

# GARCÍA MÁRQUEZ NO TRÂNSITO SEMIÓTICO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Wellington R. FIORUCI\*

- **RESUMO:** O presente estudo visa à análise de dois textos do escritor colombiano Gabriel García Márquez adaptados para o cinema: os romances *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Com o objetivo de analisar como se realiza a adaptação da linguagem literária para o meio cinematográfico, o presente estudo utilizou como embasamento teórico as premissas concernentes à intersemiótica. Assim, pretende-se demonstrar que o diálogo entre diferentes linguagens, nesse caso o cinema como leitor da obra literária, permite a ressemantização de uma obra de partida ao ser transposta para uma obra adaptada. Por fim, tal análise comparada justifica-se pelo fato de possibilitar uma releitura da poética de García Márquez ao ser relido pelos cineastas Arturo Ripstein e Mike Newell.
- **PALAVRAS-CHAVE:** García Márquez. Literatura. Cinema. Adaptação. Intersemiótica.

## Introdução

As discussões envolvendo o diálogo entre a literatura e o cinema não servem apenas como território intersemiótico, no cerne do qual entram em questão temas caros à arte como a especificidade de cada código artístico e o mútuo enriquecimento gerado pela interpenetração desses, mas também levantam outras problemáticas, como os limites de cada linguagem e mesmo quais seriam os princípios que legitimam a tradução de um texto por outro. Para Julio Plaza, ao retomar o russo Jakobson, a tradução intersemiótica – também compreendida por Plaza como “transmutação” – contemplaria tais relações dialógicas, visto que:

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele (Roman Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa [...] (PLAZA, 2003, p.12).

Tomando como base essa premissa, a tradução intersemiótica caberia bem aos estudos das adaptações, sendo essas, por sua vez, leituras ou interpretações dos

---

\* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Departamento de Letras – Pato Branco – PR – Brasil. 85504-430 – tonfiorucci@hotmail.com.

textos de partida, a saber, os textos literários sobre os quais se constroem. Dessa forma, retomemos a reflexão teórica de Plaza (2003, p.27): “Toda a operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável a toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo”.

García Márquez permitiu que pouquíssimos textos seus fossem levados às telas, tais como *Eréndira* (1983), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) e *El coronel no tiene quien le escriba* (1999). Essa reticência pode ser explicada pelo histórico de intimidade entre o escritor e os roteiros cinematográficos, e, no caso de *El coronel*, ele próprio roteirizou seu filme. Entretanto, o escritor sabe que há:

[...] o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfarmo-nos, no mundo ficcional do filme (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p.18).

Ainda assim, o produtor de *Love in the time of cholera* (2007), Scott Steindorff, levou três anos até convencer o escritor Gabriel García Márquez a vender os direitos de adaptação de seu livro para o cinema. Façanha excepcional, pois até hoje García Márquez não permitiu que o cobiçado *Cien años de soledad* seja filmado e declarou que jamais o faria (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982 apud STAM, 2008). Em outros casos, García Márquez (1982, p.33) afirmou que via em seus textos, como no caso novamente de *El coronel no tiene quien le escriba*: “*Es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Y cuando vuelvo a leer el libro, veo la cámara*”.

De qualquer modo, García Márquez, seja o roteirista, seja o romancista, sabe a sedução que emana da tela de cinema, assim como Paul Valéry, que exprimiu muito bem o deslumbramento e a surpresa que lhe causava este poder total do cinema:

[...] na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As ações são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios (VALÉRY, 1957 apud MARTIN, 2005, p.26)

A partir dessas observações iniciais, o presente artigo irá se debruçar sobre os romances *El coronel no tiene quien le escriba* e *El amor en los tiempos del cólera*,

com a intenção de analisar como se realiza a adaptação desses textos seminais do autor para o meio filmico. Para tanto, o estudo tomará como base alguns aspectos temáticos e estruturais que servirão de ponte semiótica ou eixo comum à passagem de uma linguagem pra a outra.

### ***El amor en los tiempos del cólera: a inefável solidão***

Diante de tais pressupostos, pensemos na tradução ou transmutação empreendida pelo diretor colombiano Arturo Ripstein ao levar às telonas, em 1999, o romance *El coronel no tiene quien le escriba*, do já consagrado Gabriel García Márquez, seu compatriota. Como ponto-chave para a análise de transposição semiótica, lançaremos mão de uma temática bastante presente na poética do escritor, que vem a ser a solidão compreendida em sua dimensão profundamente existencial. O tema em questão revela-se desde o título de seu romance mais onipresente, *Cien años de soledad*, passando pela dimensão política do mesmo em *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*, mostrando-se essencial também no texto de *El amor en los tiempos del cólera*, quando se revela no medo dos personagens ao driblarem a possibilidade de ficarem sós. A exemplo desses, trata-se de um tema que perpassa toda a produção do autor, variando-se apenas o *modus vivendi* sob o qual ele aparece. Segundo Joaquín Marco (1996, p.25):

*El tema fundamental de El coronel no tiene quien le escriba es la soledad y ahora la soledad del individuo en un contexto histórico excepcional. Pero los elementos de denuncia histórica que encierra la novela constituyen tan sólo el telón de fondo. La base sobre la que se asienta es metafísica.*

O próprio autor declarou que acreditava ser esse tema parte essencial da natureza humana e afirmou em relação ao romance ora sob estudo neste trabalho: “[...] *también está la soledad en el personaje del coronel, con su mujer y su gallo esperando cada viernes una pensión que nunca llega*” (APULEYO MENDOZA, 1982, p.78). Tal constatação anuncia-se na prolepse que parece instaurar-se como a atmosfera a pairar sobre o personagem: “*Todos mis compañeros se murieron esperando el correo*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.85).

A solidão no romance não se mostra no isolamento físico, em estar sozinho. Na verdade, a solidão revela-se na tristeza e na decadência, no sentimento interior de derrota que carregam os personagens e que, apesar disso, sobrevivem por meio de uma integridade comovedora. O crítico Conrado Zuluaga Osorio (1993, p.34), nesse viés, vê na ilusão implacável do coronel e sua fatídica espera da aposentadoria a simbologia da resistência e da esperança: “*el equilibrio, la seguridad y la perfección de que hace gala la historia del viejo combatiente [...] Recoge mucho de la esperanza y de la ilusión de que está hecho cada ser humano [...]*”. Em outras palavras, a espera(nça) do coronel é sua forma de resistência, sua luta pela

dignidade. “Durante cincuenta y seis años – desde cuando terminó la última guerra civil – el coronel no había hecho nada distinto de esperar. Octubre era una de las pocas cosas que llegaba.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.50-51). Nesse fragmento também aparece o signo “octubre”, importante também na construção poética do texto, que discutiremos mais adiante.

Ainda no que tange ao personagem e sua esposa, nota-se na construção de ambos uma bipartição que representa dois polos que não se excluem, antes se complementam. O coronel, esse personagem sem nome, portanto extremamente arquetípico, apresenta-se sob uma roupagem quixotesca, ao passo que sua esposa, também sem alcunha própria, aparece travestida do pragmatismo de Sancho Pança. Assim pensa Joaquín Marco: “El coronel, como un viejo hidalgo castellano surgido de la novela picaresca, se ve acosado por el hambre, considerada tradicionalmente como indigna. El idealismo quijotesco del coronel debe convencer al materialismo de su esposa” (MARCO, 1996, p.26). Para corroborar esses apontamentos, tomemos outra opinião ainda:

*Mario Vargas Llosa plantea, apoyándose en la teoría de Lukács, que el coronel es el héroe que continúa la tradición del idealismo abstracto de Don Quijote y Julián Sorel, en la medida en que trata de imponer su idealismo a la sociedad dominada por otro criterio de vida (Vargas Llosa, 1971, 295-296); el coronel es “una reliquia” o “una pieza de museo” (307) que representa los valores ya no vigentes en la actualidad, y por tratar de imponer su criterio antiguo ante la realidad histórica materialista, representada por don Sabas y los comerciantes sirios, tiene que seguir sufriendo el hambre y la miseria (TERAO, 2003, p.77).*

Durante o brevíssimo romance, presenciamos algumas vezes o idealismo quixotesco de um posto à prova pelo realismo duro do outro, embora ambos se revelem extremamente complementares em sua dignidade inabalável, como nos diálogos a seguir: “Estoy hasta la coronilla de resignación y dignidad [...] Y tu te estás muriendo de hambre – dijo la mujer –. Para que te convenzas que la dignidad no se come” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.116-117). Segundo Poggi (2000, p.5):

En el trazado del viejo protagonista de El coronel está claramente presente ese planteo: su espera y su entrega total al tiempo y al misterio azaroso de la existencia cotidiana, es evidente. En la esposa [ ] hay una necesidad de buscar pelea, de resistir, pero termina aferrada al destino de su marido en ese último y emotivo acto lleno de dignidad.

Seguindo as palavras de Poggi, é possível ilustrar o que afirmamos anteriormente. De fato, o coronel e sua esposa, ainda que apresentem posturas muitas vezes antagônicas, apoiam-se mutuamente, o que fica claro na decisão da mulher de jamais matar o galo. Afinal, esse é a memória do filho morto, Agustín,

encarnado, de forma que sua vida é também a persistência do outro, uma forma de resistência contra as adversidades das misérias da vida. “[...] *el gallo es esa semilla de salvación. Esa encarnación de vida nueva – el Cristo resucitado – que dará finalmente sentido a la vida del personaje contra toda solicitud de orden superficial*” (MATURO, 1972, p.110).

No diálogo a seguir, desfecho do romance, essa função simbólica do galo aparece claramente:

– Si el gallo gana – dijo la mujer –. Pero si pierde. No se te ha ocurrido que el gallo puede perder.

– *Es un gallo que no puede perder.*

– *Pero suponte que pierda.*

– *Todavía faltan cuarenta y cinco días para empezar a pensar en eso – dijo el coronel.*

*La mujer se desesperó.*

– *Y mientras tanto qué comemos – preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía –. Dime, qué comemos.*

*El coronel necesitó setenta y cinco años – los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto – para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:*

– *Mierda* (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.116-117).

De certa forma, esse final de gosto amargo, distópico, mantém vivo, como última expressão do personagem do coronel, a ideia da resistência e da dignidade. O galo não pode perder, pois sua derrota seria o fim dos protagonistas. Para além do animal, devemos ler, fica a memória de Agustín, e, junto a ela, a dignidade inabalável de seus pais que não se entregam, mantendo-se a duras penas de pé e sobrevivendo: “*Como um naufrago aferrado a una tabla, su capacidad de resistir las contrariedades parece infinita. Su esperanza es universal, como su rebeldía*” (MARCO, 1996, p.45).

Todo o enredo segue sob uma atmosfera lenta e mórbida, que parece anunciar constantemente o fim. Os protagonistas estão sempre à espera de algo: da pensão, que lhe daria ao coronel o reconhecimento por seus dias de glória na guerra civil e a ambos a possibilidade de uma vida mais digna, com alimentação mínima garantida e a quitação da hipoteca e outras dívidas; da volta da alegria em lugar do luto, que marca implacavelmente seu cotidiano; do momento em que possa o galo lutar e, por fim, trazer a redenção do casal e da memória do filho.

Essa atmosfera tem na palavra “*octubre*” uma especial carga de negatividade e mau agouro. Se todo o romance está emoldurado pela presença absoluta do tempo físico, cronológico, que provoca constantemente a tensão entre o vivido e o esperado, o signo “*octubre*” traz um caráter mítico dentro do arco temporal

da narrativa, expandindo a leitura para o nível psicológico e para além dele, para o nível simbólico. Assim, “*octubre*”, desde sua proximidade fonética fechada e surda e mesmo semântica com outono, nos leva à ideia de fim, ocaso, morte. O vocábulo abre o romance, criando, assim, desde o início, a clave agourenta que o percorrerá: “[...] *el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. Era octubre*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.49). Ou neste outro logo depois: “*Octubre se había instalado en el patio. Contemplando la vegetación que reventaba en verdes intensos, las minúsculas tiendas de las lombrices en el barrio, el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.50-51).

### **A solidão transfigurada em imagens**

Os recursos verbo-literários apontados até agora encontram correspondências no discurso cinematográfico do filme homônimo, sustentando a força existencial da narrativa que está calcada no tema da solidão e permitindo que se reconheça a essência do texto de partida no texto adaptado. Nas palavras da roteirista ao afirmar qual é a base do seu texto identifica-se a mesma perspectiva do autor: “*los sueños rotos y los sueños aplazados de este Coronel de trópico perezoso, tan acostumbrado y desacostumbrado a la espera*” (GARCÍA DIEGO, 1999, p.41). Nesse sentido, poder-se-iam destacar três elementos fílmicos responsáveis pela manutenção da força expressiva da narrativa, sendo eles a fotografia, o enquadramento e a interpretação dos dois atores principais.

A fotografia de Guillermo Granillo é um recurso fundamental nesse filme, pois incorpora à textura da lente um tom pesado, denso, por meio de uma palheta escura, dessaturada. Poucos são os momentos de intensa ou vibrante luz, e, quando há, termina com o contraste semântico, como no caso das cenas em que o coronel está no pequeno píer à espera da lancha que traz a correspondência. Em alguns momentos aparece o sol e um céu límpido e azul, mas, com a partida da lancha e a consequente frustração da não chegada da carta de aposentadoria, resta uma paisagem desoladora que acentua a decepção do personagem.

Nos ambientes fechados, mais recorrentes na trama, sobretudo no tocante à casa do coronel, também predomina uma iluminação escura, melancólica, que alude sempre à ausência de Agustín, portanto, sua presença mórbida. Muitas vezes temos apenas uma luz débil que vem de fora e mal ilumina o ambiente. Os objetos que povoam o cenário são escuros e contrastam com a roupa do casal, quase sempre branca, talvez reveladora não só da escolha caribenha de vestimenta, mas da própria pureza que revela sua dignidade.

Nesse passo, o enquadramento também é virtuoso e justifica a beleza poética da direção. Os recortes do diretor são magistrais, hábeis na condução do olhar

do espectador para a solidão de seus protagonistas. Cenas como o casal sentado na cama, em silêncio, cada um em um lado dela, pensativos, tomam um tempo singular, uma tomada que *de per se* fala mais do que qualquer diálogo. Ou as muitas vezes em que vemos em *close* o coronel com seu olhar perdido, ancorado em um fio tênue de esperança, sozinho ou com o galo nas mãos, seu companheiro e porto seguro da memória.

Há muitas dessas escolhas ópticas que nos colocam diante da intensa carga afetiva dos protagonistas, imersos em suas próprias dores, tão desgastados que a esposa do coronel chega a constatar: “*Nos estamos pudriendo vivos*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.53). Além dos muitos *closes* nesses indivíduos solitários, excepcionalmente interpretados pelos experientes Fernando Luján e Marisa Paredes, temos recortes como uma cena em que temos na tela enquadrada a fachada decadente do correio, com seu letreiro quase borrado, e encostado, amparado fragilmente no canto esquerdo da tela temos o imbatível coronel mais uma vez derrotado pela espera vã. Novamente a câmera se detém tempo suficiente para que construamos em nosso inconsciente óptico essa imagem quixotesca do personagem. Segundo Marcel Martin (2005, p.44), os enquadramentos são importantes na construção filmica, já que: “Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registo que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”.

Para além desses apontamentos, notam-se, por outro lado, mudanças no texto filmico, como o fato de a esposa do coronel ter nome, Lola, e ser uma espanhola, havendo ainda a distensão do tempo de espera pela carta, que no filme passa a ser não de 15 anos, mas sim, de 27. No entanto, tais alterações não chegam a ser elementos tão significativos a ponto de requererem atenção analítica ou de distorcerem a essência do livro de García Márquez; ao contrário, fica legitimada a versão cinematográfica.

Talvez seja mais contestável a inserção de uma namorada de Agustín, o filho falecido, que torna o roteiro mais hollywoodiano com a atuação de Salma Hayek, certamente um chamariz comercial do qual lança mão Risptein, justificando a ideia de que o cinema é uma indústria, afinal de contas. Mas nesta análise, vale a pena mesmo destacar a quase total eliminação do viés político do texto de García Márquez no que tange ao engajamento político de Agustín e ao de seus companheiros, todos transformados em meros desocupados frequentadores de rinhas de galo.

Assim, conclui-se que se o filme ganha em recursos técnicos que valorizam a dimensão existencial do casal protagonista, perde discursivamente com a decisão ideológica da equipe de realizadores que descartam a forte questão histórico-política do texto original tão reveladora da postura do escritor, sobretudo nesse texto que constitui a produção primeva de Gabriel García Márquez.

## ***El amor en los tiempos del cólera: tempo e poeticidade***

Publicado em 1985, *El amor en los tiempos del cólera* é um dos romances mais populares de García Márquez, sucesso de vendas e também de críticas. Assim, em 2008, quando Mike Newell resolveu adaptar esse *campeón de ventas* às telonas, sabia do enorme risco que iria correr. Apesar de o romance não se encaixar na linha ficcionista do realismo mágico, à qual pertencem obras como *Cien años de soledad* (1967), há nele dois aspectos bastante desafiadores no que tange ao trabalho da adaptação cinematográfica: a temporalidade narrativa e a linguagem densamente poética.

De forma geral, o primeiro desafio implica, *a priori*, um problema menor, já que cinema e literatura comungam dos princípios básicos da narratividade, a qual, em essência, traduz-se em temporalidade.

O texto filmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (SILVA, 1990, p.178).

Assim, embora a literatura seja a temporalização do espaço, ao passo que o cinema é a espacialização do tempo (BRITO, 2006, p.146), as duas linguagens apropriam-se do conceito de sintagmática, ou seja, da construção do ato narrativo (o cinema, no geral, refere-se a ele como montagem ou decupagem/*découpage*).

*Le temps du roman est construit avec des mots. Au cinéma, il est construit avec des faits. Le roman suscite un monde tandis que le film nous met en présence d'un monde qu'il organise selon une certaine continuité. Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit* (MITRY, 1965, p.354).

Romance e filme são construtos narrativos por excelência, embora possuam seus próprios recursos no que tange ao trabalho artístico concernente ao cronotopo. Luis Miguel Oliveira de Barros Cardoso (2003, p.62), apoiando-se em textos de teóricos consagrados do meio cinematográfico, estabelece três traços comuns entre narrativa e cinema:

Em termos históricos, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet defendem que a aproximação entre o cinema e a narração se deve a três fatores: **a imagem móvel figurativa** (o cinema proporciona uma imagem figurativa que conduz à narração), **a imagem em movimento** (o cinema aproxima-se da narração dado que é um caminho de um estado inicial a um estado terminal) e **a busca de uma legitimidade** (grifo do autor).



No romance, há um intenso vaivém temporal, entremeado por antecipações (prolepses) e, sobretudo, lembranças (analepses), as quais estão subordinadas ao relato de um narrador heterodiegético. Esse, por sua vez, revela-se discursivamente tripartido, pois seu foco de enunciação constrói-se em consonância ao foco das três personagens centrais do romance: Florentino Ariza, Juvenal Urbino e Fermina Daza. É importante ressaltar que os termos “foco de enunciação” e “alvo ou designio da enunciação” são sugeridos por Christian Metz em substituição aos já consagrados “enunciador” e “enunciatário”, dada a relevância da peculiaridade semiótica concernente ao meio fílmico. Para Metz, os sufixos soam demasiado antropomórficos (METZ, 1991 apud GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p.44).

Na adaptação, o filme não investe na mesma proporção com os experimentalismos temporais observados no plano da linguagem verbal romanesca. Nesse sentido, coloca-se em conflito a estratégia usada pelo diretor ante os recursos empregados pelo escritor, tema bastante caro aos estudos relativos ao campo da intersemiótica. A questão que nos cabe é analisar se as opções estilísticas do diretor empobrecem ou não o texto fonte, a saber, o romance de García Márquez.

O segundo aspecto a ser enfrentado no trabalho da adaptação envolvia conceitos de linguagem muito difusos quando confrontadas as particularidades literária e cinematográfica. O caráter poético e reflexivo da voz narrativa que costura o enredo magistralmente sustenta-se por traços estilísticos inerentes à linguagem verbal: a seleção lexical, a sintaxe fluente, as ressonâncias históricas e, ao mesmo tempo, profundamente humanas e subjetivas.

É claro que não se descarta no cinema a potencialidade da expressividade verbal, afinal, sem ela, o que aconteceria com filmes extremamente ideológicos ou filosóficos como as adaptações de Shakespeare? Por outro lado, a história do cinema mudo prova, tendo como ícone a figura de Chaplin, que a imagem não precisa vir à reboque da linguagem verbal: “Não estavam totalmente errados os que achavam que o cinema mudo falava demais” (METZ, 1977, p.57).

O cinema parece, de fato, constituir-se como um grande arcabouço de linguagens em consonância, assim como afirma o teórico: “[...] *film is not an art; it is many arts*” (HARGRAVE, 1975, p.233). De qualquer maneira, o filme não pode se prestar ao papel menor de coadjuvante do texto verbal literário. A imagem, construída pelo olho enunciador da câmera, torna-se ícone redundante ou desnecessário quando apenas serve de cenário ou pano de fundo à palavra. Caso o cinema siga esse caminho, corre-se o risco de transformar a legenda em algo mais importante que a fotografia (BENJAMIN, 1996).

O desafio à dupla Newell e Ronald Harwood (roteirista) era, portanto, transpor o imenso painel temporal/narrativo que estrutura o romance sem cair em um dramalhão amoroso, afinal, uma das qualidades desse texto de García Márquez está em construir o tema do amor sob uma argamassa fina,

mas consistente, que é a linguagem poética e humanizadora por trás do enredo aparentemente simples.

A teoria da semiótica nos explica que toda linguagem pode ser traduzida em outra na medida em que, conforme nos assevera Peirce (apud GORLÉE, 1994, p.121): “*a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed*”. Contudo, apenas uma câmera que “signifique” e não apenas “mostre” pode resolver o problema da tradução semiótica de forma construtiva, isto é, com coerência, de forma a ressemantizar o texto literário.

Por fim, um último aspecto a ser levado em conta é a construção das personagens, ou seja, o trio de protagonistas que sustentam a narrativa de García Márquez. Nesse sentido, caberá verificar em que medida foram mantidos os traços essenciais de Juvenal Urbino, Florentino Ariza e Fermina Daza na dramatização realizada pelos atores. Este último aspecto é relevante não apenas pelo viés teórico relativo ao tema da encenação do texto mediada pela *performance* do ator, mas também por serem os três protagonistas instâncias problematizadoras do texto como um todo.

## Tempo e narrativa

*El amor en los tiempos del cólera* possui uma estrutura narrativa potencialmente complexa no que tange ao tema da temporalidade. Há inúmeros momentos de ruptura da linearidade temporal, seja em forma de antecipações (prolepses) ou em forma de memórias (analepses), embora para o leitor mantenha-se uma linearidade supratemporal, possibilitada pelas interferências da voz narrativa heterodiegética. Dois exemplos podem ser observados nos excertos a seguir:

*Cuando recordaban este episodio, ya en el recodo de la vejez, ni él ni ella podían creer la verdad asombrosa de que aquel altercado fue el más grave de medio siglo de vida en común, y el único que les inspiró a ambos el deseo de claudicar, y empezar la vida de otro modo. Aun cuando ya eran viejos y apacibles se cuidaban de evocarlos, porque las heridas apenas cicatrizadas volvían a sangrar como si fueran de ayer* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.47).

Nesse trecho tivemos um exemplo dos abundantes *flashforwards* espalhados ao longo do tempo. Já nesse outro, observa-se o *flashback*: “*Sin embargo, el día de su gloria mayor fue cuando el Presidente de la República, don Marco Fidel Suárez, con los ministros de su gabinete en pleno, vinieron a la casa a comprobar la verdad de su fama*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.35).

O trabalho com as categorias de tempo e espaço sempre foram fundamentais na poética de García Márquez, a ponto de Emir Rodríguez Monegal (2003, p.679), um dos maiores estudiosos do autor colombiano, afirmar que:

*El día en que [...] descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular, o estarse quieto, o recorrer veredas distintas diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela.*

A função desses recursos, muito ao gosto da poética garciamarquesiana, parece ser, no plano imediato da trama, o de fornecer ao leitor maiores informações sobre os protagonistas, ao tornar mais dúctil o arco cronológico do enredo. Em um plano mais profundo, essas quebras espaço-temporais dinamizam o fluxo narrativo, por um lado, e, por outro, problematizam a relação entre a voz discursiva e o personagem sobre o qual incide o foco enunciador.

Do ponto de vista da macroestrutura temporal narrativa, o romance, dividido em seis partes sem numeração ou títulos, detém-se no tempo do passado, na própria reconstituição de suas vidas, já que o arco temporal vai da juventude dos personagens à velhice. Assim, o romance inicia *in ultimas res*, a partir da morte de um personagem secundário, Jeremiah de Saint-Amour: “*El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.11).

Eis o mote inicial: o suicídio desse personagem, que nos leva à primeira focalização do romance, a vida de seu amigo, o Dr. Juvenal Urbino, casado com Fermina Daza, que chega à casa de seu amigo para fazer o exame do corpo:

*[...] el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.11).

No filme, Jeremiah não aparece: a narrativa inicia-se com morte do médico, rival de Florentino Ariza (interpretado por Javier Bardem) pelo amor de Fermina (interpretada por Giovanna Mezzogiorno). Há, portanto, nesse entrecho, uma diferença na construção da temporalidade narrativa: o filme usa a morte do Dr. Urbino (interpretado por Benjamin Bratt) para ensejar um retorno ao passado dos três protagonistas. Reconstitui, de imediato, a juventude desses três. Contudo, ao contrário do romance, seu foco não será o Dr. Urbino, e sim Florentino Ariza. A partir dessa focalização primeira anuncia-se qual será o personagem “privilegiado” pela óptica da câmera, sobre o qual incide quase todo o tempo do discurso filmico. O espectador tende com tal procedimento a se identificar com a perspectiva de Ariza, poeta sensível, cujo amor por Fermina Daza, primeiro proibido pelo pai dessa e depois não correspondido por ela mesma, torna-o mais frágil diante da câmera. Mantém-se, com efeito, no discurso filmico, Fermina

Daza como eixo catalisador do principal argumento que sustenta romance e filme: as “variações” do amor.

Com efeito, o terceiro capítulo do romance pode servir como exemplo contrastivo entre o foco narrativo literário e o foco adotado por Mike Newell. Nessa parte do texto de García Márquez, percebe-se uma conjunção entre a focalização dos dois personagens que rivalizam pelo amor de Fermina Daza. Assim, não é gratuito que à altura da metade do capítulo, após uma introdução em que acompanhamos os jogos de conquista entre o Dr. Urbino e Fermina Daza, o leitor depare com a presença de Florentino: “*Cuando Florentino Ariza supo que Fermina Daza iba a casarse con un médico de alcurnia y fortuna, educado en Europa y con una reputación insólita a su edad, no hubo poder capaz de levantarlo de su postración*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.186).

García Márquez faz encontrar nesse momento as duas realidades que sempre conduzirão o texto, até seu desfecho: o amor entre Fermina Daza e o Dr. Urbino, de um lado, e o amor frustrado de Florentino Ariza, de outro, que só terminará quando Fermina se torna viúva e seja por esse novamente cortejada. Entretanto, no filme, tal conjunção ou equilíbrio entre esses “dois mundos” se desfaz em favor da óptica de Florentino Ariza.

Poder-se-ia afirmar que justamente um dos aspectos mais ricos e problematizadores do romance, ou seja, a focalização tripartida do romance, que desnuda a complexidade de cada um dos três protagonistas, perde força na construção fílmica. Aliás, conforme lembra-nos a teoria literária, a personagem na narrativa ficcional é peça-chave na literatura (CANDIDO et al., 2007), já que é a partir dela e sobre ela que se institui sobremaneira o estatuto ficcional. Tendo em vista tal perspectiva, interessa refletir sobre a construção das personagens, fundamental nas duas obras, e a partir dessa reflexão observar como se dá a dramatização ou encenação por parte dos atores, aspecto essencial em um filme, seja ele uma adaptação ou não. Um primeiro aspecto que chama a atenção é a construção ficcional de Fermina, personagem que no texto de García Márquez revela-se forte, altiva, insinuada e controladora. Vejamo-la em dois momentos diferentes:

*Consciente de que había rebasado la línea, ella se anticipó a la reacción que esperaba del esposo, y lo amenazó con mudarse sola a la antigua casa de su padre, que todavía era suya [...]. No era una bravata: quería irse de veras, sin importarle el escándalo social, y el marido se dio cuenta a tiempo. Él no tuvo valor para desafiar sus prejuicios: cedió* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.46).

No fragmento anterior, Dr. Urbino e Fermina haviam brigado e ele teve que ceder, ante a atitude imutável da esposa. No seguinte excerto temos outra prova da personalidade manipuladora de Fermina, agora em relação a Florentino Ariza:

“En realidad eran cartas de distracción, destinadas a mantener las brasas vivas pero sin poner la mano en el fuego, mientras que Florentino Ariza se incineraba en cada línea” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.99). A personalidade altiva e marcante de Fermina no romance transfigura-se no cinema. A atriz Giovanna Mezzogiorno encarna uma Fermina mais ingênua e doce, o que parece não condizer com a força interna da personagem. A diferença entre as duas “Ferminas”, personagem de papel e atriz, pode também ser vista na cena em que ela reencontra Florentino no mercado público, após retornar da viagem imposta pelo pai. No filme, ela parece contrariada, estende um diálogo inexistente no livro. No romance sua postura é firme, seca:

*Florentino Ariza sonrió, trató de decir algo, trató de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto de la mano.*

*– No, por favor – le dijo –. Olvídelo.*

*Esa tarde, mientras su padre dormía la siesta, le mandó con Gala Placidia una carta de dos líneas: Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.143).

García Márquez não criou um capítulo para Fermina como o fez para Urbino (capítulo 1) e para Florentino (capítulo 2), pois ela está inevitavelmente presente em ambos. Fermina é o eixo articulador da própria narrativa. Contudo, ao tentar criar na tela uma atmosfera romântica (por motivos comerciais?) e épica, Mike Newell perde a essência complexa do texto, sua articulação tripartida discursivamente.

Da mesma forma, o ator Benjamin Bratt encarna um Dr. Urbino mais maquiavélico, entre um tom de Don Juan e de marido controlador, que apenas desaparece em dois momentos: na cena em que o vemos terminar em prantos com a amante negra e, na sequência, quando ele vai em busca de Fermina, exilada no sítio da prima. No texto de García Márquez, há uma ruptura com os estereótipos do amor romântico e da linguagem realista, conforme algumas análises pregressas já observaram (RODRÍGUEZ-VERGARA, 1991). Essa ruptura se dá na descrição do cotidiano de um casal que envelhece lutando contra o tempo e as animosidades de um relacionamento que dura mais de meio século. No entanto, na maioria das vezes a balança desequilibra-se e pende para Fermina:

*Contribuía a la paz doméstica con un acto cotidiano que era más de humillación que de humildad: secaba con papel higiénico los bordes de la taza cada vez que la usaba. Ella lo sabía, pero nunca decía nada mientras no eran demasiado evidentes los vapores amoniacales dentro del baño, y entonces los proclamaba como el descubrimiento de un crimen: “Esto apesta a criadero de conejos”. En vísperas de la vejez, el mismo estorbo del cuerpo le inspiró al doctor Urbino la solución final: orinaba sentado, como ella, lo cual dejaba la taza limpia, y además lo dejaba a él en estado de gracia* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.48).

Javier Bardem, por sua vez, personifica o sensível personagem de Florentino Ariza em uma atuação mais condizente ao romance. Por fim, outros atores também desempenham bem seus personagens secundários, como Fernanda Torres na pele da mãe solícita e forte de Florentino (Tránsito Ariza) e Liev Schreiber que, nos raros momentos em que aparece, convence como o chefe do telégrafo, a um só tempo amigo e patrão de Florentino (Lotario Thugut). Percebe-se novamente que os personagens mais ligados ao Dr. Urbino desaparecem em detrimento daqueles próximos a Florentino. Ou seja, a exemplo de Jeremiah de Saint-Amour, tampouco veremos o Dr. Marco Aurélio Urbino Daza ou o Dr. Lácides Olivella. Ainda que se justifique o roteiro eliminá-los dada sua escassez na trama novelesca, tal escolha reforça a focalização de Florentino apontada anteriormente.

Ainda em relação à interpretação cênica, prova-se um erro a escolha do filme em usar a língua inglesa como código linguístico da adaptação. Não apenas pelo fato de a história desenvolver-se no Caribe de língua e cultura hispano-americanas, tanto no livro quanto no filme, mas, sobretudo, por vermos atores tão pouco à vontade e convincentes em outra língua, sobretudo Giovanna Mezzogiorno, cujo desempenho é fundamental para a trama.

### **As filigranas da linguagem: intersemiótica e *poiesis***

O teórico norte-americano Michael Klein (1981, p.9) observa que, de forma geral, as reflexões em torno da intersemiose entre as obras literárias e suas adaptações para o cinema podem ser resumidas em três aspectos:

*Studies of the adaptation of novels into film generally focus upon several interrelated questions: Whether the film is a literal, critical, or relatively free adaptation of the literary source; whether significant cultural and ideological shifts occur when a novel that was written in a particular historical period is transposed into modern film; whether cinematic equivalents of the rhetoric and discourse of fiction extend the perspective of the literary source.*

O filme de Mike Newell, guardadas as devidas peculiaridades da linguagem cinematográfica, apresenta um alto grau de compromisso com a reconstrução (reprodução?) do enredo de García Márquez, isto é, o diretor inglês mantém a estrutura fabular basicamente inalterada, embora, como já demonstramos, mude o foco tripartido do romance para uma focalização dual: Florentino e Fermina são os dois eixos fundamentais da trama. Nesse sentido, há uma perda da essência discursiva do romance, que problematizava as focalizações narrativas nos três protagonistas. A composição de alguns personagens/atores, como também já ressaltado, empobrece as nuances ambíguas e complexas nos casos de Urbino e Fermina no filme.

A película de Newell, entretanto, investe em outros componentes que enriquecem a adaptação do texto literário e, assim, alcança um dos objetivos do processo da intersemiose que é o de acrescentar novas leituras e sentidos ao texto fonte por meio de recursos outros que não o estritamente verbal. Destarte, a “realidade física”, que é a própria ilusão criada pelo cinema, sua tridimensionalidade espacial:

[...] desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, conquista de imediato uma espécie de credibilidade [...] encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, [...] alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo (METZ, 1977, p.16-17).

Essa “magia” proporcionada pelo cinema enquanto mídia plural e agregadora de códigos decorre não apenas da sedução pela imagem, mas também pela incorporação de outra linguagem essencial às telas: a música. O filme de Newell elabora um trabalho com a fotografia e com a música que consegue dar amplitude semântica à sua adaptação, complementando os efeitos de sentido propiciados no romance pelas escolhas estilísticas poético-narrativas de García Márquez.

Há, com efeito, pelo menos duas cenas no filme que apresentam um bom trabalho do diretor em relação à fotografia e à música. Aliás, a exemplo do elenco multinacional (com atores do Brasil, Estados Unidos, Itália, Espanha, Colômbia), a equipe técnica também é cosmopolita: Affonso Beato, responsável pela fotografia, é brasileiro. A música fica a cargo da cantora colombiana Shakira. A direção de arte é compartilhada por Roberto Bonelli (Brasil) e John King e Paul Kirby (Estados Unidos).

A primeira cena representa a partida de Fermina, obrigada a sair da cidade por Lorenzo Daza, seu pai, para afastar-se de Florentino. Há tomadas aéreas deslumbrantes e envolventes nessa cena, que é, na verdade, uma série de planos montados em uma sequência, convertendo-se, ao fim e ao cabo, em um efeito que Christian Metz (2008, p.213) denomina “sintagma frequentativo”. As cenas criam um efeito de distanciamento, graças aos planos abertos e à natureza focada com cenário grandioso, uma espécie de “grandiloquência espaço-temporal”.

Associa-se à conjunção de planos a canção extradieética de Shakira, que interpreta com alma a letra singela e tocante que dá movimento e densidade à sensação de perda, de solidão dos personagens. Por meio desses dois recursos, ou quatro, se associarmos à fotografia também a montagem e o enquadramento da câmera, teremos o diálogo criativo do cinema com a palavra literária:

*La hedentina de las cargas de bagre salado, sumada a la inapetencia propia de la añoranza, acabaron por estropearle el hábito de comer, y si no enloqueció de desesperación fue porque siempre encontró un alivio en el recuerdo de*

*Florentino Ariza. No dudó de que aquella fuera la tierra del olvido* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.118).

Não é, certamente, em vão que a trilha sonora do filme, formado por composições latinas e músicas clássicas, como a Puccini, foi o ponto forte aos olhos da crítica. A única indicação a um prêmio foi ao Globo de Ouro de melhor canção original, com a música “Despedida”, da própria Shakira.

A segunda cena que faz jus ao romance pela adaptação de Newell aparece ao final, quando, finalmente, Florentino Ariza e Fermina Daza encontram-se juntos, deitados na mesma cama, compartilhando um diálogo anelante guardado há mais de meio século. Aqui, novamente, imagem e som associam-se com primor para conquistar o espectador pelas sensações de ternura, propiciadas pelo tom quente das imagens e pelo enquadramento íntimo da câmera, e de leveza, ao vermos o barco flutuando na imensidão do rio. A música, como já dito, é singular e sua letra faz o leitor-espectador compreender, ao final, o poder das convicções de um homem: “*Cada día pienso en ti, pienso un poco más en tí*”. Assim se repete esse mantra, que reflete com agudeza o sentimento sufocado por Florentino.

Newell e Harwood usam bem o texto do narrador de García Márquez, embora alterem sutilmente o nível do enunciado literário. No livro se lê:

*El capitán miró a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.*

– *¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? – le preguntó.*

*Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches.*

– *Toda la vida – dijo.* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.460-461)

Embora no filme Florentino Ariza responda à pergunta de Fermina “E quanto tempo acha que podemos ficar assim?” com uma resposta também poética e incisiva “Para sempre”, diretor e roteirista escolheram com consciência a ideia que fecha com chave de ouro o romance, dita por um Florentino Ariza em voz-over: “Depois de 53 anos, sete meses e onze dias e noites meu coração finalmente foi preenchido e eu descobri para minha alegria que é a vida, e não a morte, que não tem limites”.

A adaptação de *El amor en los tiempos del cólera*, cujo roteiro dessa vez García Márquez não escreveu, era, desde sempre, um desafio: a linguagem que desconstrói o mito romântico, sem perder a essência do lirismo que nos revela as angústias humanas, assim como a infalível, portanto admirável, esperança de um homem que alimenta um ideal, um sonho. A força do romance não era o enredo



*sui generis*, ao contrário do que pensaria o senso comum, mas sim a linguagem poética que constrói e desconstrói sentidos, reflexo da natureza humana ambígua e complexa de seus personagens, espelhos de nós mesmos.

Tendo em vista a análise das adaptações às quais se lançou este artigo, é possível depreender dessas que o trânsito entre diferentes linguagens pode ampliar o sentido da obra de partida ou empobrecê-lo. Contudo, é mais provável, conforme se demonstrou nos dois casos estudados, que haja prejuízos de sentido em algum aspecto e ampliação ou ressignificação em outros. A adaptação ou transposição revela-se, ao final, um processo dialógico e complexo, território, por vezes, ainda indômito (e por isso mesmo instigante) àquele que se dedica a tal.

FIORUCI, W. R. García Márquez on the semiotic traffic: dialogues between literature and cinema. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.145-163, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The present study aims at analyzing two novels adapted to the cinema: El coronel no tiene quien le escriba (1961) and El amor en los tiempos del cólera (1985) of the Colombian writer Gabriel García Márquez. With the purpose of evaluating how we can carry out the adaptation of the literary language for the cinematographic medium, this study uses as theoretical foundation the premises concerning to intersemiotics. Thus, we intend to demonstrate that the dialogue among different languages, in this case the cinema as a reader of the literary work, enables the resemantization of a work starting when it's transposed to an adapted work. Finally, such compared analysis is justified by the fact that it enables a rereading of the Gabriel García Márquez poetics when he is read by the filmmakers Arturo Ripstein and Mike Newell.*

■ **KEYWORDS:** *García Márquez. Literature. Cinema. Adaptation. Intersemiotic.*

## Referências

APULEYO MENDOZA, P. **El olor de la guayaba**. Barcelona: Bruguera, 1982.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRITO, J. D. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, L. M. O. de B. Literatura e cinema: dissídios e simbioses. In: NASCIMENTO, E. **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2003. p.61-77.

GARCÍADIEGO, P. A. **El coronel no tiene quien le escriba: guión cinematográfico**. México: Edición Reichenberger, 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **El amor en los tiempos del cólera**. New York: Random House; Vintage Books, 2003.

\_\_\_\_\_. **El coronel no tiene quien le escriba**. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

\_\_\_\_\_. **Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza: el olor de la guayaba**. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2008.

GORLÉE, D. L. **Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles Sanders Peirce**. Amsterdam: Edit. Rodopi B.V., 1994.

HARGRAVE, H. Film as literature. **Southern Humanities Review**, Auburn, n.9, 1975.

KLEIN, M. Introduction: film and literature. In: KLEIN, M.; PARKER, G. (Org.). **The english novel and the movies**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. p.1-13.

LOVE in the Time of Cholera. Direção: Mike Newell. Produtor: Scott Steindorff. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2007. DVD (138 min), color.

MARCO, J. Introdução: *El coronel no tiene quien le escriba* a la luz de Gabriel García Márquez. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **El coronel no tiene quien le escriba**. Madrid: Espasa Calpe, 1996. p. 9-45.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MATURO, G. **Claves simbólicas de Gabriel García Márquez**. Buenos Aires: El Corregidor, 1972.

METZ, C. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 210-218.

\_\_\_\_\_. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinema**. Paris: Editions Universitaires, 1965. v. II.

MONEGAL, E. R. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POGGI, A. Una voz coherente e inevitable: a propósito de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Arturo Ripstein. **Razón y Revolución**, [S.l.], n.6, p.1-6, 2000. Disponível em: <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr6PoggiRipstein.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

RODRÍGUEZ-VERGARA, I. *Parodia sacra en El amor en los tiempos del cólera*. **Revista de Estudios Colombianos**, San Diego, n.11, p.31-36, 1991.

SILVA, V. M. A. e. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

STAM, R. Magia marqueziana. In: \_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p.437-446.

TERAO, R. *El coronel no tiene quien le escriba*: la simbolización y el vivir de una realidad violenta. **Estudios de Literatura Colombiana**, Antioquia, n.12, p.72-86, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/10537/969>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

ZULUAGA OSORIO, C. La espera del viejo combatiente. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **A propósito de Gabriel García Márquez y su obra**. Madrid: Norma, 1993. p.25-57. 2 v. em 1. (Colección Cara y Cruz).

Recebido em: 29/12/2012

Aceito em: 22/05/2013



