

## A REPRESENTAÇÃO DA MULHER LATINO-AMERICANA: DA LITERATURA PARA O CINEMA

Maria Inês Freitas de Amorim<sup>1</sup>

**RESUMO:** As obras do escritor colombiano Gabriel García Márquez são reconhecidas pela presença de personagens femininas fortes e pela representação de elementos da cultura latino-americana. Já a indústria cinematográfica de Hollywood costuma representar a mulher latino-americana a partir de estereótipos, sobretudo relacionados à sensualidade e submissas às vontades da voz masculina. O romance de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* foi adaptado para o cinema pela indústria estadunidense, com a direção do cineasta inglês Mike Newell (2007). O presente trabalho busca analisar os deslocamentos identitários das personagens femininas entre as duas obras, levando em consideração as especificidades de ambas manifestações artísticas e as traduções culturais realizadas a partir do romance colombiano e o filme estadunidense. Para a análise que propomos, foram utilizados textos que discutem a questão da identidade cultural, como García Canclini (2008), Hall (2003, 2006) e Spivak (2010), autores que estudam o diálogo entre literatura e cinema, como Stam (2008) e Bazin (1991), e autoras que debatem questões de gênero, como Anzaldúa (2005), Braidotti (2013), Hollanda (2005), Rago (2004), e Shohat (2004).

**Palavras-Chaves:** Adaptação, identidade, estereótipos.

## THE PORTRAYAL OF THE LATIN AMERICAN WOMAN: FROM LITERATURE TO CINEMA

**ABSTRACT:** The books of Colombian writer Gabriel García Márquez are known for having strong female characters and for portraying elements of Latin American culture. The Hollywood film industry, instead, usually portrays the Latin American woman drawn from stereotypes, mostly those related to sensuality and submission to men and their wishes. García Marquez's novel *El amor en los tiempos del cólera* was adapted into film by the American industry, directed by British filmmaker Mike Newell (2007). This article aims to analyze the identity shift of female characters between the two works, taking into consideration the specificities of both artistic manifestations and the cultural translations made from the Colombian novel to the American film. To perform such analysis, texts from authors that discuss cultural identity, such as García Canclini (2008), Hall (2003, 2006) and Spivak (2010) were used. In addition, authors that study the dialogue between literature and cinema, like Stam (2008) e Bazin (1991); and female authors who debate issues of gender, such as Anzaldúa (2005), Braidotti (2013), Hollanda (2005), Rago (2004), and Shohat (2004) had their work researched and used.

**Keywords:** Adaptation, identity, stereotypes.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil. inesita.amorim@gmail.com

## Introdução

O Real Maravilhoso pode ser entendido como movimento literário que representa e indaga aspectos da identidade da América Latina. Enquanto discurso estético-político, suas obras apresentam questionamentos sobre o que é ser latino-americano, a partir de uma construção de explicações e denominações próprias, buscando romper com modelos teóricos europeus (CHIAMPI, 2012).

O termo Real Maravilhoso foi enunciado pelo romancista cubano Alejo Carpentier em ensaio publicado no jornal *El Nacional*, da Venezuela, em 1948 e como prefácio do romance *El Reino de este mundo*, publicado em 1949:

lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. (CARPENTIER, 1949, p.03)

O prólogo do romance *El reino de este mundo* pode ser considerado um tratado sobre o que é o Real Maravilhoso, além de ser uma “chave” para compreender certas especificidades de diversas outras obras desta corrente literária. Chiampi, ao analisar este texto e o movimento como um todo, afirma que

o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços acidentais. (CHIAMPI, 2012, p.39)

Os autores do Real Maravilhoso representam aspectos próprios da identidade da América Latina ao destacar a construção polifônica desta identidade cultural. Resultado de processos de hibridização, a formação da identidade cultural da América Latina surge do contato, sobretudo, da população autóctone, africanos e europeus. Cada expressão própria de cada uma dessas culturas passa por processos tradutórios para a formação de uma “terceira margem”, de uma nova expressão resultado dessa construção identitária.

Um dos maiores representantes do Real Maravilhoso é o escritor colombiano Gabriel García Márquez. Em seus textos, além de uma preocupação estético-poética, o autor apresenta críticas sociais profundas, sinalizando suas posições ideológicas por uma defesa da soberania dos povos latinos e luta pela liberdade.

Uma das estruturas mais criticadas por García Márquez em suas obras é o conservadorismo, centrado numa sociedade elitista e patriarcal. O autor defende os povos latinos, e expressa em seus textos que, apesar de todos problemas sociais e de exploração que vivenciam, têm força criativa para transformar esta situação. Em seu discurso de agradecimento ao Prêmio Nobel de Literatura, “La Soledad de América Latina”, García Márquez, em um trecho, afirma que

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal [da América Latina], y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p.02)

Em seus romances, é possível encontrar narrativas que prezam pela construção crítica da identidade da América Latina, assim como a defesa pelo rompimento de práticas arcaicas, como o patriarcalismo e a submissão da mulher, seja ao pai, ao marido ou à Igreja. Desta forma, as personagens femininas em suas obras são apresentadas como transgressoras, ou sofrem as consequências por se submeterem a um modelo falocêntrico.

O livro *El amor en los tiempos del cólera* (2014), narra a história de amor entre Florentino Ariza e Fermina Daza. Tanto a protagonista, como as demais personagens femininas representam importantes aspectos sobre o papel da mulher na sociedade, como é vista a mulher que foi mãe não sendo casada, a viúva, as prostitutas, a que se submete as vontades paternas, a que se casa por interesses financeiros. Ao apresentar tais posições, o autor propõe uma perspectiva de reafirmação da identidade autônoma feminina, defendendo suas liberdades de escolhas e a livre expressão de suas vontades, sobretudo afetivas e sexuais.

Assim, Gabriel García Márquez apresenta em sua obra um debate sobre a liberdade. Sobre o que significa ser uma mulher latino-americana, despido de estereótipos sexistas, mas abordando o empoderamento das vozes de suas personagens.

Ao ser adaptado para o cinema, algumas representações destas personagens femininas sofrem deslocamento identitário. Se por um lado, por exemplo, Tránsito Ariza mantém sua essência de mulher forte e decidida, as prostitutas, de mulheres livres, são apresentadas na versão cinematográfica de forma vulgar, a partir da representação de uma sensualidade exagerada, exposição do corpo feminino com objetivo de objetificação e banimento das individualidades.

O presente trabalho busca analisar de que forma as personagens femininas Fermina Daza, Tránsito Ariza e o grupo de personagens não nomeadas, mas importantes para a narrativa, as prostitutas, foram transpostas para o Cinema, evidenciando que aspectos do discurso patriarcal, que haviam sido desconstruídos por Gabriel García Márquez, foram reconstruídos no discurso cinematográfico.

### **Identidade Feminina**

O pensamento hegemônico centra o poder de voz no homem branco, oriundo da Europa ou dos Estados Unidos, de classe social média ou alta. Neste contexto, aqueles que escapam a algum destes critérios normativos é considerado “o outro”. E, em quantos mais critérios não se está enquadrado, mais a sua voz é silenciada.

A voz da mulher dos países considerados periféricos, como os da América Latina, passa a ser ainda mais silenciadas. Spivak defende que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p.85) Além de uma voz silenciada, a representação da mulher “subalterna” passa por séries de estigmas e estereótipos. “A figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’ encurralada entre a tradição e a modernização” (Ibid. p.157)

Esta relação binarista, na qual de um lado estão as nações desenvolvidas e que respeitam os direitos humanos e de outro estão os povos atrasados que precisam ser “civilizados”, enfraquece o debate acerca das discussões sobre gênero, orientação sexual ou raça, ou seja, sobre as chamadas “minorias”. Os discursos polarizados apresentam um falso

multiculturalismo, pois a segregação impõe uma lupa de superioridade sobre si próprio em detrimento de uma inferioridade da identidade cultural do outro. Braidotti considera que

Um dos paradoxos centrais da condição pós-moderna histórica é a base mutante na qual periferia e centro se contrapõem um ao outro, de uma maneira perversa e complexa, desafiando as maneiras de pensar dualísticas ou contrárias, e requerendo, ao contrário, uma articulação mais sutil e dinâmica. (BRAIDOTTI, 2002, p.02)

Ao refletir a partir da perspectiva do subalterno, Anzaldúa afirma que “a cultura branca dominante está nos matando devagar com sua ignorância (...) A ignorância divide as pessoas, cria preconceitos. Um povo mal-informado é um povo subjugado” (ANZALDÚA, 2005, p.713)

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

Ao refletir sobre estas questões e a realidade brasileira, Hollanda constata que “No início relutante e desconfiando seriamente da existência de sexismo ou discriminação contra a mulher em nosso país, fui pouco a pouco percebendo a extensão da armadilha discursiva sobre a questão da mulher entre nós” (HOLLANDA, 2005, p.03)

Os estudos de gênero, portanto, devem se pautar num diálogo, no qual as diferenças culturais sejam respeitadas e que a cultura própria seja analisada criticamente. Para Shohat

Mesmo sob as perspectivas de cartografia de conhecimento multiculturais feministas e *queer*, as diversas regiões são frequentemente conjecturadas de forma isolada em relação ao centro e a umas com as outras. Tais abordagens, parece-me, têm-se tornado uma condição problemática nos programas de estudos de mulheres, mesmo aqueles que deram um passo importante para multiculturalizar o currículo. (SHOHAT, 2004, p.20)

O termo multicultural implica uma pluralidade, a construção cultural a partir de múltiplas vozes para a formação de uma cultura híbrida. García Canclini entende que hibridação são os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”

(GARCÍA CANCLINI, 2013, p.XIX). Assim, a hibridização não se refere à fusão entre culturas, mas a práticas de contato que resultam na formação de uma nova identidade cultural.

Dialogando sobre estas questões, Stuart Hall defende que

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (HALL, 2013, p.82)

Esta nova identidade é denominada por Anzaldúa como “consciência mestiça” e ela afirma que “esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência mestiza – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma.” (ANZALDÚA, 2005, p.707)

Com os múltiplos contatos com o outro, a identidade não é fixa, permanente ou homogênea, mas um dispositivo móvel que se recria e dialoga. Para Hall (2006), a identidade é fragmentada, ela é uma celebração móvel, construída socialmente e historicamente. O sujeito assume diversas identidades em diferentes momentos, constituindo identidades não unificadas e um “eu”, muitas vezes, não coerente.

Para Hall (2006), um dos fatores históricos que contribui intrinsecamente para a construção do pensamento pós-moderno é o feminismo. Seja como crítica teórica ou enquanto movimento social, o feminismo busca a afirmação de uma política de identidade e propõe questionamentos sobre as estruturas “internas” da sociedade, como a família e o trabalho doméstico. O feminismo contribui para a politização dos processos de identificação, além de tornar o debate “das relações pessoais” em uma discussão pública, transformando assim diversas relações sociais.

O caráter libertador do feminismo, aliado a sua dimensão política são decisivos para a mudança do pensamento, especialmente por ser o movimento que questiona as práticas masculinas de um mundo misógino. Rago acredita que

o feminismo trouxe esperança, juntamente com novas imagens do pensamento, ao revelar que o mundo poderia ser outro, isto é, feminino e filógeno, e que as mulheres não são apenas sistemas reprodutivos passivos, nem natureza transbordante e incontrolável ameaçando destruir a cultura, com seu desejo ninfomaniaco e selvagem, como sugerem várias peças e filmes dos inícios do século XX, a exemplo de *Salomé* e de *O Anjo Azul*. (2004, p. 28)

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

A partir das reflexões sobre a posição da mulher na sociedade, o romance *El amor en los tiempos del cólera* apresenta personagens femininas autônomas, que constroem suas próprias histórias e arcam com as consequências de seus atos. Gabriel García Márquez elabora um discurso literário que busca romper com diversas amarras do patriarcado na construção de um texto que representa o ser feminino de forma coerente e condizente com as lutas feministas.

### **As mulheres em *El amor en los tiempos del cólera***

O romance *El amor en los tiempos del cólera* foi publicado em 1985, e é a primeira obra literária escrita por Gabriel García Márquez após ter sido premiado com o Nobel de Literatura. O livro é inspirado na vida do jovem telegrafista Gabriel Eligio García e Luisa Santiaga Márquez, filha do coronel Nicolás Márques, que desaprovava o namoro da filha. Entre mensagens cifradas, cartas anônimas e encontros escondidos, os dois se casaram e tiveram onze filhos, dentre eles Gabriel García Márquez.

O filme baseado nesta obra foi lançado em 2007, é uma coprodução estadunidense e colombiana. Sua direção ficou a cargo do cineasta inglês Mike Newell. O idioma original do filme é o inglês, e seu elenco conta, majoritariamente, por atores de origem latina, como o espanhol Javier Bardem, a italiana Giovanna Mezzogiorno, o colombiano John Leguizamo e a brasileira Fernanda Montenegro.

As adaptações da literatura para o cinema usualmente geram polêmica. Pelo senso comum costuma-se afirmar que “o livro é sempre melhor que o filme”. Porém, ao se ter em mente que cinema e literatura são linguagens diferentes e que o filme e o livro são produtos autônomos, o espectador é convidado a lançar um olhar diferenciado para as distintas obras. Segundo Stam,

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade

literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

Desta forma, o roteiro cinematográfico utiliza elementos da obra literária para formar outra obra de arte independente. Para Bazin, uma adaptação literal produz um filme pobre, enquanto a tradução livre demais é condenável, pois a essência do original é perdida. A considerada “boa adaptação” seria aquela capaz de “restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p.96).

*El amor en los tiempos del cólera* conta a história do jovem Florentino Ariza, funcionário dos telégrafos que se apaixona por Firmina Daza, filha de um controverso comerciante local, Lorenza Daza. Florentino ao se constatar apaixonado, iniciou a enviar cartas de amor a Fermina. A demora em responder às investidas de Florentino fez com que ele ficasse doente, e Tránsito Ariza, sua mãe, chegou a pensar que o filho havia contraído cólera, porém um médico comprova ao examinar Florentino: “los síntomas del amor son los mismos del cólera” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.95).

Depois de algum tempo, e com a ajuda de Tia Escolástica, tia de Fermina, os dois começaram a se corresponder. A troca de cartas durou dois anos e foi sempre às escondidas. Uma carta indicava onde a resposta deveria ser deixada. Foi nesta troca de cartas de amor que Florentino pediu Fermina em casamento, e esta aceitou a proposta.

Ao descobrir o relacionamento dos dois, Lorenzo Ariza obrigou a filha a ir com ela em uma viagem para mantê-la afastada de Florentino. Porém, com apoio do serviço de telégrafos, os dois continuaram a trocar correspondências, acendendo ainda mais a chama do amor.

Dois anos se passaram até que Fermina Daza retornou à pequena cidade. Ao cruzar com sua amada na Vila dos Escrivãos, Florentino Ariza se aproximou e a chamou de “Deusa Coroada”, forma pela qual a tratava em suas cartas de amor. Firmina Daza, por sua vez, acreditava que a sua visão do amado era idealizada e não correspondia à realidade. Ela fez apenas um gesto com a mão e disse: “não, por favor, me esqueça!”.

Pouco tempo depois, Fermina Daza se casa com o cobiçado médico Dr. Juvenal Urbino. Apesar de não amar o marido, viveu em relativa felicidade com ele por mais de 50 anos. Já Florentino Ariza, a esperou por 51 anos, nove meses e quatro dias para finalmente concretizarem o seu amor.

Tránsito Ariza, porém, deseja que o filho se apaixonasse por outra mulher, e armou situações para que ele se encontrasse com outras mulheres e esquecesse Fermina. Contudo,

Florentino estava decidido que Fermina seria seu único amor. Porém, isso não o impediu de ter diversos relacionamentos, que como ele dizia: “algo que fuera como el amor, pero sin los problemas del amor” (Ibid. p.219). Em um caderno, intitulado *Elas* passou a anotar seus casos. E

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

Tanto a obra literária quanto a cinematográfica contam com diversos personagens. Para o estudo dos deslocamentos de identidade entre a obra literária e a cinematográfica foram escolhidas duas personagens: Tránsito Ariza e Fermina Daza, e um grupo de personagens que será analisado em conjunto: as prostitutas.

As personagens femininas que foram escolhidas para serem analisadas neste trabalho estão relacionadas com a construção da identidade do protagonista da obra, Florentino Ariza.

### **Fermina Daza**

Fermina Daza é apresentada no livro como uma mulher altiva, “era una idólatra irracional de las flores ecuatoriales y los animales domésticos” (Ibid. p.38). Foi casada, por muito anos, com o Dr. Juvenal Urbino, importante médico da cidade. Após ficar viúva, aceita se relacionar com Florentino Ariza. Assimila a forma metódica do marido, se vendo a cumprir rigorosamente uma rotina. Não foi feliz no casamento, demonstrando aceitação com sua vida.

Nasceu em San Juan de la Ciénaga, foi para Cartagena de las Índias com o pai, Lorenzo Daza e a sua tia Escolástica. Era órfã de mãe, e seu pai, um contrabandista de mulas, investia em sua educação para que conquistasse um bom casamento. Por isso, quando o pai descobre seu namoro com o pobre telégrafo Florentino Ariza, segue com ela em viagem para mantê-la afastada de sua paixão.

Apesar de não concordar com as imposições do pai, e a princípio se rebelar contra as opressões paternas, acaba por se submeter aos seus desígnios. Assim, rompe o relacionamento com Florentino Ariza e aceita se casar com Dr. Juvenal Urbino, cujo relacionamento foi estimulado pelo pai. Depois de casada, enfrenta a mesma situação com o marido: aceita, por exemplo, morar na casa da sogra e da cunhada, sendo destrutada a todo tempo.

Fermina Daza é apresentada como uma mulher com opiniões bem definidas sobre o que quer, mas sempre acaba sucumbindo aos desejos masculinos, quando solteira do pai, e depois, do marido. Apesar de viver numa ilusão de que escolheu seu próprio destino, vive em

descontentamento e frustração. Desta forma, Fermina Daza constantemente pensa em Florentino Ariza, representando assim, pensamentos de como seria sua vida se ela, de fato, seguisse sua própria vontade.

A personagem se transforma quando fica viúva e volta a receber investidas de Florentino. Ao escolher ficar ao seu lado, contraria a vontade dos filhos. Contudo, pela primeira vez, impõe a sua própria decisão. Um exemplo desta relação é a passagem na qual conta para os filhos sobre sua relação com Florentino, sua filha Ofélia diz para o irmão e para cunhada que “El amor es ridículo a nuestra edad, pero a la edad de ellos es una cochinado”(Ibid. p.459). Ao ouvir a afirmativa da filha, Fermina, que “había vuelto a la vida” afirma: “- Lo único que me duele es no tener fuerzas para darte la cueriza que te mereces, por atrevida y mal pensada – le dijo -. Pero ahora mismo te vas de esta casa, y te juro por los restos de mi madre que no volverás a pisar mientras yo esté viva” (Ibid. p.460).

Já na adaptação cinematográfica, a dualidade de Fermina Daza se transforma em fragilidade e mera aceitação. Se no romance a personagem se ilude sobre as suas decisões, no filme ela apresenta fragilidade nas decisões. O caráter romântico é acentuado, transformando a personagem na narrativa fílmica na imagem de uma “mocinha apaixonada”.

Um exemplo desta relação é a passagem da fuga de Fermina Daza de sua casa por causa de uma traição do marido. No livro, o autor sugere que Fermina Daza retorna com o marido para casa porque está com saudades do conforto de seu lar e de sua vida, não aguentava a vida na fazenda de sua prima Hildebranda e se sentia feia: “y fue al encuentro del hombre com su dulce andar de venada, la cabeza erguida, la mirada lúcida, la nariz de guerra, y agradecida com su destino por el alivio inmenso de volver a casa” (Ibid. p.364).

Já no filme, há uma cena romântica, na qual Fermina Daza fica emocionada com a chegada do marido. Dr. Urbino chega a cavalo a fazenda, tal qual os heróis românticos. Os dois conversam e se beijam. A trilha sonora é de uma música instrumental romântica. O discurso fílmico apresenta que Fermina fica feliz pela chegada do marido, enquanto o livro sugere a felicidade pelo retorno a casa.

### **Tránsito Ariza**

Tránsito Ariza é a mãe do protagonista Florentino Ariza. “Tránsito Ariza era una cuarterona libre con un instinto de la felicidad malgrado por la pobreza, y se complacía en los sufrimientos del hijo como fueran suyos” (Ibid. p.96). Tránsito é apresentada na narrativa

literária como uma mulher forte, empreendedora e sábia. Está sempre a aconselhar o filho e luta por sua felicidade.

Tránsito Ariza é hostilizada pela população da cidade por ter sido mãe sem estar casada, o que a tornava “mãe de um bastardo”. Ela administra seu próprio negócio (o armazém) e assume sua posição de “chefe” na família. Ela também trabalha como agiota, trocando joias, sobretudo das famílias aristocráticas falidas, por dinheiro. Como as joias não eram recuperadas, Tránsito adquire um grande montante de dinheiro, podendo assim, reformar e aumentar a sua casa.

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

Ao final da narrativa, ela enlouquece, apresentando ao final da vida uma fragilidade que escondeu de todos. Passa a andar com muita maquiagem e roupas extravagantes. Ao sair nas ruas, as crianças debocham dela e Tránsito passa a tentar agredi-las, verbalmente e fisicamente.

Com a loucura, Tránsito desloca sua identidade, apresentando uma nova personalidade daquela anteriormente construída. Todas as tristezas e frustrações vivenciadas pela personagem ao longo da narrativa são extravasadas, dando lugar a uma mulher sem censuras e com uma visão distorcida da realidade, não conseguindo diferenciar o real e o imaginário.

No filme, a personagem, interpretada por Fernanda Montenegro, consegue transmitir as sutis nuances da personalidade de Tránsito Ariza, sobretudo a mistura de delicadeza e força, tão marcantes no discurso literário. As imagens abaixo representam a construção da personagem, antes (Fig.01) e depois de enlouquecer (Fig.02):



Fig. 1 Tránsito Ariza



Fig. 2 Tránsito Ariza após enlouquecer

### As prostitutas

Um arquétipo<sup>2</sup> presente na narrativa são as prostitutas. Tal arquétipo é recorrente nas obras de García Márquez. Em *El amor en los tiempos del cólera*, não há personagens de destaque que são prostitutas, mas enquanto um coletivo ocupam um papel importante para o desenvolvimento da narrativa. Apenas uma personagem, que não é nomeada é descrita: “Tal vez era por los mismos motivos que vivía allí una mujer mayor, elegante, de una hermosa cabeza plateada, que no participaba de la vida natural de las desnudas, y a quien éstas profesaban un respecto sacramental”(Ibid. p.116).

O prostíbulo — chamado na obra de “hotel de paso” — era, para o autor, o único local onde se podiam expressar livremente pensamentos, uma vez que para tal local funcionar já se identificaria anuência de autoridades. E também, se alguma autoridade ouvisse opiniões divergentes daquelas impostas pelo governo, não poderia denunciar, já que estaria revelando a sua presença nestes estabelecimentos. O local é um cenário importante para o desenvolvimento da personalidade do protagonista Florentino Ariza. Ao ouvir as histórias de amor narradas pelas prostitutas, ele desenvolve seu lirismo e forma sua percepção do que seria o amor. Era lá que ele

<sup>2</sup> “Os conteúdos do inconsciente coletivo denominam-se arquétipos. A palavra arquétipo significa um modelo original que conforma outras coisas do mesmo tipo” (HALL, Calvin, S., NORDBY, Vernon S. **Introdução à psicologia junguiana**. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1980, p.33).

con ser tan callado y escurridizo, se ganó también el aprecio del dueño, y en la época más ardua de sus quebrantos solía encerrarse a leer versos y folletines de lágrimas en los cuartitos sofocantes, y sus ensueños dejaban nidos de oscuras golondrinas en los balcones y rumores de besos y batir de alas en los marasmos de la siesta. Al atardecer, cuando bajaba el calor, era imposible no escuchar las conversaciones de los hombres que venían a desahogarse de la jornada con un amor de prisa (Ibid. p.99)

Florentino frequentava o “hotel de prisa” para conversar com as prostitutas, ouvir suas histórias, para ler e escrever. E as moradoras desenvolvem por ele muito carinho e respeito.

No livro, as prostitutas assumem uma postura de donas de seu próprio corpo e condutoras de suas próprias vidas. São representadas como mulheres que passaram por sofrimentos e violências, mas que possuem alegrias. O fato de serem prostitutas não as torna sofredoras ou mais frágeis, ou definem suas personalidades, mas é apresentado como uma opção profissional: “a partir de entonces [por la noche], la vida de la casa se volvía impersonal, deshumanizada, y era imposible compartirla sin pagar” (Ibid. p.116).

Já no filme, as prostitutas são apresentadas com vulgaridade. Quando são apresentadas, “se oferecem” a Florentino e aos demais homens como objetos sexuais. O filme não apresenta o fato de que cada uma daquelas mulheres é um ser que ultrapassa o trabalho de dar prazer aos homens.

Um exemplo é como é apresentada a senhora (acima descrita), de mulher “sabia en el amor” (Ibid. p.117) para uma personagem vulgar, que oferece o seu corpo como um objeto meramente destinado a oferecer prazer a um cliente.



Fig 3 Prostituta e Florentino

## Considerações Finais

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

Porém, quando o filme é produzido por um grande estúdio Cinematográfico de Hollywood (New Line Cinema), com um orçamento de aproximadamente US\$ 45 milhões, a transformação da obra de arte em produto comercial se torna evidente. A preocupação em apresentar elementos atrativos para “vender” o filme alcança um espaço muito grande, deixando que a busca pela essência da obra de arte seja deixada em “segundo plano”.

Para o público familiarizado com o contexto da narrativa, ou seja, o público latino-americano, a tentativa de reprodução de um universo pautado pelos estereótipos se torna grosseiro. Soa como se a equipe de estrangeiros que produziram o filme tivesse a intenção de recriar um universo do qual ela não está inserida e apresentar para quem lhe é nativo como se fosse fiel, o que não ocorre.

Livros como os de Gabriel García Márquez contribuem para o despertar da herança latino-americana que os nativos deste continente carregam. Ao mergulhar na poesia e nas cores que carregam a narrativa mágica deste autor, há uma memorização daquilo que é tão familiar, mas ao mesmo tempo tão esquecido: o que significa ser latino.

Em seu discurso literário, Gabriel García Márquez rompe com estruturas patriarcais de dominação feminina, apresentando mulheres fortes, donas de suas próprias opiniões (como Tránsito Ariza) ou que sofrem por se sujeitar às vontades masculinas (como Fermina Daza).

O autor explora que a conquista da felicidade só é possível a partir da liberdade, seja de ação, seja de pensamento. O filme, no entanto, se preocupa em romantizar a narrativa, não passando para a tela as sutilezas das discussões sociais propostas no discurso literário.

## Referencial Bibliográfico

ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência*. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.

BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Labrys: Estudos Feministas/Études Feministas*. N. 1-2, jul-dez. 2002.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Disponível em < <http://amauta.lahaine.org> > Acesso em 22 mar 2014

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Delbosillo, 2014.

HALL, Calvin, S., NORDBY, Vernon S. *Introdução à psicologia junguiana*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1980

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2004

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros e SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: UFPB, 2005. p. 13-20.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 31-41.

SHOHAT, Ella. Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 19-30.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Ane Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

### **Referência Fílmica:**

*O amor nos tempos do cólera* [Love in the Time of Cholera] Direção: Mike Newell. Produção: Scott Steindorff. Intérpretes: Angie Cepeda, Benjamin Bratt, Ernesto Leszek, Fernanda Montenegro, Giovanna Mezzogiono, Hector Elizondo, Javier Bardem, John Leguizamo, Laura Harring, Marcela Mar et al. Roteiro: Ronald Harwood e Gabriel García Márquez. EUA, Colômbia: New Line Cinema, 2007 [DVD] (141 min).

Recebido em 06/08/2015.

Aceito em 29/08/2015.