



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LITERATURA COMPARADA

LARISSA PINHEIRO XAVIER

CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA E O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA,
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS
FEMININAS NA LITERATURA E NO CINEMA

FORTALEZA

2026

LARISSA PINHEIRO XAVIER

CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA E O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA, DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
NA LITERATURA E NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras no Curso de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2026

LARISSA PINHEIRO XAVIER

CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA E O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA, DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
NA LITERATURA E NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras no Curso de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 08/04/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cleudene de Oliveira Aragão
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Jeannette Filomeno Pouchain Ramos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Aila Maria Leite
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Profa. Dra. Roseli Barros Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho aos que acreditam no meu empenho acadêmico e profissional, sobretudo à minha família, aos meus amigos, aos meus professores e, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por guiar meus passos e pela fé que me faz continuar seguindo na busca do melhor.

À minha família, essencial em minha vida, por toda dedicação e incentivo. Em especial, ao meu pai e à minha mãe, que me proporcionaram boas condições de estudo.

Ao meu marido Guto e às minhas filhas Liz e Lana, por me apoiarem em todo o tempo que precisei para estudar e abdicar de passeios e atividades familiares, e por entenderem que tudo isso também é por eles.

Aos meus grandes amigos, que sempre me apoiaram e me incentivaram, mesmo nos momentos em que estive ausente, e acreditaram que sou capaz.

Aos meus colegas do Doutorado, que compartilharam comigo conhecimentos e reflexões em busca do aprendizado, sempre apoiando uns aos outros.

Ao Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), por incentivar os seus servidores a realizarem atividades de pós-graduação. Em especial ao meu campus de trabalho, Tabuleiro do Norte, por proporcionar editais de afastamento e permitir que nos dediquemos cem por cento aos nossos estudos e à nossa pesquisa.

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação, por contribuírem nessa jornada com meu crescimento e aperfeiçoamento acadêmico e profissional. Em especial à minha professora e orientadora da graduação Dra. Marisa Aderaldo por ter me apresentado o universo garciamarquiano.

Aos professores do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará (UFC), pelas discussões, pelos estudos e por serem exemplos de bons mestres e uma ponte para o meu conhecimento sobre Literatura e Cinema.

Às professoras doutoras Roseli Barros Cunha e Cleudene Aragão, pelas importantes sugestões durante o Exame de Qualificação, que foram fundamentais para a amadurecimento da minha pesquisa. Assim como pela presença na minha banca de defesa e poderem contribuir ainda mais com os resultados alcançados na minha tese.

Aos demais membros da banca, professoras doutoras Jeannette Filomeno Pouchain Ramos e Aila Maria Leite pela participação e contribuições para o resultado da minha pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, por sua sabedoria e disponibilidade. Meu mais profundo agradecimento por ter me acolhido durante todos esses

anos no universo acadêmico, desde a especialização, passando pelo mestrado e, agora, por me orientar durante toda a realização desta tese.

"É necessário abrir os olhos e perceber que as coisas boas estão dentro de nós, onde os sentimentos não precisam de motivos nem os desejos de razão. O importante é aproveitar o momento e aprender sua duração, pois a vida está nos olhos de quem sabe ver".

Gabriel García Márquez

RESUMO

Esta tese analisa a construção das personagens femininas nos romances *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, bem como suas adaptações cinematográficas, dirigidas por Francesco Rosi (1987) e Mike Newell (2007), respectivamente. O objetivo é compreender como a literatura e o cinema representam o papel social da mulher em contextos sócio-históricos marcados pelo patriarcado latino-americano. A pesquisa parte da hipótese de que a relação comparativa entre esses romances e seus respectivos filmes evidencia processos distintos de construção das personagens femininas, revelando a centralidade da questão social da mulher nas tensões históricas e culturais da sociedade colombiana. Busca-se identificar continuidades, deslocamentos e reconfigurações na representação do feminino nos livros e nos filmes. No primeiro momento analítico, o estudo contextualiza a trajetória literária, jornalística e cultural de García Márquez, situando-o no cenário do *boom* latino-americano e nas transformações históricas da Colômbia entre os séculos XIX e XX. Demonstra-se que sua produção articula ficção e realidade social ao incorporar elementos históricos, culturais e políticos à narrativa. Evidencia-se que a formação do escritor – marcada pelo jornalismo, pelo engajamento político e pela vivência em uma genealogia matriarcal – influenciou a criação de personagens femininas densas e simbolicamente estruturantes. Esse percurso estabelece as bases teóricas que sustentam a análise das obras selecionadas, tendo como suporte autores como Fuentes (1974), Rama (1982; 2001), Sánchez (2009) e Monegal (1972). Em seguida, examina-se o social feminino nos dois romances. Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), analisa-se a representação da honra como dispositivo de controle do corpo feminino, demonstrando como a personagem feminina se torna símbolo da moral patriarcal e revela uma sociedade cúmplice da violência legitimada pela tradição. Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), investiga-se a trajetória de personagens femininas, destacando o conflito entre expectativas sociais, casamento burguês e autonomia afetiva. Observa-se que, embora submetidas a normas rígidas, as personagens desenvolvem estratégias de resistência que produzem deslocamentos simbólicos na ordem patriarcal. Nesse percurso, autores como Zolin (2009), Ruffinelli (1985), Mesa (1995), Gama (1995) e Segato (2016) contribuem para a fundamentação teórica. Por fim, analisam-se as adaptações fílmicas com base em teorias contemporâneas dos estudos de adaptação, que relativizam as noções tradicionais de fidelidade entre obra literária e cinematográfica. A análise fundamenta-se em princípios teóricos formulados por Hutcheon (2013), Stam (2005), M. Martin (2011) e Xavier (2003). O estudo demonstra que, no processo de adaptação, os

diretores realizam escolhas estéticas e narrativas que, em alguns casos, atenuam a complexidade crítica presente nos romances de García Márquez. Conclui-se que, nos romances, o feminino assume papel estruturante na representação do patriarcado e das desigualdades de gênero nas literaturas latino-americanas. Já nas adaptações cinematográficas, essas representações são reconfiguradas conforme as especificidades da linguagem audiovisual, evidenciando permanências e transformações na construção das personagens femininas.

Palavras-chave: literatura latino-americana; personagens femininas; patriarcado; honra; adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

This thesis analyzes the construction of female characters in the novels *Chronicle of a Death Foretold* (2011) and *Love in the Time of Cholera* (1985), by Gabriel García Márquez, as well as their film adaptations directed by Francesco Rosi (1987) and Mike Newell (2007), respectively. The objective is to understand how literature and cinema represent the social role of women in socio-historical contexts marked by Latin American patriarchy. The research is based on the hypothesis that the comparative relationship between these novels and their respective films reveals distinct processes in the construction of female characters, highlighting the centrality of women's social condition within the historical and cultural tensions of Colombian society. The study seeks to identify continuities, shifts, and reconfigurations in the representation of the feminine in both books and films. In the first analytical stage, the study contextualizes the literary, journalistic, and cultural trajectory of García Márquez, situating him within the Latin American *Boom* and within the historical transformations of Colombia between the nineteenth and twentieth centuries. It demonstrates that his work articulates fiction and social reality by incorporating historical, cultural, and political elements into the narrative structure. It is also shown that the author's background – marked by journalism, political engagement, and the experience of a matriarchal genealogy – contributed to the creation of dense and symbolically structuring female characters. This trajectory establishes the theoretical foundations that support the analysis of the selected works, drawing on authors such as Fuentes (1974), Rama (1982; 2001), Sánchez (2009), and Monegal (1972). Subsequently, the study examines the social representation of women in both novels. In *Chronicle of a Death Foretold* (2011), the analysis focuses on the representation of honor as a mechanism of control over the female body, demonstrating how the female character becomes a symbol of patriarchal morality and reveals a society complicit in violence legitimized by tradition. In *Love in the Time of Cholera* (1985), the trajectory of female characters is investigated, highlighting the conflict between social expectations, bourgeois marriage, and emotional autonomy. Although subject to rigid norms, these characters develop strategies of resistance that produce symbolic shifts within the patriarchal order. In this process, authors such as Zolin (2009), Ruffinelli (1985), Mesa (1995), Gama (1995), and Segato (2016) contribute to the theoretical framework. Finally, the film adaptations are analyzed based on contemporary theories of adaptation studies, which challenge traditional notions of fidelity between literary and cinematic works. The analysis draws on theoretical principles formulated by Hutcheon (2013), Stam (2005), M. Martin (2011), and Xavier (2003).

The study demonstrates that, in the adaptation process, directors make aesthetic and narrative choices that in some cases attenuate the critical complexity present in García Márquez's novels. It concludes that, in the novels, the feminine assumes a structuring role in the representation of patriarchy and gender inequalities in Latin American literature. In the film adaptations, however, these representations are reconfigured according to the specificities of audiovisual language, revealing both continuities and transformations in the construction of female characters.

Keywords: Latin American literature; female characters; patriarchy; honor; film adaptation.

RESUMEN

Esta tesis analiza la construcción de los personajes femeninos en las novelas *Crónica de una muerte anunciada* (2011) y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, así como sus adaptaciones cinematográficas dirigidas por Francesco Rosi (1987) y Mike Newell (2007), respectivamente. El objetivo es comprender cómo la literatura y el cine representan el papel social de la mujer en contextos sociohistóricos marcados por el patriarcado latinoamericano. La investigación parte de la hipótesis de que la relación comparativa entre estas novelas y sus respectivas películas evidencia distintos procesos de construcción de los personajes femeninos, revelando la centralidad de la cuestión social de la mujer en las tensiones históricas y culturales de la sociedad colombiana. Se busca identificar continuidades, desplazamientos y reconfiguraciones en la representación de lo femenino en los libros y en las películas. En el primer momento analítico, el estudio contextualiza la trayectoria literaria, periodística y cultural de García Márquez, situándolo en el escenario del *boom* latinoamericano y en las transformaciones históricas de Colombia entre los siglos XIX y XX. Se demuestra que su producción articula ficción y realidad social al incorporar elementos históricos, culturales y políticos en la narrativa. Asimismo, se evidencia que la formación del escritor – marcada por el periodismo, el compromiso político y la vivencia en una genealogía matriarcal – influyó en la creación de personajes femeninos densos y simbólicamente estructurantes. Este recorrido establece las bases teóricas que sustentan el análisis de las obras seleccionadas, apoyándose en autores como Fuentes (1974), Rama (1982; 2001), Sánchez (2009) y Monegal (1972). Posteriormente, se examina lo social femenino en ambas novelas. En *Crónica de una muerte anunciada* (2011), se analiza la representación del honor como dispositivo de control del cuerpo femenino, demostrando cómo el personaje femenino se convierte en símbolo de la moral patriarcal y revela una sociedad cómplice de la violencia legitimada por la tradición. En *El amor en los tiempos del cólera* (1985), se investiga la trayectoria de personajes femeninos, destacando el conflicto entre expectativas sociales, matrimonio burgués y autonomía afectiva. Se observa que, aunque sometidos a normas rígidas, estos personajes desarrollan estrategias de resistencia que producen desplazamientos simbólicos en el orden patriarcal. En este recorrido, autores como Zolin (2009), Ruffinelli (1985), Mesa (1995), Gama (1995) y Segato (2016) contribuyen a la fundamentación teórica. Finalmente, se analizan las adaptaciones cinematográficas a partir de teorías contemporáneas de los estudios de adaptación, que relativizan las nociones tradicionales de fidelidad entre obra literaria y cinematográfica. El análisis se fundamenta en

principios teóricos formulados por Hutcheon (2013), Stam (2005), M. Martin (2011) y Xavier (2003). El estudio demuestra que, en el proceso de adaptación, los directores realizan elecciones estéticas y narrativas que, en algunos casos, atenúan la complejidad crítica presente en las novelas de García Márquez. Se concluye que, en las novelas, lo femenino asume un papel estructurante en la representación del patriarcado y de las desigualdades de género en la literatura latinoamericana. En las adaptaciones cinematográficas, estas representaciones se reconfiguran según las especificidades del lenguaje audiovisual, evidenciando permanencias y transformaciones en la construcción de los personajes femeninos.

Palabras clave: literatura latinoamericana; personajes femeninos; patriarcado; honor; adaptación cinematográfica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Santiago Nasar assedia Divina Flor (Em 16min48s)	120
Figura 2	– A mãe obriga Ângela a se casar (Em 45min16s)	122
Figura 3	– O casamento de Ângela e Bayardo (Em 53min44s)	123
Figura 4	– Bayardo retira a liga da noiva (Em 54min10s)	124
Figura 5	– Bayardo devolve Ângela à família na noite de núpcias (Em 59min57s) ..	125
Figura 6	– Os irmãos descobrem a desonra de Ângela Vicário (Em 1h00in58s)	126
Figura 7	– Os irmãos Vicário amolando as facas (Em 1h05min28s)	127
Figura 8	– Multidão vendo a morte de Santiago Nasar (Em 1h36min33s)	128
Figura 9	– Ângela Vicário envelhecida (Em 1h30min00s)	129
Figura 10	– O reencontro de Fermina e Florentino. (Em 35min59s)	131
Figura 11	– Fiscalização da freira na escola de Fermina. (Em 18min07s)	132
Figura 12	– Fermina ameaça tirar a própria vida. (Em 23min38s)	133
Figura 13	– Fermina e o pai, Lorenzo. (Em 41min22s)	134
Figura 14	– Fermina e Hildebranda na banheira. (Em 30min03s)	135
Figura 15	– Hildebranda na cama. (Em 46min15s)	136
Figura 16	– Relação sexual de Florentino Ariza. (Em 1h02min13s)	138
Figura 17	– O livro “Mulheres”, de Florentino Ariza. (Em 1h33min43s)	138
Figura 18	– Fermina na velhice (Em 2h04min37s)	140
Figura 19	– A mãe de Juvenal Urbino. (Em 1h12min19s)	141
Figura 20	– Juvenal Urbino entre a mãe e a esposa. (Em 1h13min01s)	142
Figura 21	– Fermina e Juvenal na cama. (Em 1h14min10s)	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CAPÍTULO II – GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UMA TRAJETÓRIA LITERÁRIA MARCADA PELO CONTEXTO SOCIAL E HISTÓRICO DA COLÔMBIA	19
2.1	Vida Literária X Jornalística X Cinematográfica	30
2.2	A Literatura Latino-Americana	45
2.2.1	<i>O Nacionalismo</i>	52
2.2.2	<i>As características do boom nas suas obras</i>	62
3	CAPÍTULO III – O SOCIAL FEMININO NA LITERATURA DE GARCÍA MÁRQUEZ	69
3.1	Crônica de uma morte anunciada	72
3.1.1	<i>A honra e a condição feminina</i>	77
3.2	O amor nos tempos do cólera	91
3.2.1	<i>A mulher: entre a liberdade e as expectativas sociais</i>	99
4	CAPÍTULO IV – A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS	110
4.1	As teorias de adaptação fílmica	110
4.2	A mulher e a honra no filme Crônica de uma morte anunciada	118
4.3	O feminino no filme O amor nos tempos do cólera	130
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
	REFERÊNCIAS	151

1 INTRODUÇÃO

Gabriel García Márquez prende a atenção do leitor por meio do uso elaborado de sua linguagem e, por conta disso, provoca também o interesse por parte dos críticos, que, assim como o leitor, passaram a perceber a sua paixão pelo ofício de escrever. O autor colombiano se utilizou da sua fama para contar histórias de seu povo, corroborando a sua crença firme de que o escritor tem o dever de contribuir para o aprimoramento crítico e político da sociedade. Tendo como um dos traços de sua personalidade uma postura de grande disciplina com relação às tarefas por ele executadas, manteve-se fiel aos seus amigos de sempre, ao gosto pelo jornalismo, à boa conversa e ao senso de humor.

A admiração e o interesse pela obra do escritor surgem, muitas vezes, de uma motivação pessoal ou de diferentes motivações de caráter coletivo que acompanham gerações, possibilitando que públicos diversos conhecessem, mesmo que simbolicamente, um país, uma região e uma cultura ao lerem seus romances, seus contos, seus trabalhos jornalísticos, suas obras de teatro e seus poemas.

Sabemos que seus primeiros contos, romances e artigos jornalísticos se tornaram uma espécie de preparação para que ele pudesse chegar a *Cem anos de solidão* (1967), obra que o consagrou para além das fronteiras de seu país. A partir daí, a cidade fictícia de Macondo, retratada no livro, emergiu para o mundo, cativando milhares de leitores com temas atemporais e o folclore mágico da região do Caribe, que o proclamaram como um grande contador de histórias.

A narrativa de García Márquez se insere no contexto do *boom* latino-americano, movimento que evidenciou a maturidade do romance latino-americano (Monegal, 1972), e articula uma renovação formal do romance ao mesmo tempo em que problematiza estruturas sociais profundamente enraizadas, entre elas as relações de gênero e o papel social da mulher. Em obras como *Cem anos de solidão*, *Crônica de uma morte anunciada* e *O amor nos tempos do cólera*, por exemplo, apresenta-se uma narrativa em que as personagens femininas ocupam posições centrais na organização simbólica e material do universo narrativo, frequentemente assumindo funções de memória, resistência e estabilidade diante da estrutura social do patriarcado e da condição de fragilidade a elas imposta pela sociedade.

Com base nessa narrativa que aborda questões sociais e históricas, os prêmios, as homenagens e as grandes vendas deram-lhe visibilidade em diferentes sistemas literários mundiais, forçando o autor a proteger ainda mais a sua privacidade e seu ofício como forma de permanecer autêntico enquanto voz representativa de sua cultura. Escrever sempre foi sua

paixão e, por isso, continuou trabalhando e inovando no seu processo de criação para não decepcionar seus amigos, seus leitores e seus críticos mais duros.

García Márquez conseguiu dominar a língua para, por meio dela, mostrar a riqueza do povo colombiano, fazendo com que, hoje, toda a área caribenha seja conhecida em virtude do contato com seus romances, que mostram temas ligados à região (Strathern, 2009). Após receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, García Márquez se tornou um escritor com o dom de estabelecer pontes de comunicação com leitores de diferentes espectros sociais e culturais.

A partir de então, construiu amizades estreitas com líderes políticos, o que também contribuiu para a difusão de seus escritos, e esse contato, assim como o seu interesse pelo socialismo durante a juventude, influenciou algumas de suas histórias, que discutem ideias políticas e sociais. No entanto, ele não aceitava o rótulo de escritor de engajamento político, embora fosse muito consciente do seu dever como cidadão colombiano.

Além disso, a ênfase temática de seus romances recai muito mais sobre as pessoas e seus problemas individuais, tais como amor, violência e solidão, entre outros, do que sobre questões sociais e coletivas, mesmo que estas não devam ser também desconsideradas. O foco na construção das personagens e de seus conflitos individuais e sociais cativa o leitor e o leva a buscar entender embates existenciais, na medida em que esses personagens empreendem uma luta consigo mesmos e com um ambiente de representação de questões sociais, políticas e econômicas.

Nesse sentido, esta tese tem como principal objetivo analisar o papel social da mulher em duas de suas obras mais aclamadas, *O amor nos tempos do cólera* (1985)¹ e sua adaptação homônima para o cinema, do diretor Mike Newell (2007); assim como a obra *Crônica de uma morte anunciada* (2011)² e sua adaptação também homônima, do diretor Francesco Rosi (1987). Acreditamos que essas narrativas estabelecem um diálogo importante entre questões individuais dos sujeitos femininos e seus desafios junto à sociedade patriarcal do universo cultural representado.

O romance *O amor nos tempos do cólera* (1985) acompanha a vida de Florentino Ariza, Fermina Daza e Juvenal Urbino em um triângulo amoroso marcado por décadas de separação, reencontros e transformações pessoais. A história se passa entre o final do século XIX e o início do século XX, período de modernização e mudanças sociais na Colômbia

¹ Obra publicada originalmente em 1985 pela editora Oveja Negra. Ao longo desta tese, utiliza-se a edição traduzida por Antonio Callado, publicada em 1985.

² Obra publicada originalmente em 1981 pela editora Oveja Negra. Ao longo desta tese, utiliza-se a edição traduzida por Remy Gorga Filho, publicada em 2011.

caribenha. O contexto da trama explora longos percursos temporais e usa a história amorosa como metáfora desses acontecimentos na região, com ênfase em temas como afetos, costumes e moralidade burguesa, além de retratar o ambiente urbano em modernização (medicina, transporte, comunicação), contrastado com tradições patriarcais daquele espaço. Além desses temas mais gerais, merecem destaque aqueles mais relacionados à questão social da mulher, tais como: a idealização romântica *versus* a realidade da mulher; o casamento e o papel social na formação dos sujeitos femininos; a autonomia emocional tardia; e a mulher como símbolo social.

Já a narrativa de *Crônica de uma morte anunciada* (2011) é ambientada em uma pequena cidade caribenha. O romance reconstrói, em forma de investigação jornalística e memória coletiva, o assassinato de Santiago Nasar pelos irmãos Vicário. A narrativa opera em um espaço híbrido entre jornalismo e ficção literária, expondo uma sociedade regida por códigos de honra, moralidade rígida e pela força das tradições patriarcais. Inserida no pós-*boom* latino-americano, com forte mistura de realismo mágico, crônica e reportagem, a obra reflete estruturas sociais conservadoras de comunidades colombianas de meados do século XX e retrata mecanismos sociais que normalizam a violência e a cumplicidade coletiva dessa prática social. Assim como ocorre na obra supracitada, identificam-se também neste romance algumas questões importantes sobre o feminino: o controle sobre o seu corpo; o papel da mulher como objeto de troca, símbolo da honra familiar e o seu silenciamento.

Esta tese parte da hipótese de que o diálogo entre *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, e suas respectivas adaptações cinematográficas, de Rosi (1987) e Newell (2007), evidencia processos distintos e tensionados de construção das personagens femininas, revelando a centralidade da questão social da mulher em contextos sócio-históricos marcados pelo patriarcado latino-americano.

Defende-se a ideia de que, nos romances em questão, figuras femininas – como Ângela Vicário e Fermina Daza – funcionam como núcleos críticos das estruturas sociais de honra, controle do corpo, casamento e silenciamento, expondo mecanismos históricos de submissão feminina e, simultaneamente, estratégias de resistência, autonomia e deslocamento simbólico desses papéis.

Nas adaptações filmicas, embora sejam enfatizados elementos fundamentais da crítica social presente nas obras literárias, operam reconfigurações narrativas e discursivas que tendem a atenuar ou romantizar determinadas tensões de gênero, em função das especificidades estéticas, narrativas e mercadológicas próprias do sistema cinematográfico.

Assim, as personagens femininas, ao serem adaptadas para a linguagem audiovisual, passam a ocupar um espaço de ambivalência: por um lado, reafirmam traços estruturais de sua construção original; por outro, sofrem simplificações simbólicas que podem esvaziar o potencial crítico da representação do feminino nas obras literárias.

Dessa forma, a análise comparada entre os romances e os filmes permite compreender como diferentes mecanismos de representação – literário e cinematográfico – produzem continuidades e rupturas na forma de interpretar o papel social da mulher, evidenciando como as adaptações funcionam como releituras históricas e culturais que refletem novas sensibilidades, discursos e limites na abordagem da condição feminina.

A partir dessa perspectiva, o texto está dividido em três capítulos, para além da Introdução. O segundo apresenta a trajetória literária de García Márquez, marcada de forma indissociável pelo contexto social, político e histórico da Colômbia e da América Latina. Essa discussão dialoga com a crítica latino-americana que compreende a literatura como espaço de inscrição histórica e cultural, conforme defendem autores como Fuentes (1974), ao destacar a historicidade profunda da narrativa hispano-americana; Rama (1982; 2001), ao pensar o romance como forma de representação das tensões sociais do continente; e Monegal (1972), ao situar o escritor colombiano no processo de renovação narrativa que culmina no *boom* latino-americano.

O capítulo subdivide-se em quatro partes: na primeira, discute-se a vida literária, jornalística e cinematográfica do autor; na segunda, descreve-se o cenário das literaturas latino-americanas; em seguida, trata-se de questões teóricas sobre o nacionalismo; e, por último, apresentam-se as características do *boom* nas suas obras. O objetivo é traçar um panorama crítico da trajetória do autor, considerando sua inserção no sistema literário latino-americano e internacional, conforme discutido por Sánchez (2009), para, assim, compreender e analisar as temáticas recorrentes em sua produção, especialmente aquelas abordadas nas obras aqui propostas.

O terceiro capítulo analisa o contexto social feminino na produção literária de García Márquez, com foco na representação da mulher em sociedades marcadas por códigos patriarcais de honra, moralidade e controle social. Parte-se da compreensão de que as personagens femininas ocupam posição central na problematização dessas estruturas, evidenciando mecanismos de submissão, silenciamento e violência, bem como formas de resistência e protagonismo feminino, conforme discutem estudos sobre a condição histórica e social da mulher. Teóricos como Zolin (2009), que discute a representação feminina no universo ficcional; Ruffinelli (1985), que trata de literatura, cultura e ficção; Mesa (1995) e

Gama (1995), que abordam as mulheres na sociedade colombiana; e Segato (2016), que analisa a colonialidade do poder, foram essenciais na construção do embasamento teórico.

A análise desse capítulo está subdividida em quatro partes: Crônica de uma morte anunciada; A honra e a condição feminina; O amor nos tempos do cólera; e A mulher: entre a liberdade e as expectativas sociais. A discussão concentra-se na abordagem de temáticas como honra, violência, casamento e expectativas sociais impostas às mulheres, buscando identificar elementos dessas narrativas que dialogam com o contexto histórico colombiano e com as discussões desenvolvidas no capítulo anterior, observando como tais questões se manifestam na construção das personagens femininas nas obras *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Crônica de uma morte anunciada* (2011).

O quarto capítulo dedica-se à análise das adaptações cinematográficas de *O amor nos tempos do cólera* (2007), de Mike Newell, e *Crônica de uma morte anunciada* (1987), de Francesco Rosi, com base em referenciais teóricos específicos sobre adaptação fílmica. A discussão fundamenta-se, principalmente, nas contribuições de Hutcheon (2013), compreendendo a adaptação como processo de recriação e interpretação; de Stam (2005), que propõe pensar a adaptação como diálogo intertextual e intersemiótico; no detalhamento de técnicas e linguagem cinematográfica de M. Martin (2011); e de Xavier (2003), no que se refere à transposição entre diferentes sistemas semióticos, afastando-se de critérios de fidelidade entre obra literária e cinematográfica.

A partir desse referencial, o capítulo analisa escolhas narrativas, estéticas e simbólicas feitas pelos diretores nessas adaptações, considerando as especificidades da linguagem audiovisual. O foco da análise recai sobre a construção das personagens femininas no cinema, observando como os temas abordados no capítulo anterior são reforçados, deslocados ou atenuados nas narrativas fílmicas em relação às obras literárias. O capítulo organiza-se em três eixos analíticos: a apresentação das teorias de adaptação fílmica; a análise do feminino em *O amor nos tempos do cólera* (2007); e a mulher e questões sobre honra em *Crônica de uma morte anunciada* (1987).

2 CAPÍTULO II – GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UMA TRAJETÓRIA LITERÁRIA MARCADA PELO CONTEXTO SOCIAL E HISTÓRICO DA COLÔMBIA

“Cuando tienes a un autor como Gabriel García Márquez, puedes montar un partido político, instituir una religión u organizar una revolución”.

(Carmen Balcells *apud* G. Martin, 2011).

Gabriel García Márquez, colombiano, nascido em Aracataca, foi o romancista latino-americano ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, e considerado um dos ganhadores mais jovens entre todos aqueles que foram premiados com o Nobel, assim como um dos escritores mais célebres e populares em razão do alcance de seus leitores. Além disso, foi contista, ensaísta, crítico cinematográfico, autor de roteiros e, ainda, um intelectual comprometido com os grandes problemas socioculturais de seu tempo. Ele possuía a capacidade de “abordar os mais diversos gêneros e impor sua impressão e originalidade em cada um dos passos que deu” (Bay, 2009, p. 33)³.

Suas obras transmitem simbolicamente um legado de ideias e de temáticas compartilhadas que representam a sociedade, o espaço, a época e o momento histórico em que foram concebidas. Sua literatura tornou-se, nesse sentido, o espaço poético que potencializa as dimensões representativas e de reconhecimento individual e nacional da América Hispânica no século XX, como reforça Fuentes: “Um dos aspectos extraordinários das obras de García Márquez é que a sua estrutura corresponde à historicidade profunda da América Espanhola” (Fuentes, 1974, p. 59)⁴.

Isso não significa que uma obra literária precise representar obrigatoriamente a sociedade, os indivíduos ou o elemento nacional para ser classificada como própria dessa literatura. O que se observa é que uma obra não deixa de transmitir algumas fontes de identificação de seu contexto, pois esta, de alguma maneira, faz-se presente no momento da criação e é essencial no processo de leitura.

Se pensarmos na temática do feminino nas sociedades ocidentais, veremos que García Márquez retrata com profundidade personagens femininas fortes e complexas que desafiam estereótipos e desempenham papéis cruciais na trama de suas obras. Além disso, o

³ “Abordar los más diversos géneros narrativos e imponer su impronta y originalidad en cada uno de los pasos que ha dado”. Tradução nossa.

⁴ Uno de los aspectos extraordinarios de la novela de García Márquez es que su estructura corresponde a la historicidad profunda de la América Española”.

autor explora temas relacionados à sexualidade, à liberdade e à resiliência feminina, mostrando a importância da perspectiva feminina na compreensão da realidade.

Minhas mulheres são muito mais ancoradas na realidade. Elas têm os pés firmemente plantados: são sólidas, pacientes e constantes. Os homens são criaturas quiméricas, capazes de ações insanas e grandiosas, mas incapazes de paciência e perseverança. Fracos na adversidade, buscam o apoio de mulheres que, na adversidade, permanecerão firmes como rochas (Jiménez, 1995, p. 39)⁵.

Como podemos perceber, segundo o próprio autor, suas obras apresentam personagens femininas que, muitas vezes, revelam as contradições de uma sociedade patriarcal. Elas ocupam papéis diversos: mães, esposas, amantes, viúvas ou senhoras da alta sociedade. Mesmo quando limitadas por normas sociais, são figuras centrais que movem a narrativa e revelam resistências silenciosas ou explícitas, como analisaremos mais adiante.

De acordo com Fuentes (1974), há uma tendência documental e naturalista do romance hispano-americano, pois este obedece a uma trama original da vida. Para ele, um dos fatores que influenciam esse aspecto é que o escritor “é o porta-voz de quem pode se fazer escutar, que sente que sua função exata consiste em denunciar a injustiça, defender os explorados e documentar a realidade de seu país” (Fuentes, 1974, p. 12)⁶.

Tratando também dessa documentação da realidade, Monegal (1972) aborda um período chamado de “romance da terra”⁷ (p. 38), caracterizado pelo seu âmbito rural, ressaltando os costumes de cada região. Nessas obras, há o predomínio de uma narrativa voltada para os pampas, o deserto, a selva e as cordilheiras. Esse período precede o chamado “novo romance”, quando há o deslocamento desse ambiente rural para uma paisagem urbana. Assim, ele faz uma distinção entre o “velho romance” e o “novo romance”, que nada tem a ver com a categoria estética, mas sim com a cronológica.

É toda a década de quarenta que, com a aparição sucessiva dos romances [...], que vai golpeando pouco a pouco o romance da terra e no romance da denúncia política do realismo, até transformar completamente o panorama literário (Monegal, 1972, p. 77)⁸.

⁵ Mis mujeres están mucho más enraizadas en la realidad. Tienen los pies bien plantados: son sólidas, pacientes, constantes. Los hombres son criaturas quiméricas, capaces de acciones locas y grandiosas, pero incapaces de la paciencia y la constancia. Débiles en la adversidad, buscando el apoyo de la mujer que en la adversidad será firme como las rocas.

⁶ que es el portavoz de quienes pueden hacerse escuchar, que siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender los explotados y documentar la realidad de su país.

⁷ La novela de la tierra.

⁸ Es toda la década del cuarenta que, va asestando golpe tras golpe a la novela de la tierra y a la novela de la denuncia política del realismo, hasta transformar completamente el panorama literario.

Como podemos ver, para o autor, este é o momento em que a narrativa latino-americana passa do realismo telúrico e da crônica realista para formas narrativas muito mais complexas, vinculadas ao vanguardismo do período de 1930, abarcando uma visão na qual as distintas dimensões da realidade, incluindo as sobrenaturais e as oníricas, aparecem harmonicamente integradas. Como exemplo, Monegal (1972) cita, entre outras obras, *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges; *A vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti; *Os rios profundos* (1959), de José María Arguedas e, posteriormente, em 1967, aparece *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

Após esse período, observa-se que, na historiografia literária da América Hispânica, a partir do decênio de sessenta, os gêneros ficcionais, os ensaios e as críticas chegam ao seu grande auge editorial no mercado literário latino-americano, devido ao grande número de vendas de livros, fenômeno denominado *boom* latino-americano.

Há muitos teóricos e críticos que discutem diferentes perspectivas acerca do aparecimento do *boom*, do seu desenvolvimento e do seu possível fim. Rama (1982), por exemplo, acredita que ele é um fenômeno literário e que se tornou parte integrante da literatura ocidental entre as décadas de 1960 e 1970. Para ele, um dos principais êxitos do *boom* foram as traduções das narrativas latino-americanas para outras línguas, como inglês, francês, italiano e alemão.

Pode-se dizer que isso ocorreu não só devido à qualidade das obras ou à sua adaptabilidade nos contextos de recepção, mas também em razão da repentina curiosidade pela região, que se intensificou após a Revolução Socialista Cubana; do fortalecimento do orgulho regional e do nacionalismo em curso durante a década de sessenta, caracterizado por uma intensa agitação social.

Como descreveu García Márquez:

A grande importância cultural de Cuba na América Latina foi servir como uma espécie de ponte para transmitir um tipo de literatura que existia na América Latina há muitos anos. Em certo sentido, o *boom* da literatura latino-americana nos Estados Unidos foi causado pela Revolução Cubana. Todos os escritores latino-americanos dessa geração já vinham escrevendo há vinte anos, mas as editoras europeias e norte-americanas tinham muito pouco interesse neles. Quando a Revolução Cubana começou, houve, subitamente, um grande interesse por Cuba e pela América Latina. A revolução virou um artigo de consumo. A América Latina entrou em moda. Descobriram que existiam romances latino-americanos suficientemente bons para serem traduzidos e equiparados ao resto da literatura mundial (García Márquez, 1989, p. 338).

Nota-se que esse movimento cultural e literário serviu para universalizar a literatura latino-americana e, a partir de então, essas obras passaram a ter maior

reconhecimento internacional, haja vista a divulgação editorial e a importância de determinados autores e críticos.

Monegal (1972), publicou vários ensaios sobre o *boom*, define-o como sendo um movimento literário que não pode ser atribuído a uma única origem, mas a várias, sendo o público/leitor a principal causa do seu aparecimento. Para ele, o primeiro *boom* começa dentro da América Latina, a partir da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento de uma nova geração de leitores. “Este é um *boom* ainda pequeno, sem centro fixo, nacional mais que internacional em seu desenvolvimento [...]” (Monegal, 1972, p. 14)⁹.

Para o pesquisador, há duas causas centrais para esse acontecimento: a guerra na Europa e o crescimento demográfico e industrial de muitas metrópoles latino-americanas. No primeiro caso, a guerra trouxe para a América Latina vários espanhóis refugiados, impulsionaram o mundo editorial latino-americano, culminando em um renascimento cultural. No segundo, embora não tenha participado diretamente do conflito, o crescimento também foi fomentado pela guerra, “[...] na qual a América Latina quase não teve outro papel senão o de provedor de bases e matérias-primas para os aliados” (Monegal, 1972, p. 15)¹⁰. Embora já existisse em vários países latino-americanos, inclusive na Colômbia, pequenas editoras com sua devida importância local.

Outro ponto que merece atenção nessa discussão sobre o *boom* é a compreensão de sua natureza. Ao discutir essa questão, Monegal complementa que é preciso diferenciar duas dimensões do movimento: a) enquanto fenômeno publicitário, de raiz industrial (venda de livros); b) enquanto fenômeno literário, que precede e acompanha o anterior.

Quanto à primeira dimensão, Monegal (1972) acredita que a iniciativa da Revolução Cubana, no que tange à expansão cultural e às suas tentativas de criar órgãos publicitários fora de Cuba, serviu para a sua ascensão. Desde a Espanha de Franco¹¹, chegaria o impulso que iria converter o *boom* cultural, de espectro político, em um fenômeno realmente industrial.

Não o *boom* capitalista, promovido por industriais e publicitários; é o *boom* ideológico, promovido por um pequeno país sitiado, mas que tem o apoio internacional do mundo socialista e que em toda a América Latina se baseia na esquerda culturalmente poderosíssima do continente. Sem este *boom* (que não

⁹ Es éste un *boom* todavía pequeño, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo [...]

¹⁰ [...] En la que América Latina casi no tuvo otro papel que el de proveedor de bases y materias primas para los aliados.

¹¹ Período conhecido como Ditadura Franquista, ocorrido na Espanha entre 1939 e 1975. O franquismo constituiu um regime ditatorial e conservador, marcado pela repressão às minorias culturais do país. Francisco Franco governou após a Guerra Civil Espanhola com o título de *Caudillo*. Após sua morte, em 1975, teve início o processo de redemocratização espanhola.

somente é o do romance, mas também o que abrange sobretudo o ensaio e a poesia); o outro, o que todos comentam, talvez não tivesse acontecido, ou não tivesse tido a mesma repercussão (Monegal, 1972, p. 22)¹².

Já para Sánchez (2009, p. 112), García Márquez, como representante desse fenômeno, tem como uma de suas obras célebres a narrativa mítica, no tempo circular de cem anos, da saga familiar dos Buendía: *Cem anos de solidão* (1967). Este é um dos romances que melhor representa o êxito editorial da ficção latino-americana, pois foi traduzido para diversos idiomas e obteve grandes tiragens em vários países. Esse fenômeno teve impacto, entre outros aspectos, sobre a literatura espanhola. Para ele, Barcelona se converteu em outra capital da cultura latino-americana por conta dos mecanismos editoriais provocados pela liderança repentina de García Márquez e sua popularidade sem precedentes. Ele reforça ainda que García Márquez sintetiza todo o aparato simbólico que foi o *boom*:

Revelação precipitada de uma determinada ideia de América Latina, devoção pela heterogeneidade criativa e pelo carisma de seus escritores, alteração da hierarquia literária e a notoriedade mensurável segundo todos os índices (vendas, resenhas, apreciação de outros escritores, presença na mídia de massa etc.) (Sánchez, 2009, p. 113)¹³.

Para entender melhor essa questão, os romancistas do *boom* latino-americano tiveram que lutar contra os modelos consagrados, dando vida a um novo tipo de romance ou, melhor dizendo, a uma multiplicidade de novos caminhos, do mesmo modo que fizeram, apesar da unidade externa que os agrupou, seus antecessores. Segundo Rama (2001), isso foi tão marcante que, se nos referirmos aos escritores da década de 1960, falamos de um “novo romance”, pois, ao fazermos menção aos seus sucessores, impõe-se o conceito de uma subsequente renovação.

Ainda para Monegal (1972, p. 37), o *boom* provocou uma ruptura com o romance latino-americano anterior a esse período. Ele faz um panorama retrospectivo do processo literário entre o fim do século XIX e a terceira década do século XX, na tentativa de explicar como se chegou a essa expansão do romance latino-americano no âmbito internacional.

¹² No es este un *boom* capitalista, promovido por industriales y publicistas; es un *boom* ideológico, promovido por un pequeño país sitiado pero que tiene el apoyo internacional del mundo socialista y que en toda América Latina se basa en la izquierda culturalmente poderosísima del continente. Sin este *boom* (que no sólo es el de la novela sino que abarca también y sobre todo el ensayo y la poesía), el otro, el que todos comentan, tal vez no hubiera llegado a ocurrir, o no habría tenido la misma repercusión.

¹³ Revelación precipitada de una determinada idea de América Latina, devoción por la heterogénea creatividad y el carisma de sus escritores, alteración de la jerarquía literaria y notoriedad mesurable según todos los índices (ventas, reseñas, aprecio de los pares, presencia en los *mass-media*, etc.).

No fim do século XIX se pode observar um fenômeno até então inédito: a literatura hispano-americana é aceita na Espanha e influencia a literatura peninsular. Esse fenômeno, conhecido com o nome de Modernismo, foi suficientemente estudado, sobretudo em seu processo poético. Críticos hispano-americanos e espanhóis saturaram e até supersaturaram o ambiente com livros, monografias, ensaios, artigos e até boletins informativos que não se cansam de evocar esse momento luminoso para nossas letras em que Darío chega a Espanha com a novidade poética do Modernismo (Monegal, 1972, p. 39)¹⁴.

Vemos então que o autor acreditava que o Modernismo tinha uma poesia comprometida, uma narrativa de crítica social, e que, a partir dele, o verso e a prosa discursiva já não seriam mais os mesmos em língua espanhola. Para Monegal, a renovação poética, e não a narrativa, foi responsável por colocar, pela primeira vez, a literatura hispano-americana no mapa internacional. Foi assim que começou a “transformação de uma literatura até então dispersa, colonial até a sua independência, em literatura universal. Uma literatura marginal [...] começa a ser inserida no contexto central” (Monegal, 1972, p. 43)¹⁵. Iniciando-se, dessa forma, o esboço do *boom*.

Outro fator importante nesse processo foi a realização de uma reunião entre escritores espanhóis e hispano-americanos em um ambiente editorial e literário em terras espanholas, mais precisamente, em Barcelona. Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Salvador Garmendia e Carlos Fuentes, amparados por poetas, romancistas e críticos espanhóis – estes como os primeiros a reconhecer o *boom* e a criá-lo e promovê-lo – terminaram por certificar um fato óbvio: a renovação das letras hispânicas teve a sua origem na América (Monegal, 1972).

Nesse sentido, uma literatura, que antes só era vista em terras latinas, foi possível ser revelada devido ao *boom*, para ajudá-la a não ser folclórica nem marginal, ao contrário, para fazê-la ser central, e é essa literatura que importa. Como resultado, o *boom* propiciou a maioria das letras latino-americanas quando colocadas em evidência pelo fenômeno publicitário (Monegal, 1972). Isso inclui também a expansão dessa literatura em outros sistemas literários.

Em um estudo feito por González (2009) sobre as relações literárias de García Márquez com os Estados Unidos, por exemplo, foi apontado que a literatura latino-americana

¹⁴ A fines del siglo XIX se puede observar un fenómeno hasta entonces inédito: la literatura hispanoamericana es aceptada en España e influye sobre la literatura peninsular. Ese fenómeno, que se conoce con el nombre de Modernismo, ha sido suficientemente estudiado, sobre todo en su proceso poético. Críticos hispanoamericanos y españoles han saturado y hasta sobresaturado el ambiente con libros, monografías, ensayos, artículos y hasta gacetas que no se cansan de evocar ese momento luminoso para nuestras letras en que Darío llega a España con la novedad poética del Modernismo.

¹⁵ Transformación de una literatura hasta entonces dispersa, colonial hasta en su independencia, en literatura universal. Una literatura marginal [...] empieza a ser insertada en un contexto central.

não estava presente naquele país até a chegada do *boom* nos finais dos anos sessenta. Para González, assim como ocorreu em outros países, o êxito, tanto de crítica quanto de público, que García Márquez colheu nos Estados Unidos, devido à publicação de *Cem anos de solidão* (1967), foi incontestável. Pela primeira vez, “um autor latino-americano conseguia invadir com força o inatingível mercado editorial estadunidense” (2009, p. 66)¹⁶. E então o autor esclarece:

[...] para um país tão pouco receptivo às literaturas estrangeiras como Estados Unidos, resultou na descoberta em 1970 de um autor do calibre de Gabriel García Márquez. Parece inegável que, apesar de uma extensa trajetória histórica cercada por receios e incompreensão, as distintas partes que compõem esse vasto continente denominado América estão convidadas a dialogar e a se enriquecerem mutuamente; aliás, parece ter chegado a hora de que a crítica literária faça eco do impacto de ditas relações e aborde com rigor e seriedade as incontáveis ramificações de um tema tão fascinante como inabarcável (González, 2009, p. 83)¹⁷.

Vê-se o quanto García Márquez teve papel fundamental na inserção dessa literatura em um novo sistema literário, rompendo um mercado editorial tradicionalmente fechado para autores estrangeiros e para a literatura traduzida.

Ainda de acordo com González (2009), García Márquez não escondeu sua preferência especial pela tradução para a língua inglesa de sua obra maior, *Cem anos de solidão* (1967), um trabalho que firmou Gregory Rabassa como seu tradutor oficial durante muitos anos. A tradução de suas obras – *A revoada*, *O enterro do diabo* (1972); *O outono do patriarca* (1976); *A má hora*, *O veneno da madrugada* (1979) – foram presenças habituais nas livrarias nos Estados Unidos, na década de 1970, e passaram então a representar mundialmente o continente.

Para Monegal (1972), *Cem anos de solidão* fez com que o novo romance latino-americano chegasse ao auge e considera que essa obra “fecha um ciclo e não o abre” (p. 80), uma vez que o romance chega ao topo de uma tradição fabulosa e atravessa toda a ficção de nossas línguas; não abre uma nova etapa, pois são outras obras que o fazem.

[...] Quase todos admiram o humor e a perfeição da prosa que não enfraquece nunca e que sabe se repetir sem cansaço. A maioria admira o caráter sobretudo narrativo do

¹⁶ Un autor latinoamericano conseguía irrumpir con fuerza en el esquivo mercado editorial estadounidense. (tradução minha)

¹⁷ [...] para un país tan poco receptivo a literaturas foráneas como Estados Unidos, resultó el descubrimiento en 1970 de un autor del calibre de Gabriel García Márquez. Parece innegable que, a pesar de una dilatada trayectoria histórica jalonada por celos e incompreensión, las distintas partes conforman ese vasto continente denominado América están llamadas a dialogar y a enriquecerse mutuamente; asimismo, parece haber llegado la hora de que a crítica literaria se haga eco del impacto de dichas relaciones y aborde con rigor y seriedad las incontables ramificaciones de un tema tan fascinante como inabarcable. (tradução minha)

livro: sua capacidade de contar histórias e lidar com situações e personagens tomados pela vasta realidade imaginária da América Latina. Muitos se alegram de que finalmente (por fim) o novo romance produziu um livro legível, um livro que não foi feito só para o consumo da elite. Poucos advertem até que ponto García Márquez se entrelaça com uma tradição literária que vem de muito longe: da fabulosa literatura europeia do Renascimento (Monegal, 1972, p. 79)¹⁸.

Entende-se, assim, que nessa obra surge um autor de fábula que até então não havia se manifestado, devido ao realismo de quase todos os seus primeiros livros. Trata-se de um livro exitoso, com uma narrativa que permeia várias gerações da família Buendía, marcada por infinitas mudanças e encontros eróticos, apresentando muitas metáforas, personagens femininas fortes e intrigantes (como a matriarca), aparições sobrenaturais e bruscas soluções de continuidade. Enfim, é um livro bastante rico, em que o autor consegue incorporar todos os aspectos de sua proposta de escrita.

Como podemos observar, além das particularidades de sua escrita, o autor colombiano também obteve uma posição singular, pois foi considerado um embaixador da cultura latino-americana, devido à renovação artística e política e ao seu inquestionável triunfo comercial, como reforça Sánchez (2009, p. 120). Outro triunfo importante do autor se refere aos anos em que morou na Espanha. Esse período lhe rendeu importantes benefícios econômicos em um mercado em expansão e em uma indústria editorial crescente, bem como uma posição de prestígio social e reconhecimento público que nenhum autor estrangeiro tinha gozado até então.

Isso se deu por meio de sua agente literária espanhola, Carmen Balcells. Ela foi a responsável por projetar García Márquez, assim como Mario Vargas Llosa¹⁹, no universo da literatura europeia. Em uma carta que escreveu para García Márquez, a agente disse o seguinte: “é extraordinário representá-lo porque um livro seu me permite fazer o que não se pode fazer com ninguém mais, e logo acaba sendo lei” (Balcells *apud* Belém, 2022, *s.p.*). O mundo editorial passou a respeitá-la porque ela “tinha García Márquez”.

Segundo Belém (2022), o filho de García Márquez, Gonzalo García Barcha, relata que Balcells já tinha todos os autores que faziam parte do *boom* antes mesmo de ele se

¹⁸ [...] Casi todos admiran el humor y la perfección de una prosa que no desfallece nunca, y sabe repetirse sin cansancio. La mayoría admira el carácter sobre todo narrativo del libro: su capacidad de contar historias y manejar situaciones y personajes tomados de la vasta realidad imaginaria de América Latina. Muchos se alegran de que al fin (al fin) la nueva novela ha producido un libro legible, un libro que no es sólo para consumo de la élite. Pocos advierten hasta qué punto García Márquez entronca con una tradición literaria que viene de muy lejos: de la fabulosa literatura europea del Renacimiento [...]

¹⁹ Jorge Mario Pedro Vargas Llosa é escritor, político, jornalista, ensaísta e professor universitário peruano. Vargas Llosa é um dos romancistas e ensaístas mais importantes da América Latina e um dos principais escritores de sua geração. Vencedor do Nobel de Literatura em 2010.

consolidar como fenômeno editorial. Ela decidiu representá-los quando ainda eram desconhecidos, o que acabou se tornando a chave de seu sucesso.

O êxito dos romances do autor colombiano pode ser atribuído, dentre outros fatores, a uma estrutura narrativa que dialoga com as propostas vanguardistas do início do século XX, tais como o rompimento da linearidade do enredo e a rica intertextualidade e intratextualidade com outros textos, sendo por essa razão um mosaico narrativo, como afirma Goic (1988, p. 442).

Já Sánchez percebe outros traços constitutivos, além da estrutura narrativa, ao considerar que, na visão dos críticos espanhóis, García Márquez propõe uma solução ao problema da realidade literária, ou seja, “uma combinação efetiva entre fantasia transbordante e realidade latino-americana, para que, sem hipotecas políticas, a obra equilibre uma função testemunhal e uma agradável audácia narrativa” (Sánchez, 2009, p. 122)²⁰.

Para Rama (2001), o autor colombiano conta a vida da Colômbia, de seu povo socialmente desprivilegiado, miserável, mas esperançoso:

Ninguém penetrou melhor – mas objetivamente – na totalidade da realidade colombiana de nosso tempo, ninguém foi capaz de exibir com maior sutileza o semblante trágico da violência colombiana que semeou o país de milhares de mortos nos últimos dez anos. A pequenez, a fraqueza das criaturas, sua falta de heroísmo proclamado não dissimulam a profundidade veraz; porém, ao mesmo tempo, essas condições estão situadas no próprio centro da sociedade: em seu comportamento vemos a presença sutil, velada, contraditória, até equívoca das grandes forças que estão movendo a história de um determinado tempo (Rama, 2001, p. 91-92).

Nota-se que a relevância da obra de García Márquez centra-se na constante retomada e aprofundamento de questões latino-americanas, tais como história e cultura. O peso dessa realidade domina e vai muito além da invenção e do processo criativo, fazendo parte de toda a obra desse autor, na qual ele próprio insistia em dizer que “cada linha, em cada livro meu, tem seu ponto de partida na realidade” (García Márquez *apud* Strathern, 2009, p. 12).

Esse caráter realista das obras teve também uma dimensão política importante quando se analisou a produção literária sob o aspecto da história. A consciência da superioridade técnica dos autores latino-americanos é frequente nos anos do *boom* e, sem dúvida, foi tão influente na sua consagração quanto a afinidade política na luta antiditatorial e o fervor revolucionário típico dos anos sessenta do século XX.

²⁰ Su eficaz conjunción de fantasía desbordante y realidad latinoamericana, de modo que, sin hipotecas políticas, la obra equilibra una función testimonial y una placentera audacia narrativa (tradução minha).

García Márquez levou em consideração, em suas narrativas, elementos básicos da configuração da sociedade colombiana dos séculos XIX e XX, como a estratificação dos grupos sociais e as diferenças regionais, que imprimiam características culturais bem específicas de sua terra natal (Mesa, 1995).

Segundo G. Martin (2011), pesquisador de estudos do Caribe e biógrafo oficial de García Márquez, “este período estético de extraordinária fertilidade”²¹ se consagrou tanto pelo conteúdo quanto pela estrutura dos textos canônicos latino-americanos da época. O autor considera ainda a cristalização e a culminação do movimento modernista do século XX na América Latina, mas, principalmente, o fato de abordar “a formação histórica da América Latina, a contribuição da história e o mito da identidade latino-americana contemporânea e, implicitamente, os possíveis futuros, sejam estes bons ou ruins” (G. Martin, 2011, p. 372)²².

Quando pensamos na temática da mulher dentro desse contexto social e identitário colombiano, justificamos o interesse de García Márquez por essa vertente, justamente pelas experiências e relações que ele tinha com sua família, principalmente. Ele sempre revelou a importância da figura feminina em suas narrativas, devido ao fato de ter pertencido a uma genealogia matriarcal. Suas referências são a mãe, as tias e a avó, como vemos a seguir:

Não poderia entender a minha vida, tal como é, sem a importância que nela tiveram as mulheres. Fui criado por uma avó e numerosas tias que se revezavam nas suas atenções para comigo e por mulheres da criadagem, que me davam instantes de grande felicidade durante a minha infância porque tinham, se não menos preconceitos, pelo menos preconceitos diferentes dos das mulheres da família (García Márquez, 1982, p. 128).

Percebe-se que esse domínio feminino foi poeticamente transmutado por García Márquez que, no processo, defende uma sociedade matriarcal em que, por meio de um jogo especulativo sobre o contexto histórico colombiano do final do século XIX e início do século XX, consegue neutralizar o peso da hegemonia patriarcal, cujo poder, em muitas circunstâncias, foi deslocado ou derrotado pela mulher.

García Márquez acreditava que construía em seus livros uma visão histórica de dois eixos em que “as mulheres mantêm a ordem da espécie com punho de ferro, enquanto os homens andam pelo mundo empenhados em todas as loucuras infinitas que puxam a história” (García Márquez, 1982, p. 129). Ele questionou ainda que esse modo irreverente de ser das mulheres da época poderia ser a causa do nosso machismo, produto de sociedades matriarcais.

²¹ Este período estético de extraordinaria fertilidad.

²² La formación histórica de América Latina, la contribución de la historia y el mito a la identidad latinoamericana contemporánea, e, implícitamente, los futuros posibles, sean buenos o malos.

De acordo com Meló (1995), observa-se um avanço significativo nos estudos sobre a mulher colombiana, superando a abordagem unilateral que a retratava unicamente como submissa, dominada e excluída da história nacional.

Após um período inicial, na década de 1970, focado na recuperação das figuras esquecidas e no estudo da contribuição feminina para a sociedade, elas foram se transformando em um amplo mosaico de abordagens, na qual a investigação sobre a sexualidade, as relações com o corpo, ou as atitudes e sentimentos da mulher adquiriu importância central (Meló, 1995, p. 17)²³.

Essas novas investigações têm buscado uma compreensão mais ampla e complexa da experiência feminina na Colômbia, reconhecendo seu protagonismo, sua resistência e participação ativa nos diversos âmbitos da sociedade. García Márquez, como investigador e defensor de sua terra natal, conseguiu levar questões pertinentes sobre o social feminino para diversas de suas narrativas, como veremos nas obras aqui analisadas.

Segundo Toro (1995), as investigações e os escritos sobre a mulher são reflexo dos progressos do conhecimento e da consciência e da sensibilidade dos historiadores com respeito às mulheres e à espécie humana. Ela ainda acrescenta que “a formulação de teses, a proposta de hipóteses e problemas para nos aproximar desse sujeito-objeto do conhecimento histórico que são as mulheres tem se nutrido do pensamento feminista” (Toro, 1995, p. 21). Trata-se de estudos que propiciam a compreensão e a apreciação do papel das mulheres, das distintas expressões culturais sobre elas e do processo de invisibilidade histórica pelo qual passaram.

Por essas questões aqui levantadas, vemos a relevância de pesquisar, nesta tese, a perspectiva do autor quando ele traz a realidade social das mulheres como pano de fundo em suas obras ficcionais, mais especificamente em *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Crônica de uma morte anunciada* (2011), bem como de analisar como essa temática foi abordada em suas respectivas adaptações filmicas.

A seguir, analisaremos alguns elementos que sustentam nosso argumento, pois mostram que a produção artística de García Márquez está atrelada a atividades múltiplas de sua vida literária, cinematográfica e jornalística.

²³ Después de un periodo inicial, en la década de 1970, centrado en la recuperación de las figuras olvidadas y en el estudio de la contribución femenina a la sociedad, se han ido transformando en un amplio mosaico de enfoques, en el que la investigación de la sexualidad, de las relaciones con el cuerpo, o de las actitudes y sentimientos de la mujer ha adquirido importancia central.

2.1 Vida Literária X Jornalística X Cinematográfica

Alguns discursos e posicionamentos de García Márquez reforçam sua visão de mundo e de sujeito histórico, como em seu celebrado discurso ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1982. Em sua fala, pode ser observada a convicção que possuía sobre seus ideais, ao defender e fazer um apelo apaixonado em favor da cultura, da arte e da política da América Latina.

Podemos citar, como exemplo, o seguinte trecho: “Por que recebemos um reconhecimento sincero de nossa originalidade na literatura quando nossas tentativas, face às enormes dificuldades, de realizar mudanças sociais nos são negadas por toda sorte de desconfianças?” (García Márquez apud Strathern, 2009, p. 87).

Nesse discurso, o autor colombiano ainda reivindicou que o referido prêmio teria sido uma conquista não somente por sua obra literária, mas também por seu ativismo político. Ele usou sua fama em prol da América Latina, tentando aumentar a visibilidade do continente e explicar a situação em que se encontrava social, política e economicamente. Transformou-se ainda mais em um representante de esquerda, fazendo o possível para combater as injustiças internas e as ideias externas equivocadas de uma falsa América.

Na Colômbia, como jornalista, García Márquez lançou uma revista com o objetivo de propagar e divulgar as notícias de seu país a fim de desmistificar aquelas publicadas pelos governos direitistas da América Latina e por agências dos Estados Unidos. Para ele, “a vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias” (García Márquez, 1982, p. 39).

Do ponto de vista político, em meados da década de 1960, na Colômbia, houve um período bastante turbulento, pois foi a época em que o país restabeleceu relações diplomáticas com a União Soviética, após 20 anos de rompimento, e recebeu a visita do então papa Paulo VI – sendo a primeira visita de um pontífice à América Latina (G. Martin, 2011).

Esse fato pode ser encontrado em um trecho de uma de suas obras literárias, na qual ele cita, de forma fictícia, a possível visita do então Papa em meio a questões políticas:

Pouco antes da última guerra civil, quando se falou pela primeira vez numa possível visita do Papa, tinham trazido da Guatemala uma ave-do-paraíso que mais tardou em chegar do que em voltar à sua terra, quando soube que o anúncio da viagem pontifícia não passara de um embuste do governo para assustar os liberais em confabulação (García Márquez, 1985, p. 33).

Percebe-se, nessa citação, a relevância da contextualização de aspectos históricos

e de espaço que está sempre presente na obra do autor. Ela permite que o leitor faça inferências cronológicas da narrativa, mesmo que de forma indireta.

Outro ponto importante de caracterização do autor é a sua coerência do ponto de vista político, ao sustentar posições claras e contundentes sobre a realidade do continente. Segundo G. Martin (2011), García Márquez foi o autor latino-americano mais coerente nesses termos. Em uma entrevista dada em 1978, ele afirma:

O sentido da solidariedade, que é o mesmo que os católicos chamam a comunhão dos Santos, tem para mim um significado muito claro. Quero dizer que em cada um de nossos atos, cada um de nós é responsável por toda a Humanidade. Quando alguém descobre isso, é porque sua consciência política chegou ao seu nível mais alto. Modestamente, esse é o meu caso. Para mim não existe um só ato da minha vida que não seja um ato político (García Márquez *apud* G. Martin, 2011, p. 422-423)²⁴.

Como se pode notar, o autor se mostrou como voz atuante diante dos acontecimentos. Anunciou seu regresso à América Latina após um longo período vivendo na Europa e, para causar mais impacto à notícia, disse que não escreveria mais romances até que a junta militar liderada pelo general Pinochet²⁵, no Chile, caísse. Isso tudo para se dedicar plenamente à política. O seu retorno, assim como o de outros autores latino-americanos a seus países de origem, já na década de 1970, foi considerado como o marco do final do *boom* e de todo o seu esplendor europeu (G. Martin, 2011, p. 426).

Ao invés de ficção, Márquez escreveu nesse período muitos artigos sobre o golpe chileno e, como amigo de Fidel Castro²⁶, propôs-se escrever uma crônica épica sobre a expedição cubana na África²⁷. O interesse de García Márquez por esse projeto deveu-se ao fato de Cuba ser o primeiro país em desenvolvimento a participar de um conflito no qual estavam envolvidas duas superpotências: Estados Unidos e União Soviética²⁸.

²⁴ El sentido de la solidaridad, que es lo mismo que los católicos llaman la comunión de los Santos, tiene para mí una significación muy clara. Quiere decir que en cada uno de nuestros actos, cada uno de nosotros es responsable por toda la Humanidad. Cuando uno descubre eso, es porque su conciencia política ha llegado a su nivel más alto. Modestamente, ése es mi caso. Para mí no hay un solo acto de mi vida que no sea un acto político.

²⁵ General do exército chileno e ditador, responsável pelo golpe militar em 1973, no qual derrubou o então presidente de esquerda, eleito de forma democrática, Salvador Allende.

²⁶ Político e revolucionário cubano que governou a República de Cuba como primeiro-ministro de 1959 a 1976 e depois como presidente de 1976 a 2008.

²⁷ Período em que acontecia o movimento de libertação dos escravos e a tentativa de abolição do *apartheid*, comandado por Nelson Mandela.

²⁸ Antes considerados países de primeiro e segundo mundo, respectivamente. A divisão do mundo em primeiro, segundo e terceiro mundo não é mais utilizada porque com o fim da União Soviética, o principal país socialista que pertencia ao segundo mundo deixou de existir tornando esta regionalização ultrapassada. Hoje a nomenclatura utilizada é: países desenvolvidos e países em desenvolvimento.

Não havia agradado somente a Fidel Castro, mas mais tarde García Márquez recebeu o prêmio mundial de jornalismo da Organização Internacional de Imprensa por suas crônicas sobre Cuba e Angola. [...] Durante um tempo García Márquez, embriagado como é de imaginar pela sua amizade pessoal com a figura de maior destaque da história latino-americana recente, diria aos jornalistas que não queria falar de Fidel porque temia parecer um bajulador (embora logo o colocasse nas nuvens de toda maneira). Estas declarações causaram a ira dos exilados cubanos em Miami e no resto do mundo (G. Martin, 2011, p. 438)²⁹.

Mesmo após as críticas, ele continuou escrevendo e pesquisando para suas crônicas jornalísticas, chegando inclusive a falar com prisioneiros contrarrevolucionários, com o intuito de defender a Revolução Cubana com conhecimento de causa. Ainda sobre a polêmica de sua amizade com García Márquez, Fidel Castro diz: “ambos acreditamos na justiça social, na dignidade do homem. O que caracteriza o Gabriel é o seu amor ao próximo, sua solidariedade com os demais, que é uma característica de todo revolucionário”³⁰ (Castro *apud* G. Martin, 2011, p. 444). Com o desenvolvimento de sua atividade jornalística, chegou o momento de o autor se converter em uma figura que entrevistaria não só personalidades de esquerda, mas também membros de toda a classe política internacional, cultivando até amizade com vários chefes de governo do mundo.

Após muito tempo dedicado ao jornalismo, no início da década de 1980, começou a modificar seus pronunciamentos e sua imagem pública, mesmo que não tivesse abandonado seu continente nem seus valores políticos essenciais. Passou, então, a ansiar por voltar à literatura.

É claro que, nesse processo, o gênero jornalístico e o literário não se separaram completamente, pelo menos nas reportagens em que o uso da narrativa é essencial. Consideramos que é preciso notar o vigor com que García Márquez reconstruía os fatos aos quais se referia depois de tê-los investigado. Sempre houve uma grande preocupação por parte do autor com a coerência e a continuidade dos fatos, no intuito de que não faltasse nenhuma ligação narrativa.

Com isso, seu próximo romance, sem conotação política, marcaria uma mudança significativa em sua carreira literária, na medida em que passava de uma narrativa mais realista para um texto mais subjetivo. Nas palavras de G. Martin (2011, p. 451): “nem seus leitores nem o próprio García Márquez dariam conta de que na realidade ia em busca do

²⁹ No sólo había contentado a Fidel, sino que después García Márquez recibió el premio mundial de periodismo de la Organización Internacional de Prensa por sus crónicas sobre Cuba y Angola. [...] Durante un tiempo García Márquez, embriagado como es de imaginar por su amistad personal con la figura más destacada de la historia latinoamericana reciente, diría a los periodistas que no quería hablar de Fidel porque temía parecer un adulador (aunque luego lo pusiera por las nubes de todos modos). Estas declaraciones causaron la ira de los exilados cubanos de Miami y el resto del mundo.

³⁰ Ambos creemos en la justicia social, en la dignidad del hombre. Lo que caracteriza a Gabriel es su amor al prójimo, su solidaridad con los demás, que es una característica de todo revolucionario.

amor”³¹. Assim, ele tomou a liberdade de reconsiderar suas opiniões políticas e literárias e começou a planejar a próxima etapa de sua carreira.

Essa obra seria *Crônica de uma morte anunciada* (2011), que, conforme ele mesmo afirma, foi produzida como um falso romance e uma falsa reportagem. O romance é inspirado na violência vivida na cidade de Sucre, em meados dos anos 1950, logo após o autor ter se dedicado por mais de sete anos à vida jornalística. Em um contexto menos explosivo, a narrativa é voltada para um sistema social tradicional (cuja temática é o objetivo de nossa pesquisa), marcado pela influência da Igreja Católica, com menos obsessão pelas diferenças ideológicas e políticas e mais voltado para as desavenças morais e sociais daquele contexto.

Embora tente se afastar de questões ideológicas, o autor aborda um problema sociocultural perene da América Latina – “uma concepção muito machista e espanhola de honra” (Strathern, 2009, p. 88). García Márquez soubera de um determinado incidente dessa natureza que havia ocorrido em sua família, pois muitos casos de violência, em sua cidade, eram fomentados por inúmeras vinganças.

Quando aconteceram os fatos, em 1951, não me interessaram como material de romance e sim como reportagem. Mas aquele era um gênero pouco desenvolvido na Colômbia dessa época e eu era um jornalista de província num jornal ao qual talvez não tivesse interessado o assunto. [...] o que me pareceu o elemento essencial: que os dois homicidas não queriam cometer o crime, tinham feito todo o possível para que alguém impedisse e não conseguiram. É isso, em última instância, a única coisa realmente nova que tem esse drama, aliás bastante comum na América Latina. [...] ao fim de trinta anos, descobri uma coisa que muitas vezes nós romancistas esquecemos: que a melhor fórmula literária é sempre a verdade (García Márquez, 1982, p. 30-31).

Nesse trecho, que pertence ao livro *Cheiro de Goiaba* (1982), o autor é entrevistado por Plínio Apuleyo Mendoza e relata que a escrita de obras como essa é sempre inspirada e retirada da realidade, da vivência com seus familiares e amigos e das observações que fazia nas andanças enquanto jornalista: “Tenho sempre a necessidade de estar em contato com as pessoas da rua e bem a par da realidade” (García Márquez, 1982, p. 33).

Levando esse aspecto em consideração, *Crônica de uma morte anunciada* (2011) é considerado um romance realista que conta a história de um casamento malsucedido, em que a noiva, Ângela Vicário, é devolvida na noite de núpcias por não ser mais virgem. A partir daí inicia-se o processo de cobrança do sangue do acusado, Santiago Nasar, pelos irmãos da noiva, Pedro e Paulo Vicário, para limpar a sua honra. O romance é apresentado em forma de crônica, em que o narrador decide rememorar a história do assassinato de Santiago e, para tal,

³¹ Ni sus lectores ni el propio García Márquez se darían cuenta de que en realidad iba en busca del amor.

passa a conversar com várias pessoas que tiveram algum tipo de participação no evento, para, a partir desses relatos, escrever uma crônica.

Nesse sentido, o autor faz um jogo ambivalente com seus leitores e com a própria realidade, explicitando sua dimensão autobiográfica, uma vez que detalhes relativos à sua família e à sua própria vida aparecem na trama. Segundo Sousa (2011):

Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal [...] (Sousa, 2011, p. 12).

O povoado também está situado à beira do rio, assim como Sucre; a casa da família Nasar está na ribeira, longe da praça principal, rodeada por plantações de manga, semelhante à propriedade dos García Márquez, coincidindo, assim, em muitos aspectos espaciais.

Quanto aos temas, o romance apresenta uma discussão sobre, dentre muitos, alguns problemas que até hoje perduram no continente, tais como a ignomínia e o machismo, em situações que envolvem os personagens, como traição matrimonial, desonra e humilhação por certos comportamentos femininos diante da família, da sociedade ou do casamento, que acabam sendo expostos publicamente.

Muitas vezes esses comportamentos geram reclusão, vergonha e violência contra a mulher. Trata-se, portanto, de temas sociais que permeiam a narrativa do mesmo modo que fizeram parte da realidade vivida por ele na década de 1950, em Sucre. Cabe, assim, um olhar mais atento a essa discussão nas obras do autor, no sentido de fomentar o debate sobre essas questões sensíveis ainda tão presentes em nosso cotidiano.

G. Martin (2011, p. 465), ao tratar dessa obra, considera que *Crônica de uma morte anunciada* (2011) talvez tenha sido o título mais influente do autor, pois foi o de maior tiragem em uma primeira edição jamais publicada no mundo. O próprio autor declarou que esta era a sua melhor obra. Trata-se do romance de maior êxito entre o público leitor e a crítica, mas também é considerado o mais pessimista entre todas as obras de sua carreira, devido ao fato de estar relacionado às frustrações pelas quais passou durante sua fase jornalística na atividade política (entre 1974 e 1980) e à situação política que a Colômbia atravessava no fim desse período³².

³² Período dominado pela política liberal repressiva e reacionária, descontentamento popular e violência dos movimentos guerrilheiros de esquerda (G. Martin, 2011).

Colômbia sempre foi um país com uma consciência fraca, um lugar propício para o populismo, mas não para a revolução. Os colombianos já não acreditavam em mais nada, a política nunca os tinha levado a nenhum lado, e agora a atitude era que cada um se responsabilizasse por seus atos, havendo o risco de uma dissolução social absoluta (G. Martin, 2011, p. 464)³³.

Esse estado de coisas fez García Márquez experimentar, em alguma medida, uma sensação de fracasso, pois sua primeira intervenção na política democrática não teria rendido os frutos desejados. Parecia que, para ele, tudo havia tomado uma direção errada.

Vale ressaltar que, nessa mesma entrevista, García Márquez (1982) afirmou que a guerra civil dos Mil Dias, ocorrida na Colômbia nos primeiros anos do século XX, aparece como episódio histórico em todos os seus livros. Isso se deve ao fato de ele se lembrar das recordações de seu avô, um coronel revolucionário que lutou na guerra e lhe contou muitas histórias.

Informações sobre essa guerra também podem ser encontradas na obra *O amor nos tempos do cólera* (1985), por meio de situações como a passagem do tempo na narrativa e o sofrimento do povo colombiano quando a cidade de Cartagena é bombardeada; enquanto isso acontece, observa-se também o sofrimento de Florentino pelo amor de Fermina Daza. Em outra perspectiva, a obra *Os funerais de mamãe grande* (1962) não exalta a guerra nem seu impacto para o sistema político colombiano, mas aborda, em tom de desprezo, o estado lamentável do sistema parlamentar colombiano desde meados dos anos cinquenta, trazendo Salvador Allende como personagem mártir, um herói fracassado da América Latina.

Em meados de 1982, ano em que conquistou o Nobel de Literatura, o autor colombiano já tinha ideias para o seu novo romance: “uma história de amor e reconciliação” (G. Martin, 2011, p. 472). A narrativa giraria em torno da história de amor de seus pais, à qual ele havia renunciado durante muito tempo, por conta da própria relação conturbada entre pai e filho.

Segundo G. Martin (2011), García Márquez se preparou psicologicamente para viver essa transição, buscando melhorar a convivência com o pai e poder, assim, seguir em frente com a escrita do livro. Para o autor, essa obra “permitiu a ele ocultar e proteger seu orgulho, ao mesmo tempo em que aliviou a carga de culpa que sem dúvida sentia por esse

³³ Colombia siempre había sido un país con una conciencia débil, un lugar propicio para el populismo, pero no para la revolución. Los colombianos ya no creían en nada, la política nunca los había llevado a ningún lado, y ahora la actitud era que cada palo aguantara su vela, con lo que se corría el riesgo de una disolución social absoluta.

homem, seu pai” (G. Martin, 2011, p. 501)³⁴.

O pai, Gabriel Eligio, parecia usar a violência como ameaça para manter uma autoridade arbitrária, muitas vezes inconsequente. Por questões patriarcais e sociais, mantinha a esposa presa em casa, enquanto saía sempre que queria e tinha atitudes infiéis, além de ser um sujeito obcecado pelo campo conservador político. Devido a isso, foi difícil para García Márquez suportar a conduta do pai e, mesmo com todo seu êxito profissional, nunca esqueceu que era apenas mais um dos dezesseis filhos do telegrafista de Aracataca.

Diante de tantas conversas dedicadas aos seus pais, a obra foi tomando forma. Ele recorreu a referências da época e construiu uma história sobre um homem e uma mulher que se amavam desesperadamente, mas que não puderam se casar aos 20 anos, porque eram jovens demais, nem aos 80, porque já eram velhos demais. Essa obra viria a ser o romance *O amor nos tempos do cólera* (1985).

A trama, que tem Cartagena das Índias como pano de fundo e uma ação que transcorre entre os anos de 1870 e 1930, trata de temas como o amor, o sexo, o matrimônio, a liberdade feminina, a juventude e a velhice. Apresenta um triângulo amoroso entre os seguintes personagens: o doutor Juvenal Urbino, soberbo e de classe alta; Florentino Ariza, empregado dos correios e com poucos atrativos; e a bela Fermina Daza. Ao tratar dos riscos de se publicar um romance com forte apelo popular, G. Martin (2011) afirma o seguinte:

Disse que era uma obra de risco, porque estava se servindo de todos os recursos da cultura popular de massa: das vulgaridades do melodrama, da telenovela e do bolero. O romance, também sob a influência da tradição francesa do século XIX, começava com um funeral e acabaria em um barco. E teria um final feliz. É de supor que por essa razão decidi situar o seu romance no passado: talvez nem sequer García Márquez se via com ânimos de sair com louvor de uma história de amor com final feliz ambientada no final do século XX e que o levariam a sério (G. Martin, 2011, p. 502)³⁵.

Justo quando acabava de restabelecer as relações com o lado paterno e tomar a decisão de contar a história de amor dos pais, conseqüentemente refazendo os vínculos com toda a família, o pai falece em 1984. Agora, como o chefe dos García Márquez, ele foi obrigado a pensar na obra não somente na temática do amor e do sexo, mas também, e com

³⁴ [...] permitió ocultar y proteger su orgullo, al tiempo que aliviaba la carga de la culpa que sin duda sentía por ese hombre, su padre.

³⁵ Dijo que era una obra de riesgo, porque estaba sirviéndose de todos los recursos de la cultura popular de masas: de las vulgaridades del melodrama, del culebrón y del bolero. La novela, también bajo el influjo de la tradición decimonónica francesa, empezaba en un funeral y acabaría en un barco. Y tendría un final feliz. Es de suponer que por esa razón había decidido situar la novela en el pasado: quizá ni siquiera García Márquez se veía con ánimos de salir airoso de una historia de amor con final feliz ambientada a finales del siglo XX y que lo tomaran en serio.

grande profundidade, na velhice e na morte. Fatos estes que podemos encontrar nos primeiros e nos últimos capítulos do romance, por ocasião da morte de Juvenal Urbino, marido de Fermina Daza, no início do livro, bem como no reencontro de Florentino com Fermina e na união dos dois, no final da narrativa.

Sobre os temas amor e sexo, o autor utiliza a palavra amor para ambas as coisas, no sentido de fazer prevalecer uma sobre a outra e, assim, possibilitar leituras distintas sobre a temática. Para G. Martin (2011, p. 505), essa “promiscuidade cria uma atmosfera curiosamente imprecisa que, em grande parte, contém um sabor peculiar, e possivelmente o encanto, de sua maneira de escrever sobre esse assunto”³⁶.

Ao discutir a construção dos personagens do romance, G. Martin (2011) afirma que García Márquez traz, em Juvenal Urbino, elementos de um distinto médico local e de membros da família e, em Florentino, o protagonista, apresenta traços do pai e dele próprio, por meio de uma fusão curiosa e fascinante. Fermina, por sua vez, apresenta-se como síntese de sua esposa, Mercedes (a quem ele dedica o livro), e de alguns aspectos de Tachia, sua amante parisiense. Segundo o biógrafo, sua amante era dona de mente libertadora e de uma personalidade forte, assim como Fermina Daza. Podemos perceber, nessa descrição da personagem, o seguinte:

Era algo natural a ela. Antes de um ano de casada se movimentava pelo mundo como o mesmo desembaraço com que o fazia desde menina no morredouro de São João da Ciénaga, como se tivesse nascido sabendo, e tinha uma facilidade no trato com os desconhecidos que deixava o marido perplexo [...] Era difícil imaginar alguém que tivesse assimilado tão depressa e com tanta animação a vida cotidiana de Paris, que aprendeu a amar na lembrança apesar de suas chuvas eternas (García Márquez, 1985, p. 202).

Na citação acima, o autor se refere a Fermina no período em que passou sua lua de mel em Paris. Foram dezesseis meses vivendo o cotidiano da cidade e, em vários trechos, há descrições da personagem se relacionando com o marido, desde a descoberta dos dois enquanto amantes até o elo de amizade que construíram.

De modo geral, o romance põe implicitamente em cena as quatro grandes reconciliações pelas quais o autor passou durante o seu envelhecimento: a França, sobretudo Paris (parte em que Juvenal e Fermina foram muito felizes); Tachia, amada por ele nos anos cinquenta na França; Cartagena, a cidade colonial reacionária; e, talvez a mais importante, a reconciliação com seu pai, cuja inspiração foi sempre a busca pela aceitação de Cartagena.

³⁶ [...] promiscuidad crea una curiosa atmósfera imprecisa que en buena medida encierra el peculiar sabor, y posiblemente el encanto, de su manera de escribir sobre esta cuestión.

A obra já começa abordando traços políticos num domingo de Pentecostes, em meados de 1930, quando o Partido Liberal tinha voltado ao poder depois de quase meio século. A obra também evidencia a vitória da Europa em relação à modernidade em contraponto ao mundo atrasado crioulo, mestiço e ilegítimo da classe baixa da Colômbia.

A independência do domínio espanhol, e a seguir a abolição da escravatura, precipitaram o estado de decadência honrada em que nasceu e cresceu o doutor Juvenal Urbino. As grandes famílias de outrora afundavam em silêncio dentro de suas fortalezas desguarnecidas. [...] Pois a vida própria da cidade colonial, que o jovem Juvenal Urbino costumava idealizar em suas melancolias de Paris, era então uma ilusão de memória. Seu comércio tinha sido o mais próspero do Caribe no século XVIII, sobretudo graças ao privilégio ingrato de ser o maior mercado de escravos africanos nas Américas (García Márquez, 1985, p. 27-28).

Como podemos observar nesse trecho, apresentam-se fatos históricos e sociais importantes de seu país natal. García Márquez consegue abordar a temática da independência da Colômbia e a abolição da escravidão como pano de fundo da história do personagem Juvenal Urbino, um médico em ascensão. Isso se deve ao fato de, na realidade vivida pelo autor, as elites dirigentes de Bogotá e Cartagena, presentes em boa parte de sua vida, muitas vezes ignoraram e repudiaram tanto ele quanto seu pai, Gabriel Eligio, conforme reforça G. Martin (2011, p. 508): “É notável que esta obra não trate, em nenhum sentido primordial, sobre o conflito ou a rivalidade entre os homens, mas sobre as relações entre distintos homens e mulheres”³⁷.

Embora a obra pareça, *a priori*, abordar temas aparentemente simples da vida cotidiana, acaba fazendo um contraponto importante com o convencionalismo e o tédio existencial do casamento burguês, por interesse e por aparência, além de levantar a discussão sobre status social e a condição da mulher, foco de nossa pesquisa. Como podemos observar no trecho abaixo:

A filha estudava no Colégio da Apresentação da Santíssima Virgem, onde as senhoritas da sociedade aprendiam há dois séculos a arte e ofício de serem esposas diligentes e submissas. Durante a Colônia e os primeiros anos de República só recebiam as herdeiras de sobrenomes ilustres. Mas as velhas famílias arruinadas pela independência tiveram que submeter-se à realidade dos novos tempos, e o colégio abriu as portas a todas as candidatas que pudessem pagar por ele, sem levar em conta seus pergaminhos, mas com a condição essencial de que fossem filhas legítimas de casais católicos. De todas as maneiras era um colégio caro, e o fato de Fermina Daza estudar ali era por si só um indício da situação econômica da família, embora não fosse de sua condição social (García Márquez, 1985, p. 74-75).

³⁷ Es notable que esta novela no trate en ningún sentido primordial acerca del conflicto o la rivalidad entre los hombres, sino acerca de las relaciones entre distintos hombres y mujeres.

Vemos que muitas temáticas podem ser abordadas em um único trecho do romance, tais como religiosidade, condição da mulher, família, educação e sociedade. A riqueza de detalhes permite que a obra de García Márquez ultrapasse as barreiras da ficção, pois traz, em sua totalidade, uma mistura curiosa das banalidades do dia a dia com um realismo impecável de profundidade psicológica. Ainda sobre o autor, G. Martin (2011) reforça que:

Seu nome não seria associado unicamente ao amor, ao afeto, aos sorrisos, às flores, à música, à comida, aos amigos e à família, mas também à nostalgia, com um olhar para os velhos costumes do passado, aos caminhos e aos rios de antigamente: o cheiro da goiaba e os aromas da memória (G. Martin, 2011, p. 512)³⁸.

Nesse sentido, as virtudes da escrita do autor caíram no gosto popular, permitindo-lhe mesclar o simples com o rebuscado. Segundo G. Martin (2011), *O amor nos tempos do cólera* (1985) foi o segundo romance mais bem aclamado pela crítica e pelo público geral, com poucas avaliações negativas. Esse êxito fez com que o autor seguisse escrevendo sobre as relações humanas e, com isso, acabasse motivando o seu retorno à atividade cinematográfica. Essa é outra vertente da vida do autor que abordaremos a seguir.

García Márquez tinha um amor profundo pela sétima arte, paixão essa que veio desde a infância. Em sua autobiografia, *Vivir para contarla* (2002), o autor narra suas idas ao cinema com o avô, ainda criança, e conta sobre a evolução de seu interesse por filmes ao longo da vida.

Já na fase adulta, foi crítico de cinema, tornando-se um colunista respeitado em seu país e fora dele. Segundo Rodríguez (2019), foi um dos fundadores, em 1986, da Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV), de San Antonio de los Baños, em Cuba, com apoio do Comitê de Cineastas da América Latina.

Além de crítico, García Márquez foi roteirista e escreveu seu primeiro roteiro cinematográfico em 1963 (Vargas Llosa, 2022), denominado *O galo de ouro*, baseado em um conto de Juan Rulfo, em colaboração com Carlos Fuentes. Para Vargas Llosa (2022, p. 63), “ele escreveu muito para o cinema, mas poucos roteiros foram integralmente escritos por ele”, atuando também como colaborador de vários projetos, roteiros e filmagens de muitas das adaptações de suas obras para o cinema.

Essa particularidade profissional do autor é interessante, pois reforça sua

³⁸ [...] su nombre no iría únicamente asociado al amor, al afecto, las sonrisas, las flores, la música, la comida, los amigos y la familia, sino también a la nostalgia, con una mirada las viejas costumbres del pasado, a los caminos y los ríos de antaño: el olor de la guayaba y los aromas de la memoria.

disposição para participar do processo de escrita dos roteiros quando estes eram aprovados por ele para serem adaptados. Além das obras aqui analisadas que foram para as telas – *O amor nos tempos do cólera*, em 2007, dirigido por Mike Newell, e *Crônica de uma morte anunciada*, em 1987, dirigido por Francesco Rosi – outras tantas também passaram pelo crivo dele, como é o caso de: *Ninguém escreve ao coronel* (1999), dirigido por Arturo Ripstein; *De amor e outros demônios* (2010), dirigido por Hilda Hidalgo; *Erêndira* (1983), dirigido por Ruy Guerra.

Com essa vasta produção de roteiros cinematográficos, nota-se que sua vida cinematográfica estava ligada diretamente à sua vida literária, conforme vemos no trecho abaixo:

De que maneira a vocação literária de García Márquez foi afetada por seu trabalho literário? A essa pergunta ele responde da seguinte maneira em meados de 1967: “Escrever para o cinema exige grande humildade. Essa é a sua grande diferença em relação ao trabalho literário. Enquanto o romancista é livre e soberano diante de sua máquina de escrever, o roteirista de cinema é apenas uma peça numa engrenagem muito complexa e quase sempre movida por interesses contraditórios...” (Vargas Llosa, 2022, p. 67).

Ao tratar da importância desse ofício para o seu desenvolvimento enquanto romancista, García Márquez ainda complementa que sua trajetória no cinema ampliou suas expectativas, em vez de esterilizá-lo, como muitos acreditavam, reforçando que o cinema lhe permitiu refletir sobre as diferenças entre os dois meios e entender que as possibilidades dos romances eram ilimitadas.

Merece menção sua obra célebre, *Cem anos de solidão* (1967), que, segundo o próprio autor, nunca seria adaptada para o cinema. De fato, até hoje não ocorreu uma adaptação cinematográfica propriamente dita, mas, recentemente, em dezembro de 2024, a obra foi adaptada como série pela plataforma de *streaming* Netflix. A adaptação conta com dezesseis episódios, divididos em duas temporadas (cada uma com oito).

Segundo Saad (2025, *s.p.*), durante um material publicado na plataforma de *streaming* Netflix, o produtor executivo e filho de García Márquez, Rodrigo García Barcha, “reforçou que o pai costumava dizer que, se fosse possível filmar *Cem anos de solidão* em várias horas, em espanhol e na Colômbia, talvez considerasse a ideia”. Isso pode esclarecer o fato de a obra ter sido adaptada como série, e não para o cinema.

Embora o autor tenha resistido à ideia de adaptação dessa obra específica por considerar seu potencial de imaginação na criação dos personagens e das situações, não foi possível escapar do desenvolvimento dos novos formatos audiovisuais e de sua influência nas

releituras de textos literários nas telas. Ao falar sobre sua resistência, García Márquez disse, em entrevista à Rádio Caracol, feita em maio de 1991, que:

A razão pela qual não quero que *Cem anos de solidão* seja adaptado para o cinema é porque o romance, diferentemente do filme, deixa para os leitores uma margem de criação que permitem imaginarem as personagens, os ambientes e as situações, como eles acreditam que são. E então quando veem uma personagem que lhe lembra um tio, uma senhora que é exatamente igual a uma senhora que eles conheceram quando eram crianças ou que conheceram semana passada. Ou ao contrário, um dia encontraram uma pessoa que se parece exatamente com Úrsula Iguarán. E nessa forma vão pegando rostos, lugares e reconstroem o romance pela sua imaginação e fazem o romance para eles. Agora, no cinema isso é impossível. Porque o cinema é o rosto que você vê, a imagem é de tal maneira impositiva que você não tem escapatória, não deixa a mínima possibilidade de criação porque está dizendo tudo como é, com uma plasticidade, uma perenidade das quais você não escapa. Então prefiro que meus leitores continuem imaginando minhas personagens como seus tios e meus amigos e que não possam totalmente estarem condicionados ao que viram na tela (García Márquez *apud* Rodríguez, 2019, *s.p*)

Acreditamos que, como diz em sua entrevista, García Márquez tinha receio da limitação das imagens diante da riqueza descritiva e da narrativa não linear dessa obra. A série, na qual não iremos nos aprofundar aqui, consegue propor outra perspectiva em relação à criação da estrutura narrativa, pois, ao utilizar os recursos cinematográficos, apresenta um roteiro linear, amplia o tempo de tela e mostra com mais liberdade grande parte do que a obra literária propõe, levando em consideração a perspectiva do diretor.

Ao tratar da influência do cinema em *Cheiro de goiaba* (1982), ele afirma que “o cinema foi uma vantagem e uma limitação”, pois ensinou-lhe a ver em imagens (García Márquez, 1982, p. 36), e que todos os livros dele anteriores a *Cem anos de solidão* haviam apresentado um exagero na tentativa de visualização de personagens e cenas, bem como na indicação de pontos de vista e enquadramentos. Para Vargas Llosa, “a superioridade de *Cem anos de solidão* sobre seus livros anteriores não se deve ao fato de esse romance ter abandonado a objetividade visual, mas sim a razões mais complexas” (Vargas Llosa, 2022, p. 68).

O autor, então, relembra seu processo de escrita em relação ao romance *Ninguém escreve ao coronel* (1961):

Cujo estilo parece com o de um roteiro cinematográfico. Os movimentos dos personagens são como se fossem seguidos por uma câmara. E quando retorno ao livro, vejo a câmara. Hoje acho que as soluções literárias são diferentes das soluções cinematográficas (García Márquez, 1982, p. 36).

Dessa maneira, vê-se que, na visão do autor, não é fácil articular em um filme a

diversidade de tramas e a complexidade dos temas que conformam a maioria de suas obras. Trata-se de muitas histórias que se entrelaçam e se complementam, personagens complexos e tudo isso, muitas vezes, acontecendo ao longo de várias gerações, tornando-se um grande desafio para os diretores construírem uma formulação em um longa-metragem. Mesmo com todas essas particularidades, sabe-se que ele é um dos escritores que mais interesse têm despertado entre os cineastas (Rodríguez, 2019, *s.p.*).

Del Río (2014), outro estudioso do autor, afirma que, quando decidiu escrever a obra *El cine según García Márquez*, tinha em mente três razões: prestar homenagem ao escritor colombiano, que foi sua inspiração desde a adolescência; relatar o casamento entre o cinema e a literatura latino-americana; e destacar a contribuição de García Márquez para o cinema. Para o crítico, esse seu livro:

não pretende ser um inventário de inchadas glórias nem pouco mais ou menos nasce da teimosia de reconhecer méritos inexistentes em filmes enxovalhados pela crítica e o público na altura. Na tentativa de revalorizar o contributo de García Márquez para o cinema latino-americano são analisados os principais filmes ibero-americanos em que o escritor participou, ou que se inspiraram na sua obra [...] e em semelhante itinerário abordaram algumas das regras mais habituais no trabalho de adaptação dos cineastas: [...] a insistência no caráter pitoresco latino-americano num sentido folclórico, romântico e ligeiramente atávico (*Crônica de uma morte anunciada*, de Francesco Rosi, ou *O amor nos tempos de cólera*, de Mike Newell) (Del Río, 2014, *s.p.*).

Como podemos ver, o crítico buscou traçar, por meio de sua análise, o caminho que o autor colombiano percorreu dentro do movimento jornalístico até conseguir, no início de 1954, no jornal *El Espectador*, em Bogotá, sua inserção no mundo da crítica cinematográfica.

Segundo Strathern (2009), García Márquez foi nomeado para o quadro efetivo de repórteres nesse jornal, cuja principal tarefa era a de crítico de cinema, sendo considerado o primeiro crítico desse tipo em um jornal colombiano, e seus textos foram reunidos no livro "*Entre cachacos – Obra periodística 2 (1954–1955)*".

Gilard (2015, p. 37), responsável pelo prólogo dessa coletânea, comenta sobre como o autor foi uma peça importante na história do cinema colombiano, cujo trabalho merece destaque pela função de crítico, “diante de sua autenticidade humana e seu método realista, fórmulas-chave na cinefilia de García Márquez”³⁹, apesar das suas limitações e da modéstia do seu papel histórico.

³⁹ Ante su autenticidad humana y su método parecido a la vida – fórmulas claves en la cinefilia de García Márquez.

Sendo também crítico de cinema e repórter, ele sempre recorreu ao gênero de seus primeiros anos de jornalismo, como um meio de dar vazão às suas emoções, preocupações ou opiniões, às vezes como uma simples saída, e sempre como um exercício (Gilard, 2015, p. 22)⁴⁰.

Sua função enquanto crítico, como reforça a citação acima, demonstra seu conhecimento e amadurecimento no meio cinematográfico. Nesse período, ele escreveu até notas hostis ao sistema de Hollywood e favoráveis ao cinema europeu, com considerações produtivas de ordem técnica. Para isso, García Márquez precisou assistir a muitos filmes em Barranquilla e Cartagena, além de ler livros especializados, em um processo formativo e informativo incansável. Seu grande objetivo era contribuir para o nascimento do cinema nacional e, com isso, poder formar um público igualmente nacional (Gilard, 2015).

Mas a situação de subdesenvolvimento e de dependência cultural em que a Colômbia se encontrava atrapalhou um pouco os planos de García Márquez, fazendo com que ele enfrentasse fortes hostilidades, tanto por parte de outros críticos quanto de empresários ligados à indústria do cinema.

As condições do subdesenvolvimento e da dependência são teimosas: o cinema e a história nacionais demoraram mais de um quarto de século para chegar nas metas com que sonhava García Márquez. À distância, sua ambição de criar consciência para fazer cinema, e fazer cinema para criar consciência, poderia recordar o jogo sem solução da galinha e do ovo, ou do ovo da galinha, que algum dia assumirá seu verdadeiro significado (Gilard, 2015, p. 48)⁴¹.

O fato, como dito acima, é que era de responsabilidade dos estudiosos do cinema colombiano a tarefa de dar essas condições, partindo do reconhecimento de que García Márquez, ao falar de cinema – fosse na área técnica, industrial, comercial ou artística – sabia muito bem o que implicavam suas aspirações no marco do subdesenvolvimento e da dependência cultural colombiana.

A García Márquez interessava o cinema “humano”, aquele mais ligado ao cotidiano, ao formato literário, pois queria algo que não fosse propriamente cheio de técnicas cinematográficas. Queria algo literário ou, “ao menos, literário à maneira das obras que

⁴⁰ Siendo también cronista de cine y reportero, siempre acudió al género de sus primeros años de periodismo, como un medio de darle salida a sus emociones, inquietudes u opiniones, como un simple desahogo a veces, y siempre como un ejercicio.

⁴¹ Las condiciones del subdesarrollo y de la dependencia son tercas: el cine y la historia nacionales habrán tardado más de un cuarto de siglo en llegar a las metas que soñaba García Márquez. En la distancia, su ambición de crear conciencia para hacer cine, y hacer cine para crear conciencia, podría recordar el juego insoluble de la galina y del huevo, o el huevo y la gallina, pero algún día cobrará su verdadero sentido.

escreveria em breve”⁴², como é o caso de *Ninguém escreve ao coronel* (1961) (Gilard, 2015, p. 54).

Sua aprendizagem de espectador de cinema, no seu longo processo de formação e informação que vai de outubro de 1950 a fevereiro de 1954 era – em parte e talvez inconscientemente – uma lenta e metódica preparação da segunda etapa de sua produção literária. Embora ele diga o contrário e manifeste severidade diante das tendências teatrais ou literárias dos filmes resenhados, a literatura interfere constantemente nos julgamentos do crítico de cinema. É assim que vai aparecendo seus gostos e preocupações (Gilard, 2015, p. 55)⁴³.

Como podemos ver, García Márquez procurava fazer, por meio de suas críticas de filmes, uma análise do humano, buscando os conflitos interiores dos personagens e o processo psicológico, dando a essas críticas um tom mais literário. Mostrava uma preocupação com os planos da realidade – e a realidade não apenas objetiva, mas também a fantástica (as superstições populares) – sob seu interesse pelo cinema.

Nesse sentido, podemos dizer que García Márquez transitou com maestria entre o jornalismo, a literatura e o cinema, e que cada uma dessas linguagens contribuiu de maneira importante para a construção de seu universo ficcional. Esse elo foi a chave fundamental para compreender sua trajetória e sua estética.

O jornalismo ofereceu a ele uma base sólida de observação da realidade, um olhar atento aos detalhes do cotidiano e uma forma direta de narrar, o que se reflete, por exemplo, em obras como *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *Notícia de um sequestro* (1996). Essas obras, embora ficcionais ou ficcionalizadas, apresentam uma estrutura jornalística muito evidente – com apuração de fatos, entrevistas e uma cronologia quase documental.

A literatura, por sua vez, é o campo onde ele dá vazão ao seu realismo mágico, à experimentação linguística e à criação de personagens profundamente humanos, como vemos em *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Cem anos de solidão* (1967), dentre outras. É nesse território que ele transfigura a realidade que conheceu como jornalista, dando-lhe tons míticos, simbólicos e, por vezes, surreais.

Já o cinema entra como uma forma de narrativa visual e sensorial que influencia a maneira como ele constrói suas cenas, seus diálogos e até seus silêncios. Ele entendia a linguagem cinematográfica e usava essa sensibilidade para criar imagens literárias vívidas e

⁴² Al menos, literario a la manera de las obras que pronto escribiría.

⁴³ El aprendizaje de espectador de cine, el largo proceso de formación e información que corre de octubre de 1950 a febrero de 1954 era – en parte y quizás inconscientemente – una lenta y metódica preparación de la segunda etapa de su producción literaria. Aunque él proclame lo contrario y manifieste severidad ante las tendencias teatrales o literarias de las películas reseñadas, la literatura interfiere constantemente en los juicios del crítico de cine. Así es como van apareciendo sus gustos y preocupaciones.

com forte impacto emocional, sendo também um grande defensor da criação de um cinema colombiano e, com isso, do desenvolvimento da independência cultural de seu país.

Assim também, questões como a autenticidade, a realidade latino-americana e o próprio nacionalismo, além de estarem presentes em sua literatura, preocupavam o autor em suas críticas de cinema. Além disso, destaca-se que: “A imagem fiel das paisagens da América Latina é outro aspecto que García Márquez busca nos filmes que resenha” (Gilard, 2015, p. 67)⁴⁴.

A fusão dessas três linguagens fez parte do processo crítico e do amadurecimento literário do autor. Tudo isso desemboca nesse mundo ficcional que é, ao mesmo tempo, profundamente enraizado na realidade latino-americana e magicamente universal.

A seguir, faremos uma discussão de como a literatura latino-americana se desenvolveu e prosperou, bem como de que maneira a presença do nacionalismo fez parte desse processo. Por fim, discutiremos algumas importantes características do *boom* que estão presentes nas obras *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Crônica de uma morte anunciada* (2011), que contribuem para a análise da temática social do feminino aqui abordada.

2.2 A Literatura Latino-Americana

Como vimos no início deste capítulo, a década de 1960 foi considerada o período em que houve mudanças significativas na literatura latino-americana. A extensa produção de romances culminou em uma evolução literária com forte vínculo com a vida do povo dessa região. Esse período também compreendeu o reconhecimento de um vasto número de textos críticos produzidos por autores da literatura hispano-americana, fenômeno que ficou conhecido como o *boom*.

Para entender esse período, o crítico Ruffinelli (1995) explica que a relação entre essa literatura e a América Latina é tão “mutuamente dependente” que seria inútil explicar a mudança literária à margem da complexa relação cultural local que existe entre esses sistemas, pois tal relação proporcionou um conhecimento e uma valorização cultural, social e histórica dos países latino-americanos como um todo.

O autor comenta que a maturidade pela qual passou a literatura latino-americana começou a partir da vontade de ruptura dos novos romancistas e acrescenta:

⁴⁴ La imagen fiel de los paisajes de América Latina es otro aspecto que García Márquez busca en las películas que reseña.

[...] que esses romances não surgiram por geração espontânea e nem surgiram necessariamente por uma evolução em etapas ordenadas. Sua primeira característica foi irromper, emergir numa mudança abrupta em relação às formas hegemônicas ou convencionais, a tal ponto que um de seus principais autores distinguiu inequivocamente entre “romance primitivo” e “romance de criação” para marcar o ponto de ruptura entre a escrita do passado e a do presente (Ruffinelli, 1995, p. 369)⁴⁵.

O autor, no trecho acima, cita dois conceitos importantes para entender as classificações dessas produções literárias, denominando-os de romance primitivo e romance de criação, fazendo menção ao estudo feito por Vargas Llosa (1969), no qual ele faz a distinção desses dois tipos de romances. Na visão de Vargas Llosa, o primeiro é o texto que subjetiva a realidade objetiva que seria transmitida e o segundo, por sua vez, faz menção ao oposto, isto é, à objetivação da realidade subjetiva.

Para compreender melhor, o autor considera que o romance latino-americano saiu de um gênero maldito, ou seja, de um reflexo da literatura europeia que imitava estilos, temas e técnicas, pois informava mais sobre “o que os autores liam do que o que viam, mais sobre os vazios culturais de uma sociedade do que sobre seus problemas concretos”, para então começar o romance primitivo (Vargas Llosa, 1969, p. 29).

Por meio de uma nova orientação de procedimentos de criação, essa produção trouxe, a partir de um romance feminino de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889), uma literatura latino-americana mais identificada com a região, que passou a apresentar temáticas variadas, tais como: indígena, nativista, crioulista e de costumes.

Historicamente, significou uma tomada de consciência da própria realidade, uma reação contra o desdém que se teve pelas culturas aborígenes e subculturas mestiças, uma vontade de reivindicar a esses setores segregados e de fundar uma identidade nacional através deles. Em alguns casos, também significou um despertar político dos escritores em torno dos excessos das oligarquias crioulas e do saque imperialista na América. Literariamente, porém, consistiu em uma confusão entre arte e artesanato, entre literatura e folclore, entre informação e criação (Vargas Llosa, 1969, p. 29)⁴⁶.

Assim, podemos dizer que os autores começaram a não copiar os europeus e

⁴⁵ [...] que esa novelística no surgió por generación espontánea, como tampoco surgió necesariamente por una evolución en etapas ordenadas. S primer rasgo fue irromper, surgir en un cambio abrupto respecto de las formas hegemónicas o convencionales, a tal punto que uno de sus autores principales distinguió inequívocamente entre “novela primitiva” y “novela de creación” para señalar el punto de ruptura entre la escritura del pasado y la del presente.

⁴⁶ Históricamente significó una toma de conciencia de la propia realidad, una reacción contra el desdén en que se tenía a las culturas aborígenes y a las subculturas mestizas, una voluntad de reivindicar a esos sectores segregados y de fundar a través de ellos una identidad nacional. En algunos casos, significó también un despertar político de los escritores en torno a los desmanes de las oligarquías criollas y al saqueo imperialista de América. Literariamente, en cambio, consistió en una confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folclore, entre información y creación.

passaram a copiar a realidade, fazendo com que suas obras ganhassem projeção. As ficções trouxeram seres, objetos e paisagens que representavam os valores telúricos da América. A maioria dos romancistas primitivos teve um zelo pela crítica social e o conjunto da escrita desses autores pode ser considerado o romance nativo da América Latina.

Vale ressaltar que o romance de criação não é posterior ao primitivo; ele surgiu enquanto este estava em pleno auge e ambos coexistem, servindo-se agora da realidade. Os romancistas de criação já “não se esforçam por expressar ‘uma’ realidade, e sim visões e obsessões pessoais: ‘sua’ realidade” (Vargas Llosa, 1969, p. 31)⁴⁷. Suas ficções trazem versões e representações, sejam elas psicológicas, fantásticas ou míticas, da América Latina. Isso não significa que, por serem fantásticas, as temáticas não representem a realidade; elas devem ser vistas em um sentido mais amplo, uma vez que englobam não só o que os homens fazem, mas também o que inventam.

Outro teórico que estuda a irrupção dos romances latino-americanos, Cachero (1997), afirma que se trata de uma literatura de liberdade. Obras premiadas como *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, e *A cidade e os cachorros* (1962), de Vargas Llosa, são livres da censura oficial e sem obstáculos impostos por uma militância política rígida — quando comparadas à literatura espanhola. Ele complementa que essa literatura é fruto de uma “afortunada linguagem e técnica, pois faz uso da imaginação sem temor, de gratuita divagação e de uma total realidade humana” (Cachero, 1997, p. 274)⁴⁸.

Já para Strathern (2009, p. 17), a literatura latino-americana pode ser vista como o “prolífico inconsciente da literatura mundial” e afirma que ela é:

Exótica quando confrontada ao realismo da visão norte-americana, pródiga e fecunda se comparada com a literatura europeia, vigorosa e impetuosa diante da asiática, apesar de uma sofisticação latina quase decadente evitada pela literatura africana emergente. Nunca foi primitiva, porém desde seus primórdios foi coberta por um lirismo ligeiro, quase infantil, que sempre conservaria (Strathern, 2009, p. 17).

É nessa literatura que se enquadra o autor García Márquez, considerado um herdeiro natural e indiscutível, pois suas obras apresentam duas dimensões do humano: o imaginário e o real. Vargas Llosa (1969) afirma que García Márquez tem uma imaginação espontânea e que sua prosa é eficaz. A maioria de seus livros apresenta uma crônica de uma

⁴⁷ Ya no se esfuerzan por expresar "una" realidad, sino visiones y obsesiones personales: "su" realidad.

⁴⁸ Complacida en el lenguaje y en la técnica, haciendo uso no temeroso de la imaginación, de la divagación gratuita, de la total realidad humana.

terra inventada, chamada Macondo.

A revoada, seu primeiro romance (1955), descrevia este mundo como pura subjetividade, através dos monólogos torturados de alguns personagens sonâmbulos. Macondo era ainda uma pátria mental, uma projecção da culpada consciência do homem. *Ninguém escreve ao coronel* (1961) acrescenta a este espírito uma paisagem e uma tradição naqueles que reaparecem certos motivos de costumes (o galo de Lidia, por exemplo), mas usados não como valores "locais", mas como símbolos de frustração. Em *Os funerais da Mamã Grande* (1962) e *A má hora* (1962), Macondo adquire uma nova dimensão: a mágica. Além de ser uma área dominada pelo mal, pelos mosquitos, pela violência e pelo calor, é palco de eventos extraordinários: pássaros nascem do céu, há cerimônias de bruxaria em suas casas, a morte de uma idosa atrai ao lugar monarcas e celebridades, o Judeu Errante aparece vagando em suas ruas. Mas o grande enriquecimento de Macondo ocorre em *Cem anos de solidão* (1967) (Vargas Llosa, 1969, p. 35)⁴⁹.

Vargas Llosa (1969), nesse trecho, descreve como a cidade imaginária de Macondo aparece em diversas obras do autor, mas é em *Cem anos de solidão* (1967) que ela se destaca em diversos níveis de realidade, perpassando entre o individual e o coletivo, o lendário e o histórico, no limite entre o possível e o impossível. A cidade, à sua maneira, reflete uma realidade muito concreta, pois reproduz a natureza da América e esse simbolismo, utilizando a ficção para isso, talvez seja o maior mérito dessa obra.

O autor acredita que esse romance de García Márquez, assim como os outros em que Macondo aparece, “revela uma fecundidade original e ambiciosa que denuncia um momento de auge da narrativa latino-americana” (Vargas Llosa, 1969, p. 36). Em tempos em que o romance europeu e o norte-americano definham com suas estratégias formalistas e sua invariável tradição, vale a pena apreciar a vida desses romances. Ele ainda acrescenta que “não tanto para a América Latina, pois a saúde de uma narrativa geralmente significa uma crise profunda da realidade que o inspira”, mas que, pelo romance, vale a pena (Vargas Llosa, 1969, p. 36)⁵⁰.

Outro crítico, Sosnowski (1995), também tratando da obra de García Márquez como parte desse romance latino-americano, afirma que *Cem anos de solidão* (1967)

⁴⁹ La hojarasca, su primera novela (1955), describía este mundo como pura subjetividad, a través de los monólogos torturados de unos personajes sonámbulos. Macondo era todavía una patria mental, una proyección de la conciencia culpable del hombre. El coronel no tiene quién le escriba (1961) añade a este espíritu un paisaje y una tradición en los que reaparecen ciertos motivos del costumbrismo (el gallo de Lidia, por ejemplo), pero utilizados no como valores "locales" sino como símbolos de frustración. En Los funerales de la Mamá Grande (1962) y La mala hora (1962), Macondo adquiere una nueva dimensión: la mágica. Además de ser un recinto dominado por el mal, los zancudos, la violencia y el calor, es escenario de sucesos extraordinarios: Hueven pájaros del cielo, hay ceremonias de hechicería en sus viviendas, la muerte de una anciana atrae al lugar a monarcas y celebridades, el Judío Errante aparece ambulando en sus calles. Pero el gran enriquecimiento de Macondo ocurre en Cien años de soledad (1967).

⁵⁰ Revelan una fecundidad original y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana [...] No tanto por América Latina, pues la salud de una narrativa suele significar una crisis profunda de la realidad que la inspira.

apresenta uma narrativa centrada tanto na possibilidade do auto(re)conhecimento continental dos latino-americanos quanto no seu reconhecimento internacional. Essa internacionalização ocorreu quando a “América Latina se enfrentava com verdadeiras alternativas históricas, precisamente quando, mais uma vez, ofereceu ao velho espaço hegemônico uma visão de mundo e uma dimensão imaginária” que permitia ao leitor ocidental ampliar seus conhecimentos culturais (Sosnowski, 1995, p. 400)⁵¹. O autor complementa que essa obra foi a que melhor conseguiu representar a América Latina.

Esse período de fortalecimento da literatura latino-americana deixou um legado fundamental quando se fala da mudança da função social do escritor, agora compreendido como agente social, e que serviu para tentar responder, ao se tratar de América Latina, a uma pergunta que perseguiu escritores e leitores por muito tempo: para que serve a literatura?

A literatura é fogo e também é jogo; é um incitamento a quebrar os moldes de todo ídolo, é também uma responsabilidade perante o poder de sua palavra e perante essa outra realidade cotidiana e metafísica que se desmorona e se ergue sobre seus próprios escombros (Sosnowski, 1995, p. 402)⁵².

Vê-se, então, que o crítico acredita que a literatura é uma mistura de conteúdos, expressões e especulações que convergem para uma liberação de histórias, realidade e responsabilidade, buscando sua razão e seu lugar no mundo. O texto é a resposta a um árduo trabalho que une múltiplas forças e que o autor consegue torná-lo memorável.

Ao discutir aspectos de formação cultural e social da América Latina, Rama (1982), no texto “El boom en perspectiva”, afirma que esses escritores, devido à sua formação intelectual, contribuíram significativamente para o discurso crítico de interpretação social e para o reconhecimento de seu protagonismo nesse processo. Ele complementa que:

Essa capacidade intelectual os dotou de uma maior audiência e lhes permitiu atuar sobre o meio em diversas formas. Suas opiniões foram utilizadas em diversos aspectos da vida nacional e os discursos que produziram se somaram a sua obra estritamente literária dotando-a de uma fundamentação explícita. (Aqui seria conveniente abrir uma exceção com García Márquez, o qual se estende a quase todas as regras que constituem o novo grupo de escritores ao mediar o século XX. Sendo um autor de incomparável êxito de público e ocupando por isso o posto visível da renovação (Rama, 1982, p. 284)⁵³.

⁵¹ América Latina se enfrentaba con verdaderas alternativas históricas, precisamente cuando le volvía a ofrecer al viejo espacio hegemónico una visión de mundo y una dimensión imaginaria.

⁵² A literatura es fuego y es también juego; es incitación a quebrar los moldes de todo ídolo, es también responsabilidad ante el poder de su palabra y ante esta otra realidad cotidiana y metafísica que se desmorona y se erige sobre sus propios escombros

⁵³ Esta capacidad intelectual los dotó de una mayor audiencia y les permitió actuar sobre el medio en diversas formas. Sus opiniones fueron recabadas para diversos aspectos de la vida nacional y los discursos que produjeron se soldaron a su obra estrictamente literaria dotándola de una fundamentación explícita. (Aquí convendría hacer

Como podemos observar, o trecho nos mostra que esses escritores foram significativamente presentes e participativos na vida social, histórica e política de seus países, produzindo, conseqüentemente, obras valorosas e representativas, assim como importantes para o estudo da ficção, do estilo, dos temas e da estética da literatura produzida na região.

Rama (1972) ainda afirma que não conheceu nada igual ao que foi o *boom*. Considerou-o como sendo o “clube mais exclusivista que jamais existiu na história da cultura hispano-americana” (Rama, 1972 *apud* Cachero, 1997, p. 281)⁵⁴. Os cinco autores que ele considerou como parte desse clube foram: García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar e, talvez, José Donoso.

Ruffinelli (1995), também tratando da relevância da produção literária da região, considera que, para além disso, o romance latino-americano foi considerado também polifônico, por ter se tornado mais flexível e coloquial, libertando-se daquela escrita literária mais formal. Para tal, buscou inspirações nas falas populares e isso fez com que a linguagem ganhasse uma imagem de espontaneidade e leveza, somando-se ao imaginário social popular presente nas narrativas. O crítico considera que a ficção de García Márquez foi o melhor exemplo de uso dos elementos da cultura popular.

No que tange ao contexto social, ao analisarmos o universo feminino na literatura latino-americana, observa-se uma tendência recorrente de representação das personagens femininas a partir de uma perspectiva masculina, sendo frequentemente inseridas na narrativa por meio de protagonistas homens.

Persiste essa dupla caracterização da personagem feminina na narrativa latino-americana; caracterização apresentada através de protagonistas masculinos (e de escritores). As mulheres muito raramente existem como personagem de carne e osso (Gonzalez, 1987, p. 7)⁵⁵.

Segundo Gonzalez (1987), podemos encontrar, nesse cenário, diversas características de mulheres, desde as puras, inocentes e do lar até as perigosas, destemidas, feiticeiras e prostitutas, ou seja, essa dualidade de caracterização (boa x má / anjo x demônio).

Entretanto, a autora analisa que as personagens femininas do autor colombiano

una excepción con García Márquez, la cual se extiende a casi todas las reglas que constituyen el nuevo grupo de escritores al mediar el siglo XX. Siendo un autor de incomparable éxito de público y ocupando por eso el puesto visible de la renovación.

⁵⁴ Club más exclusivista que ha existido jamás en la historia de la cultura hispanoamericana.

⁵⁵ Persiste esta doble caracterización del personaje femenino en la narrativa latinoamericana; caracterización presentada a través de protagonistas masculinos (y escritores). Las mujeres muy raras veces existen como personaje de carne y hueso.

não se perdem diante desse protagonismo masculino, pois estão mais próximas da realidade e têm voz própria. De acordo com a pesquisadora, García Márquez:

[...] por outro lado, profanou os estereótipos femininos que impregnavam a narrativa latino-americana anterior dando as suas personagens características contraditórias, mas reais. Continua sendo uma visão masculina da personagem, mas rompe com o clichê predominante. Essas personagens femininas têm um espaço, pertencem a um ambiente (Gonzalez, 1987, p. 13)⁵⁶.

Assim, podemos entender que as representações do feminino na literatura latino-americana passaram por significativas transformações ao longo do século XX. García Márquez, ainda que escrevendo sob uma perspectiva masculina, contribuiu para a ruptura com os estereótipos que marcavam a narrativa tradicional da região. Nesse sentido, cabe questionar se suas personagens femininas, embora continuem sendo construídas por um olhar masculino, revelam contradições e profundidade psicológica que as distanciam dos arquétipos limitantes do passado.

Considerando o que vimos até então, pode-se afirmar que as obras do autor colombiano conseguiram quebrar convenções literárias e exerceram importante papel nas discussões sobre representatividade, produzindo múltiplos narradores, monólogos interiores, uma diversidade de pontos de vista e significados, confrontando até mesmo os limites da expressão literária tradicional.

García Márquez alcançou uma legitimidade histórica como mediador ou intérprete de sua cultura. Isso possibilitou que o mundo conhecesse e respeitasse a vida e a literatura da América Latina, popularizando-a, pois o autor foi um exímio defensor e amplo divulgador da escrita, da cultura, da política e da história de um povo.

Comprometido com a criação de uma literatura popular e nacional, ou ainda, com uma literatura que refletisse a vivência latino-americana, principalmente a colombiana, García Márquez fez uso das palavras e de sua capacidade descritiva, tendo como subsídios a fantasia, a realidade, o sonho, o mito, o amor, a solidão e o desejo.

Nessa sua capacidade de mesclar realidade e ficção, o autor, segundo Palencia-Roth (1983), utiliza seus mitos próprios para compreender o mundo e isso define sua trajetória enquanto romancista:

⁵⁶ García Márquez profanó los estereotipos femeninos que impregnaban la narrativa latinoamericana anterior dándole a sus personajes características probablemente contradictorias, pero reales. Sigue siendo una visión masculina del personaje, pero rompe con el cliché que predominaba. Estos personajes femeninos tienen un espacio, pertenecen a un ambiente.

A história de sua evolução como romancista é, em parte, a do desenvolvimento de sua consciência mítica, de sua 'visão' como romancista. Esta se desenvolve em direção ao universal através do individual; e em direção ao mitológico através do psicológico. Fundamental neste processo é o uso da imagem, especialmente a imagem da circularidade. Também se destacam como índices importantes suas ideias sobre o tempo, o espaço, a história e o mito em si (Palencia-Roth, 1983, p. 32 *apud* Aragão, 2005, p. 283-284)⁵⁷.

Vemos que, para García Márquez, o mito é uma forma de dar sentido ao absurdo, ao maravilhoso e ao trágico da experiência humana – especialmente na América Latina. Ele usa o mito não como fuga da realidade, mas como um meio mais fiel de representá-la.

Mesmo tendo um autor masculino à frente da narrativa sobre o universo feminino, encontramos nessa literatura um espaço de resistência, memória e crítica, tornando suas obras um elo entre a ficção e a complexa realidade latino-americana. Vale ressaltar que a terminologia “literatura latino-americana” é um "rótulo", uma criação, da qual García Márquez e sua geração se favorecem por uma questão de visibilidade, mas é muito mais plural.

Assim como a questão das personagens femininas, por mais que García Márquez traga uma nova sensibilidade, atualmente, há uma nova leitura das obras de autores homens dessa época. E percebe-se uma outra visão com a maior visibilidade de autoras que já existiam, logicamente, desde muito antes desse período.

Assim, levando em consideração o nosso objetivo de analisar o papel social da mulher nas obras *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), podemos compreender que García Márquez constrói uma literatura que, embora envolta no realismo mágico, não se distancia das realidades duras que afetam os mais vulneráveis, como as mulheres.

2.2.1 O Nacionalismo

Falamos no início do capítulo sobre a nacionalidade na literatura latino-americana, principalmente nas obras de García Márquez, e o quanto ela é significativa para entendermos o seu lugar em uma posição não só local, mas também global.

Se pensarmos que a literatura nacional desempenha um papel fundamental na

⁵⁷ La historia de su evolución como novelista es, en parte, la del desarrollo de su conciencia mítica, de su 'visión' como novelista. Éste se desenvuelve hacia lo universal a través de lo individual; y hacia lo mitológico a través de lo psicológico. Fundamental en este proceso es el uso de la imagen, especialmente la imagen de la circularidad. También se destacan como índices importantes sus ideas sobre el tiempo, espacio, la historia y el mito en si.

construção da identidade cultural de um país, uma vez que ela contribui para o fortalecimento da língua materna, para o desenvolvimento da imaginação e do pensamento crítico dos leitores, então diversos são os traços identitários que encontraremos nas narrativas do autor, uma vez que essa literatura reflete a realidade, os valores, as tradições e as experiências vividas por seus escritores e por seu povo.

Para Pizarro (1995), a narrativa de autores como García Márquez conseguiu mudar o modo de vida de diversas áreas, pois projetou a gramática local de suas regiões em “sintaxe internacional” (p. 24). Isso significou não só o reconhecimento da opinião europeia e norte-americana de que a América Latina produzia sua própria literatura, mas também “uma proposta modernizada que superava pequenos regionalismos na mesma história literária da região” (Pizarro, 1995, p. 24.)⁵⁸.

Para isso, foi longo o caminho percorrido – e acreditamos que ainda esteja sendo – pelos países latino-americanos para que sua literatura, sua cultura e, conseqüentemente, seu povo ganhassem espaço e voz diante de uma tentativa de inviabilização política e econômica por parte dos europeus em relação às culturas não europeias, por exemplo. Para entendermos melhor, é importante compreender o contexto pelo qual passaram, contexto que se inicia desde a chegada dos europeus em terras tomadas até sua decorrente colonização.

Segundo Santiago (2000), com o colonialismo europeu, os indígenas sofreram sob a doutrinação religiosa e linguística (por estarem intimamente ligadas), o que ocasionou a contaminação de seus pensamentos e de suas ações. Para o crítico:

Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua (Santiago, 2000, p. 14).

O trecho explica que esse domínio colonial provocou uma unificação dos povos, pois houve uma pulverização de países na América Latina, na qual algumas etnias foram separadas pelas fronteiras arbitrárias dos países formados, tornando-o uma simples reprodução do original, que seria a Europa. E essa originalidade só foi possível ser encontrada na base europeia, apagando completamente os traços culturais dos colonizados.

Devido a esse apagamento cultural, social e racial (pois entende-se que são muitas as questões envolvidas), a literatura latino-americana, de língua espanhola especificamente, foi forçada a enfrentar a questão da identidade. Após um longo período, com a independência

⁵⁸ Una propuesta modernizada que superaba estrechos regionalismos en la misma historia literaria de la región.

conquistada pelo povo latino-americano, mesmo pluralizada, no início do século XIX, questões culturais e literárias tiveram um grande impacto. Por mais que houvesse o desejo de libertação, a permanência de uma ligação entre essas culturas e suas respectivas literaturas tornou-se quase inquebrável. Assim, “as relações das literaturas latino-americanas com as literaturas europeias não são o enfrentamento de tradições diversas, mas constituem um ‘caso de família’” (Perrone-Moisés, 1997, p. 246).

Perrone-Moisés explica que essa relação familiar nada mais é do que uma relação filial, ou seja, entre a identidade original e a colonizada. Ela ainda acrescenta que aqueles que refletiram sobre sua identidade se encontraram numa posição de indefinição constitucional, pois nada restou de suas culturas primitivas. Muitos escritores e poetas sentiam-se como “exilados” nesse processo.

Outro fator de complicação decorrente dessa necessidade de se desenvolver à imagem e semelhança do Outro, num lugar desprovido do passado do Outro e despojado do seu próprio passado, foi a dupla missão de que se sentiram investidos os primeiros escritores latino-americanos: a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura. A literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional e, assim, na construção das próprias nações latino-americanas. Não é por acaso que a lista de presidentes latino-americanos que foram também escritores é tão longa (Perrone-Moisés, 1997, p. 247).

É importante entender, nesse trecho que Perrone-Moisés cita, que a literatura tem um papel fundamental no processo de reconhecimento de uma identidade nacional até então anulada. Autores que fizeram parte da construção dessa consciência nacional contribuíram para que a cultura e a história de seu povo pudessem ser lidas e valorizadas, e foi o que García Márquez conseguiu fazer. Ao tratar do assunto, o sentimento do autor sobre essa temática é que, segundo ele: “na América Latina, ensinaram-nos que somos espanhóis. É verdade, em parte, porque o elemento espanhol faz parte da nossa própria personalidade cultural e não pode ser negado” (García Márquez, 1982, p. 59).

Podemos dizer que seu engajamento não foi só literário, mas também social e político. Ele foi relevante para que a América Latina reforçasse seu valor como nação e cultura, em especial o de seu país natal, a Colômbia. Como podemos observar nesse trecho da obra *O amor nos tempos do cólera* (1985):

Uma das preocupações recorrentes de tio Leão XII era que a navegação fluvial não passasse às mãos dos empresários do interior vinculados aos consórcios europeus. "Este foi sempre um negócio de matacongós", dizia em seu jargão. "Se cai na mão dos cachacos estes tornam a dá-lo de presente aos alemães." Sua preocupação resultava de uma convicção política que gostava de repetir mesmo que não viesse ao caso.

- Vou fazer cem anos, e já vi mudar tudo, até a posição dos astros no universo, mas ainda não vi mudar nada neste país – dizia. – Aqui se fazem novas constituições, novas leis, novas guerras cada três meses, mas continuamos na Colônia (García Márquez, 1985, p. 329).

Este trecho de *O amor nos tempos do cólera* (1985) revela, assim como várias outras passagens da obra, a tentativa do autor de mostrar a história colonizadora pela qual seu povo passou e as consequências que isso causou. Aqui há um diálogo entre Florentino Ariza e seu tio, dono da Companhia Fluvial do Caribe. Eles mantêm diversas discussões sobre os monopólios concedidos às companhias marítimas, nas quais o tio expressa sua visão política e comercial a respeito. Vemos também a questão da língua quando o autor emprega palavras bem regionais, como *cachacos*, que se refere a pessoas da cidade de Bogotá, capital da Colômbia, e *matacongos*, que se refere à burguesia costeira, considerada traidora.

Levando isso em consideração, Santiago (2000) explica que essa inversão de valores – de colonizados para independentes – pôde levar ao questionamento do próprio conceito de superioridade, a partir do momento em que há um abandono do domínio colonialista e o aparecimento dos grupos minoritários. Surge, assim, o espírito nacionalista, com grupos que passaram a se apegar ao seu território e aos seus valores, ganhando força com a independência dos países latino-americanos. Esse período coincidiu com o Romantismo literário, fazendo com que escritores recebessem com entusiasmo esse conceito de nação.

De acordo com Pizarro (1995), Ángel Rama foi um dos responsáveis por organizar os espaços onde houve esses movimentos do imaginário literário, pois atendeu aos “processos operatórios não só da sua constituição histórica, mas também da qualidade que alcançou a narrativa nos anos sessenta” (p. 25)⁵⁹, como a que encontramos na literatura de García Márquez. A autora complementa:

Estamos sempre no terreno onde se observa como se constitui uma cultura no campo da periferia, na história colonial e pós-colonial, estamos sempre no terreno onde prevalece o interesse pelas transformações, perdas e revitalizações da memória cultural, o fator que entrega a continuidade ao processo de identidade (Pizarro, 1995, p. 25)⁶⁰.

Para a pesquisadora, trata-se de um movimento que promove relações entre duas culturas, a hegemônica e a subalterna, gerando uma terceira cultura, a mestiça, permitindo o surgimento identitário do povo colonizado.

⁵⁹ Procesos operatorios no sólo de su constitución histórica sino de la calidad que ha logrado en los sesenta su narrativa.

⁶⁰ Estamos siempre en el terreno en donde se observa cómo se constituye una cultura en el campo de la periferia, en la historia colonial y postcolonial, estamos siempre en el terreno en donde prevalece el interés por las transformaciones, pérdidas y revitalizaciones de la memoria cultural, el factor que entrega la continuidad del proceso identitario.

Perrone-Moisés (1997) acrescenta ainda que esse nacionalismo gerou paradoxos, pois, tendo nascido no período da independência desses povos, estes não perderam seu caráter belicoso depois da conquista da autonomia política, porque restou, depois dela, a dependência econômica e cultural, uma vez que a língua que predomina ainda é a do colonizador.

Nosso nacionalismo voltou-se então contra inimigos mal definidos, oscilando segundo as circunstâncias, misturando etnia, cultura, política e economia, atribuindo aos desígnios funestos de outros todas as nossas dificuldades em encontrar um lugar na cultura internacional. Ora, a busca de uma essência nacional, visando a conquistar um lugar honroso no conjunto das nações, esbarra sempre no paradoxo de reforçar o localismo e o provincianismo, embora o objetivo maior seja o de provar o valor universal dessa particularidade (Perrone-Moisés, 1997, p. 249).

Entende-se, de acordo com a discussão, que essa tentativa de libertação do nacionalismo literário fracassa devido ao fato de que esse inimigo, do ponto de vista cultural, é parte integrante da identidade dos latino-americanos.

Segundo Bhabha (1998), a luta contra a opressão colonial contesta a ideia historicista e muda a direção da história ocidental, impactando também a transparência da realidade social como imagem pré-dada do conhecimento humano. Ele justifica ainda que:

Isso porque a própria natureza da humanidade se aliena na condição colonial e a partir daquela "declividade nua" ela emerge, não como uma afirmação da vontade nem como evocação da liberdade, mas como uma indagação enigmática (Bhabha, 1998, p. 72).

Por isso, no decorrer do século XX, criou-se um discurso sobre um ideal cultural latino-americano no qual os povos são pensados como livres de influências, autônomos enquanto essência nacional, no intuito de reivindicar seu lugar, condição que persiste ainda nos dias de hoje. Entretanto, de forma equivocada, quando se trata de literatura, busca-se uma isenção total da influência estrangeira e a ideia de uma América Latina uniforme e homogênea culturalmente. Perrone-Moisés (1997) afirma que isso não é possível, pois nem mesmo a cultura e a literatura dos países hegemônicos estão isentas de influências.

A autora acredita que a diversidade cultural da América Latina é a nossa maior riqueza e que, ao invés de rejeitá-la, devemos reivindicá-la, entre elas as culturas indígenas, africanas, dentre outras. Querer homogeneizar regiões tão distintas como o Caribe, o Brasil ou o México, por exemplo, “é querer reduzir essa magnífica complexidade cultural a uma falsa imagem” (Perrone-Moisés, 1997, p. 252).

E esse processo foi possível graças ao movimento de desvio da norma, que permaneceu ativo e que foi exportado para o Novo Mundo. Coutinho (2003) afirma que esse

caráter heterogêneo do processo de formação da cultura e da sociedade latino-americana tornou possível a formação de uma identidade descontínua, diferente e mesclada, com o intuito de se sobrepor e até mesmo questionar a hegemonia desses países colonizadores.

Assim, a valorização da tradição popular, com suas múltiplas faces, foi desenvolvida e ampliada na literatura latino-americana, crescendo ainda mais a partir da década de 1950, com o surgimento do *boom*.

Com isso, Santiago (2000, p. 26) acredita que os escritores latino-americanos ensinaram que é preciso ressignificar a imagem de uma América Latina “sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para o turismo cultural”, para mostrar uma América Latina viva, formada por um povo cuja cultura e costumes são cheios de riqueza e significação.

Percebemos essa ressignificação em García Márquez, considerado uma referência nessa mudança, em um trecho de *Crônica de uma morte anunciada* (2011) em que o autor descreve uma região específica:

Cristo Bedoya, que estava com eles, revelou cifras que aumentaram o seu espanto. Estivera na farra com Santiago Nasar e comigo até um pouco antes das quatro, mas não tinha ido dormir na casa de seus pais, porque ficou conversando na de seus avós. Lá obtive muitos dados que lhe faltavam para calcular os gastos da farra. Contou que tinham sacrificado quarenta perus e onze porcos para os convidados, e quatro terneiras que o noivo mandou assar para o povo na praça pública. Contou que foram consumidas duzentas e cinco caixas de bebidas de contrabando e quase duas mil garrafas de rum de cana, repartidas entre a multidão. Não houve uma só pessoa, pobre ou rica, que não tivesse participado na festa de maior repercussão que jamais se havia visto no povoado (García Márquez, 2011, p. 25-26).

Aqui o autor relata alguns tipos de festejos que são vivenciados pelos colombianos, além da abundância nos comes e bebes. A descrição do espaço e dos personagens faz com que sejam identificadas características culturais e sociais, reforçando o localismo, como bem disse Perrone-Moisés anteriormente.

A escritora ainda ressalta, acerca desse tópico, outro ponto importante de caracterização dos povos e espaços na obra de García Márquez, que seria uma justificativa para a valorização da exaltação do povo latino-americano diante de seus costumes como forma de demarcar sua nacionalidade. E assim se posiciona:

Os países latino-americanos têm, de fato, uma natureza exuberante, e seus habitantes uma vitalidade, uma imaginação e um gosto pela festa que se devem a certos arcaísmos preservados, ao simples desejo de sobreviver ou a uma venturosa inconsciência (Perrone-Moisés, 1997, p. 253).

É nesse lugar, através de um processo de transgressão, rebelião, expressão e demarcação, que a literatura latino-americana vem contribuir para conquistar o seu lugar de pertença, dando-se, com isso, a devida importância para que ela seja reconhecida em suas diferenças.

Se pensarmos nesses elementos nas obras aqui analisadas, vemos que García Márquez, quando escreveu *O amor nos tempos do cólera* (1985), buscou desenvolver, para além da relação amorosa dos protagonistas, o árduo estabelecimento da modernidade em uma cidade caribenha do século XIX, cujo entorno revela a decadência manifestada pela histórica epidemia que dá título ao livro.

Acreditamos que há nessa obra alguns elementos que ainda valem ser destacados, pois reforçam essa contribuição do autor ao mostrar o regional por meio de uma perspectiva política, que são os seguintes: a cidade colonial em si, a navegação fluvial pelo rio Magdalena e o cólera.

O tema do cólera, por exemplo, pode ser considerado símbolo do difícil estabelecimento da república, na medida em que sugere uma paralisia política por conta das dificuldades sociais e de saneamento básico que levaram à doença a se alastrar. Essa temática de cunho trágico se engrandece por meio do recurso literário quando é entrelaçada à história de amor. Especificamente, queremos destacar a problemática ficcional ambientada nas históricas cidades de Cartagena das Índias e Barranquilla, na Colômbia.

Em *Cheiro de goiaba* (1982), o autor aborda a relação pessoal que ele teve com esses elementos descritos. O rio Magdalena, o principal da Colômbia, que atravessa o país de norte a sul, foi um dos elementos importantes para a sua formação, pois, ao subir por suas águas, a bordo dos barcos a vapor, ele fazia conexões com várias regiões e culturas, como ele próprio diz:

Em bancos de areia que se abriam no meio do rio, via-se de repente algum jacaré entorpecido pelo calor. Quando rompia a manhã ou quando acabava o dia com resplendores de incêndio, micos e papagaios gritavam nas remotas ribeiras. Parecido com os vapores que na época de Mark Twain sulcavam o Mississipi, o velho barco de roda levava oito dias para subir com lentidão o Rio Magdalena, em direção ao interior do país. Aos 13 anos, sozinho pela primeira vez, Gabriel iniciava naquele barco uma espécie de exílio que ia ser definitivo em sua vida (García Márquez, 1982, p. 43).

Essas viagens pelo rio se repetiram inúmeras vezes, o que permitiu ao autor obter várias experiências e memórias, conhecer de perto a problemática social da região e a natureza, ressignificando-as literariamente. E, através de distintas perspectivas, García

Márquez conseguiu ficcionalizar esse grande espaço colombiano. Também percebemos a importância geográfica e a riqueza que o rio conseguiu gerar, seja no plano econômico, histórico ou até mesmo nas relações sociais.

Outro elemento que se agrega ao rio Magdalena é o seu entorno (a cidade ou as cidades) e as pequenas comunidades. Em *Cheiro de goiaba* (1982), García Márquez também fala da importância das várias cidades colombianas: Curaçao, Aruba, Bogotá, Barranquilla, dentre outras, sendo a principal delas Cartagena das Índias, todas memórias frutos das vivências enquanto cidadão juvenil e jornalista.

Regressou à costa aos 20 anos de idade. Em Cartagena, uma velha cidade de balcões e estreitas ruas coloniais, encerrada dentro de soberbas muralhas, reencontrou a luz e o calor do Mar das Antilhas e o trabalho na empoeirada redação de um jornal, *El universal*, como redator de notas. Sobravam-lhe tempo para escrever contos e beber rum com amigos em tumultuadas tabernas portuárias, esperando a hora do amanhecer, quando escunas de contrabandistas carregadas de prostitutas zarpavam para as ilhas de Aruba e Curaçao (García Márquez, 1982, p. 47).

Nesse trecho, podemos ver a riqueza da descrição dos detalhes da cidade que o acolheu por tantos anos e, com base nessa experiência pessoal do autor, isso se reflete diretamente na construção de suas obras. É interessante identificar algo semelhante em *O amor nos tempos do cólera* (1985), por exemplo, nessa mesma relação intensa que ele manteve com o Caribe.

A construção das personagens também compõe esse cenário, pois são criadas como sujeitos reais, identificadas com habitantes da região, tais como escravos, crioulos/brancos nascidos na Colômbia, mestiços, indígenas e colonizadores espanhóis. Além disso, a construção desses personagens se dá ainda por meio da ficcionalização dos problemas socioambientais e do emprego de ricas expressões locais.

O outro elemento da narrativa considerado relevante para se entender a presença da realidade social nas obras de García Márquez é o cólera, que o autor apresenta na trama de forma onipresente, por meio do protagonismo da personagem Dr. Juvenal Urbino. A epidemia ocorreu no século XIX e, por conta dos desafios trazidos pela doença, especialmente no que diz respeito às questões sanitárias, a medicina apresentou importantes avanços de desenvolvimento científico que garantiram progresso social, como pesquisas e vacinas. Todo esse contexto histórico permeia o ambiente sanitário ficcional do romance.

A discussão do cólera está localizada no romance por meio da representação de um ambiente que parece funcionar como metáfora da difícil concretização do romance do casal protagonista. García Márquez, embora dê destaque a esse amor que se estende da

juventude até a velhice, mostra que é a enfermidade que aparece como padecimento e permite localizar, tanto histórica quanto socialmente, o momento em que ela ocorre: o chamado “nos tempos do cólera” é, exatamente, o período do século XIX.

De acordo com os dados do médico epidemiologista Fernando Serpa Flórez, o cólera é causado pela falta de saneamento ambiental, na qual não há a devida preservação da água nem tratamento adequado para eliminação do lixo. Ele afirma que a doença assolou a população colombiana entre 1849 e 1850, morrendo “uma quarta parte da população de Cartagena das Índias: de seus dez mil habitantes, faleceram dois mil e quatrocentos, afetados pelo cólera morbo” (Flórez, 1992, p. 97).

Segundo ainda o médico, a doença se alastrou pelo litoral, pelos portos do rio Magdalena, com a chegada de navios em busca de ouro. Calculou-se que, no país, o número de mortos passou dos vinte mil.

Com base nesses dados científicos, se formos relacioná-los ao que encontramos descrito na obra de García Márquez, vemos o quão descritiva é a sua narrativa quando se refere à realidade social de seu país. Ele acredita que “a vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias” (García Márquez, 1982, p. 39).

Nesse trecho da obra, podemos identificar os elementos acima mencionados, ou seja, a doença, o rio e a cidade.

[...] mas no final do ano considerou-se que os riscos de uma epidemia tinham sido conjurados. Ninguém pôs em dúvida que o rigor sanitário do doutor Juvenal Urbino, mais do que a eficiência de sua pregação, tinha tornado possível o prodígio. Desde então, e quando já avançara muito este século, o cólera ficou endêmico não só na cidade como em quase todo o litoral do Caribe e a bacia do Magdalena, sem tornar a recrudescer como epidemia. O alarma serviu para que as advertências do doutor Juvenal Urbino fossem atendidas com mais seriedade pelo poder público. Foi imposta a cátedra obrigatória do cólera e da febre amarela, e reconheceu-se a urgência de cobrir os esgotos e construir um mercado distante do despejo do lixo (García Márquez, 1985, p. 145).

Como podemos observar, o período mencionado é justamente a segunda metade do século XIX, quando ocorria a epidemia. Além disso, são pontuadas questões relacionadas aos problemas sanitários, tendo como personagem que sintetiza a representação dessa temática o médico Dr. Juvenal Urbino.

É como se esses traços da realidade funcionassem na obra também como personagens, pois trazem consigo uma carga de representação possível de ser identificada dentro da obra, como referências de uma determinada região e sociedade.

É nesse contexto que a narrativa de amor que envolve os três protagonistas – Florentino Ariza, Fermina Daza e o Dr. Juvenal Urbino – vai sendo arquitetada e estreitando

os vínculos com seu entorno e com questões sociais, históricas e culturais.

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011) encontramos essa mesma organização narrativa na forma de representar elementos da realidade contextual, mas, pela estrutura da trama, que traz a crônica de um assassinato por questões sociais, eles não apresentam o mesmo protagonismo que ocorre na obra anterior. Vejamos no trecho a seguir:

A casa era um antigo depósito de dois andares, com paredes de tábuas brutas e um teto de zinco de duas águas sobre o qual as auras vigiavam pelos restos do porto. Fora construído nos tempos em que o rio era tão serviçal que muitas barcaças e, inclusive, alguns navios de calado aventuravam-se até aqui através dos lamaçais do estuário. Quando Ibrahim Nasar chegou com os últimos árabes, no fim das guerras civis, os navios não vinham mais devido às mudanças do rio, e o depósito estava em desuso (García Márquez, 2011, p. 16-17).

No trecho supracitado, García Márquez traz o rio como referência local, pois é através dele que o comércio da cidade e as pessoas se movimentam. Numa perspectiva mais ampla, percebemos que o rio passa a ser referência e indicativo do desenvolvimento local, mas, ao mesmo tempo, é também fonte da degradação do meio ambiente e, embora essas questões não necessariamente estejam relacionadas à ação das personagens, podem ser interpretadas também como um vislumbre de denúncia de um problema social.

O mesmo ocorre com a temática do cólera, que, embora não seja mencionada diretamente na narrativa, tem suas consequências como fatores importantes para o desenvolvimento de algumas ações. Podemos compreender essa diferença de foco no trecho abaixo, em que o autor cita as doenças enfrentadas na costa do Caribe, que possivelmente teriam vindo com a chegada de imigrantes, como os árabes citados no livro, mas não chega a abordá-las como uma discussão central na obra.

Na noite em que chegou deu a entender no cinema que era engenheiro ferroviário, e falou da urgência de construir uma linha até o interior para prevenir as veleidades do rio. No dia seguinte precisou mandar um telegrama e ele mesmo o transmitiu com o manipulador, depois ensinou ao telegrafista uma fórmula sua para continuar a usar as pilhas gastas. Com o mesmo conhecimento de causa falara de enfermidades fronteiriças com um médico militar que, naqueles meses, por ali passara fazendo o recrutamento (García Márquez, 2011, p. 36-37).

A marcação da ideia de localidade é outro recurso utilizado pelo autor para mostrar traços da realidade social. Isso ocorre através da descrição da cidade natal ou da descrição de lugares mais específicos, que trazem marcas de localização. E, através dessas descrições, conseguimos compreender que o autor está falando da região do Caribe colombiano, por exemplo, quando são citadas as cidades de Riohacha, as Antilhas, Curaçao e

outros espaços. Também encontramos relatos que indicam a imigração nos arredores da costa colombiana, bem como a descrição das casas e dos espaços públicos.

Chegaram em um Ford T com placa oficial e buzina fofo que alvoroçou as ruas às onze da manhã. A mãe, Alberta Simonds, uma grande mulata de Curaçau⁶¹ que falava o castelhano ainda cruzado de papiamento, fora proclamada na sua juventude como a mais bela de entre as duzentas mais belas das Antilhas (García Márquez, 2011, p. 45).

Nesse trecho, podemos perceber a presença dos imigrantes quando o autor menciona que Alberta, mulata, que aprendeu a falar castelhano, ainda tinha um forte acento crioulo. E, quando ele menciona a palavra *papiamento*, está se referindo à língua crioula de base espanhola falada nas Antilhas. Segundo Pizarro (1995), o *papiamento* corresponde à cultura da oralidade e é considerado um pilar de identidade e que, inclusive, tentaram “traduzir obras da literatura universal para o papiamento, em uma curiosa tentativa de ascensão da memória cultural” (Pizarro, 1995, p. 27)⁶².

É interessante notar como o autor contextualiza o desenvolvimento histórico do Caribe colombiano paralelamente à narração de detalhes de uma trama amorosa, aprofundando os complexos e fecundos laços entre a história e a literatura, demarcando a importância do nacionalismo. Isso promoveu, assim como outras obras suas, a inserção da Colômbia na geografia literária mundial, fazendo com que diversas gerações valorizassem o seu lugar e o seu nacionalismo e, mais especificamente, do seu regionalismo.

2.2.2 As características do boom nas suas obras

Como vimos anteriormente, o *boom*, além de ser um movimento, segundo Monegal (1972), ou fenômeno, segundo Rama (1982), que trouxe ruptura e inovação para a literatura latino-americana, também buscou apresentar uma série de características na escrita dos autores que dele fizeram parte, com o objetivo de criar uma literatura própria.

Melo (1998), ao tentar fazer uma caracterização do que seria a escrita na literatura do *boom*, apresenta alguns traços particulares. Dentre eles, elencamos aqui alguns que serão relevantes para o desenvolvimento da nossa pesquisa e para o estudo do nosso objeto, que são: 1) ênfase em aspectos ambíguos, irracionais e misteriosos da realidade; 2) emprego de elementos com conotação erótica; 3) subversão de toda forma de tabu moral; 4) distorção do

⁶¹ Na obra traduzida a palavra está escrita Curaçau, essa palavra nas outras menções no texto está Curaçao.

⁶² Traducir obras de la literatura universal al papiamento, en una curiosa tentativa de acendramiento de la memoria cultural.

tempo, fugindo da ordem cronológica linear; 5) cenários latino-americanos. Ao analisarmos os romances *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Crônica de uma morte anunciada* (2011), de García Márquez, podemos ver que esses traços são encontrados com frequência nessas narrativas.

A primeira característica diz respeito aos aspectos misteriosos e irracionais da realidade que, muitas vezes, consideram o absurdo como metáfora humana. Um exemplo disso pode ser observado em *O amor nos tempos do cólera* (1985), por ocasião dos 622 casos amorosos que Florentino Ariza teve e registrava em um caderno intitulado “Elas”, enquanto guardava sua virgindade para Fermina Daza, conforme é descrito na própria narrativa: “Cinquenta anos mais tarde, quando Fermina Daza ficou livre de sua sentença sacramental, tinha uns vinte e cinco cadernos com seiscentos e vinte e dois registros de amores continuados...” (García Márquez, 1985, p. 190).

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), também pode ser observada essa característica de mostrar uma situação exagerada ou algo quase sobrenatural, por ocasião da narrativa da morte de Santiago Nasar:

Pedro Vicário retirou a faca com seu pulso feroz de magarefe e assestou um segundo golpe quase no mesmo lugar. “O estranho é que a faca voltava a sair limpa”, declarou Pedro Vicário ao juiz instrutor. “Eu o tinha furado pelo menos três vezes e não havia nenhuma gota de sangue.” (García Márquez, 2011, p. 153).

No trecho acima, percebemos o aspecto irracional ou até mesmo absurdo em relação ao fato narrado, uma vez que, ao se desferirem vários golpes de faca, não havia sangue na vítima, contrariando as expectativas da realidade humana, pois seria de se esperar que houvesse muito sangue tanto na vítima quanto na faca.

O segundo traço, os elementos de conotação erótica, é encontrado nas duas tramas em situações que permeiam as relações amorosas dos personagens, apresentando-se especialmente por meio de uma linguagem de cunho coloquial, até mesmo natural. Aqui já percebemos algumas questões sociais que envolvem o papel feminino. É o que pode ser visto em *O amor nos tempos do cólera* (1985):

Mal acabava de fazê-lo e ela já o assaltava sem dar tempo de nada, no próprio sofá onde acabava de desnudá-lo, e só de vez em quando na cama. Metia-se debaixo dele, e se apoderava dele todo para ela, encerrada dentro de si mesma, tateando com os olhos fechados em sua absoluta escuridão interior, avançando por aqui, retrocedendo, corrigindo seu rumo invisível, tentando outra via mais intensa, outra forma de andar sem naufragar no alagado de mucilagem que fluía do seu ventre, se perguntando e se respondendo a si mesma com um zumbido de varejeira em seu jargão nativo onde ficava essa alguma coisa nas trevas que só ela conhecia e ansiava só para ela, até que

sucumbia sem esperar ninguém, se desbarrancava só em seu abismo com uma explosão jubilosa de vitória total que fazia tremer o mundo. Florentino Ariza ficava exausto, incompleto, flutuando no charco dos suores de ambos, mas com a impressão de não passar de um instrumento de gozo. Dizia: “Você me trata como se eu fosse mais um”. Ela dava uma risada de fêmea livre, e dizia: “Pelo contrário: como se você fosse um a menos” (García Márquez, 1985, p. 221).

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), por sua vez, esse traço de absurdo e exagero pode ser observado quando o personagem Santiago Nasar é servido pela filha da cozinheira da casa. O personagem a trata sem nenhum respeito, como se ela fosse um animal irracional:

Victória Guzmán conservava-se inteira. A menina, ainda um pouco selvagem, parecia sufocada pelo ímpeto de suas glândulas. Santiago Nasar agarrou-a pelo pulso quando recebia a xícara vazia.
– Você já está em tempo de ser amansada – disse-lhe.
Victória Guzmán mostrou a ele a faca ensanguentada. (García Márquez, 2011, p. 14-15).

Em outra cena, a situação de apelo erótico se repete de forma explícita através do uso de palavras chulas quando o personagem diz o seguinte: “Me agarrou a buceta todinha”, disse-me Divina Flor. “Era o que fazia sempre quando me encontrava sozinha pelos cantos da casa, mas naquele dia não senti o susto de sempre, só uma vontade horrível de chorar” (García Márquez, 2011, p. 20).

Nessas citações, reforça-se o aspecto realista da linguagem de García Márquez, que utiliza descrições com riqueza de detalhes e muitos adjetivos de tom erótico para narrar a ação de alguns personagens nas narrativas, evidenciando um viés patriarcal que rebaixa a mulher por sua condição de gênero.

Em várias partes das obras podemos perceber essa estratégia de escrita como traço recorrente e relevante para o desenvolvimento de sua escrita. Esses elementos também servirão de base para a análise da construção do social feminino, que veremos no próximo capítulo.

O terceiro traço subverte, sobretudo, os tabus de natureza religiosa e sexual também presentes na obra. Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), o autor, em várias situações, apresenta essa temática através da relação que Florentino tem com dezenas de mulheres, não mostrando nenhuma forma de pudor, tanto no que diz respeito ao comportamento da personagem quanto ao registro da linguagem utilizada, como citamos anteriormente. Também se manifesta na relação matrimonial entre Fermina e seu esposo Urbino, quando este a trai com outra mulher e ela percebe a partir do momento em que os

hábitos dele mudam quanto à sua religiosidade, como vemos abaixo:

[...] Reparou ao final que o marido não comungara na quinta-feira de Corpus Christi, nem em nenhum domingo nas últimas semanas, nem encontrara tempo para os seus retiros espirituais do ano. Quando ela perguntou a que se deviam essas mudanças insólitas na sua saúde espiritual, recebeu uma resposta confusa (García Márquez, 1985, p. 296).

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), essa subversão também ocorre desde a chegada do bispo, quando a narrativa inicia, até o seu desfecho. Há cenas em que o aspecto religioso e os tabus sociais são marcantes para definir e/ou decidir o destino e as ações das personagens, como ocorre na própria morte do protagonista, por acreditarem que ele teria sido o primeiro homem a ter iniciado Ângela Vicário na vida sexual antes do casamento dela com Bayardo San Román, dando a este o direito de devolvê-la à família.

Mas depois que o bispo passou sem deixar sua pegada na terra, a outra notícia reprimida que alcançou o seu tamanho de escândalo. Foi só então que minha irmã Margot a conheceu por completo e de um modo brutal. Ângela Vicário, a bela moça que se casara na véspera, fora devolvida à casa dos pais porque o marido viu que não era virgem. “Senti que era eu quem ia morrer”, disse minha irmã (García Márquez, 2011, p. 30).

Além dos aspectos acima discutidos, mencionaremos o quarto traço, de grande relevância para a construção das narrativas em questão: o conceito de tempo cronológico linear, que, algumas vezes, é distorcido. Ao longo da trama, o presente se repete ou se parece com o passado, o que torna comum nessas obras o uso constante de recursos de linguagem, tais como *flashback*, *prolepse* e *in media res*. Também veremos com detalhes esses elementos na análise das adaptações filmicas.

Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), por exemplo, encontramos o recurso *in media res*, pois a história inicia com a morte de Juvenal Urbino, marido de Fermina Daza, e com a visita inesperada de Florentino Ariza à viúva. A partir disso, acontece a analepse, pois se conta a história de como Florentino e Fermina se conheceram, o surgimento da paixão entre os dois, o afastamento de ambos, o casamento de Fermina com Juvenal Urbino e, assim, como se fosse um ciclo que se fecha, o reencontro dos dois após a morte do marido dela e a reconquista do grande amor de Florentino, como podemos verificar no trecho abaixo:

Florentino Ariza, por outro lado, não deixara de pensar nela um único instante desde que Fermina Daza o rechaçou sem apelação depois de uns amores longos e contrariados, e haviam transcorrido a partir de então cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias. Não tivera que manter a conta do esquecimento fazendo uma risca diária nas paredes do calabouço, porque não se havia passado um dia sem que

acontecesse alguma coisa que o fizesse lembrar-se dela (García Márquez, 1985, p. 71).

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), a estrutura de encadeamento dos eventos ocorre de forma muito semelhante. O narrador inicia contando os relatos das pessoas que estavam presentes naquele fatídico dia da morte de Santiago Nasar. Depois fala sobre o julgamento dos irmãos Vicário, sua absolvição, o que aconteceu com a vida deles após esse fato e como ficou Ângela Vicário. A narrativa termina voltando ao dia da morte de Santiago Nasar, mostrando seu trajeto até encontrar os irmãos e o relato detalhado da ação do assassinato, quando ocorre as passagens em *flashback*. O relato da crônica do narrador acontece entre 20 e 30 anos após o dia da morte, de acordo com passagens do texto.

No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo. Tinha sonhado que atravessava o bosque de grandes figueiras onde caía uma chuva branda, e por um instante foi feliz no sonho, mas ao acordar sentiu-se completamente salpicado de cagada de pássaros. “Sempre sonhava com árvores”, disse-me sua mãe 27 anos depois, evocando os pormenores daquela segunda-feira ingrata (García Márquez, 2011, p. 7)

Ao discutir expressões marcadoras de tempo na obra de García Márquez, Strathern (2009) afirma que o autor sempre deu importância à frase de abertura de cada um dos seus trabalhos, como é o caso da citação acima. “Mais tarde diria que estas, às vezes, lhe haviam tomado mais tempo para escrever que todo o restante da obra (p. 55)”. Ele afirma ainda que o autor considera que a frase inicial é vital para transmitir o ritmo da obra, podendo funcionar como um “laboratório para testar o estilo, a estrutura e, até mesmo, a extensão do livro” (García Márquez *apud* Strathern, 2009, p. 55). Para García Márquez, é relevante a certeza de ter uma ideia precisa daquilo de que o livro tratará.

E, por último, mas não menos importante, apresentamos o quinto traço que diz respeito ao cenário latino-americano, permeando a literatura regional. Através desse recurso, o autor descreve espaços reais colombianos com o intuito de estabelecer um diálogo com traços de sua própria identidade. Para tal, o autor ambienta, assim, suas histórias em cenários característicos de seu país, incorporando suas paisagens, mitos e tradições, mesclando, a partir disso, o relato histórico com a ficção, com histórias que tratam das condições políticas e sociais do momento sócio-histórico.

Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), por exemplo, várias são as passagens em que encontramos menções ao Caribe, a Cartagena das Índias, a cidades vizinhas e a outros lugares que demarcam o território da Colômbia, situando geograficamente o leitor. É o caso

do trecho abaixo, em que o autor cita o rio Madalena, o principal rio da Colômbia.

Navegavam muito devagar por um rio sem margens que se dispersava entre praias áridas até o horizonte. Mas ao contrário das águas turvas da desembocadura, aquelas eram lentas e diáfanas, e tinham um resplendor de metal debaixo do sol impiedoso. Fermina Daza teve a impressão de um delta povoado de ilhas de areia.

– É o pouco que nos vai restando do rio – disse o comandante. Florentino Ariza, com efeito, estava surpreendido com o que havia de mudado, e mais ainda estaria no dia seguinte, quando a navegação ficou mais difícil, e percebeu que o rio pai, o Madalena, um dos maiores do mundo, não passava de uma ilusão da memória. O capitão Samaritano explicou como o desmatamento irracional tinha acabado com o rio em cinquenta anos: as caldeiras dos navios tinham devorado a selva emaranhada de árvores colossais que Florentino Ariza sentia como uma opressão na primeira viagem. Fermina Daza não veria os bichos de seus sonhos: os caçadores de peles dos curtumes de Nova Orleans haviam exterminado os jacarés que fingiam de mortos com as fauces abertas durante horas e horas nos barrancos da margem para surpreender as borboletas, os louros com suas algaravias e os micos com seus gritos de doidos tinham ido morrendo à medida que acabavam as frondes, os peixes-boi de grandes tetas de mãe que amamentavam as crias e choravam com vozes de mulher desolada nas pontas de areia eram uma espécie extinta pelas balas blindadas dos caçadores de prazer. (García Márquez, 1985, p. 408-409).

Como podemos ver, o narrador sinaliza para o leitor elementos naturais da região: os animais, a vegetação, o desmatamento, a extinção de animais, a exploração da natureza pelo homem, ao mesmo tempo em que fala da paixão e da importância do rio, deslumbrando-se com a paisagem.

A mesma questão ocorre também na obra *Crônica de uma morte anunciada* (2011), por ocasião da descrição da vista deslumbrante de um dia de verão em Cartagena das Índias, conforme se observa a seguir:

Estava numa colina varrida pelos ventos, do terraço via-se o paraíso sem limites dos lodaçais cobertos de anêmonas roxas, e, nos dias claros do verão, o horizonte nítido do Caribe e os transatlânticos de turistas de Cartagena das Índias (García Márquez, 2011, p. 48).

Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), o autor apresenta descrições de espaços urbanos, como no trecho abaixo, sobre a cidade de Cartagena:

Do alto do céu, como as via Deus, viram as ruínas da mui antiga e heróica cidade de Cartagena das índias, a mais bela do mundo, abandonada por seus povoadores devido ao medo pânico do cólera, depois de haver resistido a toda classe de assédios de ingleses e tropelias de bucaneiros durante três séculos. Viram as muralhas intactas, o capim nas ruas, as fortificações devoradas pelo amor-perfeito, os palácios de mármore e altares de ouro com seus vice-reis apodrecidos de peste dentro das armaduras. Sobrevoaram as palafitas das Trojas de Cataca, pintadas de cores doidas, com cercados de criar iguanas comestíveis, e pencas de balsâmicas e astromélias nos jardins lacustres (García Márquez, 1985, p. 280).

É relevante percebermos essas marcas de localização em trechos de suas obras, pois ratificam o caráter regional da escrita do autor. A riqueza de detalhes e as descrições dos espaços e lugares remetem o leitor a uma visão bastante realista. Outras cidades são citadas, dentre elas Riohacha e Curaçao, assim como povoados menores, como é o caso de Trojas de Cataca.

Além da menção às cidades, identificamos outro traço regional, que são as manifestações culturais desses espaços: a presença de danças típicas, quando García Márquez fala da roda de cumbiamba, uma dança de roda muito popular na costa atlântica do país. O autor cita também o merengue, dança e música popular típica de regiões da costa colombiana e de alguns países do Caribe. E ainda faz referência a uma festa tradicional ligada a algum santo padroeiro e celebrada, na obra, nas festas nacionais de outubro, chamada verbena.

Eu conservava uma lembrança muito confusa da festa antes de me decidir a resgatá-la aos pedaços da memória alheia. Durante anos, em minha casa, continuaram falando que meu pai voltara a tocar o violino de sua juventude em honra dos recém-casados, que minha irmã freira dançou um *merengue* com o hábito de rodeira, e que o doutor Diosnísio Iguarán, primo irmão de minha mãe, conseguiu viajar no navio oficial para não estar aqui no dia seguinte quando viesse o bispo (García Márquez, 2011, p. 58).

Neste trecho de *Crônica de uma morte anunciada* (2011), percebe-se que essas festas são tradicionais naquela sociedade e, inclusive, fazem parte dos costumes da família, como vimos anteriormente. Além disso, há referências a questões religiosas, um dos traços citados anteriormente.

Assim, podemos dizer que as obras de García Márquez, especialmente as analisadas nesta tese, incorporaram de forma contundente os principais traços do *boom* latino-americano. Ao misturar esses aspectos misteriosos e irracionais, tidos como fantásticos, com o cotidiano, ele desafiou as fronteiras entre realidade e imaginação, ao mesmo tempo em que retratou com profundidade as contradições históricas, culturais e sociais (como veremos acerca do papel da mulher tanto na obra literária quanto nos filmes) na Colômbia. Seu estilo singular e sua capacidade de transformar o local em universal contribuíram significativamente para o prestígio do *boom* e ajudaram a redefinir a literatura latino-americana no cenário mundial.

3 CAPÍTULO III – O SOCIAL FEMININO NA LITERATURA DE GARCÍA MÁRQUEZ

“La literatura de García Márquez, aunque se anda por ramas de ilusión, fantasía y mitología, tiene siempre un fondo social, una proyección política, una denuncia a los gobernantes inmorales y administradores de la desigualdad” (Fernández-Brasso, 1969)

García Márquez apresenta ao leitor uma construção narrativa que entrelaça, de modo muito tênue, com a realidade social do próprio país, a Colômbia. Ele amplia suas percepções e sua compreensão sobre seu país de origem e converte em ficção.

Aragão (2005) relata que as experiências vividas pelo autor e pela comunidade na qual ele está inserido culturalmente influenciaram “de maneira determinante o processo de elaboração de suas obras. Essas experiências são ‘absorvidas’ na criação ficcional e convertem-se em novas realidades” (p. 285).

Assim, essas relações presentes em suas obras, principalmente nas aqui analisadas, não são meras coincidências ou escolhas inocentes, pois, ao trabalhar temas da realidade colombiana, García Márquez faz um tributo ao próprio passado de sua nação e de sua família. Como o próprio autor reforça, ele acredita que “um romance é uma representação cifrada da realidade, uma espécie de adivinhação do mundo. A realidade que se maneja num romance é diferente da realidade da vida, embora se apoie nela. Como acontece nos sonhos” (García Márquez, 1982, p. 38-39). Logo, a proximidade entre a literatura e a realidade é algo comum e interessante de ser analisada, uma vez que se influenciam mutuamente e se enriquecem reciprocamente.

De acordo com Borges (2010, p. 108), “a Literatura, seja ela expressa nos gêneros crônica, conto ou romance, apresenta-se como uma configuração poética do real, que também agrega o imaginado, impondo-se como uma categoria de fonte especial para a História cultural de uma sociedade”. Logo, a relação que ela é capaz de criar com o real pode ser de cunho significativo, uma vez que a obra literária é um produto social, uma criação muitas vezes inspirada no meio e na época em que o autor está inserido.

Dessa maneira, é possível afirmar que, ao analisar determinadas questões sociais, como o universo feminino, nas obras *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), de García Márquez, não apenas se verificam traços que corroboram a realidade, mas se compreendem outros fatores que estão ligados a isso, como o período histórico e social vivenciado pelo autor durante seu amadurecimento como escritor.

A respeito das representações femininas no universo ficcional, a pesquisadora Zolin (2009) analisa que:

[...] é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que a representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (Zolin, 2009, p. 226).

Com base nisso, veremos como García Márquez construiu as personagens femininas nas obras *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), considerando se, ou em que medida, ele atendeu ao estereótipo cultural que estava presente no contexto social da época ou buscou representar a mulher de forma mais liberta dessas amarras impostas pela sociedade.

Para isso, é importante entender a noção de realidade e ficção, a qual pode se manifestar por meio de um passado distante ou próximo, e como algo que se apresenta de modo muito entrelaçado. É o que Iser (2002) propõe compreender ao afirmar que essa relação entre o dado real e o produto do imaginário encontra manifestação contundente no âmbito da ficção literária.

Segundo o teórico alemão, a aplicação dos mecanismos da ficção à literatura se dá, simultaneamente, por um processo de “irrealização do real e realização do imaginário” (Iser, 2002, p. 960). Ou seja, isso equivaleria a dizer que, embora o imaginário seja capaz de figurar “uma realidade de todo reconhecível” no interior de uma narrativa, essa mesma realidade não poderia escapar ao “signo do fingimento”, que é próprio à ficção (Iser, 2002, p. 973). Ele ainda complementa que o mundo visto na obra literária deve ser entendido “como se o fosse”, pois é importante compreender que o que foi representado não é o mundo dado.

Nesse processo, a obra adquire a natureza de um plano de intersecção entre o mundo ficcional e o mundo real – entre texto e contexto; uma intersecção mediada pela linguagem imaginativa, mas sempre em caráter aproximativo, implícito na condição do “como se” ficcional.

Outro teórico que trabalha com essa perspectiva do real *versus* ficcional é Candido (2006). Ao fazer essa discussão, estabelece a literatura como uma

transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração (Candido, 2006, p. 63).

Entendemos que, segundo o teórico, uma vez que a obra literária se desdobra aqui como sistema de representação de um mundo entre parênteses, é inevitável a adesão a uma dinâmica histórica e sociocultural que se faz presente no sistema simbólico vigente.

Vargas Llosa (2022), em um estudo que fez sobre García Márquez, diz que ele tentou suprir a realidade, transformando-a em outra, por meio das palavras, de modo que pudesse tanto refleti-la quanto negá-la ao mesmo tempo:

Sua obra é duas coisas ao mesmo tempo: a redefinição da realidade e um testemunho de seu desacordo do mundo. Indissolivelmente unidos, aparecerão em sua obra os seguintes dois ingredientes (um objetivo e outro subjetivo): a realidade com que ele está inimizado e as razões dessa inimidade; a vida tal como é e aquilo que ele gostaria de eliminar, acrescentar ou corrigir da vida. Todo romance é um testemunho cifrado: constitui uma representação do mundo, mas de um mundo ao qual o romancista acrescentou *algo*: seu ressentimento, sua nostalgia, sua crítica (Vargas Llosa, 2022, p. 80).

A partir dessa percepção, é interessante notar que García Márquez utilizou suas relações com o meio para desenvolver suas narrativas, uma vez que a realidade que ele vivenciou faz parte de um período histórico que o influenciou. Ele ouvia as histórias contadas por seus pais e avós sobre o repertório popular e sobre aquilo que observava nas mudanças e nos momentos turbulentos da história da Colômbia, como ditaduras e guerras.

A criação literária das obras em análise, cada uma a seu modo, representa períodos históricos longínquos da Colômbia, mas também expressa a realidade (que também é histórica) do próprio período do autor. “Vemos como experiências pessoais, vivências do seu povo e elementos culturais transformam-se, nas mãos de García Márquez, em elementos novos, diferentes, totalmente integrados na teia de aranha do texto” (Aragão, 2005, p. 298).

Ainda tratando dessa relação entre realidade e ficção na literatura, Candido reforça a ideia de que a obra literária se mostra capaz de imprimir “sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (Candido, 2006, p. 30). Tendo isso em vista, é possível analisar como a literatura de García Márquez, em especial, trabalha com o real, bem como com as relações entre realidade e ficção, além da importância que essas obras literárias apresentam para os estudos sociais, históricos e políticos.

Então, nessa perspectiva entre realidade e ficção, analisaremos neste capítulo a construção das personagens femininas dentro da realidade social presente na obra *Crônica de uma morte anunciada* (2011), com base na temática da honra, e na obra *O amor nos tempos do cólera* (1985), aprofundando a temática da liberdade e das expectativas sociais sobre a

mulher.

3.1 Crônica de uma morte anunciada

A obra *Crônica de uma morte anunciada* (2011) é um exemplo fascinante de como a literatura pode ser utilizada para explorar questões profundas da cultura e dos códigos morais e sociais de uma região da Colômbia. Ao recontar, ficcionalmente, o assassinato sofrido pelo jovem Cayetano Gentile, o autor transforma um evento trágico, ocorrido em 1951⁶³, em uma narrativa rica em detalhes e simbolismo. A estrutura de grande-reportagem, influenciada pelo *new journalism* americano, permite que García Márquez mescle elementos jornalísticos com uma prosa literária intensa, oferecendo uma nova perspectiva de leitura sobre a sociedade da época.

O intuito do *new journalism* era somar características literárias com a tradicional objetividade das notícias e, assim, narrar a história como um acontecimento pessoal, e não apenas como um fato. Para isso, os autores passaram a escrever utilizando técnicas que aproximam o leitor da história contada. Entre essas técnicas, destacam-se: a descrição do ambiente, o desenvolvimento dos acontecimentos a partir da construção de cenas, os diálogos com todas as gírias e oralidades, o uso da terceira pessoa e um dos elementos mais fundamentais – a contextualização da sociedade.

Essa estrutura de escrita ficcional com base na escrita jornalística contribuiu para a construção narrativa do romance de García Márquez. O autor pôde, com isso, dar novos nomes aos personagens e incorporar características culturais locais, não apenas para humanizar a história, mas também para torná-la mais universal, no sentido de romper as fronteiras da região, refletindo a complexidade das relações sociais e as expectativas morais. A obra é, portanto, um estudo não apenas do crime em si, mas das consequências sociais e psicológicas que ele gera, demonstrando a maestria do autor em criar uma narrativa que provoca reflexão e empatia.

García Márquez disse, certa vez em uma entrevista, que seu interesse pela ética da sua profissão, como jornalista, se devia ao fato de se sentir mais um jornalista do que um escritor:

⁶³ Trágico episodio ocurrido el 22 de enero de 1951 en el municipio de Sucre donde “el joven sucreño Cayetano Gentile Chimento, de 22 años, estudiante de tercero de medicina en la Universidad Javeriana de Bogotá y heredero de la mayor fortuna del pueblo, cayó abatido a machetazos, víctima inocente de un confuso lance de honor y sin saber a ciencia cierta por qué moría” (Rama, 1982, p. 7).

Meus livros são livros jornalísticos, embora sejam pouco vistos assim. Mas esses livros contêm uma riqueza de pesquisa, checagem de fatos, rigor histórico e fidelidade aos fatos. Eles são, em sua essência, grandes romances ficcionalizados ou fantásticos, o que você quiser, mas o método de investigação, o tratamento de informações e o manejo dos fatos, é de jornalista (Redacción Centro Gabo, 2022).

Portanto, por tratar-se de uma narrativa de gênero híbrido, os personagens de *Crônica de uma morte anunciada* (2011) são construídos de forma a terem um pé na realidade, o que faz com que os protagonistas reais da tragédia sejam eternizados pelo autor, conforme os seguintes fatos. Cayetano Gentile, um imigrante de ascendência italiana, se tornou Santiago Nasar, um árabe, e, dessa maneira, mais próximo da ancestralidade de Mercedes Barcha (esposa do autor). Margarida Chica, amiga de Mercedes, foi transformada em Ângela Vicário. Miguel Palencia tornou-se Bayardo San Román. Víctor Manuel e José Joaquín Chica Salas foram representados pelos irmãos gêmeos Pedro e Pablo Vicário. A maioria dos outros detalhes do livro é similar a situações ocorridas na vida real. Alguns dos relacionamentos foram modificados, em particular em termos de classe social, e é evidente que García Márquez reescreveu o caso dramático com o seu olhar mágico de romancista (G. Martin, 2011, p. 457).

G. Martin (2011) ainda afirma que esse romance é uma obra de dimensão autobiográfica. Na história, o narrador envolve a mãe Luisa Santiago Márquez, os irmãos Luis Enrique, Jaime, Margot, uma irmã freira e um pai, que não são nomeados, e ressuscita a tia Wenefrida para observar os últimos suspiros de Santiago. Ele ressalta também que “os membros da família aparecem não apenas com os próprios nomes, mas com a própria personalidade e maneira de falar” (G. Martin, 2011, p. 458)⁶⁴.

Segundo Souza (2011), as experiências do escritor no âmbito familiar recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela participação do outro na narrativa. Ela acredita que

A preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso (Souza, 2011, p. 18).

⁶⁴ Los miembros de la familia no sólo figuran con sus nombres propios, sino que adoptan también su personalidad y su manera de hablar.

Quanto à construção do espaço, o povoado onde se passa a história é a cidade de Sucre, ao norte da Colômbia, na região do Caribe, onde a família García Márquez morou em uma casa às margens do rio, como é descrito no romance. O autor não menciona o nome do povoado no livro, mas existem similaridades, como reforça G. Martin (2011): “embora o lugar jamais tivesse tido grandes barcos a vapor, como os que aparecem no romance, nem carros; e Cartagena por certo não podia ser vista à distância. Mas, na maioria dos outros aspectos, a cidade é quase idêntica à original” (G. Martin, 2011, p. 458)⁶⁵.

Como o próprio García Márquez costumava dizer, sua narrativa está calcada na realidade, assim seus personagens, sendo eles reais ou fictícios, também são moldados a partir da realidade do povo colombiano, histórias vividas ou observadas pelo escritor. Essas histórias de vida ganham forma em narrativas fantásticas performatizadas por mulheres de pulso firme e coração angustiado e homens aventureiros e solitários, como reforça Motta:

Os acontecimentos relatados pelas narrativas (realistas ou imaginárias) são performatizados por personagens, atores que representam seres humanos e realizam coisas que os seres humanos também realizam (antropomorfismo natural da narrativa). A construção de personagens e ações na narrativa é uma estruturação de condutas humanas, que fornecem ao narrador matéria prima e os modelos (Motta, 2004, p. 7-8).

Entendemos que, de acordo com a afirmação acima, ao mesclar realidade e liberdade criativa, a obra mostra um caráter de dualidade entre uma narrativa realista, por lidar com eventos factuais, mas também fantástica, por trazer elementos particulares de criatividade na forma de lidar com esses eventos.

Um ponto que merece destaque nessa questão é a exclusão de valores figurativos ou exacerbados próprios do realismo fantástico, como no caso do assassinato de Cayetano Gentile. Nesse episódio, mesmo mudando o nome da personagem, a ocorrência desse fato triste permanece no romance, pois o crime é descrito à luz dos valores morais de uma terra devota e tradicionalista. Nesse sentido, a narrativa de García Márquez há de perpetuar as significações sociais de pelo menos os últimos cinquenta anos, pois elas refletem a memória cultural da América Latina.

De acordo com Esteban (2009), esses elementos realistas se converteram em ficção e, conseqüentemente, a obra traduz essa realidade, tomando partido sobre ela, seja corroborando ou negando-a, pois “os elementos reais se converteram igualmente em obra de

⁶⁵ Sin embargo, allí nunca hubo grandes barcos a vapor como los que aparecen en la novela, tampoco automóviles; y desde luego Cartagena no podía verse en la distancia. En cambio, en casi todo lo demás coincide punto por punto con el pueblo original.

ficção e adquiriram autonomia, mas apresentam uma série de estratégias, de artifícios, que dizem da realidade mais do que a própria cópia dela” (Esteban. 2009, p. 218-219)⁶⁶.

Se relacionarmos essa obra específica do autor com as demais, percebemos que as estratégias narrativas e sua visão de mundo coincidem, como duas figuras sobrepostas. Não seria estranho distinguir que nesse romance muitos dos elementos que caracterizaram seu estilo e sua ideologia, como é o caso do universo de superstição e a presença dos presságios, estão presentes em várias passagens do texto.

Santiago Nasar era um homem de festas, e seu maior prazer ele o teve na véspera de sua morte, calculando o custo do casamento. Estimou que a decoração floral da igreja custara tanto quanto 14 enterros de primeira classe. Essa avaliação havia de me perseguir durante muitos anos, pois Santiago Nasar me disse muitas vezes que o cheiro das flores em recinto fechado tinha para ele uma relação imediata com a morte, e naquele dia o repetiu ao entrar no templo. "Não quero flores no meu enterro", disse-me, sem pensar que eu trataria disso no dia seguinte (García Márquez, 2011, p. 56-57).

Como podemos ver na citação acima, a vítima reconhece o presságio no momento em que entra na igreja. Assim, em um mundo rodeado de presságios e superstições, como parte da cultura da região, é possível notar traços desse universo em grande medida na obra de García Márquez.

Ao tratar desse aspecto particular da escrita de García Márquez, Ruffinelli (1985) afirma que o uso desse repertório da cultura como elemento na escrita do autor vem de muito antes da publicação dessa obra específica, pois este acredita que a “superstição faz parte substantiva do seu mundo cotidiano e também do seu mundo literário” (Ruffinelli, 1985, p. 279)⁶⁷.

Outro ponto de destaque na escrita de García Márquez é a forma como o autor habilmente entrelaça elementos do jornalismo e da literatura, criando uma narrativa que não apenas conta uma história, mas também provoca uma reflexão sobre a realidade e a ficção. A obra, que relata a morte de Santiago Nasar, por exemplo, se torna um espaço onde a verossimilhança e a criatividade coexistem, como ressalta Coutinho (2008).

García Márquez, ao falar do processo de construção do romance, afirma que a obra surgiu a partir de algumas de suas percepções sobre fatos do cotidiano devido ao seu convívio no meio jornalístico:

⁶⁶ Los elementos reales se han convertido igualmente en obra de ficción y han adquirido autonomía, pero hay una serie de estrategias, de artificios, que dicen de la realidad más que la propia copia de ella.

⁶⁷ La superstición forma parte sustantiva de su mundo cotidiano y también de su mundo novelesco.

Minha reação imediata foi me sentar para escrever a reportagem sobre o crime, mas me deparei com muitos obstáculos. O que mais me interessava já não era mais o crime em si, mas o tema literário da responsabilidade coletiva. [...] Desde aquele dia, porém, não se passou nenhum outro sem que eu não tivesse o desejo de escrever essa reportagem (García Márquez, 2010, p. 418)⁶⁸.

Como podemos perceber, segundo o próprio autor, a escolha por uma estrutura narrativa não linear e o uso de diferentes pontos de vista conferem uma profundidade à narrativa, permitindo ao leitor explorar a complexidade dos personagens e suas motivações. A repetição de eventos e a maneira como a informação é revelada tornam a leitura envolvente, ao mesmo tempo que a familiaridade com o desfecho trágico intensifica o suspense.

A reconstrução dos fatos na narrativa ocorre em um período que se estende por mais de vinte anos após o crime; a ação e, portanto, a história construída está centrada em apenas um dia. Do retorno de Ângela à casa dos pais, na noite de núpcias, até a autópsia de Santiago, passam-se aproximadamente vinte e quatro horas. Por outro lado, são mencionados os três dias em que transcorre a diegese, cada um acompanhado de um qualificativo que indica significativas impressões valorativas, tais como: “daquele indesejável domingo” (García Márquez, 2011, p. 59); “daquela segunda-feira ingrata” (García Márquez, 2011, p. 7); “uma terça-feira sombria” (García Márquez, 2011, p. 101).

Além disso, a sua experiência como jornalista é algo bastante palpável em sua escrita. Ele apresenta os fatos de maneira quase documental, mas com um toque poético que realça as emoções e as nuances da vida cotidiana. Essa fusão de estilos não apenas enriquece a narrativa, mas também estabelece uma conexão mais íntima entre o leitor e o texto, convidando-o a questionar a natureza da verdade e da interpretação. Sobre isso, Ruffinelli afirma o seguinte:

A história é a nossa maneira de *imaginar* o passado com a ajuda de evidências, testemunhos e documentos, mas nunca foi capaz de iluminá-lo completamente, muito menos quando esse passado é feito de paixões, instintos, ideologia. Daí a simbiose entre história e ficção que García Márquez nos propõe no seu romance: último recurso para registrar e expressar artisticamente a complexa vida humana (Ruffinelli, 1985, p. 283)⁶⁹.

Como se pode ver, ao unir a realidade e a ficção, García Márquez nos apresenta

⁶⁸ Mi reacción inmediata fue sentarme a escribir el reportaje del crimen pero encontré toda clase de trabas. Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva. [...] Desde aquel día no pasó uno en que no me acosaran los deseos de escribirlo.

⁶⁹ La historia es nuestra manera de *imaginar* el pasado con la ayuda de evidencias, testimonios y documentos, pero nunca ha podido iluminarlo por completo, menos aún cuando ese pasado está formado de pasiones, instintos, ideología. De ahí la simbiosis entre historia y ficción que nos propone García Márquez en su novela: último recurso para registrar y expresar artisticamente la compleja vida humana

uma crônica que transcende o mero relato de um crime, transformando-se em uma reflexão sobre o destino, a honra e a inevitabilidade da tragédia. A obra se configura, assim, como um testemunho da condição humana, fazendo com que o leitor reflita sobre a fragilidade da vida e as convenções sociais que a moldam.

E é nessa perspectiva das convenções sociais que iremos analisar, a seguir, a temática da honra, tendo como base o papel social do feminino na construção das personagens da obra. O objetivo é analisar como essa construção está atrelada a questões de cunho social, cultural e histórico em *Crônica de uma morte anunciada* (2011).

3.1.1 A honra e a condição feminina

García Márquez parece crer que não existem fronteiras entre a ficção e a vida cotidiana, e as suas narrativas apresentam uma intenção de nos levar a acreditar no seu ponto de vista. É o caso da morte do protagonista de *Crônica de uma morte anunciada* (2011), Santiago Nasar, que foi motivada por um “conceito anacrônico de honra, e de que foi executado por um crime que ele poderia não ter cometido” (Jarvis, 1985, p. 228)⁷⁰.

Analisar a honra de forma anacrônica refere-se à aplicação de valores antigos em contextos modernos onde eles já não fazem sentido ou vice-versa. Ou seja, honra, historicamente, funcionava como um mecanismo de controle social rígido, crucial para a sobrevivência de famílias ou grupos, muitas vezes ligada à defesa da reputação através de violência legítima, como o duelo. Em tempos atuais, esse tipo de comportamento já não atende à sociedade contemporânea.

Se buscarmos uma definição da palavra honra, encontramos o seguinte: “A honra considerada como a posse, por homens e mulheres, dessas qualidades consiste na tentativa de relacionar a existência a determinados padrões arquetípicos de comportamento” (Campbell, 1964, p. 271). Já o dicionário online *Oxford Languages* nos traz a seguinte definição: “Princípio que leva alguém a ter uma conduta proba, virtuosa, corajosa, e que lhe permite gozar de bom conceito junto à sociedade” (2024).

De acordo com o *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (2000), “honra se refere a certa pessoa, circunstância de ser irrepreensível por sua conduta, por não ter cometido atos delituosos, imorais ou, em geral, que mereça o desprezo humano, [...] circunstância de ser uma pessoa respeitada, admirada ou tida como uma pessoa de mérito”

⁷⁰ Concepto anacrónico del honor, y de que fuera ejecutado por un crimen que pudo no haber cometido.

(Moliner, 2000, p. 754)⁷¹.

Para o oposto de honra temos a desonra (ou opróbrío), que segundo Berger (2015), corresponde a “um cair em desgraça no sentido mais abrangente do termo: a perda da face na comunidade, mas também a perda do *self* e a separação das normas básicas que regem a vida humana” (p. 9).

Consideramos, assim, que a seleção desse tema por parte do escritor revela inquietudes e questionamentos acerca dos valores sociais, e o tratamento dado ao tema indica o grau de adesão ou censura que esses valores merecem em sua obra. Isso se dá principalmente por meio de uma ironia lúcida que o autor apresenta no texto, ao abordar a forma de lidar com o tema, “mas temperada pela grande compaixão que as suas criaturas inspiram umas nas outras, que penetra no romance sem estridência, para se traduzir numa atitude de espanto perante o absurdo vital e literário” (Martínez, 1985, p. 243)⁷².

Partindo dessa ideia, sua obra revela como as fronteiras discursivas refletem particularidades culturais e sociais, especialmente no contexto colombiano. Nela, a fusão entre realidade e imaginação permite uma representação alegórica das complexas dinâmicas de honra e violência presentes naquela sociedade, particularmente quando pensamos no papel da mulher.

Essa abordagem estética não apenas enriquece a narrativa, mas também oferece uma crítica incisiva às tradições e às tensões que moldam a identidade do país. A forma como sua narrativa foi construída revela a profundidade das experiências humanas e a maneira como a cultura se entrelaça com questões universais de moralidade e destino, com especial atenção à situação do feminino nesse contexto.

Ao levar em consideração esse entrelaçamento entre aspectos da cultura e a ficção, Genette (1981, p. 265) define narrativa como uma representação, seja ela real ou fictícia, que tem como base um acontecimento (ou vários deles), podendo ser relacionado a eventos factuais ou ficcionais, construídos através da linguagem oral ou escrita. Ele acrescenta ainda que,

toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturados e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição

⁷¹ Con referencia a cierta persona, circunstancia de ser intachable por su conducta, por no haber cometido actos delictivos, inmorales, o, en general, que merezcan el desprecio de la gente, [...] circunstancia de ser una persona respetada, admirada o tenida por especialmente meritoria entre la gente.

⁷² Pero templada por la gran compasión que sus criaturas se inspiran, penetra en la novela sin estridencias, para traducirse en una actitud de asombro ante tamaño absurdo vital y literario.

(Genette, 1981, p. 272).

Nessa discussão, vemos que a pluralidade da narrativa de García Márquez engloba, através de temáticas como a honra e a violência, personagens e ambientes diversificados, trazendo um caminho válido para compreender suas potencialidades, até para traçar, de forma representativa, aspectos sociais e culturais de um povo, de um país.

Outro autor que também trata dessas mesmas questões é Todorov (1976), ao definir as categorias de história e discurso na construção da narrativa literária. Na sua visão, a narrativa como história se divide em duas categorias, sendo elas: a) lógica das ações – que ocorrem ao longo da história sem considerar suas relações; e b) os personagens e suas relações – a estrutura de relações dos personagens apresentada para a construção da narrativa. Já a narrativa como discurso apresenta três categorias: a) o tempo da narrativa – o tempo no qual se apresenta o discurso; b) os aspectos da narrativa – narração do discurso e do olhar imposto sobre ele; e c) os modos da narrativa – maneira pela qual o narrador expõe ou apresenta a história.

Sobre os modos da narrativa como discurso, para Todorov (1976), “existem dois modos principais: a representação e a narração” (p. 240). O modo da narrativa se refere ao desenrolar da história em frente aos olhos do leitor, ao contrário do modo da narração, no qual há o puro relato do fato já ocorrido.

Ao relacionarmos essas categorias acima aos pontos constantes de ligação entre as obras do autor colombiano como história e discurso, podemos dizer que elas remetem ao caráter de resgate de acontecimentos, muito presente em suas criações, assim como à subjetividade, aspecto este ligado intrinsecamente às escolhas temáticas e à maneira particular de narrar estabelecidas por García Márquez.

Tendo como uma de suas características mostrar a Colômbia no centro de suas narrativas, como havíamos dito anteriormente, García Márquez busca promover uma integralidade de realidades, sejam elas factuais ou não. O autor aponta ainda a fatalidade como o movimento da ação do romance e denuncia o resultado de atitudes inapropriadas de uma sociedade corrompida por padrões e convencionalismos que não atendem mais às demandas contemporâneas.

Ao analisar a recriação de realidades, um dos aspectos mais pontuais nas narrativas ficcionais de García Márquez, Motta afirma que:

É assim que percebemos e construímos, através da memória, a nossa realidade no mundo da vida: a vida se transforma em arte (em narrativas dramáticas) e a arte se

converte em um veículo através do qual a realidade se torna manifesta. Construimos então as nossas identidades, a nossa biografia, a nossa história, o nosso passado, presente e futuro (...). As narrativas são formas de relações que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e poder (Motta, 2010, p. 146).

Ao considerarmos esse posicionamento de Motta, vemos que García Márquez busca, através do seu espírito jornalístico, de suas experiências e do resgate histórico, fazer uso dos recursos narrativos da literatura. Ele reconstrói temáticas em seus enredos e, em uma esfera mais ampla, traz à tona elementos que constituem traços culturais representativos de seu país.

Para tal, García Márquez utiliza como estratégia a quebra do princípio da linearidade comum às narrativas tradicionais. Sem a obrigação de obedecer a uma ordem cronológica para a construção dos acontecimentos, o autor inicia a narrativa de *Crônica de uma morte anunciada* (2011) com o anúncio de que uma morte acontecerá.

No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo. Tinha sonhado que atravessava um bosque de grandes figueiras onde caía uma chuva branda, e por um instante foi feliz no sonho, mas ao acordar sentiu-se completamente salpicado de cagada de pássaros (García Márquez, 2011, p. 7).

A causa da morte foi a vingança orquestrada pelos irmãos Vicário que, enraivecidos pela integridade abalada de sua irmã, acusam Nasar de ser o responsável por sua desonra antes do matrimônio. Então, Pedro e Pablo Vicário seguem no encalço de Santiago Nasar com duas facas por toda a cidade, que sabemos situar-se em uma pequena localidade colombiana próxima à costa caribenha, Sucre.

Identificamos a relação dialógica que o autor faz com o caráter generalizado da violência ao apresentar uma comunidade isolada do interior, com seus próprios princípios éticos, suas penalidades e seus códigos de moral, tal qual acontece com os povoados fictícios que, se formos analisar, não diferem dos que de fato ainda existem naquele país.

Ele atribui à população a função de espalhar a notícia da emboscada – o que, por uma série de fatores pouco esclarecidos e pouco detalhados, não acontece. Entretanto, em vários momentos tornam-se claras as circunstâncias que levam os habitantes da cidade a não alertarem a vítima ou a sua família sobre os perigos que a aguardam.

Muitos dos que estavam no porto sabiam que iam matar Santiago Nasar. Dom Lázaro Aponte, coronel de academia em gozo de boa reforma e prefeito municipal há onze anos, cumprimentou-o com os dedos. “Eu tinha razões muito fortes para

acreditar que não corria mais nenhum perigo”, disse-me. O padre Carmen Amador também não se preocupou. “Quando o vi são e salvo pensei que tudo havia sido uma mentira”, disse-me. Ninguém perguntou sequer se Santiago Nasar estava prevenido, porque todos acharam impossível que não o estivesse (García Márquez, 2011, p. 28).

Como podemos ver, dois exemplos claros dessa inércia por parte das pessoas ficam evidentes nos relatos do coronel e do padre da cidade, personagens que reforçam imagens arquetípicas de uma Colômbia provinciana e violenta, que encontramos com frequência nas obras do autor.

Os habitantes, cúmplices direta ou indiretamente da barbárie, seguem esses preceitos à risca e levam suas vidas baseadas na preservação de uma espécie de ordem absoluta e incontestável, que garante o cumprimento de seus princípios, mesmo que acarretem a morte de um possível inocente, como foi o caso de Santiago Nasar.

A caminho de nossa casa, meu irmão entrou para comprar cigarros no armazém de Clotilde Armenta. Bebera tanto que suas lembranças daquele encontro foram sempre muito confusas, mas não esqueceu nunca o trago mortal que Pedro Vicário lhe ofereceu. “Era puro fogo”, disse-me. Pablo Vicário, que tinha começado a dormir, acordou sobressaltado quando o senti entrar, e lhe mostrou a faca.

– Vamos matar Santiago Nasar – disse-lhe.

Meu irmão não se lembrava. “Mas ainda que me lembrasse, não teria acreditado”, disse-me muitas vezes. “Quem podia, porra, imaginar, que os gêmeos iam matar alguém, e ainda mais com suas facas de porco!” (García Márquez, 2011, p. 91).

Vemos na citação acima vários momentos em que a inércia se categoriza como o principal agente tolerante da brutalidade e do desespero que acometiam os irmãos Vicário, tomados pelo ódio e pela pressão.

Movidos pela defesa da honra de sua irmã Ângela Vicário, devolvida pelo noivo Bayardo San Román ainda na noite de núpcias, os irmãos Vicário percorrem toda a cidade no centro de um relato minucioso, indo do porto em que o Bispo chegaria até a mercearia de Clotilde Armenta, local inicial da busca pela vítima a fim de consumir a suposta vingança.

Construída por um narrador-personagem, que sugere ser um jornalista ao conduzir entrevistas com todos aqueles que sabiam do futuro iminente de Santiago Nasar, mas que, por alguma razão, não o advertiram, a narrativa traz a questão da honra como estopim para o crime, pois representa um dos aspectos mais influentes nesta obra de García Márquez.

O relacionamento dos personagens noivos é apresentado como um contrato estritamente ligado aos costumes da época, vetando qualquer contato mais íntimo entre o casal, uma vez que parte da perspectiva de que o “poder da instituição matrimonial parecia

fundamental para a organização social”⁷³ (Mesa, 1995, 190). Quando há a suspeita de que houve uma traição, a única saída possível seria a vingança, que deveria ser concretizada pela ideia da alma lavada com sangue.

Santiago Nasar levantou a mão para evitar o primeiro golpe de Pedro Vicário, que o atacou pelo lado direito com a faca reta.

– Filhos da puta! – gritou.

A faca atravessou a palma de sua mão direita e logo mergulhou até o fundo das suas costas. Todos ouviram seu grito de dor.

– Ai minha mãe!

Pedro Vicário retirou a faca com o seu pulso feroz de magarefe e assestou um segundo golpe quase no mesmo lugar. "O estranho é que a faca voltava a sair limpa", declarou Pedro Vicário ao juiz instrutor. "Eu o tinha furado pelo menos umas três vezes e não havia nenhuma gota de sangue" (García Márquez, 2011, p. 153).

No trecho acima acontece a versão dos fatos dada pelos irmãos Vicário ao juiz, quando este os sentencia pela morte de Santiago Nasar. Nessa versão nota-se também no texto a manifestação de elementos do realismo fantástico, pois, na descrição do assassinato, não é mencionada a presença de sangue, como se espera em descrições dessa natureza.

É por meio dessa narrativa particular, que se mostra de forma instigante e detalhada, obedecendo à estrutura de construção textual de uma reportagem literária, que se torna possível compreender a presença do tema da violência na Colômbia e suas várias dimensões em narrativas como essas produzidas pelo autor.

Segundo Uribe (1995), a violência no país contra a mulher no “trabalho, na família e em todos os demais espaços sociais, é produzida numa relação específica que reproduz um sistema mais global de relações favorecedoras da opressão de um sexo sobre o outro” (p. 353)⁷⁴.

Escrito por um olhar abrangente que descreve o impacto de uma sociedade patriarcal colombiana, esse romance de García Márquez constrói conexões entre o comportamento das pessoas e seus locais de origem, traçando retratos ainda mais representativos do seu país natal.

Desde os primeiros momentos da reconstrução dos últimos passos de Santiago Nasar e seus assassinos, estão presentes aspectos alegóricos que abraçam a cultura nacional daquele período, em especial no que fazem referência ao comportamento dos indivíduos. A questão da honra constitui-se na grande idiosincrasia do comportamento das personagens que ocupam o espaço da narrativa de *Crônica de uma morte anunciada* (2011).

⁷³ Poder de la institución matrimonial pareció fundamental para la organización social.

⁷⁴ En el trabajo, en la familia y en todos los demás espacios sociales, es producida en una relación específica que reproduce un sistema más global de relaciones favorecedoras de la opresión de un sexo sobre el otro.

Muitos ficaram sem sabê-lo. Cristo Bedoya, que chegou a ser um ilustre cirurgião, não pôde explicar por que cedeu ao impulso de esperar duas horas na casa dos avós até que o bispo chegasse, em vez de descansar na casa dos pais, que o aguardaram até o amanhecer para alertá-lo. Mas a maioria dos que puderam fazer alguma coisa para impedir o crime e, apesar de tudo, não o fizeram, consolou-se com invocar o preconceito de que as questões de honra são lugares sagrados aos quais só os donos do drama têm acesso: "A honra é o amor", ouvia a minha mãe dizer (García Márquez, 2011, p. 127-128).

Como podemos ver, a população, na ficção, dá grande importância à honra, a ponto de impedir que se manifeste diante de uma atrocidade. Para além dos conflitos que envolvem o assassinato de Nasar, existe ainda um senso de perpetuação de costumes, por mais desumanos que pareçam, e uma justificativa para os comportamentos de cada um diante dos acontecimentos, por mais absurdos que pareçam.

Isso ocorre, por exemplo, na rapidez com que o noivado de Ângela e Bayardo se consolidou, pois, seguindo a tradição, ambos eram vigiados pelos pais da noiva. Há também a observação dos fatos pela perspectiva do pequeno Jaime, filho de Luísa Santiaga, mãe do narrador. Na ocasião, o personagem é descrito como uma criança de sete anos que, mais tarde, lembrar-se-ia das críticas feitas pela mãe na data do homicídio.

Ela estava já na rua. Meu irmão Jaime, que não tinha então mais de sete anos, era o único que estava vestido para a escola.
 – Acompanhe-a você – ordenou meu pai.
 Jaime correu atrás dela sem saber o que acontecia nem para onde iam, e se agarrou à sua mão. “Ia falando sozinha”, disse-me Jaime. “Homens de pouca moral”, dizia em voz muito baixa, “animais de merda que não são capazes de fazer senão desgraças.” Não se dava conta nem mesmo de que levava o menino pela mão. “Deviam ter pensado que eu estava louca”, disse-me. “Só me lembro que se ouvia, de longe, barulho de muita gente, como se a festa do casamento tivesse começado de novo, e que todo mundo corria em direção à praça.” Apressou o passo, com a determinação de que era capaz quando uma vida estava em jogo, até que alguém, que corria em sentido contrário, se compadeceu de seu desatino.
 – Não se incomode, Luísa Santiaga – gritou-lhe ao passar – Já o mataram (García Márquez, 2011, p. 32-33).

Vemos, de acordo com a descrição acima, que, por meio do emprego de elementos metafóricos e da construção de personagens arquetípicas, o autor mostra um espelho da sociedade patriarcal vigente, ao desenvolver no romance um protótipo do que seria o país, com suas regras, punições e códigos próprios de ética.

Nessa organização estrutural, sempre muito atrelada à moral e a um temor daquilo que viria a contrariar os bons costumes, vale destacar o comportamento das personagens femininas. Por exemplo, podemos citar Pura Vicário, mãe de Ângela, a noiva, que descobre a contravenção da filha.

Após saber da não consumação do casamento e da desistência de Bayardo San Román, que leva sua noiva de volta à casa dos pais e a devolve, a personagem reage com agressividade, ressaltando um senso quase instintivo de punição, que se baseia intrinsecamente nos princípios de defesa da honra, provocando um novo conflito, como relata o autor.

Bayardo San Román não entrou, com suavidade empurrou a esposa para o interior da casa, sem dizer uma palavra. Depois beijou Pura Vicário na face e lhe falou com uma voz de profundo desalento, mas com muita ternura.
 – Obrigado por tudo, mãe – disse-lhe. – A senhora é uma santa.
 Só Pura Vicário soube o que fez nas duas horas seguintes, e foi para a morte com seu segredo. “Só me lembro que segurava meu cabelo com uma mão e batia com a outra com tanta raiva que pensei que ia me matar”, contou-me Ângela Vicário. Mas até isso ela fez com tanta discrição que o marido e as filhas mais velhas, dormindo nos outros quartos, de nada souberam até o amanhecer, quando já estava consumado o desastre (García Márquez, 2011, p. 62-63).

Percebemos a autopunição por parte da mãe, Pura, diante da devolução da filha pelo então genro. Vê-se a forma desrespeitosa com que ele trata Ângela, ao mesmo tempo em que demonstra respeito pela sogra, quando a beija na face e a chama de mãe.

Essa hierarquia pode ser problematizada quando entendemos a noção de poder, uma vez que, dentro de uma sociedade patriarcal, ela não obrigatoriamente vai na direção do homem para a mulher. Em muitos casos, a própria mulher, de forma internalizada, acaba aderindo ao discurso patriarcal.

Para Saffioti (1987), a sociedade não foi dividida entre homens dominadores de um lado e mulheres submissas e subordinadas do outro. Ou seja, há homens que dominam homens, mas também há mulheres que dominam outras mulheres. Segundo ela, o patriarcado é um “sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem, mas não constitui o único princípio estruturador da sociedade” (Saffioti, 1987, p. 16).

Nesse sentido, dentro do espaço privado, o espaço doméstico, em que a mulher desempenha o papel de provedora do lar e da organização familiar, ela constrói estratégias para reproduzir um padrão de dominação socialmente imposto pela sociedade, como vemos no papel que a mãe, Pura Vicário, exerce sobre a filha.

Esses traços de comportamento moral exigem um esforço em busca de interpretações relativas às circunstâncias, às interconexões e, não menos importante, ao modo com que a força da crueldade se incrusta na atmosfera colombiana como um aspecto de sua formação social e cultural, principalmente no universo feminino, em que a mulher não tem vez nem voz, sendo obrigada a seguir regras e convenções sociais masculinas.

Segundo Uribe (1995), essa rígida divisão social entre homem e mulher sustenta e encobre uma divisão de papéis, atividades e tarefas designadas por questão de gênero, fazendo com que as mulheres se mantivessem em condição de subordinação e dependência. O autor acrescenta ainda que a história da violência na Colômbia, em especial aquela sofrida pelas mulheres, “é um fenômeno multideterminado, e necessita, portanto, ser explicada a partir do social, do político, do econômico, do cultural e do familiar”⁷⁵ (Uribe, 1995, p. 349).

Crônica de uma morte anunciada (2011), assim como outras obras de García Márquez, apresenta uma narrativa de representação de uma realidade social e cultural da questão feminina na América Latina, em que o patriarcado se faz muito presente através da construção de personagens-tipo que refletem diferentes realidades daquele contexto social e cultural.

A paradoxal pergunta pelo responsável pela desonra de Ângela Vicário, ocorrida antes do casamento, mantém uma relação bastante estreita com a questão moral da perda da virgindade, que restringe à mulher a possibilidade de ter vida sexual antes do casamento, como atesta o seguinte diálogo:

– Ande, menina - disse-lhe tremendo de raiva – diga quem foi.
Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre.
– Santiago Nasar – disse (García Márquez, 2011, p. 63-64).

Percebe-se acima a ambiguidade que transparece na confissão de Ângela Vicário, reiterando a dúvida sobre a identidade do homem que efetivamente a desonrou. No entanto, o tom assertivo da resposta reforça a incerteza do narrador e, conseqüentemente, instala no leitor o germe enigmático da suspeita.

Segundo Gama (1995), as mulheres lidavam com a sexualidade no silêncio, e o fato de guardarem para si as manifestações de sua sexualidade era considerado um indicador cultural do feminino. Entretanto, quando esse fato era exposto, essas mulheres sofriam julgamentos e eram silenciadas, porque simbolizava o pecado.

Com todos esses medos, preservar a virgindade, resistir aos avanços masculinos, abster-se de iniciar relações sexuais até a celebração do casamento, negar o prazer e preservar a imagem da Virgem Mãe por toda a vida tornam-se os ideais da feminilidade. Aqueles que transgridem esse modelo são sancionados pela sociedade,

⁷⁵ Es un fenómeno multideterminado, y necesita, por lo tanto, ser explicada desde lo social, lo político, lo económico, lo cultural y lo familiar.

pois se distanciaram do arquétipo de Maria e agora estão mais próximos da temida figura de Eva (Gama, 1995, p. 367-368)⁷⁶.

Evidencia-se, nesse contexto, a ambivalência já mencionada em relação à representação da mulher. Os padrões de conduta impostos historicamente – e que, em muitos aspectos, ainda persistem na atualidade – funcionam como mecanismos de controle que limitam a autonomia feminina.

Tais condicionamentos restringem não apenas a capacidade de decisão das mulheres, mas também o pleno exercício de sua liberdade e a possibilidade de assumirem o protagonismo sobre seus próprios destinos.

Percebemos a transgressão de Ângela Vicário diante desses padrões, pois não se sabe como nem quando ela se envolveu sexualmente com algum homem e, de todas as personagens do romance, Santiago Nasar parecia ser o pretendente mais improvável de ter cometido tal feito.

Enquanto os seus irmãos gêmeos anunciavam a todos por onde passavam que tinham a intenção de assassinar Santiago Nasar, demonstravam, assim, possuir uma esperança de que alguém evitasse esse crime ou que o culpado fugisse a tempo de que o ato não fosse consumado.

Por essas questões, vemos, mais uma vez, que os temas das obras literárias aqui analisadas derivam do seu contexto social, e esse contexto constitui o âmbito existencial do seu autor, estando ligado ao seu intérprete ou leitor.

Com base nisso, os elementos analisados em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), que fazem parte de diversas esferas – sejam elas política, social, cultural ou histórica – dentro de um espaço tão singular, são a chave para desvendar o contexto narrativo de García Márquez, pois o autor aponta para a ideia de que o engendramento desses elementos se posiciona como representante de sua terra natal.

Lemaître (1985, p. 236-237), discutindo sobre isso, acredita que o autor

Escreveu uma parodia do mito hispânico e patriarcal de honra, “que reside na mulher”. Um dos muitos mitos que compõem a falsa cultura latino-americana, a cultura dos nossos países como um reflexo distorcido da “má memória” dos seus habitantes. Estamos frente à mimese de uma mimese, *ad absurdum*. Nosso autor sugere que, talvez, ao nos aceitarmos como membros de uma imensa parodia

⁷⁶ Con todos estos temores, conservar la virginidad, resistirse a las propuestas masculinas, abstenerse de iniciar relaciones sexuales en tanto no se celebre el rito matrimonial, negar el placer y conservar la imagen de la Virgen Madre durante toda su vida, se convierten en los ideales de mujer. Quienes transgredan este modelo son sancionadas por la sociedad, pues se han distanciado del arquetipo de María y se acercan ahora a la temida figura de Eva.

possamos quebrar o espelho e, finalmente, adquirir nossa verdadeira identidade cultural⁷⁷.

Como podemos observar, pontuados os pormenores da violência no livro, impulsionada por fatores de ordem moral, lança-se luz sobre sua função de delinear um ambiente e um corpo social, uma vez que, culturalmente, ainda se acredita que a motivação do crime se deu pela antiga crença hispânica de que a honra do homem – e, por extensão, da família – reside na mulher (Lemaître, 1985).

Ou seja, a motivação sempre parte do discurso do patriarcado, em que a mulher passa da condição de vítima para a de culpada.

Levando em consideração a figura da mulher nesse contexto, Martínez (1985) revela que Ângela Vicário é a verdadeira heroína do romance, não só por desempenhar o papel de protagonista, mas por ser a única personagem que se rebela contra as próprias circunstâncias.

Livre dos melindres convencionais, ela cede aos impulsos vitais e não exclui o sexo pré-nupcial de sua vida. A medida da sua capacidade de amar é dada pela perseverança de 25 anos e quase duas mil cartas que vencem o tempo e triunfam sobre as leis castradoras da honra, fazendo com que o marido volte para o seu lado, resgatando-o e resgatando-se da solidão do velhice que está chegando (Martínez, 1985, p. 248)⁷⁸.

Nesse sentido, podemos dizer que García Márquez estrutura sua protagonista para que ela triunfe diante dos fatos e supere a condição de desvantagem diante de personagens masculinos que a sociedade patriarcal, automaticamente, impõe.

Outra questão interessante para se pensar na construção da narrativa do autor é o uso do exagero na linguagem ou do relato de forma quase extraordinária em algumas situações narrativas. É o caso das duas mil cartas que Ângela Vicário manda para Bayardo San Román. O uso da hipérbole quase beira o inverossímil, pois essas cartas foram enviadas ao longo de 25 anos, sem resposta. No reencontro dos dois, ele levava as cartas “ordenadas por suas datas, em pacotes amarrados com fitas coloridas, e todas sem abrir” (García Márquez, 2011, p. 125).

⁷⁷ Ha escrito una parodia del mito hispánico y patriarcal del honor, “que reside en la mujer”. Uno de los tanto mitos que conforman la mentida cultura latinoamericana, la cultura de nuestros países como reflejo distorsionado de la “mala memoria” de sus habitantes. Estamos frente a la mimesis de una mimesis, *ad absurdum*. Nuestro autor sugiere que, quizá, al aceptarnos como miembros de una inmensa parodia podamos romper el espejo y adquirir, por fin, nuestra verdadera identidad cultural.

⁷⁸ Libre de remilgos convencionales, cede a sus impulsos vitales y no excluye de su vida el sexo pre-nupcial. la medida de su capacidad de amor la da su perseverancia de 25 años y casi dos mil cartas que vencen el tiempo y triunfan sobre las leyes castrantes del honor, consiguiendo que el marido vuelva a su lado, rescatándole y rescatándose de la soledad de la vejez que se avecina.

Ao ser questionado sobre isso, o próprio autor, inclusive, já havia legitimado a veracidade das cartas na história real em que ele se baseou. A diferença é que as pessoas envolvidas, Miguel Reyes e Margarida Chica, não terminaram com seu “felizes para sempre”, fazendo com que a verdade histórica caísse por terra e elevasse, assim, a ficção do romance.

Ruffinelli (1985, p. 280) relata que esse episódio das cartas é “altamente significativo porque estabelece a dimensão íntima do drama. [...] Os detalhes sugerem, conotam, uma dimensão psicológica, íntima, pessoal, que a trama não desenvolve, somente aponta”⁷⁹. Assim, García Márquez alude que, enquanto o drama está na história privada desses personagens, a tragédia está na estrutura total da narrativa.

na ponto analisado é a exposição do machismo presente na cultura colombiana, que sempre exige salvar as aparências da honra familiar. No livro *Cheiro de Goiaba*, quando indagado por Mendonza sobre como ele definiria o machismo, García Márquez (1982, p. 131) responde da seguinte forma: “diria que o machismo, tanto nos homens como nas mulheres, não é mais que a usurpação do direito alheio. Simples assim”.

É uma problemática histórica, pois trata de um conceito que expressa um senso de orgulho exagerado, focado numa idealização de virilidade e autossuficiência, que crê na inferioridade da mulher, fazendo com que ela também passe a crer ser inferior. Parte-se, culturalmente, do princípio de que o homem, em uma relação, assim como em outros âmbitos da vida, é líder natural diante do seu sexo oposto, nutrindo-o da submissão feminina, intelectual e sexual. E essa relação assimétrica de poder muitas vezes acarreta o uso da força e da violência.

Nessa obra, vários são os elementos encontrados que denotam essa questão, como no trecho a seguir:

Garantiram a ela que quase todas as mulheres perdiam a virgindade em acidentes de infância. Insistiram em que mesmo os maridos mais difíceis se resignavam com qualquer coisa desde que ninguém soubesse. [...] “Só acreditam no que veem nos lençóis”, disseram. E assim lhe ensinaram artimanhas de comadre para fingir a pureza perdida, e para que pudesse exibir em sua primeira manhã de recém-casada, aberto ao sol no pátio de sua casa, o lençol de linho com a mancha da honra (García Márquez, 2011, p. 51-52).

Percebemos aqui a submissão da mulher, tanto no âmbito social quanto no sexual, e a suposta superioridade masculina nas relações afetivas, obrigando a mulher a aceitar essa condição de subordinação na tentativa de ser aceita socialmente.

⁷⁹ Altamente significativo porque establece la dimensión íntima del drama. [...] Los detalles [...] sugieren, connotan una dimensión psicológica, íntima, personal, que el relato nunca desarrolla, solamente apunta.

Segundo Uribe (1995), a cultura baseada na supervalorização do masculino e na predominância do poder do "patriarca", seja ele chefe ou uma figura de autoridade, é uma cultura de estupro. “Ele impõe controles rígidos sobre as mulheres para garantir sua propriedade sobre esses corpos” (Uribe, 1995, p. 355)⁸⁰.

Em sua dupla função de narrador e autor, sujeito histórico, García Márquez destaca aqui os preconceitos sociais e de gênero como um dos cerne do romance, trazendo à tona uma realidade que limita, oprime e subjuga a mulher. A protagonista é, de certa maneira, reivindicada pelo narrador e inclusive elogiada por não seguir os tradicionais conselhos de suas amigas para enganar o marido na noite de núpcias.

Em um estudo feito por Velasco (2015) sobre as criações femininas garciamarquianas, ela diz que sempre se interessou pelas protagonistas de García Márquez: “sempre vi nelas reservas de significado que iluminam ao seu redor sob um contexto imediato e mediato” (Velasco, 2015, p. 38)⁸¹.

A autora acredita que a personagem de Ângela Vicário foi vítima de uma cultura patriarcal e machista e, apesar disso, para lidar com a vergonha e a desgraça causada pelo casamento malsucedido, assume seu destino sem interferências ao mudar de cidade.

Pela primeira vez dona de seu destino, Ângela Vicário descobriu então que o ódio e o amor são paixões recíprocas. Quanto mais cartas mandava, mais acendia as brasas de sua febre, e, também, mais aquecia o rancor feliz que sentia contra a mãe. "Sentia engulhos só de vê-la", disse-me, "mas não podia vê-la sem me lembrar dele." Sua vida de casada devolvida continuava a ser tão simples como a de solteira; sempre bordando com as amigas como antes, fez tulipas de pano e pássaros de papel, mas quando a mãe se deitava permanecia no quarto escrevendo cartas sem futuro até a madrugada. Tornou-se lúcida, ativa, dona de sua vontade, e voltou a ser virgem só para ele; não reconheceu outra autoridade que a sua, nem mais servidão que a da sua obsessão (García Márquez, 2011, p. 122).

Como vemos na citação, o fato de a personagem escrever cartas ao seu amado sem respostas, até como forma de castigo, a fez se transformar em uma mulher mais forte, madura e livre. E todos os mais de dezessete anos de escrita permitiram que o homem que ela havia perdido por questão de honra voltasse e que ambos retomassem o relacionamento.

Segundo Velasco (2015), a protagonista não se resignou e nem aceitou “ter cometido um erro, por isso as cartas se transformam em uma reivindicação perene e, como em

⁸⁰ Impone sobre el cuerpo de las mujeres rígidos controles para asegurar su posesión sobre esos cuerpos.

⁸¹ Siempre he visto en ellas reservas de sentido que arrojan a su alrededor luz sobre el contexto inmediato y mediato.

tantas outras experiências femininas, sua escrita é expressão de sua rebeldia” (p. 41)⁸².

Ângela Vicário é uma personagem que sofre diretamente as imposições do sistema patriarcal. Forçada a casar com um homem que não ama e, depois, devolvida por não ser virgem, ela carrega o peso da honra da família. Ainda assim, é ela quem, com o tempo, subverte a expectativa social, apaixonando-se verdadeiramente por Bayardo San Román e escrevendo-lhe cartas por décadas. Seu gesto final não é de submissão, mas de autonomia emocional.

Acreditamos que o papel social da mulher, apesar de tudo, felizmente mudou. Saiu da limitação única de ter que se casar para cumprir regras sociais e familiares, renegando anos de dedicação para adquirir dotes de boa esposa, para conseguir minimamente uma autonomia emocional, como bem descrito no romance:

Os irmãos foram criados para ser homens. Elas tinham sido educadas para se casar. Sabiam bordar em bastidor, costurar à máquina, tecer renda em bilro, lavar e passar, fazer flores artificiais e doces de fantasia, e redigir participações em cerimônia (García Márquez, 2011, p. 42).

E é a partir dessa discussão, marcada pela sensibilidade, que essa obra de García Márquez pode imprimir a Colômbia em suas páginas. Mostra-se um país desenhado por disputas políticas, atos violentos, questões de honra e insurgências femininas que o escritor soube apreender imaginando histórias ou transformando eventos verídicos em ficção.

A representação do universo das questões de gênero no conjunto de suas obras é rica e diversa, pois conseguimos ver, através das personagens femininas, diferentes caminhos que nos fazem aproximar do mundo latino-americano e conhecer parcialmente a cultura de um povo, como nas palavras de Velasco: “O mundo feminino em García Márquez é um apaixonante leque no qual encontramos refletidos mitos, tradições e arquétipos que universalizam a sua obra” (Velasco, 2015, p. 38)⁸³.

A seguir, analisaremos *O amor nos tempos do cólera* (1985), considerando como esses mesmos elementos de cunho social estão presentes no protagonismo das personagens femininas do romance.

⁸² Haber cometido una falta, por eso sus cartas se vuelven un reclamo perenne y como otras tantas veces en tantas mujeres, su escritura es expresión de su rebeldía.

⁸³ El mundo femenino en García Márquez es un abanico apasionante en el que encontramos reflejos mitos, tradiciones y arquetipos que universalizan su obra.

3.2 O amor nos tempos do cólera

Assim como na obra anterior, *O amor nos tempos do cólera* (1985) se deixa capturar na sua totalidade pelo contexto no qual está inserida. Trata-se de um romance marcado por elevada verossimilhança, construída por meio das descrições minuciosas de espaço elaboradas pelo autor. Essas descrições conferem aos personagens uma intensidade singular, expressa na profusão incessante de sentimentos que os atravessam. Tal intensidade, contudo, não se restringe à dimensão individual, uma vez que a narrativa se expande para abranger a vida em sua totalidade, delineando não apenas o universo íntimo dos sujeitos, mas também o tecido social no qual estão inseridos, de modo a evidenciar o complexo elo que se estabelece entre eles.

Na narrativa, podemos encontrar discussão de temas diversos, tais como o amor, a solidão, a velhice, as enfermidades, a guerra e as questões de gênero, tudo isso entrelaçado em uma história de amor que abarca um período de quase cinquenta anos. Vargas Llosa (2022) afirma que os fatos históricos e sociais presentes nas narrativas de García Márquez integram a vocação do romancista, uma vez que influenciam profundamente sua experiência de vida. No caso de García Márquez, esses acontecimentos não apenas marcaram sua trajetória pessoal, mas também afetaram figuras importantes de sua infância.

O saqueio por meio do qual o romancista alimenta a sua vocação [...] também consiste em pôr em serviço, como materiais de trabalho, os acontecimentos que comoveram a comunidade: guerras, pestes, greves, lutas políticas, conquistas ou derrotas, conflitos sociais, culturais ou religiosos (Vargas Llosa, 2022, p. 104).

Por isso, tais influências são perceptíveis em sua obra, uma vez que esses elementos históricos e sociais são incorporados na construção de seus romances, conferindo-lhes um forte caráter de realismo e memória coletiva, como vemos nesse trecho:

Doutor Urbino já tinha percebido há algum tempo quanto ia repudiar a lembrança daquela mulher sem redenção, [...] não iria ao enterro, pois assim o prometera ao amante [...] não ia derramar uma lágrima, não ia esbanjar o resto de seus anos se cozinhando em fogo lento no caldo de larvas da memória, não ia sepultar-se em vida a costurar sua mortalha dentro de quatro paredes, como era tão bem-visto que o fizessem as viúvas nativas. [...] continuaria vivendo como sempre e sem se queixar de nada neste morredouro de pobres onde tinha sido feliz. [...] Era a mesma multidão impetuosa que o resto da semana se infiltrava nas praças e ruelas dos bairros antigos, com tendinhas de tudo que fosse possível comprar e vender, e infundiam à cidade morta um frenesi de feira humana cheirando a peixe frito: uma vida nova. A independência do domínio espanhol, e a seguir a abolição da escravatura, precipitaram o estado de decadência honrada em que nasceu e cresceu o doutor Juvenal Urbino. As grandes famílias de outrora afundavam em silêncio dentro de

suas fortalezas desguarnecidas. Nos altos e baixos das ruas empedradas que tão eficazes tinham sido em guerras e desembarques de bucaneiros (García Márquez, 1985, p. 26-27).

Nesse trecho, logo nas primeiras páginas do romance *O amor nos tempos do cólera* (1985), o autor contextualiza, por exemplo, quando descreve as ruínas da cidade em decorrência da guerra e do cólera, o caos da feira, a divisão de classe social e, em especial, a mulher na sociedade.

Isso nos remete também a uma indagação interessante sobre o título do livro: é possível amar nos tempos do cólera? O cólera é uma doença de natureza intestinal, transmitida por bactérias, que pode, inclusive, levar à morte, muito comum em países pobres, que não têm acesso à água potável e ao saneamento básico.

Podemos, a partir dessa perspectiva, trocar o artigo “o” pelo “a”, e teremos outro significado: a cólera. A palavra cólera designa a raiva, a fúria e, se analisada no contexto da narrativa, podemos associá-la às guerras civis que tomaram conta da Colômbia durante o período retratado no livro. É possível, então, que aconteça uma história de amor durante uma epidemia e uma guerra? A partir dessas indagações que localizamos a narrativa mesclada entre a ficção e a realidade social na qual o romance de García Márquez acontece.

No trecho a seguir, observa-se a utilização de elementos extraídos da realidade, recurso do qual o autor se apropria para conferir maior densidade narrativa. Um exemplo emblemático ocorre quando Florentino Ariza se empenha em enriquecer a fim de obter o direito de cortejar Fermina Daza, pois o pai da jovem havia proibido o romance em razão de sua condição financeira.

Ao ouvir pela primeira vez a história do tesouro no hotel, Florentino Ariza se informara o mais possível sobre a crônica dos galeões. Ficou sabendo que o San José não estava só em seu leito de corais. Era a nave capitania da Frota de Terra Firme, e chegara aqui depois de maio de 1708, procedente da feira legendaria de Portobello, no Panamá, onde carregara parte de sua fortuna: trezentos baús com prata do Peru e Veracruz, e cento e dez baús de pérolas juntadas e contadas na ilha de Contadora. Durante o longo mês em que aqui permaneceu, de dias e noites de festas populares, puseram a bordo o resto do tesouro destinado a tirar da pobreza o reino da Espanha: cento e dezesseis baús de esmeraldas de Muzo e Somondoco, e trinta milhões de moedas de ouro.

A Frota de Terra Firme estava integrada por nada menos que doze embarcações de diferentes tamanhos, e zarpou deste porto comboiada por uma esquadra francesa, muito bem armada, que mesmo assim não pôde salvar a expedição diante dos canhoneiros certos da esquadra inglesa, sob as ordens do comandante Carlos Wager, que a esperou no arquipélago de Sotavento, à saída da baía (García Márquez, 1985, p. 117-118).

Aqui o autor usa a narrativa para tratar tanto da história de amor do casal quanto

da guerra, quando ele cita o galeão espanhol San José. Ele se baseia em um fato verídico, pois esse galeão naufragou em terras colombianas em um confronto com os ingleses, no qual carregava uma fortuna em pedras preciosas⁸⁴.

Essas nuances, que são descritas e detalhadas, trazem para a narrativa de García Márquez uma aproximação veemente com a realidade. Ele fala da decrepitude, da morte, do suicídio e da doença na mesma medida em que fala do desejo, do erótico e do amor. O autor vê beleza na crueza da realidade, no cotidiano, no ordinário e consegue transpor isso para o seu texto.

– Se temos de fazer safadezas, vamos a elas – disse – mas que seja como gente grande.

Levou-o para o quarto e começou a se despir sem falsos pudores com as luzes acesas. Florentino Ariza se estendeu de costas na cama, procurando recobrar o domínio, de novo sem saber o que fazer com a pele do tigre que tinha matado. Ela disse: "Não olhe." Ele perguntou por que sem afastar a vista do teto baixo.

– Porque você não vai gostar – disse ela.

Então ele a olhou, viu-a nua até a cintura, tal como a imaginara. Tinha os ombros enrugados, os seios caídos e as costelas forradas de um pelame pálido e frio como o de uma rã. Ela tapou o peito com a blusa que acabava de tirar, e apagou a luz. Ele então se refez e começou a se despir na escuridão, jogando nela cada peça de roupa que tirava e que ela devolvia morta de rir." (García Márquez, 1985, p. 417)

Percebemos na descrição que o assunto é tratado com delicadeza na medida em que o autor narra a sensação de desejo de dois adultos, já idosos, entregues ao amor mais sublime, cada um com seus medos e inseguranças, mas ali presentes e prontos para amar.

Segundo Navarro (1988), Florentino Ariza e Fermina Daza descobrem o amor aos oitenta anos, e ela percebe que uma mulher, mesmo viúva, pode ser feliz duas vezes, já que estão “imunes” à morte. A crítica ainda acrescenta que “as palavras de García Márquez sobre o romance, embora simples, cabem como uma bela definição: ‘Escrevi uma história de amor com final feliz. Está na hora de fazer com que a ternura e a felicidade entrem na moda outra vez’” (Navarro, 1988, p. 37).

Outro escritor colombiano que analisa García Márquez e suas obras é Juan Gabriel Vásquez. Em entrevista concedida no documentário *Gabo: la magia de lo real* (2015), o autor afirma que essa obra é “o outro lado de *Cem anos de solidão*. *Cem anos de solidão* é uma obra em que todas as forças do amor, do sexo e da paixão foram mobilizadas para evitar a destruição última do mundo. Já em *O amor nos tempos do cólera*, o amor alcança o que se propõe fazer; o amor é a redenção, é o que nos salva” (*Gabo: la magia de lo real*, 2015,

⁸⁴ Em 2024, segundo BBC News, foi realizada uma megaoperação para resgatar parte do tesouro submerso no galeão, naufragado há mais de 300 anos. Ele foi declarado como bem de interesse cultural da Colômbia (<https://www.bbc.com/portuguese/articles/ckrxn32zk77o>).

1h16min07s–1h16min29s, tradução e transcrição minha).

Com base nessas reflexões, podemos dizer que García Márquez acredita que a grande função de um escritor é procurar não se distanciar das suas convicções nem da sua realidade. E, ao assim proceder, ele é capaz de proporcionar aos seus leitores, através das suas obras, a compreensão da realidade social e política do seu país. O fato de apresentar os problemas reais em uma obra de ficção já é um grande mérito, conforme o autor enfatiza, nesse mesmo documentário, sobre *O amor nos tempos do cólera* (1985):

Toda a geografia do romance é autêntica. Eu a escrevi em Cartagena. Levantava-me todas as manhãs e trabalhava. À tarde, eu dava uma volta pelo Portal dos Doces para ouvir frases, ouvir palavras. Saía para buscar o lugar em que viviam os personagens, trabalhando por locações como se fosse produzir um filme, e terminava na casa dos meus pais, interrogando-os sobre o amor deles. Primeiro meu pai, depois minha mãe, separados, porque juntos era muito difícil obter a devida informação. Toda a informação que eles me deram, aquela que está menos metaforizada, menos transposta poeticamente, era sobre o amor deles. Isso foi exatamente literal. [...] Todos os meus romances são sobre o amor. Por mais que eu o dissimule, todos são sobre o amor (*Gabo: la magia de lo real*, 2015, 1h14min39s–1h15min55s).

De acordo com sua fala, vemos a importância que o autor dá à veracidade dos fatos, levando em consideração a escrita literária, suas metáforas e sua poética, uma vez que buscou levar para o texto a realidade em que viveu, a dos seus familiares e a da sua terra natal.

Ao tratar da perspectiva de representação da realidade social na literatura, Candido (2006) afirma que a realidade social se transforma em um componente de uma estrutura literária, de tal forma que ela pode ser estudada em si mesma. Através do conhecimento que essa temática oferece, permite-se compreender a função que a obra exerce, quando texto e contexto se fundem numa dialética integral.

Segundo o crítico, ao encontrarmos no texto elementos que fazem referência a lugares e à moda, por exemplo, não seria suficiente para definir o caráter social da obra. Mas, quando o evento tratado no texto é acompanhado de condições sociais, como é o caso do casamento por dinheiro, há o surgimento de um sentido social simbólico.

Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), isso acontece quando Lorenzo Daza proíbe o namoro da filha, Fermina, com Florentino Ariza, mandando-a embora no intuito de que ela se esqueça desse amor. Ao retornar, o pai incentiva o romance dela com o novo médico da cidade, Juvenal Urbino, com quem o casamento se concretiza depois.

Quando a filha terminou a escola primária, com grau dez em tudo e louvor no ato de encerramento, ele compreendeu que o âmbito de São João da Ciénaga era estreito demais para seus sonhos. Então liquidou terras e bestas, e se mudou com ímpetos novos e setenta mil pesos ouro para esta cidade em ruínas e com suas glórias

carcomidas, mas onde uma mulher bela e educada à antiga tinha ainda a possibilidade de nascer de novo num casamento de fortuna. A irrupção de Florentino Ariza tinha sido um tropeço imprevisto naquele plano encarniçado. "Por isso vim fazer-lhe uma súplica", disse Lorenzo Daza. Molhou a ponta do charuto no anis, deu-lhe uma chupada sem fumo, e concluiu com a voz aflita:
 – Afaste-se de nosso caminho (García Márquez, 1985, p. 106).

Aqui vemos o momento em que o pai descobre o romance da filha. A madre superiora da escola em que ela estuda encontrou Fermina escrevendo uma carta de amor e relata a Lorenzo. Ele, furioso, vasculha o quarto da filha e encontra pacotes de três anos de cartas. Com isso, chama Florentino para conversar e manda que ele se afaste de Fermina, e “naquela mesma semana empurrou a filha para a viagem do esquecimento” (García Márquez, 1985, p. 107).

Na situação em questão, percebe-se que esse traço social é “visto funcionando para formar a estrutura do livro” (Candido, 2006, p. 16). Tudo na narrativa, seja ela por meio dos diálogos, do tempo não cronológico ou do próprio comportamento dos protagonistas, gira em torno de elementos de ordem social como esse apresentado, imbricados na temática do amor.

Há, portanto, aqui indícios do social feminino na obra, uma vez que as escolhas pessoais da personagem, principalmente quando se refere ao amor, são interditas por questões culturais comuns na sociedade da época: o patriarcalismo familiar burguês.

As filhas se tornavam uma espécie de mercadoria essencial no processo de produção e reprodução familiar. O casamento era, portanto, um negócio estabelecido entre dois homens, sendo um deles o pai da noiva e o outro o futuro genro, através do qual se trocavam mulheres e dinheiro, “atividades exclusivas do espaço público masculino” (Ribeiro, 2008, p. 130).

Outro aspecto que é importante e não poderíamos deixar de destacar nessa realidade social presente nas obras do autor colombiano é a guerra civil. García Márquez também escreve num contexto assolado pela violência, no qual a guerra na Colômbia, que remonta a quase duzentos anos, é desencadeada pela dualidade entre liberais e conservadores.

Assim, durante o século XIX ocorreram cerca de seis guerras civis, com eclosões intermitentes entre os anos de 1839 e 1884, com grande impacto sobre a sociedade colombiana dada a sua voracidade e brutalidade: “mesmo nos tempos mais duros das guerras, quando os povoados amanheciam em cinzas e os campos devastados” (García Márquez, 1985, p. 105).

Essa temática da guerra é encontrada em várias de suas obras, como: *Cem anos de solidão*, por exemplo, que retrata a Guerra dos Mil Dias; *Ninguém escreve ao coronel*, que

fala da espera da pensão do coronel no pós-guerra civil; *O general em seu labirinto*, que aborda o tempo final do militar Simón Bolívar.

Nesse sentido, mesmo que o romance *O amor nos tempos do cólera* (1985) não enfatize questões históricas como elemento estruturante da narrativa, apresenta-se um relato da violência visto na perspectiva cotidiana, pois a narrativa está ambientada entre 1880 e 1920, período em que ocorreram os conflitos.

Os efeitos da violência política na Colômbia sobre o Estado e a sociedade serviram de “terreno fértil” para outras formas de crime, especialmente nas regiões em que a presença do Estado perdeu forças e a teia social se enfraqueceu (Pécaut, 1987). Trata-se de uma guerra que, como dissemos há pouco, apresentou uma constância ao longo de pouco menos de duzentos anos e que permeou todas as camadas dos vários grupos sociais ao longo do tempo. Foi assim que essa guerra deixou a sua marca no país.

Assim, *O amor nos tempos do cólera* (1985) não foge à regra e conta sua história ao longo de cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias. Encontramos pontos de fuga que dão conta dessas dificuldades, apontando o fato de que a violência tem sido um elemento constante da vida política e social da Colômbia e está presente na narrativa, como vemos a seguir:

Em agosto desse ano, uma nova guerra civil das tantas que assolavam o país há mais de meio século ameaçou generalizar-se, e o governo impôs a lei marcial e o toque de recolher às seis da tarde nos estados do litoral caribe. Embora já houvessem ocorrido alguns distúrbios e a tropa cometesse toda espécie de abusos a título de escarmento, Florentino Ariza continuava tão confuso que não se inteirava da condição do mundo, e uma patrulha militar o surpreendeu certa madrugada perturbando a castidade dos mortos com suas provocações de amor. Escapou por milagre de uma exclusão sumária acusado de ser um espião que mandava mensagem em clave de sol aos navios liberais que esquadriavam as águas vizinhas.

– Que espião porra nenhuma – disse Florentino Ariza – eu não passo de um pobre apaixonado.

Dormiu três noites acorrentado pelos tornozelos nos calabouços da guarnição local. Mas quando o soltaram se sentiu lesado pela brevidade do cativo, e mesmo nos tempos da sua velhice, quando outras tantas guerras se embaralhavam em sua memória, continuava achando que era o único homem da cidade, talvez do país, que arrastara grilhões de cinco libras por uma causa de amor (García Márquez, 1985, p. 93).

A guerra, nessa obra, está para o amor assim como está o cólera. Na descrição acima, percebe-se como o protagonista se aliena, mesmo diante da situação política e social delicada, pelo fato de estar doente de amor. E, por essa razão, não se dá conta do que está à sua volta, mesmo sendo afetado, pois a dor do amor prevalece.

As epidemias como recurso simbólico da ficção são de especial interesse em

algumas das obras literárias de García Márquez, e o autor as utiliza como referência para capturar artisticamente as múltiplas guerras civis que abalaram o país. Embora a questão do cólera se conecte com a ideia de amor, tornando-se uma questão central, a violência que historicamente ocorreu na Colômbia também está presente, mesmo que simbolicamente, no romance.

Durante a noite não eram despertados pelos cantos de sereia dos peixes-boi nas pontas de areia, e sim pela baforada nauseabunda dos mortos que passavam boiando rumo ao mar. Pois já não havia guerras nem pestes mas os corpos inchados continuavam passando. O capitão foi sóbrio por uma vez: "Temos ordens de dizer aos passageiros que são afogados acidentais." Em lugar da algaravia dos louros e do escândalo dos micos invisíveis que em outros tempos aumentavam o bochorno do meio-dia, só restava o vasto silêncio da terra arrasada. [...] os lenhadores tinham abandonado suas veredas fugindo à ferocidade dos senhores da terra, fugindo ao cólera invisível, fugindo das guerras larvadas que os governos se empenhavam em ocultar com decretos de distração (García Márquez, 1985, p. 414-415).

Como podemos observar, quando aparece a descrição de corpos inchados que flutuavam pelo rio e dos quais o capitão do navio tinha ordens para dizer que eram afogados acidentais, sabia-se que aqueles corpos eram o resultado das guerras em curso que o governo colombiano da época insistia em esconder.

Com a inserção desse tema numa obra de ficção, podemos inferir que García Márquez tinha pelo menos dois propósitos: por um lado, mostra-se sujeito consciente do quadro histórico e sociológico ao desenvolver um enredo e, por outro, apresenta a violência como uma prática constante que não é passível de ser esquecida na identidade e na construção da memória histórica do povo colombiano.

Por fim, outro ponto relevante de discussão na obra do autor é o papel social da mulher. É muito raro não encontrar uma personagem feminina forte nas narrativas de García Márquez, uma vez que seu universo literário é baseado em personagens que desafiam os parâmetros sociais e culturais.

Dentre essas personagens, podemos citar: Úrsula Iguarán, de *Cem anos de solidão* (1967); Sierva María de Todos los Ángeles, de *Do amor e outros demônios* (1994); Eréndira, de *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada* (1972); e as personagens Ángela Vicário, de *Crônica de uma morte anunciada* (2011), e Fermina Daza, de *O amor nos tempos do cólera* (1985).

O próprio autor se posiciona sobre o papel das mulheres na sua formação como sujeito:

A que me ensinou a ler era uma professora muito bonita, muito graciosa, muito inteligente, que me inculcou o gosto de ir à escola só para vê-la. Em todos os momentos da minha vida há uma mulher que me leva pela mão através nas trevas de uma realidade que as mulheres conhecem melhor que os homens e nas quais se orientam melhor com menos luzes. Isso acabou por me transformar num sentimento que é quase uma superstição: sinto que nada de ruim pode me acontecer quando estou entre mulheres. Produzem-me um sentimento de segurança sem o qual não poderia ter feito nenhuma das coisas boas que fiz na vida. Sobretudo, acho que não poderia ter escrito. Isso também quer dizer, naturalmente, que me entendo melhor com elas que com os homens (García Márquez, 1982, p. 128).

Desde muito jovem, García Márquez foi cercado por mais mulheres do que homens. E assim continuou por toda a sua vida, numa espécie de círculo virtuoso em que as mulheres da vida real influenciavam as da sua ficção, enquanto as mulheres da sua literatura forjavam um conceito com o qual poderiam julgar as da vida real.

Durante uma conversa com o jornalista colombiano Darío Arizmendi, em 1991, García Márquez relembrou sua infância na casa de seus avós maternos em Aracataca e destacou o contato constante que tinha com mulheres desse ambiente. “Sinto-me feliz perto de mulheres; elas me deram segurança, me deram sorte e, quando criança, eu estava cercado por mulheres que cuidavam de tudo para mim”, disse ele (García Márquez, 1991, *s.p.*).

Dentro desse universo feminino que o cercava, a presença de sua avó, Tranquilina Iguarán Cotes, foi decisiva em sua vida de escritor. “Ela foi a pessoa que falou o espanhol mais expressivo que me lembro em toda a minha vida”, disse García Márquez nessa mesma entrevista com Darío Arizmendi.

Aprendi com ela, e mesmo quando escrevo, ainda me lembro das palavras que ela usava. Eu as incluo – porque primeiro incluo as palavras e depois consulto o dicionário. Depois, consulto o dicionário para ver se a palavra está no dicionário, não porque esteja correta ou incorreta – e em pouquíssimas ocasiões descobri que uma palavra que ela usava não estava no dicionário. Quase sempre como um termo arcaico (García Márquez, 1991, *s.p.*).

Nessa perspectiva, iremos analisar o papel que Fermina Daza protagonizou no romance, levando em consideração o contexto social no qual ela estava inserida. Parte-se da hipótese de que ela é descrita como presa a certos valores socioculturais impostos pela herança patriarcal. No entanto, ela consegue se libertar das correntes do poder opressor pela necessidade de consolidar sua identidade, sua ideologia e sua alteridade.

Outras personagens femininas também ganharão destaque na análise, por entendermos que elas também têm papel importante nesse processo de insurgência das figuras femininas.

Gama (1995), ao reconhecer determinados estereótipos sociais como meios de

identificação entre homens e mulheres, de maneira que possam se reconhecer e ser reconhecidos como pertencentes a um povo, por exemplo, faz uma abordagem mais ampla do papel da mulher nesse contexto, acreditando, assim, que

a cultura interiorizou a maternidade como o componente dominante da identidade feminina. A linguagem cotidiana relaciona quase que de maneira imediata as palavras mulher e mãe, e esta relação encerra todo um complexo universo de símbolos e significados (Gama, 1995, p. 369)⁸⁵.

Levando questões como essa em consideração, analisaremos, a seguir, como ideia central a construção social da feminilidade ligada a um patriarcado que se opõe a qualquer capacidade intelectual feminina, em um contexto em que o casamento e a maternidade eram uma das poucas alternativas para as mulheres do início do século XX.

3.2.1 A mulher: entre a liberdade e as expectativas sociais

Um romance pode expressar não só uma realidade social ou histórica, mas igualmente uma realidade individual; assim, identificamos que algumas narrativas de García Márquez, como essa, acontecem com base em indivíduos concretos, “por meio dos quais vemos encarnada de maneira específica a soma de possibilidades de grandeza e miséria, de felicidade e infelicidade, de razão e loucura que é o ser humano, unidade básica da vida ficcional” (Vargas Llosa, 2022, p. 482). Nessa perspectiva, vários são os que se destacam com relação ao todo: esses indivíduos, com suas características e personalidade, representam “possibilidades ou variantes (físicas, psicológicas, morais) do humano na realidade ficcional” (Vargas Llosa, 2022, p. 482).

Propomos analisar, em *O amor nos tempos do cólera* (1985), uma perspectiva genuinamente feminina, situada no contexto latino-americano e marcada por traços bastante específicos. Ao longo da narrativa, ele expõe as restrições impostas às mulheres pelas sociedades patriarcais e acompanha seu percurso histórico rumo a uma participação cada vez mais plena na ordem simbólica dominada pelos homens.

Por meio de sua voz narrativa, o autor constrói um discurso sobre o universo feminino que vai além do retrato subjetivo das personagens. Além da construção da personagem feminina em si, ele aborda também suas dimensões éticas, estéticas, morais,

⁸⁵ La cultura ha interiorizado la maternidad como el componente dominante de la identidad femenina. El lenguaje cotidiano relaciona casi de manera inmediata las palabras mujer y madre, y esta relación encierra todo un complejo universo de símbolos y de significantes.

políticas e culturais, revelando tanto os obstáculos enfrentados pelas mulheres quanto suas conquistas e estratégias de resistência ao longo do tempo.

Na obra, essas personagens femininas se encontram em constante evolução e transformação. Essa dinâmica remete ao conceito de “sujeito do devir”, de Foucault (2014), quando a feminilidade, assim como tudo o que a constitui, não é estática nem imóvel, mas antes um processo incessante de transformação. Nesse movimento, o poder masculino que restringe as mulheres gera simultaneamente a possibilidade de liberdade. Como observa Foucault (2014):

nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência - de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertem a situação -, não haveria de forma alguma relações de poder (Foucault, 2014, p. 277).

Deste modo, dentro de uma narrativa em cuja temporalidade encontramos essas relações de poder tanto entre homens e mulheres, no nível de gênero, quanto nas questões de classe, no nível social, o romance revela não apenas os obstáculos impostos às personagens femininas, mas também suas estratégias de resistência.

A característica familiar dominante é a inferioridade da mulher [...]: os homens são membros ativos e produtores, os que trabalham, enriquecem, guerreiam e lançam-se em aventuras desvairadas, enquanto a função das mulheres é permanecer no lar cuidando das tarefas domésticas, como varrer, cozinhar, limpar, bordar (Vargas Llosa, 2022, p. 464).

Consciente do que significava a cultura patriarcal para as mulheres nas primeiras décadas do século XX, García Márquez tenta mostrar, através de Fermina Daza, uma personagem feminina rebelde, não estereotipada, que não está satisfeita com o que tem. Ela é ambiciosa, gosta de luxos, da vida esplêndida e de viajar. Mostra-se também altiva, orgulhosa, arrogante e capaz de manter o autocontrole, o que a caracteriza como uma mulher fria e calculista, de acordo com os parâmetros utilizados pelo patriarcado para julgar mulheres insubmissas. Todas essas nuances da personagem principal buscam romper com o que se esperava do comportamento da mulher da época. Ela, desde criança, apresenta o que se chamava de rebeldia.

Desde muito menina, quando se quebrava um prato na cozinha, quando alguém caía, quando ela própria espremia o dedo na porta, voltava-se assustada para o adulto que estivesse mais perto, e se apressava em acusá-lo: "Foi sua culpa." Embora na realidade não lhe importasse quem fosse o culpado, nem quisesse se convencer da própria inocência: bastava deixá-la estabelecida (García Márquez, 1985, p. 253).

Essa rebeldia pode ser relacionada ao feminismo, mesmo não aparecendo de forma categórica na narrativa. A personalidade forte e determinada de Fermina Daza evidencia que, no final do século XIX e início do século XX, as mulheres começavam a experimentar mudanças significativas em seus pensamentos e modos de agir.

No romance, constrói-se um contraste interessante: Fermina é uma mulher que, apesar de viver em uma sociedade tradicional, questiona normas e segue seus próprios sentimentos. Ela acredita amar um homem que lhe escreve incansavelmente inúmeras cartas, muitas delas com tom de obituário, o que pode simbolizar uma tentativa de preencher um vazio emocional, como podemos ver no trecho a seguir:

Fermina Daza se reconheceu, se sentiu senhora de si mesma pela primeira vez, se sentiu acompanhada e protegida, os pulmões cheios de um ar de liberdade que lhe restituiu o sossego e vontade de viver [...] uma noite voltou do passeio diário aturdida pela revelação de que não só se podia ser feliz sem amor como também contra o amor (García Márquez, 1985, p. 113).

Observa-se que García Márquez descreve o caráter de uma mulher que, de alguma forma, reivindica sua autonomia, apesar de ter que sucumbir às imposições do patriarcado, quando é obrigada a romper relações com o homem que pensava amar e a casar-se com outro por este possuir status social mais elevado. Ao assim agir, busca um vislumbre de liberdade para poder traçar seu destino e decidir sua vida.

Entendendo que o tempo é uma construção fluida na obra de García Márquez, podemos dizer que Fermina Daza vive e envelhece em ciclos marcados por esperas, renúncias e afetos que não cessam. Educada para ser submissa e cumprir expectativas sociais, demonstrou independência e racionalidade ao rejeitar o amor juvenil de Florentino Ariza e escolher uma vida mais estável. Talvez essa liberdade de Fermina consistiu justamente em escolher uma vida sem a prisão do amor e da paixão, permitindo aceitar um casamento confortável e uma vida tranquila.

Com o passar dos anos, torna-se uma mulher que redefine o amor na velhice, provando que as mulheres podem amar e desejar para além dos limites impostos pela idade e pela moral social vigente. Fermina Daza não é apenas a mulher resignada a escolher seu destino entre dois homens; ela também se coloca como o ângulo de convergência de um triângulo amoroso. A figura da personagem é construída como um ponto de resistência entre dois homens: um que promete amá-la por toda a vida; o outro, que luta para viver ao lado dela e construir um mundo aparentemente feliz. Ela então, de repente, decide abandonar Florentino

Ariza:

Num instante teve a revelação completa da magnitude do próprio engano, e perguntou a si mesma, aterrada, como tinha podido incubar durante tanto tempo e com tanta ferocidade semelhante quimera no coração. Mal conseguiu pensar: "Deus meu, pobre homem!" Florentino Ariza sorriu, procurou dizer alguma coisa, procurou acompanhá-la, mas ela o apagou de sua vida com um gesto da mão.

– Não, por favor – disse. – Esqueça.

Naquela tarde, enquanto o pai dormia a sesta, mandou-lhe por Gala Placídia uma carta de duas linhas: Hoje, ao vê-lo, descobri que só nos unia uma ilusão. A criada levou também os telegramas dele, os versos, as camélias secas, e lhe pediu que devolvesse as cartas e os presentes que ela lhe havia mandado (García Márquez, 1985, p. 131-132).

Essa descrição mostra o caráter determinado, resoluto e ousado de Fermina Daza. Talvez, mesmo não sendo seu objetivo, García Márquez, sem dar muita atenção ao feminismo enquanto movimento político e às propostas que ele apresenta, oferece, através das atitudes e falas de suas personagens, o perfil particular de uma mulher com um comportamento diferente daquele comumente apresentado pelas mulheres do início do século XX.

A personagem representa uma ruptura significativa com o modelo tradicional de submissão feminina ao desafiar diretamente a autoridade paterna. Em um momento decisivo da narrativa, quando o pai tenta impedir seu relacionamento com Florentino Ariza, Fermina responde com um gesto de força incomum:

Tratou de seduzi-la com toda espécie de agrados. Tratou de fazê-la entender que o amor na sua idade era uma miragem, tratou de convencê-la por bem a devolver as cartas e regressar ao colégio para pedir perdão de joelhos, e lhe deu a palavra de honra de que seria o primeiro a ajudá-la a ser feliz com um pretendente digno. Mas era como falar a um morto. Derrotado, acabou por perder as estribeiras no almoço de segunda-feira, e enquanto se engasgava de impropérios e blasfêmias à beira da congestão, ela pôs o gume da faca no próprio pescoço, sem dramas, mas com pulso firme, e com uns olhos atônitos ele não se atreveu a desafiá-la (García Márquez, 1985, p. 104).

Esse ato de resistência pode ser compreendido à luz das reflexões de Segato (2014) sobre a estrutura patriarcal, especialmente no que a autora denomina de “pedagogia da crueldade” – um sistema que forma subjetividades femininas obedientes por meio do controle afetivo e simbólico.

Segundo Segato (2014), “o patriarcado não apenas organiza o mundo público, mas funda o mundo íntimo, produzindo corpos dóceis, afetos hierárquicos e vínculos de poder travestidos de amor” (Segato, 2014, p. 33). O gesto de Fermina, ao recusar o destino imposto por seu pai, constitui uma forma de desobediência que rompe com essa pedagogia, afirmando sua autonomia e subjetividade.

Contudo, como a própria Segato (2016, p. 65) adverte, os gestos de resistência feminina muitas vezes são neutralizados pela própria estrutura patriarcal que os circunscreve, o que também se evidencia no percurso posterior de Fermina, que opta por negar o amor de Florentino Ariza e se inserir em uma vida matrimonial tradicional, ainda que por escolha própria, quando se casa com Juvenal Urbino.

Ao contrário da imagem que se tem das mulheres daquela época, Fermina mostra clareza em suas decisões, não tendo compaixão pelo jovem que a elogiava naquelas infinitas correspondências e não se importou em abandoná-lo; pelo contrário, ela queria apagar todas as evidências, pedindo a ele todos os presentes que haviam trocado, como uma forma de manter algum contato físico.

Em seguida, sem muitas explicações e sem demonstrar muita paixão, acata o pedido do pai e decide se casar com Juvenal Urbino: médico de prestígio, com dinheiro, posição social e porte físico, além de ser um cidadão preocupado com a comunidade.

Vale ressaltar que as mulheres desse romance em nenhum momento pensam ou falam sobre o feminismo enquanto ação política deliberada, ou demonstram conhecer algo sobre isso, já que o movimento é uma realidade mais consolidada ao longo do século XX, mesmo quando o praticam em determinados momentos da trama, como exemplificamos acima.

As personagens não tratam do movimento feminista como um conceito político e social que percorreu todo o contexto latino-americano, mas, na história do romance, é possível observar elementos que sugerem os fundamentos desse movimento de emancipação através do caráter resoluto de Fermina Daza e de algumas outras personagens que mostram esses traços em suas formas de aparecer, pensar e agir como contraponto ao que a sociedade patriarcal e conservadora estabelecia desde o início do século.

A equivalência entre a estrutura social da realidade real e a da realidade ficcional é quase absoluta, mas, mesmo nesse caso, o contexto é tão diferente que estabelece a indispensável distância para que essa organização social na ficção seja diferente (Vargas Llosa, 2022, p. 107).

Vemos, de acordo com o posicionamento de Vargas Llosa, que, na narrativa dessa obra de García Márquez, assim como em tantas outras do autor, as diferenças entre o real e o ficcional são evidentes, mas que, mesmo ficcionais, encontramos uma ligação com a realidade histórica, social e cultural latino-americana.

Outra personagem que também apresenta traços particulares é Fermina Sánchez, mãe de Fermina Daza, que, para fugir de uma família conservadora e exigente, casou-se com

Lorenzo Daza e foi de encontro ao que seus pais desejavam para ela: um casamento arranjado com um pretendente que poderia oferecer vantagens econômicas e sociais, como veremos no trecho a seguir:

Com efeito, a família de Fermina Sánchez se opusera a todo custo a que ela se casasse com um imigrante sem origem, falador e bruto, que estava sempre de passagem em todos os lugares, com um negócio de mulas xucras que parecia demasiado simples para ser limpo. Lorenzo Daza se empenhava a fundo, porque sua pretendida era a mais apreciada de uma família típica da região: uma cáfila intrincada de mulheres corajosas e homens de coração terno e gatilho fácil, perturbados até a demência pelo sentido da honra. Contudo, Fermina Sánchez se sentou em seu capricho com a determinação cega dos amores contrariados, e se casou com ele a despeito da família, com tanta pressa e tantos mistérios que dava a impressão de fazê-lo menos por amor do que para cobrir com um manto sacramental algum descuido prematuro (García Márquez, 1985, p. 112).

De acordo com a citação, Lorenzo Daza, o pretendente, fazia parte de um grupo social que não era tido como bom partido por ser imigrante e por não ter condições financeiras que pudessem garantir uma vida digna e de status em um matrimônio.

Mesmo assim, Fermina Sánchez foi transgressora, não se comportando como sua família esperava dela, e tratou de se casar com ele. Anos depois, ele age com sua filha da mesma forma que a família de sua esposa agiu com ele: impôs-lhe ordens e proibiu-a de contrair matrimônio com Florentino Ariza.

Outra personagem que vale a pena analisar é a prima de Fermina Daza, Hildebranda Sánchez. Ela é uma mulher que viveu fora dos padrões de comportamento esperados para a época. Era solteira, fumava e era “bela e prestimosa, cuja paixão sem futuro por um homem vinte anos mais velho, casado e com filhos, se conformava com olhares furtivos” (García Márquez, 1985, p. 112).

Foi ela quem recebeu Fermina durante sua “viagem do esquecimento” e a transformou, mostrando que a mulher podia ser dona de suas próprias escolhas. Assim como Fermina, também foi mandada pelos pais para Cartagena sob o pretexto de visitar a prima, mas a intenção era também que ela se esquecesse do seu “amor impossível”.

Hildebranda era grande e maciça, de pele dourada, mas todo o pelo do seu corpo era de mulata, curto e enroscado feito palha de aço. Fermina Daza, de sua parte, tinha uma nudez pálida, de linhas grandes, de pele serena, de pelos macios. [...] Fermina Daza tinha fumado pela primeira vez em Valledupar, e tinha continuado a fazê-lo em Fonseca, em Riohacha, onde se trancavam até dez primas num quarto a falar de homens e a fumar às escondidas. Aprendeu a fumar ao contrário, com a brasa dentro da boca, como fumavam os homens nas noites das guerras para não serem denunciados pela ponta incandescente do charuto. Mas nunca tinha fumado sozinha. Com Hildebranda na casa passou a fazê-lo todas as noites antes de dormir, e desde então adquiriu o hábito de fumar, embora sempre às escondidas, mesmo do marido e

dos filhos, não só porque era malvisto que mulher fumasse em público, como porque tinha o prazer associado à clandestinidade (García Márquez, 1985, p. 161).

Observam-se, através da construção dessas personagens, vários aspectos que fogem do comportamento tradicional esperado para as mulheres no fim do século XIX, tais como o casamento sob escolha dos pais, a condição de solteira após determinada idade, o não envolvimento com homens casados, a maternidade, dentre outros.

Para além de Hildebranda, por meio de atitudes ousadas, ambas se manifestam em direção ao que era considerado feminista, mesmo não tendo ainda consciência sobre o movimento.

Com todos esses medos, preservar a virgindade, resistir aos avanços masculinos, abster-se de iniciar relações sexuais até a celebração do rito do casamento, negar o prazer e preservar a imagem de santa ao longo da vida tornam-se os ideais das mulheres. Aquelas que transgridem esse modelo são sancionadas pela sociedade, pois se distanciaram do arquétipo de Maria e se aproximaram da temida figura de Eva. Tais medos constituem limitações na tomada de decisões sobre o próprio corpo, na valorização dos próprios pensamentos e palavras; a angústia e a insegurança que geram dão origem à violência e ao abuso contra as mulheres, reduzem sua presença em espaços públicos e restringem suas possibilidades de governar seu próprio destino (Gama, 1995, p. 367)⁸⁶.

Isso mostra que, com base no discurso de superioridade do homem, historicamente construído, houve a consolidação da noção de inferioridade da mulher, baseada em sua perspectiva biológica, haja vista que os naturalistas buscavam descrevê-la como o sexo frágil, que deveria se manter na castidade, pois era isso que eles esperavam de suas mulheres e filhas (Bourdieu, 2016).

E, contrariando essa expectativa, Hildebranda não atendeu a essa perspectiva social estereotipada de mulher pura e casta.

Além da presença de atitudes das personagens femininas, outro ponto pertinente na obra de García Márquez é a descrição do corpo feminino. Trata-se de um aspecto que merece atenção, pois explora uma forma social de representação do feminino na literatura.

As consequências dessa representação podem ser contraditórias, na medida em que podem suscitar discussões delicadas que envolvem questões eróticas, sexuais, de fantasia,

⁸⁶ Con todos estos temores, conservar la virginidad, resistirse a las propuestas masculinas, abstenerse de iniciar relaciones sexuales en tanto no se celebre el rito matrimonial, negar el placer y conservar la imagen de la Virgen Madre durante toda su vida, se convierten en los ideales de mujer. Quienes transgredan este modelo son sancionadas por la sociedad, pues se han distanciado del arquetipo de María y se acercan ahora a la temida figura de Eva. Tales temores constituyen limitaciones para tomar decisiones sobre su propio cuerpo, para valorar su pensamiento y su palabra; la angustia e inseguridad que engendran, dan paso al ejercicio de la violencia y al maltrato de la mujer, reducen su presencia en el espacio público y restringen sus posibilidades de regir su propio destino.

de dominação e de desvalorização ou até de objetificação da imagem da mulher nas obras.

É o caso da passagem em que o narrador descreve o corpo de uma mulher que estava se relacionando com Florentino Ariza:

Florentino Ariza procurou ajudá-la com o fecho do porta seios, mas ela se antecipou com uma manobra destra, pois em cinco anos de devoção matrimonial aprendera a se bastar a si mesma em todos os trâmites do amor, inclusive seus preâmbulos, sem ajuda de ninguém. Por fim, tirou os calções de renda, fazendo-os resvalar pernas abaixo com um movimento rápido de nadadora, e ficou em carne viva. Tinha vinte e oito anos e parira três vezes, mas sua nudez conservava intacta a vertigem de solteira. Florentino Ariza jamais compreenderia como umas roupas de penitente tinham podido dissimular os ímpetos daquela potranca xucra que o desnudou sufocada pela própria febre, como não podia fazer com o esposo para que não a considerasse uma corrompida, e que tratou de saciar num só assalto a abstinência férrea do luto, com o estouvamento e a inocência de cinco anos de fidelidade conjugal (García Márquez, 1985, p. 186).

Vemos, com base na citação, duas perspectivas opostas com relação a esse corpo: por um lado, a mulher que só tem valor quando jovem e, por outro, a mulher que cobre o corpo com roupas, nessa ambiguidade de imposições sociais.

Sobre o corpo feminino, Matos (2003) afirma que ele é reconhecido como objeto de olhar e desejo entre os espaços sociais em que permeia, “mas aparece calado devido ao pudor que lhe é exigido como marca de feminilidade” (p. 243). A feminilidade que García Márquez demonstra em suas obras é a de uma mulher que adentra todos os espaços, até mesmo quando os domínios e as cercas só querem rebaixá-la para espaços limitados ou para trabalhos específicos.

Outro momento relevante sobre a construção da subjetividade das personagens femininas na narrativa ocorre quando Florentino Ariza tem sua primeira relação sexual. Ao contrário do que se espera de uma situação em que o homem se sobrepõe, no romance ele é que é violado por uma mulher desconhecida, que o apresenta aos prazeres carnavais, mas não mostra seu rosto durante o ato, demonstrando um comportamento de posse e dominação.

Certa noite em que interrompeu a leitura mais cedo que de costume, dirigia-se distraído para as privadas quando uma porta se abriu ao passar ele pelo refeitório deserto, e uma mão de falcão o agarrou pela manga da camisa e o fechou num camarote. Mal chegou a sentir o corpo sem idade de uma mulher nua nas trevas, empapada em suor quente e com a respiração ofegante, que o empurrou de barriga para cima no beliche, lhe abriu a fivela do cinturão, soltou os botões e se desmembrou toda, acavalada em cima dele, e o despojou sem glória da virgindade. Ambos rolaram agonizantes no vazio de um abismo sem fundo que cheirava como um alagado de camarões. Ela se deixou ficar em seguida jazendo sobre ele, resfolegando sem ar, e deixou de existir na escuridão.

– Agora, vá embora e esqueça – disse. – Isto não sucedeu nunca.

O ataque tinha sido tão rápido e triunfante que não se podia explicá-lo como uma loucura súbita do tédio, e sim como fruto de um plano elaborado com todo o vagar e

até nos seus pormenores minuciosos (García Márquez, 1985, p. 178).

Essa situação nos dá uma mostra muito expressiva do domínio feminino que García Márquez explora em sua obra. Um homem é violado, ultrajado por uma completa estranha, tendo sua virgindade perdida, e que, misteriosamente, faz parecer que a autora do ato estava esperando que ele passasse por ali. De acordo com a descrição, ela ficou à espreita, pois sabia que Florentino iria deixar sua cabine do navio e, com um golpe, fez o que talvez tenha planejado desde o momento em que o viu.

Percebemos que situações como essa não são mais tão comuns; ao contrário, geralmente a força bruta masculina prevalece sobre a feminina, e o homem domina a mulher. Nesse caso, foi o inverso: Florentino foi o sujeito ofendido, tornando-se a vítima de uma desonra sexual.

Ainda nessa perspectiva de inversão do senso comum, podemos destacar o matrimônio que, a depender do ponto de vista, pode ser um ato libertador ou um ato opressor para essas mulheres. No caso da mãe de Fermina, de acordo com o texto, entende-se que, apesar de não ter sido por amor, ainda assim foi por uma causa maior ou por sua liberdade.

Fermina também constrói socialmente sua feminilidade como uma forma de liberdade oculta e camuflada na posição social que lhe é concedida com o casamento com Juvenal Urbino. Essa relação de conveniência social não teve o amor como papel importante, mas o casamento, como instituição, proporcionou a ela autonomia e poder sobre suas decisões.

A maneira como ela organiza seu lar revela alguns labirintos culturais que sempre estiveram presentes na forma da dominação masculina e contra os quais é muito difícil se insurgir. Mesmo quando as mudanças estavam ocorrendo, a ideia de dominação através do lar persiste – dos filhos e das diversas “prisões” que a sociedade tem estabelecido para manter as mulheres em cativeiro.

Desde a volta da viagem de bodas, Fermina Daza escolhia a roupa do marido de acordo com o tempo e a ocasião, e a colocava em ordem sobre uma cadeira na noite anterior para que ele a encontrasse ao sair do banho. Não lembrava desde quando tinha começado também a ajudá-lo a se vestir, e afinal a vesti-lo, e tinha consciência de que a princípio o fizera por amor, mas desde uns cinco anos atrás tinha que fazê-lo fosse como fosse porque ele já não conseguia se vestir sozinho. Acabavam de celebrar as bodas de ouro matrimoniais, e não sabiam viver um instante sequer um sem o outro, ou sem pensar um no outro, e o sabiam cada vez menos à medida que recrudescia a velhice. Nem ele nem ela podiam dizer se essa servidão recíproca se fundava no amor ou na comodidade, mas nunca se haviam feito a pergunta com a mão no peito, porque ambos tinham sempre preferido ignorar a resposta (García Márquez, 1985, p. 38-39).

Como podemos perceber, o amor é o elemento que não está claramente representado nesse casamento. García Márquez preferiu falar sobre a ideia de conforto, um costume de compartilhar meio século juntos, que pode também ser relevante sem necessariamente envolver a ideia de amor romântico.

É necessário observar ainda que “as mulheres continuam sendo as principais responsáveis pelo trabalho doméstico” (Gama, 1995, p. 372)⁸⁷, presas a amarras sociais que ditam regras de que elas devem se ocupar de tarefas do lar, tais como cuidar do marido, separar sua roupa e vesti-lo, entre outras tarefas domésticas.

A protagonista, assim, tenta superar certas restrições que as marcam culturalmente, mas, durante o tempo em que transcorre a narrativa, observa-se uma mulher que constrói sua feminilidade por meio de padrões impostos. Ou seja, ela não pode esquecer sua condição de sujeito dominado e, embora mantenha uma luta interna numa tentativa de transformação, não consegue controlá-la plenamente.

A época não permitiu isso e, mesmo que quisesse construir uma feminilidade livre de convenções religiosas e da austeridade do momento, foi aprisionada por uma sociedade que permitia muito pouco às mulheres. Essa força opressiva foi mais poderosa do que a sua vontade de liberdade.

Em decorrência dessa dominação masculina, as mulheres vêm, ao longo dos séculos, buscando afirmar sua identidade na sociedade, que está sempre em desenvolvimento e cuja transformação tampouco é uma luta exclusiva das mulheres, mas sim de todas as classes dominadas (Bauman, 2005).

Ao comparar *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), percebe-se que Gabriel García Márquez constrói, em ambas as obras, uma crítica profunda à sociedade patriarcal latino-americana e aos mecanismos de controle impostos sobre a mulher. Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), a honra aparece como elemento central de opressão e violência, uma vez que o corpo e a sexualidade feminina são tratados como propriedade da família e instrumentos de preservação da moral social. Ângela Vicário torna-se vítima de uma lógica patriarcal que transforma sua suposta “desonra” na justificativa para a morte de Santiago Nasar, revelando uma sociedade sustentada por códigos morais rígidos, violência simbólica e silenciamento feminino.

Já em *O amor nos tempos do cólera* (1985), embora as imposições sociais sobre a mulher também estejam presentes, García Márquez desenvolve personagens femininas que

⁸⁷ Las mujeres continúan siendo las principales responsables del trabajo doméstico.

conquistam maior autonomia emocional e subjetiva. Fermina Daza, por exemplo, rompe parcialmente com as expectativas tradicionais ao assumir suas próprias escolhas afetivas e reconstruir sua identidade ao longo da vida. Diferentemente de Ângela Vicário, cuja trajetória é marcada inicialmente pela repressão e pela culpa, Fermina representa uma mulher que amadurece em meio às limitações sociais e encontra espaço para redefinir o amor e a liberdade em uma sociedade ainda marcada pelo conservadorismo.

Dessa forma, as duas obras dialogam ao denunciar estruturas patriarcais e desigualdades de gênero presentes na sociedade colombiana, mas apresentam caminhos distintos para suas protagonistas femininas. Enquanto *Crônica de uma morte anunciada* (2011) enfatiza a tragédia produzida pelos códigos de honra e pela violência social, *O amor nos tempos do cólera* (1985) oferece uma perspectiva mais voltada para a transformação subjetiva e para a possibilidade de emancipação feminina. Em ambas, García Márquez utiliza a ficção como instrumento de reflexão crítica sobre o papel da mulher, evidenciando como os valores sociais moldam destinos, afetos e relações de poder.

Essas questões de construção das personagens femininas serão discutidas no próximo capítulo, por ocasião da análise da temática social ligada ao feminino nos romances *O amor nos tempos do cólera* (1985) e *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e em suas adaptações para o cinema.

4 CAPÍTULO IV – A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS

El cine y yo somos como un matrimonio mal llevado, no puedo vivir ni con él ni sin él.
(Bonnett, 2005).

Este capítulo será dedicado à apresentação de diferentes perspectivas teóricas que contribuem para a compreensão dos processos de adaptação de obras literárias para o cinema. Em seguida, analisaremos como os elementos discutidos no capítulo anterior – especialmente as questões sociais envolvendo a honra e o feminino nas obras *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), respectivamente – foram adaptados para a linguagem cinematográfica.

Destacamos que não nos deteremos aqui nas questões de fidelidade de uma obra em relação à outra, mas sim em analisar como as temáticas sociais vinculadas às personagens femininas das obras foram adaptadas para as telas pelos seus diretores: Mike Newell, com a adaptação de *O amor nos tempos do cólera*, lançada em 2007; e Francesco Rosi, com *Crônica de uma morte anunciada*, lançado em 1987.

Partimos da hipótese de que, nas produções cinematográficas *Crônica de uma morte anunciada* (1987) e *O amor nos tempos do cólera* (2007), a discussão sobre o papel social da mulher, por meio da construção das personagens femininas, é realizada ainda com base em princípios patriarcais, aproximando-se da discussão feita pelo autor nos livros e não demonstrando avanços significativos na forma de lidar com as conquistas alcançadas pelos movimentos feministas.

4.1 As teorias de adaptação fílmica

O discurso em torno das adaptações de obras literárias para o cinema costuma ainda estar impregnado de conotações negativas, como “perda” e “traição”, com relação ao texto de partida. Tais termos reforçam uma visão hierárquica que posiciona o texto literário como “original” e, portanto, superior, alimentando uma busca ilusória por adaptações absolutamente “fiéis”. Essa concepção ignora, contudo, a natureza criativa e interpretativa do processo adaptativo, que deveria ser compreendido como uma forma legítima de diálogo entre linguagens artísticas, e não como simples reprodução.

O campo dos estudos de adaptação há muito tempo enfrenta diversos obstáculos que dificultam seu pleno desenvolvimento. Esses entraves não se limitam à sua posição ambígua dentro do meio acadêmico – como entre os Estudos Literários e os Estudos de Cinema, por exemplo –, mas também envolvem questões culturais e ideológicas mais profundas.

Entre elas, destacam-se a crença ocidental na primazia da palavra sobre a imagem, o que sustenta a ideia de que a literatura seria intrinsecamente superior ao cinema. Soma-se a isso a fetichização dos autores canônicos, cujas obras passam a ser tratadas como intocáveis, tornando-se praticamente inconcebível qualquer forma de alteração ou releitura.

Isso nos remete a Compagnon (2012, p. 222), que, ao abordar o valor de uma obra literária, revela que o cânone “era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada”, promovendo-as a clássicos nacionais e elevando-as à condição de patrimônio. E complementa:

O surpreendente é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores (Compagnon, 2012, p. 250).

Mesmo assim, a linguagem cinematográfica se expandiu, se modificou e se adaptou à variedade dos gostos. E esse aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, para alguns autores, deve-se muito à aproximação com a literatura, numa tentativa de alcançar o efeito estético e receptivo transmitido pelas letras. No entanto, sabemos que não se trata de um processo tão simples.

No âmbito acadêmico, as críticas literárias e cinematográficas contemporâneas lidam com duas linhas teóricas importantes para se compreender os estudos da prática da tradução/adaptação: a linha da tradução intersemiótica, que abrange teóricos como Jakobson (1969), Xavier (2003) e McFarlane (1996); e a linha da teoria da adaptação, que, atualmente, tem como suas principais referências Stam (2015), Hutcheon (2013) e Sanders (2006). Essas linhas se afiliam a diferentes epistemologias, o que torna possível a construção de diversos caminhos metodológicos.

Nessa perspectiva, traçamos aqui uma análise sobre as teorias de adaptação da literatura para o cinema, examinando também princípios da tradução intersemiótica, uma vez que consideramos que o cinema e a literatura têm sido frequentemente compreendidos como artes em constante diálogo. Grande parte dos roteiros cinematográficos, ao longo da história,

tem origem em obras literárias, sobretudo romances, e o entendimento desse diálogo histórico entre as diferentes formas de arte ajuda a ultrapassar os limites impostos pelo conceito de fidelidade, ainda tão presente nessas discussões.

Desde o surgimento do cinema, a presença da literatura tem sido marcante, o que torna natural a escolha de diretores e roteiristas por textos de maior ou menor prestígio para serem adaptados à linguagem fílmica. É nesse ponto que se consolida o campo da adaptação cinematográfica. No entanto, essa relação não se dá sem tensões: os desafios tornam-se visíveis, sobretudo na avaliação da qualidade estética e artística do resultado final.

Segundo Hutcheon (2013), a adaptação é um fenômeno presente no nosso cotidiano, manifestando-se com frequência, sobretudo na relação entre a literatura e o cinema. A autora destaca, entretanto, que esse processo não é exclusivo da modernidade: já na era vitoriana, narrativas oriundas de poemas, romances, peças teatrais, músicas, danças e até pinturas eram constantemente recriadas em outros formatos.

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*. A dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise. Por muito tempo, a “crítica da fidelidade”, como ficou conhecida, foi a ortodoxia analítica dos estudos de adaptação, especialmente quando estes lidavam com obras canônicas como as de Pushkin ou Dante. Hoje, essa hegemonia tem sido desafiada a partir de uma variedade de perspectivas, e os resultados são diversos (Hutcheon, 2013, p. 28).

Diferentemente de outros estudiosos mais conservadores do campo do cinema e da literatura, Hutcheon (2013) defende que nem toda adaptação cinematográfica deve ser considerada inferior à obra literária de origem. Como argumento, ela cita que uma parcela significativa dos filmes premiados com o Oscar deriva de obras literárias, ou seja, são adaptações, conforme as estatísticas de 1992 apontaram em seus estudos.

E nesse percurso de diálogos entre a literatura e suas adaptações para o cinema, podemos mencionar as relações estabelecidas entre autores e diretores, que muitas vezes geraram embates e discordâncias. Nessa perspectiva, Sánchez Noriega (2010) acredita que uma possível causa dessas discordâncias na relação entre escritores e adaptações de suas obras estava ligada à participação destes na produção cinematográfica, fosse na adaptação de seus próprios textos literários, na colaboração em roteiros originais ou mesmo na adaptação de obras de outros autores.

Entretanto, na segunda metade do século XX, o cenário se transforma: emergem escritores cinéfilos para os quais o cinema, já mais consolidado no espaço da cultura e da

expressão artística, passa a integrar tanto a memória pessoal quanto o imaginário coletivo (Sánchez Noriega, 2010). É o caso da relação de García Márquez com o cinema, como mencionamos anteriormente, cuja paixão pelo mundo cinematográfico é conhecida do público geral, resultando em várias colaborações com esse meio artístico.

Suas obras sempre foram debatidas por críticos literários como impossíveis ou difíceis de serem adaptadas, devido ao estilo de sua narrativa e à extensão de suas obras. E, quando algumas delas foram de fato adaptadas, houve muitas críticas, pois se acreditava que essas adaptações acabavam por desmerecer os seus romances de partida, uma vez que discussões sobre a questão da fidelidade à escrita do autor, a interiorização das personagens e a extensão narrativa eram levadas em consideração.

Entretanto, cientes de que cada indivíduo interpreta um texto de maneira singular, é pertinente avaliar uma adaptação não pelo grau maior ou menor de fidelidade à obra literária, mas sim pela sua qualidade estética enquanto texto autônomo.

O cinema pode – e deve – ser compreendido como uma arte transformadora, isto é, uma forma artística que ressignifica o material de que se apropria, valendo-se de uma linguagem própria. Seus objetivos não se concentram em desconstruir ou analisar a literatura, mas em criar novas possibilidades de expressão (Manzano Espinosa, 2008).

As estratégias que melhor devem ser definidas na relação entre cinema e literatura são aquelas estabelecidas com base nos interesses comuns de ambos. Em um processo sinérgico, esses produtos apoiam a disseminação de uma narrativa comum, ajudam a desenvolver seu potencial econômico e permitem que outras mídias culturais, como a televisão ou a produção musical, participem da transmissão multimídia desse conteúdo (Manzano Espinosa, 2008, p. 47)⁸⁸.

Com base nisso, concordamos com a ideia defendida por muitos especialistas de que uma boa adaptação não precisa ser fiel em todos os seus mínimos detalhes. O valor de uma adaptação não reside na reprodução literal da obra de origem, mas na capacidade de recriar sentidos, atmosferas e experiências estéticas que dialoguem com o novo meio.

Assim, a qualidade de uma adaptação deve ser aferida pela sua potência criativa e pelo impacto artístico que produz, e não pela mera correspondência formal com o texto literário.

O teórico McFarlane (1996), tendo como foco central a narrativa, em vez da fidelidade, sugere uma nova abordagem teórica da adaptação cinematográfica. A narrativa é

⁸⁸ Las estrategias que mejor deben perfilarse en las relaciones entre cine y literatura son las que se establecen a partir de los intereses comunes de ambos. En un proceso sinérgico estos productos apoyan la difusión de un relato común, ayudan a desarrollar su fruto económico y permiten que otros medios culturales, como la televisión o la producción musical, participen de la transmisión multimedia de este contenido.

um aspecto essencial tanto na literatura quanto no cinema e, segundo ele, “há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um meio narrativo para outro e o que necessariamente requer adaptação adequada” (McFarlane, 1996, p. 13)⁸⁹.

Para o autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema.

Enxergando a adaptação como uma tradução intersemiótica, McFarlane (1996) propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o arcabouço da história contada no livro e que são adaptadas para o filme.

A fidelidade é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que “assim como os espectadores, independentemente do quanto eles reclamem sobre esta ou aquela violação do original, continuam querendo ver como ficam os livros nas telas” (McFarlane, 1996, p. 7)⁹⁰.

Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens criadas segundo a interpretação de outro leitor.

Críticas à fidelidade dependem de uma noção de que o texto possui um significado correto alcançado apenas pelo leitor (inteligente), o qual o cineasta ou adere a este sentido ou, de certo modo, o viola ou "adultera". [...] o crítico que briga por falhas na fidelidade está dizendo, na verdade, nada além disso: essa leitura do original, na forma que está, não condiz com a minha (McFarlane, 1996, p. 8-9)⁹¹.

O autor argumenta, ainda, que nem sempre as adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e ao público e ilustra essa questão apresentando estudos sobre adaptações ora mais fiéis, ora menos fiéis às suas fontes literárias. Dessa forma, McFarlane (1996) desenvolve sua proposta teórica sem priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, e não apenas de seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico foca na centralidade da narrativa, o autor sugere que existam nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles

⁸⁹ There is a distinction to be made between what may be *transferred* from one narrative medium to another and what necessarily requires *adaptation proper*.

⁹⁰ As the audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books look like.

⁹¹ Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct ‘meaning’ which the filmmaker has either adhered to or in some sense violated or tampered with. [...] the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: “This reading of the original does not tally with mine in these ways”.

que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um processo de transferência; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um processo de adaptação (McFarlane, 1996, p. 21, grifo do autor).

Seguindo os pressupostos metodológicos elencados pelo autor, a análise da adaptação deveria focar na identificação desses elementos e, no caso dos que são transformados por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas que lhes subjazem. Entendemos que o aumento do número de adaptações da literatura para várias mídias é inegável, sejam elas na televisão, no cinema ou no teatro. Quanto ao cinema, acreditamos que ele deva ter sua autonomia artística, e que o filme produzido deva ser julgado por si próprio, com características típicas do sistema cinematográfico, e não ser submetido única e exclusivamente à sua obra de referência.

Assim, a adaptação fílmica reescreve uma narrativa com o uso de outra linguagem e se torna portadora de nova significação: “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original” (Benjamin, 2001, p. 193). O processo entre linguagens, como no caso aqui citado, da literatura para o cinema, possui seus próprios recursos, suas técnicas, sua linguagem e sua abordagem.

É necessário, então, enxergarmos a adaptação fílmica não como subordinada à obra fonte, mas sim entendendo-a como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas nessa nova perspectiva é, desse modo, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama de origem, isto é, um texto de partida. Tal leitura é inevitavelmente parcial, pessoal e conjuntural.

Xavier (2003), ao tratar da adaptação literária e de suas múltiplas dimensões, afirma, a respeito da adaptação da literatura para o cinema, que o filme pode optar tanto por:

Estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, [...] sem mudar a ordem dos elementos. [...] Nesse aspecto, é possível saber com precisão o que manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. Mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolve elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os de estilo que se engajam os traços específicos ao meio (Xavier, 2003, p. 67).

Observamos que, na visão do autor, é importante ter um conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a literária, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas no processo de organização da estrutura narrativa e

das ideologias atribuídas ao autor, ao cineasta e ao escritor.

Se associarmos essa discussão aos romances de García Márquez em análise, percebemos a cultura latino-americana inserida no enredo da obra. Ele mostra, por exemplo, as personagens femininas em um contexto ficcional, com comportamentos, costumes e ações, que, ainda assim, conseguimos identificar como parte de uma camada da sociedade que representa a realidade da época.

Podemos considerar que tanto o cinema quanto a literatura não apenas refletem seus contextos socioculturais, mas também são por eles moldados. Assim, obras literárias e filmicas vão além da simples representação do mundo: elas o produzem simbolicamente, sendo atravessadas por discursos de poder, identidades culturais e dinâmicas sociais. Hall (2016), ao discutir representação e cultura, destaca justamente o papel das mídias como produtoras de significados situados socialmente. Esse olhar amplia a compreensão das narrativas – literárias ou audiovisuais – como práticas imbricadas em relações de dominação, resistência e hibridismo cultural.

Nesse sentido, os estudos literários e fílmicos passam a ser entendidos como práticas interdisciplinares que consideram condições culturais, históricas e de recepção das textualidades. Ambos funcionam, portanto, como espelhos e, ao mesmo tempo, como agentes das transformações históricas, estéticas e políticas de seu tempo.

À medida que esses romances são adaptados, deve-se observar todo o contexto sociocultural que envolve a trama e não somente se deter em aspectos puramente estruturais e linguísticos. O meio social no qual as protagonistas do romance estão inseridas é fator importante de influência nas suas atitudes e pensamentos, não como causa nem significado, mas como elemento que desempenha certo papel na construção do sujeito, segundo Candido (2006).

Levando em consideração também que a especificidade do cinema reside em sua linguagem audiovisual, que, conforme Metz (1972), organiza o visível e o sonoro em uma estrutura narrativa que instaura significados próprios, podemos dizer que recursos fílmicos, tais como o enquadramento, a montagem e a trilha sonora, não apenas contam uma história, mas também a configuram ideologicamente, reforçando ou contestando papéis sociais e representações de gênero.

A esse respeito, Mulvey (1983) introduziu a noção do *male gaze*, ou seja, o olhar masculino inscrito na linguagem cinematográfica que tende a reduzir a mulher à condição de objeto de contemplação e desejo, em detrimento de sua agência narrativa. Essa perspectiva crítica é particularmente fecunda para compreender o deslocamento sofrido pelas

protagonistas femininas na passagem do texto literário para a tela.

Mulvey (1983) busca, por meio de uma análise psicanalítica, fundamentos para uma profunda crítica da imagem, sobretudo da imagem produzida no contexto do cinema hollywoodiano, cujo papel feminino está condicionado, predominantemente, ao olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. Essa análise identifica como “o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (Mulvey, 1983, p. 437).

Utilizando-se de conceitos freudianos como escopofilia, narcisismo, fetichismo e, sobretudo, da teoria falocêntrica⁹², seu estudo estabelece o que seria o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção e propõe a ruptura desse mecanismo, a destruição dessa forma de prazer.

A mulher, dessa forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. [...] Um grande vazio ainda nos separa dos problemas mais importantes para o inconsciente feminino e que são pouco relevantes para a teoria falocêntrica: na infância, a sexualização da menina e sua relação com o simbólico, a mulher sexualmente madura e não-mãe [...]. (Mulvey, 1983, p. 438-439).

Nessa perspectiva, segundo Mulvey (1983), o papel masculino apresenta comportamentos como colocar a mulher em uma posição desvalorizada, como alguém que deve ser salvo ou punido, configurando uma dinâmica associada ao voyeurismo. Seria essa, por exemplo, a função atribuída a Ângela Vicário? Ou ainda substituir ou transformar a figura feminina em um fetiche, como no caso das 622 mulheres de Florentino Ariza, enquanto ele idealiza seu amor por Fermina Daza? Esse seria o mecanismo da escopofilia fetichista, bastante visível no culto da estrela de cinema.

Assim, ao compreendermos que, na obra de García Márquez, as personagens Ângela Vicário e Fermina Daza emergem como sujeitos que, embora atravessadas por normas patriarcais, conseguem elaborar formas de resistência ou subversão, cabe analisar se, nas versões filmicas, ambas continuam com essa perspectiva de insurgência ou se tendem a ser enquadradas a partir da lógica do drama da narrativa clássica, privilegiando a centralidade masculina.

⁹² É uma ideologia que coloca o falo (órgão sexual masculino) como central na organização do mundo social, cultural e psicológico. Essa perspectiva, presente em diversas áreas como a psicanálise, a filosofia e a crítica literária, privilegia a experiência masculina em detrimento da feminina. Ela é criticada por ser a base do patriarcado, do machismo e da misoginia. (https://escreva.ai/palavra/falocentrico/#google_vignette).

Dessa forma, cabe ainda fazer algumas indagações: será que as adaptações conseguiram realizar essa leitura do sistema cultural vigente e das relações sociais das personagens? As narrativas fílmicas apresentaram a situação da mulher, sua posição e seu comportamento frente à sociedade, evidenciando as relações pessoais, como o casamento e os filhos, bem como os próprios conflitos sociais da época, tal como se apresentam nas obras literárias de partida, discutidas no capítulo anterior?

4.2 A mulher e a honra no filme *Crônica de uma morte anunciada*

A leitura feita pelo autor colombiano sobre esse tema no seu contexto de produção revelou inquietudes e questionamentos acerca de valores sociais e expôs a forma como as fronteiras discursivas refletem particularidades culturais e sociais, especialmente no contexto colombiano. Mostra-nos, também, que a fusão entre realidade e imaginação representou alegoricamente as complexas dinâmicas de honra e violência presentes naquela sociedade, particularmente quando pensamos no papel da mulher.

Assim, verificaremos como a adaptação cinematográfica *Crônica de uma morte anunciada* (1987), sob a direção de Francesco Rosi, dialoga com a abordagem estética de García Márquez, identificando como se deu a leitura do diretor diante da crítica incisiva às tradições e às tensões que moldam a identidade do país feitas pelo autor no livro, por meio da nova configuração das personagens femininas no filme.

Entendemos que, na adaptação fílmica, o diretor se aproximou da estrutura genérica de romance-reportagem de García Márquez, construindo uma narrativa não linear. A história se inicia com Cristo Bedoya (Gian Maria Volontè) revisitando a cidade caribenha, 27 anos depois, para investigar o assassinato de Santiago Nasar (Anthony Delon), morto pelos irmãos Vicário (Rogerio Miranda e Carlos Miranda). A morte tem como objetivo a vingança da virgindade da irmã, Ângela Vicário (Ornella Muti).

Levando em consideração essa relação de honra, vale ressaltar que nas sociedades patriarcais, retratadas por García Márquez, a honra apresenta significados distintos para homens e mulheres, funcionando como um mecanismo de controle social profundamente desigual. Para a mulher, a honra está diretamente associada à pureza sexual, à castidade e à preservação da imagem moral da família. O corpo feminino torna-se símbolo da reputação familiar e social, de modo que qualquer comportamento considerado desviante — especialmente relacionado à sexualidade — é interpretado como motivo de vergonha e desonra. No filme, fazendo esse diálogo com a obra, isso se evidencia na figura de Ângela

Vicário, que é devolvida pelo marido por não ser virgem, sofrendo violência física, moral e psicológica por ter rompido uma expectativa social imposta à mulher. Sua honra deixa de ser individual e passa a representar a honra coletiva da família.

Para o homem, por outro lado, a honra está relacionada à virilidade, ao poder e à capacidade de defender socialmente seu nome e sua autoridade. O homem honrado é aquele que mantém o controle sobre a mulher e reage diante de qualquer ameaça à reputação masculina. Assim, enquanto a mulher deve preservar-se e submeter-se às normas sociais, o homem precisa demonstrar força, autoridade e disposição para restaurar sua honra, inclusive por meio da violência. É exatamente isso que ocorre com os irmãos Vicário, que assassinam Santiago Nasar movidos pela pressão social de “lavar com sangue” a desonra da irmã. Nesse sentido, a violência masculina é legitimada pela própria sociedade como um dever moral.

Essa evidência da desigualdade existente entre os papéis de gênero dentro da lógica patriarcal: a mulher responsabilizada pela manutenção da honra familiar através da repressão de sua liberdade e sexualidade, enquanto o homem encontra reconhecimento social na defesa violenta dessa mesma honra.

Partimos dessa ideia de que o papel social da mulher e as questões de honra são representados na narrativa fílmica não só por meio da construção imagética e das relações entre as personagens, mas também pela centralidade da honra como valor coletivo, reforçando uma temática abordada já no final do século XX por García Márquez. Entendemos que esses padrões tradicionais de comportamento, da época da narrativa literária, não atendem mais às demandas contemporâneas, hoje vistas como inapropriadas em uma sociedade marcada por tais convencionalismos. Diante disso, questiona-se como essa discussão da temática da honra é desenvolvida na narrativa fílmica de Rosi.

Considerando a discussão sobre a construção de personagens no cinema, Gomes (2014, p. 114) afirma que personagem de ficção “por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”. Assim, nessa perspectiva, a câmera e a *mise-en-scène* revelam como a figura da mulher, aqui analisada, é socialmente aceita como uma depositária simbólica da pureza familiar, enquanto os homens assumem a função de guardiões violentos de um sistema que as oprime.

Nesse sentido, é fundamental considerar o filme não apenas como uma adaptação de um romance de García Márquez, mas também como um trabalho audiovisual autônomo que mobiliza códigos próprios do cinema na sua construção narrativa e que dialoga com as temáticas abordadas pelo autor na obra.

A primeira sequência a ser analisada é sobre a personagem Divina Flor (Irán Eory), filha da cozinheira da família Nasar, que sofreu assédio de Santiago Nasar. Divina Flor, cujo nome remete a uma ideia religiosa e romantizada da castidade, é menor de idade e, devido à sua condição subalterna, também está culturalmente condenada a ser deflorada pelo patrão, já que os Nasar, por conta do alto padrão social, entendiam que seus funcionários eram também propriedade deles, incluindo ela e a mãe, que já tinha sido vítima dessa prática perversa.

Tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica apresentam-se diálogos em que a mãe de Divina Flor tenta proteger a sexualidade da filha, menor de idade. Ela tanto a protege com o corpo, colocando Divina Flor atrás de si, quanto com palavras contra Santiago Nasar. Trata-se de uma forma de resistência, uma vez que a própria relata ter sofrido assédio por parte do pai de Santiago Nasar. Na Figura 1, antes de Santiago Nasar sair para ver a chegada do bispo na cidade, vê-se ele agarrando a menina duas vezes, tocando em suas partes íntimas, como fazia sempre que a encontrava sozinha pelos cantos da casa, segundo ela mesma narra.

A prática de Santiago remete à própria condição de dominação do homem na matriz patriarcal. Ao tratar dessa discussão, Machado (2004, p. 36) afirma que existe “uma concepção de sexualidade que antagoniza o masculino como sujeito da sexualidade e o feminino como objeto da sexualidade”. É o que se percebe nesse caso. Para além da gravidade da violação de uma menina, ainda se apresenta uma questão de raça, já que a relação de poder aponta para o resíduo de poder do homem colonizador sobre a mulher negra.

Figura 1 – Santiago Nasar assedia Divina Flor (Em 16min48s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Entretanto, embora sendo a vítima, a personagem acaba assumindo o papel de

culpada. Ao final da trama, percebemos que a mãe de Santiago culpa Divina Flor e sua mãe pela morte do filho – chamando-a de puta, assassina –, pois durante a procura dos irmãos Vicário pela cidade, Divina Flor havia dito que Santiago estava em casa, fazendo com que a mãe trancasse a porta no intuito de impedir a tragédia.

Mesmo com a tentativa de interferência da mãe, esse fato fez com que Santiago não conseguisse entrar, sendo esfaqueado por eles na entrada de casa. A situação sugere para o espectador que a atitude de Divina Flor teria sido proposital como uma forma de vingança ou de reação simbólica diante de anos de assédio sofrido dentro daquela família.

Segundo Nascimento (1978), a situação das mulheres, segundo sua racialização, é diferenciada sob o efeito da família patriarcal para as mulheres brancas e negras, e acrescenta que “ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (Nascimento, 1978, p. 61).

Segundo Davis (1981), a ideia de vingança dialogaria com a noção de ressentimento atribuída a mulheres nas produções culturais quando optam por reagir de alguma forma ou não se submeterem à imposição masculina a que estão submetidas. Muitas mulheres que sofrem violência não são apenas vítimas de machismo, mas também enfrentam discriminação racial, social e de classe, o que agrava sua experiência de vulnerabilidade e marginalização.

Nesse caso, Santiago teria sido punido por, supostamente, ter tirado a honra de Ângela, mulher branca e rica; e, indiretamente, a de Divina Flor, uma mulher negra e serviçal. Divina Flor, finalmente, teria se livrado dessa prisão masculina e patriarcal, sem punição, e a honra, então, teria sido paga com violência e castigo público de Santiago.

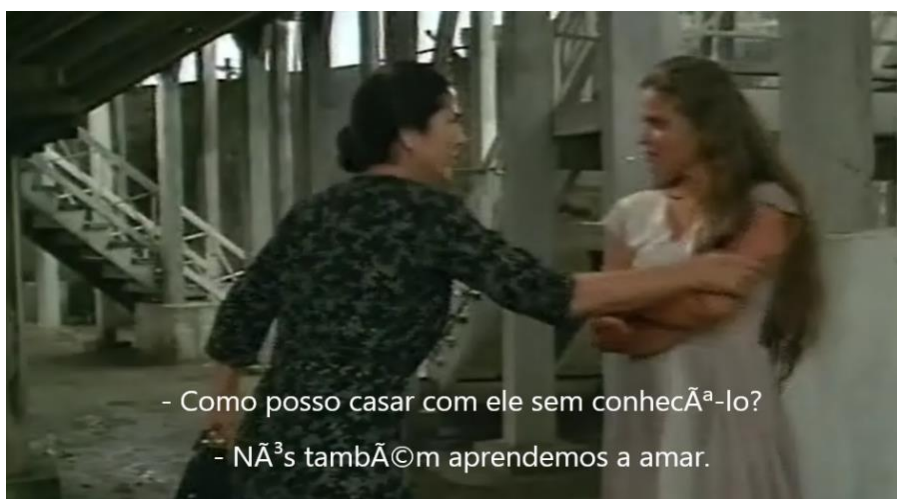
O contexto social retratado no filme dialoga com a perspectiva narrativa de García Márquez na medida em que explora assimetrias entre classe e gênero. Assim como no livro, o filme trata da vida de uma comunidade no interior da Colômbia, que se assemelha a uma crônica do cotidiano, naturalizando a violência masculina motivada por uma cultura que enaltece o sujeito masculino e sua virilidade.

Outro elemento temático importante de diálogo com o texto literário é a representação do contexto social da mulher, que mostra a sua vulnerabilidade com relação às estruturas culturais. Isso é reforçado através da cena do casamento de Ângela Vicário, em que a câmera estabelece um ambiente ritualístico, inserindo a figura feminina reificada como objeto de troca dentro da lógica social.

Na cena abaixo, Ângela se torna um objeto à venda por sua família, porque

Bayardo San Román (Rupert Everett), um homem de classe social elevada, considera-a um trunfo para seus interesses e conveniências (Figura 2). Mais uma vez, evidencia-se o poder da cultura machista de exercer domínio sobre o corpo da mulher em movimento semelhante ao direito à propriedade.

Figura 2 – A mãe obriga Ângela a se casar (Em 45min16s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Ao observarmos o quadro acima, podemos ver o enquadramento fechado sobre Ângela, com olhar submisso e corpo contido, contrastando com a postura rígida da mãe, Pura Vicário (Irene Papas), deixando clara a diferença de classe entre as duas personagens. A cena se estrutura como ritual imagético em que Ângela, logo em seguida, é obrigada a se casar com Bayardo San Román, transformando a união em espetáculo público (Figura 3). Ela, então, é vista como mercadoria, e a sua virgindade é a moeda de troca que justificaria o sacrifício. Assim, reforça-se no filme a lógica patriarcal que objetifica o corpo e a sexualidade da mulher, como o romance de García Márquez aborda.

Figura 3 – O casamento de Ângela e Bayardo (Em 53min44s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Na imagem acima, podemos perceber o contexto social do casamento e como a cerimônia é retratada por meio de convenções sociais e de costume. A noiva é mostrada de forma passiva, colocada em cena na parte superior, em um pedestal, como se representasse um prêmio. Essa imagem reforça para o espectador a ideia de casamento como um espetáculo que reafirma a ordem patriarcal.

Outro ponto que contextualiza o casamento por interesse no filme é a maneira de mostrar como o homem se apropria do corpo da mulher, tratando-o como um objeto de usufruto. No caso em questão, isso ocorre quando Bayardo San Román reconhece esse valor de troca que existe na pressuposta virgindade de Ângela.

Na cena abaixo, o diretor enfatiza em tela a simbologia da liga da noiva⁹³ (Figura 4). Na cultura tradicional ocidental, comumente observada também na Colômbia, a liga representa um sinal de fertilidade e sorte e, ao final da cerimônia, é lançada aos convidados.

Como se pode ver, por meio da ênfase no detalhe, um símbolo público trazido da tradição é convertido em gesto privado, mostrando traços da tradição como reforço das estruturas patriarcais e funcionando como signo de erotização ritualizada e de controle do corpo feminino. Como afirma M. Martin (2011), o símbolo no cinema consiste na produção de conteúdo capaz de sugerir ao espectador mais do que a simples percepção da imagem aparentemente básica.

⁹³ A tradição da liga no vestido de noiva remonta à antiguidade. Na Europa medieval, era comum a noiva atirar a liga aos convidados do casamento. Historicamente, o ato de atirar a liga simboliza a transição da solteirice para o casamento, um passo importante na vida de uma mulher. O ato do noivo retirar a liga da perna da noiva durante a recepção representa a consumação da união, embora as interpretações modernas vejam o ato de atirar a liga como uma atividade divertida para os convidados do casamento participarem (<https://www.pronovias.com/editorial/wedding-garter-tradition>).

Figura 4 – Bayardo retira a liga da noiva (Em 54min10s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Outra situação representativa da discussão da temática da honra no filme ocorre no episódio da devolução de Ângela à casa dos pais (Figura 5). Trata-se de um momento-chave que evidencia o peso simbólico da honra naquele contexto. Ao focar nesse tema, o filme enfatiza a abordagem da narrativa literária, uma vez que as relações de poder, dentro de uma sociedade patriarcal, mesmo sendo assimétricas com relação ao estrato de gênero, não obrigatoriamente são exercidas apenas pelo homem sobre a mulher. Em muitos casos, a própria mulher, de forma internalizada, acaba aderindo ao discurso patriarcal, de submissão e reforço das hierarquias sociais. É o caso da personagem Pura Vicário, uma mãe que submete a filha a essa lógica.

Ao analisarmos a forma como o filme lida com essa temática, percebemos que a leitura por ele empreendida converge para a estrutura narrativa clássica hollywoodiana, na medida em que define bem os papéis de gênero, dando a cada um deles a sua dimensão. Se observarmos a cena em questão, sua construção se dá por meio de uma iluminação densa e por um ritmo que acentua a violência da humilhação pública, reforçando a condição de submissão da personagem mesmo após a cerimônia do casamento. Stam (2006) chama a atenção para esse tipo de *mise-en-scène* na tela que inscreve no corpo da mulher os valores culturais da comunidade.

Figura 5 – Bayardo devolve Ângela à família na noite de núpcias (Em 59min57s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Como se pode ver, a personagem é exposta não apenas diante de sua família, mas de toda a comunidade, tornando-se o símbolo da vergonha coletiva. Pura Vicário, a mãe, surge rigidamente enquadrada, quase sem expressão, enfatizando a presença de um sistema que atribui à mulher a responsabilidade de zelar pelo prestígio da família. Essa situação revela ainda que a mulher, mesmo numa situação de opressão, também pode desempenhar um papel importante de guardião das normas patriarcais.

De acordo com os costumes tradicionais da época, para a mulher, a virgindade representa um troféu para o homem, que deve ser mantido como símbolo da honra e erguido aos olhos de todos, como é o caso da personagem Ângela Vicário. O código de honra, segundo Machado (2004, p. 52–53), requer responsabilidades distintas para homens e mulheres. Dos homens normalmente é exigido que sejam provedores, enquanto das mulheres se exige fidelidade sexual.

Assim, como mencionado anteriormente, a mãe da personagem atua com esse papel social que conflui para o patriarcado ao lado dos irmãos; e o pai, por sua vez, não tem protagonismo nesse contexto. Sob as ordens da mãe, os irmãos gêmeos assumem a responsabilidade de honrar o nome da família Vicário, insultando Ângela de prostituta e cadela (Figura 6). Compreende-se que, nesse contexto, a honra manchada por alguém deve ser lavada também com sangue.

O plano de afronta dos gêmeos, insultando Ângela, reforça a violência verbal como antecipação da violência física. A ausência do pai e a centralidade da mãe na cena evidenciam que a ordem patriarcal pode ser reproduzida e legitimada por figuras femininas, instaurando uma contradição na representação de gênero. Saffioti (1987), ao problematizar essa questão, discute a ideia de que há homens que dominam homens, mas também há

mulheres que dominam outras mulheres.

Figura 6 – Os irmãos descobrem a desonra de Ângela Vicário (Em 1h00in58s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Aqui, a mãe, Pura Vicário, não só assume a responsabilidade sobre a filha de se casar, mas também é ela quem assume o papel de recebê-la após o casamento fracassado e ainda puni-la por não honrar o nome da família. Papel este que tradicionalmente seria atribuído ao pai, pois, de acordo com Saffioti (1987, p. 50), “no seio da família, a dominação masculina pode ser observada em praticamente todas as atitudes”. Entretanto, vemos que nessa relação quem domina é a matriarca.

Essa participação feminina no comando familiar é comum nas narrativas de García Márquez e aqui dialoga diretamente com a adaptação fílmica. A função de matriarcas fortes e dominadoras é encontrada em personagens como Úrsula Iguarán, em *Cem anos de solidão* (1967), conhecida por sua força e liderança, e na personagem cruel e manipuladora da avó de Erêndira, em *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (1972).

Em seguida, identificamos a ação propriamente dita, que seria a honra lavada com sangue. Quando a narrativa fílmica demonstra a preparação dos irmãos Vicário para o assassinato de Santiago Nasar, um plano conjunto mostra essa preparação como se fosse um ritual inevitável. Eles aparecem vestidos de branco e armados com facas e, ao fundo, há homens fatiando pedaços de carne. Embora estejam preparando um assassinato, os personagens são apresentados como sujeitos que não agem por desejo pessoal, mas por um senso de responsabilidade, imposto pela coletividade (Figura 7).

Figura 7 – Os irmãos Vicário amolando as facas (Em 1h05min28s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

A preparação das armas, ao afiarem as facas, acentua a naturalidade da violência como prática legitimada pelo código da honra. A cena mostra uma verdadeira pedagogia da crueldade: o crime, antes de ser um ato privado, constitui-se como uma demonstração pública de obediência a um sistema social que ultrapassa a esfera do individual.

A situação do assassinato torna-se uma performance de caráter coletivo, e a honra de Ângela acaba sendo assunto de toda a população, ressaltando uma tradição daquela comunidade de que o ato de defender, provar ou recuperá-la, mesmo que de forma violenta, são práticas masculinas que reforçam o caráter individualista da ação. Por isso, ainda que os gêmeos não quisessem carregar o peso que a masculinidade lhes impôs, uma vez realizado o crime, eles não podem se arrepende de tê-lo cometido, pois, como afirma Machado (2004), a honra é narcísica e o exercício espetacular da agressividade expressa uma “capacidade de desafiar e enfrentar não importa quem” (Machado, 2004, p. 62).

Esse diálogo do filme com a obra literária realça o caráter coletivo dado à defesa da honra de Ângela, pois o assassinato em si é encenado diante da presença da comunidade, que observa a ação com passividade e cumplicidade (Figura 8).

Vê-se que o espaço público se transforma em palco de reafirmação simbólica, em que a morte do protagonista é menos um ato de vingança pessoal e mais um sacrifício social. A câmera insiste nos olhares da multidão, destacando a coletividade como cúmplice silenciosa, reforçando a ideia de que a honra é um valor que se sobrepõe à vida.

Figura 8 – Multidão vendo a morte de Santiago Nasar (Em 1h36min33s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

Trata-se de uma ideia que vai ao encontro da visão simbólica abordada no romance de García Márquez, que trata a temática não como um sentimento individual, mas como um código coletivo, herdado da tradição patriarcal e profundamente ligado à moral sexual feminina e ao orgulho masculino. A comunidade inteira, ao se omitir, torna-se cúmplice do assassinato, mostrando que o verdadeiro “culpado” não é apenas quem mata, mas um sistema de valores arcaico que legitima a morte em nome da reputação.

Assim, o filme, ao dialogar com a narrativa de García Márquez, usa a honra como símbolo de uma violência normalizada, mostrando como tradições supostamente nobres podem sustentar injustiças profundas. A honra, longe de representar dignidade, aparece como uma força opressiva, capaz de destruir vidas e silenciar consciências – tudo isso envolto em uma aparência de dever moral.

A função da câmera coletiva, que, como sugere Stam (2005), funciona como um instrumento estratégico na construção das identidades culturais, denuncia a cumplicidade do público, que se torna personagem da cena. A violência explícita contra o corpo masculino é o reflexo direto da violência simbólica que recai sobre o corpo feminino, revelando a complementaridade entre essas formas de dominação. Tal perspectiva corrobora a discussão sobre honra de Machado (2004, p. 70), que, em sua visão, seria a expressão lógica de um mundo que vincula o lugar da masculinidade ao poder, ao controle do feminino e à rivalidade entre homens justificada pela ação e pela agressão.

No desfecho da narrativa, Ângela é mostrada anos depois, envelhecida e ainda marcada pelo sofrimento do passado. O tom melancólico da cena e a sua posição de espera reafirmam a continuidade da lógica de submissão, sugerindo que, mesmo após a tragédia, a ordem patriarcal não é rompida (Figura 9).

Figura 9 – Ângela Vicário envelhecida (Em 1h30min00s).



Fonte: *Crônica de uma morte anunciada* (Rosi, 1987).

A imagem nos remete à ideia de que o tempo não liberta a personagem, mas cristaliza o “castigo”. O seu destino está atrelado à honra perdida, à memória do crime e ao peso de uma tradição que se perpetua. O uso das roupas pretas também tem um valor simbólico ligado ao luto, que ela usa desde o abandono do marido até o dia em que se reencontraram. Ângela Vicário passa por esse processo de punição e redenção, pois, ao final, Bayardo San Román volta para ela.

Assim, a adaptação de Rosi (1987) apresenta um universo em que as mulheres são representadas como portadoras da honra familiar e, portanto, como alvos da vigilância social, ao passo que os homens assumem o papel de executores da violência legitimada por essa mesma lógica. Nesse sentido, o filme *Crônica de uma morte anunciada* (1987) evidencia, com o uso de sua carga visual, a naturalização de um sistema de dominação no qual a honra justifica o controle sobre o corpo feminino e afirma a morte como instrumento de restauração simbólica da ordem.

O sentido da violência abordada no romance e adaptada para o cinema não tem nada de místico, fatalista ou espiritual, mas se constitui em mecanismos concretos de reforço de toda uma cultura patriarcal,

uma vez que é promovida por homens e direcionada a homens e mulheres de maneira direta ou simbólica. Santiago tenta violar a menina Divina Flor e, caso consumasse o ato, não sofreria nenhum tipo de sanção. Bayardo San Román condena a esposa ao escrutínio público como resgate da sua própria masculinidade. Pedro e Paulo Vicário assassinam a Santiago em razão de tabus que, no fim das contas, trancam o desejo, o sexo e, sobretudo, os corpos das mulheres. Nesse sentido, elas são sempre violadas, mas eles nem sempre são premiados pela violação

(Sierra, 2019, p. 253).

Ainda segundo Sierra (2019), as atitudes de comportamento masculino se conjugam em uma postura reacionária que conta com a anuência do povo, o qual não só não é solidário com a vítima, como também expressa, em nome de certa honra e integridade, toda uma fragmentação moral e social.

4.3 O feminino no filme *O amor nos tempos do cólera*

O filme *O amor nos tempos do cólera* (2007), de Mike Newell, adaptado do romance homônimo de García Márquez, apresenta desafios significativos em termos estruturais, uma vez que a narrativa do romance é longa e apresenta muitos eventos que transitam entre passado, presente e futuro. Possui ainda variadas abordagens que permeiam a história de amor dos protagonistas, com especial relevância para o papel social das personagens femininas. Isso exige da direção atenção na releitura desses aspectos na construção da narrativa fílmica, reforçando a ideia de M. Martin (2011), que lembra que o cinema organiza seu discurso por meio de vários recursos, tais como o enquadramento, a montagem, a iluminação e a sonoridade, elementos que produzem sentidos autônomos.

Para analisar a adaptação, é interessante entender como a narrativa do romance foi reconstruída no que se refere ao encadeamento dos eventos, pois se apresenta em grande parte através de viagens interiorizadas das personagens e abrange muitos anos de história (mais de cinquenta) na cidade de Cartagena, no fim do século XIX. Quanto ao contexto histórico, o texto de García Márquez lida com a época da revolução industrial colombiana, em que estavam acontecendo guerras civis e a epidemia do cólera, sem contar com o contexto social em que se apresentam questões religiosas, de gênero e de status social.

É nesse aspecto mais específico que iremos focar nossa análise, observando como se desenvolveu a leitura das personagens femininas no filme. Gomes (2014, p. 106), ao tratar da construção de personagens no novo contexto de linguagem, afirma que é devido aos “recursos narrativos do cinema que tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance”.

O primeiro ponto a ser levantado é com relação à construção da personagem de Fermina Daza (Giovanna Mezzogiorno), que encarna, na narrativa fílmica, a Fermina de García Márquez. Sua presença na tela é marcada por uma ambivalência em que ora se mostra mais ingênua e doce, ora mais decidida e determinada. Enquanto na narrativa literária de

García Márquez, como dissemos anteriormente, ela é uma personagem feminina rebelde, não estereotipada, como ocorre com boa parte das personagens femininas de caráter mais ousado da época. Muitas vezes ela é até arrogante e capaz de manter o autocontrole, o que a caracteriza como uma mulher fria e calculista – pelos olhos do patriarcado –, no filme ela se mostra uma personagem mais tímida e envergonhada, atenuando seu protagonismo no texto cinematográfico.

Uma cena representativa dessa questão no filme ocorre quando ela reencontra Florentino (Javier Bardem)⁹⁴, já adulto, no mercado público, após retornar da viagem imposta pelo pai (a chamada “viagem do esquecimento”) (Figura 10). Nessa cena, a personagem é mostrada de forma mais tímida e envergonhada por ter que dizer a Florentino que tudo o que haviam vivido teria sido uma ilusão. Ela expressa sua decisão de que não quer mais contato com ele através de um diálogo entre os dois.

Figura 10 – O reencontro de Fermina e Florentino. (Em 35min59s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Para a composição da cena (Figura 10), utiliza-se o plano médio fechado, evidenciando uma tensão entre os dois personagens, embora seja também sugerido que há entre eles algum nível de intimidade. A câmera fixa recorta os rostos e concentra a atenção no constrangimento de Fermina, transmitindo uma fragilidade que reforça a dimensão dramática do momento, ressaltada por um tipo de enquadramento que, segundo M. Martin (2011), assume função expressiva, sugerindo emoção para além das palavras.

Assim, a personagem se torna mais doce no filme, e esse traço de doçura é

⁹⁴ Florentino foi interpretado por dois atores: Unax Ugalde, na fase jovem; Javier Bardem, na fase adulta e velha.

moldado pelos padrões socioculturais da época em que ela se apaixona por Florentino ainda na adolescência e em formação escolar. Essa situação é demonstrada quando eles trocavam cartas de amor ainda jovens. Ela, estudante de colégio de freiras, tinha que esconder o romance, pois a escola não permitia o contato das meninas com homens, sendo elas constantemente fiscalizadas. No filme, a situação acontece de forma similar, como observaremos na próxima cena (Figura 11).

Nessa cena, Fermina é mostrada em tela com semblante de quem está distraída por causa do seu encantamento por Florentino, jovem (Unax Ugalde). A freira se aproxima dela ao percebê-la divagando em pensamentos – na cena aparece sua própria voz com narração em *voice-over*, dizendo que amará Florentino para sempre. Em seguida, ela faz gestos abruptos, batendo palmas no intuito de mandar Fermina se concentrar nas tarefas escolares.

E, embora a ação de Fermina diante da freira no romance seja semelhante à do filme – de menina apaixonada e distraída –, a construção imagética elaborada em cena vai além, ao proporcionar ao espectador uma assimilação de tempo e espaço que pode sugerir uma convergência com o contexto social em que a mulher está inserida, como o estilo das roupas e a ambientação do espaço escolar, por exemplo.

Figura 11 – Fiscalização da freira na escola de Fermina. (Em 18min07s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Percebemos alguns detalhes de composição de cena que são pertinentes para a representação do perfil da mulher da época em que o romance foi escrito. Dentre eles podemos destacar a fiscalização severa da freira diante das alunas, a disposição ordenada das

carteiras e a distância entre elas, que também remetem à ideia de rigidez e controle social e educacional. Essa rigidez da composição e a ausência de profundidade no quadro criam a sensação de clausura para o espectador, o que remete à própria condição da personagem.

Outro ponto importante de construção de Fermina, que estabelece diálogo com a narrativa de García Márquez, é a ruptura significativa com o modelo tradicional de submissão feminina por meio do desafio direto à autoridade paterna. No filme, vê-se a reação mais contundente de Fermina quando o pai, Lorenzo Daza (John Leguizamo), tenta impedir seu relacionamento com Florentino Ariza, o que faz com que Fermina responda com um gesto de força incomum, apontando para si uma faca (Figura 12). Essa ação representa uma forma de resistir à opressão por ele exercida.

Como podemos ver, embora a personagem esteja sentada e em posição de vulnerabilidade diante da autoridade do pai, ela se insurge e demonstra algum tipo de reação, mesmo que seja dentro dos limites impostos pela estrutura social em que está inserida.

Figura 12 – Fermina ameaça tirar a própria vida. (Em 23min38s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Ao analisar esses efeitos limitados da reação da personagem na narrativa fílmica, Segato (2016, p. 65) afirma que esses gestos de resistência feminina, evidenciados na cena, mesmo aparentando afronta e desejo de liberdade por parte da personagem, são frequentemente neutralizados pela própria estrutura patriarcal que os circunscreve. Isso ocorre porque, posteriormente, Fermina nega o amor de Florentino Ariza, como o pai desejava, e se insere na vida matrimonial tradicional ao se casar com Juvenal Urbino (Benjamin Bratt).

Então, a situação supracitada, mesmo enfatizando o gesto de resistência da personagem frente à dominação paterna, convertendo a *mise-en-scène* em signo de autonomia,

posteriormente é posta à prova, uma vez que a filha acaba fazendo o que o pai queria, assim como ocorre no romance de García Márquez (Figura 12).

Levando em consideração as escolhas do pai, Fermina reage com petulância e cinismo quando ele permite que Juvenal Urbino a corteje sem seu consentimento, obrigando-a a cumprimentá-lo e tratá-lo bem. Ela, então, com atitude audaz, esnoba com determinação as investidas de Juvenal Urbino na frente do pai, como vemos na Figura 13.

A cena reforça a assimetria de poder: Lorenzo é enquadrado em posição elevada, enquanto Fermina aparece mais rebaixada no quadro, reforçando a hierarquia social e de gênero. Esse arranjo espacial, conforme M. Martin (2011), expressa visualmente relações de dominação.

Encontra-se, portanto, na adaptação essa dualidade na construção da protagonista, assim como García Márquez também retratou no romance: de um lado, ela é submetida às decisões de seu pai e, mais tarde, à autoridade do marido; de outro, demonstra força e autonomia ao impor seus próprios desejos, seja ao recusar um romance juvenil, seja ao confrontar o marido quando ele a traiu. Sua postura fria e racional, contrastando com a paixão arrebatadora de Florentino, pode ser lida como um gesto de resistência a uma lógica que reduzia a mulher à condição de objeto do amor masculino.

Figura 13 – Fermina e o pai, Lorenzo. (Em 41min22s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

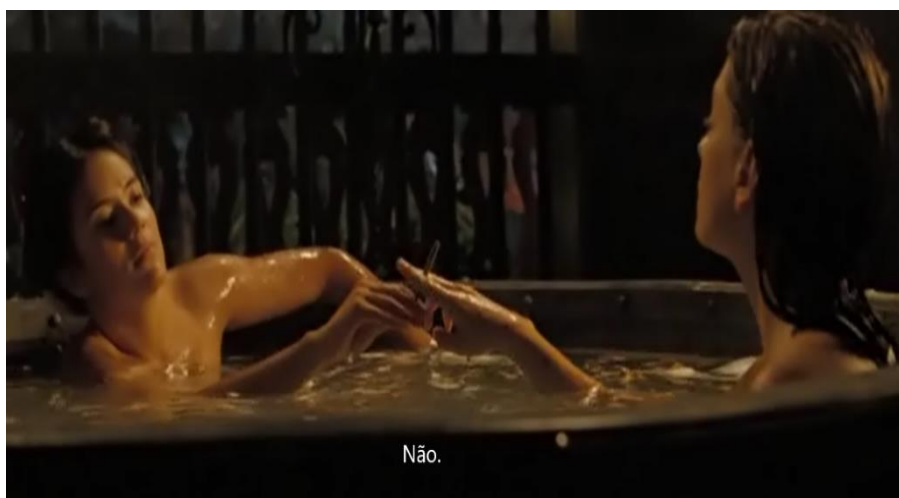
Esse lado mais contundente do comportamento rebelde de Fermina, potencializado no filme, foi ampliado quando ela teve contato com sua prima Hildebranda (Catalina Sandino Moreno), uma mulher mais independente e ousada, remetendo às questões do movimento social feminino comentadas no capítulo anterior.

Essa personagem é uma mulher apaixonada e impulsiva, que desafia as convenções sociais ao se envolver com um homem casado. Assim como no romance, ela aparece no filme com os mesmos traços de personalidade, funcionando como um contraponto à vida mais contida de Fermina. Ela está inserida em um contexto com a mesma estrutura patriarcal, no qual evidencia as consequências do amor não correspondido e de sua relação com um homem casado e mais velho.

Outro aspecto importante que reforça a construção das personagens femininas, tanto no romance quanto no filme, é a consolidação da amizade entre as duas personagens e a temática da independência emocional e social. Essa amizade é rechaçada pela família e pela sociedade por contrapor a visão que se deveria ter do papel social da mulher e seguir supostos parâmetros rígidos de moralidade.

A seguir veremos a cena em que Fermina e Hildebranda estão tomando banho juntas, na mesma banheira, fumando e conversando sobre o amor e os sentimentos (Figura 14).

Figura 14 – Fermina e Hildebranda na banheira. (Em 30min03s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

O espaço íntimo da banheira, iluminado com tonalidades quentes, cria uma atmosfera de cumplicidade, dialogando com a descrição da cena na narrativa de García Márquez. A cena traduz cinematograficamente a solidariedade feminina, contrapondo-se ao peso repressivo dos espaços sociais públicos. Conforme Gama (1995), essa autonomia vista em cena permite que elas não tenham medo e possam tomar decisões sobre o próprio corpo e valorizar seus pensamentos e ações.

Uma personagem como Hildebranda, no filme, ajuda a compor o panorama de mulheres ativas, pois conseguimos identificar, assim como no romance, que ela tinha

consciência de que poderia ser feliz sem um casamento arranjado pela família e sem a perspectiva do amor, com a liberdade de externar seus desejos mais íntimos e carnis, como vemos no diálogo: “tudo parece difícil e impossível agora, mas eu sei que precisamos aprender a ser felizes sem amor” (30min14s).

Aqui ela se refere à sua paixão por um homem casado e vinte anos mais velho; ou seja, naquele momento ela encontra a liberdade de compartilhar com Fermina seus sentimentos, o que não era possível no âmbito familiar e social.

Outra questão tratada no capítulo anterior refere-se à forma como García Márquez descreve o corpo feminino, pois essa representação pode suscitar discussões delicadas que envolvem questões eróticas, sexuais, de fantasia, de dominação e de desvalorização ou até de objetificação da imagem da mulher nas obras. Assim, veremos como Mike Newell retratou esse aspecto na linguagem cinematográfica.

Seguindo com a personagem Hildebranda, símbolo dessa altivez e liberdade, assim como na cena do banho, o filme também retrata um momento íntimo da personagem em que ela externa seu desejo mais carnal (Figura 15). Observa-se também o uso do cigarro como um elemento simbólico de autonomia e independência.

Figura 15 – Hildebranda na cama. (Em 46min15s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

O enquadramento aberto, que mostra o corpo relaxado da personagem, traduz sua liberdade e autonomia. A suavidade dos movimentos captados pela câmera reforça a ideia de leveza, de posse do próprio corpo e de manifestação do desejo carnal.

Ao tratar da representação do corpo da mulher em tela como objeto do desejo masculino, Mulvey (1983) reforça o quanto o feminino sofreu manipulação patriarcal nos

filmes clássicos hollywoodianos. Segundo ela:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante (Mulvey, 1983, p. 440).

Enquanto é comum nas telas mostrar as mulheres como se existissem apenas para satisfazer o homem e seus desejos, no filme a presença dos corpos femininos em cena também assume outro propósito, uma vez que as personagens manifestam seus próprios desejos. É válido ressaltar que, nesse contexto, elas estão falando sobre homens – tema recorrente nas narrativas clássicas, quando duas mulheres conversam: seja sofrendo por um homem, buscando um ou planejando conquistá-lo. Trata-se, portanto, de uma reprodução da estrutura patriarcal nos produtos audiovisuais.

Outras personagens femininas marcantes que podem ser identificadas como símbolos do desejo masculino são também as amantes de Florentino. Algumas delas receberam destaque na adaptação, dialogando com a literatura de García Márquez. Elas revelam diferentes faces da condição feminina: algumas vivem às margens da respeitabilidade social, outras encontram no relacionamento extraconjugal uma forma de escapar às opressões cotidianas. Ainda assim, todas estão atravessadas por um sistema de poder que subordina sua existência ao olhar e à vontade do homem.

Com relação ainda a essas personagens, torna-se pertinente tratar da temática do corpo feminino em um contexto sexualizado e exposto. No romance, as descrições da narrativa de García Márquez ressaltam características físicas dessas mulheres e, no diálogo com o filme, além do discurso verbal, elas são personificadas pela imagem cinematográfica, como ocorre na situação em que uma mulher é usada como objeto sexual para satisfazer os propósitos de terceiros (Figura 16).

Figura 16 – Relação sexual de Florentino Ariza. (Em 1h02min13s).



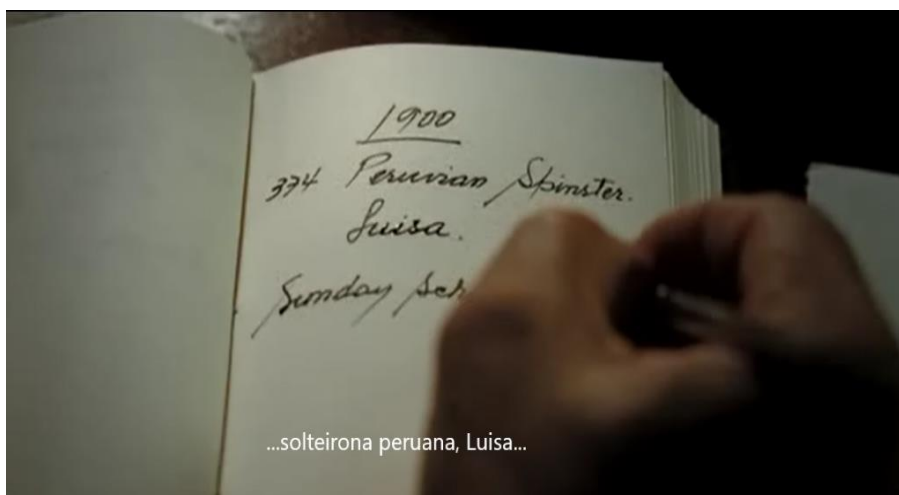
Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Nessa cena, a mãe de Florentino (Fernanda Montenegro) pede para que ele compartilhe seu quarto com a viúva de Nazaret (Angie Cepeda), uma mulher que teve a sua casa destruída pela guerra. Entretanto, o real intuito de Tránsito Ariza era introduzir o filho na vida sexual, para que, a partir do envolvimento com outras mulheres, ele conseguisse esquecer Fermina.

Nesse contexto, quando deixamos de observar a configuração da personagem principal e de sua prima e analisamos algumas das amantes de Florentino, percebemos que o foco sobre outras personagens femininas recai principalmente sobre a presença de seus corpos na tela.

A escrita do livro intitulado *Mulheres*, feito por Florentino, em que o personagem relata como foram os relacionamentos com cada uma delas, mostra simbolicamente o domínio masculino sobre o corpo feminino (Figura 17).

Figura 17 – O livro “Mulheres”, de Florentino Ariza. (Em 1h33min43s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Para cada uma dessas mulheres, ele cita o nome e a forma como se comportavam durante o ato sexual. Todos os comentários têm um tom pejorativo: “maravilhosa explosão”, “enquanto fica fazendo, só fala do finado marido”, “uma rã magricela e inquieta”, “muito perigosa”, “nada memorável para registrar”. O protagonista ainda afirma que essas relações funcionavam como “cura para a dor de Fermina”.

Como estratégia narrativa no filme, verifica-se a montagem alternada entre o corpo feminino (Figura 16) e as anotações de Florentino (Figura 17) em tela, o que reforça essa fragmentação e objetificação do corpo da mulher. Essa estratégia visual exemplifica o que Mulvey (1983) define como *male gaze*, em que a mulher é reduzida a objeto erótico dentro da lógica patriarcal.

É importante ressaltar o papel do corpo feminino nesse contexto, uma vez que ele assume frequentemente uma posição coadjuvante ao se tornar elemento de posse masculina. Esse processo de sexualização e de redução das mulheres à condição de sujeitos secundários nas telas é discutido por Mulvey (1983), que afirma:

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento da história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica (Mulvey, 1983, p. 444).

Portanto, entendemos que, assim como na obra literária, o filme reforça a objetificação do corpo feminino quando relacionado às amantes de Florentino. Entretanto, ao final do filme, há o retorno da relação entre Florentino e Fermina, e isso também se reflete na representação do corpo feminino, mas agora sob um olhar de liberdade e altivez, diferentemente do que ocorre com a objetificação das amantes.

Talvez essa mudança de projeção social sobre o corpo feminino ocorra pelo fato de Fermina ser idealizada como a mulher destinada ao casamento, e não como uma figura para encontros ocasionais, o que evidencia novamente os parâmetros normativos do patriarcado.

Butler (2007), ao refletir sobre a dimensão cultural do corpo, reforça que ele funciona como um instrumento profundamente relacionado ao sistema cultural. Para a autora:

O “corpo” se manifesta tanto como um meio passivo no qual os significados culturais são inscritos, quanto como o instrumento através do qual uma vontade apropriadora e interpretativa estabelece um significado cultural para si mesma. Em

ambos os casos, o corpo é um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais se relaciona apenas externamente (Butler, 2007, p. 58)⁹⁵.

Entendemos, com isso, que as leituras sobre o corpo podem ser potencialmente transgressoras em relação aos padrões patriarcais, como se observa na interpretação das personagens proposta pelo diretor. Isso ocorre, por exemplo, quando Fermina, já viúva, decide dar uma nova chance ao amor de Florentino, no momento em que ambos realizam a viagem de navio e se permitem, mesmo na velhice, viver o amor ou a liberdade de escolher a quem amar (Figura 18).

Na imagem (Figura 18), desafiando o senso comum, vê-se o corpo feminino não como objeto de desejo carnal, mas inserido em uma atmosfera quase poética. Trata-se da representação de uma mulher que, mesmo com o corpo exposto e envelhecido, é capaz de viver uma experiência amorosa sem julgamentos ou expectativas de futuro. A própria travessia no navio pode ser interpretada como símbolo de reinvenção amorosa e liberdade tardia para os personagens.

Figura 18 – Fermina na velhice (Em 2h04min37s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Outro aspecto importante de diálogo com as temáticas elencadas na narrativa literária é a ideia de dominação através do lar, dos filhos e das diversas “prisões” que a sociedade historicamente estabeleceu para manter as mulheres submissas. Ou seja, evidencia-

⁹⁵ El «cuerpo» se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. En ambos casos el cuerpo es un mero instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales.

se a presença do contexto social e familiar que molda a experiência feminina.

Na adaptação de Newell (2007), conseguimos identificar, em algumas passagens, a temática abordada por García Márquez. Na Figura 19, por exemplo, vê-se, por meio de um plano conjunto, a sogra de Fermina, Doña Blanca (Alejandra Borrero), que a recebe em sua casa, acompanhada do filho, Juvenal Urbino, e de algumas amigas, para um café da tarde.

Figura 19 – A mãe de Juvenal Urbino. (Em 1h12min19s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

A situação retrata a relação de poder estabelecida pelo *status* social da personagem que, por ser a mãe do médico, é venerada e bajulada pelas outras mulheres presentes. Em outra perspectiva, a posição de Fermina – atrás e desfocada – remete ao uso da profundidade de campo, hierarquizando visualmente os sujeitos na cena e reproduzindo simbolicamente a exclusão da nora.

Além da configuração visual em cena, a sogra ainda a esnoba quando, no diálogo, expõe a origem humilde de seu pai, justificando que ele não é digno de respeito por não possuir uma profissão de prestígio. Nesse momento, evidencia-se a submissão social de Fermina ao marido, uma vez que ela não pertence à mesma elite social da família Urbino.

Além da origem simples da família, a sogra também reforça a suposta carência de habilidades domésticas da jovem, criticando o fato de Fermina não saber tocar piano — habilidade associada à educação refinada das mulheres da elite.

Na cena seguinte, vemos que a matriarca mantém o filho ao seu lado, segurando sua mão, demonstrando autoridade e posse simbólica sobre ele (Figura 20). Ela é mostrada em primeiro plano, reforçando sua importância enquanto líder daquela família. Fermina, em contraste, aparece mais afastada e desfocada, em último plano, o que reforça sua posição de

inferioridade dentro do núcleo familiar dos Urbino.

Figura 20 – Juvenal Urbino entre a mãe e a esposa. (Em 1h13min01s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

Em resposta a essa postura de subserviência do marido dentro da família Urbino, Fermina reage com frieza ao perceber que ele não foi capaz de defendê-la diante da própria mãe. Como forma de retaliação, ela se recusa a manter relações sexuais e o chama de fraco, já que, mesmo após o casamento, continuam vivendo sob o teto da sogra.

A Figura 21 é uma cena composta por silêncio e pelos movimentos do marido tentando iniciar uma relação, enquanto Fermina permanece com o corpo imóvel e o semblante apático, sugerindo desinteresse.

Figura 21 – Fermina e Juvenal na cama. (Em 1h14min10s).



Fonte: *O amor nos tempos do cólera* (Newell, 2007).

O silêncio da cena adquire valor narrativo, transformando a ausência de palavras

em signo expressivo de frieza e distanciamento. Essa estratégia mostra a única reação possível da personagem diante da impotência vivenciada naquele contexto. Trata-se de um exemplo do que Stam (2005) chama de códigos culturais, em que a *mise-en-scène* traduz simbolicamente valores sociais.

As interações familiares que cercam Fermina evidenciam o que Butler (2007) descreve como uma matriz normativa que articula sexo, gênero e desejo, definindo quais corpos e comportamentos são reconhecidos como legítimos. A sogra, ao reforçar padrões de domesticidade, recato e distinção de classe, contribui para a repetição de performances de gênero que naturalizam a posição subordinada da nora, ao passo que a frieza de Fermina e sua recusa conjugal revelam fissuras nessa matriz regulatória.

A protagonista, ao assim proceder, tensiona os limites do feminino socialmente instituído, performando atos simultaneamente de submissão e rebeldia regulados pelo patriarcado. Butler (2007) conceitua gênero como performatividade: uma repetição de atos que constrói a ilusão de identidade estável sustentada por normas heteronormativas. Assim, gestos como a ameaça com a faca (Figura 12) ou a recusa sexual (Figura 21) subvertem a performance compulsória de docilidade feminina do século XIX, dialogando também com a altivez de Hildebranda (Figura 15).

É interessante notar que, em contraste com a relativa autonomia de Fermina e Hildebranda, o filme reforça visualmente a objetificação de outras mulheres, especialmente as amantes de Florentino. A montagem alternada entre cenas de corpos femininos sexualizados e as anotações pejorativas do personagem em seu caderno *Mulheres* contribui para fragmentar e objetificar o corpo feminino.

Para dar novas nuances à construção das personagens femininas, o filme utiliza a justaposição de imagens de clausura e de corpos sexualizados – associados à submissão e à objetificação – com imagens de cumplicidade feminina, confronto e liberdade pessoal – associadas à autonomia. Esse contraste articula visualmente a dualidade entre liberdade e objetificação da condição feminina na sociedade retratada.

Entendemos, assim, que o filme *O amor nos tempos do cólera* (2007), dirigido por Mike Newell, ao adaptar para a linguagem cinematográfica a obra de García Márquez, evidencia com clareza o modo como as personagens femininas estão atravessadas por uma estrutura social rigidamente patriarcal, característica do final do século XIX e início do século XX na América Latina.

Nesse contexto, apresenta-se uma figura feminina que transita entre duas perspectivas principais: a) a mulher associada ao uso do corpo como instrumento de satisfação

masculina; b) a mulher que manifesta gestos de autonomia e altivez ao confrontar a autoridade paterna ou conjugal.

Fermina Daza, núcleo central da narrativa, constitui o exemplo mais expressivo desse embate entre submissão e resistência. Se, por um lado, é controlada pelas decisões do pai e posteriormente submetida ao papel de esposa dentro da família Urbino, por outro sua postura evidencia gestos de autonomia e racionalidade que rompem com o ideal feminino tradicional de docilidade.

Ao rejeitar o amor romântico e juvenil de Florentino ou ao recusar-se a aceitar passivamente as omissões e traições do marido, Fermina configura-se como uma personagem que tensiona os limites do feminino socialmente instituído.

As demais personagens femininas, ainda que de maneira menos contundente, também reforçam essa complexidade. As amantes de Florentino, dispersas ao longo da trama, materializam a diversidade de experiências femininas, com a exposição de seus corpos em um contexto no qual a moralidade e a honra delimitavam os espaços de circulação da mulher – fossem elas mães solo, solteiras, adolescentes, viúvas ou casadas.

Muitas dessas personagens transitam entre a invisibilidade social e o estigma moral, mas também sugerem formas de resistência subjetiva diante da rigidez da ordem patriarcal.

Nesse sentido, o filme *O amor nos tempos do cólera* (2007) não apenas retrata relações amorosas atravessadas pelo tempo e pela espera, mas também evidencia a condição feminina em um período histórico em que as transformações sociais e políticas ainda não haviam deslocado de forma significativa as hierarquias de gênero. A obra reelabora visualmente essa condição por meio de estratégias próprias da linguagem cinematográfica.

O jogo entre enquadramentos, montagem e *mise-en-scène* constrói simbolicamente a tensão entre submissão e resistência, permitindo compreender o filme como um produto artístico autônomo, que dialoga intertextualmente com a literatura de García Márquez, mas que se estrutura segundo a lógica expressiva do cinema.

Com base nas análises das adaptações filmicas, *Crônica de uma morte anunciada* (1987) e *O amor nos tempos do cólera* (2007), pudemos perceber o potencial cinematográfico dessas obras, que, ao dialogarem com a literatura de García Márquez, recriam não apenas narrativas com histórias de amor ou de tragédia, mas também representações de gênero atravessadas pela ordem patriarcal latino-americana.

Nesse sentido, assim como ocorre nas obras literárias de García Márquez, podemos dizer que as personagens femininas dos filmes, mesmo sendo vítimas, acabam em

alguma medida triunfando e superando as condições de desvantagem prontamente impostas pela sociedade patriarcal. Ao final, Fermina, viúva e livre por escolha, revive com Florentino o romance interrompido na juventude. Já Ângela, por sua vez, consagra a sua redenção e pode, finalmente, viver o amor ao lado do marido.

Dessa forma, ambas as adaptações, apesar de suas diferenças estilísticas na construção narrativa, revelam como a temática da condição feminina é atravessada por sistemas de vigilância, honra e controle. O cinema, ao adaptar tais experiências para imagens, amplia seu alcance crítico, evidenciando as tensões entre tradição e modernidade, submissão e resistência, literatura e audiovisual. Assim, pudemos perceber o diálogo com as obras de García Márquez, que trazem em suas narrativas essas questões temáticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gabriel García Márquez foi profundamente influenciado por sua genealogia matriarcal – avó, tias e mãe – e por uma trajetória indissociável entre jornalismo, literatura e cinema, aspectos que contribuíram para a construção de narrativas capazes de retratar violências sociais, códigos de honra e resistências femininas, além de diversas outras temáticas, em histórias enraizadas na Colômbia dos séculos XIX e XX.

Considerando esse contexto de vida e produção artística, esta tese analisou a construção de personagens femininas em *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, e suas adaptações cinematográficas – *Crônica de uma morte anunciada* (1987), de Francesco Rosi, e *O amor nos tempos do cólera* (2007), de Mike Newell –, sob a perspectiva do social feminino em contextos patriarcais colombianos.

Suas obras, inseridas no *boom* latino-americano das décadas de 1960 e 1970, beneficiaram-se da atuação de agentes literários como Carmen Balcells e de editoras barcelonesas, que impulsionaram a consagração internacional de autores latino-americanos como Mário Vargas Llosa e Carlos Fuentes. Esses escritores produziram romances que mesclavam fantasia transbordante e realidade regional, rompendo com as linearidades narrativas tradicionais (Goic, 1988; Sánchez, 2009; Rama, 2001). Esse movimento elevou a literatura latino-americana a um patamar universal, tendo *Cem anos de solidão* (1967) como um de seus principais marcos, promovendo uma identidade continental por meio de traduções massivas e vendas recordes.

Na discussão sobre a trajetória literária de García Márquez, evidenciou-se seu forte vínculo com o contexto social, histórico e cultural da Colômbia e da América Latina. Como destacam Fuentes (1974) e Rama (1982; 2001), a literatura latino-americana moderna articula forma estética e historicidade, aspecto central na obra do autor, cuja narrativa reelabora criticamente a realidade por meio da memória, do mito e da experiência social.

A formação jornalística de García Márquez mostrou-se determinante para a construção de uma escrita atenta à dimensão factual e à memória coletiva, confirmando a leitura de Fuentes (1974) sobre o papel do romancista como mediador simbólico de seu tempo. A fusão entre jornalismo e ficção possibilita a criação de narrativas que conciliam imaginação e compromisso histórico, como se observa de modo exemplar em *Crônica de uma morte anunciada* (2011). Nesse caso, o autor transforma a narrativa verídica do assassinato do jovem Cayetano Gentile, ocorrido em 1951, em uma crônica ficcional repleta de simbolismo e

detalhamento narrativo.

Inserida no processo de renovação narrativa do *boom* latino-americano, a obra de García Márquez sintetiza as rupturas estéticas apontadas por Monegal (1972), afastando-se do romance regionalista e incorporando experimentações formais que universalizam experiências locais. Conforme argumenta Rama (1982), o romance passa a funcionar como espaço de representação das tensões sociais do continente, função assumida de maneira consistente pela narrativa garciamarquiana.

Observou-se também que a dimensão nacional em sua obra se apresenta de forma crítica e ambígua, marcada por desigualdades sociais, violência histórica e heranças coloniais, dialogando com uma concepção de nação como construção conflituosa. O reconhecimento internacional alcançado a partir de *Cem anos de solidão* (1967) confirma a análise de Sánchez (2009) sobre a inserção da literatura latino-americana em novos sistemas literários, sem esvaziamento de sua densidade crítica.

Evidenciou-se ainda que a centralidade das personagens femininas integra o projeto literário do autor, uma vez que a mulher emerge como eixo simbólico de memória, estabilidade e resistência, permitindo problematizar estruturas patriarcais e códigos de honra que atravessam a sociedade colombiana.

Nesse panorama, a temática do feminino desponta como eixo analítico desta pesquisa. Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), Ángela Vicário encarna o silenciamento e a honra como formas de controle do corpo feminino, tornando-se vítima de uma sociedade que naturaliza a violência coletiva. Já em *O amor nos tempos do cólera* (1985), Fermina Daza transita entre submissão social e autonomia afetiva, desafiando expectativas de matrimônio e liberdade emocional em um triângulo amoroso que metaforiza transformações históricas e culturais.

A análise das adaptações fílmicas, com base em princípios teórico-metodológicos dos estudos de adaptação (Hutcheon, 2013; Stam, 2005; McFarlane, 1996), revelou continuidades em relação às discussões presentes nos romances, especialmente por meio de enquadramentos e construções visuais que remetem a temas patriarcais. Entretanto, também evidenciou rupturas, sobretudo por meio de simplificações simbólicas que atenuam determinadas críticas de gênero, frequentemente mediadas pelo uso recorrente do princípio do *male gaze* (Mulvey, 1983), ainda que permaneçam tensões sociais inerentes ao universo garciamarquiano.

Assim, confirma-se a hipótese inicial de que os romances expõem núcleos críticos das estruturas patriarcais, apresentando personagens femininas que oscilam entre resistência e

submissão, enquanto as versões cinematográficas reconfiguram essas representações, tensionadas pelas especificidades estéticas, narrativas e mercadológicas do meio cinematográfico.

Ao longo da análise, verificou-se que García Márquez, fiel à sua visão de mundo, constrói mulheres complexas que, apesar das amarras sociais a que são submetidas, revelam protagonismo e profundidade psicológica, ecoando sua própria experiência de convivência com figuras femininas marcantes e o contexto colombiano de violências cíclicas — guerras civis, machismo e códigos de honra. A adaptação do literário para o fílmico reforça quadros visuais impactantes de opressão, como a devolução de Ángela na noite de núpcias ou o exílio de Fermina imposto pelo pai. Contudo, ao priorizar elementos espetaculares, o cinema tende, por vezes, a romantizar determinadas formas de resistência, diluindo parte do potencial crítico presente nas narrativas literárias.

No que diz respeito ao papel social da mulher na literatura de García Márquez, demonstrou-se como as personagens femininas funcionam como núcleos críticos das estruturas patriarcais presentes na sociedade colombiana. A partir da leitura de *Crônica de uma morte anunciada* (2011) e *O amor nos tempos do cólera* (1985), verificou-se que a representação do feminino está profundamente articulada a códigos sociais de honra, moralidade, casamento e controle do corpo, os quais regulam comportamentos individuais e coletivos.

Em *Crônica de uma morte anunciada* (2011), a condição feminina aparece como eixo central da violência simbólica e física legitimada socialmente. A figura de Ángela Vicário evidencia o funcionamento de uma lógica patriarcal que associa a honra familiar ao corpo feminino, naturalizando o silenciamento da mulher e atribuindo-lhe a responsabilidade exclusiva por transgressões morais. Essa leitura dialoga com as reflexões de Segato (2016), que compreende a violência de gênero como estrutura histórica e social, e com Zolin (2009), ao analisar o feminino como construção simbólica no universo ficcional.

Já a análise de *O amor nos tempos do cólera* (1985) revelou uma configuração mais ambígua da condição feminina. A personagem Fermina Daza transita entre submissão e altivez, evidenciando limites e possibilidades de autonomia feminina em uma sociedade burguesa marcada por expectativas rígidas de gênero. Conforme apontam Ruffinelli (1985) e Mesa (1995), a mulher, mesmo inserida em estruturas patriarcais, pode desenvolver estratégias de resistência e deslocamento simbólico, aspecto que se manifesta na trajetória da personagem ao longo da narrativa.

Assim, García Márquez constrói personagens femininas complexas que não

apenas refletem a opressão histórica, mas também expõem fissuras no sistema patriarcal. A mulher emerge como espaço de conflito entre tradição e transformação social, permitindo compreender como as relações de gênero são fundamentais para a leitura crítica da sociedade colombiana representada pelo autor.

Quanto à análise das adaptações cinematográficas, observou-se que elas produzem continuidades e rupturas em relação às obras literárias, configurando-se como processos de recriação intersemiótica condicionados por escolhas estéticas, narrativas e mercadológicas, conforme indicam Hutcheon (2013), Stam (2005) e Xavier (2003).

Com base nas reflexões de M. Martin (2011) sobre a linguagem cinematográfica, percebeu-se como os diretores transformaram em imagens audiovisuais potentes aquilo que García Márquez sugere por meio da palavra escrita. Rosi e Newell, por exemplo, utilizam *close-ups* nos rostos das personagens femininas para enfatizar o sofrimento de Ángela (figura 9) ou o sarcasmo de Fermina (figura 13), recurso que reforça visualmente o silêncio opressivo e o isolamento das personagens em ambientes domésticos, como a casa dos Vicário ou o quarto de Fermina.

A utilização de iluminação escura e densa em *Crônica de uma morte anunciada* (1987), com sombras que cercam a figura de Ángela, sugere sua invisibilidade social, enquanto a iluminação mais quente e suave em *O amor nos tempos do cólera* (2007) tende a idealizar a liberdade tardia de Fermina, ainda que suavizando críticas mais incisivas às estruturas sociais.

O ritmo narrativo também contribui para essas diferenças. Em *Crônica de uma morte anunciada* (1987), cortes rápidos entre a afiação das facas (figura 7) e os olhares coniventes da multidão (figura 8) criam a sensação de um destino inevitável. Já em *O amor nos tempos do cólera* (2007), Newell prolonga o tempo narrativo por meio de transições lentas entre décadas, enfatizando o aspecto romântico da trajetória de Fermina.

Essas reconfigurações evidenciam como o cinema, ao privilegiar imagens impactantes e estruturas narrativas mais diretas, tende a suavizar a crítica social presente na obra de García Márquez, ainda que mantenha aspectos de denúncia relacionados ao papel da mulher em uma América Latina marcada pelo patriarcado.

Dessa forma, a análise demonstrou que as adaptações cinematográficas operam releituras que refletem novas sensibilidades culturais e limites próprios da linguagem audiovisual. As personagens femininas passam a ocupar um espaço ambíguo entre o reforço e o enfraquecimento de sua densidade crítica, confirmando a hipótese central desta tese de que o cinema, ao adaptar essas narrativas, tende a romantizar ou suavizar determinadas tensões de

gênero para o espectador.

Trata-se, portanto, de um recorte analítico que não esgota a complexidade das obras de García Márquez nem das discussões sobre gênero e adaptação fílmica, mas que contribui para o aprofundamento dos estudos comparados entre literatura e cinema. Nesse sentido, a pesquisa abre possibilidades para que investigações futuras possam ampliar o *corpus* analisado, explorando outras obras e contextos culturais ou aprofundem o diálogo com diferentes perspectivas teóricas, reafirmando a relevância do debate sobre mulher e sociedade no campo dos estudos literários e cinematográficos.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, C. Gabriel García Márquez e seus demônios em *El amor en los tiempos del cólera*. In: **Literatura Universal**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras; Expressão Gráfica e Editora, 2005. p. 279–301.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAY, C. A. Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de *Cien años de soledad*: innovación de la tradición. In: RUIZ, F. D.; DELGADO, J. M. Camacho (ed.). **Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico**. Madrid: Verbum, 2009. p. 15–33.
- BELÉM, E. F. **Carmen Balcells, a agente literária que “fabricou” o sucesso de García Márquez e Vargas Llosa**. 2022. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/carmen-balcells-a-agente-literaria-que-fabricou-o-sucesso-de-garcia-marquez-e-vargas-llosa-406043/>. Acesso em: 7 abr. 2025.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188–215.
- BERGER, P. Sobre a obsolescência do conceito de honra. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 14, n. 41, p. 7–20, 2015.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONNETT, P. **El mundo según Gabriel García Márquez**. Bogotá: Ícono Editorial, 2005.
- BORGES, V. R. **História e Literatura**: algumas considerações. Revista de Teoria da História, a. 1, n. 3, p. 94-109, 2010. Disponível em: https://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO__BORGES.pdf. Acesso em: 13 jun. 2019.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kuhner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- BUTLER, J. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007.
- CACHERO, J. M. M. **La novela española entre 1936 y el fin de siglo**: historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1997.
- CAMPBELL, J. K. **Honor, family and patronage**. Oxford: Oxford University Press, 1964.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

DAVIS, A. Y. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 1981.

DEL RÍO, J. **Do cinema segundo García Márquez e outros retornos**. 2014. Disponível em: <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/do-cinema-segundo-garcia-marquez-e-outros-retornos/>. Acesso em: 9 abr. 2025.

ESTEBAN, A. Lo que los nombres anuncian en Crónica de una muerte anunciada. *In*: RUIZ, F. Díaz; DELGADO, J. M. Camacho (ed.). **Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico**. Madrid: Verbum, 2009. p. 216–237.

FERNÁNDEZ-BRASSO, M. **Gabriel García Márquez: una conversación infinita**. Madrid: Azur, 1969.

FLÓREZ, F. S. Historia del cólera en Colombia. **Biomédica**, v. 12, n. 3–4, p. 95–101, 1992. Disponível em: <https://revistabiomedica.org/index.php/biomedica/article/view/2031>. Acesso em: 4 set. 2024.

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 258–280.

FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. 4. ed. México: Joaquín Mortiz, 1974.

GABO: la magia de lo real. Direção: Justin Webster. Espanha; Colômbia: JWP; Caracol; Ronachan Films, 2015. Documentário.

GAMA, J. B. **Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio**. *In*: Las mujeres en la historia de Colombia. Bogotá: Norma, 1995. p. 362–378.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **As históricas entrevistas da Paris Review II**. Seleção de Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza**. Tradução de Eliane Zagury. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Crônica de uma morte anunciada**. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Entre cachacos: obra periodística 2 (1954–1955)**. Colombia: Penguin Random House, 2015.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **O amor nos tempos do cólera**. Tradução de Antonio Callado. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Vivir para contarla**. 8. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **“El temor es la fuerza más extraordinaria que hay en la vida”**.

Entrevista concedida ao Canal Caracol e Caracol Radio em 1991. Disponível em: <https://centrogabo.org>. Acesso em: 8 abr. 2025.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 265–284.

GILARD, J. Prólogo. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Entre cachacos: obra periodística 2 (1954–1955)**. Colombia: Penguin Random House, 2015.

GOIC, C. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea**. Barcelona: Crítica, 1988.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. (org.). **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 103–119.

GONZÁLEZ, J. I. G. De Colombia a Estados Unidos: Gabriel García Márquez, Toni Morrison y las relaciones literarias Norte-Sur. *In*: RUIZ, F. Díaz; DELGADO, J. M. Camacho (ed.). **Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico**. Madrid: Verbum, 2009. p. 63–85.

GONZALEZ, P. E. Ángel vs. Diablo: la mujer en la novela hispanoamericana. **Revista Chichamaya**, n. 5, p. 7–13, 1987.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 34–72.

JARVIS, B. M. El halcón y la presa: identidades ambiguas en Crónica de una muerte anunciada. *In*: **En el punto de mira: Gabriel García Márquez**. Madrid: Pliegos, 1985. p. 219–229.

JIMÉNEZ, R. **Gabriel García Márquez en 300 citas**. Barranquilla: Antillas, 1995.

LEMAÎTRE, M. J. Identidad cultural en Crónica de una muerte anunciada. *In*: LEMAITRE, M. J. **En el punto de mira: Gabriel García Márquez**. Madrid: Pliegos, 1985. p. 231–237.

MACHADO, J. **As várias dimensões do masculino: traçando itinerários possíveis**. *In*: SCHPUN, M. R. (Org.). São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. 233 p.

MANZANO ESPINOSA, C. **La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura**. Madrid: Fragua, 2008.

MARTIN, G. **Gabriel García Márquez: una vida**. Espanha: Debolsillo, 2011.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTÍNEZ, A. L. El neorrealismo de Gabriel García Márquez. In **En el punto de mira: Gabriel García Márquez**. Madrid, Editorial Pliegos, 1985, p. 239-249.

MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo, Ed. UNESP, 2003.

MELO, J. de. Gabriel García Márquez e o realismo mágico latino-americano. **Revista Camões**, n. 2, p. 1-9, 1998.

MELÓ, J. O. Prólogo. In: MELÓ, J. O. **Las mujeres en la historia de Colombia**. Bogotá: Norma, 1995. p. 13–18.

MESA, L. J. O. La sociedad colombiana en el siglo XIX. In: MESA, L. J. O. **Las mujeres en la historia de Colombia**. Bogotá: Norma, 1995. p. 169–203.

McFARLANE, B. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOLINER, M. **Diccionario del uso del español**, Ed. Gredos S.A. Madrid, 2000.

MONEGAL, E. R. **El boom de la novela latinoamericana**. Venezuela: Tiempo Nuevo, 1972.

MOTTA, L. G. **Narratologia: análise da narrativa jornalística**. Brasília: Casa das Musas, 2004.

MOTTA, L. G. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, C.; BENETTI, M. (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. 1 ed. v. 5. Coleção Arte e Cultura, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. cap. 3.4.1, p. 437-453.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAVARRO, M. H. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

NEWELL, M. (dir.). **O amor nos tempos do cólera**. Estados Unidos: Fox Films, 2007. Filme.

PÉCAUT, D. **Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930-1953**. Bogotá: Norma, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 30, p. 245–259, 1997.

PIZARRO, A. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, A. (org.). **América Latina: palabra, literatura e cultura**. São Paulo: Unicamp, 1995. p. 19–28.

- RAMA, Á. El *boom* em perspectiva. In **La novela em América Latina: panoramas 1920-1980**. Procultura AS, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RAMA, Á. **La caza literaria es una altanera fatalidad, Crónica de una muerte anunciada**. Círculo de Lectores, Barcelona, 1983, p. 7-46.
- RAMA, Á. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- ROSI, F. **Crônica de uma morte anunciada**, Itália-França-Colômbia, 110 min, 1987.
- RODRÍGUEZ, A. Gabriel García Márquez e o cinema: um amor não correspondido. **Letras In.verso e Re.verso**, s.p. [online], 2019.
- RUFFINELLI, J. Crónica de una muerte anunciada: historia o ficción. In: LÓPEZ, A. M. H. **En el punto de mira: Gabriel García Márquez**. Madrid: Pliegos, 1985. p. 271–283.
- RUFFINELLI, J. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, A. (org.). **América Latina: palabra, literatura e cultura**. São Paulo: Unicamp, 1995. p. 367–391.
- SAFFIOTI, H. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.
- SÁNCHEZ, P. García Márquez y la vida cultural de la España del franquismo. In: RUIZ, F. Díaz; DELGADO, J. M. Camacho (ed.). **Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico**. Madrid: Verbum, 2009. p. 112–131.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. De los literatos descontentos a los escritores-cineastas. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura**, n. 741, p. 5-23, 2010.
- SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SEGATO, R. L. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- SEGATO, R. L. **Crítica da colonialidade do poder**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- SIERRA, H. H. R. **O exercício da masculinidade e a performance da violência em Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez**. UNB, 2019.
- SOUZA, E. M. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- SOSNOWSKI, S. La “nueva” novela hispanoamericana. In: PIZARRO, A. (org.). **América Latina: palabra, literatura e cultura**. São Paulo: Unicamp, 1995. p. 393–412.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2005.
- STRATHERN, P. **García Márquez em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.

TORO, M. V. Introducción. *In*: **Las mujeres en la historia de Colombia**. Bogotá: Norma, 1995. p. 19–25.

URIBE, M. L. Mujeres y violencia: una historia que no termina. *In*: **Las mujeres en la historia de Colombia**. Bogotá: Norma, 1995. p. 348–361.

VARGAS LLOSA, M. **García Márquez: história de um deicídio**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

VARGAS LLOSA, M. **Novela primitiva y novela de creación en América Latina**. *Marcha*, 1432 y 1433, 10 y 17 ene. 1969.

VELASCO, C. N. Úrsula, Ángela, María del Rosario y Sierva María: creaciones femeninas garciamarquianas. **La manzana de la discordia**, v. 10, n. 1, p. 37-44, 2015.

XAVIER, I. **Literatura, cinema e televisão: do texto ao filme**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.