

A FEMME FATALE ROSARIO TIJERAS NO ÂMBITO INTERSEMIÓTICO DE LITERATURA E CINEMA

*Iury Aragonéz**
iury_aragones@hotmail.com
Universidade Federal de Goiás

*Neuda Alves do Lago***
neudalago@ufg.br
Universidade Federal de Goiás

*Samuel Rufino de Carvalho****
samuelrc15@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este artigo objetiva discutir a tradução intersemiótica do romance colombiano *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, para o longa-metragem homônimo, dirigido por Emilio Maillé. Procedeu-se a um exame das unidades da estrutura do romance e de alguns elementos expressivos da película. O estudo utiliza-se da tricotomia primeiridade, secundidade e terceiridade da Semiótica peirceana para problematizar a ressignificação de cinco signos: a narração, a personagem Rosario, a violência sexual, a religiosidade e a relação triádica entre Antonio, Rosario e Emilio. Os resultados evidenciam que os elementos expressivos do cinema, tais quais o plano, o corte, o movimento de câmera e a música ressignificam ou reafirmam interpretações acerca das unidades compositivas do romance, na criação de uma nova obra de arte.

Palavras-chave: Literatura; cinema; tradução intersemiótica; Charles Peirce; Rosario Tijeras.

* Mestrando em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Graduado em Relações Internacionais e em Letras: Inglês pela mesma instituição. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

** Doutora em Letras pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2007). Professora de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras e no Departamento de Estudos Literários – Faculdade de Letras UFG. Área de Língua Inglesa. Líder do Grupo de Pesquisas Linguísticas e Literárias Aplicadas ao Ensino, certificado pelo CNPQ. Membro do GECAL-UnB.

*** Professor substituto do curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutorando em Relações Internacionais pelo Instituto de Relações Internacionais (IRI) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Ciência Política com ênfase em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG), também com bolsa CAPES. Graduado em Letras - Francês, pela Faculdade de Letras da mesma instituição. Graduado em Relações Internacionais pela UFG.

1 Apresentação

A interdependência entre campos artísticos surge como um fator característico da contemporaneidade. Amorim (2013) argumenta que a tradução intermediária que circunda a literatura, o cinema e a televisão equivale a uma prática cultural constitutiva desse período histórico. A organização das experiências sociais por meio de narrativas implica a necessidade humana de se apropriar dos recursos e tecnologias disponíveis para ressignificar a vida. Sob essa ótica, um sentimento, uma sensação ou uma ideia são passíveis de serem representadas de múltiplas formas estéticas. A literatura e o cinema despontam como dois grandes expoentes dos artifícios desenvolvidos para satisfazer essa necessidade humana de exteriorizar suas narrativas.

Inserida na perspectiva dessas práticas culturais contemporâneas, este trabalho tem como objetivo geral discutir as relações intersemióticas entre o romance *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, e o longa-metragem de mesmo título, dirigido por Emilio Maillé. Com base na teoria Semiótica de Charles Peirce e suas tricotomias sígnicas, buscamos problematizar a produção de significados e sentidos na transposição da obra literária para o cinema. Para tanto, realizamos um estudo detalhado dos dois textos para apontar as particularidades e semelhanças na produção sígnica nesses dois sistemas semióticos distintos.

No que concerne à dimensão organizacional, este artigo divide-se em cinco seções. Na primeira, apresentamos os materiais e procedimentos utilizados no estudo. Na segunda, realizamos uma análise do romance. Na terceira, pormenorizamos as características do filme. Na quarta, tratamos dos processos de tradução intersemiótica a partir de cinco signos específicos. Por fim, na última seção, sintetizamos os aspectos principais do trabalho.

2 Desenho do estudo

Esta pesquisa tem caráter qualitativo e opera sob os pressupostos da análise bibliográfica e documental. Nesse sentido, buscamos problematizar a produção de significados em torno de um determinado fenômeno por meio do exame de textos escritos em fontes científicas e de fontes primárias, isto é, materiais empíricos que não receberam tratamento analítico (Chizzotti, 2003; Sá-Silva *et al.*, 2009). Com base

nisso, constituem o *corpus* nuclear deste trabalho o romance *Rosario Tijeras* e a película homônima. Complementarmente, foram utilizados textos teóricos e artigos científicos a respeito dos estudos semióticos e das obras referidas.

Para a análise do objeto proposto, tomamos como alicerce a tradição lógica dos estudos da Semiótica, concentrada na filosofia de Charles Sanders Peirce. A partir do conceito de signo, entendido como aquilo que de alguma maneira representa algo para alguém (Peirce, 2005), o estudo embasa-se na análise da adaptação sob o olhar da tradução intersemiótica (Amorim, 2013). Nessa perspectiva, partimos de um signo-fonte para um signo-alvo, na tentativa de desenredar o emaranhado de significados e efeitos de sentido que emergem por meio de processos e recursos diversos (Queiroz; Aguiar, 2015).

Ancorado nesse panorama, inicialmente, o romance e o filme foram estudados de forma individual, a fim de entendermos suas complexidades de modo independente. Posteriormente, selecionamos os signos-fonte, provenientes do livro. A partir deles, analisamos os signos-alvo, aqueles traduzidos na película. Feito isso, discutimos os processos de transformação sígnica sob um prisma interpretativo, com base no arcabouço teórico da Semiótica peirceana.

3 O nascimento de um mito: a obra literária *Rosario Tijeras*

Rosario Tijeras é o segundo romance do escritor colombiano Jorge Franco Ramos, publicado em 1999, na feira de livros de Bogotá. Contemplado com a Bolsa Nacional de Romance do Ministério de Cultura da Colômbia, o livro foi bem-recebido pela crítica especializada e pelo público, reconhecimento obtido com o sucesso de vendas e com o Prêmio Internacional de Romance Dashiell Hammett, em 2000 (Lusvarghi, 2014). A obra adquiriu grande amplitude comercial, tendo sido traduzida para mais de 15 idiomas. Além disso, foi adaptada para o cinema, no formato de longa-metragem, para a televisão, como seriado, e para a música, em uma canção de Juanes (Jorge Franco, 2018).

Nascido em Medellín, em 1962, Jorge Franco foi um “bom leitor” (Franco Ramos, 2007a, on-line) desde criança. Sem embargo, sua jornada como escritor teve início no cinema. Nas palavras do autor: “eu cheguei à literatura através do cinema” (Franco Ramos, 2007a, on-line). Estudou direção cinematográfica na London Film School, na Inglaterra, onde desenvolveu o interesse pela escrita. Após retornar à

Colômbia, Franco participou de diversas oficinas literárias e dedicou-se ao curso de Literatura na Universidade Javeriana. A sua primeira publicação teve lugar em 1996, com o livro de contos *Maldito amor*, vencedor do Concurso Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama. No ano seguinte, estreou seu primeiro romance, intitulado *Mala noche*, o qual angariou o primeiro lugar no XIV Concurso Nacional de Romance Ciudad de Pereira (Jorge Franco, 2018).

Quattlebaum (2010) caracteriza a estética literária de Franco como pertencente à literatura latino-americana pós-moderna de caráter “desviacionista”¹, a qual é marcada pela problematização das desigualdades resultantes da modernização, mediante um olhar da periferia. A autora defende que Franco espelha uma ruptura com a tradição masculina arraigada na literatura hispano-americana de supervalorização de princípios considerados masculinos ao subverter questões de gênero em seus trabalhos. Nesse sentido, a estética franqueana envereda por caminhos de representação da “nova mulher”, concebida como sujeito ativo de sua história.

No espectro dessa tipologia transgressora, encontramos *Rosario Tijeras*. Considerado um dos cem maiores romances escritos em língua espanhola (Lusvarghi, 2014), o livro transporta o/a leitor/a para o contexto do narcotráfico que imperou sobre Medellín, na década de 1980, por meio de “uma história de amor” (Franco Ramos, 2007a, on-line). Organizado em 16 capítulos curtos, o romance narra a história de Rosario, uma jovem oriunda das periferias de Medellín, na Colômbia, cuja vida conturbada é permeada pelo narcotráfico, pela violência, pela morte e pelo sexo.

A trama tem início em um pronto-socorro, com Rosario à beira da morte após ter sido baleada à queima-roupa. A protagonista é acompanhada por Antonio, um amigo próximo, que relembra toda a trajetória que conectou o triângulo composto por ele, Rosario e Emilio, namorado da protagonista, enquanto espera notícias dos/as médicos/as da ala hospitalar. Mesclando diferentes níveis de linguagem, desde a padrão até a vulgar, com o emprego de gírias e palavrões, o romance proporciona uma leitura fluida e intensa que transporta o/a leitor/a para o universo tempestuoso de Rosario.

¹ Segundo Quattlebaum (2010, p. 7, tradução nossa), “[o] discurso dessa tipologia literária é caracterizado, por exemplo, pelo desmembramento da modernidade e da modernização desigual com uma conjuntura pós-moderna a partir da periferia”.

De acordo com Osorio (2010), a obra consiste em um romance *noir* (“negro”) ou romance policial inovador, pelo fato de apresentar uma mulher como anti-heroína para tratar da violência e da cultura mafiosa colombiana. Gonzáles (2018) reitera essa tese ao afirmar que Rosario é a única assassina de aluguel do gênero feminino em todo o universo das obras enquadradas nesse subgênero literário. Para a autora, o romance tensiona questões de gênero ao desenhar uma personagem sexualizada no mundo do crime, que é tradicionalmente composto e dominado por figuras masculinas.

O romance *noir* é marcado por espaços urbanos, instituições corruptas, não linearidade temporal e crítica a valores sociais (Osorio, 2010). Em *Rosario Tijeras*, Medellín é palco de expressão de desigualdade social e criminalidade, apresentada como “um presépio”, com seus “edifícios iluminados” e sua “aparência cosmopolita (Franco Ramos, 2007b, p. 37). A cidade é personificada na metáfora de uma figura feminina: “é como essas matronas de antigamente, cheia de filhos, carola, piedosa e possessiva, mas também é mãe sedutora, puta, exuberante e resplandecente” (Franco Ramos, 2007b, p. 91). Entre os lugares que compõem a espacialidade da trama, há favelas, prédios, um metrô, uma boate, um cemitério e um hospital.

A desigualdade social enraizada em Medellín traduz-se em sua própria topografia: há uma divisão espacial que segrega grupos distintos em termos socioeconômicos e políticos. A região mais alta é ocupada pelas favelas, que agregam a população de baixa renda e os/as criminosos/as, em contraposição às zonas mais baixas, ocupadas pelas classes média e dominante. Apesar disso, há um elemento que aproxima os dois espaços: o narcotráfico. A comercialização e o consumo de narcóticos desestabilizam essa configuração topográfica por meio de uma inversão de poder que permite aos sujeitos oriundos da favela a ascensão econômica e o contato com as elites. Como aponta Osorio (2015), a boate Aquarius sinaliza uma metáfora dessa inversão ao ter seu piso superior, resguardado ao/às frequentadores/as de prestígio social e econômico, dominado por membros de grupos criminosos.

O romance é narrado por Antonio, personagem que mantém laços estreitos de amizade e de amor platônico com Rosario. Durante toda a leitura, o narrador-personagem permanece, de certo modo, uma incógnita, uma vez que seu nome é revelado somente no último capítulo. A narrativa desenrola-se pelo ponto de vista de Antonio, isto é, há uma perspectiva única que organiza a percepção dos eventos que compõem a trama. Osorio (2010) defende que essa unilateralidade atribui um tom

intimista à narração e leva o público a acreditar que os eventos descritos são verdadeiros.

Por outro lado, chamamos a atenção ao caráter memorialístico da narrativa, o que coloca em disputa a veracidade do que é apresentado. O próprio narrador deixa transparecer, em certos momentos, a fragilidade da precisão de suas lembranças: “Os momentos seguintes foram tão confusos e tão estranhos que ainda é difícil para mim defini-los. Não lembro exatamente da ordem em que ocorreram nem quanto tempo se passou [...]” (Franco Ramos, 2007b, p. 149). Além do narrador-personagem, que é predominante, há a presença de um narrador onisciente que expõe informações com um nível de justeza que Antonio não tinha condições de saber (Osorio, 2010).

No que diz respeito ao tempo da narrativa, observamos a confluência do tempo cronológico com o psicológico, com preeminência do segundo. O tempo cronológico é marcado pelo contexto histórico de guerra entre as instituições governamentais e os cartéis ligados ao narcotráfico na Colômbia dos anos 1980. Além disso, um relógio de parede, no hospital, marca a passagem do tempo. Em um trecho do segundo capítulo, é possível identificar que a trama transcorreu durante o período de aproximadamente seis anos. Ao tentar recordar-se da primeira vez que viu Rosario, Antonio afirma: “A data exata não me lembro, devia fazer uns seis anos [...]” (Franco Ramos, 2007b, p. 23).

O tempo psicológico, por sua vez, evidencia-se na não linearidade temporal do fluxo narrativo, que resulta das memórias e pensamentos do narrador-personagem. Nesse sentido, há uma recorrência do uso da analepse (ou *flashback*)², alternando-se continuamente presente e passado. A subjetividade de Antonio impera sobre o tempo narrativo, transpassando ao/à leitor/a o sentimento de nostalgia e confusão que são comuns a todos os sujeitos quando se trata de lembranças. Esse sentimento de confusão associa-se, em uma perspectiva macroestrutural do enredo, à turbulência reinante nas vidas de Antonio, Rosario e Emilio.

Franco entrelaça os tempos cronológico e psicológico ao subverter a figura do relógio de parede do hospital (elemento objetivo) em decorrência do estado emocional de Antonio (elemento subjetivo). Ao longo da narrativa, o relógio marca constantemente as quatro e meia da manhã, condizente com o sentimento de

² Como explica Ceia (2009), a analepse consiste em um recurso literário recorrente no romance pós-moderno. Trata-se de um fenômeno de anacronia, no qual o fluxo cronológico do presente é atravessado por acontecimentos do passado na narrativa.

estagnação temporal que usualmente acomete aqueles/as que aguardam notícias de entes queridos que estão entre a vida e a morte. Dessa forma, o relógio deixa de exercer sua função de marcar cronologicamente a passagem do tempo e se transforma em um elemento que expressa a subjetividade da dor, da angústia e do pesar do narrador. Esse sentimento de estagnação temporal confronta-se com a impressão produzida pelos relatos de Antonio, os quais remetem a uma viagem histórica que sugere que muito tempo se passou desde o momento em que Rosario chegou ao pronto-socorro.

Antonio é um jovem da alta sociedade que se apaixona perdidamente por Rosario. A personagem apresenta-se como um romântico que sofre, em silêncio, as dores de seu amor impossível. Reservado, solitário e retraído, Antonio é condescendente com os desejos e caprichos de sua amada, a quem serve de confidente. Emilio, seu melhor amigo e, ao mesmo tempo, rival, é um jovem da elite de Medellín que assume a posição de parceiro sexual de Rosario. Emilio é o típico galã temperamental e impulsivo, de “barriguinha reta”, “bunda dura”, “barba dominical” e “dentes grandes e limpos” (Franco Ramos, 2007b, p. 56). Ele “conseguia as mulheres, a grana, as emoções da vida” de forma “muito livre, sem tabus, sem culpa, saboreando cada dia como um presente” (Franco Ramos, 2007b, p. 83). Tendo personalidades opostas e complementares, os dois juntos proporcionam um equilíbrio ao triângulo que compunham com Rosario (Osorio, 2015). No capítulo quatro, Antonio assinala que “Rosario havia partido sua entrega em dois: para [ele] ficara sua alma; para Emilio, seu corpo” (Franco Ramos, 2007, p. 42).

Rosario, por seu turno, é uma personagem altamente complexa que funciona como a força motriz da narrativa. De beleza exuberante, tem “a pele cor de canela, o cabelo preto, os dentes brancos, os lábios grossos” (Franco Ramos, 2007b, p. 74) e “olhos negros” (*Ibid.*, p. 25). “Nas favelas de Medellín, Rosario Tijeras se tornou um ídolo” (Franco Ramos, 2007b, p. 69), sobre quem se contava diversas histórias cuja veracidade não se pode determinar. Filha de dona Rubi, uma costureira e empregada doméstica advinda do campo, Rosario foi abandonada pelo pai quando criança e cresceu na favela com seu irmão Johnefe.

A personagem foi vítima de abusos sexuais recorrentes durante sua infância e foi expulsa de casa aos 11 anos por sua mãe, sendo forçada a se tornar adulta muito cedo. A alcunha “Tijeras” é resultante do episódio em que se vingou de um de seus abusadores ao lhe cortar os testículos com um par de tesouras aos 13 anos de idade.

O nome da personagem é signo revelador de traços de sua identidade, a saber, a religiosidade, a violência e a morte. “Rosario” associa-se ao Santo Rosário, instrumento da fé católica romana, e “Tijeras” faz referência às tesouras com as quais as moiras, figuras da mitologia grega, cortavam os fios das vidas dos mortais (Castelli-Olvera; Valles-Ruiz; 2015). Conforme ressalta Botero (2018), as pulsões de vida e morte (Eros e Thanatos) entremeiam a existência da protagonista. Outrossim, o nome atribuído a ela uma nova identidade e representa o apagamento de seus laços familiares, ao mesmo tempo em que simboliza o estigma de um trauma e da solidão que acompanhariam a jovem por toda sua vida.

Moldada pelas condições socioeconômicas, psicológicas e emocionais de sua história, Rosario ingressou ainda jovem na vida do crime por meio de seu irmão, associando-se ao narcotráfico e à prostituição. Isso possibilitou sua ascensão social, apesar de ter custado sua saúde psicológica. Rosario sofre vários episódios de depressão e almeja mudança de vida; porém, como ela mesma afirma, sempre acaba “voltando à estaca zero” (Franco Ramos, 2007, p. 79) por conta de algo maior do que ela e que a obriga a agir contra sua própria vontade. Apesar disso, Rosario não transpõe como vítima, mas antes como sujeito agente que manipula as circunstâncias a seu favor, utilizando-se de sua sexualidade, de sua feminilidade e da violência. Em decorrência disso, a personagem pode ser concebida como uma heroína de ação que explora traços masculinos e femininos, elevando-os às últimas consequências, de modo a romper com os binarismos de gênero (Pobutsky, 2005) e transgredir a lógica do narcopatriarcado (González, 2018).

Adicionalmente às questões de gênero, outros temas perpassam a narrativa: o narcotráfico, a religiosidade, a luta de classes, o amor, a violência e a morte. Em razão dos limites de extensão deste artigo, trataremos, aqui, brevemente apenas da religiosidade, que é um dos signos abordados em nossa discussão da tradução intersemiótica. O romance inicia-se com uma oração ao “Santo Juiz”, um pedido de proteção que caracteriza o fetichismo religioso inerente à subcultura dos assassinos de aluguel na Colômbia (Osorio, 2015). O livro apresenta símbolos e rituais advindos da tradição cristã ocidental: Rosario carregava fotos de santos em sua carteira e fervia suas balas com água benta; e Johnefe, Ferney (ex-namorado de Rosario e integrante do grupo criminoso comandado por Johnefe) e ela usavam escapulários como instrumento de proteção em suas empreitadas. Não obstante, Rosario afirma não ter uma boa relação com Deus, pois não crê em figuras masculinas (Franco Ramos,

2007b). Ademais, Rosario e Johnefe participaram de seitas satânicas, deixando evidente que sua vinculação ao religioso está condicionada a uma lógica utilitarista, e não à estritamente à espiritualidade.

Rosario Tijeras é uma narrativa envolvente que comove e, ao mesmo tempo, educa ao abordar questões críticas, como papéis de gênero, violência sexual, desigualdade social e subculturas urbanas. Na seção a seguir, discutimos a adaptação do romance franqueano para o cinema.

4 Uma incursão estética pelas grandes telas: a produção cinematográfica *Rosario Tijeras*

Rosario Tijeras, lançado em 2005, é o segundo longa-metragem da carreira do diretor mexicano Emilio Maillé. Com 126 minutos de duração, o filme é resultado de uma coprodução internacional entre Colômbia, México, Espanha, França e Brasil, sob o orçamento de 3,5 milhões de dólares (Close, 2009). Sucesso de público, *Rosario Tijeras* foi a película mais assistida na Colômbia em seu ano de lançamento (Efe, 2005). A canção-título da obra foi interpretada por Juanes, prestigiado cantor colombiano, o que contribuiu para sua divulgação (Lusvarghi, 2014).

A produção também foi aclamada pela crítica, sendo indicada ao Prêmio Goya de Melhor Filme Estrangeiro em Língua Espanhola, em 2006, e selecionada para representar a Colômbia na candidatura ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro (Efe, 2005; Proimágenes Colombia, 2019). A adaptação do roteiro ficou a cargo do argentino Marcelo Figueras. Todavia, Jorge Franco participou do processo como consultor. O autor afirma que, na etapa final de produção do roteiro, se encarregou de adaptar a linguagem “à forma de falar de Medellín” (Franco Ramos, 2007a, on-line).

Emilio Maillé nasceu em 1963, na cidade do México. Possui formação em literatura e cinema pela Universidade Sorbonne, em Paris, e atua como diretor, produtor e escritor. Sua produção de estreia consistiu no documentário *Los años Arruza*, lançado em 1996, que recebeu o prêmio de melhor documentário no Festival Internacional de Programas Audiovisuais de Biarritz, no ano de 1997. Maillé tem larga experiência com o gênero documentário, especialmente ligado à temática de tourada. *Rosario Tijeras* é considerada sua obra-prima de ficção, de acordo com Riquer (2013).

O filme segue o enredo proposto pelo livro, evidenciando a desconcertante trajetória de Rosario em uma vida de crimes e violência. Tal como o romance, a película enquadra-se no subgênero *noir*, com a ressalva da ausência de detetives. Como características desse subgênero, ressaltamos a não linearidade, o determinismo, a presença de uma *femme fatale* (“mulher fatal”)³ e o contexto de uma sociedade imersa em violência e corrupção. No que diz respeito aos elementos expressivos da linguagem cinematográfica, é comum o emprego de planos do formato primeiríssimo (*big close-up*, em inglês)⁴, para acentuar os sentimentos e identidades das personagens, e o jogo de iluminação entre claro e escuro (Osorio, 2010).

Para Osorio (2010), as escolhas realizadas pelo roteirista e pelo cineasta de acentuar determinados aspectos do enredo atribuem um tom melodramático à história em maior grau do que ocorre no romance franquiano. Ainda que siga o fio condutor macroestrutural do livro, o longa-metragem enfatiza as relações afetivas e pessoais de Rosario, ressaltando sentimentos como a melancolia, o amor, a angústia e a vingança, inclusive por meio da criação de eventos não existentes na obra literária. O melodrama evidencia-se na relação conflituosa entre Rosario e sua mãe, no sofrimento ocasionado pela morte de Johnefe, no distanciamento de Rosario para com Emilio e no assassinato da protagonista, cometido por Ferney, como um ato de vingança.

No que concerne aos tipos de planos presentes em *Rosario Tijeras*, Castelli-Olvera e Valles-Ruiz (2015) registram a predominância de planos abertos⁵ (*very long shots*, em inglês), planos médios⁶ (*long shots*, em inglês) e primeiríssimos planos. Os planos abertos são utilizados para apresentar os espaços da narrativa, como a boate Aquarius e, sobretudo, a cidade de Medellín. A zona urbana é filmada com movimento

³ Segundo Campos (2019), a *femme fatale* é um arquétipo feminino do filme *noir* que representa mulheres atraentes, sensuais, manipuladoras, subversivas e perigosas. Opondo-se à mulher cativa (doméstica, cuidadora do homem e do lar, ideal a ser seguido), a mulher fatal simboliza um desvio de virtudes e usa de sua sexualidade para a obtenção de vantagens materiais em benefício próprio (UFSC, 2023).

⁴ O primeiríssimo plano designa um tipo de “[e]nquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 749).

⁵ O plano aberto caracteriza um tipo de enquadramento em que “a câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de ambientação” (Primeiro Filme, online, s.d.).

⁶ O plano médio diz respeito a um tipo de “[e]nquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 749).

de câmera panorâmica⁷, exibindo as luzes e vias da cidade (Rosario, 2005, 2min 22s). Em outros momentos, a área urbana funde-se à natureza, exaltando-se cadeias de montanhas enevoadas e o céu tomado por nuvens (Rosario, 2005, 104min 8s). Os planos médios, por sua vez, enquadram os diálogos entre as personagens. Por fim, os primeiríssimos planos destacam o consumo de drogas (Rosario, 2005, 6min 48s), os sentimentos e sensações das personagens, como na cena de sexo entre Rosario e Emilio (Rosario, 2005, 12min 19s), e a violência, simbolizada pelas armas de fogo e seus projéteis (Rosario, 2005, 40min 47s).

A temporalidade na película manifesta-se de modo objetivo e subjetivo, assim como na obra de Franco. No início do filme, vemos a inscrição da data “1989” na tela, o que demarca o contexto histórico da trama de forma objetiva (Rosario, 2005, 2min 22s). Ao final, em um telefonema a Antonio, Rosario declara que um ano se passou desde seu último encontro com o amigo (Rosario, 2005, 105min 9s). Na tentativa de transpor a subjetividade do tempo psicológico que embala o romance, a narrativa fílmica segue uma temporalidade não linear. Para tanto, as técnicas de *flashback* e *flashforward* são utilizadas. Ambas apresentam uma quebra na linearidade da narrativa: a primeira sai do presente para narrar fatos passados; a segunda, para interpolar fatos futuros (Bordwell; Thompson, 2013).

Os *flashbacks* situam o/a espectador/a nas relações que compõem o triângulo formado por Antonio, Rosario e Emilio, de modo a retratar o momento em que se conheceram na boate Aquarius, bem como a aproximação e o distanciamento entre eles e ela. A fim de produzir a impressão de alternância entre passado e presente, essas cenas são intercaladas com outras de Antonio, no hospital, à espera de um retorno por parte da equipe médica a respeito de Rosario. Adicionalmente, o recurso permite ao/à espectador/a vislumbrar trechos do passado de Rosario, como o momento em que a jovem cometeu seu primeiro assassinato (Rosario, 2005, 81min 9s) e quando foi introduzida ao mundo da prostituição por seu irmão (Rosario, 2005, 14min 2s).

A técnica de *flashforward* é empregada, por exemplo, numa sequência em que Rosario utiliza uma faca para golpear Donovan, “o gringo”, um dos clientes do cartel para o qual trabalhava (Rosario, 2005, 27min 28s). Logo após essa sequência,

⁷ Trata-se do “[m]ovimento com o corpo da câmera girando para a direita ou para a esquerda. Na tela, ela produz um enquadramento móvel que varre o espaço na direção horizontal” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 748).

percebemos que o momento ainda não havia ocorrido (e, de fato, não ocorrerá), pois Rosario estava imersa em pensamentos e apenas depois “o gringo” entra em cena. Nesse sentido, observamos que o *flashforward* traduz a sublimação do desejo de Rosario de reagir contra os maus-tratos que recebe de Donovan. No entanto, impossibilitada de fazê-lo devido à importância desse sujeito para o cartel, resta à personagem sonhar com sua realização.

À semelhança de Franco, Maillé também subverte a objetividade do relógio de parede para subjetivar a iminente morte de Rosario. Aos exatos 4min 30s, a tela é preenchida por um enquadramento que estampa o relógio de parede do hospital a marcar as quatro e meia da manhã. A focalização do relógio com o mesmo horário repete-se na cena em que Antonio aparece aos prantos após receber a notícia da enfermeira sobre o grave estado de sua amada (Rosario, 2005, 65min 25s). Essa repetição manifesta-se, similarmente, no último plano da narrativa, no qual se aplica a técnica de *zoom-in* para movimentar a câmera em direção ao relógio, como se estivesse adentrando-o (Rosario, 2005, 109min 55s). O conjunto desses artifícios combina-se para significar o sentimento de estagnação temporal resultante da morte de Rosario Tijeras.

Outro elemento expressivo de destaque para a construção de sentidos no filme são as cores: o preto e o vermelho são predominantes. Na leitura de Lusvarghi (2014), a ênfase no preto e no vermelho atribui ao filme uma estética cartunesca. Essas cores emergem logo de princípio, na apresentação dos créditos iniciais, em que há um quadro de fundo preto acompanhado de letras vermelhas. Nesse sentido, a simbologia das cores prenuncia ao/à espectador/a o teor da narrativa, impregnada de morte (preto), violência e sexo (vermelho).

A combinação dessas cores está altamente relacionada a uma eufemização da violência gráfica no filme. A primeira cena, exibida entre os créditos iniciais, alude ao momento em que Rosario recebe um tiro à queima-roupa de Ferney, evento que é revelado apenas no final do longa-metragem: ouvimos um disparo de arma de fogo e a tela é preenchida completamente pela cor vermelha (Rosario, 2005, 1min 42s). Posteriormente, presenciamos uma sequência de quadros pretos com várias linhas e pontos vermelhos, os quais lembram sangue, que depois se transformam nas luzes e nas vias de Medellín.

Mais adiante, na cena em que Patico confronta Rosario, no banheiro da boate Aquarius, notamos que os azulejos da parede abaixo do espelho e da pia são repletos

de manchas vermelhas (Rosario, 2005, 17min 7s). Aqui, mais uma vez, o assassinato é metaforizado no som do disparo, sendo explicitado apenas posteriormente (Rosario, 2005, 32min 28s). Tendo isso em vista, o uso das cores preta e vermelha funciona como um presságio e prepara o/a espectador/a para a violência gráfica que será reproduzida futuramente na narrativa.

Outrossim, esses tons compõem recorrentemente as vestimentas de Rosario para exteriorizar seus traços identitários, isto é, a sensualidade, a agressividade e sua proximidade com a morte. Em contraste, o apartamento da personagem tem tons pastéis, elemento que denuncia sua inserção em um ambiente que lhe é alheio. Como ela mesma explica (Rosario, 2005, 30min 5s), nada ali lhe pertence, o que é indicativo das relações de poder que permeiam seu deslocamento socioespacial para a zona nobre da cidade, regida pelo narcopatriarcado capitalista.

A trilha sonora faz parte dos elementos expressivos que ambientam os/as espectadores/as na narrativa. Os créditos iniciais são entoados pela canção *I feel love*, sucesso de Donna Summer do final da década de 1970, mas na versão de Adassa; a música conduz o/a espectador/a ao cenário da festa em que Rosario é ferida mortalmente. Em razão disso, temos um uso diegético da música, uma vez que se enquadra no contexto ficcional da narrativa em que as personagens dançam na boate. Por outro lado, observamos, também, o uso extradiegético da música, com uma trilha clássica que intensifica a dramaticidade e a tensão das cenas, como quando Rosario acaricia o rosto de seu irmão moribundo (Rosario, 2005, 65min 48s).

A música também é empregada para produzir um efeito empático no/a espectador/a, isto é, para transmitir os sentimentos das personagens. Esse uso torna-se evidente na sequência do cortejo fúnebre e ritual de enterro de Johnefe, durante o qual ouvimos uma versão de *Tu retirada*, canção de 2007 do artista Cristian Castro (Rosario, 2005, 68min 40s–71min 5s). Este trecho da canção é profundamente significativo para as ações que se desenrolam na tela: “No entanto o coração/ Não quer resignar-se/ Ao escutar o triste adeus/ Que é a tua retirada/ Quando te fores/ Pedaco da minha vida/ Se aguentei a solidão/ Lembra-te de mim um pouco” (tradução nossa). Ao servir de complemento para as cenas de pranto, tristeza e sofrimento, a música aproxima o espectador dos sentimentos de perda e luto que acometem as personagens em despedida a um ente querido.

Na avaliação de Castelli-Olvera e Valles-Ruiz (2015), *Rosario Tijeras*, a despeito de suas falhas técnicas, destaca-se como uma produção exitosa do cinema

colombiano. Utilizando-se dos elementos expressivos da linguagem cinematográfica, Maillé recria e ressignifica a história de uma personagem icônica da literatura latino-americana por meio de sua própria leitura e experiência estética com a obra de Franco. Na seção subsequente, analisamos alguns aspectos do processo de adaptação cinematográfica realizado por Maillé sob o prisma da semiótica peirceana.

5 A tradução intersemiótica: ressignificações estéticas em *Rosario Tijeras*

Na tradição semiótica peirceana, um signo desenvolve a tarefa de representar um objeto. Partindo desse pressuposto, Petrilli (2014) chama a atenção para a natureza intrinsecamente tradutória do signo. Ao representar um objeto, o signo nada mais faz do que traduzi-lo por meio da linguagem. Conseqüentemente, para a autora, a tradução emerge como um processo incontornável, de modo a se estabelecer como uma categoria central da Semiótica. Além de incorporar em si mesmo um processo tradutório, o signo pode transitar entre sistemas semióticos distintos, criando uma cadeia sígnica infinita. Sob essa perspectiva, um mesmo signo produz sentidos diversos a partir de elementos constitutivos dos sistemas em que está inserido.

Nos limites da especificidade deste trabalho, a tradução intersemiótica espelha a transposição de signos da literatura para o cinema. Para a consecução da análise desse processo, recorreremos a três categorias de apreensão dos signos propostas por Peirce (2005). Para o autor, todo fenômeno pode ser percebido com base nas noções de primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade descreve a qualidade mais pura e espontânea do signo, aquilo que o caracteriza de maneira basilar e livre, fundamentada em sensações, emoções, formas e cores. Essa percepção primeira associa-se a um *input* visual. A secundidade insere o signo no campo das associações. Aqui, o signo é percebido como uma mensagem, atribuindo materialidade a sua qualidade primeira por meio de um *insight* representacional. A terceiridade, por sua vez, atribui inteligibilidade ao signo. Sendo a percepção final, essa categoria realiza um processo de mediação entre a qualidade primeira (primeiridade) e a qualidade distintiva do signo (secundidade). Trata-se, portanto, de um *output* comunicacional que permite a emergência das significações e dos símbolos (Melo; Melo, 2015). Essa tríade conceitual servirá de alicerce para a discussão de cinco signos pertencentes ao universo de *Rosario Tijeras* que foram transpostos do sistema semiótico literário para o cinematográfico.

De início, propomos uma discussão do signo *narração*. Como qualidade segunda, a narração do livro fica a cargo de Antonio, o que se traduz terceiramente no entendimento de que se trata de uma narração em primeira pessoa por parte de um narrador-personagem. Nesse sentido, há elementos discursivos que delimitam o ponto de vista de um “eu” que guia o percurso da história. No filme, entretanto, a voz do narrador perde seu caráter visível imediato, sendo percebida de modo implícito. Na produção audiovisual, são os cortes que assumem o papel de contar a história de Rosario. Para produzir a impressão de que o relato apresentado se constitui a partir de Antonio, o filme introduz a personagem em eventos dos quais ele não participa no livro, tais como o velório de Johnefe.

Por outro lado, o uso do corte impõe limitações técnicas para a manutenção do foco narrativo centrado exclusivamente em Antonio. Por consequência, a película abre espaço para a emergência de outro ponto de vista: o de Rosario. Em diversos momentos, o/a espectador/a tem a sensação de que os eventos projetados na tela decorrem da figura de Rosario, e não das recordações de Antonio. Isso se torna evidente pelo emprego de *flashbacks* que remontam ao passado de Rosario. Aos 14 minutos, a jovem olha-se no espelho do banheiro após se levantar da cama onde havia tido relações sexuais com um homem mais velho. Logo em seguida, temos um corte para um momento anterior, no qual se revela que o homem era, na verdade, um dos chefes do narcotráfico a quem Rosario havia sido apresentada por seu irmão na condição de prostituta. O recurso do *flashback*, associado a um plano médio de enquadramento da personagem, sugere a voz narrativa de Rosario. Para Osorio (2010), a retirada do foco do olhar de Antonio resulta em uma mudança estética de grande relevância para a leitura do filme, uma vez que possibilita uma centralização na personagem de Rosario.

Isso nos leva à análise do segundo signo, que é a própria *Rosario*. Flora Martínez, atriz colombo-canadense, encarna a *femme fatale* nas grandes telas. No que se refere às qualidades primeiras de Rosario, a artista incorpora, de modo geral, os traços físicos da personagem (descritos anteriormente na seção dois). Contudo, Lusvarghi (2014, p. 96, grifo adicionado,) ressalta o distanciamento da identidade étnica da atriz para com a Rosario ficcional, tendo em vista que Martínez se aproxima mais “de uma ascendência espanhola ‘pura’ do que da mestiça do romance”.

No que concerne ao figurino, Franco desenha Rosario com “um anel no dedo”, “ombros de fora” e “camisetinhas minúsculas” (Franco Ramos, 2007b, p. 8). As

vestimentas, os acessórios e a maquiagem da personagem no cinema combinam-se para traduzir a terceiridade de Rosario em aspectos como a sensualidade, o uso de drogas e a religiosidade. Depreende-se disso que o figurino, na condição de elemento expressivo da linguagem cinematográfica, reforça traços identitários de Rosario. A título de ilustração, citamos uma calcinha de renda com desenhos de rosas, um colar com um pingente de rosa e outro com um crucifixo, brincos em formato de “R” e um bracelete guarda-drogas. A invocação da iconografia da rosa acentua o arquétipo da *femme fatale*, uma vez que se trata de uma linda flor (em referência à ideia de uma bela mulher), mas que contém espinhos (anuncia perigo).

O filme explora a sexualidade de Rosario de maneira exacerbada por meio de uma hipererotização de seu corpo. Há diversas cenas em que se explicita a nudez do corpo feminino, fator que Osorio (2010) julga como um atrativo de audiência. Essa reificação sexual da personagem desemboca em questões de gênero que também integram sua qualidade terceira. O longa-metragem demonstra relações de poder em que o masculino se sobrepõe ao feminino no narcopatriarcado em dois momentos específicos. O primeiro localiza-se na cena já citada em que Rosario é introduzida ao mundo da prostituição. As expressões faciais e corporais da protagonista denunciam sua relutância em trilhar nessa direção, de maneira a sugerir que foi coagida pela figura masculina de seu irmão. O segundo encontra-se na ocasião em que Rosario é apresentada a Donovan (Rosario, 2005, 25min 16s). Apesar de lhe causar repulsa, por se assemelhar à imagem do parceiro de sua mãe que a violou quando criança, a jovem é destituída da liberdade de escolha, forçada a servir a autoridade masculina que ocupava o topo da hierarquia do cartel.

Essa ideia sedimenta o caminho para a discussão do terceiro signo, a *violência sexual*. Ao longo de sua vida, Rosario foi vítima de múltiplos abusos sexuais. No segundo capítulo do romance, a protagonista relata a Antonio o episódio da primeira vez em que foi estuprada, aos oito anos de idade, pelo parceiro de dona Rubi, sua mãe. No longa-metragem, o estupro, enquanto qualidade primeira, transfigura-se em terceiridade por meio de uma metáfora visual. Aos 25min 49s, Rosario tem um *flashback* de um jantar em sua casa em que estão presentes sua mãe, seu padrasto e ela. Dona Rubi sai da cozinha, deixando sua filha e seu parceiro à sós. Imediatamente, o homem fita a criança de maneira má intencionada e começa a acariciar a comida em seu prato. Ele insere o dedo médio na gema do ovo, perfurando-a, enquanto sorri maliciosamente. Nessa cena, o movimento dos dedos do homem

simboliza a penetração no corpo frágil e indefeso da criança, de modo a apresentar por outras vias uma imagem que seria altamente perturbadora para o público. Observamos, então, que Maillé fez uso de uma alegoria para eufemizar a brutalidade do abuso sexual infantil no âmbito intrafamiliar.

Ainda atrelado ao corpo de Rosario, surge o quarto signo: a *religiosidade*. Na obra literária, Rosario engaja-se em rituais de expiação como sofrimento compensatório para os assassinatos cometidos: “Cada vez que Rosario matava alguém, engordava. Ficava fechada em casa comendo, apavorada, ficava semanas sem sair, pedia doces, sobremesas, comia tudo o que passasse na sua frente” (Franco Ramos, 2007b, p. 15). Por esse ângulo, Franco conota a transformação física do corpo e a degradação social da personagem por meio de listras de estrias em sua pele e pelo isolamento, respectivamente.

O ritual expiatório aparece no filme, similarmente, conectado aos atos homicidas da jovem; porém, assume outra forma. Aos 81min 2s, vemos um primeiríssimo plano de um corte a escorrer sangue no braço esquerdo da personagem logo depois de ela ter assassinado um juiz. As cenas posteriores deixam saber que o ferimento foi autoinfligido, sendo a automutilação uma prática que remonta à adolescência de Rosario. No lugar da nova ferida, há diversas cicatrizes, as quais Rosario cobre com um bracelete. Sendo assim, tanto o livro quanto o filme retratam a expiação em termos visuais: o primeiro, por meio da sugestão de uma imagem mental de transformação corporal; e o segundo, pela exposição audiovisual da automutilação.

Adicionalmente, a religiosidade manifesta-se pela exibição de símbolos da tradição cristã católica. Como exemplo, na sequência que se inicia em 40min 23s, Rosario esfrega projéteis de arma de fogo em uma estatueta da Virgem Maria, cercada de imagens de Jesus Cristo e velas acesas, pedindo proteção para seu irmão em seus atos criminosos. Ademais, a religiosidade, em sua qualidade primeira, ganha secundidade na materialidade dos escapulários que Rosario coloca no pescoço e no pé de Johnefe, traduzindo-se em terceiridade no sentido de proteção divina. Por fim, a “oração ao Santo Juiz”, que qualifica a epígrafe do romance, é recitada por Johnefe, que faz o sinal da cruz e deposita a mão sobre sua arma como se a estivesse abençoando (Rosario, 2005, 54min 35s). Com base nisso, temos a tradução do verbal para o audiovisual por meio de gestos ritualísticos do cristianismo.

Finalmente, propomos uma discussão da *relação triádica entre Antonio, Rosario e Emilio*. No romance, as três personagens desenvolvem laços estreitos de

afetividade, mas com suas peculiaridades intrarrelacionais. Rosario nutre um relacionamento com Antonio que é mediado por um amor não correspondido. Apesar disso, a personagem afirma que os dois parecem “almas gêmeas”, como se fossem “duas faces da mesma moeda” (Franco Ramos, 2007b, p. 114). Com Antonio, Rosario sente-se confortável para compartilhar parte de sua história, algo que não faz com Emilio. Uma das preocupações de Franco, no que concerne à versão cinematográfica, residia na transposição do amor platônico para as telas. No entanto, para o escritor colombiano, a atuação de Unax Ugalde, que interpreta Antonio, é exitosa, pois “transmite, com silêncios e olhadas, o amor que sente por Rosario” (Lozano, 2005, on-line, tradução nossa). Constatamos, portanto, a atuação como um elemento expressivo do cinema fundamental para a construção de terceiridade.

A despeito disso, a produção audiovisual parece quebrar com essa perspectiva ao romantizar a cena de sexo entre Rosario e Antonio. No diálogo que antecede o ato, Rosario declara: “Eu, por exemplo, não sabia o que era estar alegre até que um dia percebi que meu rosto doía de tanto sorrir e que meu coração batia forte toda vez que via a pessoa que amava” (Rosario, 2005, 99min 13s, tradução nossa). Essa fala, associada à troca de olhares tenros entre as personagens, sugere que a pessoa a quem Rosario se refere é Antonio. Outrossim, após o sexo, Rosario acaricia e beija seu confidente. Essa alteração no enredo suscita uma interpretação diferente, a nível de terceiridade, daquela que se tem da leitura do texto literário, no qual Rosario nunca revelou ter-se apaixonado e tampouco deu a entender que o coito com Antonio havia significado algo além do prazer sexual.

Emilio, por sua vez, mantém uma relação carnal com a jovem sedutora e se queixa, em diversas ocasiões, da falta de proximidade existente entre o suposto casal, a ponto de ter inveja ou ciúmes de Antonio. Isso se exemplifica nos seguintes trechos: “comigo ela não fala nada” e “é estranho que ela não me olhe como olha você” (Franco Ramos, 2007b, p. 25-26). Na película, explicita-se esse teor da relação entre Rosario e Emilio por meio de repetidas cenas de sexo e pela ausência de diálogos.

O romance resume o vínculo triádico entre Antonio, Rosario e Emilio como sendo um “casal formado por três” (Franco Ramos, 2007b, p. 119). No quinto capítulo, Antonio salienta que essa “relação se matinha, como sempre acontece, sobre três pilares: o da alma, o do corpo e o da razão” e que cada um chegou “a dar um pouco de cada coisa” (Franco Ramos, 2007b, p. 50). Consequentemente, forja-se a imagem de um elo indissociável entre os três. O filme sugestiona essa qualidade triádica na

sequência em que Rosario dança sensualmente na boate, quando vemos uma série de cortes alternando planos que enquadram Emilio, Rosario e Antonio repetidamente (Rosario, 2005, 7min 7s–8min 4s). O uso desse recurso engendra uma troca de olhares entre Emilio e Rosario e Rosario e Antonio, simbolizando o laço que vincula as três personagens, sendo que a figura feminina ocupa a posição central.

Nesta seção, apresentamos nossa leitura particular da tradução intersemiótica de Rosario Tijeras concernente aos sistemas literário e cinematográfico. É válido lembrar que um signo pode originar uma cadeia infinita de interpretantes a partir das qualidades primeira, segunda e terceira de um mesmo objeto. Disso depreende-se que uma gama imensurável de interpretações é possível dentro dos limites de um sistema semiótico. Consequentemente, as análises aqui propostas não se pretendem axiomáticas, mas antes revelam a visão peculiar de um grupo de intérpretes e convidam o/a leitor/a a se aventurar acadêmica e esteticamente pelas teias sógnicas construídas entre um romance e um longa-metragem latino-americanos.

6 Considerações finais

Circunstanciada pelas demarcações constitutivas da contemporaneidade, que fez da tradução intersemiótica (do tipo literatura-cinema) uma prática cultural, esta pesquisa voltou-se à análise de um romance colombiano em consonância com suas ramificações transmidiáticas no cinema. *Rosario Tijeras* representa um marco importante para a literatura e o cinema colombianos, popularizando a narrativa de uma *femme fatale* inserida em uma cultura dominada por figuras masculinas em um contexto de criminalidade. Nesse sentido, a obra tem um alto valor não somente estético, mas também sociológico e histórico, pois problematiza questões de gênero e de desigualdade social com base em um período da história da Colômbia.

Ao comparar as produções de Franco e Maillé, Osorio (2010) pondera a existência de um sentido estético comum a ambas as narrativas. Não obstante, salientamos o caráter individual de cada obra. No espectro da semiótica peirceana, analisamos, neste artigo, cinco signos: (i) a narração, (ii) a personagem Rosario, (iii) a violência sexual, (iv) a religiosidade e (v) a relação triádica entre Antonio, Rosario e Emilio. A comparação de suas incidências nos distintos sistemas semióticos permite vislumbrar uma miríade de possibilidades interpretativas mediante o estudo de

técnicas e recursos diversos. Nesse sentido, chamamos a atenção à natureza tradutória dos signos, os quais podem assumir qualidades terceiras múltiplas.

Dessa maneira, evidenciamos que elementos expressivos do cinema, a saber, o roteiro, o plano, o corte, o enquadramento, a cor, o figurino, o movimento de câmera, a atuação e a música fundem-se e justapõem-se para reforçar ou ressignificar aspectos constitutivos da estrutura do romance, sendo eles o espaço, o tempo, o enredo, a narração e as personagens. Em última consideração, esperamos que este estudo contribua para a literatura que versa sobre os estudos da Semiótica peirceana, da literatura comparada e da tradução intersemiótica.

THE *FEMME FATALE* ROSARIO TIJERAS IN THE INTERSEMIOTIC SCOPE OF LITERATURE AND CINEMA

Abstract: This article aims to discuss the intersemiotic translation of the Colombian novel Rosario Tijeras, by Jorge Franco, into the homonymous feature film directed by Emilio Maillé. An examination of the novel's structure and some expressive elements of the film is made. The study uses the trichotomy of firstness, secondness and thirdness from Peircean Semiotics to problematize the redefinition of five signs: the narration, the character Rosario, sexual violence, religiosity, and the triadic relationship among Antonio, Rosario, and Emilio. The results demonstrate that the expressive elements of cinema, such as the plane, cut, camera movement, and music resignify or reaffirm interpretations about the compositional units of the novel in the creation of a new work of art.

Keywords: Literature; cinema; intersemiotic translation; Charles Peirce; Rosario Tijeras.

Referências

AMORIM, Marcel Alvaro. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BOTERO, Beatriz L. The body in Rosario Tijeras: between the life and death drives (Eros and Thanatos). In: BOTERO, Beatriz L. *Women in contemporary Latin American novels: psychoanalysis and gendered violence*. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan Champ, 2018. p. 111-134.

CAMPOS, Leonardo. Plano histórico #23 | Femme fatale: um arquétipo noir. *Plano Crítico*, 20 jul. 2019. Disponível em: <https://www.planocritico.com/plano-historico-23-femme-fatale-um-arquetipo-noir/>. Acesso em: 13 maio 2024.

CASTELLI-OLVERA, Azul Kikey; VALLES-RUIZ, Rosa María. Representaciones femeninas en el cine: poder y género en la película Rosario Tijeras. *Revista Jangwa Pana*, Santa Marta, v. 14, p. 46-58, 2015.

CEIA, Carlos. Analepse. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/analepse>. Acesso em: 13 maio 2024.

CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. *Revista Portuguesa de Educação*, Braga, v. 16, n. 2, p. 221-236, 2003.

CLOSE, Glen S. Rosario Tijeras: femme fatale in thrall. *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, v. 43, n. 2, p. 301-319, 2009.

EFE. Colombia opta a los Goya y a los Oscar con 'Rosario Tijeras' y 'La sombra del caminante'. *El País*, 12 set. 2005. Disponível em: https://elpais.com/diario/2005/09/13/espectaculos/1126562401_850215.html. Acesso em: 15 jul. 2022.

FRANCO RAMOS, Jorge. Autor colombiano Jorge Franco fala de seu sucesso nas prateleiras. Entrevista concedida a Luiz Alvarez. *Gazeta do Povo*, 2007a. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/autor-colombiano-jorge-franco-fala-de-seu-sucesso-nas-prateleiras-ag7ecufb6c4e0og8drah18i8e/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

FRANCO RAMOS, Jorge. *Rosario Tijeras*. Trad. Fabiana Camargo. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.

GONZÁLEZ, Ruth Solarte. Entre el cuerpo sometido y la ilusión del cuerpo que resiste: la mujer sicaria en el narco-patriarcado de Rosario Tijeras, de Jorge Franco. *Cincinnati Romance Review*, v. 44, p. 66-82, 2018.

JORGE FRANCO. *Jorge Franco Ramos*, 2018. Disponível em: <https://jorge-franco.com/biografia/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

LUSVARGHI, Luiza. Delitos e transmediação em "Rosario Tijeras". *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 2, n. 2, p. 86-103, 2014.

LOZANO, Pilar. La historia de amor de una hermosa y sensual sicaria. *El País*, 10 ago. 2005. Disponível em: https://elpais.com/diario/2005/08/11/revistaverano/1123711216_850215.html. Acesso em: 15 jul. 2022.

MELO, Desirée Paschoal de; MELO, Venise Paschoal de. *Uma introdução à semiótica peirceana*. 1. ed. Paraná: Unicentro, 2015.

OSORIO, José Jesús. Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa. *Letralia: Tierra de Letras*, año XIV, n. 231, on-line, 2010. Disponível em: <https://letralia.com/231/ensayo03.htm>. Acesso em: 13 maio 2024.

OSORIO, Oscar. *El sicario en la novela colombiana*. 1. ed. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PETRILLI, Susan. *Sign studies and semioethics: communication, translation and values*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, 2014.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

POBUTSKY, Aldona Bialowas. Towards the Latin American action heroine: the case of Jorge Franco Ramos' Rosario Tijeras. *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, v. 24, p. 17-35, 2005.

PRIMEIRO FILME. O livro - 9. Enquadramentos: planos e ângulos, on-line, s.d. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 13 maio 2024.

PROIMÁGENES COLOMBIA. *Rosario Tijeras*, 2019. Disponível em: http://www.proimagenescolumbia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=277. Acesso em: 19 abr. 2022.

QUATTLEBAUM, Alba Nidia. *El mundo femenino en la obras de Jorge Ramos Franco*. 2010. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Artes Liberais, Universidade de Auburn, Auburn, 2010.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. C. S. Peirce and intersemiotic translation. In: TRIFONAS, Peter Pericles (ed.). *International handbook of Semiotics*. 1. ed. Dordrecht: Springer, 2015, p. 201-215.

RIQUER, Sonia. Las “Miradas múltiples”, en ojos de Emilio Maillé. *Revista TOMA*, n. 29, on-line, maio/jun. 2013. Disponível em: <https://revistatoma.wordpress.com/2013/09/29/miradas-multiples-emilio-maille/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ROSARIO Tijeras. Direção: Emilio Maillé. Colômbia/México/Espanha/França/Brasil: Río Negro; United Angels; Dulce Compañía; Moonshot Pictures; La Femme Endormie; Tafay S. L.; Maestranza Films, 2005. son., col., 126min. 1 DVD.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Santa Vitória do Palmar, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009.

UFSC. O que as Femme Fatales revelam sobre a sociedade. *YouTube*: UFSC, 12 jun. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/ggEq-jLxDiE?si=pTvFtPyf8YM9XztR>. Acesso em: 13 maio 2024.

Recebido em 28/02/2023

Aceito em 06/05/2024

Publicado em 06/06/2024