.77-8) defende que a intelectualidade deve permitir que o representado fale por si mesmo, que a verdadeira libertação ocorre quando o “subalterno” se apropria da voz do discurso.

Para o ‘verdadeiro’ grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante.

Ao assumir sua voz, as mulheres têm a possibilidade de reescrever a história de opressão que vivenciam. A Literatura é um importante território de produção de sentidos e significados. Se por um lado, o processo de leitura está condicionado aos valores e

convenções que regem o pensamento da sociedade, por outro lado, pelo texto literário é possível veicular novas ideias, que buscam desconstruir estigmas segregacionistas cristalizados na sociedade pelos grupos hegemônicos.

(...) uno de los objetivos de la crítica es replantear las prácticas mediante las cuales una cultura ha guardado unos textos como memoria de su propio pasado o como la conservación de una identidad mantenida. El debate de la crítica se centra en gran parte en cuestionar la hermenéutica tradicional con el propósito de sujetar a escrutinio los métodos normativos, las totalizaciones y las universalizaciones. De ahí que la insistencia en desmitificar figuras históricas hasta ahora inamovibles, prácticamente santificadas, y de reconsiderar el estudio de periodos históricos cruciales, son ya reveladoras de una crisis en el consenso¹⁸. (VELASCO MARÍN, 2007, p.553)

Desta forma, quando os grupos subalternos começam a representar a si próprios na Literatura e a crítica literária inclui estas produções no cânone, tais grupos conquistam visibilidade. Ao serem vistos e apoderados de suas próprias vozes, constroem uma nova forma de entender e contar a história, “dessacralizando” conceitos e provocando uma revisão do papel de cada personagem.

Porém, a representação da mulher na Literatura não se dá apenas pela escrita de autoria feminina. É possível reconhecer em autores homens um esforço para construir personagens femininas que rompem com as estratificações das representações estereotipadas pelo poder hegemônico. Um destes autores é Gabriel García Márquez, que mesmo figurando num universo social e literário canônico, expressa em algumas de suas obras o caráter político-social de tais personagens, como donas de suas próprias vozes e atuantes como sujeito nas narrativas, não apenas como objeto, papel comum em uma literatura que reproduz o sistema patriarcal. Ao dar voz a suas personagens, o autor representa o empoderamento feminino de se apropriarem e conduzirem suas próprias histórias.

Gabriel García Márquez, em sua obra autobiográfica *Vivir para contarla* (2003, p.81) expressa sua relação com universo feminino.

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 puedo venir mi convicción de que son ellas que sostienen el mundo, mientras los hombres lo desordenamos con nuestra brutalidad histórica¹⁹.

¹⁸ “(...) um dos objetivos da crítica é rever as práticas mediante as quais uma cultura guardou os textos como memória de seu próprio passado ou como a conservação de uma identidade é mantida. O debate da crítica se centra, em grande parte, em questionar a hermenéutica tradicional com o propósito de sujeitar a escrutínio os métodos normativos, as totalizações e as universalizações. A partir deste ponto que a insistência em desmitificar figuras históricas até agora consolidadas, praticamente santificadas, e de reconsiderar o estudo de períodos históricos cruciais, são já reveladoras de uma crise no consenso.”

A representação das personagens femininas em algumas obras do escritor reflete seu respeito e sua admiração pelas mulheres que participaram de sua vida. García Márquez mostra que o convívio com sua avó, sua mãe, suas tias e as empregadas de sua casa foi decisivo para a escolha de percurso intelectual e na sua construção simbólica da sua visão de mundo.

O autor também comenta sua relação com as mulheres em sua vida na entrevista ao jornalista Plinio Apuleyo Mendoza, publicada no livro *El olor de la guayaba* (2008, p.125):

No podría entender mi vida, tal como es, sin la importancia que han tenido en ella las mujeres. Fui criado por una abuela y numerosas tías que se intercambiaban en sus atenciones para conmigo, y por mujeres del servicio que me daban instantes de gran felicidad durante mi infancia (...) En todo momento de mi vida hay una mujer que me lleva de la mano en las tinieblas de una realidad que las mujeres conocen mejor que los hombres, y en las cuales se orientan mejor con menos luces. Esto ha terminado por convertirse en un sentimiento que es casi una superstición: siento que nada malo me puede suceder cuando estoy entre mujeres.²⁰

Em seu romance *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez reforça essa relação ao criar personagens femininas autônomas, que constroem suas próprias histórias e arcam com as consequências de seus atos. Seu discurso literário, ainda que não seja o objetivo principal, rompe com diversas amarras do patriarcado na construção de um texto que representa o ser feminino de forma coerente e condizente com as lutas feministas.

1.3 Ler o outro: o intercâmbio cultural como processo tradutório

A obra literária, assim como todas as manifestações artísticas, é uma expressão do meio social no qual o autor está inserido, da mesma forma que a obra de arte realiza uma relação dialética ao influenciar o meio. Antônio Cândido (2006, p.31) lista os “quatro momentos de produção”: o impulso interior do artista, que orientado pelos padrões de sua época escolhe os temas e as formas de elaboração de sua obra, que resultará no impacto da

¹⁹ “Seja como for, penso que minha identidade com a servidão pode ser a origem de um fio de comunicação secreta que acredito ter com as mulheres, e que ao longo da vida permitiu que eu me sinta mais cômodo e seguro entre elas que entre os homens. Também de lá pode ter vindo minha convicção de que são elas que sustentam o mundo, enquanto nós, homens, o desordenamos com nossa brutalidade histórica.”

²⁰ “Não poderia entender minha vida, tal como é, sem a importância que tiveram nela as mulheres. Fui criado por uma avó e numerosas tias que se revezavam em suas atenções para comigo, e por empregadas que me davam instantes de grande felicidade durante minha infância (...) A todo momento de minha vida há uma mulher que me leva pela mão na escuridão de uma realidade que as mulheres conhecem melhor que os homens, e nas quais se orientam melhor com menos luzes. Isto terminou por converter em um sentimento que é quase uma superstição: sinto que nada de mau pode me suceder quando estou entre mulheres.”

obra sobre o meio, ou seja, nos efeitos da produção na sociedade. Desta forma, há três elementos fundamentais que atuam no processo comunicativo da arte: o autor, a obra e o público. “A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras”. (CÂNDIDO, 2006, p.32)

Para Cândido (2006, p.33) a obra de arte pode gerar dois efeitos: a integração e a diferenciação:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas.

A Literatura é uma expressão de uma sociedade, localizada num tempo e espaço. A narrativa literária é um reflexo da voz do autor em um sentido mais amplo: dele enquanto indivíduo e como ser social. Portanto, ler um romance é entrar em contato com um universo simbólico próprio, expressão de múltiplas identidades.

A obra de arte *adaptada* proporciona que todo um universo seja apresentado para aquele que a conhece. Além da obra em si, diversos elementos culturais “do outro” podem ser transmitidos. A maneira como a obra é traduzida pode apresentar um panorama de uma cultura diferente, sobretudo ao apresentar as particularidades que a constituem. O “outro” pode ser melhor compreendido. Mas, por outro lado, a obra traduzida pode cristalizar estereótipos ou criar pastiches com a voz deste “outro”.

Com efeito, quando uma obra de arte sofre um intercâmbio entre culturas, ou mais especificamente, quando o romance *El amor en los tiempos del cólera*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez é adaptado para o cinema por um estúdio da indústria cinematográfica de Hollywood (EUA), por uma equipe liderado por Mike Newell, diretor inglês, deve haver um profundo trabalho de tradução. Spivak (2005, p.58) defende que

A tradução é, portanto, não somente necessária, mas inevitável. Entretanto, na medida em que o texto guarda seus segredos, ela se torna impossível. A tarefa ética nunca é realizada de fato (...) Fetichizar a língua aborígene não faz desaparecer essa tarefa fundadora da tradução. Às vezes leio e ouço que o subalterno pode falar em suas línguas nativas. Eu gostaria de poder ter essa autoconfiança tão firme e inabalável que têm o intelectual, o crítico literário e o historiador que, aliás, afirmam isso em inglês. Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir. Frequentemente confundimos isso com ajudar pessoas em dificuldade, ou com pressionar pessoas para que aprovelem boas leis, até mesmo para que insistam, em nome de outra, que a lei seja implementada. Mas a tradução fundadora entre as pessoas é um ouvir atentamente, com afeto e paciência, a partir da normalidade do outro, o suficiente para perceber que o outro, silenciosamente, já fez esse esforço.

O processo tradutório extrapola a questão de passar uma obra de uma língua para outra (do espanhol para o inglês), ou de uma linguagem para a outra (da literatura para o cinema), mas entender o todo simbólico que a obra original imprime e não deturpar sua essência. Para Valente (2010, p.325), é importante estar consciente de que a cultura traduzida será sempre mais complexa do que a apresentada pela representação literária. Assim, é possível considerar que a adaptação da literatura para o cinema é um processo tradutório.

Venuti (2010, p.65) afirma que “(...) translation is inherently violent because it necessarily involves reconstituting the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that pre-exist it in the target language²¹.” O processo tradutório não pode ser considerado um trabalho imparcial e neutro, mas resultado de interpretações ideológicas e políticas, no qual aspectos culturais passam por leituras e se escolhe como eles serão representados para a cultura que os traduz.

Ao ser adaptado para o cinema, a essência da obra *El amor en los tiempos del cólera* sofreu transformações. Sobretudo quando o filme busca “falar pelo outro”, representando elementos culturais próprios da América Latina a partir da leitura de uma equipe que não compartilha o mesmo universo simbólico. Para García Canclini (2009, p.46) a expressão cultural é o espaço no qual as relações de poder ganham sentido, e podem ser reforçadas ou refutadas, pois, “(...) os recursos simbólicos e seus diversos modos de organização têm a ver com os modos de auto-representar-se e de representar os outros nas relações de diferença e desigualdade, ou seja, nomeando ou desconhecendo, valorizando ou desqualificando”. Muito mais que passar de uma obra literária em espanhol para um filme falado em inglês, há uma tradução cultural do campo simbólico da narrativa.

Pelo processo tradutório é possível que um grupo conheça elementos de outra cultura. A tradução também permite que uma obra ganhe mais espaço. A adaptação de uma obra literária para o cinema contribui para que a obra original seja mais divulgada, ampliando seu público. Para Blume e Peterle (2013, p.08)

A tradução é fruto, mas também alimenta, renova e dá sobrevida ao texto traduzido. Traduzir, portanto, significa também *perviver*, conceito-chave do clássico texto de Walter Benjamin sobre *A Tarefa do Tradutor*. Texto que vão se sobrepondo e formando um grande mosaico, no qual cada peça completa uma outra.

O processo tradutório abre possibilidades de outras leituras a uma obra. Porém, é necessário considerar que uma obra de arte não é um mero objeto, mas a representação de

²¹ “(...) a tradução é essencialmente violenta porque necessariamente envolve reconstituir o texto estrangeiro de acordo com valores, crenças e representações que pré-existem ao âmago da linguagem.”

todo um universo simbólico, carregado de valores e ideologias. Traduzir, desta forma, se torna um ato político, pois, ao se selecionar que termos serão traduzidos e a forma como serão traduzidos, também está se escolhendo que valores haverá diálogos, ou seja, se os elementos serão mantidos tal qual aparecem na obra de origem, quais serão deslocados, portanto, modificados e quais serão silenciados: partes da obra-base que foram eliminadas na tradução.

A adaptação de *El amor en los tiempos del cólera* imprime, em diversos momentos, deslocamentos e silenciamentos. O filme, em diversas sequências, sedimenta imagens pré-concebidas do que significa ser latino, como a sensualidade, o exagero ou a dramaticidade de comportamentos.

A adaptação não respeita o caleidoscópio cultural do “ser latino-americano”, formado por muitas vozes fragmentadas e incompletas dos diversos Estados que constroem essa região. O latino-americano, de identidade múltipla, não pode ser limitado à representação de estereótipos. O filme “fala” pelo outro, o que é um risco, uma vez que o não compartilhamento de um universo simbólico significa ter limitadas perspectivas em relação à cultura de quem se fala.

O falar pelo outro também significa a busca pela consolidação de poder. A violência simbólica de se construir uma imagem de determinado grupo é uma prática que reduz a multiplicidade de significados a um todo homogêneo. Ao se homogeneizar grupos e tentar “simplificar” uma cultura para que ela se torne mais palatável, e conseqüentemente vendável, há a perda de uma identidade cultural, repleta de nuances e especificidades.

Esse processo de violência simbólica também visa inferiorizar para melhor subjugar um grupo, nesse caso, o latino-americano. Ao atrelar a grupos uma posição de subalternidade, o discurso homogêneo se consolida e desta forma, seu poder de perpetua.

Cabe aos latino-americanos se apoderarem de suas vozes e se fazerem ouvir, e não mais serem representados pelo outro. Por tal motivo, a arte é um caminho para a desmistificação dos estereótipos, e manutenção das práticas culturais próprias de um povo e para a construção de sua soberania enquanto grupo.

Nas práticas culturais autóctones, é possível reconhecer o universo simbólico mestiço do continente e encontrar, a partir de recursos líricos, uma representação da realidade, repleta de contrastes culturais, sociais e políticos, como faz na literatura a manifestação estético literária denominada real maravilhoso, que busca representar o que significa *ser* latino-americano.

2 A AMÉRICA LATINA EM SEU LABIRINTO

Falando da grandeza, dos recursos e dos talentos da América, repetiu várias vezes: ‘Somos um pequeno gênero’ (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *O General em seu labirinto*, 2000, p.56)

A construção do que hoje se conhece como América teve início no século XV, com a chegada dos europeus ao continente. A chegada da esquadra de Cristóvão Colombo resultou num processo de conquista e domínio do território. Já para os povos nativos, a chegada do colonizador representou dominação, morte e perda de suas terras, de suas riquezas e de sua liberdade. A partir do século XVII, chegou ao “Novo Mundo” mais um grupo fundamental para a formação da América: africanos escravizados.

Dessa forma, na formação do continente se posicionou de um lado a voz do europeu opressor, do outro foi possível perceber o silenciamento dos índios e africanos. O colonizador branco não apenas escravizou os outros povos, mas impôs, a partir de práticas violentas, sua cultura. Apesar de abafada e algumas vezes, inclusive, criminalizada, a identidade cultural dos grupos dominados resistiu e seus elementos foram transplantados de uma cultura a outra e passaram de geração para geração.

As novas terras descobertas foram conquistadas para gerar riquezas para as metrópoles europeias. Segundo Gilberto Freyre (2005, p.65), “(...) formou-se na América Tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição”. Há uma desumanização dos povos dominados, que passam a servir de mera mão de obra.

A formação da América, portanto, não se limita a uma junção de culturas diferentes, que dialogam entre si. Ela está baseada em relações de poder e dominação entre povos. Na obra *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* publicada originalmente em 1940, Fernando Ortiz (1987) defende que a construção da identidade latino-americana é muito específica, e necessita de novos termos que descrevam seu processo. Em seus estudos, ele defendia que não era cabível para entender o Novo Mundo a utilização de termos utilizados para a descrição de outras culturas, como a europeia, pois o processo que ocorreu na América Latina era muito mais complexo e profundo. Para tal, o teórico elaborou um novo conceito, o de transculturação. O termo utilizado pelos pesquisadores antes dos trabalhos de Ortiz para analisar tais construções identitárias era o de “aculturação”. Para o autor, o conceito

“aculturação” poderia ser utilizado para designar outras identidades culturais, mas que não se enquadrava para descrever a construção da identidade latino-americana. Segundo o autor (1987, p.96-7), esse não era o mais propício, porque significava o trânsito de uma cultura para outra e suas consequências sociais, enquanto o que ocorreu na América Latina foi um processo complexo e singular:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola²².

Para o autor (1987), há diferenças profundas entre os povos que participaram do processo de transculturação americana. De um lado, o europeu partiu para a América na esperança de um futuro melhor, repleto de conquistas e aventuras. Já o nativo e o africano foram violentados e escravizados. De todos, ainda segundo Ortiz, os que mais sofreram foram os africanos. Os autóctones não foram retirados de sua terra. Em sua morte, permaneciam entre os seus e poderiam ser enterrados em seu território sagrado. Já os negros carregavam uma dor mais profunda, pois eram arrancados de sua casa, do território de seus antepassados, e acreditavam que, quando morressem, teriam que atravessar novamente o Oceano Atlântico até a África, para poderem passar a eternidade com seus ancestrais.

O processo de transculturação, tal como o descrito por Ortiz, foi responsável pelo caráter mestiço da identidade cultural do Novo Mundo. Hall (2013, p.33) defende que na América Latina “(...) a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos”. Ao abordar a construção da América, o pesquisador aponta que os “(...) nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na ‘cena primária’ do Novo Mundo”

²² “Entendemos que o vocábulo transculturação expresa melhor as diferentes fases do proceso transitivo de una cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que em rigor indica a voz anglo-americana aculturação, senão que o processo implica também necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, o que se pode dizer uma parcial desculturação, e, ademais, significa a conseguinte criação de novos fenómenos culturais que poderiam denominar-se de neoculturação. Assim, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo abraço de culturas sucede o que na cópula genética de os individuos: a criatura sempre tem algo de ambos progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma transculturação, e esta palavra compreende todas as fases de sua parábola.”

(HALL, 2013, p.33). Dessa construção múltipla, é possível afirmar que a identidade latino-americana pode ser chamada de mestiça, fruto de um processo de hibridização cultural.

O processo de hibridização cultural resultou numa identidade cultural múltipla, transculturada de diversas influências e traduções. Assim, torna-se impossível pensar a identidade cultural da América Latina como um todo puro ou original, e também como simplesmente mestiça. Segundo García Canclini (2013, p.XXVII-XXVIII)

Na atualidade, menos de 10% da população da América Latina é indígena. São minorias também as comunidades de origem europeia que não se misturaram com os nativos. Mas a importante história de fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas. Não obstante, esse conceito é insuficiente para nomear e explicar formas mais modernas de interculturalidade.

A hibridização cultural do continente também é reflexo da forma como o território foi dividido e a que intento comercial determinada região foi destinada. Países europeus, sobretudo Portugal, Espanha, França e Reino Unido, repartiram regiões americanas, e desenvolveram nestes territórios atividades que atendessem seus interesses, como o cultivo canavieiro pelos franceses na região das Antilhas e pelos portugueses no Nordeste brasileiro e a exploração de prata pelos espanhóis na região andina.

A forma como os europeus invadiram e repartiram o território foi decisiva para a formação da identidade de cada povo americano, assim como participaram dessa construção identitária as diversas comunidades indígenas que habitavam o continente e os diversos grupos étnicos africanos trazidos à região como escravos. Geograficamente, a Organização das Nações Unidas²³ divide o continente americano entre América do Norte, com cinco países, e América Latina e Caribe. A América Latina é subdividida em América Central, com oito países e América do Sul, com 14. Já o Caribe é formado por 28 países.

Já socioeconomicamente, há uma divisão entre América Latina e Anglo-Saxônica. Para Coutinho (2010, p.126), a América Latina é uma construção primeiramente europeia e só com o passar dos anos, seus habitantes se apropriaram do próprio território. O autor ilustra que, segundo alguns críticos, a formação do continente deixou de ser uma “ficção” e passou a ser uma “autobiografia”, e o termo América Latina seria

Originariamente cunhado na França do século XIX com o fim de designar um subcontinente distinto da América Anglo-Saxônica, o termo foi primeiramente identificado com a América de língua espanhola, mas, em meados do século XX,

²³ Disponível em <<http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regin.htm#americas>>

sua área semântica se amplia, passando a incluir o Brasil, e, mais tarde, o Caribe francês e a província do Québec, no Canadá.

A nomenclatura da subdivisão socioeconômica alude à língua dos povos colonizadores e reflete a relevância histórica da conquista do continente na construção identitária dos povos. E, a partir desse processo, Coutinho (2005, p.156) assegura que a América Latina é “(...) único continente cujo nome porta um qualificativo que indica a cultura dominante que o moldou e esse é o fato que tem inúmeras repercussões não só em sua geografia e em sua formação socioeconômica, como também evidentemente em sua produção cultural”.

A América Latina passa por outra subdivisão a partir dos países que a colonizaram. Como América Hispânica ou América Espanhola se entende os 19 países que possuem o Espanhol como língua oficial. A América Portuguesa é aquela que compreende o único país lusófono no continente: o Brasil. A junção dos países da América Hispânica e Portuguesa é denominada América Ibérica. Sem um grupo específico no continente, mas pertencente à América Latina, está o Haiti, que possui como língua oficial o francês (MARTÍNEZ, 1979, p.61).

Dentro dessas divisões realizadas pelos colonizadores, coexistem diversas identidades étnicas que resultam num continente repleto de nações culturalmente diferentes entre si, mas ao mesmo tempo semelhantes. Essa complexa heterogeneidade do continente, possibilita que Zilá Bernd (2010, p.13-4) questione a existência de uma identidade americana unificada: “Como se identificar a algo com tantas facetas no qual convivem a riqueza e a pobreza, em que os desníveis econômicos e sociais são imensos e onde tantas culturas se mesclaram em diferentes momentos de sua história?”.

Para responder a essa pergunta, a autora (2010, p.14-5) defende que, mesmo diante de uma realidade composta de diversas identidades culturais, é possível se pensar em uma unidade continental, uma americanidade, a partir dos pontos comuns da construção híbrida. Ela também ressalta a importância de se retomar o termo “americano” para designar todos aqueles que compõem o continente, uma vez que o adjetivo foi usurpado pelos EUA, num “(...) processo metonímico hipervalorizante”.

Enquanto os habitantes dos países latino-americanos estavam se empenhando em definir-se como argentinos, uruguaios, colombianos, brasileiros, etc, implicados em resolver a questão da identidade nacional, os estadunidenses se apropriaram dos termos América e ‘americano’, fazendo com que hoje, quando se fala de ‘cultura americana’ ou ‘cinema americano’, ou seja, simplesmente, quando dizemos que ‘fulano é americano’, por exemplo, associa-se o adjetivo, em primeiro lugar, aos Estados Unidos. (BERND, 2010, p.15)

Dessa forma, a autora pontua sobre a necessária reinterpretação dos termos “América”, “americano” e “americanidade” para que o continente se reinvente. Para isso, propõe uma união entre hispano-americanos, antilhanos, quebequenses e brasileiros para que, juntos, demonstrem a incoerência retórica de designar de “América” um país, enquanto o signo pertence a todo o continente. A apropriação do termo, para a autora, é um passo para conquista simbólica da soberania e equalização das nações que compõem o continente, formando uma unidade que leva à construção da americanidade, ou seja, a formação de uma identidade americana, independente, autônoma e soberana.

Essa mesma unidade a que se refere a autora foi o sentimento que, associado aos ideais Iluministas, motivaram o surgimento de diversos focos de luta pela independência das Américas, sobretudo a partir do século XVIII. Em diversos pontos do continente, grupos se articularam em lutas, muitas vezes sangrentas, para se libertarem da dominação europeia. Nessa época, nomes como do padre Miguel Hidalgo e de José San Martín despontaram como grandes articuladores da libertação das Américas. O movimento de maior expressão, no entanto, foi o liderado por Simón Bolívar, que ganhou o epíteto de *El Libertador*. Ao lado do general José Sucre e outros importantes nomes, o movimento liderado por Bolívar buscava a total independência da América de forças estrangeiras e a unificação em um grande país (AQUINO *et al*, 2000).

Outros nomes importantes do movimento de luta pela americanidade são os das coronelas Juana Azurduy e Manuela Sáenz, geralmente ignorados pela história oficial por serem mulheres (GARGALLO, 2009). Ambas representaram importantes lideranças para a conquista da libertação do território americano do jugo europeu. Em carta enviada a Manuela Sáenz, datada de 15 de dezembro de 1825, Juana de Azurduy expressa a sua tristeza pela perda dos companheiros em combate, mas ressalta a felicidade pelas conquistas de liberdade:

Le mentiría si no le dijera que me siento triste cuando pregunto y no los veo, por Camargo, Polanco, Guallparrimachi, Serna, Cumbay, Cueto, Zárate y todas las mujeres que a caballo, hacíamos respetar nuestra conciencia de libertad. No me anima ninguna revancha ni resentimiento, solo la tristeza de no ver a mi gente para compartir este momento, la alegría de conocer a Sucre y Bolívar, y tener el honor de leer lo que me escribe²⁴ ²⁵. (AZURDUY, 1825 *apud* GARGALLO, 2009, p.30)

²⁴ “Mentir-lhe-ia se não lhe dissesse que me sinto triste quando pergunto e não os vejo, por Camargo, Polanco, Guallparrimachi, Serna, Cumbay, Cueto, Zárate e todas as mulheres que a cavalo, fazíamos respeitar nossa consciência de liberdade. Não me anima nenhuma revanche nem ressentimento, só a tristeza de não ver a minha gente para compartilhar este momento, a alegria de conhecer a Sucre e Bolívar, e ter a honra de ler o que me escreve.”

²⁵ Em sua carta para Juana de Azurduy, Manuela Sáenz relata a honra que o General Bolívar sentiu em conhecê-la pessoalmente e se coloca como uma amiga leal.

O movimento conquistou importantes vitórias e a independência de Nova Granada (atuais Colômbia, Panamá e Equador) e Venezuela. Apesar de fracassar em seu objetivo principal, o ideal de unificação da América Latina permanece vivo nos dias atuais, sobretudo na corrente de pensamentos denominada “bolivarianismo”.

Outro importante articulador de um pensamento sobre a americanidade é José Martí. Em sua obra *Nuestra América*, publicada em 1891, o autor defende a unificação homogênea da América “(...) com un solo pecho y una sola mente (...) ¡Con el fuego del corazón deshelar la América! ¡Echar, bullendo y rebotando, por las venas, la sangre natural del país!”²⁶ (MARTÍ, 2005, p.37), numa união entre os povos para a formação de novos pensamentos. A importância do pensamento de Martí é latente até os dias de hoje, pois o pensador acredita na construção de um continente em que índios, brancos, negros e mestiços convivam harmonicamente e com direitos iguais garantidos.

Não foi apenas contra a dominação da Europa que a América Latina estabeleceu resistência. Segundo Bernd (2010, p.25-26), um dos mais significativos movimentos para a construção da identidade cultural do continente surgiu na América Hispânica, entre as elites ilustradas do continente, como uma tentativa de resposta à Doutrina Monroe (1823), política adotada pelo presidente dos EUA James Monroe, que se sintetizava pela frase “A América para os americanos”. Apesar da pretensa abrangência de liberdade a todo o continente, a política podia ser interpretada como uma dominação da América do Sul e Central pela América do Norte. A resistência se construiu para que os Estados latino-americanos se mantivessem autônomos e independentes, e não caíssem numa profunda dominação da América Anglo-saxã.

Desde então, diversos pensadores buscaram analisar as especificidades da América Latina, como um continente autônomo, repleto de contrastes e especificidades, como, os já citados, José Martí, Gilberto Freyre e Fernando Ortiz. Estes ideais municiaram movimentos sociais e políticos que atuaram em prol de uma América Latina soberana.

Atualmente, no contexto de Pós-modernidade, o processo de americanidade está baseado no reconhecimento da “vasta heterogeneidade de culturas em presença na América e sua capacidade de hibridação e de aceitação do diverso em uma harmonia polifônica” (BERND, 2010, p.27). Dessa forma, o processo de construção da identidade mestiça da América é pautado na incompletude e no contínuo devir. Ele é formado a partir das constantes trocas, dos processos de desierarquização e do resgate dos saberes populares. A conquista da

²⁶ “ (...) com um só peito e uma só mente (...) Com o fogo do coração descongelar a América! Seguir, fervendo e quicando, pelas veias, o sangue natural do país!”

latino-americanidade, assim, é um lugar de resistência e de recuperação da diferença colonial (BERND, 2010, p.27).

Outro fator fundamental na construção da latino-americanidade é a apropriação do sistema linguístico. Além de garantir a denominação da subdivisão do continente, a língua tem duas funções dicotômicas. Se por um lado o sistema linguístico europeu representou um dos aspectos do processo de dominação; por outro, a assimilação dele para a expressão da luta pela autonomia é um passo importante para a conquista da liberdade, pois como afirma Silviano Santiago (2000, p.20) “é preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida”.

Assim, ao se apropriar da língua e do código literário, o latino-americano tem a possibilidade de se fazer ouvir. De representado, pode ter a autonomia de se autorrepresentar. Nome expressivo do Modernismo brasileiro²⁷, Oswald de Andrade (2015), no *Manifesto Pau Brasil*, publicado em 1924, no jornal “O Correio da Manhã”, conclama a todos a passarem a “(...) ver com olhos livres” (2015, p.02), pois a “língua” da expressão artística brasileira, podendo ser estendida a toda América Latina, precisava ser “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (2015, p.03).

Oswald de Andrade também defende a ideia da produção de uma arte nova, resultado da transculturação dos povos americanos em outro manifesto: o Antropófago, escrito em 1928. No texto, ele (2015, p.03) afirma que

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
 Tupi, or not tupi that is the question.
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
 Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (Grifo do autor)

O Movimento Antropófago é uma celebração da capacidade de transformar criativamente as influências estrangeiras. O nome remete ao processo da colonização, recupera-se a metáfora dos índios canibais, que devoravam os guerreiros vencidos para adquirirem as suas virtudes. Dessa forma, sustenta que a cultura americana seja resultado de “devorações” e “digestões” das múltiplas identidades culturais.

²⁷ Cabe ressaltar que o Modernismo Brasileiro equivale ao movimento das “Vanguardias Literárias” da América Hispânica. Tais movimentos defendiam a renovação da arte e ocorreram no início do século XX. Tiveram seu auge na produção cultural dos anos 20, do século passado. No Brasil, ocorreu a realização da Semana da Arte Moderna, em 1922. Já o termo Modernismo, na América Hispânica, compreende o movimento liderado por Rubén Darío, no final do século XIX, que sintetizava as características dos movimentos franceses Simbolismo e Parnasianismo.

Defende-se o fim das hierarquizações das influências, na qual a cultura europeia usufruía de uma posição de destaque, mas valoriza-se a voz de todos os outros entes que contruíam o continente. “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, Visconde de Cairu: -É mentira muitas vezes repetida” (ANDRADE, 2015, p.05).

Deve haver um deslocamento da centralidade europeia na construção da voz literária da América. A literatura latino-americana, para expressar sua identidade, precisa se despir dos estereótipos, como a representação do continente como um paraíso natural, mas povoado por seres inferiores. Santiago (2000, p.26) acredita que a representação da soberania se constrói

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.

Os diversos processos transculturais vivenciados ao longo dos anos no subcontinente latino-americano são responsáveis por uma formação identitária mestiça, reflexo de especificidades experimentadas. As artes, sobretudo a literatura, acompanham esses processos e se apresentam como ferramenta importante para expressar essa identidade, valorizar e defender seus elementos, além de garantir a voz de todos os grupos étnicos e sociais que formam a América Latina.

Com a conquista da própria voz, o escritor latino-americano se apropria de sua história, de sua cultura e da reconstrução de sua identidade enquanto ser livre e soberano. Expressar-se é se situar, e desta forma, se fazer existir. O escritor argentino Julio Cortázar, em seu texto *Realidade e literatura na América Latina*, publicado em 1980, defende que (2001, p.207),

Aproximar os termos realidade e literatura, seja no contexto da América Latina ou de qualquer outra região do mundo, pode parecer inútil à primeira vista. A literatura é sempre expressão da realidade, por mais imaginária que ela seja; o simples fato de que cada obra tenha sido escrita num determinado idioma situa-se de saída e automaticamente num contexto preciso e ao mesmo tempo separa-a de outras regiões culturais, e tanto o tema como as ideias e os sentimentos do autor contribuem para localizar mais ainda o inevitável contato entre a obra escrita e a sua realidade circundante.

A produção literária na América Latina acompanha os processos históricos que construíram o continente. O continente, que durante séculos foi um espaço colonizado, repleto de restrições, onde apenas na clandestinidade se podia ler e escrever, passou a ser um território independente, onde foi conquistada a liberdade de produção, distribuição e consumo.

2.1 Literatura na América Latina

Após a chegada dos espanhóis e a dominação do território, as leis que passaram a vigorar na América Hispânica eram as determinadas pelo rei de Espanha. Em 1531, foi instituída por uma Cédula Real a proibição da entrada nas colônias de “(...) livros de romance de histórias várias e de profundidade” (JOZEF, 1986, p. 07). Durante quase três séculos, as colônias se limitavam a produzir e fornecer matéria-prima para a metrópole. A atividade intelectual foi bastante escassa, seja ela de leitura ou produção. Entretanto, na clandestinidade, vários exemplares de romances, como *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, circularam em território hispano-americano, assim como textos foram produzidos.

Nesses primeiros séculos, as únicas obras permitidas no continente eram as cartas dos colonizadores sobre o “Novo Mundo” e as Crônicas, que continham um caráter mais informativo e religioso. Apesar de serem textos que expressavam um relato dos acontecimentos do continente, são considerados a origem da Literatura imaginativa na América Hispânica pelo elemento romanesco das narrativas. Por falta de um vocabulário próprio para expressar o que se via, como a exuberância da natureza, as descrições ganharam contornos do maravilhoso. O explorador Hermán Cortés, por exemplo, afirmou em uma de suas cartas para o rei de Espanha que “Y quisiera hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulário necesario, no pude contárselas²⁸” (CORTÉS, 1678 *apud* CHIAMPI, 2012, p.46).

Alguns dos pioneiros da literatura ficcional hispano-americana foram o neogranadino (nascido em Bogotá, Reino de Nova Granada, hoje República da Colômbia) Juan Rodríguez Freyle, autor de *El Carnero*, crônica autobiográfica que mistura fatos históricos com incidentes fantásticos, publicado em 1636 e o espanhol Alonso Carrió de la Vandra, conhecido pelo pseudônimo de Concolorcorvo, autor de *Lazarillo de ciegos caminantes*, crônica picaresca, carregada de humor.

A partir da segunda metade do século XVIII, as colônias iniciaram o processo de independência. As colônias, agora Estados, instauraram um incremento à indústria e ao comércio local, visando um desenvolvimento econômico próprio. Com as independências,

²⁸ “E quisera lhe falar de outras coisas da América, mas não tendo a palavra que as define nem o vocabulário necessário, não pude contá-las.”

também foi conquistada a instituição da liberdade de expressão na América Hispânica, em 1812, quando, oficialmente, os primeiros romances foram importados e puderam-se produzir textos literários.

A instituição de uma literatura nacional é um passo importante para a construção da identidade nacional, uma vez que é um importante agente na criação do universo simbólico. Bella Jozef (1986), por exemplo, defende que qualquer estudo sobre a América Latina deve utilizar os seus romances, uma vez que neles se interpretam o que define e o que caracteriza as especificidades do continente, sendo os produtos mais autênticos na expressão da cosmovisão americana.

O romance de um país supõe capacidade de observação amadurecida e só se estabelece a partir do momento em que surge um público provido de consciência crítica, quando se alcança certo grau de fisionomia própria e, sobretudo, com a necessidade de contar-se, que é uma forma de descobrir-se. (JOZEF, 1986, p.09)

A construção mais efetiva de uma identidade nacional ocorreu, contudo, a partir do Romantismo, movimento que buscava representar as especificidades e singularidades de cada país. As primeiras gerações dos românticos foram, majoritariamente, militantes políticos, como Esteban Echeverría.

O Romantismo hispano-americano tem como característica a assimilação de modelos neoclássicos a elementos novos, como uma maior liberdade na forma e o destaque para o subjetivismo, culto do mistério, aventuras e fascinação pela morte. As cores da terra e a busca pela representação do que é característico da América Latina também estão presentes nas narrativas. Segundo Jozef (1986, p.17)

O Romantismo hispano-americano foi ainda político quando os princípios do liberalismo, em auge na Europa, lutavam por integrar-se nas novas estruturas reclamadas pelos povos recém-independentes. O pensamento estético aplica-se à realidade social: os escritores também foram homens de ação.

A partir da segunda metade do século XIX, acompanhando os avanços científicos que o mundo experimentara, a América Hispânica também enfrentou a crise das convicções escolásticas. Novas correntes intelectuais, como o Positivismo (sobretudo na versão de Spencer) e autores como Nietzsche, Stirner, Schopenhauer, Guyau e Renan influenciaram o pensamento intelectual, proporcionando base para o desenvolvimento do Realismo.

O Realismo se desenvolveu como um movimento que dá continuidade ao Romantismo. Para Jozef (1986, p.32): “Ao excesso romântico, essa geração opôs um toque de ceticismo”. As questões sociais e a consolidação das identidades nacionais continuavam

presentes nas obras de autores como Eugenio Cambaceres, Julián Martel, Tomás Carrasquilla e Horacio Quiroga.

Na transição do século XIX para o XX, o mundo passou por um processo de desilusão com a realidade e de descrença com o cientificismo. Nesse período, começaram a eclodir os movimentos de Vanguardas na Europa, originados pela oposição à estética realista, que passou a ser considerada ilusionista por não representar de fato a realidade.

A produção artística da América Latina acompanhou essa tendência. Influenciados pelas Vanguardas e pelo desejo de produzir uma arte genuinamente americana, que buscava romper com as estruturas miméticas rígidas do realismo, os artistas latino-americanos desenvolveram o movimento Modernista. Segundo Robert Stam (2008, p.395): “Os modernistas latino-americanos²⁹ evocados por termos como ‘antropofagia’ e ‘realismo mágico’, neste sentido, trabalham a magia a partir de materiais fornecidos pelo ‘real’ da história e da vida cotidiana, reconfigurando, assim, toda a questão do realismo”. As Vanguardas são vistas como um “divisor de águas” na produção Hispano-americana. Foi o primeiro movimento de origem e características americanas. Segundo Jozef (1986, p.40):

Unindo elementos de escolas anteriores, Romantismo, Realismo, Simbolismo, criou novos princípios estéticos e consistiu, sobretudo, numa volta ao artifício, depois de uma etapa de disciplina científica. Era o refinamento de sensações, descritas com morosidade, a emoção, o artificialismo, a visão plástica e pictórica, o efeito novo de som e luz, ritmos raros e exóticos, virtuosismo formal, concepção de arte diversa da objetividade didática e social.

O questionamento sobre o que é a realidade pautou as reflexões artísticas durante o século XX. A recuperação do sentido de realidade americana instiga a um retorno às estruturas originais dos mitos ancestrais dos povos que formaram o continente. O pensamento rígido, cientificista, entra em declínio, abrindo espaço para uma literatura que questiona essa rigidez e que acredita que o homem pode ser lógico e impulsivo, racional e incoerente. A ciência pauta as explicações racionais, mas o mito e o maravilhoso também contribuem na construção desta realidade. Jozef (1986, p.68) acredita que “o mito [de origem] será elemento canalizador das esperanças e sonhos, envolvendo as personagens e dando-lhes modelos de conduta”.

Num momento de retorno à origem, a literatura, sobretudo o romance, tem um papel importante como um instrumento de reivindicações. A realidade política e social se junta ao maravilhoso para expressar a realidade hispano-americana.

²⁹ O que Stam (2008) denomina de “modernistas latino-americanos” corresponde aos vanguardistas latino-americanos, conforme nota 27, já que o autor se refere aos movimentos Antropófago e Realismo Mágico.

A formação cultural da América Latina influencia de forma profunda a releitura e criação que os artistas ibero-americanos fazem dos ideais vanguardistas. A realidade histórica das Américas, principalmente o poliperspectivismo construído pela formação trilateral do “encontro” entre europeus, africanos e ameríndios contribuiu profundamente para o modo próprio dos artistas latino-americanos trabalharem suas produções artísticas.

A partir dos anos 50 e 60 do século XX, houve o que se convencionou chamar de “boom da literatura latino-americana”, fenômeno do mercado editorial que revelou a ficção original e provocadora produzida no continente. Diversos escritores, com produções heterogêneas, como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Ernesto Sábato, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos e Manuel Scorza, dentre outros, apresentaram obras ficcionais com novos elementos narrativos e uma temática original.

(...) efetivamente, a partir de meados do século XX, a narrativa hispano-americana apresenta um evidente e inquestionável processo de renovação do velho quadro do regionalismo naturalista, cristalizando as propostas poéticas oriundas das vanguardas dos anos 20. (TROUCHE, 2010, p.85)

A partir da segunda metade do século XX, o horizonte de divulgação e consumo das obras literárias latino-americanas foi ampliado. Um dos fatores, segundo Rodriguez Monegal (1972), que possibilitou esse fenômeno foi o exílio de diversos escritores, editores e professores europeus para a América Latina, fugidos da Segunda Guerra Mundial. Outro fator determinante foi o grande crescimento demográfico e industrial que os centros urbanos latino-americanos vivenciaram no pós-guerra. Dessa forma, com a criação de universidades, escolas, bibliotecas, livrarias, periódicos e, sobretudo, editoras, houve mais aquisição de produções de outras partes do mundo, assim como um grande fomento da produção literária local.

É importante destacar que durante toda a história da literatura hispano-americana as obras de autoria feminina tiveram pouco espaço no cânone literário. No período colonial, só há reconhecimento das obras de Sór Juana Inés de la Cruz (1651-1695), freira, poeta e dramaturga mexicana, cuja obra foi profundamente censurada. Depois, apenas no início do século XX as autoras voltam a ser notadas e suas obras reconhecidas. Um exemplo é o da poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957), a primeira escritora latino-americana a ganhar um Prêmio Nobel de Literatura, em 1945. No decorrer do século XX, as autoras foram, aos poucos, ganhando mais espaço e notoriedade, conquistando respeito de público e crítica. Criticando essa relação sexista, a ensaísta Ana Lydia Vega (1994, p.92) afirma que:

“Marginadas estamos desde que el cromañón nos prohibía hacer dibujitos en las paredes de las mejores cavernas. Lo único que ha cambiado es que ahora lo sabemos. Cuando la literatura latinoamericana hizo ¡BUM!, las escritoras estaban ocupadísimas: en la cocina”³⁰.

A conquista de notoriedade das autoras femininas só foi alcançada no momento posterior ao “*boom* latino-americano”, atrelada às conquistas dos movimentos feministas, sobretudo na luta pela emancipação e empoderamento feminino. Autoras como Luisa Valenzuela, Giannina Braschi, Cristina Peri Rossi, Gioconda Belli, Isabel Allende e Laura Esquivel imprimem em seus textos mais que aspectos da realidade da América Latina, apresentam também reflexões sobre gênero e feminilidade.

Apesar de não representarem uma ruptura profunda nos padrões de opressão, sobretudo em relação de gênero, os escritores do “*boom* latino-americano” contribuíram para inovações em revelar uma nova América, que extrapolava os assuntos já abordados à exaustão, como o histórico de pobreza e autoritarismo.

As obras desse período apresentam um antagonismo em relação aos padrões realista/naturalista, além de ousarem em experimentações tanto estéticas quanto temáticas. A partir dessas características, emergiram dois fatores decisivos apresentados por Trouche (2010, p.89): “(...) o primeiro é o fato de que todo este processo de renovação artística impôs uma carga de informação de tal modo violenta, que provocou uma verdadeira revolução, exigindo do leitor um grande esforço de reconhecimento do processo artístico moderno”. Para o teórico, ao contrário da Europa, que é um continente com conceitos históricos e culturais consolidados, a realidade da América Latina é um processo ainda em construção, e assim, o experimentalismo desse período representou uma forma de construção dessa identidade.

O segundo fator seria o despertar para uma consciência de que a narrativa faz parte do universo da linguagem. Segundo Trouche (2010, p.89), “(...) a nova narrativa hispano-americana, portanto, se constitui numa longa viagem em busca de uma identidade, em busca do resgate/construção de sua imagem, enfim, em busca de individualidade”. Para ele, tal busca não ocorre apenas ao se revisitar temas ou referências a partir de outra perspectiva, mas “(...) se constrói e se desenvolve no interior do universo da linguagem” (TROUCHE, 2010, p.89).

A partir de diversas estratégias narrativas, os autores desse período buscavam apresentar um elemento libertador, como se ao se voltar aos mitos de origem, ao maravilhoso,

³⁰“Marginalizadas estamos desde que os homens primitivos nos proibiam de fazer desenhos nas paredes das melhores cavernas. O único que mudou é que agora sabemos. Quando a literatura latino-americana fez BOOM!, as escritoras estavam ocupadísimas: na cozinha.”

se redescobrisse a essência esquecida do continente. Dessas experimentações, surgiu uma corrente estético-narrativa que se convencionou denominar real maravilhoso.

Entretanto, é importante destacar que o real maravilhoso não pode ser considerado como sinônimo da literatura do “boom”. Elena González (2014, p.223) defende que

O real maravilhoso não poderia, a estas alturas do século XXI, continuar sendo visto, de modo circunscrito, como uma escola ou momento da narrativa latino-americana, geralmente associada à literatura do chamado boom. Precisaremos banir esse errático esquema historiográfico e esse falso conceito que ainda é frequente em planos de estudo e em materiais de consulta rápida (fundamentalmente da internet) para pensar o real maravilhoso como poética transhistórica, isto é, plausível de parecer em outros momentos do processo histórico latino-americano e não circunscrito a um momento focal do processo.

Dessa forma, é possível afirmar que o real maravilhoso é uma expressão poética de alcance de todos os níveis da textualidade, não se restringindo a temáticas narrativas específicas, mas a partir de uma construção textual. E desse discurso, há implicações ideológicas profundas, sobretudo por se tratar de uma expressão artística que busca uma construção simbólica da identidade da América Latina.

2.2 Real Maravilhoso

Desde o seu descobrimento, a visão europeísta ocidental, marca como um dos traços culturais predominantes da América Latina a naturalização do insólito. A identidade cultural dos povos pré-colombianos foi relegada a noções de simpatias, superstições e crenças no sobrenatural. A tradição oral dos povos transmitida de geração em geração foi menosprezada. A literatura do século XX, na busca pela sua Identidade Cultural, retoma essas tradições populares como recurso estético. A esta nova forma de ficção, alguns críticos literários batizaram primeiramente de Realismo Mágico. Segundo Irleamar Chiampi (2012, p.19):

A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) de novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (mágica) da realidade.

A complexidade das estruturas hispano-americanas necessitava de uma forma discursiva singular. As obras dessa nova tendência careciam de uma nomenclatura própria,

que expressasse essa “nova atitude” dos artistas diante daquilo que era encarado como real. Assim, o termo “mágico” foi o encontrado.

De acordo com Chiampi (2012), a expressão “Realismo Mágico” foi utilizada pela primeira vez pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh em seu livro *Nach Expressionismus (Magister Realismus)* para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão. Para o autor, a produção do pós-guerra, ao contrário do expressionismo ante-guerra, visava representar os objetos do mundo conhecido, com o objetivo de explorar e ressaltar os mistérios que ocultavam, ou seja, a magia presente em tudo.

Ainda segundo a autora, o termo foi aplicado para denominar esta produção literária pela primeira vez por Arturo Usler Pietri, em sua obra *Letras y Hombres de Venezuela*, de 1948. Pietri buscava uma expressão para se referir aos contos venezuelanos dos anos de 1930 e 1940. O termo encontrou aderência por parte de acadêmicos e críticos a toda produção hispano-americana.

Apesar de poético, o termo é conceitualmente problemático. Sobretudo por caracterizar a natureza da realidade latino-americana como “mágica”, retomando as ideias dos primeiros conquistadores que viram na nova terra descoberta o lugar do maravilhoso, fazendo com que a América fosse o lugar da projeção do "outro", o europeu. A designação "mágica" corrobora para atrelar a identidade cultural do continente a uma ideia de exotismo, além de inserir em um mesmo patamar a literatura fantástica produzida na Europa e a expressão narrativa da América Latina.

Desse modo, para designar essa tendência literária, o termo mais aceito é Real Maravilhoso³¹, enunciado pelo romancista cubano Alejo Carpentier em um ensaio publicado no jornal *El Nacional*, da Venezuela, em 1948 e no prefácio do romance *El Reino de este mundo*, publicado em 1949. O texto é considerado um tratado para entender a poética proposta pelos autores do movimento.

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy³². (CARPENTIER, 2003, p.12)

³¹ Apesar de Real Maravilhoso ser considerado um termo conceitualmente mais apropriado para Chiampi (corrente teórica adotada nesse trabalho), alguns teóricos trabalhados nessa pesquisa usam Realismo Mágico, como Stam (2008), ou Realismo Fantástico, como Nuñez (2014), para designar essa tendência estético-narrativa.

³² “O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram nomes ainda lembrados: desde os buscadores da Fonte da Eterna Juventude, da áurea

O autor defende as características específicas da formação cultural da América, enumerando traços transculturais, resultantes de uma identidade mestiça. Stam (2008, p.447) afirma que: “Carpentier contrasta o que vê como sendo os laboriosos esforços dos vanguardistas europeus de processar o maravilhoso, através de técnicas de deslocamento, com o maravilhoso inerente à própria realidade quotidiana na América Latina”. A visão de Carpentier, reforçada por Stam, mantém uma visão europeizada, uma vez que vê na realidade latino-americana elementos do maravilhoso balizada pelo conceito do “merveilleux” do Movimento Surrealista europeu. Entretanto, o real maravilhoso pode ser visto como um movimento que busca uma poética que represente a realidade própria da América Latina. Assim, é uma prática reducionista relacionar a produção literária latino-americana realista maravilhosa a correntes da literatura fantástica europeia, pois ambas consistem em propostas discursivas distintas.

Carpentier buscou o termo “maravilhoso” por já ser consagrado pela poética e pelos estudos críticos-literários, sobretudo por estar relacionado a outros conceitos correlatos, como o fantástico e o realismo. O autor assimila esse termo e sua acepção, advindo da cultura eurocêntrica, sem criticá-lo e o incorpora para designar a produção americana. Já o termo “mágico” possui outros significados teóricos, aproximados a outros ramos do conhecimento, como o Ocultismo. Carpentier retoma as reflexões sobre o real maravilhoso em mais dois trabalhos: no ensaio “De lo real maravilloso”, publicado originalmente no livro *Tientos y diferencias*, em 1967 e na conferência “Lo barroco y real maravilloso”, proferida no Ateneo de Caracas, em 1975. Nesse, o escritor (2010, s/p) afirma que

La palabra ‘maravilloso’ ha perdido con el tiempo y con el uso su verdadero sentido, y lo ha perdido hasta tal punto, que se produce, con la palabra ‘maravilloso’, lo ‘maravilloso’, una confusión de tipo conceptual tan grande, como la que se forma con la palabra ‘barroco’ o con la palabra ‘clasicismo’. Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Ya ellos se une en el acto la noción de que todo lo maravillosos ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo, es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.³³

cidade de Manoa, até certos rebeldes da primeira hora ou certos heróis modernos de nossas guerras de independência de tão mitológicas quanto a coronela Juana de Azurduy.”

³³ “A palavra ‘maravilhoso’ perdeu ao longo do tempo e com seu uso o seu verdadeiro significado, e perdeu de tal forma que ocorre, com a palavra ‘maravilhoso’, o ‘maravilhoso’ uma espécie de confusão conceitual tão grande quanto é formada com a palavra ‘barroco’ ou a palavra ‘classicismo’. Os dicionários nos dizem que o maravilhoso é o que causa admiração, por ser extraordinário, excelente, admirável. E se junta a eles a noção de que todo o maravilhoso deve ser belo, bonito e amigável. Enquanto o único que deveria ser recordado de definição dos dicionários é o que se refere ao extraordinário. O extraordinário não é bonito ou belo pela essência.

Por ser uma manifestação literária própria da América Latina, porém, não exclusiva à região, a conceituação se torna um desafio, uma vez que é limitador utilizar termos aplicados ao pensamento europeu para uma realidade tão distinta quanto a latino-americana. Carpentier (1967, p.37 *apud* CHIAMPI, 2012, p.46) defende que “(...) nosotros, novelistas latino-americanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto – para situarlo en lo universal”³⁴.

O real maravilhoso encontra seu mais significativo espaço para o desenvolvimento estético e temático na América Latina, porque representou tanto um processo de continuação da estética desenvolvida, quanto uma renovação da produção ficcional latino-americana, sobretudo ao consolidar a busca pela latino-americanidade. Reside nesse ponto a inovação do real maravilhoso, já que Carpentier continua vendo o maravilhoso da América com os mesmos olhos dos europeus.

Como a noção de realidade é uma construção discursiva, o discurso do real maravilhoso é o da representação do sobrenatural, do insólito, do extraordinário, mas com a mesma perspectiva do europeu, sem enunciar uma dicotomia verdadeira entre o real e o imaginário americano.

Contudo, tal fato não desmerece as reflexões suscitadas pela tendência estética narrativa-discursiva teorizada por Carpentier. Com sua obra, o autor naturaliza o insólito, já que para González (2014, p.224)

O discurso realista maravilhoso não é um discurso da disjunção. Se o texto realista e o texto maravilhoso legitimam um *Sentido*, uma *Lógica* (o primeiro por identificação, o segundo por oposição), no caso do texto realista maravilhoso, não há oposição, ele não é o oposto do mundo real *nem o oposto do mundo maravilhoso, é um mundo outro, que instala Outro sentido.* (Grifos da autora)

Esse outro sentido a que se refere a autora, não se limita a representar a realidade latino-americana, mas representar o discurso dessa realidade. Ou seja, o real maravilhoso não busca representar a realidade concreta da América, mas é uma construção discursiva, a ideia de América. Assim, ao construir discursivamente a realidade americana sob o prisma da naturalização do insólito, as narrativas do real maravilhoso assumem um caráter político. Um exemplo que ilustra essa relação é a obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que, segundo a análise de Stam (2008, p.440):

Ele não é bonito nem feio, é principalmente sombrio pelo insólito. Todo o insólito, todo o assombroso, tudo o que está fora das normas estabelecidas é maravilhoso.”

³⁴ “(...) Nós, novelistas latino-americanos, temos que nomear tudo – tudo o que nos define, envolve e circunda: tudo o que opera com energia de contexto – para situá-lo no universal.”

Quando uma epidemia de insônia toma conta de Macondo, seus habitantes perdem a capacidade de distinguir entre o sonho e a realidade. Este embaçamento do onírico e do factual também tem uma dimensão política. Quando uma greve é reprimida pelos proprietários de uma plantação de bananas, aquele que detém o poder impõe seu ‘sonho’ à população, que é obrigada a aceitar a ficção de que a polícia nunca realmente atirou nos manifestantes e que, conseqüentemente, as mortes que eles testemunharam, na realidade, não haviam acontecido.

Dessa forma, traços do maravilhoso buscam tocar o lado sensível do leitor para despertar o senso de coletividade. Ao se identificar nos elementos insólitos da obra referências críticas à realidade cotidiana, busca-se acender o senso de comunidade, de pertencimento a um povo que possui os mesmos problemas e dificuldades, as mesmas crenças e costumes, o mesmo modo de encarar o cotidiano.

O caráter subversivo e ao mesmo tempo poético são características importantes do real maravilhoso. Expressar as especificidades, os problemas e a poesia presentes na realidade da América Latina confere a este gênero literário a categoria de divulgador da latino-americanidade.

2.3 Gabriel García Márquez

De todos os autores consagrados nesse gênero, Gabriel Garcia Márquez é um dos mais emblemáticos. Segundo Nuñez (2014, p16),

García Márquez supera o ‘realismo fantástico’, que sua obra levou à realização máxima, seja porque o próprio escritor considerava toda a fabulação de seus livros a mais sincera transcrição da vida comum e dos dramas da história pós-colonial, na América Latina; seja porque a magia que transbordou de seus livros: a revolução que retirou da Colômbia e, por extensão, o continente latino-americano de uma solidão, de uma invisibilidade planetária e de certa afasia, na comunicação com os centros de consagração cultural, não se fez com tiros e exércitos, mas com um livro, *Cem Anos de Solidão* (1967).

Aliando crítica social, representação da realidade da América Latina e sofisticados recursos narrativos, García Márquez conquistou o mercado editorial de diversas partes do mundo e um enorme – e fiel – público de leitores. A riqueza poética, a forma inteligente com a qual o autor brinca com as palavras e com as ideias fazem com que suas obras, em suas múltiplas manifestações, ganhem o mundo. Para Trevisan (2007, p.36),

A narrativa ficcional de García Márquez parece retornar sempre a uma mesma questão: ao poder da palavra, seja ela escrita ou simplesmente dita. Os falares

literários e populares compõem os desdobramentos da ficção e sugerem uma leitura que caminha em uma espiral de referências. Ora as cidades tornam-se palavras e podem ser lidas até que se consumam, ora a narrativa histórica é palavra e pode reinventar criticamente o passado. E, tantas vezes, o amor faz-se verbo, começando e terminando no desejo de possuir as palavras, do outro, de nós mesmos.

Em 1982, o autor recebeu o prêmio Nobel de Literatura e em seu discurso de agradecimento, intitulado *La Soledad de América Latina*, García Márquez defendeu que os elementos do maravilhoso estavam presentes na obra literária americana desde as crônicas dos colonizadores, que apresentavam “a nova terra” como um local repleto de magia e seres maravilhosos. Porém, ele também descreve os regimes totalitários e violentos, além da exploração por parte de países financeiramente mais ricos. E que, apesar de todo o sofrimento e exploração, os povos americanos responderam com a luta pela sobrevivência, pelo amor à vida. O escritor (2014, 17-8) exaltou a América Latina e a poesia presente em todos os lugares dessa terra “grande” e concluiu o seu discurso ressaltando que:

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte. El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía.³⁵

O real maravilhoso está bastante presente em suas histórias. Aliados ao imaginativo, fatos históricos como a Guerra dos Mil Dias, considerada a revolta mais trágica e sangrenta da história da Colômbia, e o declínio, também bastante violento, da *United Fruit Company* são recontadas por García Márquez, tornando-se pano de fundo para os conflitos de suas personagens. Os fatos históricos são descritos a partir de elementos fantásticos, criando um universo poético, mas ao mesmo tempo bastante crítico, dos acontecimentos. Ao descrever a obra de García Márquez, Stam (2008, p.406) acredita que

De certa forma, o realismo mágico vira do avesso o realismo documental ao estilo Defoe; no lugar do inventário de objetos e animais do autor inglês, acenamos como ‘efeitos de realidade’, encontramos uma estranha miscelânea de fato e (aparente) imaginação em Márquez para gerar o que pode ser chamado de ‘efeitos de irrealidade’. A precisão de Defoe e seus “quatro anos, onze meses e dois dias” de chuva são transformados no romance de Márquez a fim de gerar flores mágicas que desabrocham da ‘mais seca das máquinas’

³⁵ “Em cada linha que escrevo trato sempre, com maior ou menor fortuna, de invocar os espíritos esquivos da poesia, e trato de deixar em cada palavra o testemunho de minha devoção por suas virtudes de adivinhação, e por sua permanente vitória contra os surdos poderes da morte. O prêmio que acabo de receber o entendo, com toda humildade, como a consoladora revelação de que meu intento não foi em vão. É por isso que convido a todos vocês a brindar por o que um grande poeta de nossas Américas, Luis Cardoza y Aragón, definiu como a única prova concreta de a existência do homem: a poesia.”

Toda a obra de Garcia Marquez transborda aspectos biográficos, das experiências vividas por sua família, por seu tempo e seus lugares, a partir de muitas alegorias e lirismo. Para Trevisan (2007, p. 33) “desdobradas e metafóricas, ressurgem como espaços capazes de evocar a História e de articular a façanha da multiplicação de significantes e significados latino-americanos”.

A decisão de se tornar escritor surgiu do convívio com o namorado de sua prima Sara Emilia Márquez, o escritor José Del Carmen Uribe Vergel, que assinava seus textos como J. del C. Em seu livro autobiográfico *Vivir para contarla* (2004), García Márquez (2004. p.81) afirma que: “De inmediato quise ser igual a él, y no estuve contento hasta que la tía Mama aprendió a peinar-me como él³⁶”.

Foi também no convívio com a família que o escritor estabeleceu a forma de criar os nomes para seus personagens. Para ele, “(...) los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser³⁷” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004. p.61). Ao construir a identidade de um personagem, García Márquez o via como um ser autônomo, cujo nome deveria combinar com todas as suas características e especificidades.

A relação com o idioma também é um fator determinante para a elaboração de seus textos. Em sua casa era falada uma língua que misturava o espanhol que seus tataravós haviam trazido da Espanha após passarem um tempo na Venezuela, com os falares caribenhos e alguns africanismos dos negros escravizados, além de elementos da língua guajira, própria dos povos nativos. Essa relação com uma cultura tão miscigenada extrapola o âmbito idiomático e invade o universo narrativo de García Márquez, de tal modo que, em entrevista ao jornalista Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez (2008, p.63-4) ratifica esse caráter mestiço da cultura americana, resultado de diversas origens:

En la región donde nací hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano, donde se manifestaron culturas indígenas³⁸. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros

³⁶ “De inmediato quis ser igual a ele, e não sosseguei até que tia Mama aprendeu a me pentear como ele.”

³⁷ “(...) os personagens de minhas novelas não caminhavam com seus próprios pés enquanto não tivessem um nome que se identifiquem com o seu modo de ser.”

³⁸ Em *El amor en los tiempos del cólera*, Gabo se aproxima dos traços culturais africanos e europeus, uma vez que, como afirmou na passagem transcrita, a identidade indígena se manifestou com mais força na cultura alteplana.

africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural³⁹.

Além de sua relação com a literatura, Gabriel García Márquez também explora a linguagem cinematográfica. Ele estudou cinema em Roma, quando exilado. Nessa área realizou diversos trabalhos. Em 1954, foi um dos diretores e o roteirista do curta-metragem *A Lagosta Azul*, ao lado de Alvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo e Luis Vicens. Em 1964, assinou, juntamente com Carlos Fuentes, o roteiro de *El gallo de oro*, filme de Roberto Gavaldón baseado na obra de Juan Rulfo. No ano seguinte, foi roteirista do clássico do cinema mexicano *En este pueblo no hay ladrones*, de Albert Issac, com um elenco formado de artistas como Luis Buñuel, Rulfo e o próprio Márquez. Também participou da produção brasileira *Jogo Perigoso* (1967), escrevendo o segmento “HO”.

Trabalhou como crítico de cinema em diversos jornais e é um dos fundadores da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Baños, em Cuba, inaugurada em 1986. O autor também foi jornalista, sendo este seu primeiro ofício com as palavras. Aos vinte anos, começou a trabalhar como redator de notas no jornal *El Universal*, foi colunista e correspondente internacional na Europa, Cuba e Estados Unidos. Ele (2008, p.31) conta que começou a escrever por acaso “(...) quizá solo para demostrarle a un amigo que mi generación era capaz de producir escritores. Después caí en la trampa de seguir escribiendo por gusto y luego en la otra trampa de que nada me gustaba más en el mundo que escribir⁴⁰”. Para Reynaldo Damázio (2007, p.38), a relação entre literatura e jornalismo revela aspectos importantes sobre a poética de García Márquez

Por conta da fusão entre um realismo que se poderia chamar de crítico, em virtude do registro implacável de idiossincrasia e mazelas, com uma fábulação exuberante que muitas vezes envereda pelo fantástico, a produção desses escritores ganhou a classificação de realismo mágico.

Gabriel Garcia Marquez (2004, p.288) afirmou que “*Creo hoy más que nunca que novela y reportaje son hijos de una misma madre*⁴¹”, conciliando assim as duas formas de

³⁹ “Na região onde nasci há formas culturais de raízes africanas muito distintas às das zonas do altiplano, onde se manifestam culturas indígenas. No Caribe, a que pertenço, se misturou a imaginação transbordante dos escravos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e logo com a fantasia dos andaluces e o culto dos galegos pelo sobrenatural.”

⁴⁰ “Talvez só para demonstrar a um amigo que a minha geração era capaz de produzir escritores. Depois caí na armadilha e segui escrevendo por gosto e logo em outra armadilha de que nada me gostava mais no mundo do que escrever.”

⁴¹ “Creio hoje, mais do que nunca, que romance e reportagem são filhos de uma mesma mãe.”

escrita, e justificando o tom literário em sua produção jornalística e o caráter narrativo realista em seus romances.

O último livro publicado por Gabriel García Márquez foi *Memoria de mis putas tristes*, em 2004, sendo esta a despedida do escritor da literatura. Em 2012, o irmão do escritor, Jaime García Márquez, declarou que ele fora diagnosticado com demência senil, sofrendo lapsos de memória e dificuldades de elaborar pensamentos. A doença é genética, e foi agravada após um câncer linfático que quase matou o escritor em 1999. O escritor faleceu em 17 de abril de 2014, na Cidade do México.

Segundo o próprio García Márquez (2008, p.44) em toda sua obra não há nenhum tema que não esteja relacionado com a realidade. Em seu romance *El amor en los tiempos del cólera*, a história de amor entre seus pais foi o fio condutor para o desenvolvimento da narrativa:

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 poesía⁴². (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.54-55)

Por tal motivo, ao recorrer ao discurso realista maravilhoso, Gabriel García Márquez imprime poética e ideologicamente suas críticas à realidade da América Latina. Há o reconhecimento da diversidade de culturas que convivem no continente e a defesa do hibridismo cultural que constitui tais povos.

O maravilhoso penetra nas narrativas da mesma forma como o autor defende que deve ser o cotidiano da América: inserido na realidade. O autor não encara o maravilhoso como algo sobrenatural, mas reconhece que o insólito é um dos aspectos que constituem a cultura latino-americana.

Em suas narrativas está representada a profícua realidade do continente americano, e há também um profundo diálogo com outras manifestações artísticas, sobretudo o cinema, com o qual esteve envolvido durante muitos anos de sua vida. O autor (2008, p.40) acreditava que “(...) en todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* hay un inmoderado afán de

⁴² “A história desses amores contrariados foi outro dos assombros de minha juventude. De tanto a ouvi ser contada por meus pais, juntos e separados, a tinha quase completa quando escrevi *La hojarasca*, meu primeiro romance, aos vinte e sete anos, mas também era consciente de que me faltava muito que aprender sobre a arte de escrever. Ambos eram narradores excelentes, com a memória feliz do amor, mas chegaram a apaixonar-se, tanto em seus relatos que quando ao fim me decidí a usá-la em *El amor en los tiempos del cólera*, com mais de cinquenta anos, não pude distinguir os limites entre a vida e a poesia”.

visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres⁴³”. Para ele, tal diálogo entre visualidade e literatura tem origem em sua paixão pelo cinema.

Diversas obras literárias suas foram adaptadas para filmes, principalmente durante o tempo em que presidiu a Escola de Cinema em San Antonio de los Baños, em Cuba, como assinala Stam (2008, p.428):

Em dois anos, uma série de adaptações (na maioria, co-produções com a Espanha) baseadas na obra de [García] Márquez (e com a colaboração deste) surgiu: Um senhor muito velho com umas asas enormes, dirigido pelo cineasta argentino Fernando Birri; El verano de la Señora Forber, dirigido pelo mexicano Jaime Humberto Hermosillo; Fabula de la bella palomera, dirigido por Rui Guerra; Cartas Del parque, dirigido por Tomas Gutierrez Alea; e Milagro en Roma, dirigido por Lisandro Duque Narajo.

Contudo, deve-se ressaltar que há uma série de dificuldades nas adaptações de suas obras. Uma delas é captar o universo mágico descrito pelo escritor. Outra é conseguir transformar em imagens a poesia e a crítica social expressas em seus livros e, por último, traduzir e recriar a latino-americanidade presente nas obras.

Como cinema e literatura são manifestações artísticas que possuem linguagens próprias e que exigem de seu público leituras diferenciadas, os universos imaginados também serão específicos. O leitor, ao decodificar as palavras escritas de um livro, constrói em seu imaginário todo um universo, com características e personagens próprios. A imaginação do leitor é ilimitada e irrestrita. Já o público do cinema assiste a uma sequência de imagens e sons, interpretando o que tais quadros constroem e qual o efeito que cada elemento em cena gera para a construção da narrativa. O cinema, portanto, realiza diálogos com o texto literário, se apropriando de alguns de seus elementos. Assim, nem sempre o texto literário adaptado corresponde em todos os seus aspectos à narrativa fílmica.

⁴³ “(...) em todos meus livros anteriores a *Cien años de soledad* há um imoderado afã de visualização dos personagens e das cenas, e até uma obsessão por indicar pontos de vista e enquadramentos”

3. MAIS DE CEM ANOS DE INTERMIDIALIDADE

O alcaide, por insistência do Sr. Bruno Crespi, explicou num decreto que o cinema era uma máquina de ilusão que não merecia os arroubos passionais do público. Diante da desalentadora explicação, muitos acharam que tinham sido vítimas de um novo e aparatoso negócio de cigano, de modo que optaram por não voltar ao cinema, considerando que já tinham o suficiente com os seus próprios sofrimentos para chorar por infelicidades fingidas de seres imaginários (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cem anos de solidão*, 2003, p.207)

O ato de narrar está presente na história da humanidade desde os primórdios. Na Pré-história, os homens desenhavam nas paredes das cavernas suas experiências e crenças, registrando para as gerações seguintes seus feitos e vitórias. Na Antiguidade, as narrativas eram transmitidas de maneira oral, sobretudo pelos aedos e rapsodos, cantadores de rua que poetizavam os relatos e os recitavam em praça pública. Com o desenvolvimento da escrita, e com a posterior invenção da imprensa, as narrativas experimentam a possibilidade da “imortalidade”, uma vez que passam a ser registradas em suportes que podem ser reproduzidos e passados para vários leitores. (ARANHA, 1986)

A narrativa, para Walter Benjamin (2012, p.213), é “(...) a faculdade de intercambiar experiências”. Para ele (2012, p.221), narrar é dar conselhos ao transmitir sabedoria e a tradição de um povo, pois “(...) contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.” Para o autor, existem dois tipos básicos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O camponês sedentário conhece as histórias e tradições de sua terra e as conta a todos aqueles que queiram ouvir, passando adiante as informações de seu povo. Já o marinheiro comerciante é aquele que viajou e conhece, por ter vivenciado ou escutado, diversas histórias de vários lugares do mundo. “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos.” (BENJAMIN, 2012, p.215)

Benjamin (2012) defende ainda que as melhores narrativas são aquelas que menos se distinguem da oralidade, contadas por narradores cujas raízes estão nas camadas mais tradicionais de uma comunidade, entre aqueles que escutam e elaboram conselhos. O narrador está inserido entre os mestres e os sábios, uma vez que compartilhar conselhos é narrar. Uma característica essencial da narrativa é o senso prático.

(...) Tudo isso [os conselhos] aponta para o parentesco entre esse senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 2012, p.216)

Benjamin (2012) também aborda a sua preocupação com o fim das narrativas, decorrência do desencanto com o mundo e da destruição dos valores tradicionais. Os indivíduos passam a compartilhar informações que só possuem valor quando representam uma novidade, ao invés de transmitirem narrativas, que nunca se esgotam e são sempre atuais. Para ele, é pela narrativa que os indivíduos perpetuam sua História e transmitem sua identidade.

A narrativa é a matéria-prima da expressão artística literária. A palavra literária é de origem latina, *littera*, que significa letra ou caráter da escritura. Para os gregos, literária é “(...) a arte que concerne às letras, à arte de escrever e ler. Designava, pois de uma maneira ampla, qualquer obra escrita, entre elas a literatura como hoje é entendida.” (CASTRO, 2000, p.33)

Ao registrar com a escrita, a cultura de um povo poderia ser transmitida, seja para outros povos, seja para futuras gerações. Por isso,

A literatura enquanto conjunto de obras escritas confundia-se com a própria história da cultura. Nesse sentido, o mais famoso dos empreendimentos é dos beneditinos de Saint-Maur com a sua *Histoire littéraire de la France*, onde o adjetivo ‘literária’ é sinônimo de cultura. Historicamente, a literatura sempre esteve ligada ao ensino, à aprendizagem, à formação formal e cultural: era o homem letrado. (CASTRO, 2000, p.33)

Todo texto é uma representação de uma realidade e é resultado de leituras, sobretudo da interação do homem com o mundo em que está inserido. Por isso, o texto apresenta representações, é uma “imitação” da realidade.

Os filósofos gregos denominam essa “imitação” de *mimese*. Platão, em *Crátilo* (2001), apresenta a mimese como uma necessidade do homem de expressar a realidade por imagens, capturar e apresentar as ideias presentes nas coisas. Já na *República* (1972), ele apresenta a mimese como uma imitação de terceiro grau, uma vez que a verdade, o primeiro grau, surge no mundo das ideias, por um ser superior que a cria. Há o segundo grau, que é o objeto em si e o terceiro grau seria a representação, ou seja, a obra de arte.

Para Aristóteles (1972, p.294), a mimese é a unidade estruturante da metáfora, é a representação da realidade, pois,

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer.

Aristóteles também analisa o conceito de *catarse*. Segundo o filósofo, a experiência estética proporcionada pela obra de arte tem o poder de purificar a alma a partir do contato com as peripécias narradas. O público compartilha um processo catártico pela verossimilhança entre sua própria experiência de vida e as representadas pelos personagens, realizando relações e se identificando com a situação narrada.

Ao representar uma realidade, o texto literário utiliza o recurso da ficção. O termo ficção formou-se a partir do verbo latino *fingere* e significa dar forma. A ficção literária é a construção de uma realidade, e se constitui enquanto forma discursiva. Todo texto literário é ficcional, mas nem toda ficção é literária. A matéria prima da ficção é o imaginar:

O imaginar é o contraponto do formar. O contraponto indica a presença da tensão do limite e do ilimitado, do discurso e do imaginário, do homem ultrapassando as fronteiras das realidades dentro do real. A forma ficcional sem o imaginar origina os formalismos retóricos, os modismos estilísticos, provocando equívocos sobre o literário: este se realiza quando o imaginário irrompe em formas que o deixam manifestar-se silenciosamente. É isto que caracteriza fundamentalmente a ficção: a presença marcante e irrefreável do imaginário. (CASTRO, 2000, p.45)

Ao imaginar, o texto literário significa o real e cria múltiplas realidades. Assim, o discurso literário é real, construindo um tempo e um espaço próprios. Para Castro (2000, p.47) “uma obra é declarada realista quando é verossímil, fiel à realidade. Há uma verossimilhança orgânica, isto é, a obra tem que ser coerente, harmônica no seu todo, na sua construção e realização.”

Portanto, a realidade também é uma construção discursiva. Dessa forma, se torna incoerente buscar alguma manifestação que represente a realidade tal qual ela é. Pela narrativa, mundos são criados e personagens ganham vida. Para Arán (1999), o texto expressa linguisticamente uma construção de significados que já haviam sido estabelecidos a partir de uma série de convenções culturais e pela imaginação do autor. O mundo criado pela narrativa não está baseado nas leis que regem o mundo “real”, como as leis da física ou da química, mas em leis próprias, necessárias para a condução da narrativa.

Contudo, a arte de narrar não se restringe apenas à literatura: está presente nas mais diversas manifestações artísticas, como pintura, teatro, cinema. O escritor Malba Tahan (2001, p.15), no prefácio à edição de *As mil e uma noites*, afirma que

A criança e o adulto, o rico e o pobre, o sábio e o ignorante, todos, enfim, ouvem com prazer histórias – uma vez que estas histórias sejam interessantes, tenham vida e possam cativar a atenção. A história narrada, lida, filmada, dramatizada, circula em todos os meridianos, vive em todos os climas. Não existe povo algum que não se orgulhe de suas histórias, de suas lendas e de seus contos característicos.

Contar uma narrativa implica criar um mundo, uma representação da realidade. Pela ficção é possível desbravar o universo ilimitado do imaginário. A história compartilhada preenche lacunas existenciais, provocando naquele que entra em contato com a narrativa reflexões, muitas vezes, profundas sobre sua própria existência. A narrativa não se limita a uma expressão midiática, mas pode ser apresentada das mais diversas formas. É possível contar uma história a partir das páginas escritas de um livro, pelas cores e formas de uma pintura, pelos passos de uma coreografia de dança ou pelas imagens filmadas e editadas no cinema.

3.1 Processos intermidiáticos

Um aspecto inerente à arte é o diálogo entre as suas mais diversas manifestações. Uma obra retoma a outra, seja revisitando modelos, padrões ou temáticas, seja como forma de complementação, homenagem, atualização ou crítica. Para Hutcheon (2013, p.22), “(...) a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”. Em qualquer produção artística é possível encontrar elementos que a conectem com outra produção. Esse resgate pode ser feito sem a mudança de mídia, como a releitura literária de um romance ou com mudança de mídia (intermediático), como a adaptação de um romance para o cinema.

O teórico Mikhail Bakhtin (1997) defende a ideia de dialogismo entre os enunciados. O autor afirma que um enunciado sempre vai remeter a outro, estabelecendo uma relação dialógica entre eles, uma vez que a construção linguística é uma forma de comunicação, que por sua vez, é de essência dialógica. Para o autor (1997, p.348), uma narrativa é parte de uma combinação entre as experimentações vivenciadas em justaposição com a representação de um mundo imaginado.

O *dado* e o *criado* no enunciado verbal. O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o

que é já concluído em sua visão do mundo, etc.). O *dado* se transfigura no *criado*.
(Grifos do autor)

Ainda segundo Bakhtin, a expressão artística é sempre uma “construção híbrida”, ou seja, as palavras de uma pessoa sempre se misturam com as de outra(s), assim como os elementos artísticos. Por exemplo, os contornos de uma escultura que servirão de inspiração para um poema ou o romance que servirá de base para um *ballet*. Portanto, não há obra completamente original e o respeito à total originalidade se torna praticamente impensado, já que não existe.

O processo dialógico é intrínseco a produção textual e contribui para o desenvolvimento e enriquecimento das manifestações, sobretudo nas relações intermediárias. Ao estabelecer tal relação, uma narrativa ganha a possibilidade de ser expressa a partir de uma nova linguagem, oferecendo novas experiências àqueles que a conhecem.

A teoria da intertextualidade desenvolvida pela pesquisadora Julia Kristeva (2005, p.71), baseada no conceito de dialogismo de Bakhtin, está de acordo com essa ideia, e acrescenta que há uma ambivalência da escritura, ou seja, “(...) o termo ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa”. A autora, dessa forma, extrapola a dimensão textual de uma obra ao caracterizar o processo dialógico na construção de um texto incluindo as experiências culturais vivenciadas pelos indivíduos. A palavra, unidade mínima que estrutura o texto, atua como um mediador entre o ambiente cultural e a estrutura literária. Sendo a palavra espacializada, ocupa três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Essas dimensões são espaços ambivalentes e dialógicos, que participam da construção textual.

Já para o professor Adalberto Müller (2008), a reflexão intermediária deve extrapolar os estudos da intertextualidade, pois estes se centram em conceituações da linguagem, principalmente à cultura do livro. Dessa forma, o estudo da intertextualidade é uma etapa da análise da relação entre mídias, não o processo como um todo. É necessário entender os diálogos textuais, mas aliados a uma teoria da mídia, na qual se é necessário abrir a um amplo espectro analítico, que envolve as relações entre mídia com outros campos, como História, política, realidade, indústria.

A intermedialidade não se limita ao estudo da relação entre as artes, mas engloba todo o campo dos processos entre mídias, ou seja, todas as formas de expressão e comunicação. O conceito “interartes” é problemático por dois motivos: pela dificuldade de se definir o que é arte e pela manifestação artística não se limitar a questões estéticas. Com uma produção cada vez mais híbrida, envolvendo diversas vozes e manifestações culturais, um texto engloba cada

vez mais linguagens. A arte possui funções ilimitadas: ultrapassa as barreiras estéticas, alcançando protagonismo em outros campos, como econômicos, políticos e pedagógicos.

Para Claus Clüver (2006), todas as produções são textos, podendo ser eles verbais ou não verbais, e cada manifestação compartilha um sistema de signos, resultando numa linguagem própria. O estudo das relações intermediáticas, como a análise do processo de adaptação da literatura para o cinema, está relacionado à observação das relações transmidiáticas, ou seja, o diálogo entre diferentes linguagens. Para o pesquisador,

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra - conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. (CLÜVER, 2006, p.17)

Assim, ao realizar uma análise intermediática é necessário considerar as especificidades de cada linguagem. Cada mídia possui um repertório próprio, e dessa forma, implica consumos específicos. Devido a essas particularidades de cada meio, cobrar fidelidade para com um texto-fonte não é relevante, uma vez que é impossível adequar todos os aspectos de uma narrativa a outra com plataformas diferentes. É necessário, entretanto, refletir sobre a recepção do conteúdo do novo texto.

3.2 Da literatura para o cinema

Pelo senso comum, quando se analisa a relação entre cinema e literatura, sobretudo o processo de adaptação da narrativa escrita para a filmada, a produção cinematográfica recebe definições desfavoráveis, como “infidelidade”, “traição”, “vulgarização”, além de afirmativas como “o livro é sempre melhor que o filme”.

Entretanto, tanto literatura quanto cinema são artes híbridas, herdeiras de outras mídias. São manifestações com linguagens próprias, resultados de experimentações, leituras e concepções estéticas. Para Müller (2008, p.48),

Dentro desse processo [intermediático], literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se interrelacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o

videogame etc. O estudo dessas interrelações configura o campo da intermedialidade.

Ao dialogar com as mais diversas mídias, uma obra de arte reflete os contextos histórico e social nos quais foi produzida. Uma narrativa também está impregnada de valores ideológicos e proposições poéticas. A arte é um poderoso agente de transmissão de ideologias e de despertar de reflexões sobre o que acontece com o homem e em sua vida em sociedade.

Cada obra carrega em si as mais variadas vozes que participam de sua criação. O artista é um ente social, dotado de sensibilidade para realizar leituras do mundo que o cerca. Ele é uma construção e suas produções são reflexos destas interações. Os artistas, de um modo geral, são as primeiras vozes a responderem aos pensamentos sociais e políticos. Para Rabinowitch (1959, p.664 *apud* NISBET, 2000, p. 118),

O artista é o indivíduo mais sensível da sociedade. Seu sentimento de mudança, sua apreensão das coisas novas que estão por vir, é provavelmente mais acurado que o do pensador científico, racional, que se move lentamente. É na produção artística de um período, mais que em seu pensamento, que se poderia procurar as sombras que anunciam os eventos que estão surgindo, como uma antecipação profética.

Se uma obra possui todo um arcabouço de contextos e ideologias, ao ser adaptada, há uma tradução dessas vozes, que podem ser deslocadas ou apagadas. No processo de adaptação há um profundo diálogo entre os imaginários dos artistas envolvidos, ou seja, entre o autor do texto-base e aqueles responsáveis pela sua adaptação.

Para Stam (2006), um aspecto que precisa ser levado em consideração ao se pensar uma adaptação é o contexto temporal. Em alguns casos, muitos anos separam a produção das duas obras, o que proporciona uma maior liberdade aos produtores da adaptação para “atualizar” ou não a narrativa ou reinterpretar o romance. Em outros casos, pouco tempo separa as duas obras, e o autor do texto-base participa da adaptação, como no caso de *El amor en los tiempos del cólera*, no qual García Márquez participou das negociações pelos direitos do livro.

Também segundo Stam (2006, p.44), as adaptações, muitas vezes, modificam ou apagam os questionamentos políticos e ideológicos. Assim, obras literárias com forte carga crítica e de denúncia sofrem uma “amenização” de seu caráter combativo na narrativa cinematográfica. O autor acredita que “(...) os filmes temporâneos de Hollywood tendem a ser fóbicos em relação a qualquer ideologia vista como ‘extrema’, seja ela proveniente da esquerda ou da direita”. Isso ocorre para que o filme atenda a uma “(...) adequação estética às tendências dominantes” (STAM, 2006, p.45).

A adaptação também busca apagar inovações e experimentações narrativas muito radicais. Os manuais de roteiro, como os escritos por Syd Field⁴⁴, defendem a estruturação narrativa baseada num modelo clássico. Stam (2006, p.45) conceitua esse modelo como “(...) aristotélico reciclado e suburbanizado dos manuais de roteiro [que] recorrem a estruturas em três atos, conflitos principais, personagens coerentes (e muitas vezes simpáticos), um ‘arco’ narrativo inexorável e cartas e final ou final feliz”. Assim, o roteiro cinematográfico tende a simplificar a narrativa, tornando-a mais acessível ao apagar as excentricidades do texto literário.

Tais estratégias visam a retornos financeiros. A busca por contemplar um modelo estético dominante garante a censura econômica, já que as transformações são realizadas buscando lucros com a produção. Obras muito subversivas ou de maior complexidade não encontram um público muito amplo. A obra de arte é vista como uma mercadoria a ser vendida, produto da Indústria Cultural.

Essa expressão, Indústria Cultural, foi cunhada pelos pensadores da Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Max Horkheimer, na obra *A dialética do esclarecimento*, escrito em 1942 e publicado em 1947. O termo se refere ao processo de industrialização e mercantilização da existência social, refletindo sobre o caráter mercadológico assumido pela produção artística e cultural: “Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 117). A produção cultural é vista como um produto a ser comercializado.

A Indústria Cultural engloba todo um sistema que leva a padronização e produção em série dos bens culturais, assim como prevê a produção industrial, e vê no público consumidores desprovidos de autonomia. Tal sistema engloba uma troca e “(...) a atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p.115). A produção cultural, assim, não fica atrelada exclusivamente a interesses de cunho artístico-cultural, mas encontra como uma de suas principais finalidades a econômica. O processo, entretanto, não é uma via

⁴⁴ Syd Field é roteirista e escritor estadunidense, autor de diversos livros sobre roteiro, como *Screenplay* (1979), *The Screenwriter's Workbook* (1984), *Selling a Screenplay: The Screenwriter's Guide to Hollywood* (1989), *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay* (1994), *The Screenwriter's Problem Solver: How To Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems* (1998), *Going to the Movies: A Personal Journey Through Four Decades of Modern Film* (2001), *The Definitive Guide to Screenwriting* (2003). (Fonte: www.sydfield.com/)

de mão única, pois encontra acolhimento para a consolidação dessa relação comercial ao encontrar um mercado consumidor ávido para comprar tais bens culturais.

Toda produção cultural apresenta consigo uma profunda carga simbólica, que pode ser caracterizada como bens simbólicos. Segundo Bourdieu (2009, p.103):

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural

Dessa forma, a produção cultural, sobretudo a artística, corre o risco de ser representada como reduzida a simples mercadoria, e não como uma obra de arte, de pura significação. Assim, a Indústria Cultural, de certa forma, “dessublimiza” a arte, uma vez que transforma a cultura em indústria da diversão.

A ideia de diversão é concebida pela Indústria Cultural como um deleite. A noção de entretenimento está atrelada a um consumo pouco complexo de produtos culturais. Refletindo sobre essa questão, Adorno e Horkheimer (1986, p.128) acreditam que o controle da Indústria Cultural “(...) sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio de diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria”.

A Indústria Cultural sedimenta a ideia de que o momento do não-trabalho deve ser dedicado ao ócio, ao divertimento. Dessa forma, os produtos da Indústria Cultural não buscam, como objetivo principal, contribuir para fomentar a reflexão. O momento laboral é destinado à atividade de subsistência, no qual se produzirá no intuito de receber um salário e o outro destinado ao lazer, sendo indicado o repouso, no qual se deve assistir a filmes ou telenovelas amenas, livros não muito complexos, para o trabalhador relaxar o corpo e a mente e retornar ao seu trabalho preparado. Por isso, a produção cinematográfica baseada numa obra literária passa, geralmente, por uma “descomplexificação” de sua estrutura narrativa.

Os produtos da Indústria Cultural têm como objetivo a construção de uma sensação de conforto. O público tem que se sentir à vontade para consumir uma produção. Assim, em uma obra adaptada, muitas das descrições apresentadas pela narrativa literária são deturpadas para que o senso estético das tendências dominantes seja respeitado. Assim, lugares descritos como asquerosos se tornam aprazíveis, personagens “feios” se tornam simpáticos, quiçá belos.

A cultura do entretenimento permite também a construção de heróis e modelos, que, apesar de inalcançáveis, são estimulados a serem reproduzidos pelo público. Estabelece-se

dessa forma, um “espelhamento”, ou seja, aquele que consome o produto da Indústria Cultural se identifica e se projeta nos personagens e nas situações apresentadas, atuando para a realização de um processo catártico. Para Morin (1962, p.104 *apud* MARTÍN-BARBERO, 2008, p.90), são estabelecidos “(...) dispositivos de intercâmbio cotidiano entre o real e o imaginário”, que proporcionam um intercâmbio de apoios práticos entre o que se é e o que se pretende ser. O resultado destas identificações e projeções funcionam porque

(...) se uma mitologia ‘funciona’, é porque dá resposta a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer. A impotência política e o anonimato social em que se consome a maioria dos homens reclama, exige esse suplemento-complementos, que dizer, uma razão maior de imaginário cotidiano para poder viver. Eis aí, segundo Morin, a verdadeira mediação, a função de meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.91).

As obras estabelecem fórmulas a serem seguidas, pois uma lógica de sucesso tende a angariar resultados vitoriosos em outras produções. A estipulação de padrões garante que as expectativas geradas pelo público sejam atendidas, fazendo com que a Indústria Cultural não cesse “(...) de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer” (ADORNO, HORKHEIMER, 1986, p. 130).

Para Hutcheon (2013), esse também é um dos fatores que garante a popularidade das adaptações. Para a teórica, o prazer do público pela adaptação está no reconhecimento de elementos da obra-base e pela surpresa pelas mudanças que a nova produção apresenta. Ela também acredita que repetir “fórmulas” testadas e aprovadas significa um investimento lucrativo, pois “(...) não é apenas uma questão de evitar riscos; é preciso fazer dinheiro” (HUTCHEON, 2013, p.25).

Apesar de relativa falta de autonomia, o valor arte não pode ser anulado nas produções da Indústria Cultural. Ao rebaixar as produções a um patamar meramente mercadológico, há o risco de esbarrar em argumentos elitistas e rebaixar a produção, desqualificando-a. Martín-Barbero (2008, p.78) rebate algumas críticas de Adorno e Horkheimer neste sentido:

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas também que o identifica com seu conceito: um ‘conceito unitário’ que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. Mas então não estaríamos muito perto, a partir da arte, daquela transcendência que os Heidegger, Jaspers e outros creram encontrar na autenticidade do encontro do eu-tu?

A Indústria Cultural busca não só a alienação em relação ao real valor simbólico da obra de arte ou a subversão das produções em meros produtos comerciais, compráveis e vendáveis. O caráter artístico da obra não pode ser menosprezado diante dos sustentáculos mercadológicos. O critério econômico muitas vezes suplanta a busca pela experiência estética, mas mesmo assim, a obra não pode ser desconsiderada em sua essência simbólica.

A adaptação, dessa forma, não se limita a ser uma mera mercadoria, mas possui valor estético. A nova obra oferece ao público diferentes formas de linguagem para que uma narrativa seja apresentada. A essência de uma obra é reflexo de seu contexto, mas não se limita a ele. E com a adaptação, apresenta-se uma nova forma de construção simbólica. Segundo Stam (2006, p.48),

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação.

Os deslocamentos culturais que ocorrem não são necessariamente desfavoráveis para a narrativa, mas, ao contrário, podem apresentar elementos para que novas leituras sejam feitas de textos clássicos ou consagrados, ou resgatar um texto “esquecido”. A nova produção pode resultar em uma obra de arte relevante.

Em termos narrativos, há diversos questionamentos sobre o aspecto qualitativo das adaptações. Ao se analisar uma obra baseada em outra, um dos principais debates é acerca da fidelidade e originalidade. Ribas (2014, p.117-8) elenca três aspectos principais que corroboram para os estigmas conceitual e cultural da supremacia da Literatura em relação ao Cinema, ou seja:

Alguns deles: 1. a anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema lhe outorga uma superioridade histórica em termos de produção, dado que reforça a sua supremacia; 2. o dado de que um texto literário clássico, canônico, circunscrito aos que ‘têm erudição’, ao ser ‘adaptado’ para o cinema – veículo de comunicação de massa –, vai atrair para si a dinâmica da circulação e proximidade ao receptor, levando-o a um processo de desmistificação (Benjamin, 1994); 3. e, para agravar o cenário, o fato de que essa ‘desmistificação’ é experienciada pela parte apocalíptica (Eco, 2004) da crítica de forma pejorativa.

A arte literária já conquistou sua consagração enquanto arte. A literatura é consolidada como uma manifestação fundamental para a manutenção e transmissão da identidade cultural de um povo. Já o cinema vivencia seu primeiro centenário de existência e ainda não se consolidou enquanto arte, buscando ainda experimentações e formas de expressão.

O cinema surge no final de 1895, no subsolo do Gran Café, em Paris, quando os irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière apresentaram ao mundo seu invento mais popular: o cinematógrafo. O equipamento consistia em um aparelho híbrido, que possuía as funções de filmar, de revelar película e de projetar. Assim, com a exibição de *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895), o mundo conheceria sua primeira exibição de cinema.

O cinema absorveu características e aspectos (como técnicas) de praticamente todas as artes, mas não pôde se limitar a absorver manifestações. O cinema se engrandece quando começa a criar sua própria linguagem, desenvolver características próprias, quando conquistou a nomenclatura de arte, e não apenas uma linguagem que aglutinava diversas manifestações.

Durante algum tempo, nos seus primeiros anos, o cinema foi encarado como uma arte neutra, pois se acreditava que a imagem produzida, em perspectiva e em movimento era o registro do real, e o que se apresentava era a verdade. Em todas as outras artes havia a possibilidade de manipulação pelo artista: o poeta tinha as palavras, o pintor o pincel, mas a câmara reproduzia o real tal qual ele é. A manipulação das imagens e a montagem das sequências só seriam conhecidas anos mais tarde.

Ao colocar o espectador numa posição privilegiada, que observa todos os acontecimentos narrados, mas sem o envolvimento real, o cinema pode empreender seu jogo de revelação e engano. E, por meio desse jogo, é capaz de desencadear uma relação entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, dando um novo significado ao presente vivido. O espectador vivencia a história, passa a ser participante da narrativa e a se identificar com as ações e atitudes de personagens.

Devido à impressão de apresentar o real, o cinema se torna um importante instrumento de construção ideológica. Segundo Bernardet (1980, p.127), o cinema “(...) não é uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão”. Ele constrói a ilusão de uma vida, e o espectador se sente parte dela, se simpatiza ou não com personagens, se identifica com situações.

A identificação gerada, entretanto, é resultado de construção social, como afirma Bourdieu (2009, p.204), ao refletir sobre como as estruturas sociais organizam o pensamento: “(...) quanto mais tais esquemas encontram-se interiorizados e dominados, tanto mais escapam quase que totalmente às tomadas de consciência parecendo-lhe assim coextensivos e consubstanciais à sua consciência”. As informações transmitidas pela projeção de um filme

dialogam com os conhecimentos já absorvidos e vivenciados, servindo como disparador de diversas reflexões e questionamentos.

O caráter mimético do cinema contribui para o envolvimento emocional do espectador com a narrativa apresentada. Para Deleuze (1992, p.68): “(...) o cinema de ação expõe situações sensorio-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem”, ou seja, no cinema há a representação das ações e reações dos estímulos que os personagens recebem, tal qual o cotidiano. Por isso, Vladimir Lenin, chefe do Estado Soviético entre 1917 e 1924, costumava defender que “(...) o cinema foi para nós a mais importante de todas as artes” (LENIN, s/d *apud* STAM, 2003, p.48) enaltecendo, assim, a capacidade de difusão ideológica da arte cinematográfica.

Por isso, legitimar o valor da literatura não é sinônimo de desprezar a força e a importância da narrativa fílmica. Cinema e literatura possuem importantes funções como construtoras de narrativas que fomentam relevantes trocas simbólicas.

Porém, por se tratar de linguagens distintas, tal impacto se opera de forma diferenciada. Por isso, ao considerarmos uma adaptação cinematográfica de uma obra literária não é possível dimensionar a sua qualidade a partir do critério fidelidade, uma vez que uma produção é exclusivamente verbal (literatura) e a outra é meio multifacetado, com recursos audiovisuais (cinema). A obra adaptada, portanto, a partir de seu processo de produção, é uma manifestação híbrida, pois proporciona o diálogo entre diversas artes, como defende Ribas (2014, p.122)

A citada hibridização reforça a configuração multifacetada da adaptação. Afinal, são produções artísticas em diálogo: literatura e(m) cinema – num resultado que diz respeito e desrespeita os contornos do literário, configurando modalidade artística diferenciada, sem necessariamente apagar as (cronologicamente) anteriores.

Cinema e literatura são manifestações artísticas que possuem linguagens próprias e exigem consumos específicos. O leitor decodifica palavras escritas e seu imaginário constrói todo um universo a partir de sua interpretação, baseada na criatividade e na subjetividade. Já o público que assiste a um filme decodifica uma sequência de imagens e sons. Assim, a narrativa cinematográfica se apropria de elementos do texto literário, como a história contada e informações sobre a construção das personagens.

Uma adaptação cinematográfica não deve seguir a obra literária página a página, mas entender sua atmosfera, dialogar com o seu contexto e identificar os valores expressos. Para Hutcheon (2013, p. 28), “(...) embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu

próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações.” Ou seja, apesar de autônomas, para que uma obra seja estudada como adaptação, ela deve, necessariamente, estar atrelada a uma obra base.

Para Bazin (2014, p.126), o processo de adaptação precisa respeitar as especificidades estéticas de cada uma das manifestações artísticas:

Podemos afirmar que, no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir resistir o essencial da letra e do espírito.

Mesmo baseado em uma obra literária, o filme deve funcionar como uma obra autônoma, independente da leitura do livro. Para quem não leu um determinado romance e assiste a sua adaptação cinematográfica, o filme é o primeiro contato que terá com a narrativa. Assim, o filme precisa contemplar toda uma linha de raciocínio para transformar as páginas da obra de origem compreensíveis para todos os públicos: leitores do romance-fonte ou aqueles que apenas irão ao Cinema. Para Bazin (2014, p.124-3),

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.

A adaptação é construída a partir de uma via de mão dupla: enquanto a literatura fornece matéria-prima para a construção de uma narrativa, o cinema oferece uma releitura e divulgação do texto-base. As críticas devem ser realizadas, portanto, a cada obra individualmente, a partir da análise dos efeitos gerados a partir de cada recurso escolhido pelos artistas envolvidos.

O processo de adaptação é conduzido pela escolha de quais camadas textuais serão passadas da narrativa literária para a filmica. Ao produzir uma nova obra de arte, a equipe cinematográfica tem que realizar as adequações narrativas e de linguagem que atendam aos interesses estéticos e de produção desta nova obra. Ao refletir sobre este processo, Stam (2006, p.50) afirma que

(...) o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente.

Por isso, ao analisar um filme adaptado de um texto literário devem-se priorizar quais foram os efeitos gerados pela escolha da equipe cinematográfica ao transpor as palavras escritas em imagens sonoras. Entender se os efeitos gerados a partir da leitura do livro são mantidos pela narrativa fílmica ou são transformados. Se há transformações, estabelecer critérios e explicações para tais mudanças.

O diálogo intermediário permite que uma narrativa expanda suas possibilidades, ganhe novas leituras e novos públicos. Ao transpor uma arte para outra, aspectos da obra base, muitas vezes sem muito destaque, ganham nova visibilidade, evidenciando uma nova forma de encarar a narrativa.

Um aspecto que se deve considerar na análise intermediária é em relação à autoria. Stam (2006, p.35) acredita que

Um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas.

As afinidades estéticas e ideológicas podem contribuir para uma transformação significativa da mensagem da obra, mas também a identidade cultural das equipes envolvidas traz impactos para a produção.

Quando uma adaptação é realizada por equipe e contexto diferentes daquele no qual a obra base foi concebida é desenvolvido um processo de traduções culturais. Tais traduções são baseadas nas escolhas da equipe em como representar o “Outro”, sobretudo quando se opta por não deslocar a narrativa para um ambiente compartilhado pela equipe, mas em reconstruir o local de fala da obra de origem.

3.3 A Adaptação de *El amor en los tiempos del cólera*

O livro *El amor en los tiempos del cólera* começou a ser escrito em 1984, em Cartagena de las Índias e foi lançado em 1985. Foi a primeira obra escrita por Gabriel García Márquez após receber o Prêmio Nobel. O romance tem como eixo central a história de amor entre Fermina Daza e Florentino Ariza.

Gabriel García Márquez sempre afirmou que não tinha interesse em ver alguma obra sua em inglês, porém, em 2007 estreou a coprodução entre EUA e Colômbia *Love in the time*

of cholera, adaptação do romance *El amor en los tiempos del cólera*. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo⁴⁵ (Caderno Acontece - 27/12/2007), o produtor do longa-metragem Scott Steindorff (2007) afirma que “(...) eu dei a minha palavra de que não iria ‘hollywoodizar’ o romance. Também disse que a minha paixão por aquela comovente história de amor não iria me demover da ideia de filmá-la”.

O produtor também revela que comprou o direito de utilizar metade do livro por US\$3 milhões. Ao ser perguntado sobre a opinião de García Márquez sobre o filme relata que

Foram as piores duas horas da minha vida. Enquanto ele assistia, eu fiquei em uma sala andando de um lado para o outro. Quando acabou, ele veio até mim e ergueu as mãos juntas para o alto em sinal de vitória. E brincou dizendo ‘Ficou bom, mas você só filmou metade do filme’ (STEINDORFF, 2007).

O filme *Love in the time of cholera* (2007) foi dirigido pelo cineasta inglês Mike Newell, cujas principais produções são: *Quatro Casamentos e um funeral* (1994) e *O sorriso de Monalisa* (2003), além das adaptações literárias *Harry Potter e o cálice de fogo* (2005), baseado na obra homônima de J.K. Rowling (2000), e *Grandes Esperanças* (2012), baseada no texto de Charles Dickens (1861) e *Príncipe da Pérsia – As areias do tempo* (2010), baseado no jogo de video game (2003). O filme é uma coprodução entre a New Line Cinema, Stone Village Pictures e Grosvenor Park Media, todas estadunidenses. E o roteiro ficou a cargo do britânico Ronald Harwood.

Em entrevista⁴⁶, o diretor Mike Newell (2008) afirma que leu o romance uma vez quando jovem e mais de vinte anos mais tarde, o leu novamente, e teve certeza de que gostaria de produzir um filme baseado naquela história. Segundo ele, o que o cativou foi a mensagem do romance sobre as escolhas que se faz em vida que conduzem a uma relação boa ou ruim com a morte.

O diretor também afirma que García Márquez contribuiu para a produção do filme, apesar de não estar presente durante as filmagens por estar muito doente. O escritor escrevia e enviava mensagens instruindo a condução do roteiro. Nem sempre o conteúdo era muito óbvio, o que fez com que o diretor precisasse ler o romance diversas vezes para entender o real significado das anotações.

Ainda segundo Newell, o roteiro precisou “simplificar” a narrativa literária, uma vez que ela é composta por uma linha narrativa fragmentada e não linear. Segundo ele (2008, 3:54), “(...) tivemos que simplificar e ao mesmo tempo fazer com que não parecesse ridículo”.

⁴⁵ Entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2412200702.htm>>

⁴⁶ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QCvv0PfMabw>>

Sobre a escolha do elenco, o diretor explica que a escolha do ator espanhol Javier Bardem para interpretar o protagonista Florentino Ariza foi feita porque o considera o melhor ator cuja língua materna é o espanhol da atualidade. Ainda na entrevista, o diretor também afirma que apesar de o filme ser falado em inglês, gostaria de um elenco que tivesse sensibilidade ao idioma, pois queria que as emoções soassem em “latim” [sic].

Em relação às questões idiomáticas em adaptações transnacionais, Stam (2006) questiona a validade de criar um idioma artificial, gerando um “híbrido bizarro”, tal qual ocorre com o filme, no qual é utilizado um “inglês hispanizado”: um inglês com forte sotaque de espanhol, permeado de expressões em espanhol, como “señor” e “gracias”.

Sobre a escolha da atriz italiana Giovanna Mezzogiorno para interpretar Fermina Daza, Newell disserta que as belas mulheres latino-americanas são morenas, com cabelos e olhos negros, e ele queria uma atriz que representasse algo diferente, que despertasse o olhar de Florentino. E ele encontrou esse padrão estético em Mezzogiorno, que além de ter cabelos castanhos claros e olhos verdes azulados, tem uma postura de calma e distante. Para ele, a personagem era uma mulher que se assustava com quase tudo ao seu redor, mas que se defendia, mantendo-se orgulhosa e distante do mundo. Para ele, a atriz combinava tais características para construir a personagem.

Ao estabelecer um padrão físico para todas as “belas mulheres latino-americanas”, Newell está construindo um estereótipo. E, ao escolher uma atriz italiana para interpretar uma mulher latino-americana, está estabelecendo que o espaço seja ocupado pela voz do “outro”. O problemático da questão não é a escolha de uma italiana para o papel, porque sendo atriz, ela interpretaria qualquer tipo de personagem, mas pelo discurso do diretor que estipula um tipo ideal de representação.

Além de Bardem e Mezzogiorno, a produção conta com outros atores ligados ao universo latino, como o estadunidense, mas filho de uma peruana, Benjamin Bratt, como Dr. Juvenal Urbino, marido de Fermina; o colombiano John Leguizamo, como Lorenzo Daza, pai de Fermina e a brasileira Fernanda Montenegro, como Tránsito Ariza, mãe de Florentino. O tema musical do filme é assinado pela cantora colombiana Shakira e pelo compositor brasileiro Antônio Alves Pinto⁴⁷.

A canção *Despedida*, de Shakira e Alves Pinto, foi indicada ao prêmio *Globo de Ouro* de Melhor canção original e ao *World Soundtrack Awards* de melhor canção original escrita para um filme. O longa-metragem também foi indicado à categoria principal do Camerimage,

⁴⁷ Ficha técnica e elenco do filme: Vide anexo I.

do *The international film festival of the art of cinematography*, pelo trabalho do fotógrafo brasileiro Affonso Beato⁴⁸.

Segundo o crítico de cinema do New York Times, Stephen Holden (2007), um dos maiores defeitos do filme é a falta de identidade nacional, o que resultou numa produção confusa.

One fundamental problem is the disconnection between the novel's Colombian-born author and the movie's creators. Mike Newell ("Four Weddings and a Funeral"), who directed, is British, and Mr. Harwood, who was born in South Africa has a background in British theater, which may explain why the film's characters, even those played by Hispanic actors, come across as relocated Dickensian caricatures. (...) That intimate proximity of life and death, the looming sense of fate that pervades Latin American fiction and in particular Mr. García Márquez's writing, are absent. Perhaps a bolder director (Alfonso Cuarón? Guillermo del Toro? Alejandro González Iñárritu? Pedro Almodóvar?) more culturally attuned to this author and his voluptuous imagination might have found an appropriate cinematic language to tell the story. "Love in the Time of Cholera" has no voice of its own⁴⁹. (HOLDEN, 2007)

O crítico também assinala outros pontos fracos da produção cinematográfica, como a simplificação da história, o que fez com que o roteiro se tornasse "(...) emotionally and spiritually anemic⁵⁰" (HOLDEN, 2007) e a atuação apática dos protagonistas.

O crítico de cinema Roger Ebert (2007) corrobora com a análise de Holden, sobretudo pela simplificação do texto e pela falta de identidade cultural. Para ele, assistir ao filme o fez questionar se as obras de Gabriel García Márquez deveriam ser adaptadas, principalmente pelo caráter único da linguagem na qual o autor compõe seus textos. Em sua crítica ao filme, Ebert (2007) afirma que "Gabo's work may really live only there on the page, with his light hearted badinage between the erotic and the absurd, the tragic and the magical. If you extract the story without the language, you are left with dust and bones but no beating heart⁵¹".

⁴⁸ Dados IMDb (<http://www.imdb.com/title/tt0484740/>)

⁴⁹ "Um problema fundamental é a desconexão entre o autor colombiano do romance e os criadores do filme. Mike Newell ('Quatro Casamentos e um Funeral'), que dirigiu, é britânico e Sr. Harwood [o roteirista], nasceu na África do Sul e tem formação no teatro britânico, o que pode explicar porque os personagens do filme, mesmo aqueles interpretados por atores hispânicos, vem transversalmente como caricaturas dickensianos realocados. (...) esta proximidade intimidadora entre vida e morte, o iminente sentido do destino que permeia ficção latino-americana e, em especial, a escrita do Sr. García Márquez, estão ausentes. Talvez um diretor mais ousado (Alfonso Cuarón? Guillermo del Toro? Alejandro González Iñárritu? Pedro Almodóvar?) culturalmente mais em sintonia com o autor e sua imaginação voluptuosa poderia ter encontrado uma linguagem cinematográfica apropriada para contar a história. 'Love in the time of cholera' não tem voz própria".

⁵⁰ "(...) emocionalmente e espiritualmente anêmicos"

⁵¹ "A obra de Gabo pode realmente viver apenas nas páginas, com sua brincadeira entre o erótico e o absurdo, o trágico e o mágico. Se você extrair a história sem a língua, você é deixado com pó e ossos, mas sem nenhum coração batendo."

A história do romance *El amor en los tiempos del cólera* constitui um tema universal que tem como cenário a Colômbia. Ao adaptar o livro, o filme se propôs a recriar a atmosfera latino-americana. Porém, ao invés de a equipe cinematográfica construir um cenário pautado no aspecto mestiço da identidade latino-americana, com elementos das diversas culturas que construíram o continente, sobretudo, levando-se em consideração os elementos específicos da identidade cultural da costa caribenha colombiana, o que se vê na tela é uma sequência de estereótipos daquilo que se considera ser “latino-americano”. Essa tentativa, ao invés de transportar o espectador para o ambiente descrito pelo romance, tornou a adaptação artificial e grotesca.

A narrativa apresentada no romance transita entre referências à cultura “erudita”, ao citar óperas e concursos poéticos, revisão crítica de fatos históricos, sobretudo em relação à Guerra dos Mil Dias, e elementos do cotidiano dos povos da América Latina, como a crença religiosa na apresentação de missas e cultos afroamericanos. Na transposição para a tela, esses elementos sofrem deturpações ou apagamentos. A guerra civil colombiana citada no romance, por exemplo, não é apresentada como tal.

Outro aspecto problemático na tentativa de recriação do espaço diegético é a escolha do inglês como idioma do filme, tornando ainda mais artificial a ambientação latina. A língua espanhola é uma expressão importante do que representa ser hispano-americano. Assim, ao transferir a narrativa para outro idioma, que não carrega as mesmas características, como a cadência e a sonoridade típicas das línguas de origem latina, partes importantes da essência daquilo que o livro busca transmitir são perdidas. A língua é o principal traço cultural de uma identidade nacional. Mais do que ser um código utilizado para comunicação, é pela língua que o universo simbólico compartilhado por um povo é estruturado. Dessa forma, transitar de um idioma para o outro, faz com que o contexto representado perca sua principal característica.

A imposição idiomática é uma característica do olhar etnocêntrico do cinema hollywoodiano. Ao se apropriar de uma obra de origem colombiana e apresentá-la em inglês essa relação se reafirma. Muito mais do que recontar uma história para outro público, prevalece a necessidade de impor os traços da cultura daquele que realizou a adaptação, não respeitando a essência cultural da obra-base.

É impossível exigir “fidelidade” na transposição de linguagens. Para a construção de um filme, busca-se inspiração em outras manifestações artísticas, como a literatura. Uma obra literária tem possibilidade de ser o suporte da história a ser filmada. O que se busca, no entanto, é que a essência da obra-base seja mantida. O sentimento que a leitura de um livro desperta deve ser preservado no filme.

Contudo, como produto da Indústria Cultural, o filme precisa apresentar retorno financeiro. Assim, sendo um filme produzido por um grande estúdio cinematográfico de Hollywood (New Line Cinema), com um orçamento de aproximadamente US\$ 45 milhões, a adaptação da obra de arte busca respeitar padrões estéticos e narrativos que sejam atraentes para um público cada vez mais expressivo. Ou seja, a preocupação em apresentar elementos atrativos para “vender” o filme alcança um espaço muito grande, deixando que a busca pela essência da obra de arte seja relegada a um “segundo plano”.

Para o público familiarizado com o contexto da narrativa, isto é, o público latino-americano, a tentativa de reprodução de um universo pautado pelos estereótipos se torna grosseiro. Para o senso comum, a América Latina é vista como um continente exótico, com uma natureza exuberante, onde habita um povo alegre e festeiro. Entretanto, a identidade cultural do continente é heterogênea, formada por múltiplas mestiçagens e construções identitárias. Se no livro, a riqueza da pluralidade de vozes é representada, no filme há uma padronização e uma apresentação estereotipada dos elementos culturais do continente. Como se todo o universo cultural latino-americano pudesse ser representado apenas com alguns elementos, como personagens carregados de sensualidade e um cenário com excesso de cores vibrantes.

Livros como os de Gabriel García Márquez contribuem para o despertar da americanidade que os nativos desse continente expressam. Ao mergulhar na poesia e nas cores que carregam a narrativa mágica desse autor, há uma memorização daquilo que é tão familiar, mas ao mesmo tempo tão esquecido: o que significa ser latino-americano. Ou seja, pertencer a um continente formado culturalmente por múltiplas vozes, muitas vezes agonísticas, mas que, a partir de processos de transculturação, geram uma cultura híbrida que compartilha uma identidade mestiça.

Em seu discurso literário, Gabriel García Márquez explora essa multiplicidade. Conduz a narrativa defendendo que a conquista da felicidade só é possível a partir da liberdade, seja de ação, seja de pensamento. O filme, no entanto, se preocupa em romantizar a história, não adaptando para a tela as sutilezas das discussões sociais propostas pelo discurso literário.

Um dos principais focos da narrativa marqueziana é uma análise crítica das estruturas patriarcais, principalmente no que diz respeito à dominação feminina. O autor apresenta mulheres fortes, donas de suas próprias opiniões (como Tránsito Ariza) ou que sofrem por se sujeitar às vontades masculinas (como Fermina Daza). Ao ser transposto para o cinema, tais personagens perdem essa força, sendo representadas como mulheres frágeis e românticas. A

crítica às estruturas sociais é substituída com o objetivo de priorizar a narrativa como uma “simples” história de amor entre Florentino Ariza e Fermina Daza, que leva 53 anos 7 meses e 11 dias para ser concretizada.

4 A INCRÍVEL E COMPLEXA HISTÓRIA DE UM LIVRO ADAPTADO EM FILME

Fugimos por desfiladeiros de índios e, à medida que mais perdidos nos encontrávamos, mais claras nos chegavam as vozes de que os fuzileiros navais tinham invadido a nação, com o pretexto de exterminar a febre amarela, e andavam a degolar todos os vendedores ambulantes inveterados ou fortuitos que encontravam pelo caminho, e não só os nativos por precaução, como também os chineses por distração, os negros por costume e os hindus por serem encantadores de serpentes, e depois arrasaram com a fauna e a flora e com o que puderam do reino mineral, porque os seus especialistas dos nossos assuntos tinham-lhes ensinado que a gente do Caribe tinha a virtude de mudar de natureza para enrolar os gringos. (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *A incrível e triste história da Cândida Eréndira e da sua avó desalmada*, 2003, p. 45-6)

O romance *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, foi publicado em 1985 e narra, de forma fragmentada e descontínua, a história de amor entre os jovens Florentino Ariza e Fermina Daza. A história acompanha a trajetória de vida dos jovens. É contada a partir da sucessão dos fatos, que não se encontram na ordem cronológica em que eles acontecem, mas respeitando uma hierarquia de prioridades determinada pelo narrador. Para uma compreensão mais clara da história, apresenta-se um resumo sequencial dos acontecimentos.

Florentino, funcionário dos telégrafos, fora entregar um telegrama na casa de Lorenzo Daza, um controverso comerciante local. Ao sair da residência, viu a jovem: Fermina, filha de Lorenzo. Foi amor à primeira vista. Florentino decidiu escrever uma carta de amor para ela, porém não obteve resposta. Nesse ínterim, contraiu uma doença, cujos sintomas lembravam os da cólera. Somente com a ajuda de Escolástica, tia de Fermina, a jovem respondeu à mensagem. A troca de cartas durou dois anos e foi sempre às escondidas. Uma correspondência sempre indicava em seu conteúdo o lugar onde a próxima deveria ser deixada. E foi por meio da troca de cartas que Florentino pediu Fermina em casamento, e ela aceitou.

Ao descobrir o relacionamento dos dois, Lorenzo Ariza obrigou a filha a ir com ele em uma viagem para mantê-la afastada de Florentino. Porém, com apoio do serviço de telégrafos e das primas da moça, os dois continuaram a trocar correspondência, alimentando ainda mais a paixão entre os jovens. Dois anos se passaram sem que os jovens se encontrassem. Ao retornar à pequena cidade, Fermina Daza cruzou na Vila dos Escrivães com um homem que

não reconheceu, mas chamou-a de “Diosa Coronada⁵²”. Assustou-se, pois essa era a forma pela qual Florentino a tratava em suas cartas de amor. Fermina Daza não reconheceu naquele homem a visão do amado e ao perceber que era Florentino e que finalmente poderiam concretizar suas vidas juntos, se assustou com a possibilidade de assumir suas próprias escolhas. Ao constatar tal fato, ela decidiu romper com a relação e com qualquer elo que a unia a Florentino: “*Hoy, al verlo me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión.*”⁵³ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.153. Grifo do autor)⁵⁴.

Pouco tempo depois, Fermina Daza se casou com o cobiçado médico Dr. Juvenal Urbino. Apesar de não amar o marido, viveu em relativa felicidade com ele por mais de 50 anos, e teve dois filhos: Marco Aurélio e Ofélia. Já Florentino Ariza permaneceu convicto de que Fermina seria seu único amor. Sua mãe Tránsito Ariza até armou encontros entre ele e outras mulheres, na esperança de que viesse a se apaixonar por outra pessoa, mas não obteve sucesso. Florentino prometeu dedicar amor eterno a Fermina, mas tal promessa não o impediu de ter diversos relacionamentos, pois como ele próprio afirmava: “(...) algo que fuera como el amor, pero sin los problemas del amor⁵⁵” (p.219). Em um caderno, intitulado *Ellas*⁵⁶ passou a anotar seus casos e encontros com outras mulheres. E

Cincuenta años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos e veintidós registros de amores continuados, aparte de las incontables aventuras fugaces, que no merecieron ni una nota de caridad⁵⁷ (p.221).

O maior objetivo da vida de Florentino era preparar o momento em que viveria com Fermina o seu amor. Para tal, deveria alcançar uma boa posição social, o que, para ele, permitiria dar a Fermina a vida que ela mereceria ao seu lado. Assim, dedicou-se a alcançar a posição de presidente da Companhia Fluvial do Caribe (CFC), empresa de sua família paterna. Quando Fermina ficou viúva, Florentino já ocupava uma posição de destaque na

⁵² “Deusa coroada”

⁵³ “Hoje, ao vê-lo, me dei conta de que o que há entre nós não é mais que uma ilusão.”

⁵⁴ Todas as citações referentes ao romance foram consultadas na edição: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. 23ª Ed. Buenos Aires: Debosillo, 2014. A partir dessa citação, todas as demais serão indicadas apenas com a página da referida obra entre parênteses.

⁵⁵ “(...) algo que fosse como o amor, mas sem os problemas do amor.”

⁵⁶ Elas

⁵⁷ “Cinquenta anos mais tarde, quando Fermina Daza ficou livre de seu compromisso sacramental, tinha uns vinte e cinco cadernos com seiscientos e vinte e dois registros de amores continuados, aparte das incontáveis aventuras fugazes, que não mereciam nem uma nota de caridade.”

sociedade. Contudo, 51 anos, nove meses e quatro dias passaram-se. Somente após esse período, ele aproximou-se de novo da amada, encontrando, no início, resistência. Decidiu retomar o envio de cartas, e obteve apenas uma única resposta de rechaço, o que não o impediu de continuar o envio das mensagens. Passou, então, a visitá-la periodicamente e por fim, a convidou para um passeio de barco pelo rio Magdalena. Fermina aceitou o convite, e após alguns dias a bordo, iniciaram a relação amorosa que esperou meio século para acontecer.

Como dito anteriormente, a história não obedece a essa sequência descrita. Os fatos se desencadeiam como um fluxo de consciência do narrador: um aspecto da narrativa é apresentado para justificar ou explicar uma afirmativa anterior, não respeitando, necessariamente, uma lógica temporal. Há diversos *flashbacks* usados para ilustrar afirmativas e outros fatos narrados. A fragmentação desses acontecimentos confere um toque de oralidade à narrativa, como se o narrador estivesse conversando com o leitor.

A narrativa é construída, predominantemente, pelo discurso indireto, preferido por García Márquez, pois para ele (2008, p.41) a representação escrita da oralidade da língua espanhola soa falso, o que enfraquece o discurso, porque a sonoridade das palavras se perde. Por isso, ele opta pela omissão de diálogos muito extensos. Na obra, utiliza uma linguagem não muito rebuscada, mais próxima do falar cotidiano. As descrições são ricas em detalhes, porém não são tão relacionadas aos aspectos físicos das personagens e dos lugares, mas à sinestesia, sobretudo ao que se refere à descrição dos odores. Assim, o autor desperta no leitor sentimentos e sensações, não a visualização de imagens concretas. Um exemplo é como, sob a perspectiva do Dr. Juvenal Urbino, descreve-se a cidade, sem palavras que a qualifiquem fisicamente, mas com as que despertam sensações:

Pues la ciudad, la suya, seguía siendo igual al margen del tiempo: la misma ciudad ardiente y árida de sus terrores nocturnos y los placeres solitarios de la pubertad, donde se oxidaban las flores y se corrompía la sal, y a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre laureles marchitos y ciénagas podridas. En invierno, unos aguaceros instantáneos y arrasadores desbordaban las letrinas y convertían las calles en lodazales nauseabundos. En verano, un polvo invisible, áspero como de tiza al rojo vivo, se metía hasta por los resquicios más protegidos de la imaginación, alborotado por unos vientos locos que desentechaban casas y se llevaban a los niños por los aires⁵⁸. (p.31. Grifos nossos)

⁵⁸ “Pois a cidade, a sua, continuava a mesma à margem do tempo: a mesma cidade ardente e árida de seus terrores noturnos e dos prazeres solitários da puberdade, onde se oxidavam as flores e se corrompia o sal, e à qual não acontecera nada em quatro séculos, exceto o envelhecer lento entre louros murchos e pântanos podres. No inverno, uns aguaceiros instantâneos e arrasadores faziam transbordar as latrinas e convertiam as ruas em lodaçais nauseabundos. No verão, um pó invisível, áspero como greda de giz, se enfiava até pelas frinchas mais protegidas da imaginação, alvoroçado por uns ventos loucos que destelhavam casas e carregavam as crianças pelos ares.”

A descrição das personagens também é centrada na apresentação de suas características comportamentais, enfatizando os traços da personalidade mais relevantes para a condução da história. As características físicas são descritas quando ilustram ou corroboram aspectos comportamentais. Assim, as personagens são descritas segundo a visão que as outras personagens têm delas. Florentino Ariza, por exemplo, é descrito pelo narrador como: “Era escualido desde entonces, con un cabello indio sometido con pomada de olor, y los espejuelos de míope que aumentaban su aspecto de desamparo⁵⁹” (p.84). Em outra passagem, Hildebranda Sánchez, prima de Fermina Daza, o descreve como: “es feo y triste (...) pero es todo amor⁶⁰” (p.189). Já Fermina descreve Florentino “(...) como si no fuera una persona sino una sombra⁶¹” (p.292).

Os nomes das personagens também constituem um aspecto importante para a narrativa de García Márquez (2004, p.61): “(...) los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser⁶²”. Assim, é possível perceber que os nomes das personagens principais em *El amor en los tiempos del cólera* não são escolhidos de forma aleatória, mas carregam elementos de sua personalidade. O nome Tránsito Ariza, por exemplo, é atrelado a uma personagem que representada uma mulher de ação, porém não alude ao significado literal da própria palavra – *tránsito*- a noção de estar sempre em deslocamento físico, mas a um movimento metafórico, pois seu “trânsito” ocorre na tentativa de criar uma vida melhor e na reconstrução de sua identidade. A personagem não aceita as limitações que a sociedade lhe impõem, sobretudo por ser mulher e mãe de um filho sem registro paterno, e se “movimenta” na busca de alcançar seus sonhos.

O nome de Fermina Daza remete à ideia de firmeza, o que se relaciona com a sua personalidade descrita no livro: de uma mulher dura, firme, cujas ações convergem para a manutenção de sua aparente vida feliz perante a sociedade. A personagem é apresentada como alguém que não se demove de uma posição com facilidade, pois possui “(...) caráter de mula⁶³” (p.175), como o próprio pai a caracteriza.

⁵⁹ “Era escaveirado desde então, com um cabelo de índio amansado a brilhantina, e com óculos de míope que aumentavam seu aspecto de desamparo.”

⁶⁰ “É feio e triste (...). Mas é todo amor.”

⁶¹ “É como se não fosse uma pessoa, e sim uma sombra.”

⁶² “(...) os personagens de minhas novelas não caminhavam com seus próprios pés enquanto não tivessem um nome que se identificasse com o seu modo de ser.”

⁶³ “(...) caráter de mula.”

Florentino Ariza é descrito como uma personagem que aguarda mais de meio século para concretizar seu amor. Seu nome remete à ideia de flor, que, segundo o Dicionario de los Símbolos de Chevalier (1986, p.504), “(...) en general es símbolo del principio pasivo⁶⁴”. A passividade oriunda de seu próprio nome é uma característica intrínseca de seu ser. Outros traços da personalidade da personagem também estão presentes na descrição simbólica da flor, como seu talento de escritor, seu otimismo e sua busca pela juventude, como é possível constatar pelo verbete: “El uso alegórico de las flores es igualmente indefinido: están entre los atributos de la primavera, de la aurora, de la juventud, de la retórica, de la virtud, etc⁶⁵” (CHEVALIER, 1986, p.506).

E, em relação ao Dr. Juvenal Urbino, tanto seu nome quanto seu sobrenome marcam traços de sua personalidade. Seu nome, “Juvenal”, remete a juventude, assim como a personagem é descrita no romance: alguém que valoriza a juventude e mantinha um ritual para manutenção do corpo: “Tomaba algo a cada hora, siempre a escondidas, porque en su larga vida de médico y maestro fue siempre contrario a recetar paliativos para la vejez: era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios” (p.19). Já Urbino remete à palavra latina *urbis*, que significa cidade (em oposição a campo). A personagem valorizava todos os aspectos relacionados ao que é tipicamente urbano, como a agitação das grandes cidades e, sobretudo, as apresentações de arte erudita, ciência e moda.

Outro aspecto relevante na escrita do romance analisado é a influência do que Auerbach (2011) denomina de “representação da consciência pluripessoal”, utilizada também nas narrativas de autores como Virginia Woolf e James Joyce, autores que influenciaram a escrita de García Márquez. Ao analisar o romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, Auerbach (2011, p.487) define que “o que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” Tais reflexões também podem ser aplicadas para definir o processo narrativo em García Márquez.

O narrador de *El amor en los tiempos del cólera* descreve e apresenta os fatos deslocando o foco narrativo entre as personagens, a partir de suas vivências e perspectivas. Não há uma perspectiva única do foco narrativo, mas um desencadeamento de ideias que transita pelos pontos de vista das várias personagens. Ao comentar sobre esse tipo de construção narrativa, Auerbach (2011, p.481) afirma que “o escritor, como narrador de fatos

⁶⁴ “(...) em geral, é símbolo do princípio passivo.”

⁶⁵ “O uso alegórico das flores é igualmente indefinido: estão entre os atributos da primavera, da aurora, da juventude, da retórica, da virtude, etc.”

objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”. Com a fragmentação dessa objetividade, o narrador não se apresenta como um “conhecedor pleno” dos acontecimentos, pois não é necessário possuir tais conhecimentos, mas construir as informações narrativas a partir das experiências individuais. No romance, quando é enunciado algum juízo de valor, por exemplo, ele não aparece por meio da voz do narrador, mas na fala das personagens, a partir de citações diretas.

Um exemplo desse aspecto narrativo pode ser verificado na passagem em que o narrador introduz as opiniões do tio de Florentino, León XII, sobre as guerras civis:

Su preocupación era consecuente con una convicción política que le gustaba repetir aun cuando no viniera el caso.
- Voy a cumplir cien años, y he visto cambiar todo, hasta la posición de los astros en el universo, pero todavía no he visto cambiar nada en este país – decía -. Aquí se hacen nuevas constituciones, nuevas leyes, nuevas guerras cada tres meses, pero seguimos en la Colonia⁶⁶. (p.381)

O narrador contextualiza o tema a ser tratado, mas as perspectivas e pontos de vistas são apresentados a partir da citação direta da voz das personagens. As opiniões não são expressas na forma de diálogos entre as personagens, mas inseridas imediatamente após a observação do narrador, na fala da personagem, como no trecho destacado.

A partir da leitura do romance, é possível também caracterizar essa narração literária de García Márquez segundo a denominação do teórico Robert Stam (2008, p.148) de “ficcionalista autoconsciente”, ou seja, aqueles que

(...) levantam suspeitas a respeito da premissa central da narrativa ilusionista: a de que um núcleo ou substrato prévio de onde foram ‘extraídos’ trechos importantes. A ideia é que a história ‘lá fora’ no mundo precede o real discurso da narrativa do próprio texto (...) Em termos narratológicos, a história parece tanto preceder quanto vir após o discurso da narrativa. Ela é proferida pela narrativa: no entanto, preexiste essa mesma narrativa. O uso do tempo passado, num romance, marca essa anterioridade.

Na obra, García Márquez permeia a narrativa ficcional, ou seja, a história de Florentino Ariza e Fermina Daza e das demais personagens com acontecimentos reais, como a referência a fatos e personagens verídicos ocorridos entre o final do século XIX e o início do século XX. Há, por exemplo, a informação de que Dr. Juvenal Urbino, personagem fictício, havia sido aluno do famoso médico sanitário Adrien Proust, personagem real (p.168), e a

⁶⁶ “Sua preocupação era consecutiva, com uma convicção política que gostava de repetir mesmo quando não era o caso.

- Vou completar cem anos e já vi tudo mudar, até a posição dos astros no universo, mas no vi mudar nada neste país – dizia -. Aqui se fazem novas constituições, novas leis, novas guerras a cada três meses, mas seguimos na Colonia.”

referência a uma visita do Presidente colombiano da época, Marco Fidel Suárez (p.37). Ao inserir na narrativa fatos e personalidades históricos, o autor proporciona uma aproximação do leitor aos episódios narrados. Apresenta elementos que, de certa forma, garantem uma maior familiaridade ao universo apresentado no romance, já que, por estarem inseridos na história oficial, permeiam o imaginário coletivo.

O espaço da narrativa é uma cidade não identificada às margens do rio Magdalena, na região caribenha da Colômbia. Os elementos náuticos, como um todo, permeiam a narrativa, como a relação familiar e profissional de Florentino Ariza com a Companhia Fluvial do Caribe (CFC), as viagens de navio à Europa feitas por Fermina Daza e Juvenal Urbino e a busca de Florentino pelo tesouro naufragado do galeão San José⁶⁷. O rio Magdalena, sobretudo, ganha destaque na obra, sendo cenário de diversas passagens fundamentais na narrativa, como a viagem romântica entre Florentino e Fermina. Segundo Nuñez (2014, p.23),

O rio Magdalena, mais do que o espaço privilegiado do amor/natureza, atravessa toda a narrativa, emprestando seus atributos à configuração do discurso. Mais que isso: como um pergaminho de Melquíades às avessas, o Magdalena não constitui uma revelação guardada para o final da narrativa, mas vai-se projetando, pelas metáforas fluviais, como a solução definitiva para os protagonistas.

No título, o autor relaciona os significados da palavra cólera: como a doença, cuja epidemia é um dos principais eixos da narrativa, ou como oposição ao amor, tema central do livro. O romance narra histórias de amor acontecidas durante – ou por causa – da epidemia de cólera. Em dois trechos da obra, os sinais que Florentino apresentava ao estar apaixonado se confundiu com os sintomas da doença, como o apresentado no seguinte trecho:

Pero cuando empezó a esperar la respuesta a su primera carta, la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos, y su madre se aterrorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera⁶⁸. (p.95)

Segundo o site da Organização Mundial de Saúde⁶⁹, os sintomas da cólera são: diarreia, vômito e desidratação, que por sua vez, podem gerar comportamento irrequieto, sede

⁶⁷ Em 05 de dezembro de 2015, o presidente da Colômbia Juan Manuel Santos anunciou que o tesouro do galeão San José, descrito no romance por García Márquez em *El amor en los tiempos del cólera*, foi encontrado e seu valor foi orçado em cerca de \$1 bilhão. (Site da BBC- http://www.bbc.com/news/world-latin-america-35014600?ocid=socialflow_facebook&ns_mchannel=social&ns_campaign=bbcnews&ns_source=facebook%3FSThisFB)

⁶⁸ “Mas quando começou a esperar a resposta à sua primeira carta, a ansiedade foi complicada com diarreia e vômito verde, perdeu o senso de direção e sofreu desmaios repentinos e sua mãe estava apavorada, porque sua condição não parece distúrbios de amor, mas a devastação da cólera.”

⁶⁹ OMS: <http://www.who.int/topics/cholera/about/es/>

e até desmaios, em sua manifestação mais severa. Assim, é possível constatar que os “sintomas do amor” manifestados por Florentino Ariza se assimilam aos sintomas da cólera.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, além de elementos e personagens históricos, a narrativa é permeada pelo real maravilhoso, com o objetivo estético-poético ou como forma de crítica social. Nuñez (2014, p.18), ao comparar *Cien años de soledad* a *El amor en los tiempos del cólera*, afirma que

O que muda, a partir d'O amor nos tempos do cólera, é o teor da parábola política que, se ainda não absolveu o homem latino-americano de uma solidão ancestral e de um sentimento de incomunicação com o mundo, pelo menos admite como promotor de suas próprias soluções.

O autor do romance insere em sua narrativa diversas críticas sociais sobre o contexto em que vive. As disputas pelo poder político entre conservadores e liberais que deflagraram “(...) nueve guerras civiles en medio siglo, que bien contadas podían ser una sola: siempre la misma⁷⁰” (p.274), por exemplo, é um fato recorrente na narrativa. O autor apresenta críticas à violência e às sanções impostas à população, como no trecho: “En agosto de ese año, una nueva guerra civil de las tantas que asolaban el país desde hacía más de medio siglo amenazó con generalizarse, y el gobierno impuso la ley marcial y el toque de queda a las seis de la tarde en los estados del litoral Caribe⁷¹” (p.108).

A estrutura narrativa, as descrições das personagens e dos espaços, os nomes das personagens, a crítica social impressa no texto, além de elementos do real maravilhoso, configuram traços do local de fala do autor, ou seja, a América Latina, conferindo à narrativa a defesa da latino-americanidade. A leitura do romance permite ao leitor passear pelo universo latino-americano, ressaltando o caráter mestiço de sua identidade cultural. Porém, ao se adaptar o romance para o cinema, tais elementos se perdem.

Essa perda ocorre porque na adaptação, como dito anteriormente no capítulo 3, o romance passa por dois processos tradutórios: entre linguagens artísticas e entre identidades culturais. Por isso, os elementos da narrativa-base passam por processos de deslocamento, transformação ou apagamento. Ou seja, pode ser respeitada a essência do texto de partida, pode sofrer mudança ou pode ser omitida. Esses três processos acontecem na adaptação do romance analisado.

⁷⁰ “(...) nove guerras civis em meio século que, se bem contadas, poderia ser apenas uma: sempre a mesma.”

⁷¹ “Em agosto desse ano, uma nova guerra civil das muitas que assolavam o país por mais de meio século ameaçou se generalizar, e o governo impôs a lei marcial e um toque de recolher às seis horas nos estados litorâneos do Caribe.”

Como exemplo, pode-se tomar o papel da mulher na sociedade colombiana retratado na obra. Sobretudo as relações de subordinação perante o ser masculino. As censuras impostas socialmente, que impedem as mulheres de serem e agirem enquanto seres autônomos e donas de suas próprias vidas são apresentadas por meio do fluxo de consciência do narrador, sem uma crítica direta, mas, em algumas vezes, com um tom de ironia que permite o leitor interpretá-las como crítica social ou apenas evidenciá-las como características de uma sociedade patriarcal. Esse último aspecto pode ser observado no trecho:

Para las mujeres sólo había dos edades: la edad de casarse, que no iba más allá de los veintidós años, y la edad de ser solteras eternas: las quedadas. Las otras, las casadas, las madres, las viudas, las abuelas, eran una especie distinta que no llevaba la cuenta de su edad en relación con los años vividos, sino en relación con el tiempo que les faltaba para morir⁷². (p.372)

Se o romance *El amor en los tiempos del cólera* busca destacar e, de certa maneira, criticar as relações patriarcais, colocando as personagens femininas do romance em papel de destaque para a narrativa, o mesmo não acontece com a adaptação filmica *Love in the time of cholera*. Se no romance elas são as agentes da ação, no filme esse papel é ocupado pelos personagens masculinos, retomando a máxima estereotipada do machismo latino-americano. Por isso, o estudo proposto de análise comparativa entre a obra literária e a cinematográfica não se baseia em critérios como “fidelidade”, mas centra-se numa análise comparativa entre os efeitos gerados pelo texto escrito e pelo filme, com foco nos deslocamentos, transformações ou apagamentos das personagens femininas adaptadas do romance para a obra filmica.

No romance as personagens femininas são agentes condutoras de suas próprias trajetórias, possuem uma história de vida e suas biografias contradizem uma aceitação ou naturalização às relações machistas latino-americanas que preconizam a submissão da mulher aos valores patriarcais e a supremacia masculina nas relações sociais. Essas personagens, ao longo da narrativa, sofrem as consequências por aceitarem as imposições dessa opressão, tais como infelicidade, humilhação, servidão e falta de liberdade em todos os aspectos de suas vidas. Essas questões não são o cerne do livro, mas são observáveis em uma leitura mais atenta. Entretanto, essas relações de opressão são invisibilizadas na narrativa filmica e, por isso, devem ser analisadas a partir de uma perspectiva crítica.

⁷² “Para as mulheres só havia duas idades: a idade de casar-se, que não ia mais que os vinte e dois anos e a idade de ser eternamente solteira: as deixadas. As outras, as casadas, as mães, as viúvas, as avós, eram uma espécie distinta que não levava em conta sua idade em relação aos anos vividos, mas sua relação com o tempo que lhes restava para morrer.”

Para organizar a análise, as personagens foram divididas em cinco grupos: as personagens principais; as prostitutas, *Ellas*, demais personagens e as personagens presentes no romance, mas que foram invisibilizadas na narrativa fílmica.

4.1 Personagens principais

As personagens femininas de maior destaque para a narrativa literária são Fermina Daza e Tránsito Ariza. As ações das duas personagens representam perspectivas opostas frente a uma sociedade pautada por uma estrutura patriarcal. Tránsito Ariza enfrentava e rejeitava valores opressivos, ignorava as amarras sociais e construía a suas escolhas seguindo a sua própria vontade. Fermina Daza tinha um ilusório poder de decisão, pois, apesar de acreditar que era senhora de seu próprio destino, na realidade pautava as suas decisões a partir das vontades masculinas, contribuindo para a manutenção dos valores falocêntricos.

4.1.1 Fermina Daza

A personagem Fermina Daza é apresentada no livro como uma mulher altiva e “idólatra irracional de las flores ecuatoriales y los animales domésticos⁷³” (p.38). Tinha em casa muitos animais, “más de los que aconsejaba el buen juicio⁷⁴” (p.38). Foi casada com o Dr. Juvenal Urbino, importante médico da cidade, por muitos anos. Após ficar viúva, aceita se relacionar com Florentino Ariza. Durante os anos de casamento, assimila a forma metódica do marido, obrigando-se a cumprir rigorosamente uma rotina. Não foi feliz em seu casamento, contudo, tanto ela quanto o marido resignaram-se com suas vidas: “Ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca se fundaba en el amor o en la comodidad, pero nunca se lo habían preguntado con la mano en el corazón, porque ambos preferían desde siempre ignorar la respuesta⁷⁵” (p.45).

⁷³ “era uma idólatra irracional das flores equatoriais e dos animais domésticos.”

⁷⁴ “mais do que aconselhava o bom juízo.”

O romance traz toda uma biografia da personagem, expressando, assim, o seu caráter individual. Segundo a obra, ela nasceu em San Juan de la Ciénaga, foi para a cidade onde se passa a história com o pai, Lorenzo Daza e a sua tia Escolástica, irmã de seu pai. Era órfã de mãe, e seu pai, um contrabandista de mulas, investia em sua educação para que conquistasse um bom casamento. Por isso, foi enviada para outra cidade quando o pai descobriu seu namoro com o pobre telégrafo Florentino Ariza.

Apesar de não concordar com as imposições do pai, e a princípio se rebelar contra as opressões paternas, acabou por se submeter aos seus desígnios e afastou-se de Florentino. Na narrativa literária, é possível perceber que Fermina cede às imposições do pai, quando solteira e às do marido, após casada. Apesar de amar Florentino, Fermina o rejeita, afirmando que seu amor era uma ilusão. Porém, a narrativa deixa indícios de que a rejeição de Fermina a Florentino é uma manifestação de seu receio de se apropriar de sua própria vida e exercer seu direito de escolha. É possível perceber o poder de decisão que Fermina assume ao se relacionar com Florentino na passagem: “Le habló con la cabeza alzada y con una determinación que sólo volvería a tener medio siglo después, y por la misma causa⁷⁶” (p.93). O trecho descreve a maneira como Fermina assume o início da troca de cartas: segura e determinada.

No romance, o narrador coloca Fermina como a responsável pela tomada de decisões do andamento do relacionamento entre ela e Florentino. Essa ideia é tão forte na narrativa que é apenas com Florentino que ela assume sua própria identidade: uma pessoa forte e dona de suas próprias opiniões. O próprio narrador alerta ao leitor sobre essa postura da personagem ao afirmar que essa voltará apenas “medio siglo después” (p.93) quando mais uma vez ela assume o amor por Florentino.

No início da relação entre os dois, Florentino deixa a cargo de Fermina a iniciativa de se aproximar dele: é dela a decisão de quando responder as cartas e como seria o sistema da troca de missivas. Ela se sente livre ao se relacionar com Florentino. Tal liberdade traz uma novidade ao seu universo de conhecimento: um mundo no qual a mulher apenas acata as ordens masculinas. Sobre esse modelo de opressão masculina vivenciado pelas mulheres, Spivak (2014, p.128) afirma que:

⁷⁵ “Nem ele nem ela poderiam dizer se essa servidão recíproca se fundava no amor ou em comodidade, mas nunca se haviam perguntado com a mão no coração, porque ambos preferiam, desde sempre, ignorar a resposta.”

⁷⁶ “Falou-lhe com a cabeça erguida e com uma determinação que só voltaria a ter apenas meio século depois, e pela mesma razão.”

A imagem do imperialismo como o estabelecedor da boa sociedade é marcada pela adoção da mulher como objeto de proteção de sua própria espécie. Como deveria examinar a dissimulação da estratégia patriarcal, que aparentemente concede à mulher a livre escolha como sujeito?

Essa dissimulação da qual fala Spivack pode ser encontrada nas atitudes da personagem. Ao ser estimulada a tomar a condução efetiva de seu próprio destino, Fermina se assusta, e afirma estar iludida. Entretanto, a ilusão não é em relação aos seus sentimentos por Florentino, mas ao fato dela poder conduzir sua própria vida, fazer autonomamente suas próprias escolhas. Por isso, ela rompe seu relacionamento com Florentino e, pouco tempo depois, aceita se casar com Dr. Juvenal Urbino, cuja aproximação foi instigada pelo pai. Depois de casada, enfrenta novamente uma situação de dominação com o marido: aceita, por exemplo, morar na casa da sogra e das cunhadas, sendo humilhada a todo tempo.

Presa ao modelo patriarcal, Fermina Daza é apresentada pelo narrador como uma mulher com opiniões bem definidas sobre o que quer, que tem o hábito de se defender atacando e de ser muito orgulhosa. Contudo, tal imagem não é verdadeira, pois ela sempre acaba sucumbindo aos desejos masculinos. Vive na ilusão de que escolheu seu próprio destino, mas na verdade não o fez, pois nessa escolha foi guiada pelos desejos do pai e do marido. Intimamente ela percebe essa situação, que lhe conduz a uma vida de descontentamento e frustração. Por isso, Fermina Daza, apesar de tentar esquecer Florentino, constantemente pensa nele, recordando-se do tempo em que se relacionaram: “(...) sin embargo, cuando ya lo creía borrado por completo de la memoria, reapareció por donde menos lo esperaba convertido en un fantasma de sus nostalgias⁷⁷” (p.320).

O romance traça a trajetória de como Fermina se torna uma pessoa infeliz, passando de um sistema de opressão patriarcal para outro: de se submeter às vontades do pai para as do marido. Como ela é uma pessoa subjugada pelo outro masculino, ela tende a extravazar seu descontentamento e revolta no “Outro” já inferiorizado socialmente – o negro-, único ator social ao qual, mesmo sendo mulher, ela se sente superior, se mostrando uma pessoa preconceituosa. No romance, tal aspecto preconceituoso fica em evidência em passagens que narram situações específicas, como a que expressa sua aversão ao perceber que uma boneca, presente do Dr. Urbino, cresce:

Al cabo de un tiempo, sin embargo, después de un sueño agotador, descubrió que la muñeca estaba creciendo: la preciosa ropa original que llegó con ella le dejaba los muslos al descubierto, y los zapatos se habían reventado por la presión de los pies.

⁷⁷ (...) no entanto, quando acreditava o ter apagado completamente da memória, ele reapareceu onde menos se esperava, tornando-se um fantasma de sua nostalgia.”

Fermina Daza había oído hablar de maleficios africanos, pero ninguno tan pavoroso como ese⁷⁸. (p.183)

Ao se sentir impedida de crescer, Fermina abomina aquele que cresce, que rasga o perfeito vestido nela colocado e rompe com as barreiras do esperado. Nessa passagem, também há o questionamento sobre a tendência de culpar o “Outro” inferiorizado pela ruptura daquilo que é estabelecido como norma. Ao afirmar sobre os “malefícios africanos”, a personagem está reproduzindo a voz do grupo dominante que estabelece padrões e sistemas a serem seguidos. A representação deste discurso corrobora com os apontamentos de García Canclini (2013, p.74) acerca do pensamento do início do século XX na América Latina

Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas (...) como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva.

Fermina pertence e é educada para consolidar e reproduzir os ideais de uma elite que vê no modelo patriarcal um sistema a ser perpetuado. Ao acatar para si as escolhas feitas pelo pai e pelo marido, visando à aceitação social, vivencia uma vida monótona e infeliz. A personagem só encontra sua felicidade ao reconhecer quem é e a decidir por si mesma sobre suas vontades.

Outra passagem do romance na qual Fermina Daza expressa sua repulsa ao “Outro” inferiorizando-o é quando descobre que a amante de seu marido, Barbara Lynch, é negra: “Y lo peor de todo, carajo: con una negra. El [Dr. Juvenal Urbino] corrigió: ‘Mulata’. Pero entonces toda precisión salía sobrando: ella había terminado./ - Es la misma vaina – dijo -, y sólo ahora lo entiendo: era un olor de negra⁷⁹” (p.359). A exclusão do “Outro”, a necessidade de impor a violência de considerá-lo um ser inferior advém da necessidade de autoafirmação, por isso, é possível perceber que o racismo da personagem é mais uma forma de descontar suas inseguranças e arrependimentos do que na afirmação de que ela realmente acreditasse que pessoas negras fossem “seres inferiores”.

Culpar o “Outro” por suas próprias fragilidades a partir de inferiorizações é uma manifestação da violência. Fermina enfatiza a diferença entre ela e a amante do marido a partir da cor de pele, que é a única forma que ela possui de inferiorizar a amante do marido e

⁷⁸ “Depois de um tempo, no entanto, depois de um sono desgastante, ela descobriu que a boneca estava crescendo: as bonitas roupas originais, que vieram com ela, deixaram suas pernas nuas, e os sapatos tinham estourado sob a pressão dos pés. Fermina Daza tinha ouvido falar de magias africanas, mas nenhuma tão assustadora como essa.”

⁷⁹ “E o pior de tudo, droga: com uma negra. Ele [Dr. Juvenal Urbino] corrigiu, ' Mulata '. Mas, a essa altura toda precisão era de sobra: ela havia acabado / - É a mesma praga - disse - e só agora eu entendo: era um cheiro de negra.”

menosprezar a traição. A raiva da personagem é construída pela dor gerada a partir da traição. Porém, para a personagem, descrita como orgulhosa, essa traição é diminuída pelo fato de a amante ser negra. A cor da pele não é uma diferença real entre as duas, mas que Fermina enfatiza para poder diferenciar-se da amante do marido: estimulava o preconceito racial com o objetivo de inferiorizar o “Outro”, no caso, uma mulher negra. Corroborando com essa ideia, Bauman (2005, p.64) afirma que as “vítimas em potencial não são temidas e odiadas por serem diferentes – mas porque não são *suficientemente diferentes*, misturando-se facilmente na multidão. A violência é necessária para torná-la espetacularmente, inequivocamente, gritantemente diferentes” (Grifos do autor). Por isso, Fermina salienta a diferença racial entre elas, mulheres, a única forma de se colocar como um ser superior à outra é por ser branca.

A opressão patriarcal vivida pela personagem somente se dissipa com a morte do marido. Esse é um ponto importante de virada para a personagem na narrativa: quando ela se liberta das imposições que a vida ao lado do marido lhe impunha, ela reconhece que precisa reconstruir sua identidade e buscar um novo sentido para a sua vida, agora com liberdade: “Quería ser otra vez ella misma, recuperar todo cuando había tenido que ceder en medio siglo de una servidumbre que la había hecho feliz, sin duda, pero que una vez *muerto el esposo no le dejaba a ella ni los vestigios de su identidad*⁸⁰” (p.398. Grifo nosso). Ao assumir a necessidade de reconstrução de sua identidade, é apresentado que o matrimônio entre Fermina e Dr. Juvenal Urbino era pautado na perda da autonomia da esposa, que assumiu o papel de serva do marido e com sua morte, ela precisava se reinventar e, redescobrir, assim, sua própria identidade. O próprio termo “servidão” presente no fragmento traz a ideia de subjugação de Fermina às ideias do marido. A relação do termo ao adjetivo “feliz” confere um tom irônico ao texto por atrelar a servidão vivida pela personagem a sua felicidade.

Fermina começa a se assumir enquanto indivíduo autônomo e livre ao voltar a receber investidas de Florentino. Ao escolher ficar ao seu lado, contrariou a vontade da filha. Contudo, pela primeira vez, impõe a sua própria decisão. Um exemplo dessa relação é a passagem na qual seus filhos comentam sua relação com Florentino, durante um almoço em família. Enquanto Marco Aurélio, seu filho, defende a amizade entre os dois, sua filha, Ofélia, diz “El amor es ridículo a nuestra edad, pero a la edad de ellos es una cochizada⁸¹” (p.459).

⁸⁰ “Quería ser outra vez ela mesma, recuperar tudo quanto havia tido que ceder em meio século de uma servidão que a havia feito feliz, sem dúvida, mas que uma vez morto o esposo, não deixava a ela nem vestígios de sua identidade.”

⁸¹ “O amor é ridículo na nossa idade, mas na deles é uma indecência.”

Ao ouvir a afirmativa da filha, Fermina, que “había vuelto a la vida⁸²”, afirma: “- Lo único que me duele es no tener fuerzas para darte la cueriza que te mereces, por atrevida y mal pensada – le dijo -. Pero ahora mismo te vas de esta casa, y te juro por los restos de mi madre que no volverás a pisar mientras yo esté viva⁸³” (p.460). E cumpre a promessa: a filha nunca mais haveria de entrar em sua casa.

Já na adaptação cinematográfica, a transição de uma Fermina Daza subjugada a uma pessoa autônoma não aparece de forma tão enfática. Muitas de suas atitudes são mostradas como imaturas, próprias de uma pessoa apática, sem opinião e que aceita o que os outros determinam. Se no romance, a personagem se ilude sobre as suas decisões, no filme ela apresenta fragilidade em suas decisões. O caráter romântico é acentuado, transformando a personagem na narrativa fílmica na imagem estereotipada de uma “mocinha apaixonada” que demonstra fragilidade com falas titubeantes e olhares perdidos, sem fixar por muito tempo os olhos naquele com quem conversa.

Um aspecto que se mantém em ambas narrativas é a representação do despertar de Fermina e sua busca pela própria identidade ao ficar viúva. No filme, é apenas a partir desse momento que a personagem demonstra mais firmeza ao falar, sendo mais assertiva, e passa a fixar o olhar enquanto fala, mantendo a cabeça erguida.

As passagens nas quais Fermina expressa seu racismo são eliminadas na adaptação cinematográfica. Ao longo do filme, a expressão da opressão de Fermina é apresentada a partir das expressões corporais de descontentamento e apatia da personagem, não pela necessidade de oprimir o “Outro”, como nas passagens destacadas do romance.

O filme também apagou as reflexões de Fermina sobre a maternidade. Após uma lua de mel pela Europa que durou dois anos, Fermina retorna a sua cidade grávida e vai morar na casa de Dr. Juvenal Urbino e com sua sogra Blanca Urbino. Doña Blanca era uma mulher autoritária e desprezava Fermina, sobretudo pelas atividades ilegais de Lorenzo Daza. Tal relação entre nora e sogra também é apresentada na narrativa fílmica. Porém, na narrativa literária a maternidade adquire outro aspecto: é utilizada para combater a solidão. Fermina se refugia no filho para poder viver em uma casa onde é desprezada, passagem omitida no filme:

Se refugió en el hijo recién nacido. Ella lo había sentido salir de su cuerpo con el alivio de liberarse de algo que no era suyo, y había sufrido el espanto de sí misma al comprobar que no sentía el menor afecto por aquel ternero de vientre que la

⁸² “Havia voltado à vida.”

⁸³ “- A única coisa que me doi é não ter forças para te dar a coça que mereces, por seres atrevida e preconceituosa – disse -. Mas agora mesmo te vais desta casa, e te juro pelos restos da minha mãe que não voltarás a pisar enquanto eu estiver viva.”

comadrona le mostró en carne viva, sucio de sebo y de sangre, y con la tripa umbilical enrollada en el cuello. Pero en la soledad del palacio aprendió a conocerlo, se conocieron, y descubrió con un grande alborozo que los hijos no se quieren por ser hijos sino por la amistad de la crianza⁸⁴. (p.296-7)

A narrativa literária rompe com o que o senso comum estipula como um padrão idealizado e sublime da maternidade, envolvendo apenas beleza e afetividade, no qual todas as mulheres se sentem realizadas. As reflexões de Fermina apresentam outro aspecto, mais próximos aos aspectos fisiológicos e à racionalidade.

Além de apagar elementos que demonstrem os recursos utilizados por Fermina para “expressar” sua opressão, a adaptação cinematográfica transforma a crítica social à sociedade patriarcal, encontrada nas entrelinhas do romance, em algumas sequências de cenas. Um exemplo é em relação à saída de Fermina Daza de sua casa por causa de uma traição do marido e mudança para a fazenda de sua prima Hildebranda Sánchez. No livro, o autor sugere que Fermina Daza retornou com o marido para casa porque estava com saudades de sua vida na cidade, não aguentava mais a vida na fazenda e se sentia feia: “y fue al encuentro del hombre com su dulce andar de venada, la cabeza erguida, la mirada lúcida, la nariz de guerra, y agradecida com su destino por el alivio inmenso de volver a casa⁸⁵” (p.364).

Já no filme, há uma cena romântica, na qual Fermina Daza fica emocionada com a chegada do marido. Dr. Urbino chega à fazenda, montado em um cavalo, tal qual a imagem estereotipada dos heróis românticos. Ele chega e afirma que veio levá-la para casa e ela, feliz, aceita tal decisão e os dois se beijam. A trilha sonora é de uma música instrumental suave e melodiosa. O discurso filmico sugere que Fermina fica feliz pela chegada do marido (entre 01h45min12s-01h46min40s), enquanto no livro essa felicidade ocorre pelo retorno a casa.

⁸⁴ “Refugiou-se no filho recém-nascido. Ela o havia sentido sair do seu corpo com o alívio de quem se liberta de algo que não é seu e, havia sofrido o espanto de comprovar que ela mesma não sentia o menor afeto por aquele bezerro que a parteira a mostrou sujo de gordura e sangue e com o cordão umbilical enrolado no pescoço. Mas em sua solidão no palácio aprendeu a conhecê-lo, se conheceram, e descobriu com grande alvoroço que não se amam os filhos por serem filhos, mas por amizade a criatura.”

⁸⁵ “(...) e foi ao encontro do homem com seu doce caminhar de corça, cabeça erguida, o olhar lúcido, o nariz de guerra, e grata pelo seu destino pelo imenso alívio para voltar para casa.”

Figura 1- Reencontro de Fermina e Dr. Urbino (em 01h46min37s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Outra transformação na narrativa é em relação às reações de Fermina ao nome de Florentino. No romance, todas às vezes que ela pensa no ex-namorado, mesmo estando casada, não demonstrava irritabilidade. No filme, entretanto, sempre que o nome de Florentino é mencionado, Fermina demonstra desconforto e aversão, modificando seu semblante de apático para incomodado. O movimento de inquietação também é percebido pelos movimentos gestuais. Além de sempre repetir a mesma frase: “He is not a person. He is a shadow⁸⁶” (em 01h13min48s-01h13min54s e 1h44min51s-1h44min55s), evidenciando que ela decorou a afirmativa para expressar sua opinião sobre Florentino, como se repetindo essa frase, ela passasse também a acreditar nessa ideia. Para marcar essa posição da personagem, há um movimento de close na expressão facial de Fermina.

Figura 2- Fermina fala sobre Florentino (em 1h13min 52s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Ao contrário do personagem de Florentino Ariza que é interpretado no filme por dois atores: Unax Ugalde, na juventude e Javier Barden, mais velho, o papel de Fermina é desempenhado exclusivamente pela atriz Giovanna Mezzogiorno. Para isso, houve um trabalho de caracterização com a utilização de maquiagem e construção gestual para rejuvenescimento ou envelhecimento, conforme é possível perceber nas imagens abaixo:

⁸⁶ “Ele não é um homem. Ele é uma sombra.”

Figura 3- Fermina adolescente (em 0h08min59s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Figura 4- Fermina adulta (em 1h34min51s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Figura 5- Fermina idosa (em 1h55min44s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

A técnica de maquiagem apresentou um resultado grosseiro, rompendo com a ilusão de naturalidade e “realidade” a que o cinema se propõe, mas evidenciou uma atriz jovem, se passando por uma pessoa idosa. Se o protagonista masculino foi interpretado por dois atores o que demonstrava o envelhecimento da personagem, por que não fazer o mesmo com a protagonista feminina? Tal fato demonstra a necessidade da Indústria Cultural de estimular a construção da ideia de juventude eterna como padrão de beleza para o sujeito feminino, reafirmando a opressão sofrida pelo feminino aos valores patriarcais.

Outra diferença importante entre o livro e o filme é o papel desempenhado por Fermina: enquanto no livro ela divide o protagonismo com Florentino, tendo suas histórias contadas em patamar de igualdade, no filme, a narrativa se centra no personagem de Florentino, sendo ele o narrador em *off* da história. O deslocamento do protagonismo de

Fermina rebaixa a importância da personagem na narrativa, uma vez que o espectador conhece a história a partir da perspectiva de Florentino. Ela aparece apenas como aquela responsável pelo sofrimento do protagonista, apagando seus próprios dilemas e inquietações. As relações de submissão exploradas no romance são invisibilizadas.

No romance, a partir da personagem Fermina é possível perceber a ilusória liberdade que é garantida às mulheres em uma sociedade patriarcal. Há uma sensação de que elas podem escolher sobre o rumo de suas vidas, mas o resultado é que a vontade masculina prevalece. A tentativa de burlar a opressão é manifestada em pequenas ações de Fermina, como fumar escondida, mas as grandes decisões são delegadas às vontades do marido. Já no filme, essas questões não são abordadas. Há a naturalização do estereotipado machismo latino-americano, sem que a narrativa filmica apresente uma crítica a esta relação. Com o apagamento dos dilemas da protagonista, não é expressa a ilusão de sua liberdade, nem suas inquietações diante das opressões vivenciadas. Com o despertar da personagem, há fragmentos da noção de empoderamento da personagem diante de sua própria vida, mas não ocorre com a força narrativa proposta na obra literária.

4.1.2 Tránsito Ariza

Tránsito Ariza personifica a mãe do protagonista Florentino Ariza. “Tránsito Ariza era una cuarterona libre con un instinto de la felicidad malgrado por la pobreza, y se complacía en los sufrimientos del hijo como si fueran suyos⁸⁷” (p.96). Tránsito é apresentada na narrativa literária como uma mulher centrada em seus objetivos, forte, empreendedora e sábia. Sempre aconselha o filho em todos os seus dilemas e luta pela felicidade dele.

Tránsito Ariza é hostilizada pela população da cidade por ter sido mãe sem estar casada, fato que a colocava como “mãe de um bastardo”. Todos sabiam que o pai de Florentino era Don Pío Quinto Loayza, sócio, juntamente com os irmãos, da Companhia Fluvial del Caribe. Quando morreu, o filho tinha dez anos e não havia sido reconhecido oficialmente, por isso Florentino apenas possuía o sobrenome da mãe. Tais fatos não impedem que a personagem continue sua vida na cidade, sem se importar com os comentários machistas. Apesar do sofrimento que a vida lhe impõe, ela não é uma personagem amarga e se sensibilizava com facilidade, como é possível perceber na passagem em que o filho

⁸⁷ “Tránsito Ariza era una cuarentona libre, con un instinto à felicidad malgrado pela pobreza e que se sensibilizava com os sufrimientos do filho como se fossem seus.”

confidência sobre o seu amor por Fermina: “Tránsito Ariza se conmió hasta las lágrimas por el candor del hijo en asuntos de amores, y trató de orientarlo con su luces⁸⁸”. (p.89)

Ela e o filho viviam em “una media casa alquilada de la Calle de las Ventanas, donde ella tuvo desde muy joven un negocio de mercería y donde además deshilachaba camisas e trapos viejos que vendía como algodón para los heridos de guerra⁸⁹” (p.83). A narrativa literária apresenta o carácter empreendedor de Tránsito, que precisou assumir a posição de “chefe” na família, por tal motivo, era uma pessoa sóbria e obstinada em subir na vida.

Além do armazém e dos tecidos, ela também trabalhava como agiota, trocando joias, sobretudo das famílias aristocráticas falidas, por dinheiro. Como as joias não eram recuperadas, Tránsito adquiriu um grande montante de dinheiro, podendo assim, reformar e aumentar a sua casa:

Apearte de los ingresos reales de la mercería y de las hilachas hemostáticas, que le hubieran alcanzado para su vida modesta, había multiplicado los ahorros prestándolos a una clientela de nuevos pobres vergonzantes que aceptaban sus réditos excesivos en gracia de su discreción (...) Tránsito Ariza las sacaba de apuros con tanta consideración por su alcurnia, que muchas se iban más agradecidas por el honor que por el favor. En menos de diez años conocía como suyas las joyas⁹⁰. (p.111)

De todas as personagens femininas da obra, Tránsito é a única que não se desloca fisicamente, permanecendo durante toda a narrativa na cidade. O que gera uma ironia com o nome da personagem, Tránsito, que sugere deslocamento, movimento. Apesar de não ter um deslocamento físico, Tránsito é apresentada como uma personagem em constante movimento identitário.

Ao final da narrativa, ela ficou doente e, dentre outros sintomas, perdeu a memória e foi aos poucos perdendo a razão, apresentando ao final da vida uma personalidade bastante diferente. Se antes sua pessoa chamava a atenção apenas por questões sociais, como ser “mãe solteira”, ser dona de seu próprio negócio e atuar como agiota, após a doença passou a chamar atenção por sua apresentação visual extravagante, com o uso de muita maquiagem e roupas chamativas. Ao sair nas ruas, as crianças debochavam dela e Tránsito passou a tentar as

⁸⁸ “Tránsito Ariza se comoveu até as lágrimas pelo candor do filho em assuntos de amores e tratou de orientá-lo com suas luzes.”

⁸⁹ “uma casa média, alugada na rua das Ventanas, onde ela teve desde muito jovem uma mercearia e onde também desfiava camisas e trapos velhos, que vendia como algodão para feridos de guerra.”

⁹⁰ “Além dos rendimentos reais na mercearia e das fiações hemostáticas, que lhe teriam bastado para uma vida modesta, tinha aumentado seus rendimentos emprestando-os a uma clientela de novos pobres, que aceitavam seus juros excessivos em troca do favor de sua discrição (...) Tránsito Ariza as tirava de apuros com tanta consideração por sua linhagem, que muitas iam embora mais gratas pela honra que pelo favor . Em menos de dez anos conhecia como suas as jóias.”

agredi-las, verbalmente e fisicamente. Assumiu a identidade de Cucarachita Martínez⁹¹, personagem de um conto infantil.

Esta identidad, usurpada al personaje de un cuento para niños, era la única que la dejaba conforme. Seguía meciéndose, abanicándose con el ramillete de grandes plumas rosadas, hasta que volvía a empezar de nuevo: la corona de flores de papel, el almizcle en los párpados, el carmín en los labios, la costra de albayalde en la cara⁹². (p.306)

Com a perda da memória e da razão, Tránsito não perdeu a sua identidade, mas a deslocou, sobrepondo uma nova personalidade àquela anteriormente construída. Todas as tristezas e frustrações vivenciadas pela personagem ao longo da narrativa foram extravasadas, dando lugar a uma mulher sem censuras e com uma visão “outra” da realidade, sem ater-se ao controle social. Dessa maneira, para muitos, ela havia enlouquecido, sem a capacidade de diferenciar o real do imaginário.

A identidade é uma construção constante e o sujeito está a todo o momento se reconstruindo. As mudanças apresentadas pela personagem são resultados de diversos fatores, como a liberdade de “ser” sem as amarras que a sociedade lhe impôs, pois ela perdeu algumas noções de censura, principalmente em consequência da fragilidade física adquirida com o envelhecimento. Sobre a constante formação da identidade humana, Bauman (2005, p.83) afirma que

A identidade é um ‘conceito altamente contestado’. Sempre que se ouvir essa palavra, podemos estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refraga. Assim, não se pode evitar que ela corte dos dois lados. Talvez possa ser conscientemente *descartada*, mas não pode ser *eliminada* do pensamento, muito menos *afastada* da experiência humana. A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado... (Grifos do autor)

No filme, a personagem, interpretada por Fernanda Montenegro, consegue transmitir as sutis nuances do deslocamento identitário de Tránsito Ariza, sobretudo a mistura de delicadeza e força, tão marcantes no discurso literário. A cumplicidade entre ela e o filho são mantidas na narrativa fílmica.

A personagem no filme não assume a personalidade de Cucarachita Martínez, mas de Rosy Martínez, que também é apresentada como personagem de uma história infantil. As

⁹¹ No Brasil, esse conto infantil é conhecido como *Dona Baratinha*.

⁹² “Essa identidade, usurpada da personagem de um conto infantil, foi o que a deixou satisfeita. Seguia balançando-se, abanando com o buquê de grandes plumas rosa, até que começava tudo de novo: a coroa de flores de papel, o almíscar nas pálpebras, o carmim nos lábios, a crosta de pintura no rosto.”

imagens abaixo representam a construção da personagem, antes e depois de assumir a nova identidade:

Figura 6- Tránsito antes da doença (em 00h10min41s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

Figura 7- Tránsito quando assume a identidade de Rosy Martínez (em 01h25min30s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

Na narrativa literária, Tránsito Ariza era a única personagem do círculo de Florentino que sabia de sua história de amor com Fermina Daza. As demais personagens são pertencentes ao universo de Fermina: Lorenzo Daza, Hildebranda Sánchez e Escolástica Daza. Com a morte de sua mãe, Florentino demonstra uma enorme solidão, uma vez que não há mais ninguém para compartilhar com ele sua história de amor.

Enquanto na obra literária o narrador apresenta o fluxo de consciência do personagem, apresentando suas reflexões e lembranças, no filme é preciso que sejam pronunciadas. O recurso escolhido pela equipe de produção do filme foi a presença do personagem Ricardo, um amigo com o qual Florentino confia seu amor por Fermina. Esse deslocamento produziu uma mudança na narrativa. No romance, a ausência de Tránsito para Florentino não se limita apenas a ausência materna, como aparece no filme. Com a morte da mãe, Florentino perdeu a sua mais fiel amiga e confidente em relação ao fato mais importante de sua vida: seu amor por Fermina. Tal fato importante na narrativa do romance é invisibilizado no filme.

A personagem Tránsito Ariza apresenta construções muito semelhantes em ambas narrativas. Tanto no livro quanto no filme é possível perceber uma personagem forte e sofrida, que enfrenta a sociedade que a discrimina, construindo uma trajetória de luta pela

sobrevivência. Ela consegue sucesso em seus empreendimentos comerciais e constrói uma relação de forte amizade e cumplicidade com o filho. Ela representa a ambivalência feminina, pois não só conquista sucesso na esfera privada, espaço no qual a sociedade patriarcal defende que seja o destinado para as mulheres, como também se impõe em conquistar o seu espaço na esfera pública, aliando os papéis de profissional e de mãe.

4.2 As prostitutas

Um arquétipo⁹³ presente na narrativa são as prostitutas. O romance não busca problematizar a prostituição, escolhendo uma posição ideológica acerca desse polêmico tema, que não possui um consenso entre as tendências do pensamento feminista: há uma polarização entre duas posições antagônicas. Por um lado, existe uma tendência do pensamento feminista, autointitulado como “radical”, que afirma que a prostituição é uma atividade que estimula a opressão/escravidão feminina. Já o grupo considerado “liberal” acredita que essa seja uma profissão como qualquer outra (PASINI, 2005, p.103).

No livro, as prostitutas assumem uma postura de donas de seus próprios corpos e condutoras de suas próprias vidas. São representadas como mulheres que passaram por sofrimentos e violências, mas que possuíam alegrias. Como descrito no trecho: “Muchas exhibían en sus desnudeces las huellas del pasado: cicatrices de puñaladas en el vientre, estrellas de balazos, surcos de cuchilladas de amor, costuras de cesáreas de carniceros⁹⁴” (p.116).

O fato de serem prostitutas não as torna sofredoras ou mais frágeis, ou define suas personalidades, mas essa ocupação é apresentada apenas como uma opção profissional, sem crítica moralizante: “(...) a partir de entonces [por la noche], la vida de la casa se volvía impersonal, deshumanizada, y era imposible compartirla sin pagar⁹⁵” (p.116).

⁹³ “Os conteúdos do inconsciente coletivo denominam-se arquétipos. A palavra arquétipo significa um modelo original que conforma outras coisas do mesmo tipo” (HALL, Calvin, S., NORDBY, Vernon S. *Introdução à psicologia junguiana*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1980, p.33).

⁹⁴ “Muitas exibiam em sua nudez as marcas do passado: cicatrizes de punhaladas no ventre, estrelas de balas, marcas de ranhuras de amor, costuras de cesarianas de carniceros.”

⁹⁵ “(...) a partir de então [pela noite], a vida da casa se tornava impessoal, desumanizada e era impossível compartilhar sem pagar.”

Em *El amor en los tiempos del cólera*, as prostitutas não são personagens de destaque, mas enquanto um coletivo ocupam um papel importante para o desenvolvimento da narrativa. Apenas duas personagens, que não são nomeadas, são apresentadas individualmente.

Uma delas é descrita como: “(...) una mujer mayor, elegante, de una hermosa cabeza plateada, que no participaba de la vida natural de las desnudas, y a quien éstas profesaban un respecto sacramental⁹⁶” (p.116). Essa mulher, na juventude, havia tido um noivo que, após ter tido relações sexuais com ela antes do casamento, a abandonou. Apesar de ser considerada “desonrada” perante a sociedade, casou-se com outro homem e foi feliz. Quando ficou viúva, seus dois filhos e três filhas disputaram os cuidados da mãe, mas ela acreditava que não havia lugar mais digno de se viver do que o *hotel de paso*. De imediato, ela ficou amiga de Florentino, pois via nele alguém que seria um sábio, conhecido pelo mundo inteiro. Para Florentino, a relação também foi profunda: “llegó a tenerle tanto afecto que la ayudaba en las compras del mercado, y solía pasar algunas tardes conversando con ella. Pensaba que era una mujer sabia en el amor, pues le dio muchas luces sobre el suyo, sin que él tuviera que revelarle su secreto⁹⁷” (p117).

A outra personagem é apresentada como “una mujer joven pero envejecida y macilenta, como una penitente vestida en la gloria de las desnudas⁹⁸” (p.117). Seu trabalho era fazer a limpeza dos quartos. Um dia, enquanto Florentino lia num dos quartos, ela “de pronto pasó cerca de la cama, y él sintió la mano tibia y tierna en la cruz de su vientre, la sintió encontrarlo, la sintió soltándole los botones mientras la respiración de ella iba colmando el cuarto⁹⁹” (p.117). Florentino continuou a ler, até que precisou esquivar o corpo. Ela se assustou, pois não percebeu o que fazia e ficou preocupada, pois, ao ser contratada, ela tinha como advertência não se aproximar dos clientes. Ela também

Tenía dos hijos, cada uno de un marido diferente, y no porque fueran aventuras casuales, sino porque no había conseguido amar a uno que volviera después de la tercera vez. Había sido hasta entonces una mujer sin urgencias, preparada por su naturaleza para esperar sin desesperar, pero la vida de aquella casa era más fuerte que sus virtudes. Entraba a trabajar a las seis de la tarde, y pasaba la noche entera de

⁹⁶ “(...) uma mulher mais velha, elegante, de um bela cabeça prateada, que não participava da vida natural das nuas e a quem estas professavam um respeito sacramental.”

⁹⁷ “(...) chegou a ter por ele tanto afeto que a ajudava nas compras do mercado, e passava algumas tardes apenas conversando com ela. Pensava que era uma mulher sábia no amor, pois lhe deu muitas luzes sobre o seu, sem que ele tivesse que revelar-lhe seu segredo.”

⁹⁸ “(...) uma mulher joven, mas envelhecida e macilenta, como uma penitente vestida na glória das desnudas.”

⁹⁹ “(...) de repente, passou perto da cama e ele sentiu a mão morna e terna na cruz do seu ventre, sentiu-a encontrá-lo, sentiu-a soltando-lhe os botões entre a respiração dela ia enchendo o quarto.”

cuarto en cuarto, barriéndolos con cuatro escobazos, recogiendo los preservativos, cambiando las sábanas¹⁰⁰. (p.118)

Ao apresentar a história de cada uma dessas mulheres, o narrador as individualiza e humaniza. Ademais, destaca todo o universo de subjetividades que tais personagens carregam. Apesar de estarem num espaço no qual as mulheres são vistas como corpos objetificados com a finalidade de gerarem prazer aos homens que as buscam, o narrador descreve duas mulheres que lá habitavam, que desempenhavam funções diferentes das exercidas pelas prostitutas, mas que percebiam a dignidade do local e das pessoas que lá trabalhavam.

O prostíbulo — chamado na obra de “hotel de paso” — era, para o narrador, o único local onde se podiam expressar livremente os pensamentos, uma vez que, segundo as convenções sociais esse era um lugar “ilegal”. Assim, tudo o que se conversava ali, não era levado para o convívio exterior, já que ninguém podia confirmar que estivera ali. Dessa forma, o seu funcionamento ocorria com a anuência das autoridades, mas se alguma autoridade ouvisse opiniões divergentes daquelas impostas pelo governo, não poderia denunciar, já que estaria revelando a sua presença nesse estabelecimento.

O local é um cenário importante para o desenvolvimento da personalidade do protagonista Florentino Ariza. Ao ouvir as histórias de amor narradas pelas prostitutas, ele desenvolve seu lirismo e forma sua percepção do que seria o amor. Era lá que ele

(...) con ser tan callado y escurridizo, se ganó también el aprecio del dueño, y en la época más ardua de sus quebrantos solía encerrarse a leer versos y folletines de lágrimas en los cuartitos sofocantes, y sus ensueños dejaban nidos de oscuras golondrinas en los balcones y rumores de besos y batir de alas en los marasmos de la siesta. Al atardecer, cuando bajaba el calor, era imposible no escuchar las conversaciones de los hombres que venían a desahogarse de la jornada con un amor de prisa¹⁰¹ (p.98-9)

Florentino frequentava o “hotel de paso”, diferente dos outros homens, para conversar com as prostitutas, ouvir suas histórias, para ler e escrever. Entretanto, “(...) sus mocedades no se redujeron a la lectura y la redacción de cartas febriles, sino que lo iniciaron en los secretos

¹⁰⁰ “Tinha dois filhos, cada um de um marido diferente. Não porque foram aventuras casuais, mas porque não havia conseguido amar algum deles depois de três vezes. Havia sido até então uma mulher sem urgências, preparada por sua natureza para esperar sem desesperar, mas a vida daquela casa era mais forte que suas virtudes. Entrava para trabalhar às seis da tarde e passava a noite inteira de quarto em quarto, varrendo-os com quatro vassouras, recolhendo os preservativos, trocando os lençóis.”

¹⁰¹ “(...) como era um ser tão calado e escorregadiço, ganhou também a apreciação do dono, e na época mais árdua que estava quebrado, apenas se trancava a ler versos e folhetins de lágrimas nos quartins, dihos sufocantes e seus sonhos deixavam o ninho de escuras andorinhas nos balcões e rumores de beijos e bater de asas nos marasmos da sesta. Ao entardecer, quando baixava o calor, era impossível não escutar as conversas dos homens que vinham a desabafar da jornada com um amor de urgência.”

del amor sin amor¹⁰²” (p115). As histórias das moradoras ajudaram a desenvolver em Florentino o real sentido da palavra amor mesmo sem nunca tocá-lo, elas nutriram por ele muito carinho e respeito.

Já no filme há essa crítica moralizante. As prostitutas são mostradas com vulgaridade. Quando são apresentadas a um homem “se oferecem” como objetos sexuais. O mesmo ocorre ao serem apresentadas a Florentino. O filme não expõe o fato de que cada uma daquelas mulheres é um ser que ultrapassa o trabalho que desempenha. Como a cena representada abaixo, na qual as mulheres aparecem enfileiradas na varanda do hotel e os homens olhando-as no andar de baixo, cobiçando-as tais qual uma vitrine em que as “mercadorias” são expostas para a escolha e consumo.

Figura 8- Prostitutas na varanda do hotel (em 00h31min19s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Um exemplo é a transformação de como é apresentada a senhora que vivia no hotel, “sabia en el amor” (p.117), do romance para o filme. Se no livro, ela é uma senhora elegante, que não se expõe e não se prostitui, no filme ela é uma personagem vulgar, que oferece o seu corpo como um objeto meramente destinado a dar prazer a um cliente.

Figura 9- Senhora residente no hotel de prisa (em 00h32min21s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

As prostitutas do romance conversam com Florentino, contam sua história por meio das quais, ele conhece o amor. No filme não falam, apenas emitem gemidos e risadas, perdem

¹⁰² “(...) sua juventude no hotel de passagem não se reduziu a leitura e a redação de cartas febris, mas o iniciaram nos segredos do amor sem amor.”

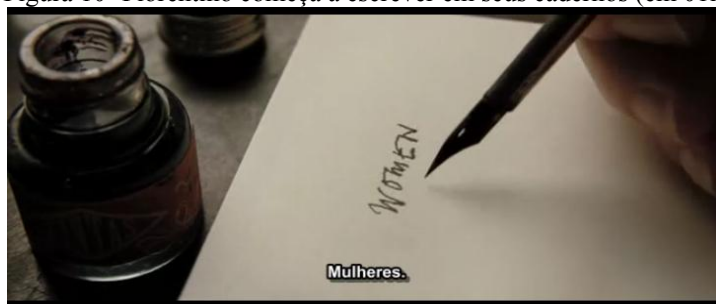
a individualização construída a partir de suas histórias pessoais. O filme destaca o ambiente festivo do “hotel de paso”, com músicas, risos e comemorações. É apenas um local de orgia, desumano e decadente, pois o hotel aparece como uma construção velha e mal cuidada. O local perde o significado construído pelo romance de “local de crescimento”, pois é nele que Florentino cultiva o seu amor por Fermina.

A narrativa literária apresenta as prostitutas como personagens autônomas, que desempenham um papel importante para o desenvolvimento humano e afetivo de Florentino. Elas são humanizadas, uma vez que o narrador apresenta elementos de suas histórias de vida. Já no filme é priorizada a cristalização da noção estereotipada em relação à prostituição, na qual as prostitutas são vistas de forma objetificada, como meros corpos.

4.3 *Ellas*

Apesar de ter prometido fidelidade eterna a Fermina Daza, Florentino Ariza mantém relações afetivas com 622 mulheres, com nomes anotados em vinte e cinco cadernos, intitulados *Ellas*. No livro, o leitor é apresentado a treze mulheres. No filme, Florentino denomina o caderno de “Women¹⁰³” e dentre aquelas citadas no romance, há a transposição de seis personagens e cita-se o nome de outras cinco novas.

Figura 10- Florentino começa a escrever em seus cadernos (em 01h02min49s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

No romance é apresentada a predileção de Florentino por mulheres viúvas, uma vez que:

Pero en aquellas misas de soledad iban tomando conciencia de que otra vez eran dueñas de su albedrío, después de haber renunciado no sólo su nombre de familia

¹⁰³ “Mulheres”

sino a la propia identidad, y todo eso a cambio de una seguridad que no fue más que una más de sus tantas ilusiones de novias¹⁰⁴. (p.290)

Ou seja, para o personagem, as viúvas representavam aquelas mulheres que despertaram para a busca de sua própria identidade e conquista da própria vida. Após se despojarem das ilusões românticas do casamento, elas tomaram consciência de sua liberdade, sobretudo pela livre expressão de sua sexualidade. Entretanto, essas relações não são transpostas para a narrativa fílmica.

Presente em ambas as narrativas, está a primeira mulher com a qual Florentino se envolveu durante uma viagem de barco. Uma passageira desconhecida empurrou Florentino para uma cabine escura e o “(...) despojó sin gloria de la virginidad¹⁰⁵” (p.208). Florentino não conhecia a identidade da moça, mas desconfiava ter sido uma das três mulheres que dividiam uma cabine. Ouviu que uma delas se chamava Rosalba, e passou a chamá-la assim.

No filme, a personagem é representada e a narrativa é mantida assim como no romance. Há apenas uma diferença entre as passagens: enquanto no romance, seu nome não é anotado no caderno, no filme ele é o primeiro nome a ser escrito como “unknown lady on the boat¹⁰⁶” (em 01h03min03s).

Figura 11- Florentino é puxado pela desconhecida do barco (em 00h54min27s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

A segunda mulher com a qual Florentino se envolveu também está presente no romance e no filme. Ela é apresentada como a viúva de Nazaret e, numa noite de guerra, se refugiou na casa de Tránsito e Florentino. A chegada da viúva de Nazaret a sua casa fez com que Tránsito tivesse a ideia de juntá-la com seu filho afetivamente. Para concretizar sua ideia, “Fue Tránsito Ariza la que agarró la ocasión al vuelo y mandó a la viuda para el

¹⁰⁴ “Mas naquelas missas de solidão iam tomando consciência de que outra vez eram donas de su arbítrio, depois de haver renunciado não apenas seu nome de família, mas da própria identidade e toda essa mudança de uma segurança que não foi mais que uma a mais de suas tantas ilusões de noivas.”

¹⁰⁵ “(...) despojou sem glória da virgindade.”

¹⁰⁶ “a desconhecida do barco.”

dormitorio del hijo, con el pretexto de que en el suyo no había lugar, pero en realidad con la esperanza de que otro amor lo curara del que no lo dejaba vivir¹⁰⁷” (p.216). No romance, ela é apresentada com uma viúva, de vinte e oito anos, com três filhos. Apesar de sentir falta do marido morto e falar muito dele, se mostrava feliz por se considerar “la única mujer libre de la provincia¹⁰⁸” (p.219). O relacionamento entre ela e Florentino durou muito tempo, ainda que ela não o idealizasse como o homem de sua vida, pois “Florentino Ariza vivió mucho tiempo en el engaño de ser el único, y ella se complacía en que lo creyera, hasta que tuvo la mala suerte de hablar dormida¹⁰⁹” (p.220). A personagem também é descrita como aquela que ensinou muito sobre a vida a Florentino, e ambos nutriam um forte carinho um pelo outro.

No filme, a viúva de Nazaret é apresentada como uma mulher histórica. No romance, a personagem é representada como uma mulher empoderada de sua sexualidade e com liberdade de ser. Ao apresentar uma mulher histórica, o filme deprecia e estereotipa a figura da viúva, esvaziando sua importância para a construção do “homem” Florentino. A sensualidade transmitida pela narrativa literária é substituída pela construção de uma cena cômica e, ao mesmo tempo vulgar. Na sequência em que a personagem aparece, primeiramente é construída uma cena com enquadramento em plano médio¹¹⁰, onde a personagem surge correndo e gritando em meio a bombardeios. Há uma mudança de enquadramento para primeiro plano¹¹¹, centralizando na personagem batendo a porta de Tránsito Ariza. Num plano sequência¹¹², Tránsito abre a porta e a empurra para dentro de sua casa e segue empurrando a personagem para o quarto do filho. Chegando ao quarto de Florentino, ela começa a gritar e tirar suas roupas. Enquanto é retratado que o bombardeio se mantém ao lado de fora, com o som de bombas e luzes, os dois têm uma relação sexual e, durante o ato ela, continua a gritar e falar do marido morto. A cena possui um corte, no qual aparece Tránsito, na sala ao lado, comemorando o envolvimento dos dois.

¹⁰⁷ “Foi Tránsito Ariza quem agarrou a ocasião e mandou a viúva para o quarto do filho, com o pretexto de que no seu não havia lugar, mas na realidade com a esperança de que outro amor o curaria daquele que não o deixava viver.”

¹⁰⁸ “a única mulher livre da província.”

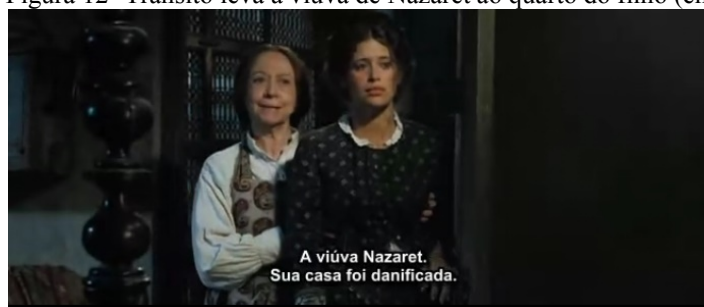
¹⁰⁹ “Florentino Ariza viveu muito tempo enganado de ser o único e ela se confirmava nessa crença, até que teve a má sorte de falar dormindo.”

¹¹⁰ Plano Médio: o foco do enquadramento é nas personagens, que aparecem de “corpo inteiro”.

¹¹¹ Primeiro Plano: o foco está no rosto da personagem.

¹¹² Plano Sequência: mudança de planos em uma mesma cena. A câmera funciona como o olhar do espectador, acompanhando a ação apresentada.

Figura 12- Tránsito leva a viúva de Nazaret ao quarto do filho (em 01h01min08s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

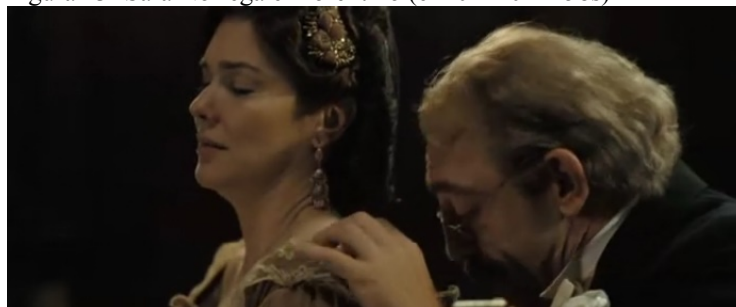
Outra personagem que está presente nas duas narrativas é Sara Noriega. Ela e Florentino se conhecem durante o anúncio do vencedor dos Juegos Florales. Os dois possuíam poemas na competição, mas perdem para um imigrante chinês. Sara convidou Florentino a ir a sua casa para lamentarem seus fracassos. A partir de então, os dois iniciam uma relação.

No romance é contado que Sara Noriega, aos dezoito anos, estava noiva de um homem a quem amava muito. Uma semana antes do matrimônio, o noivo rompeu o compromisso com ela. O fato impactou sua vida de tal maneira que ela passou a contestar a obrigatoriedade de respeitar as convenções sociais para extravazar suas necessidades sexuais. “Sin embargo, aquella primera experiencia, aunque cruel y efimera, no le dejó ninguna amargura, sino la convicción deslumbrante de que con matrimonio o sin él, sin Dios o sin ley, no valía la pena vivir si no era para tener un hombre en la cama¹¹³” (p.282). Com isso, transformou-se em uma mulher que, em pé de igualdade com o masculino, não reprimia suas vontades para respeitar convenções sociais, exercendo livremente sua sexualidade. Apesar dessa atitude, o romance não a representava como uma mulher vulgar, mas uma mulher culta, inteligente e observadora. Na obra, o narrador não emite juízo de valor sobre suas atitudes.

No filme, ela só é apresentada como mais uma das mulheres que se envolveu com Florentino. Ela também é representada como uma mulher escandalosa e desajeitada. Enquanto no romance a personagem é apresentada com uma biografia, com revelações de sua identidade e histórias, no filme é narrada a participação de ambos nos Jogos Florais, mas sem mais dados acerca de sua história pregressa, fazendo com que a personagem se limite a ser mais uma das amantes de Florentino Ariza.

¹¹³ “Porém, aquela primeira experiência, apesar de cruel e efêmera, não lhe deixou nenhuma amargura, senão a convicção deslumbrante de que com matrimônio ou sem ele, sem Deus ou sem lei, não valia a pena viver se não era para ter um homem na cama.”

Figura 13- Sara Noriega e Florentino (em 01h20min58s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

Olimpia Zuleta é outra personagem presente nas duas narrativas. Florentino a conheceu após dar-lhe uma carona em um dia de chuva. Ela era casada e Florentino demorou muito tempo para conseguir a atenção da moça. “Fue la única vez, desde sus primeros tiempos, en que se sintió atravesado por una lanza de amor¹¹⁴” (p.310). Pela primeira vez, após Fermina, Florentino sentiu que poderia de fato se apaixonar. Mas o marido de Olimpia descobre a relação dos dois e a mata.

No romance, é abordada a questão da violência doméstica, na qual a esposa é uma propriedade do marido e como tal, tratada como um objeto que não pode pertencer a outro.

(...) Florentino Ariza destapó un tarro de pintura roja que estaba al alcance de la litera, se mojó el índice, y pintó en el pubis de la bella palomera una flecha de sangre dirigida hacia el sur, y le escribió un letrero en el vientre: *Esta cuca es mía*. Esa misma noche, Olimpia Zuleta se desnudó delante del marido sin acordarse del letrero, u él no dijo una palabra, ni siquiera la cambió el aliento, nada, sino que fue al baño por la navaja barbera mientras ella se ponía la camisa de dormir, y la degolló de un tajo¹¹⁵. (p.310-1. Grifo do autor).

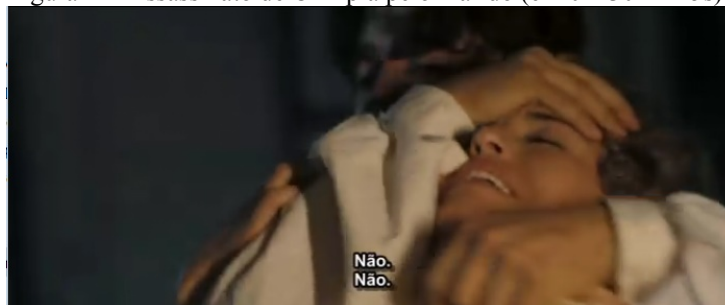
Qualquer conduta considerada imprópria pela sociedade patriarcal pode ser repreendida, inclusive com a possibilidade de assassinato. O marido agressor, mesmo preso, é visto apenas como aquele que “limpa sua honra”, manchada pelo ato transgressor da esposa: “(...) el esposo fugitivo fue capturado y relato a los periódicos las razones y la forma del crimen¹¹⁶” (p.311). E na adaptação cinematografia é apresentada essa relação, tal qual descrita no romance.

¹¹⁴ “Foi a única vez, desde seus primeiros tempos, em que se sentiu atravessado por uma lança de amor.”

¹¹⁵ “(...) Florentino Ariza destampou um pote de pintura vermelha que estava ao alcance de uma beliche, se molhou o dedo e pintou no púbis da bela pombinha uma flecha de sangue dirigida para o sul, e escreveu no ventre: *Esta bonita é minha*. Essa mesma noite, Olimpia Zuleta se despiu na frente do marido sem se lembrar das palavras e, ele não disse uma palavra, em sequer mudou o fôlego, nada, senão que foi ao banheiro com uma navalha de barbeiro enquanto ela colocava a camisola de dormir e, a degolou de uma vez.”

¹¹⁶ “(...) o esposo fugitivo foi capturado e relatou aos jornais as razões e a forma do crime.”

Figura 14- Assassinato de Olimpia pelo marido (em 01h30min25s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

A última mulher com a qual Florentino se envolve antes de Fermina é América Vicuña, uma estudante de 14 anos. A relação entre os dois, apesar de ser assumida como “una perversión¹¹⁷”, é romantizada, não havendo uma problematização mais profunda, sobretudo em se destacar questões como pedofilia e estupro. O romance constrói a narrativa como se entre os dois houvesse uma história romântica. Entretanto, há um desfecho trágico: América comete suicídio após o término da relação.

No filme, há um deslocamento da idade da personagem, apresentando uma mulher adulta, preservando, assim, a produção de não apresentar a relação polêmica entre uma adolescente e um adulto. É marcado que há uma grande diferença de idade entre Florentino e América, mas a narrativa fílmica não informa ser uma adolescente. O filme não apresenta o suicídio de América, apenas retrata sua tristeza com o término da relação.

Figura 15- América Vicuña (em 01h50min17s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Além dessas personagens que são apresentadas e cujas histórias são contadas no romance e no filme ainda é retrata uma mulher que mantinha relações sexuais esporádicas com Florentino no escritório da CFC. Os dois são flagrados pelo Tio León XII, que ao presenciar a cena, reafirmou, como em poucos momentos na obra, a paternidade do filho bastardo: “- ¡La misma vaina que tu papá!¹¹⁸” (p.379). A partir desse momento, o tio de

¹¹⁷ “uma perversão.”

Florentino preparou o escritório como um espaço de encontros para o sobrinho, incentivando suas relações amorosas, pois a visão dele com outra mulher comprovava que ele não era homossexual e mantinha a esperança de que o sobrinho se casasse: “(...) el tío León XII lo estimulaba, porque también a él le había llegado la voz de que el sobrino tenía costumbres distintas a las de que la mayoría de los hombres, y esto lo había atormentado como un obstáculo para hacerlo su sucesor¹¹⁹” (p.380). Com isso, o incentivava que ele viesse a se casar. A importância dessa sequência é a manutenção dos valores patriarcais, uma vez que a homossexualidade não é aceita pela sociedade.

Além dessas mulheres, o romance narra a história de outras: Ausencia Santander, Brígida Zuleta, Prudencia Pitre, a outra Prudencia, Josefa, Angeles Alfaro e Andrea Varón. Porém, todas elas foram omitidas na narrativa fílmica.

Contudo, no filme são citados outros nomes que não constam no romance. Florentino anota os nomes no caderno, informando também os números de referência e descrições de como foi a relação entre eles: 3 Esmeralda Arau, 4 Maria Estevez, 472 Maria Florida, 499 Josephine Triola e 543 Galetia Fernandez. Há somente a citação dos nomes, com pouquíssimas informações biográficas sobre elas. A cena apenas retrata o registro de Florentino de sua rotina e o passar do tempo.

Cada uma dessas mulheres, na narrativa literária, é apresentada a partir de uma perspectiva individualizante. São fornecidos dados biográficos, características pessoais e é descrita a história de amor entre elas e Florentino. O título do caderno marca a posição furtiva na qual Florentino se relaciona com essas mulheres. Elas não são encaradas como suas “propriedades”, assim como as relações patriarcais, nas quais a mulher pertence exclusivamente a um único homem. Os encontros de Florentino com *Ellas* visava, exclusivamente, à concretização dos desejos de ambos os lados. Na narrativa fílmica, essa individualização não é destacada, e muitas dessas personagens aparecem apenas como corpos sexualizados.

¹¹⁸ “da mesma forma que seu pai.”

¹¹⁹ “(...) o tío León XII o estimulava, porque também a ele havia chegado o boato de que o sobrinho tinha costumes diferentes aos da maioria dos homens e isto o havia atormentado como um obstáculo para fazê-lo seu sucessor.”

4.4 Demais personagens

As personagens já apresentadas desempenham um importante papel para o desenvolvimento da narrativa principal, pois elas participam ativamente da história de amor entre Fermina Daza e Florentino Ariza. Outras personagens femininas também integram o desenvolvimento do romance, pois a interação delas com os protagonistas fornece informações sobre a construção das personalidades dos amantes.

4.4.1 Hildebranda Sánchez

Hildebranda Sánchez é prima de Fermina Daza pelo lado materno. As duas se conhecem pessoalmente quando Lorenzo Daza partiu com sua filha a sua cidade natal para afastá-la de Florentino. Hildebranda Sánchez é apresentada no romance como tendo “(...) dos años mayor que ella [Fermina] y con su misma altivez imperial, fue la única que comprendió su estado desde que la vio por primera vez, porque también ella se consumía en las brasas de un amor temerario¹²⁰” (p.129).

Desde o primeiro encontro, as primas se tornaram grandes amigas e confidentes. Ao final do primeiro dia da chegada de Fermina, Hildebranda entregou as mensagens enviadas por Florentino pelo telégrafo. Dessa forma, ela assumiu também o papel de ajudante e cúmplice da troca de correspondência entre Florentino e Fermina.

A convivência entre Hildebranda e Fermina foi marcada pelas descobertas de seus pensamentos e da consciência da mudança de seus corpos. Um costume desempenhado pelas primas sempre que se encontravam era tomar banho juntas, conversando e comparando seus corpos, como na passagem em que Hildebranda viaja para passar o Natal na casa da prima:

Las dos primas empezaron de inmediato. Se bañaron juntas desde la primera tarde, desnudas, haciéndose abluciones recíprocas con el agua de la alberca. Se ayadaban a jabonarse, se sacaban las liendres, comparaban sus nalgas, sus pechos inmóviles, la una mirándose en el espejo de la otra para apreciar con cuánta crueldad las había tratado el tiempo desde la última vez que se vieron desnudas¹²¹. (p.187)

¹²⁰ “(...) dois anos mais velha que ela [Fermina] e com sua mesma altivez imperial, foi a única que compreendeu seu estado desde que a viu pela primeira vez, porque também ela se consumia nas brasas de um amor temerário.”

¹²¹ “As duas primas começaram de imediato. Banharam-se juntas desde a primeira tarde, nuas, lavando-se com a água do tanque. Ajudavam-se a ensaboar-se, se tiravam as lêndeas, comparavam suas nádegas,

Foi com o convívio com a prima que Fermina adquiriu o ato que considerava o mais subversivo: o de fumar escondida. Ela escondia seu hábito “(...) no sólo porque era mal visto que una mujer fumara en público, sino porque tenía el placer asociado a la clandestinidad¹²²” (p.188).

Hildebranda é apresentada como uma mulher apaixonada, livre das amarras sociais e que conhece as dores de um amor impossível. Ela passou toda a narrativa apaixonada por um homem casado, vinte anos mais velho que ela, nutrindo a esperança de um dia ficar ao seu lado, mas isso não ocorreu.

Quando Fermina abandonou o marido após ser traída, refugiou-se na fazenda de Hildebranda, no *pueblo* de Flores de María. As duas, ao se encontrarem, constataram o envelhecimento uma da outra. A passagem do tempo para Hildebranda é apresentada no romance como: “Estaba gorda y decrepita, y cargada de hijos indómitos que no eran del hombre que seguía amando sin esperanzas, sino de un militar en uso de buen retiro con el que se casó por despecho y que la amó con locura¹²³” (p.363). O narrador opõe a beleza de Fermina com a decrepitude de Hildebranda, que não se submete às convenções sociais, ao contrário da prima, que pauta suas escolhas visando concordância às convenções sociais. Ela se casa por despeito, com alguém que a ama, ao contrario daquilo que se espera como o papel feminino da época na qual se passa a narrativa.

Outro fato importante sobre essa personagem é que foi ela quem revelou a Dr. Juvenal Urbino sobre o relacionamento de Fermina e Florentino. Porém, o médico não deu atenção à história.

Hildebranda é apresentada como uma mulher que não aceitava as limitações impostas pela sociedade a ela pela sua condição de mulher. Ela é retratada como alguém que busca sua felicidade e satisfazer seus desejos, e mesmo quando não alcançava seus objetivos, não desiste. Ela não pautava as suas escolhas exclusivamente com o objetivo de respeitar as convenções sociais, mas respeitava suas próprias vontades.

Na narrativa fílmica é mantido o caráter de cumplicidade entre Fermina e Hildebranda. A personagem transmite a mesma busca pela concretização de seus desejos descritos no

seus peitos imóveis, uma olhando ao espelho a outra para apreciar com quanta crueldade as havia tratado o tempo desde a última vez que se viram nuas.”

¹²² “Não somente porque era mal visto que uma mulher fumasse em público, mas porque tinha o prazer associado à clandestinidade.”

¹²³ “Estava gorda e decrepita e cheia de filhos indômitos que não eram do homem que seguia amando sem esperanças, senão de um militar com uma boa pensão com quem se casou por despeito e que a amou com loucura.”

romance. Porém, enquanto no romance Hildebranda se apresenta resignada com as adversidades de sua vida, sobretudo em relação a seu amor não retribuído, no filme ela demonstra um ar melancólico e desiludido. Sua expressão facial expressa cansaço e tristeza, sobretudo quando mais velha.

Figura 16- Hildebranda recebe Dr. Urbino (em 01h45min55s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Figura 17- Hildebranda e Fermina (em 01h43min01s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Há a inserção da personagem em passagens da narrativa cinematográfica nas quais ela não está presente na obra-base, como na consulta de Dr. Juvenal Urbino a Fermina, quando a família desconfia que Fermina estivesse com cólera. Apesar de não ter muitas falas ou uma presença importante no trecho do filme, a personagem acompanha o exame do médico a sua prima (entre 00h37min16s e 00h39min40s).

Figura 18- Hildebranda e Gala Plácida (em 00h38min37s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

Tanto o romance quanto o filme retratam a relação de cumplicidade entre Hildebranda e Fermina. As duas personagens apresentam uma trajetória individual bastante diferenciada. Fermina pauta suas escolhas a partir das demandas de uma sociedade patriarcal. Nem no espaço privado – sua casa –, a personagem possui autonomia e voz: seu marido faz as escolhas da família, o que come, o que veste, os horários, o que se pode dentro de casa. Já Hildebranda pauta sua biografia na liberdade de ser, visando suas próprias decisões. No romance, as consequências dessas formas de decidir sobre suas vidas são apresentadas de forma enfática, contribuindo para que o leitor construa a representação dessas personagens. Fermina vive uma vida de servidão e infelicidade, Hildebranda, apesar de algumas desilusões, é livre. No filme, essas consequências para a vida das personagens são invisibilizadas.

4.4.2 Escolástica Daza

Na narrativa literária Escolástica Daza era irmã de Lorenzo Daza e tia de Fermina. Quando o irmão decidiu mudar de cidade, ela acompanhou-os para cuidar da sobrinha. A relação entre tia e sobrinha era de extrema cumplicidade e ajuda mútua. Fermina ensinou sua tia a ler e a escrever, e Escolástica apoiava a sobrinha em todos os momentos, assumindo a posição de figura materna ausente na vida da personagem. Foi Escolástica, por exemplo, quem estimula e ajuda Fermina a trocar correspondência com Florentino, pois

A pesar de su conducta austera y su hábito de penitente, la tia 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 irresistible¹²⁴. (p.90)

A orfandade materna é um assunto recorrente na literatura que busca representar um rompimento com as estruturas patriarcais. Tal aspecto é bastante usual em textos de autoria feminina, cuja protagonista, órfã de mãe, busca romper com as estruturas estabelecidas, como defende Velasco Marín (2007, p.557)

La muerte de la madre puede ser interpretada como una metáfora de una nueva forma de constelación en la psicología del personaje femenino. En la mayoría de las obras la infancia es una preparación para la vida adulta, el despertar de las protagonistas se describe como una experiencia individual. La relación madre e hija

¹²⁴ “Apesar de sua conduta austera e seu hábito de penitente, tia Escolástica Daza tinha um instinto da vida e uma vocação de cumplicidade que eram suas melhores virtudes e só a ideia de que um homem se interessara pela sobrinha lhe causava uma emoção irresistível.”

no es del todo favorable: aunque la protagonista busca un acercamiento con la madre, esta permanece fuera de su alcance. Como respuesta, la hija crece con un profundo sentimiento de orfandad¹²⁵.

Apesar de ser escrito por um homem, *El amor em los tiempos del cólera* também apresenta elementos narrativos que contribuem para um reflexão acerca das amarras patriarcais, que condenam as mulheres a se situarem como um ser inferiorizado perante o poder masculino. E a forma na qual Escolástica estimulava a sobrinha a esconder do pai seu romance com Florentino, subvertendo assim os desígnios paternos, ilustra uma tentativa de subversão à estrutura patriarcal. Escolástica assumiu o papel daquela que incentiva Fermina a realizar escolhas visando a sua felicidade, não se importando com as vontades e planos de Lorenzo para a filha.

O objetivo de Escolástica era a felicidade da sobrinha, e ela não mediu esforços e conselhos para esta conquista. Entretanto, não obtém sucesso. Quando Lorenzo descobre que a troca de cartas entre Fermina e Florentino foi estimulada por sua irmã, a expulsou de casa: “Convencido de que una relación tan difícil sólo era comprensible por la complicitad de la hermana, no le concedió a ésta ni la gracia de una disculpa, sino que la embarcó sin apelación en la goleta de San Juan de la Ciénaga¹²⁶” (p.120)

Fermina se desesperou, pois, além de perder aquela que representava sua mãe, ela também se separou de quem enfrentou tudo e todos em prol de sua felicidade. Fermina era uma personagem que demonstra receio em seguir suas próprias escolhas e a narrativa demonstra que, sem Escolástica, ela ficou sem rumo, sem alguém que confirmasse quais eram suas próprias vontades e a estimulasse a realizá-las.

A narrativa fílmica transmite ao espectador a mesma construção da personagem apresentada no romance. No romance, é detalhada a relação de cumplicidade e amizade entre Escolástica e Fermina ao longo da narrativa. No filme, essa construção ocorre por meio de imagens: na troca de olhares entre as duas personagens, no desespero de Fermina ao saber da expulsão da tia e ao caminharem de braços dados, refletindo o carinho que uma sente pela outra.

¹²⁵ “A morte da mãe pode ser interpretada como uma metáfora de uma nova forma de constelação na psicologia da personagem feminina. Na maioria das obras a infância é uma preparação para a vida adulta, o despertar das protagonistas se descreve como uma experiência individual. A relação mãe e filha não é de todo favorável: embora a protagonista busca a aproximação com a mãe, esta permanece fora de seu alcance. Como resposta, a filha cresce com um profundo sentimento de orfandade.”

¹²⁶ “Convencido de que uma relação tão difícil só era compreensível pela cumplicidade da irmã, não concedeu a esta nem a graça de uma desculpa, senão que a embarcou sem apelação na escuna de San Juan de la Ciénaga.”

Figura 19- Escolástica aconselha Fermina (em 00h19min49s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

4.2.3 Barbara Lynch

A personagem é a amante do Dr. Juvenal Urbino, marido de Fermina. Doutora em teologia, Barbara Lynch trabalhava juntamente com o pai, o reverendo Jonathan B. Lynch, como missionária, que “(...) andaba en una mula por los caseríos indigentes de la marisma, predicando la palabra de uno de los tantos dioses que el doctor Juvenal Urbino escribía con minúscula para distinguirlos¹²⁷” (p. 346). Antes de sua chegada à cidade, havia pouco se divorciara do marido, com quem ficou casada por dois anos. Como foi infeliz no casamento, afirmava que não tinha vontade de reincidir no mesmo erro.

Ela é descrita como “(...) una mulata alta, elegante, de huesos grandes, con la piel del mismo color y la misma naturaleza tierna de la melaza¹²⁸” (p.345). Apresentada como uma mulher bonita, elegante, culta, Barbara Lynch despertou o interesse do Dr. Juvenal Urbino, que depois de seduzi-la, iniciaram uma relação durante cerca de três meses. A relação terminou quando Fermina, esposa de Dr. Urbino, descobriu a traição do marido, motivo que a leva a sair de caso e refugiar-se na casa da prima.

Na narrativa fílmica, a personagem se limita a aparecer em cena para mostrar o rompimento entre ela e Dr. Juvenal Urbino. Na cena não há diálogos, apenas fundo musical extra-diegético¹²⁹. As expressões faciais indicam insatisfação e tristeza.

¹²⁷ “(...) andava em uma mula pelos casarios indigentes do pântano, predicando a palavra de um dos tantos deuses que o doutor Juvenal Urbino escrevia com minúscula para distingui-los.”

¹²⁸ “(...) una mulata alta, elegante, de ossos grandes, com a pele da mesma cor e a mesma natureza terna da melação.”

¹²⁹ O que não pertence ao universo da narrativa. No exemplo citado, a trilha sonora inserida no filme durante o processo de montagem.

Figura 20- Dr. Urbino termina com Barbara Lynch (em 01h41min09s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

A personagem na narrativa literária é descrita a partir de sua biografia, suas opiniões e características pessoais. Já no filme, ela se limita a ocupar o papel de amante de Dr. Juvenal Urbino. Se no livro há um detalhamento sobre o relacionamento entre os dois, apresentando os motivos para que ambos se envolvessem, no filme é apresentada uma das ideias estereotipadas de amante: como uma mulher ingênua, iludida por um homem “irresistível”.

4.4.4 Blanca Urbino e suas filhas

A personagem Blanca Urbino é apresentada como uma mulher que havia sido casada com Dr. Marco Aurélio Urbino, importante médico da cidade, com quem teve três filhos, Juvenal e duas filhas, não nomeadas no romance. Após a morte do marido, morto em decorrência da cólera, tornou-se uma mulher amarga, que semeava a discórdia, não via o lado otimista da vida e espalhava tristeza ao seu redor, como expressa a passagem:

Aquella mujer hermosa, inteligente, de una sensibilidad humana nada común en su medio, había sido durante casi cuarenta años el alma y el cuerpo de su paraíso social. La viudez la había amargado hasta el punto de no creerse que fuera la misma, y la había vuelto fofa y agría, y enemiga del mundo¹³⁰. (p.296)

A principal “vítima” dos ataques de Doña Blanca era sua nora, Fermina, que passou a morar na casa da sogra após o término de sua lua de mel. A sogra censurava tudo que a nora fazia, agia e sentia: a forma como ela cuidava do marido e do filho, a maneira como colocava a mesa, o jeito dela andar, os sonhos que ela tinha.

¹³⁰ “Aquela mulher bonita, inteligente, de uma sensibilidade humana nada comum em seu meio, havia sido durante quase quarenta anos a alma e o corpo de seu paraíso social. A viuvez a havia amargado até ao ponto de não crer que fora a mesma e a havia voltado flácida e azeda e inimiga do mundo.”

Apesar das súplicas da esposa para que ela, o marido e o filho saíssem da casa da sogra, Juvenal nada fazia, ou intervia na defesa de Fermina. Por causa dessa atitude, Fermina passou a ver o marido como um homem fraco e sem opinião própria: “Demasiado tarde sospechaba que detrás de su autoridad profesional y su fascinación mundana, el hombre con quien había casado era un débil sin redención: un pobre diablo envalentonado por el peso social de sus apellidos¹³¹” (p.296).

As duas filhas de doña Blanca são invisibilizadas como personagens no romance: são seres passivos, sem voz e que fazem o que a mãe lhes manda fazer. Após a morte do pai, tal como a mãe, sufocam suas vocações festivas e passam a viver em “un luto previsto para ser eterno” (p.158). O romance as caracterizam como “carne de convento” (p.158) e “imbéciles” (p.296). Com a morte da mãe, as duas passam a viver em um convento.

Na narrativa filmica, Blanca Urbino mantém a representação de uma mulher amarga, autoritária e que censura a nora constantemente. Ela aparece em apenas uma cena (01h12min08s- 01h13min57s), na qual há uma reunião com mulheres da sociedade, na qual ela faz um discurso apontando os aspectos negativos da nora. Juvenal Urbino também está inserido na cena, e busca, de maneira muito pouco enfática, defender, sem sucesso, a esposa. Também fica bastante evidente a dominação que a mãe tem sobre o filho, demonstrada pelos gestos, indicando ordens, prontamente atendidas, como um levantar de cabeça, cuja significação era que ele sentasse ao seu lado. A conversa envolve, além de opiniões sobre Fermina, informações sobre Florentino.

O filme consegue transmitir ao espectador o mesmo sentimento diante da personagem Doña Blanca que a narrativa literária, ou seja, uma mulher autoritária, que oprime a nora na tentativa de estabelecer a única relação de poder que lhe é permitida: ser a dona da residência dos Urbinos e matriarca da família. Já as personagens das filhas de Blanca Urbino não foram adaptadas, transparecendo que o Dr. Juvenal Urbino fosse filho único.

¹³¹ “Demasiado tarde sospeitava que atrás de sua autoridade profissional e sua fascinação mundana, o homem com quem havia casado era um débil sem redenção: um pobre diabo deleitado pelo peso social de seus sobrenomes.”

Figura 21- Doña Blanca ao lado do filho (em 01h12min16s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

4.4.5 Ofélia Urbino

Filha mais nova de Fermina Daza e Juvenal Urbina, Ofélia é apresentada como uma mulher conservadora que era “(...) más parecida a doña Blanca, su abuela paterna, que si hubiera sido su hija¹³²” (p.459).

O romance apresenta poucas informações sobre Ofélia, apenas que, quando seu pai faleceu, ela era casada e morava em Nova Orleans e que ela se opôs veementemente ao relacionamento de Fermina com Florentino.

Na adaptação cinematográfica, ela também se limita a aparecer em poucas cenas, com curtos diálogos, como quando informa sua mãe sobre sua opinião sobre Florentino Ariza e a mãe a expulsa de casa (entre 01h57min18s – 01h58min38s). O figurino da personagem também contribuiu para compor a imagem de austeridade.

Figura 22- Ofélia (de preto) é expulsa da casa da mãe (em 01h58min24s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Midia, 2007

A personagem de Ofélia Urbino, em ambas narrativas, desempenha o papel daquela que estimula Fermina Daza a romper com sua vida de servidão. Ao perceber, mais uma vez

¹³² “(...) mais parecida a dona Blanca, sua avó paterna, que se tivesse sido sua filha.”

que, a partir das opiniões da filha, estava sendo impedida de exercer sua liberdade, Fermina despertou e assumiu o controle de sua própria vida. Houve a necessidade de outra mulher enunciar uma voz de controle para que a personagem percebesse a vida de opressão na qual estava inserida. Enquanto a voz era masculina, ela naturalizava tais imposições. Mas, a partir do momento em que outra mulher desempenhou o papel de opressão, ela se rebelou. Tal ideia está presente em ambas narrativas.

4.4.6 Irmã Franca de la Luz

A personagem é a madre superiora do Colégio de la Presentación, local onde Fermina estudou. Irmã Franca de la Luz proporcionava a suas alunas uma educação com o objetivo de se tornarem senhoras da sociedade, ou seja, se prepararem para serem boas donas de casa.

O colégio seguia uma educação rígida, por isso, quando Irmã Franca de la Luz descobriu que Fermina trocava cartas de amor com Florentino Ariza, um simples telegrafista, a expulsou do estabelecimento alegando que a atitude feria os regulamentos da escola. Entretanto, muitos anos depois da expulsão, quando Dr. Juvenal Urbino estava assediando Fermina, solicitou a sua reintegração à escola para que ela concluísse os seus estudos. De pronto a freira aceitou o pedido, pois, para ela, “no podía negarse a la solicitud de una familia que había favorecido a su comunidad desde que se estableció en las Américas¹³³” (p.184). Contudo, Fermina recusou a oferta, uma vez que ficou indignada com o comportamento da freira.

A personagem Franca de la Luz no romance representa uma crítica à hipocrisia dos religiosos, que diante de classes sociais diferentes desempenham um comportamento distinto. Quando Fermina era a filha de um controverso comerciante, a ação dela foi recriminada e ela foi expulsa da escola. Porém, com a intervenção de um dos membros de uma das famílias mais poderosas da cidade, o comportamento foi diferente e suas ações foram completamente perdoadas.

No filme, a Irmã Franca de la Luz aparece em cena apenas na passagem em que Fermina é pega escrevendo cartas de amor e é expulsa da escola. A narrativa fílmica retrata a

¹³³ “não podia negar-se à solicitação de uma família que havia favorecido a sua comunidade desde que se estabeleceu nas Américas.”

rigidez com a qual a adolescente foi tratada, mas não apresenta nenhum questionamento sobre a ação da Igreja em outros momentos, além da crítica presente no romance.

Figura 23- Irmã Franca de la Luz conta para Lorenzo sobre as cartas (em 00h21min38s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

4.4.7 Gala Placídia

A personagem é uma empregada na casa de Lorenzo e Fermina. Quando retorna à cidade, após a viagem para separar Fermina e Florentino, Lorenzo Daza traz consigo Gala Placídia, “(...) la sirvienta negra, que volvió de su antiguo palenque de esclavos tan pronto como le avisaron del regreso¹³⁴” (p.146). Mais que uma empregada da casa, Gala Placídia era amiga de Fermina. No romance, desempenhou um papel que outrora havia sido desempenhado por Escolástica Daza, a de cúmplice de Fermina quando solteira. Depois do casamento de Fermina, a personagem não é mais apresentada no romance.

No filme a personagem também ocupa essa posição, expressa pela constante presença dela ao lado de Fermina quando solteira, seja em caminhadas pelas ruas, seja dentro de casa.

Figura 24- Gala e Fermina passeando pelo mercado (em 00h34min53s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

¹³⁴ “(...) a empregada negra, que voltou de seu antigo palco de escravos assim que a avisaram do regresso.”

4.4.8 Digna Prado

Digna Prado é a cozinheira da casa de Fermina e Dr. Juvenal Urbino. É uma personagem sem destaque no romance. Contudo, sua importância está em ser ela quem prediz a possível morte do Dr. Juvenal Urbino ao vê-lo em cima de uma escada tentando alcançar o papagaio: “- ¡Santísimo Sacramento! – gritó -. ¡Se va a matar!¹³⁵” (p.68). Na narrativa fílmica também aparece nessa sequência, sendo a primeira cena do filme. Ao presenciar a morte do médico ao cair da árvore, a personagem mantém a expressão de espanto em espanhol. É possível que a manutenção da expressão em espanhol seja uma forma de situar o espectador no ambiente onde se passa a história: uma cidade qualquer da América Hispânica. A personagem ocupa a mesma posição e importância em ambas as narrativas.

Figura 25- Digna Prado vê o patrão em cima da árvore (em 00h02min10s)



Fonte: NewLine Cinema; Stone Village Pictures; Grosvenor Park Mídia, 2007

4.5 Personagens invisibilizadas pela narrativa fílmica

Na narrativa fílmica foram excluídas algumas personagens que não representavam grande destaque na narrativa literária, como Aminta Duchamps, esposa do médico e ex-aluno de Dr. Juvenal Urbino, Dr. Lácides Olivella e suas sete filhas, que apenas são citadas na narrativa para descrever o almoço de bodas de prata de formatura do médico, último evento social em que Dr. Juvenal Urbino esteve presente.

Outra personagem apagada da narrativa fílmica é Lucrecia del Real del Bispo, amiga de Fermina que foi uma companhia após esta ficar viúva. Mas uma mentirosa notícia de jornal, que informava que Lucrecia e Dr. Juvenal Urbino haviam tido um caso amoroso,

¹³⁵ “Santísimo sacramento! - Gritou – Você vai se matar!”

separou as duas amigas. A passagem do romance pode ser entendida como uma crítica à imprensa, que ao noticiar informações sem a devida apuração de veracidade, pode acabar com a reputação de pessoas e dissolver relações sociais.

Também não pertence à narrativa fílmica a companheira de Jeremiah Saint Amour, não nomeada no romance. Ela é apresentada como uma mulher livre, que não se preocupava com convenções sociais falocêntricas para escolher a forma de viver. Um exemplo dessa relação é a passagem que expressa a forma como ela estabeleceu seu relacionamento com Jeremiah:

De todos os modos le costaba trabajo entender que dos adultos libres y sin pasado, al margen de los prejuicios de una sociedad ensimismada, hubieran elegido el azar de los amores prohibidos. Ella se lo explicó: ‘Era su gusto’. Además, la clandestinidad compartida con un hombre que nunca fue suyo por completo, y en la que más de una vez conocieron la explosión instantánea de la felicidad, no le pareció una condición indeseable. Al contrario: la vida le había demostrado que tal vez fuera ejemplar¹³⁶. (p.27)

Outra personagem omitida do filme é uma prima de Fermina Daza, que também não é nomeada no romance. Ela representa o oposto do caráter da companheira de Jeremiah, ou seja, sua história retrata o aprisionamento às estruturas patriarcais. Na narrativa é expresso o acordo entre sua família e a do herdeiro da fortuna de Cleofás Moscote para o matrimônio dos dois jovens. O romance apenas revela as vantagens econômicas que a união proveria à família da jovem, não há menção sobre os sentimentos da personagem em relação a seu noivo.

Se essas personagens do livro excluídas da adaptação cinematográfica não representavam grande destaque para a narrativa, há, entretanto, uma personagem apagada que possuía um papel de destaque no romance: Leona Cassiani. Ela é apresentada como a confidente de Florentino Ariza: “(...) que fue la verdadera mujer de su vida, aunque ni él ni ella lo supieron nunca, ni nunca hicieron el amor¹³⁷” (p.261).

No filme, Florentino compartilhou seus sentimentos e pensamentos com um personagem masculino, chamado Ricardo. Ou seja, a expressão da amizade e admiração entre Florentino e Leona Cassiani enunciada no texto literário, na qual ambos se aconselhavam pautados em suas experiências de gênero, é apagada por um personagem que é apresentado simplesmente como um ouvinte.

¹³⁶ “De todos os modos, dava trabalho entender que os adultos livres e sem passado, a margem dos preconceitos de uma sociedade egocêntrica, havia escolhido por acaso os amores proibidos. Ela se explicou: ‘Era seu gosto’. Além disso, a clandestinidade compartilhada com um homem que nunca foi seu por completo e em que mais de uma vez conheceram a explosão instantânea da felicidade, não o pareceu uma condição indesejável. Ao contrário: a vida havia demonstrado que talvez fora exemplar.”

¹³⁷ “(...) que fora a verdadeira mulher de sua vida, mesmo que nem ele nem ela nunca soubessem, nem nunca fizeram amor.”

Durante o processo de adaptação do romance para o filme, diversas escolhas foram feitas visando à representação da narrativa e de suas personagens. As relações sociais e a identidade cultural retratadas sofreram traduções, sobretudo por se tratar de artistas com identidades bastante diferentes. É possível perceber, por exemplo, que as personagens femininas representadas como fortes e empoderadas de suas próprias vidas pela leitura do romance, como Sara Noriega e Hildebranda Sánchez, na narrativa filmica há o enfraquecimento dessa relação, apresentando personagens sem biografias, sem identidade.

Assim como, ao retratar a dominação feminina, o texto literário apresenta críticas e propõe reflexões acerca da infelicidade que a falta de liberdade proporciona. Já o filme, há uma amenização da violência dessas relações, apresentando uma normatização.

Ao apresentar informações sobre a história de cada uma dessas mulheres, o romance individualiza essas personagens, destacando suas subjetividades e o aspecto único de suas identidades.

CONCLUSÃO

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. (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, 2014, p.156)

O processo intermediático possibilita que uma obra de arte seja analisada a partir de outra perspectiva. Mais do que uma tradução entre linguagens artísticas, a adaptação realiza uma tradução entre identidades culturais. Assim, a adaptação do romance *El amor en los tiempos del cólera* para o filme *Love in the time of cholera* mais do que passar as palavras escritas no livro em sequências de imagens e sons, traduz o universo do escritor colombiano para uma construção hollywoodiana.

El amor en los tiempos del cólera traz em seu cerne aspectos específicos da identidade cultural da América Latina. O romance representa que tal construção identitária é resultado de processos transculturais, misturando elementos da cultura europeia, como referência a óperas e sonetos e da cultura africana, com personagens ex-escravizados, numa relação, muitas vezes agonística, entre as diversas identidades culturais que compuseram o que hoje se entende por América Latina. O “choque” entre os diversos povos que construíram o continente produziram uma identidade mestiça. O continente não possui uma identidade fixa e homogênea, mas múltiplas vozes, que a partir de sua heterogeneidade, encontram uma unidade. Da hibridez cultural é possível perceber um sentimento de americanidade.

A produção literária analisada demonstra traços dessa americanidade. Mais do que retratar a história do continente, Gabriel García Márquez expressa aspectos culturais, como as crenças, tradições e manifestações artísticas. Apesar de possuir quadros de violência, opressão, desigualdade social e sofrer exploração de outros países mais expressivos economicamente (e por consequência, belicamente), o autor entoava uma voz de luta pela liberdade. Em seus textos, ele realiza críticas sociais contundentes, sobretudo às guerras civis e às diferenças sociais, a partir de uma linguagem poética e agregando em suas narrativas elementos do maravilhoso. Mais do que denunciar os problemas vivenciados pelos povos americanos, o autor apresenta um outro lado do continente, repleto de esperança e potencialidades.

Já o filme *Love in the time of cholera* é um produto da indústria cinematográfica de Hollywood e, como o próprio nome já revela, possui como principal objetivo o retorno

financeiro dos investimentos realizados. Dessa forma, as escolhas estéticas e narrativas são feitas visando um produto final vendável. A busca por lucro não significa que o filme será necessariamente ruim, mas que a narrativa prioriza atender uma série de quesitos estratificados que possibilitem sua popularidade, como uma narrativa não muito complexa e cenários bonitos.

A opção pela adaptação de uma obra de Gabriel García Márquez leva em consideração a popularidade do autor. Dentre os autores latino-americanos, Gabo ocupa uma posição de destaque, uma vez que conquistou um prêmio Nobel de Literatura e seus livros podem ser encontrados em 36 idiomas. Assim, um filme baseado num romance do autor já encontra respaldo na Indústria Cultural, além de garantir em sua audiência os fãs e leitores do autor.

Entretanto, encontrar o equilíbrio entre a representação da latino-americanidade em um filme vendável é complexo. No afã de simplificar a narrativa do autor, a equipe cinematográfica silenciou a essência do romance *El amor en los tiempos del cólera*, optando por uma construção fílmica repleta de estereótipos. Além disso, o idioma falado no filme é o inglês, havendo, assim, o apagamento de um importante traço da identidade retratada no filme: a língua espanhola. O caráter mestiço da identidade cultural americana foi substituído por imagens estereotipadas do que representa ser latino-americano, como personagens hipersexualizados e muita exuberância de cores e sons.

As personagens femininas na narrativa literária são apresentadas a partir de dados biográficos, o que confere um caráter individualizante a cada uma delas, como quando o autor apresenta as mulheres presentes no caderno *Ellas* ou ao apresentar as moradoras do *hotel de paso*. Elas são as protagonistas de suas próprias histórias, como Sara Noriega ou a viúva de Nazaret, que exercem livremente sua sexualidade, sem se importarem com convenções sociais. Já a narrativa fílmica desloca essa construção identitária ao apresentar mulheres como meros coadjuvantes, cujo objetivo de vida é atender aos desejos masculinos. Seus corpos são exibidos com a função meramente sexual, não apresentando dados subjetivos para a expressão de suas vontades, como a personagem Olimpia Zuleta, que é retratada como uma mulher ingênua. Seu corpo desnudo é exibido durante uma cena longa e sem contribuições para a construção narrativa, enquanto seu assassinato é apresentado em uma cena curta e não há desdobramentos sobre as consequências de sua morte, como no romance.

A mulher é alvo de subjugação e opressão há séculos. Entretanto, nos últimos anos, a luta por respeito e igualdade de gênero vem realizando importantes conquistas, como a ruptura de estereótipos. Assim, em diversas questões sociais, as artes ocupam um importante papel para desfazer as relações sexistas e estimular uma mudança cultural, na qual o

masculino e o feminino ocupem os mesmos patamares de importância na sociedade. Nesse aspecto, há um diálogo entre a narrativa literária e a fílmica ao apresentar a personagem Tránsito Ariza, uma mulher que transita entre os espaços públicos e privados, com a mesma fluidez e empoderamento. Por outro lado, ao apresentar personagens sem autonomia e sem biografias, como *Ellas* e as prostitutas, a narrativa fílmica silencia a voz das personagens do romance, enfraquecendo o debate acerca do empoderamento feminino sugerido por García Márquez.

A apropriação da voz pelas mulheres para protagonizarem as denúncias e apresentarem suas experiências enquanto seres subjugados é o principal passo para a conquista de igualdade e o fim de uma sociedade falocêntrica. Por outro lado, encontrar homens que simpatizem com a causa e contribuam para a descriminalização da opressão também é muito importante. Enquanto no romance o protagonismo da história é dividido entre Florentino e Fermina, no filme há o silenciamento de Fermina e Florentino assume a posição de narrador, assumindo, sozinho, o protagonismo da narrativa.

Dessa forma, percebe-se no texto de Gabriel García Márquez uma proposta narrativa que busca romper com as amarras de uma sociedade patriarcal, a voz masculina e a feminina ocupam a mesma importância na narrativa. Mesmo que esse não seja o objetivo central de seu romance, é possível exergar uma proposta de reflexão acerca das transformações nas relações de gênero. Se o romance desconstrói estereótipos acerca da subjugação feminina, o filme contribuiu para a reafirmação de uma visão machista e sexualizada da mulher, ao silenciar a voz narrativa feminina e priorizar a masculina.

Apesar de contribuir para cristalizar aspectos estereotipados da identidade das mulheres latino-americanas, a adaptação cinematográfica *Love in the time of cholera* apresenta aspectos positivos, como a possibilidade de revisitar o romance *El amor en los tiempos del cólera*, após mais de duas décadas de sua publicação. O livro foi divulgado para um grande público que, muito provavelmente, não o conhecia. E a direção de arte do filme também conseguiu produzir uma reconstrução espaço-temporal eficiente, realizando um diálogo com o tempo e o espaço representados, criando cenários condizentes com o que pretendia retratar. Outros aspectos do filme também foram considerados positivos pela crítica cinematográfica: a trilha sonora e o trabalho de fotografia. Entretanto, em termos narratológicos, a produção cinematográfica não respeita diversos aspectos da obra-base, como o silenciamento dos aspectos maravilhosos e das críticas sociais, sobretudo, em relação às amarras do patriarcalismo, além do deslocamento da construção das personagens femininas.

Uma obra de arte é resultado das múltiplas influências que compõem a identidade de seu autor. O seu contexto, assim como a sua própria subjetividade são decisivos na composição de uma obra. Imprimir que valores são expressos, quais defesas e denúncias estarão presentes garantem especificidades importantes no resultado final. Ao ser adaptado para outra mídia, é necessário se ter em mente as diversas camadas textuais que estão presentes em um texto. Pois adaptar não se limita em mudar de linguagem, mas escolher que aspectos de todo um universo simbólico sofrerá silenciamentos, deslocamentos ou permanecerão em diálogo.

As obras de Gabriel García Márquez são marcadas pela defesa da latino-americanidade, na junção entre poesia e luta, crítica e exaltação. Suas histórias estimulam em seus leitores uma viagem ao que significa ser latino-americano e a entrar em contato com a multiplicidade mestiça de vozes que juntas formam a harmonia da identidade cultural do continente. A adaptação cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera* não conseguiu transmitir o tom composto por García Márquez.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Trad. Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O perigo de uma única história*. Trad. Erika Rodrigues. Disponível em < http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em: 20 jul 2015.

O AMOR nos tempos do cólera [Love in the Time of *Cholera*] Direção: Mike Newell. Produção: Scott Steindorff. Intérpretes: Angie Cepeda, Benjamin Bratt, Ernesto Leszek, Fernanda Montenegro, Giovanna Mezzogiono, Hector Elizondo, Javier Bardem, John Leguizamo, Laura Haring, Marcela Mar et al. Roteiro: Ronald Harwood e Gabriel García Márquez. EUA, Colômbia: New Line Cinema, 2007 [DVD] (141 min).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México DF: Colección Popular, 1993.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago e manifesto da poesia pau brasil. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>> Acesso em: 08 ago 2015.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édna de Marco. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, 8(1): 229-36, 2000.

_____. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, set./dez. 2005.

_____. Como domar uma língua selvagem. Trad. Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos, Viviane Veras (revisão). *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, RJ, n.39, p.297-309, 2009.

AQUINO, R. et al. *História das Sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literário: aportes teóricos*. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1986.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1972.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira [revisão da tradução Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. *Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, v.14, 2009. ISSN 1135-7991

BERNARDET, J.C. *O que é Cinema?* São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1980.

BERND, Zilá. Americanidade e Americanização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juíz de Fora: EdUFJF, 2010. p.13-33.

BLUME, Rosvitha Friesen; PETERPLE, Patricia (Org.). Tradução e relações de poder: algumas reflexões introdutórias. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERPLE, Patricia (Org.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. p.7-19.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Labrys: Estudos Feministas/ Études Feministas*, n. 1-2, jul./dez. 2002.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. *El reino de este mundo*. Alianza: Madrid, 2003.

_____. Lo Barroco y Real Maravilloso. *Círculo de Poesía*, Puebla, 14 dez. 2010. Disponível em <<http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>> .Acesso em: 15 mar 2015. ISSN: 2007-5367.

CASTRO, Manuel Antônio de. A natureza do fenômeno literário. In.: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em Filosofia*. Trad. de Vinicius Figueira, Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIAMPPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012 .

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter Artes/ Inter Media. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura, v. 14, n. 1, p. 11-41, jul/dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/96>>

CORTÁZAR, Júlio. Realidade e literatura na América Latina. In: Sosnowki, Saul (Org.). *Obra Crítica 3*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTINHO, Eduardo. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 59, p. 113-132, jul./dez. 2010.

DAMÁZIO, Reynaldo. Fronteiras do realismo mágico. In: *Entre livros*. São Paulo: Editora Duetto, n.22, fev.2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EBERT, Roger. Love in the time of cholera. In: *RogerEbert.com*. Chicago, 15 nov 2007. Disponível: <<http://www.rogerebert.com/reviews/love-in-the-time-of-cholera-2007>> Acesso em: 15 out. 2015.

FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal/Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Delbosillo, 2004.

_____. La soledad de América Latina. In: *Gabriel García Márquez*. Medellín: Fundación Confiar, 2014.

_____. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Delbosillo, 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; MENDOZA, Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba*. Bogotá: Verticales de bolsillo, 2008.

GARGALLO, Francesca. El feminismo y su instrumentalización como fenómeno de mestizaje en Nuestramérica. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, Caracas, jul/ dez

2009. Disponível em <<http://www.scielo.org/ve/pdf/rvem/v14n33/art02.pdf>> Acesso em 03 out 2015. ISSN: 1316-3701.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. A política do Real Maravilhoso ou a lógica do Outro sentido. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (Org.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.213-226.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOLDEN, Stephen. 50 years and 600 women later, true love. In: *New York Times*. New York, 16 nov 2007. Disponível em <http://www.nytimes.com/2007/11/16/movies/16chol.html?_r=0> Acesso em 15 out 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo, Ed. Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANDOWSKI, Éric. *Presenças do outro*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MARTIN-BABERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e diversidade. In: FERNANDEZ MORENO, Cesar (Org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MOTA, Denise. O amor recontado no cinema. In: *Entre livros*. São Paulo: Editora Duetto, n.22, fev.2007.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: *Outra travessia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239> .

NISBET, Robert A. *A Sociologia como uma forma de arte*. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/07/traducao_1_Plural_7.pdf> Acessado em 26 abril 2011.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A invenção fabulosa nos tempos de Gabriel García Márquez. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (Org.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.p.15-25.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. In: *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PASSINI, Elisiane. *Os homens da vila: um estudo sobre as relações de gênero num universo de prostituição feminina*. 2005. 272 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PLATÃO. *Diálogos: A República*. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Ediouro, 1972.

_____. *Diálogos: Teeteto Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2001.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 31-41.

RIBAS, M.C.C.. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio*, v. 14, n.28, p. 117-128, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela hispanoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

SAID, E.W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependênciacultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. In: *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan./jun. 2005.

_____. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

_____. *A Literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STEINDORFF, Scott. Produtor negocia direitos de outro livro do escritor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 2007. Entrevista concedida a JW. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2412200702.htm>> Acesso em: 15 out. 2015.

TAHAN, Malba. A importância das histórias. In: GALLAND, Antoine [versão de]. *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

TREVISAN, Ana Lúcia. Mosaico de um mundo fabuloso. In: *Entre livros*. São Paulo: Editora Duetto, n.22, fev.2007.

TROUCHE, André. Boom e Pós-Boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juíz de Fora: EdUFJF, 2010. p.83-102.

VEGA, Ana Lydia. De bípeda desplumada a Escritora Puertorriqueña. In: _____. *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1994. p. 91-100.

VALENTE, Marcela Iochem. Tradução: mais que um processo entre línguas, uma ponte para transmissão de capital cultural. *Raído – Revista Semestral do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados*, Dourados: v.4, n. 7, p. 323-332, jan/jun. 2010.

VELASCO MARÍN, María Adriana. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, Sara Beatriz (Ed.). *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Centro de estudios de la mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007. p. 551-62.

VENUTI, Lawrence. Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English. In: BAKER, Mona (Ed.) *Critical Readings in Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2010

ANEXO A – Ficha técnica e de elenco do filme *Love in the time of cholera* (resumo)**Gênero:** Drama**Duração:** 141 min.**Ano:** 2007**País:** Estados Unidos**Cor:** Colorido**Estreia:** 25/12/2007 (Brasil)**Estúdio:** New Line Cinema**Classificação:** 16 anos**Diretor:** Mike Newell**Produção:** Scott Steindorff**Produção Executiva:** Brantley M. Dunaway, Danny Greenspun, Robin Greenspun, Scott LaStaiti, Chris Law, Jose Ludlow, Andrew Molasky, Rubria Negrao, Michael Nozik, Michael Roban, Dylan Russell.**Fotografia:** Affonso Beato**Trilha Sonora:** Antônio Pinto**Música Original:** Shakira e Antônio Pinto**Direção de Arte:** Roberto Bonelli, John King, Jonathan McKinstry, Paul Kirby**Elenco (na ordem que aparece nos créditos):** Benjamin Bratt, Gina Bernard Forbes, Giovanna Mezzogiono, Javier Bardem, Marcela Mar, Juan Ángel, Liliana Gonzalez, Catalina Botero, Miguel Angel Pazos Galindo, Maria Cecilia Herrera, Luis Fernando Hoyos, Carlos Duplat, Francisco Raul Linero, Unax Ugalde, Liev Schreiber, Julieth Paola Hoyos Zuñiga, John Leguizamo, Alicia Borrachero, Fernanda Montenegro, Gerardo Norberto Arango Echeverri, Dora Cadavid, María Eugenia Arboleda, Catalina Sandino Moreno, Marta Helena Sawades Rodriguez, Lisseth Janeth Figueroa Manzur, Denis Mercado Moreno, Beatriz Colombia Ospino, John Alex Toro, Julián Díaz, Jose Luis Garcia Campos, Manuel Sarmiento, Rodolfo Enrique Mercado Parra, Fernando Cajales, Hector Elizondo, Luis Adolfo Tamara Cardona, Rafael Vergara, Rubria Negrao, Antonio José de Lavallo Ospino, Oscar Ezequiel Padilla Garcia, Ivan Diaz Pombo, Noëlle Schonwald, Paola Turbay, Angie Cepeda, Maria Alejandra Fuentes Atencia, Eliris Sierra Gomez, Luis Fernando Gil Caldera, Andrés Castañeda, Nicolas Bolaño Villamil, Samuel Aguilar, Maria Teresa Mateos Romero, Alejandra Borrero, Patricia Castañeda, Laura Garcia Marulanda, Rita Bendek, Rosario Jaramillo, Carolina Cuervo, Laura Harring, Alfonso Wong Mah, Ana Claudia Talancón, Margálda Castro, Ena Ortega de Insignares, Marina Chirolla, Miguel Canal, Horacio Tavera, Salvatore Basile, Adriana Cantor, Indhira Serrano, Nohemi Millan, Isaac Jos Ricardo Aldana, Luis Alberto Moreno Ruiz, Juan Antonio Restom Bitar, Andrés Parra, Esteban Garcia Garzon, Laura Garcia.