



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE



CARLA CRISTINA ZURUTUZA

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *ROSARIO TIJERAS*, DE JORGE FRANCO

Campo Grande/MS
Maio/2021

CARLA CRISTINA ZURUTUZA

Representações do feminino em *Rosario Tijeras*, em Jorge Franco

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e História.

Orientador: Professor Doutor Altamir Botoso

Z92r Zurutuza, Carla Cristina
Representações do feminino em *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco / Carla Cristina Zurutuza. – Campo Grande, MS: UEMS, 2021.
131 p.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2021.
Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso.

1. Representações do feminino 2. Literatura colombiana contemporânea 3. Rosario Tijeras 4. Bildungsroman feminino 5. Narcoliteratura I. Botoso, Altamir II. Título
CDD 23. ed. - Co860.4

CARLA CRISTINA ZURUTUZA

Representações do feminino em *Rosario Tijeras*, em Jorge Franco

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e História.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Altamir Botoso (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof.^a Dr.^a Fernanda Aparecida Ribeiro
Universidade Federal de Alfenas/UNIFAL-MG

Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel (suplente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Néstor Raúl González Gutiérrez (suplente)
Universidade do Estado do Mato Grosso/UNEMAT

Campo Grande/MS, 31 de maio de 2021.

À minha mãe, Maria Lúcia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a DEUS, por trilhar o meu caminho e me amparar; por ter me dado forças e ajudado a lutar até o fim, sempre fortificando minha fé e me guiando. Amém.

O processo para escrever uma dissertação é difícil e, por vezes angustiante, ainda mais quando estamos vivendo uma pandemia, um momento tão triste e doloroso pelo qual o mundo passa. Tivemos várias mudanças; isolamo-nos e entramos em distanciamento social. Toda programação feita para escrita da dissertação foi tomando um outro rumo e o desânimo bateu, tive medo da doença alcançar minha família, e infelizmente aconteceu; fiquei triste com mortes de pessoas queridas e conhecidas que se contaminaram pela Covid-19. As leituras foram maravilhosas, porém, havia dias em que eu nem queria pegar nos livros. Fiquei frustrada, triste, e sinceramente, com uma vontade de desistir, porém, o pensamento que iria magoar algumas pessoas que acreditaram em mim e, com isso, também, ficasse arrasada depois, desisti dessa vontade.

Agradeço à minha mãe, Lúcia, por ser tão compreensiva e por não medir seus esforços para me apoiar nesta conquista, e entre outras, sempre, orando por mim, quando batiam o desânimo e o cansaço. Obrigada, amo você.

Quero agradecer imensamente ao meu orientador, professor doutor Altamir Botoso, pois tenho certeza que o deixei cheio de preocupações em relação ao desenvolvimento da dissertação e, agora, confesso que ele foi uma das primeiras pessoas que eu pensei em não decepcionar. Obrigada pela paciência e tranquilidade com que conduziu esta orientação, as correções, as sugestões de mudanças, sempre com muita gentileza, paciência e generosidade. Acho que ele sentiu que eu estava me distanciando. Gratidão pela confiança depositada em mim, pelo tempo que dedicou a esta pesquisa e por ter me ensinado. Gratidão por tudo.

Agradeço à minha linda irmã, Cintia, que não compreendia o quão difícil estava a escrita e sempre dizendo e incentivando-me a sair do quarto, conversar, sair do computador (risos), contudo, sempre me animou a nunca desistir dos meus sonhos. Amo você.

Ao meu irmão, Luiz Carlos, que mesmo de longe, contribuiu com seu carinho e incentivo. Amo vocês, meus irmãos.

Agradeço ao professor doutor Márcio Antonio de Souza Maciel, primeiramente, pela amizade, e pelos incômodos que lhe causei, pedindo textos e pelas leituras teóricas sugeridas para reforçar este trabalho. Gratidão por suas contribuições no exame de qualificação, que me ajudaram a aprimorar meu texto.

Agradeço ao professor doutor Andre Rezende Benatti, pela amizade, carinho; e pela ideia e sugestão da narrativa *Rosario Tijeras*. Também, por aceitar o convite de fazer parte das bancas de qualificação e de defesa.

Agradeço à professora doutora Fernanda Aparecida Ribeiro, por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa.

Ao Ivan Teixeira, pelo carinho, paciência, compreensão e até mesmo por me ajudar a clamar a DEUS, em momentos em que eu precisei.

Agradeço à professora doutora Susylene Dias de Araujo, pelo carinho e por ser uma constante incentivadora dos alunos, para prestarmos o processo seletivo da pós-graduação.

Agradeço, ainda, a todos que, direta e indiretamente, fizeram parte da minha formação, aos meus amigos: Heloisi Simony, Victória Nantes, Jhonny Ralphort, Robson Marques, Cleriston Raíque, Nidia Afonso (Nika), Mariza Covary e, por fim, ao corpo docente e aos funcionários da UEMS/UUCG.

Ao professor doutor Laércio Alves de Carvalho, que chamo carinhosamente de “pai”. Obrigado pelos conselhos e pela paciência e amizade.

E à minha “cãopanheira”, Princesa, pela longa companhia durante as leituras teóricas.

Ao Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de pós-graduação (PIBAP/UEMS), pela concessão da bolsa, que me possibilitou a realização desta pesquisa.

*Short, esmalte, saia, mini blusa
Brinco, bota de camurça, e o batom? tá combinando!
Uma deusa, louca, feiticeira, alma de guerreira
Sabe que sabe e já chega sambando
Calça o tênis, se tiver afim, toda toda
Swag, do hip hop ao reggae
Não faço pra buscar aprovação alheia
Se fosse pra te agradar a coisa tava feia
Então mais atenção, com a sua opinião
Quem entendeu levanta a mão*

Respeita as mina [2x]

*Toda essa produção não se limita a você
Já passou da hora de aprender
Que o corpo é nosso
nossas regras nosso direito de ser*

*Sim respeito é bom bom
Flores também são mas não quando são dadas
Só no dia 08/03
Comemoração não é bem a questão
Dá uma segurada e aprende
Outra vez saio e gasto um din, sou feliz assim
Me viro ganho menos e não perco um rolezin
Cê fica em choque por saber
Que eu não sou submissa
E quando eu tenho voz cê grita: “ah lá a feminista!”
Não aguenta pressão arruma confusão
Para que tá feio irmão!*

Respeita as mina [2x...]

*Não leva na maldade não
Não lutamos por inversão
Igualdade é o " x " da questão, então aumenta o som!
Em nome das marias, quitérias, da penha silva
Empoderadas, revolucionárias
Ativistas, deixem nossas meninas serem super heroínas!
Pra que nasça uma joana d'arc por dia!
Como diria Frida: "eu não me kahlo!"
Junto com o bonde saio pra luta e não me abalo
O grito antes preso na garganta já não me consome
É pra acabar com o machismo
E não pra aniquilar os homens
Quero andar sozinha porque a escolha é minha
Sem ser desrespeitada e assediada a cada esquina
Que possa soar bem, correr como uma menina
Jogar como uma menina
Dirigir como menina, ter a força de uma menina
Se não for por mim, mude por sua mãe ou filha!*

Respeita as mina [2x...]

(KELL SMITH, *Respeita as Mina*, 2017).

ZURUTUZA, Carla Cristina. *Representações do feminino em Rosario Tijeras, de Jorge Franco*, 2021. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2021.

RESUMO/RESUMEN

A proposta de nossa dissertação é estudar o romance *Rosario Tijeras*, de autoria do escritor colombiano Jorge Franco, publicado em 1999. Buscamos analisar a representação da protagonista, Rosario, como assassina e mulher fatal, no contexto da narcoliteratura colombiana à qual se filia o livro que constitui o *corpus* desta pesquisa. A dissertação está estruturada em três capítulos: no primeiro, tratamos, panoramicamente, do autor e da fortuna crítica sobre *Rosario Tijeras*; no segundo, apontamos as relações que se estabelecem entre a mulher, as drogas e a violência no contexto da narcoliteratura; no terceiro, salientamos elementos da formação da personagem central e de sua construção como mulher fatal. Para embasar nossas análises, pautar-nos-emos pelos estudos de Culler (1999), Goodbody (2008), Candido (2000), Compagnon (1999), Alves (2011, 2014), Bonnici (2007, 2011), Zolin (2011), Bornay (1995), Pineda Buitrago (2012), Kristeva (1974), Josef (1989), Ponce de León (2011), Maas (2000), Moretti (2020), Pinto (1990), Paiva (1990), Perrot (2005, 2007), Qualls-Corbett (1990), Ginzburg (2012), Traumann (2018), Solarte González (2013), dentre outros. Em suma, verificamos que Rosario Tijeras passa por um processo de formação que permite filiar a obra ao gênero do *Bildungsroman* feminino e, nesse processo, ela realiza um percurso que vai da criança molestada até configurar-se como uma matadora e uma *femme fatale*; desvelando o empoderamento relativo da mulher que se impõe e procura ocupar o seu lugar na sociedade, recriada no universo ficcional.

Palavras-chave: Representações do feminino; Literatura colombiana contemporânea, *Rosario Tijeras*; *Bildungsroman* feminino; Narcoliteratura.

ZURUTUZA, Carla Cristina. *Representaciones del femenino en Rosario Tijeras, de Jorge Franco*, 2021. 131 h. Disertación (Master en Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2021.

RESUMEN

El propósito de esta tesina de maestría es estudiar la novela *Rosario Tijeras*, escrita por el escritor colombiano Jorge Franco, publicada en 1999. Buscamos analizar la representación de la protagonista, Rosario, como una asesina y mujer fatal, en el contexto de la narcoliteratura colombiana en el que se inscribe el libro que constituye el corpus de esta investigación. La tesina está estructurada en tres capítulos: en el primero tratamos, panorámicamente, del autor y la fortuna crítica sobre *Rosario Tijeras*; en el segundo, señalamos las relaciones que se establecen entre mujeres, drogas y violencia en el contexto de la narcoliteratura; en el tercero, destacamos elementos de la formación del personaje central y de su construcción como mujer fatal. Para sustentar nuestro análisis, nos guiaremos por los estudios de Culler (1999), Goodbody (2008), Candido (2000, 2014), Compagnon (1999), Alves (2011, 2014), Bonnici (2007, 2011), Zolin (2011), Bornay (1995), Pineda Buitrago (2012), Kristeva (1974), Josef (1989), Ponce de León (2011), Maas (2000), Moretti (2020), Pinto (1990), Paiva (1990), Perrot (2005, 2007), Qualls-Corbett (1990), Ginzburg (2012), Traumann (2018), Solarte González (2013), entre otros. En definitiva, comprobamos que Rosario Tijeras pasa por un proceso de formación que permite afiliar la obra al género *Bildungsroman* y, en ese proceso, ella emprende un recorrido desde la niña abusada hasta configurarse como asesina y *femme fatale*; desvelando el empoderamiento relativo de las mujeres que se imponen y tratan de ocupar su lugar en la sociedad, recreada en el universo de la ficción.

Palabras-clave: Representaciones del femenino; Literatura colombiana contemporánea; *Rosario Tijeras*; *Bildungsroman* femenino; Narcoliteratura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Escritor Colombiano Jorge Franco Ramos.....	27
Figura 2 – Atriz Bárbara de Regil, em cena com a imagem de La Virgen de los Sicarios, no seriado <i>Rosario Tijeras</i>	86

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. APROXIMAÇÕES AO ESCRITOR COLOMBIANO JORGE FRANCO.....	17
1.1 A trajetória de Jorge Franco: entre a marginalização e o cânone.....	17
1.2 As obras de Jorge Franco: temas, aspectos estilísticos, o espaço citadino.....	26
1.3 Breve fortuna crítica sobre <i>Rosario Tijeras</i>	34
2. MULHER, LITERATURA E VIOLÊNCIA.....	41
2.1 A representação do feminino na literatura.....	41
2.2 O narcotráfico colombiano e as personagens.....	66
2.3 A formação das personagens femininas: da picaresca à sicaresca.....	73
3. FIGURAÇÕES DO FEMININO EM <i>ROSARIO TIJERAS</i> : ANJOS E DEMÔNIOS.....	82
3.1 Intersecções entre a religião e o crime em <i>Rosario Tijeras</i>	82
3.2 <i>Bildungsroman</i> feminino: a formação de Rosario – de vítima a algoz.....	95
3.3 Representações do feminino no romance: a <i>femme fatale</i>	110
Considerações Finais	122
Referências.....	125

INTRODUÇÃO

As personagens femininas são marcadas, quase que invariavelmente, no âmbito ficcional, por polaridades antagônicas: anjo x demônio, virtuosa x pecadora, santa x prostituta e tais polaridades revelam que suas representações mantêm estreitos laços com o sistema patriarcal, no qual a mulher liga-se ao sagrado, à família, é submissa, confinada ao lar e às obrigações com filhos, maridos, parentes, ou então, associa-se ao profano, à liberdade. Vale ressaltar aqui a estudiosa Maria Zina Gonçalves de Abreu que, em *O Sagrado Feminino: da Pré-história à Idade Média* (2007) expõe, historicamente, tal questão, desde a mitologia grega até Idade Média, e essa problemática perdura até o final do século XIX e começo do século XX, uma vez que as mulheres eram/são estereotipadas como bruxas, prostitutas, promíscuas, levianas, entre outros adjetivos pejorativos. No segundo polo, portanto, na visão patriarcal, elas são caracterizadas como rebeldes, empoderadas ou em vias de se tornarem empoderadas, donas do seu próprio destino e buscam conquistar e garantir a sua atuação num universo predominantemente masculino e, como exemplo, mencionamos a personagem central do romance *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, publicado pela primeira vez em 1999.

Em consonância com as premissas apontadas, o propósito desta dissertação é estudar a obra aludida anteriormente, enfocando a representação da protagonista no contexto literário, isto é, abordando a sua atuação e também de outras figuras femininas que aparecem na trama. Dito de outro modo, a nossa meta é realizar uma análise das representações do feminino na obra literária bem como a perspectiva de desconstruir a ideia de mulher submissa e, com isso, apontar a possível permanência de estereótipos das personagens secundárias que ocupam os papéis de mãe, prostituta, companheira. Almejamos, igualmente, compreender a representação da mulher buscando uma certa independência e autonomia na sociedade na qual está inserida e em seu contexto histórico-social, dando destaque para a violência familiar, que se apresenta na vertente classificada como literatura marginal, de modo específico, a colombiana.

A metodologia utilizada para a análise do romance se baseia em aportes teóricos: pesquisas bibliográficas em livros, pesquisas na internet, entrevistas, blog pessoal, artigos, dissertações e teses relevantes para a análise do nosso *corpus*. A dissertação, deste modo, está estruturada em três capítulos: No primeiro, “Aproximações ao escritor colombiano Jorge Franco”, pautados pelos estudos de Jonathan Culler (1999), Antoine Compagnon (1999), Antonio Candido (2000), Nicholas Goodbody (2008), Thomas Bonnici (2011), Sebastián Pineda Buitrago (2012), Júlia Kristeva (1974), Bella Jozef (1989), Gina Ponce de León (2011),

forneçamos dados sobre a vida e a obra de Jorge Franco e tecemos algumas ponderaçõs a respeito do conceito de cânone literário na literatura ocidental e a marginalizaçã e a situaçã periférica a que sã relegados muitos escritores, como é o caso do autor colombiano em epígrafe.

As obras de Franco podem ser classificadas, segundo alguns críticos (GOODBODY, 2008, CORRAL, DE CASTRO, BIRNS, 2013), como romances “sicarescos”, com narrativas cujo protagonista é um jovem assassino dos bairros pobres de Medellín e que trabalha nas margens mais violentas do narcotráfico (GOODBODY, 2008, p. 441), como é o caso da personagem central do livro *Rosario Tijeras*. Nessa obra, podemos encontrar o confronto entre dois mundos – centro e periferia – que coexistem dentro da cidade de Medellín e o leitor é levado a simpatizar-se com a assassina, graças ao ponto de vista e à versã dos acontecimentos apresentada pelo narrador, Antonio.

Tendo em vista que suas produçõs nã sã consideradas como obras canônicas, julgamos pertinente discorrer sobre a formaçã/perpetuaçã do cânone literário. O crítico Thomas Bonnici (2011) ressalta que a forma de avaliar a tradiçã se configura como uma maneira padronizada e fossilizada de classificar as obras literárias e enquadrá-las como canônicas ou nã. A essas indagaçõs, somamos as ponderaçõs de Jonathan Culler (1999) para quem a literatura está, frequentemente, veiculada às intençõs do cânone literário, que se constrói pela valorizaçã do estilo, gênero, classe social, pensamentos ideológicos centrais e, por fim, classe dominante da época.

No segundo capítulo, “Mulher, literatura e violênci”, assinalamos as inter-relaçõs entre a figura feminina, a violênci e o universo da ficçã, abordando ainda os elementos estruturais do romance: personagens, espaço, tempo, enredo, embasados pelos estudos críticos de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1984), Massaud Moisés (2006), Beth Brait (2017), Vera Paiva (1990), Michelle Perrot (2005) e ressaltamos o papel da mulher no contexto do narcotráfico colombiano e tecemos observaçõs sobre a formaçã de personagens femininas que parte de elementos da picaresca até atingir a sicaresca, num aprendizado da sobrevivênci no mundo da criminalidade. Valer-nos-emos das proposiçõs críticas de Antonio Candido (2000, 2014), Jaime Ginzburg (2012), Andrew Traumann (2018), Lúcia Zolin (2011), Thomas Bonnici (2007, 2011), Mario González (1988, 2000), Françoise Bouvet (2015), Tatiele Freitas (2013), Maurício de Bragança (2015).

Buscamos evidenciar a representaçã da personagem e a propagaçã da violênci no romance *Rosario Tijeras*, por meio da construçã da protagonista no contexto literário. Frisamos o papel da mulher, ressaltando a sua exclusã e desvalorizaçã na sociedade

concebida pelo autor colombiano. Sublinhamos a figura feminina imersa na sociedade patriarcal e o fato de que seu papel foi sempre limitado e subordinado aos padrões masculinos, melhor dizendo, a mulher é exposta às condições de poder, valor e hierarquia impostas pelos homens. Esses se esforçaram e se esforçam para mantê-la em um perpétuo confinamento dentro do lar doméstico, impedindo-a de se realizar fora do casamento e de ser livre, permanecendo à mercê do sexo oposto.

No romance, a personagem Rosario Tijeras se rebelará contra alguns padrões sociais naturalizados pela sociedade patriarcal, da qual faz parte, ao assumir posições e atitudes que sempre estiveram relacionadas e perpetuadas pela atuação masculina. Em relação a Rosario, um outro tema que será explorado nesse capítulo é a violência familiar e sexual, além de apontar a representação e marginalidade vivida pela mulher, no contexto histórico-social da narrativa estudada.

Fornecemos alguns aspectos relevantes a respeito do contexto histórico da Colômbia, apontando os narcotraficantes importantes, entre os anos de 1970 a 1990, bem como a luta do Governo contra o narcotráfico, mas, por outro lado, ao mesmo tempo, o fortalecimento dos cartéis para realçar como tais elementos são recriados pela ficção, por meio de postulados realistas e, por fim, assinalamos como mulher, literatura e a violência imbricam-se no contexto da narrativa.

O terceiro e último capítulo, “Figurações do feminino em *Rosario Tijeras*: anjos e demônios”, traz a análise da protagonista e de outras personagens femininas do romance, salientando o empoderamento relativo da mulher, não só na América Latina, mas no mundo todo, que vem destacando-se em busca do seu espaço e da preservação de seus direitos e de suas escolhas. As escolhas de Rosario Tijeras giram em torno de um empoderamento relativo devido à sua subordinação a “La Oficina”, comandada por homens, e de onde provém seus rendimentos para sua sobrevivência e gastos com objetos de luxo para seu consumo, porém ela era respeitada pelo povo da favela, em razão da sua posição de rebeldia. Por meio do trajeto de Rosario, assinalamos que a narrativa pertence ao gênero conhecido como *Bildungsroman* feminino, pois sua espinha dorsal centra-se na formação e na transformação da personagem-protagonista dentro enredo. Nessa parte, empregamos como base teórica os estudos de Cristina Pinto (1990), Wilma Patrícia Maas (2000), Franco Moretti (2020) e Altamir Botoso (2020). Evidenciamos como a personagem se articula no romance, impondo-se e ocupando o seu lugar, ainda que vivendo em um ambiente hostil, de violência familiar, posição social inferiorizada e, até mesmo, sendo vitimizada pelo preconceito histórico-social, que transparece no romance, e pune aqueles que ousam transgredir as regras impostas.

Por fim, chegamos a uma formulação que sintetiza a obra: crime + sedução, pois Rosario, além de usurpar um posto eminentemente masculino, ao assumir a atividade de sicária profissional, transforma-se em uma *femme fatale*, conforme pontuamos, com o apoio dos textos de Erika Bornay (1995), Vera Paiva (1990), Alexandra Delaplace (2015), Adriana Negreiros (2018), Eric Beuttenmuller (2014), Carlos Bauer (2001) e Nancy Qualls-Corbett (1990). Deste modo, Rosario Tijeras faz parte de um grupo de mulheres que buscam alcançar um certo empoderamento, procuram ser fortes, independentes, tentam romper com a sociedade tradicional e as opressões do patriarcado, como é caso de várias criações ficcionais tais como Maria Moura, Diadorim, Luzia-Homem, Scarlet O'Hara, Emma Bovary, Úrsula Iguarán, Rami, dentre outras¹ e grande parte delas, como Rosario, acaba pagando um alto preço pela ousadia de se revoltar contra o *status quo* do patriarcado devido ao fato de essas mulheres estarem em busca da igualdade. Em conformidade com a crítica literária feminista, essas mulheres estão na fase “feminista”,² de acordo com a classificação da estudiosa Elaine Showalter (1985 apud ZOLIN, 2019, p. 322).

Eis, portanto, a nossa proposta. Sigamos adiante com o desafio de analisar o romance escolhido como *corpus* desta dissertação, com enfoque na sua protagonista e na sua construção. Princípios nosso estudo com ponderações a respeito do autor da obra e as possíveis projeções de suas inquietações pessoais nas narrativas que tem concebido desde que lançou sua primeira obra romanesca.

¹ Scarlet O'Hara é a personagem central de *...E o vento levou*, da norte americana Margareth Mitchell, Úrsula Iguarán destaca-se como a matriarca da obra *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez e Rami protagoniza o romance *Niketche*: uma história de poligamia, de autoria da moçambicana Paulina Chiziane.

² Essa fase caracteriza-se pelo protesto contra os valores e os padrões vigentes e a defesa dos direitos e dos valores das minorias (ZOLIN, 2019, p. 322).

1. APROXIMAÇÕES AO ESCRITOR COLOMBIANO JORGE RAMOS FRANCO

1.1 A trajetória de Jorge Franco: entre a marginalização e o cânone

Jorge Franco Ramos é um escritor colombiano, que nasceu em 22 de fevereiro de 1964, em Medellín, Colômbia. Desde criança teve acesso aos livros, porém, aos 13 ou 14 anos, teve predileção pela literatura apresentada pelo avô, o qual presenteou-lhe com o livro *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Apesar de seu interesse pela ficção, ele só optou pelo Curso de Literatura após as oficinas literárias que participou na Universidade Javeriana, mas antes estudou direção e cinema em The London International Film School, no Reino Unido, foi instituído como membro da Oficina Literária da Biblioteca Pública Piloto de Medellín, dirigida por Manuel Mejía Vallejo e estudou literatura na Universidade Pontificia Javeriana, em Bogotá.

Em entrevista ao jornalista Winston Manrique Sabogal, do *site El País* (21 de março de 2014), Jorge Franco conta a respeito da influência do livro *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, que o inspirou em sua obra *El mundo afuera*, sua preferência por escritores norteamericanos, e ainda menciona o entusiasmo e a paixão pela literatura colombiana e a relevância dos fatos reais em que se inspira para compor suas obras:

Tuve suerte de que desde pequeño he estado rodeado de libros. Enid Blyton y Julio Verne fueron algunos de los primeros autores que me sedujeron. Luego vino Shakespeare con sus obras llenas de diálogos. Por eso mis novelas suelen tener muchos diálogos, creo que eso le imprime ritmo y dinamismo a la lectura. Más adelante llegaron Faulkner... Capote... Onetti, Onetti fue muy importante en algunos años, sentía en él su dominio sobre sus personajes, los ponía a caminar al borde del abismo sin tener ninguna piedad de ellos y eso le permitía tirarlos cuando quisiera. Entre los autores contemporáneos Cormac McCarthy. Sin duda, los escritores norteamericanos son una referencia para mí (FRANCO, em entrevista a SABOGAL, 2014, n. p.).

Franco, conseqüentemente, tem várias obras publicadas, e não omite as influências de outros escritores em sua ficção e se revela um apaixonado pela literatura. Ele se tornou conhecido somente a partir da publicação de *Rosario Tijeras* (1999), traduzido em diversos idiomas e que iremos apresentar e discutir no prosseguimento dessa dissertação.

Vale salientar que, ao estudarmos a tradição fundamentada pelo cânone literário ocidental, notamos que ela estabeleceu uma perspectiva de obras literárias consideradas como de alto valor e qualidade que foram determinadas por certos grupos elitizados que efetivou o

cânone, em outros termos, classificaram como obras clássicas, “altas literaturas” ou universais que são consagradas nas academias, mas, inevitavelmente, algumas ficaram de fora.

Alguns teóricos e críticos abordam a questão relativa ao conceito de cânone literário, como é o caso do estudioso Thomas Bonnici, em *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*, que afirma:

O cânone (gr. *kanón*: régua; lat. *canon*: régua, medida) literário ocidental é composto principalmente de obras escritas por autores brancos, masculinos e que pertencem às nações hegemônicas. [...] constatou-se que o cânone é uma fabricação submetida a limitações sociais, políticas e institucionais (BONNICI, 2007, p. 38, grifos do autor).

Dessa forma, entendemos que Bonnici denominou o cânone literário como uma “fabricação”, um modelo, em latim *canon*, em outros termos, uma forma de medir a tradição fundamentada e constituída por um grupo de autores formado, na sua maioria, de representantes masculinos, brancos e burgueses, que seguem um padrão estilístico. Ainda de acordo com o referido estudioso, há uma maneira padronizada de se classificar as obras literárias, segundo a qual

[a]s comunidades maiores ou ideologicamente hegemônicas prevaleceram na escolha de certos livros e excluíam os que continham sensacionalismo, detalhes estranhos, infantilismos, ou os que foram escritos por membros (p. ex. gnósticos) que não partilhavam da ortodoxia prevalente (BONNICI, 2011, p. 103-104).

Observamos, portanto, desde a antiguidade, que em Alexandria, Egito, entre 323 – 30 a. C, durante o período da helenística, houve a tradição de se criar listas de livros com autores considerados excelentes e foram estabelecidos parâmetros, para tais classificações. Para Bonnici (2011), os autores que estão na lista do cânone escreveram obras classificadas como: grandes, valiosas, duráveis e universais, selecionadas e, dessa forma, temos a exclusão de autores negros, representantes de minorias, latinos, mulheres entre outros. Ainda em conformidade com Bonnici (2011, p. 105),

Embora o cânone de nenhuma literatura moderna ou contemporânea tenha sido formalizado, raro não é que vários autores específicos sejam, vez ou outra, incluídos ou excluídos da lista. Por outro lado, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Manzoni e Machado de Assis, por exemplo, são os mais sólidos nomes do cânone inglês, espanhol, francês, italiano e brasileiro, respectivamente.

Assim, deduzimos que o cânone literário ocidental é a representação do que seria o “bom”, em suma, “o melhor”, pautado por regras fixas utilizadas para a publicação de obras, que são consagradas e adotadas no ensino por professores e estudiosos mundialmente, estabelecendo parâmetros e modelos para textos que se classificam como clássicos. Mas, qual

seria a regra para uma boa literatura? Qual é o princípio norteador para discernimos o que é bom para a sociedade? Para o estudioso Jonathan Culler (1999), em *Teoria Literária: uma introdução*, não haveria regras para tais indagações, e ele pontua que

É tentador desistir e concluir que a literatura é o que quer que uma dada sociedade trata como literatura – um conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura. Essa conclusão é completamente insatisfatória, é claro. Ela simplesmente desloca ao invés de resolver a questão: em vez de perguntar “o que é literatura?”, precisamos perguntar “o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?” (CULLER, 1999, p. 29).

Em seguida, Culler define o que é a literatura como algo que vem sendo analisado, por longas décadas e séculos, sendo influenciada pelo estilo, gênero, classe social, pensamentos ideológicos centrais, classe dominante da época. Sendo assim, dizer o que é literatura seria muito amplo, pois a literatura está na poesia, nas manifestações artísticas, na música, na linguagem. Ela exerce um papel de renovar as manifestações culturais produzidas na sociedade de uma determinada época, oportunizando uma perspectiva de concepção do que seja a literatura.

A partir da década de 60, temos a Literatura Colombiana Contemporânea, cujos autores queriam romper³ com esses padrões estabelecidos, vale frisar, que esse romper é relativo, pois muito ainda se mantem, porém, alguns contrariam as posturas anteriores no que tange a modelos e formas fixas para o texto literário. Em tal literatura, de modo geral, não existem regras ou normas, as quais passam a ser desconstruídas. Nesse sentido, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, concebe a literatura nos seguintes termos:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p. 68).

Conforme Candido enfatiza, a literatura é um sistema vivo, por isso, a importância da posição do autor e do público, e dessa maneira, a posição social do autor se enraíza na estrutura da sociedade, na qual está inserido, dito de outra maneira, ganha relevo o aspecto social na leitura e a interpretação de uma obra e, para existir um sistema literário, é necessário a

³ Utilizamos o verbo “romper” para falar das estéticas tradicionais, porém tal rompimento não se efetiva por completo, pois essa ruptura nunca é consolidada completamente e por mais que um autor tente inovar, sempre haverá elementos da tradição que persistem em criações da contemporaneidade.

articulação formada pela tríade essencial que se forma entre o autor, público e obra, influenciando na recepção.

O crítico referido, complementando as observações que transcrevemos anteriormente, pondera também que

A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (CANDIDO, 2000, p. 33-34).

Depreende-se que a criação da obra literária não poderia ser desvinculada da sociedade na qual ela surgiu, pois ela só está completa no momento em que consegue transmitir a sua mensagem e atuar sobre o seu receptor, em outras palavras, é o leitor quem dá função à obra literária. A literatura é, pois, formada por obras que dialogam entre si, por intermédio de vínculos intertextuais, conformando um sistema “vivo”, no qual temos os textos literários uns agindo sobre os outros.

Na concepção da pesquisadora búlgara Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica* (1974, p. 64), a intertextualidade, deste modo, é um fenômeno que se manifesta por meio de trocas, retomadas, alusões e citações de tecidos verbais, uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos” e, além disso,

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor (KRISTEVA, 1974, p. 98).

A noção da intertextualidade é de fato um recurso muito utilizado na produção cultural, o que a torna um poderoso instrumento de leitura-escritura de obras produzidas. Sem dúvida, esse conceito tem implicações na construção do cânone, desvelando influências, retomadas e empréstimos de textos considerados como clássicos, mas também, ações de problematização dessas narrativas, por meio da paródia, da reescritura e do questionamento constante dos parâmetros que “elegem” uma obra ao posto de “clássico”, enquanto ignora e marginaliza outras.

O teórico Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), tece agudas observações a respeito do cânone literário ocidental, o qual emerge de certo

estranhamento e da problematização do conceito de “clássico”, que imediatamente vem à nossa mente, quando refletimos sobre o que seria um texto canônico:

O clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo. Essa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso (COMPAGNON, 1999, p. 235).

Os postulados de Compagnon induzem a uma reflexão: até que ponto a defesa do conceito de clássico seria perfeita e sinônimo de cânone? Ao refletirmos sobre a perspectiva não só da Literatura Colombiana Contemporânea, notamos que nenhuma obra literária, de maneira geral, é igual ou idêntica a outra, ou perfeita. A questão da intertextualidade deve ser evidenciada, porém, cada obra falará por si, por isso, a importância da tríade autor, obra e público e a tomada de consciência de que o termo “clássico” deve ser revisto e sempre considerado com ressalvas.

De acordo com Bella Jozef (1989), em *História da literatura hispano-americana*, a literatura da contemporaneidade não é bem vista, pois as novas tendências predisõem a romper com o que era valorizado na escrita e vinha expresso em modelos narrativos de épocas anteriores. A perspectiva de mudança, com isso, é ocasionada por interferências da indústria cultural e os centros de sua expansão localizam-se no México, Lima, Buenos Aires, Córdoba, locais onde estão concentrados os autores revolucionários de textos ficcionais, os quais procuram novos caminhos.

No fim do século XIX, nota-se a intenção da construção de uma identidade das nações latino-americanas, e nesse sentido, foram extremamente importantes os romances de fundação na perspectiva de legitimar essa construção identitária, enquanto literatura nacional que pretende a valorização e expressão das diferentes artes e culturas, ampliando o espaço e a participação de todos. Doris Sommer (2004), em *Ficções de Fundação: Os Romances Nacionais da América Latina*, assinala que “[o]s escritores foram encorajados tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a legitimar à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal” (SOMMER, 2004, p. 22), contribuindo para que o processo de formação de uma identidade latino-americana se consolidasse.

Na literatura colombiana, de modo particular, há autores que revolucionaram a forma de escrita e, indubitavelmente, o escritor de grande prestígio no país é Gabriel García Márquez (1927-2014), que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Suas obras são mundialmente reconhecidas, destacando-se *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *El*

general en su labirinto (1981), *Doce cuentos peregrinos* (1992). Outros escritores que se sobressaíram na Colômbia, em outros momentos, foram Candelario Obeso (1849-1884), Rafael Pombo (1833-1912), José Eustasio Rivera (1888-1928), Jorge Isaacs (1837-1895), Fernando Vallejo (1942-), William Ospina (1954-), Tomás Carrasquilla (1858-1940), José Asunción Silva (1865-1896), Álvaro Mutis (1923-2013), dentre outros.

Segundo Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX, os movimentos culturais que ocorriam na Europa, no final do século XIX e, das primeiras décadas do século XX, dialogavam com as mudanças que ocorriam na sociedade ocidental. Consequentemente, o modo da produção capitalista e as novas formas de pensar e de sentir o mundo propiciaram o surgimento de novas estéticas artísticas, ou mais especificamente, outros códigos estéticos surgiam. O termo “vanguarda” vem do francês *avant-garde* e, desde o início do século XX, designam aqueles que, no campo das artes ou das ideias, não estão satisfeitos com a produção artística de sua época, rebelam-se e propõe novos formatos na literatura e nas artes em geral.

Na concepção de Gilberto Teles (1987), em *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, os artistas da vanguarda buscam novas formas de expressão, influenciados por Charles Baudelaire (1821-1867), o qual era considerado estar à frente de seu tempo, procurava quebrar os padrões estabelecidos, protestava contra a arte conservadora e suas posturas e atitudes acabaram por influenciar a arte produzida em todos os lugares do mundo. Para Baudelaire, o conceito de modernidade tem outro significado, é algo fascinador, uma vez que o mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial oferecem matérias estimulantes e dissonantes para serem apreendidas poeticamente. A modernidade para Baudelaire é a junção do novo com o velho, ligando-se à forma de representação das cidades na época em que estavam sendo construídas, caracterizando a urbanização e o processo de industrialização na Europa. Além disso, as pessoas do campo migravam para cidade, ocorre a mistura dos prédios velhos com os prédios novos, há o apreço ao convívio entre o novo e o velho, e da junção desses elementos configura-se o processo da *era modernidade ideal*.

A respeito das vanguardas europeias, vale ressaltar que foram importantes para o desenvolvimento do Modernismo, deixando em evidência a importância da Europa no fim do século XIX e favorecendo o surgimento de vários movimentos vanguardistas. A estudiosa Bella Jozef (1989, p. 180) afirma: “o Modernismo hispano-americano inaugura na América a modernidade. A vanguarda desenvolve alguns de seus aspectos e inicia o processo de diluição como crítica de toda a experiência poética anterior e do próprio poema”. Em outras palavras, esses movimentos tinham o objetivo de pregar uma ruptura com o tradicionalismo das artes e

propunham novas formas de expressão, de ampliação e visão do homem contemporâneo, e estas manifestações se destacaram por sua radicalidade, a qual acabou exercendo influência sobre a arte em todo o mundo. De acordo com Viviana Gelado, em *Poéticas da Transgressão*,

[...] a promoção da ruptura da dicotomia entre arte ou cultura “alta” e “cultura popular” pelos movimentos de vanguarda, tanto na Europa como na América Latina, sustenta-se na aposta maciça feita por eles na noção de cultura por oposição à da civilização, adotada esta última como bandeira, no nosso continente, pelos intelectuais dos movimentos da década anterior, contemporâneos aos centenários das independências nacionais. Esta mudança implica historicamente uma consideração mais matizada em relação ao projeto de modernização exaltado pelas gerações precedentes, desde o positivismo imperante na década de oitenta do século XIX, e seu otimismo endêmico. A ênfase na cultura, contra a civilização, aposta em uma modernização mais equitativa, deixando à vista as mazelas que a imposição do modelo adotado pelas oligarquias locais já evidenciava na época (GELADO, 2006, p. 64).

Desta maneira, na América Latina não poderia ser diferente, uma vez que este era o exato momento da história em que as manifestações artísticas estavam expandindo-se no mundo na perspectiva de novas estéticas culturais. A esse respeito, Sebastián Pineda Buitrago acrescenta:

Este fenómeno fue común en toda Hispanoamérica. Si el nuevo estilo de vida exigía el aprendizaje de otras lenguas, al mismo tiempo exigía la renovación, flexibilización y modernización de la propia. No bastaba con tener un espíritu cosmopolita y entenderse con europeos o estadounidenses; había que entenderse también con el pueblo circundante, con el campesino y el provinciano. Varios escritores comprendieron que si querían lograr una redacción flexible, ágil y clara, debían incorporar, además, multitud de voces y expresiones regionales. Eso no fue fácil⁴ (PINEDA BUITRAGO, 2012, n. p.).

Verificamos que, na América Latina, seus artistas, na sua grande maioria, pautavam-se pelas tendências europeias, fosse para as imitar ou combatê-las. Bella Jozef (1989) aponta o modernismo caracterizado como o primeiro movimento estético de reação da América, por sua pluralidade de traços, condutas rebeldes, conformistas e renovadoras. Essas inspirações do modernismo conquistaram a literatura hispano-americana, em diversos aspectos como: nas movimentações culturais, artísticas e literárias estabelecendo as diluições das fronteiras. Sendo assim, através da transgressão dos artistas por meio da visão cosmopolita, correntes espirituais, a liberdade de inspiração, buscou-se uma renovação/ inovação na linguagem métrica enfatizando as técnicas do estilo com ritmo livre e subjetivamente, uma imagem poética que

⁴ “Esse fenômeno era comum em toda a América Latina. Se o novo estilo de vida exigia o aprendizado de outras línguas, ao mesmo tempo exigia a renovação, flexibilidade e modernização da própria. Não foi o suficiente ter um espírito cosmopolita e se entender com europeus ou americanos; também se tinha que entender com as pessoas ao redor, com o camponês e o provinciano. Vários escritores perceberam que, se quisessem alcançar uma escrita flexível, ágil e clara, deviam incorporar, além disso, uma infinidade de vozes e expressões regionais. Isso não foi fácil” (tradução nossa).

conseguisse romper os limites da tradição, mudando vigorosamente a forma como se escrevia até o momento, havendo uma sensibilidade e cuidado no emprego do vocabulário. Explorava-se uma identidade nacionalista.

Na perspectiva literária canônica ocidental houve uma hibridação⁵, uma tentativa de flexibilização dos padrões já estabelecidos, no intuito de valorizar e dar vozes aos autores que estão à margem do cânone,

[...] Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalhariam os processos de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes e, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio (CANCLINI, 2008, p. XXV-XXVI).

Canclini esclarece que a hibridação cultural tende a ser explorada, graças ao contexto político e histórico-sociocultural, ao avanço da globalização no mundo, ao processo de modernização da cultura de massa, e à expansão industrial midiática que influenciaram na manifestação artística e literária dando espaços para as literaturas e as artes, ressignificando os espaços. Como exemplos, apontamos a literatura marginal, literatura picaresca, literatura de autoria feminina, literatura afrodescendente, literatura LGBTQIA+⁶, literatura contemporânea, dentre outras que estão colocadas à margem da sociedade e influenciaram a literatura moderna.

Dessa maneira, outras manifestações estéticas ocorrem, dentro de cada época, por permitir a aproximação da literatura com outros códigos estéticos no viés da globalização e da contemporaneidade designando, assim, os movimentos. A estudiosa Bella Jozef (1989, p. 111) conclui: “Todo um complexo mundo de idéias influenciou no movimento, ao mesmo tempo que o incremento industrialista, novas correntes migratórias e o desprestígio da Espanha pelo atraso na aceitação de novas concepções abriram novas perspectivas à Hispano-América”.

O modernismo hispano-americano destacou-se na busca da identidade nacional e cultural e, a esse respeito, Bella Jozef (1989, p. 111) pondera: “multiplicam-se modos diferentes de encarar a realidade, sem deixar de lado as conquistas literárias de séculos anteriores, com inteira liberdade ao escritor para escolher os caminhos que melhor se adaptassem à sua ânsia de expressão”, melhor dizendo, com as inovações de técnicas estéticas e revalorização dos

⁵ Conceito que provém da obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini, 2008.

⁶ BORTOLETTO, Guilherme Engelman. *LGBTQIA+: identidade e alteridade na comunidade*. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/guilherme_engelman_bortoletto.pdf. Acesso em: 07 jun. 2021, às 20h20min.

artistas, estes rompem com a dependência e referência europeia, e universalizam a perspectiva de nacionalidade.

Apesar de todo o processo da estética modernista, os modernistas do “Boom” parecem renegar os iniciadores do século XIX, conforme assinala Doris Sommer (2004, p. 17-18, grifo da autora):

As paródias do Boom, suas finas ironias e seu estilo jocoso são uma espécie de negação infundável que eventualmente irá produzir o efeito contrário, isto é, a admissão, de modo que seus círculos viciosos narrativos comentam a frustração dos escritores bem como as decepções com o desenvolvimentismo: quanto mais se deve resistir ao romance nacional, mais ele parece irresistível. [...] O tempo passa, e os pêndulos oscilam. Alguns escritores que haviam escrito círculos em torno da história durante os anos sessenta e setenta começavam a experimentar novas formas de narrativa histórica. Essa volta de uma tradição reprimida pode provocar a curiosidade sobre as ficções que o Boom deliberadamente deixou para trás, talvez até provoque a capacidade de compreender e de *sentir* a qualidade apaixonadamente política dos romances latino-americanos anteriores. Entre outras coisas, eles tinham o encanto da promessa que se transformou em amargura diante da fraude desmascarada (SOMMER, 2004, p. 17-18, grifo da autora).

O “boom” nega a história literária e a importância do movimento modernista com os primeiros romances de fundação nacional, os quais validam a identidade nacional e cultural hispano-americana. Os romances nacionais são marcados por “uma arqueologia do ‘BOOM’”⁷ (SOMMER, 2004, p. 15), que possibilitou aos escritores adquirirem independência cultural e uma construção de identidade híbrida. Segundo Sommer, destacaram-se os escritores Gabriel García Márquez (1927-2014), Carlos Fuentes (1928-2012), Mario Vargas Llosa (1936), Julio Cortázar (1914-1984), entre outros que participaram desse “boom” latino-americano e que “pareciam trazer mais autonomia e imagens exatas do que aquelas fornecidas por uma “ciência” da história ainda em formação” (SOMMER, 2004, p. 23).

É notável o entusiasmo para a construção dos romances nacionais do século XIX, e a esse respeito, Sommer observa que

⁷ “Entre 1960 e 1975, desenvolveu-se na América Latina, uma tendência/vertente conhecida como *Boom*. Este, mais do que um movimento literário, foi na verdade um fenômeno editorial que teve três causas sócio-históricas: o desenvolvimento industrial da América Latina, que possibilitou a criação de editoras; a explosão populacional e o crescimento urbano, que trouxe melhorias na educação. Os três fatores implicavam [...] num aumento considerável de leitores. O outro fator determinante para o *Boom* foi a Revolução Cubana. Isso tornou possível a fundação da Casa de las Américas, o que significou a divulgação da crítica na revista patrocinada pela dita instituição e o novo concurso de romance com o mesmo nome. Existindo o concurso de romance, crítica literária com um órgão de radiodifusão e um punhado de autores (que, exceto por algumas reuniões em Barcelona, nunca conformaram um grupo) assimilando as novas técnicas narrativas da Europa e da América do Norte, o *Boom* estava criado. Foram quatro os romances que [embasaram a referida tendência]: *La ciudad y los perros* [de Mario Vargas Llosa], *Rayuela* [de Julio Cortázar], *Cambio de piel* [de Carlos Fuentes] e *Cien años de soledad* [de Gabriel García Márquez]” (PARRA LONDOÑO, 2016, p. 117, tradução nossa).

Os romances iriam ensinar ao povo a sua história, seus hábitos que acabavam de se formular, e as idéias e sentimentos vinham sendo modificados por acontecimentos sociais e políticos ainda não divulgados. [...] A América precisava de histórias edificantes e autônomas, do tipo que Manuel de Jesús Galván escreveu para a República Dominicana (*Enriquillo*, 1882). [...] Tudo isso faz crer que a literatura tem a capacidade de intervir na história, de ajudar a construí-la. Gerações de escritores e leitores americanos assim supunham (SOMMER, 2004, p. 24-25).

Assim, os escritores tinham objetivo de legitimar a construção da identidade nacional, com um sentimento nacionalista, que exaltasse a nação, fundamentado no momento político e histórico-sociocultural e, destacando as misturas de raças, de culturas e identidades. Sommer destaca o nacionalismo brasileiro presente nos romances de José de Alencar: “*O Guarani* e *Iracema*, para ser o romance nacional, isto é, a escolha entre homens índios amantes de mulheres brancas e mulheres índias amantes de homens brancos” (SOMMER, 2004, p. 183), revelando um elemento comum nas narrativas de fundação, que trazem os desencontros amorosos entre europeus e indígenas.

A construção das identidades nacionais, a afirmação das literaturas na América Latina e as incorporações das inovações e rupturas propiciadas pelas vanguardas europeias permitiram que o cânone também fosse questionado, discutido, ampliado e, ainda que continue sendo elitista, que exclua, muitas vezes, autores e obras importantes, sem sombra de dúvida, inúmeros romances produzidos por latino-americanos passaram a ser discutidos pela crítica nacional e europeia, produzindo alterações significativa naquilo que se considera clássico/canônico e ampliou-se significativamente o número de inclusões de obras nessa coisa intangível que se convencionou denominar de “cânone literário”.

O nosso estudo é uma tentativa de salientar as qualidades do romance *Rosario Tijeras* e valorizar as particularidades estilísticas e estruturais da ficção produzida por Jorge Franco, o qual certamente produziu obras que o capacitam a adentar o tão famigerado cânone literário contemporâneo.

1.2 As obras de Jorge Franco: temas, aspectos estilísticos, o espaço citadino

Franco escreveu as seguintes obras⁸: *Maldito amor* (1996 - contos), *La niña calva* (2014-infantojuvenil) e os romances *Mala Noche* (1997), *Rosario Tijeras* (1999), *Paraíso Travel* (2001), *Melodrama* (2006), *Santa Suerte* (2010), *El mundo de afuera* (2014), *Donde se*

⁸ Informações disponíveis em: <https://jorge-franco.com/biografia/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

cuenta cómo me encontré con Don Quijote de la Mancha en Medellín cuando la ciudad se llenó de gigantes inventados (2014), e *El cielo a tiros* (2018). Algumas obras podem ser classificadas, segundo alguns críticos (GOODBODY, 2008, CORRAL, DE CASTRO, BIRNS, 2013), como romances “sicarescos”, ou seja, narrativas cujo protagonista é um jovem assassino dos bairros pobres de Medellín e que vive/sobrevive nas margens mais violentas do narcotráfico (GOODBODY, 2008, p. 441), como é o caso da personagem central do livro *Rosario Tijeras*.

A seguir, inserimos uma fotografia do autor de *El mundo de afuera*, como mais uma forma de familiarizar o nosso leitor com esse ficcionista contemporâneo, que conta já com várias obras publicadas em seu país e já se encontra traduzida para várias línguas.



Figura 1 – Escritor Colombiano Jorge Franco Ramos (Foto: Julieta Solincée)
 Fonte: Disponível em: <https://www.panorama2go.com/wp-content/uploads/2014/07/2.jpg>.
 Acesso em: 12 mai. 2020.

O livro *Maldito amor* (1996) é uma coletânea de dezessete histórias com enredos em torno do amor, da dor e da tristeza. Alguns desses contos receberam os seguintes títulos: “Con tu perfume alrededor”, “Meciendo muertos”, “La venganza de Miranda Lorenzo”, dentre outros. A professora e escritora Ángela María González Echeverry discorre sobre a violência nessa obra, em seu artigo “La violencia: ente de sujeción entre lo femenino y lo masculino em *Maldito amor* de Jorge Franco”:

La percepción de la violencia en *Maldito amor* al igual que en otros trabajos del autor, se presenta a manera de actos consuetudinarios de interacción entre sujetos dentro de un espacio histórico en permanente movimiento y confrontación. El material simbólico del que se nutre la sociedad se erige a partir de la apropiación de estructuras y relaciones violentas, constreñidas por un enfrentamiento bélico que tiene su origen en los más hondos sentimientos polares. La violencia entonces, es considerada en su doble acepción: fuente constructora de la identidad cultural y forma idónea de relación social⁹ (GONZÁLEZ ECHEVERRY, 2005, p. 251-252).

Dessa maneira, a obra simboliza a representação das personagens femininas, com características fortes e determinadas, e abrangendo a violência como cenário de conflitos no cotidiano do País.

No romance *Mala noche* (1997), a personagem protagonista e narradora da história é Brenda, uma prostituta, que levava uma vida rodeada de glamour, estando sob os holofotes como uma mulher rica e bem sucedida, que abandona seus luxos, o seu bem-estar e sua comodidade, para viver uma vida simples no submundo marginalizado em relação ao mundo mais convencional, com o objetivo de encontrar seu filho, perdido na adolescência. Além da busca pelo filho, luta para conseguir sua liberdade do marido opressivo e, também, contra o conservadorismo do pai. Outros personagens aparecem no contexto da história, contada na década 1990, em uma cidade colombiana. No desenrolar do enredo, há crimes que são cometidos à noite, como se fosse algo do cotidiano, usando a mesma cena, em uma cidade que não é nominada. Na história, há uma assassina que corta a cabeça das vítimas utilizando uma adaga e, com isso, a violência permeia as vítimas pertencentes a um submundo estigmatizado pela violência e prostituição; concebendo ao leitor uma reflexão a respeito da vida noturna e suas consequências como a dor, a falta de solidariedade, a solidão, a destruição, a desmoralização, por fim, culminando na morte.

Paraíso travel (2002), por sua vez, narra a trajetória de um jovem casal colombiano, formado por Reina, uma jovem sedutora, e Marlon, apaixonado por ela, que a acompanha em sua viagem. Eles emigram para Nova York, fugindo do destino a que a história de seu país os condena: o narcotráfico. Na noite em que chegam a Manhattan, inesperadamente Marlon fica perdido, devido a uma perseguição policial que os separa e o obriga a ir atrás de Reina, em uma cidade com mais de vinte milhões de pessoas, e é assim que começa seu percurso em busca da personagem protagonista, que, em poucas horas, verá seus sonhos despedaçados.

⁹ “A percepção da violência em *Maldito amor*, como em outras obras do autor, é apresentada como atos habituais de interação entre sujeitos dentro de um espaço histórico em permanente movimento e confronto. O material simbólico de que se alimenta a sociedade surge da apropriação de estruturas e relações violentas, constrangidas por um confronto bélico que tem origem nos sentimentos polares mais profundos. A violência, então, é considerada em seu duplo sentido: uma fonte de identidade cultural e uma forma ideal de relacionamento social” (tradução nossa).

Jorge Franco, tanto nessa narrativa, quanto em outras que concebeu, procura representar jovens colombianos da periferia em busca de seus sonhos, almejando uma vida melhor. Assim, mostra que o emigrante não sabe como será sobreviver em outro país; apontando as diferentes classes sociais no mundo e assinalando os pontos positivos e negativos das culturas estrangeiras, no caso de *Paraíso travel*, dos Estados Unidos. É interessante, aqui comentar o título que de modo híbrido junta o verbete da língua espanhola “paraíso”, com o da língua inglesa “travel”, “viajar”.

A viagem ao “Paraíso” é cheia de diálogos rápidos e concisos, com descrições muito visuais, e mostra a realização do “sonho americano” que tanto pode proporcionar mudança de vida social e felicidade, mas também pode ocasionar a infelicidade e o fracasso, levando o leitor a refletir sobre o caminho do sofrimento, humilhação, abuso e exclusão em solo estrangeiro.

Melodrama (2006) é uma narrativa guiada pelo personagem Vidal, um protagonista homossexual, ousado e rebelde. Há algum tempo, Vidal, um belo jovem colombiano, convidou sua compatriota Perla a deixar a Colômbia e encontrá-lo em Paris. Ele tinha um plano: fazer com que Perla, rude, rebelde e a princípio a mulher menos adequada para um aristocrata, se casasse com seu amigo e protetor, o velho viúvo conde Adolphe de Cressay. Desta forma, o conde poderia cumprir o que havia prometido à sua esposa anterior: fazer de Vidal, que soube aliviar sua longa agonia, o legítimo herdeiro de ambos. Educada por Vidal, Perla consegue ocupar seu lugar com o conde e o plano parece dar certo.

Contudo, um ano depois, quando a morte acidental do aristocrata é posta em dúvida por seu sinistro sobrinho Clementi, decidido a não ceder a herança a esses aproveitadores. Mas Vidal, mortalmente doente, não está mais em posição de lutar; e será Perla, acompanhada por sua fiel Anabel, quem deve resistir ao cerco. Uma galeria de personagens inesquecíveis é adicionada à intriga sustentada por uma trama cheia de mal-entendidos. A obra reúne as qualidades intrigantes e cheias de suspense do melodrama clássico com uma visão absolutamente contemporânea da sociedade atual.

Baseado na combinação de tragédia, amor, paixão, decepção, o romance *Santa Suerte* (2010) ampara-se em uma boa dose de senso de humor, em que não existe sorte nem azar, visto que os indivíduos são abandonados ao sabor das circunstâncias, uma vez que não sabem o seu destino e as decisões que irão guiar os rumos de suas vidas. Jorge Franco deixa um pouco de lado a violência para contar a história de três irmãs: Leticia, Amanda e Jennifer, que são personagens bem peculiares na forma de encarar cada uma o seu destino. Leticia se envolve em diversos relacionamentos com homens que não fazem seu perfil ou gosto. Amanda, por sua vez, sonha com a promessa que recebeu de um homem e vive literalmente grudada ao telefone, e

Jennifer, por fim, vista como a mais determinada das três, pede esmolas de forma estilosa e sempre bem vestida, fazendo isso para conseguir dinheiro e a atenção dos outros.

Na referida obra, delineiam-se perfis femininos que se ligam aos estereótipos das representações das mulheres no universo da ficção: a que é volúvel e com experiências passadas por vários relacionamentos fracassados; aquela que é fiel, sonhadora e espera indefinidamente pelo amado; e a que finca os pés na realidade, contudo deixando entrever a sua carência e a necessidade de receber afeto daqueles com quem convive.

A cidade de Medellín, por seu turno, serve como cenário para *El mundo de afuera* (2014) e é onde encontramos a personagem principal, a princesa Isolda, uma adolescente que vive enclausurada no castelo La Rochefoucauld, por ordem de seu pai Don Diego. A intenção do isolamento é preservá-la com sua pureza e evitar o convívio com coisas mundanas e consideradas como erradas. Don Diego é sequestrado pelo bandido El Mono Trejos e sua gangue pede o resgate de um milhão de dólares. A família Echavarría é muito conhecida na cidade devido aos diversos empreendimentos que possui ali e a história gira, principalmente, em torno do sequestro do pai de Isolda, e o desfecho do sequestro é desastroso. Isolda vive em um mundo paralelo, cheio de fantasias, até se perde na floresta do castelo. Vive isolada do mundo, devido à proteção excessiva do pai e, ao enfrentar a realidade, terá que defrontar-se com o mal e com interesses mesquinhos e cruéis.

Esse romance parodia os contos de fada, que têm, frequentemente, um final feliz. Na narrativa de Franco, a princesa, aprisionada e protegida, é um ser despreparado, que encontra dificuldades em se adaptar a um mundo violento e cruel, no qual seu pai é responsável por sua clausura, ele desaparece, e ela se vê obrigada a enfrentar uma nova realidade, bem distinta daquela a que estava habituada e que a conduz por percursos desconhecidos e no qual não há nenhum príncipe para salvá-la.

O livro *Donde se cuenta como me encontré con don Quijote de la Mancha en Medellín, cuando la ciudad se llenó de gigantes inventados* (2005), conforme fica patente no seu próprio título, foi inspirado na obra *Don Quijote de la Mancha* (1.^a parte - 1605, 2.^a parte – 1615), de Miguel de Cervantes e Saavedra (1547-1616), na qual o engenhoso fidalgo Alonso Quijano enlouquece de tanto ler romances de cavalaria e parte com a missão de tornar-se um cavaleiro, usando uma armadura velha e enferrujada. Don Quijote é um cavaleiro andante, em busca de aventuras ao lado do seu escudeiro, Sancho Pança, que acredita em suas loucuras e promessas de ganhos futuros que terá. Don Quijote resolve lutar contra gigantes, que na verdade são moinhos de vento, e um exército de inimigos que, na verdade, são ovelhas. Miguel de Cervantes dá origem a um excelente romance moderno consolidado pelo cânone e lido até os dias atuais,

além de ser considerado uma transgressão para a literatura contemporânea, e possibilita que se estabeleçam ligações entre o passado e o presente (o “antigo” e o “moderno”), juntamente com a narrativa picaresca, conforme salienta o estudioso Adeldo Gonçalves (2011, n. p.), grifos do autor):

Para fazer essa “ponte” entre o antigo e o moderno, esses escritores espanhóis “descobriram” um personagem que caía à medida: o pícaro, que estabelecia essa ligação com a modernidade, pois, de fato, o *Lazarillo de Tormes*, gênese desse tipo de romance, é o primeiro a transgredir certas regras, como a de colocar o pobre como personagem principal de uma aventura, indo ainda mais além do Dom Quixote, de Cervantes, considerado o primeiro romance verdadeiramente transgressor. É verdade que Dom Quixote, se ridiculariza as novelas de cavalaria, mostrando-as como um gênero que chegara a um estágio de exaustão e degradação, tal a repetição da fórmula que as fundamentava, o *Lazarillo de Tormes* seria um cavaleiro tão desprestigiado que já havia até perdido o seu cavalo e todo o idealismo, integrando-se no dia a dia das cidades espanholas que mal saíam do feudalismo. Por esse lado, o pícaro, esse cavaleiro que perdera seu cavalo, para sobreviver, aceitaria passar por uma série de circunstâncias pouco dignas, como até mesmo a de posar como marido da amante de seu amo.

Como vimos, a formação do personagem pícaro vem carregado de sátira social, e Cervantes consegue fazer isso também em *Dom Quixote*, ridicularizando os cavaleiros medievais e reais, por meio de um cavaleiro andante “doido” e, que vivia em um mundo de sonhos. Mario González (1988) considera que estas duas obras magistrais da literatura ocidental são marcadas pela paródia: “[...] a novela de cavalaria deu lugar a duas formas de paródia: uma obra-prima de Cervantes; a outra se inicia antes do *Quixote* com o *Lazarillo de Tormes* e se continua nos demais romances picarescos” (GONZÁLEZ, 1988, p. 60). A esse propósito, Denise Dias, em *A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado*, assevera que

Dom Quixote aproxima-se do romance picaresco por causa das temáticas: do abandono do lar, do desejo de liberdade, do sonho com uma vida promissora e também dos inúmeros pícaros que apresenta a obra. Esta é, sobretudo, uma sátira do império espanhol, e dos heróis da cavalaria. Seu protagonista defende as vítimas da injustiça. A síntese do romance, em que a tese é o romance de cavalaria, a antítese é o romance picaresco (DIAS, 2019, p. 48).

No romance moderno e já no romance picaresco, eleva-se a figura do anti-herói e, assim, nota-se o diálogo com a tradição e se reconhece a marginalidade na qual se desenrolam as ações que vivenciam na ficção. Dias (2019, p. 42) argumenta que “[o] pícaro é um anti-herói em primazia”, que se debate numa sociedade marcada por contrastes e na qual a miséria, a fome e a luta pela sobrevivência forjam o seu caráter:

Esse novo protagonista é o oposto do herói tradicional. É o anti-herói, nem sempre é desprovido de coragem, já que concretiza problemas sincronizados com a sua época e suas necessidades, mas já não apresenta a grandeza do herói épico, estando mais

próximo dos limites humanos normais. Por vezes tal personagem pode nos agradar pela forma como contribui para a desmistificação do “herói tradicional”, pela verossimilhança aos aspectos humanos, bem como pela busca constante da dificuldade da sobrevivência (DIAS, 2019, p. 41).

Consequentemente, em Cervantes o herói enfrentava os seus medos, sua imaginação, seu desejo de se firmar como um herói para a comunidade; no romance picaresco o herói peleja com a fome, a marginalidade, a luta pela ascensão social. Ambos são diferentes dos heróis de cavalaria, seja pela inaptidão para ser tornar cavaleiro, no caso do Quixote cervantino, seja pelo propósito de tentar parecer um cavaleiro de bem, mentir e enganar para sobreviver, no caso do protagonista da narrativa picaresca. Dessa forma, Jorge Franco irá se apropriar do anti-herói de Cervantes, para recriá-lo no contexto de Medellín, valendo-se também de alguns elementos do romance picaresco, convertido na modalidade sicarésca, que será discutida mais adiante nessa dissertação.

Para contar a história de *Don Quixote de Medellín*, Jorge Franco empregou metáforas para nos ajudar a compreender algumas das grandes verdades da humanidade. A maioria das histórias de Jorge Franco tem a cidade Medellín como contexto social, local no qual se testemunha, nos anos 1970-1990, o aumento significativo da violência, do tráfico de drogas e a falsa ilusão do dinheiro em abundância. E é neste lugar que se narra a história do Don Quijote de Medellín. A personagem central é um menino, que em companhia do avô, inventam personagens e empregam o lixo que encontram para confeccioná-las. Don Quijote entra na história quando o avô precisa coroá-lo, mas falta uma bacia. Pacientemente, o avô espera que essa peça seja encontrada. O menino cresce e tem pela frente a cidade de Medellín, que já precisa enfrentar seus próprios gigantes encarnados sob a forma de violência, drogas e assassinatos, mas nada disso interrompe a união do avô com o neto. Essa história foi reeditada pela Editorial Planeta Colombiana e virou um livreto e os direitos autorais foram doados pelo autor para ajudar vítimas de explosão de minas.

O primeiro livro infantil publicado por Franco foi *La niña calva* (2014). Nele, a personagem Benjamin, da janela de seu quarto, consegue ver as luzes acesas em uma das casas de seu bairro, a qual tem um passado cercado por mistérios, e os novos inquilinos não fazem questão de se relacionar e conversar com os vizinhos. À noite, barulhos estranhos soam de dentro da casa e despertam a curiosidade de Benjamin, que deseja saber o que acontece na casa e os segredos lá guardados. Então, Benjamin sai em busca de desvendar todos os mistérios que cercam aquela casa. Trata-se de uma história para crianças, cheia de curiosidades, intrigas, suspense.

El cielo a tiros (2018) é um romance que trata dos filhos dos maiores traficantes de drogas da Colômbia, nos anos 1990. Jorge Franco tece uma representação da cidade de Medellín, em 2018. A personagem protagonista Larry retorna à Colômbia, após doze anos do desaparecimento de seu pai, um narcotraficante muito próximo de Pablo Escobar, nos anos noventa. Os restos mortais de seu pai foram finalmente encontrados em uma vala comum e Larry retorna para recuperá-los e enterrá-los. Também, irá reencontrar sua mãe, que está com sintomas de depressão. Larry chegará no dia da celebração da Alborada¹⁰. Seu amigo de infância, Pedro, que está à sua espera no aeroporto, vai levá-lo diretamente para o festival popular mencionado, mas as coisas irão sair do controle e ações muito violentas irão ocorrer no local da festividade.

A obra que selecionamos como *corpus* dessa dissertação, *Rosario Tijeras* (1999), é narrada por Antonio, um amigo de Rosario, que está na sala de espera de um hospital, onde espera notícias de sua amiga, que está lutando por sua vida, pois foi baleada. É por meio do narrador testemunha Antonio que reconstruímos a amizade entre os dois; a história de amor de Rosario com Emilio e, por fim, sua vida como criminosa. Ela é uma assassina contratada pelos narcotraficantes, vive no mundo das drogas e prostituição, na cidade de Medellín, na década de 1980. *Tijeras* significa “tesoura”, em português e no livro, ninguém sabe ao certo como é seu sobrenome ou sua real identidade, porém a tesoura é objeto que ela utiliza para exterminar suas vítimas, cerca de duzentas, ao longo da narrativa.

A personagem central representa uma jovem cheia de sonhos, da periferia de Medellín, que cresceu na favela, cercada pelo narcotráfico. Ela torna-se assassina, aos doze anos, quando fez sua primeira vítima, o homem que a violentou, após entrar para o mundo do crime, pois não há outra saída para ela tornar-se independente e sustentar seus luxos e seus vícios. Abandonada pela mãe, Tijeras só tinha afeto pelo irmão e os homens que se aproximam dela irão morrer ou se tornam cúmplices das suas aventuras sanguíneas. Representada como viúva negra, seu beijo tem “sabor da morte”, porque antes de matar suas vítimas, ela sela seu destino com um beijo.

Jorge Franco Ramos teve um certo reconhecimento com o romance, *Rosario Tijeras* (1999), o qual ganhou a Bolsa Nacional de Novelas do Ministério da Cultura e foi agraciado também com o Prêmio Internacional Dashiell Hammett, no ano de 2000, em Gijón, na Espanha. Essa obra teve sua tradução disponibilizada para mais de quinze idiomas, além de ser adaptada para o cinema, para novela na televisão, e por fim, foi transformada na série *Rosario Tijeras*,

¹⁰ Alborada - são comemorações das festividades natalinas que, em Medellín, começam na noite de 30 de novembro com queimas de fogos. Disponível em: <https://elrionegrero.com/el-oscurο-origen-de-la-alborada-navidena/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

que está em sua terceira temporada, na netflix. O romance *Paraíso Travel* (2002), por sua vez, foi publicado em doze idiomas, e de maneira similar à obra aludida anteriormente, obteve a transposição para uma série de televisão e uma versão cinematográfica, que se tornou um dos filmes de maior bilheteria do cinema colombiano.

Segundo informações disponíveis no site do escritor o livro intitulado *Melodrama* (2006) teve sua adaptação para o teatro, publicado em toda a América Latina, e ficou na Colômbia em primeiro lugar nas vendas. Também foi bastante divulgado, recebendo tradução para vários idiomas, juntamente com *Santa Suerte* (2010), cuja recepção foi expressiva, não só na América Latina, mas também em outros países como Espanha e Turquia e há intenção de que ele seja traduzido para outras nações. Franco foi prestigiado com o Prêmio Alfaguara de Novela pelo romance *El mundo de afuera*.

Vale pontuar aqui que as obras de Jorge Franco estão sendo valorizadas na América Latina, e em países como: França, Estados Unidos, Itália, Arábia, entre outros. A predileção pode ser notada tanto pela sua escrita quanto pela excelente venda, e pelo apreço às adaptações para a televisão, o cinema, e o teatro. Além disso, os estudos sobre *Rosario Tijeras* e outros livros desse escritor sinalizam para um reconhecimento que porventura poderá vir a consagrá-lo como um autor apto a ingressar no cânone latino-americano. Por meio de sua literatura, ele tece críticas sociais relacionadas à violência, ao narcotráfico da Colômbia e à migração da população latino-americana para outros países. Os seus romances são de fácil aceitação do público – leitor, fato que advém, certamente, da qualidade e das temáticas tratadas, tanto que ganharam traduções em outras línguas e seus textos já alcançam um número considerável de países europeus, conferindo respaldo para nossa escolha.

Na sequência de nossa dissertação, sintetizamos os principais estudos que foram realizados a respeito das produções ficcionais de um escritor que vem se firmando e se destacando não só no âmbito da literatura colombiana, mas também de vários países, conforme assinalado anteriormente.

1.3 Breve fortuna crítica sobre *Rosario Tijeras*

Ao realizarmos a pesquisa e levantamentos dos dados do acervo bibliográfico do autor Jorge Franco Ramos, em buscas na internet, encontramos alguns artigos, dissertações, teses e poucas entrevistas. A dificuldade inicial foi encontrar dados sobre a vida do autor colombiano,

pois nas pesquisas bibliográficas ou em buscas pela internet, localizamos apenas referências esparsas ou meras cópias do que é fornecido de sua biografia em seu site. Ele faz uma delimitação de sua própria história, são poucos os dados pessoais transmitidos pelo autor. Sabemos que tem uma filha, Valéria, conforme o referido site¹¹, e também, estão disponíveis algumas resenhas críticas de todas as suas obras publicadas.

Como já apontamos, ele ficou conhecido mundialmente, primeiramente, pelo livro intitulado *Rosario Tijeras*. Antes de tornar-se escritor, ele fez faculdade de Engenharia Industrial e Publicidade. Mudou-se para Londres e estudou cinema na The London Film School. Quando retornou de Londres, ingressou na universidade de Bogotá, para dedicar-se à literatura. Devido a sua formação no cinema, os seus romances têm uma escrita que causa impacto ao leitor e suas narrativas apresentam muitas técnicas empregadas no âmbito cinematográfico. Ao lermos suas obras, observamos que ele busca ser fiel na recriação dos lugares, com detalhes e descrições dos locais onde as personagens vivenciam as ações do enredo.

Em entrevista para o jornalista Francisco Villena, da *Revista Liberia 1* (2013), o autor é interpelado sobre a questão da violência em sua escrita e Franco responde que ela é relevante: “¿Te interesa la violencia? Me interesa porque me parece la actitud más absurda y primaria de los seres humanos. Es a lo que más le temo y lo que más me indigna”¹² (FRANCO, 2013, s. p.). Dessa maneira, Franco privilegia e assume sua marca acerca da figura do marginal e da violência em suas histórias, representando a cidade de Medellín e salienta o contexto histórico-social do país. Vale ressaltar que, em suas obras, o escritor aborda temas variados e sempre faz inclusão em seus textos das seguintes personagens: mães, esposas, prostitutas, homossexuais, lésbicas, condenados, assassinas em série, bêbados, dependentes químicos, enfim, seres de diferentes classes sociais que se cruzam e entram em conflito.

Além da visibilidade e atenção que as suas obras vêm recebendo, Jorge Franco tem artigos publicados em diversas revistas de nível nacional e internacional. Chegou a ser convidado pelo escritor Gabriel García Márquez para ministrar com ele a oficina *Como uma história é contada*, na Escola de Cinema e Televisão, de San Antonio de los Baños, em Cuba. Assumiu o encargo de orientador do Mestrado em Escrita Criativa da Universidade Nacional, em Bogotá.

¹¹ Site do escritor colombiano Jorge Ramos Franco. Disponível em: <https://jorge-franco.com/biografia/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

¹² “Você se interessa pela violência? Interessa-me porque me parece a atitude mais absurda e primária do ser humano. É o que mais temo e o que mais me indigna” (tradução nossa).

Na América Hispânica, e no Brasil, encontramos diversos estudos publicados em nível de graduação, mestrado e doutorado a respeito de suas produções ficcionais. Vários artigos integram livros, revistas, anais; iremos destacar e resenhar alguns deles, privilegiando aqueles pertencentes ao âmbito acadêmico da área de Letras, conforme o que se expõe a seguir com intuito de ressaltar a importância do autor para a literatura colombiana contemporânea.

O artigo de Dayhana de Ávila-Arce e Yamile Martínez-Gómez, intitulado “*Rosario Tijeras*: una mirada a la violencia colombiana del siglo XX”, foi publicado em 2011, pelas acadêmicas do curso de Licenciatura en Educación Básica, con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés, de la Universidad Cooperativa de Colombia, sede de Bucaramanga. As autoras discorrem sobre a violência na Colômbia, na cidade de Medellín, e essa violência está diretamente relacionada com o poder do narcotráfico e o romance de Jorge Franco abrange esse aspecto e recria-o no plano ficcional. Dessa forma, Ávila-Arce e Martínez-Gómez objetivam trabalhar com uma proposta pedagógica nas escolas para desenvolver nos alunos uma visão crítica do país, abordando vários momentos importantes que aconteceram ali, por intermédio dos romances colombianos da literatura contemporânea do século XX, privilegiando a obra *Rosario Tijeras*. As autoras pretendem identificar as características políticas e os aspectos sociais da Colômbia, no final do século XX, e o foco é evidenciar o contexto histórico-social e estimular os alunos para a leitura.

A professora doutora Luiza Lusvarghi escreveu o artigo intitulado “Delitos e Transmídiação em *Rosario Tijeras*”, para apresentação no GP Ficção Seriada, no XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento que fez parte do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, e que se encontra publicado na revista *Rizoma* (2014, p. 86-103). Lusvarghi declara que seus estudos estão voltados para a série televisiva colombiana *Rosario Tijeras*, baseada no livro e no filme de mesmo nome, que contam a história de uma jovem abusada e violentada na infância, Rosario, que se torna famosa, e é contratada como sicária pelos chefões do narcotráfico. Segundo a autora referida, o objetivo do artigo é analisar a existência de um processo de transmídiação, a partir da relação entre livro, filme e série televisiva, não como um modelo de produção, mas como uma expansão do universo diegético ancorada nas estruturas de sentimentos, que são potencializadas pela esfera virtual, apoiando-se nos estudos de Raymond Williams, *Television. Technology and cultural forms* (1996), Eduardo Santa Cruz, “La telenovela chilena. Discursos y ficción dramática” (2005), José Jesus Osorio, “Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa” (2005).

O artigo seguinte foi escrito por nós, em coautoria com Márcio Antonio de Souza Maciel, intitulado “A representação do feminino no romance *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco”,

e veio a lume na revista *Ícone*, em 2019. O propósito é analisar a representação do feminino relacionado com os fatores que influenciam a desigualdade da mulher, nos contextos literário, cultural e histórico-social em que ela convive. Tomando como *corpus* de pesquisa o romance *Rosario Tijeras* (1999), propomos como metas abordar o papel da mulher sob o olhar da sociedade e verificar como se desconstrói a imagem de que a mulher precisa ser colocada em uma posição subalternizada e submissa em relação à figura masculina e, também, evidenciar como a personagem se articula no romance, impõe-se e ocupa o seu lugar, ainda que vivendo em um ambiente hostil, de violência familiar, em posição social inferiorizada e, igualmente, vitimada pelo preconceito histórico-social, que são focos sobre os quais nos debruçamos.

A monografia de Camila Valdés León (2010), intitulada “*Rosario Tijeras: Construcción identitária en medio del caos*”, analisa o romance em epígrafe, enquadrando-o como uma obra que se filia à vertente do realismo sicaresco, cujo objetivo é estudar o papel da violência na narrativa mencionada e, por fim, centra-se em temas urbanos que perpassam o livro de Franco, os quais reconstróem a exclusão social e a marginalização no contexto histórico-social colombiano.

A dissertação de Ruth Nelly Solarte González (2013), intitulada “*Representaciones De La Mujer En La Literatura De Violencia: El Universo Narco-Sicaresco De Rosario Tijeras De Jorge Franco*”, visa analisar a representação da jovem assassina que é recriada no universo literário do romance *Rosario Tijeras*. Rosario é uma jovem assassina que vai se por a serviço dos chefões do narcotráfico. Observa-se que o universo da droga e do crime é um lugar para personagens masculinos e, por esta razão, a autora irá investigar o contexto literário e a construção capitalista e consumista do feminino, expondo o lugar da mulher dentro de uma sociedade sedimentada por diferentes contextos sociais, nos quais a vigência do patriarcado prevale e se impõe constantemente. A fundamentação teórica abrange estudos sob uma perspectiva marxista e teorias feministas de Carole Pateman, Judith Butler e Luce Irigaray.

A tese de Fernanda Andrade do Nascimento Alves (2014), cujo título é *Entre sicários e pistoleiros: uma leitura comparada de O invasor, Rosario tijeras e Un asesino solitario*, propõe a leitura de três textos literários latino-americanos: *O invasor*, do brasileiro Marçal Aquino; *Rosario Tijeras*, do colombiano Jorge Franco, e *Un asesino solitario*, do mexicano Élmér Mendoza, elegendo como eixo de análise a figuração de um personagem emblemático, o pistoleiro/sicário. Nas três obras, é possível destacar aspectos semelhantes: o delineamento de um outro ser social, o bandido, ao qual se opõe ou com o qual se relaciona organicamente um representante da classe média/alta; a construção de uma voz narrativa que, em diferentes medidas, coloca em tensão essa relação; a configuração de cidades atravessadas pelo crime e

de discursos sobre a violência; a recuperação de um personagem, o bandido, presente na tradição literária anterior de cada país; a adesão a gêneros populares, como o melodrama e o romance policial e aponta o diálogo desses textos com aqueles que estão presentes em outros meios, como é o caso da televisão, do cinema e da música.

A tese de Aleyda Nuby Gutiérrez Mavesoy, *Escritura y Novela En Colombia, 1990-2005*, propõe abordar o romance do fim do século XX, na Colômbia entre 1990 e 2005, a partir dos conceitos mundo, autor, fragmento, de modo panorâmico, centrando-se nos romances *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco; *Entre fantasmas*, de Fernando Vallejo e *Pavana del Ángel*, de Roberto Burgos Cantor. O estudo apresenta três capítulos. O primeiro trabalha o conceito de mundanidade na obra *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, em um diálogo com o romance *Después de todo*, de Piedad Bonnett e *El anarquista jubilado*, de Roberto Rubiano. O segundo capítulo tenta definir o conceito de autor e como ele está configurado em *Entre fantasmas*, de Fernando Vallejo e estabelece um diálogo com *Asuntos de um Hidalgo dissoluto*, de Héctor Abad Faciolince, *Amirbar*, de Álvaro Mutis; *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, de Efraim Medina Reyes e *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, de Santiago Gamboa. O terceiro capítulo discute como o fragmento é apresentado em *Pavana del ángel*, de Roberto Burgos Cantor, um romance que faz parte da tradição literária da Colômbia e, em particular, do Caribe colombiano. A autora da tese estabelece comparações do livro de Burgos Cantor com *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro Madiedo, e, também, com a narrativa *Los cuadernos de N.*, de Nicolás Suescún.

Em sua tese, Gutiérrez Mavesoy (2014, p. 186) realiza uma pesquisa que tem certos limites, uma vez que se trata de um panorama do romance colombiano, no qual se colocam em jogo hipóteses que permitem abordar as obras, mas não existe uma hipótese unitária, que se proponha a tratar do romance dos anos 1990 com totalidade. No estudo, elegeram-se linhas de análises que interpelam um leitor do fim do século XX, e que pode seguir parâmetros críticos como os de Ángel Rama, ou guiar-se pela busca pessoal para compreender, por intermédio da arte, um período crítico da história da Colômbia e as diferenças entre as várias narrativas romanescas que foram concebidas nesse país finissecularmente.

Resenhamos, aqui, alguns dos estudos (artigos, dissertações e teses)¹³, no país e fora também, que julgamos pertinentes à nossa proposta de estudo e que se centra no romance *Rosario Tijeras* ou que estabelecem relações comparativas entre ele e outras obras da literatura latino-americana.

¹³ Nas referências, encontram-se as universidades e os locais onde foram realizadas as pesquisas.

A seleção de textos comprova o interesse paulatino da crítica (brasileira e estrangeira), especializada sobre o livro de Franco que analisamos nesta pesquisa e, com isso, deixa patente as suas qualidades seja como um exemplar da narcoliteratura, que recria a realidade da Colômbia no âmbito ficcional, seja pela construção de uma protagonista que subverte os paradigmas defendidos pelo sistema patriarcal. Dito de outra maneira, se firma no cenário das letras latino-americanas como uma figura feminina rebelde e um modelo da não-aceitação de sistemas opressivos que ainda se mantêm na realidade empírica, e que a literatura busca a todo momento problematizar e transformar.

Em vários textos resenhados aqui, aparece o termo “sicário” relacionado ao romance *Rosario Tijeras* e à sua protagonista. O escritor Mario Vargas Llosa, em *Los sicarios*, no site *El País*, a respeito do vocábulo destacado, tece as seguintes ponderações:

A quien este artículo le haya abierto el apetito sobre el tema de los sicarios, recomiendo dos novelas que leí de un tirón durante mi viaje, las dos muy divertidas sin dejar de ser terribles: *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, y *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos. La primera es mucho más literaria e intelectual y la segunda más ligera y sentimental, pero ambas aprovechan con enorme ingenio y vivacidad de lenguaje esa materia prima atroz que es la condición de los adolescentes asesinos a sueldo de la violencia colombiana, para edificar unas ficciones llenas de garra, color y desenfado, que, al mismo tiempo que hunden sus raíces en experiencias desgarradoras, chisporrotean de libertad, humor, insolencia y diatribas (sobre todo la de Fernando Vallejo, cuyas anárquicas imprecaciones tienen a veces un vigor celinesco). Qué bueno que los escritores colombianos, azuzados por los estragos que los rodean, vengan a salvarnos de las frivolidades de la literatura light¹⁴ (VARGAS LLOSA, 1999, [s. p.]).

Ao lermos a crítica de Vargas Llosa, vale frisar, que esse artigo foi escrito em 1999, inevitavelmente, o escritor tece elogios e recomenda a leitura da obra. *Rosario Tijeras* foi escrito há 22 anos e, como apontamos, é considerado na literatura colombiana como um *best seller* e contou com várias traduções. A opinião de Vargas Llosa coincide com a de Jorge Franco, para quem seu livro é, acima de tudo, uma história de amor, conforme deixa patente ao responder ao questionamento do jornalista Francisco Villena:

¹⁴ “A quem este artigo abriu o apetite pelo assunto dos assassinos, recomendo dois romances que li ao mesmo tempo durante a minha viagem, ambos muito divertidos sem deixar de ser terríveis: *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, e *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos. O primeiro é muito mais literário e intelectual e o segundo é mais leve e sentimental, mas ambos aproveitam com enorme engenhosidade e vivacidade de linguagem essa atroz matéria-prima que é a condição dos adolescentes assassinos a soldo da violência colombiana, para construir ficções cheias de garra, cor e vivacidade, que, ao mesmo tempo em que mergulham suas raízes em experiências dolorosas, fervilham de liberdade, humor, insolência e diatribas [críticas severas e mordazes] (especialmente o de Fernando Vallejo, cujas imprecaciones anárquicas às vezes têm um vigor celinesco). Que bom que os escritores colombianos, estimulados pela devastação que os rodeia, vêm nos salvar das frivolidades da literatura light [amena/leve]” (tradução nossa).

J: *Rosario Tijeras se ha convertido en una novela generacional, constantemente reeditada y estudiada. ¿Qué relación guardas con esta novela? ¿Qué te parece el término "sicaresca"?*

JF: Lo de "sicaresca" me parece ingenioso aunque no me gustan las clasificaciones, pero más que "sicaresca" siempre he creído que *Rosario Tijeras* es básicamente una historia de amor¹⁵ (FRANCO, 2013, n. p.).

Poderíamos dizer, por alguns dos estudos resenhados, que *Rosario Tijeras* se tornou um clássico da literatura contemporânea tanto na perspectiva do narcotráfico quanto no que tange àquela modalidade de narrativa denominada de sicária e, mais ainda, que a obra que selecionamos para este estudo converteu-se num paradigma desse tipo de ficção.

O propósito de elencar e resenhar estudos sobre o romance selecionado para esta dissertação teve o intuito de facilitar informações para futuros pesquisadores que venham a se debruçar sobre essa obra e também evidenciar a diferença do estudo que propomos em relação aos que já foram realizados, como forma de proporcionar uma contribuição efetiva para a fortuna crítica de Franco e do livro em questão.

A seguir, apontamos as imbricações entre a figura feminina, a violência e o território ficcional na América Latina e, em particular, na Colômbia, cenário onde se desenrola a trama do romance *Rosario Tijeras*.

¹⁵ "J: *Rosario Tijeras transformou-se num romance geracional, reeditado e estudado constantemente. Que relação você mantém com esse romance? O que você acha do termo "sicaresca"?*

JF: O termo "sicaresca" me parece engenhoso, embora eu não goste de classificações, mas mais que "sicaresca" sempre acreditei que *Rosario Tijeras* é basicamente uma história de amor" (tradução nossa).

2. MULHER, LITERATURA E VIOLÊNCIA

2.1 A representação do feminino na literatura

Historicamente, a literatura tem sido constituída e marcada por um viés patriarcal, com representações de figuras femininas pautadas pela violência e opressão por parte dos representantes do sexo masculino e alguns exemplos ficcionais do que afirmamos aqui podem ser encontrados em obras como *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. A longa vigência desse sistema é motivo de opressão contra o feminino, pois as mulheres são as suas maiores vítimas, e, em virtude da questão do poder masculino, elas são confinadas ao espaço doméstico e a uma situação de subalternidade e inferioridade em relação aos homens e isso fica patente nos exemplos arrolados acima, uma vez que as personagens femininas transformam-se em seres oprimidos, menosprezados e até morrem por ações diretas de seus maridos ou porque buscam formas de se livrar do jugo e prepotência masculinos.

Ao pensarmos na historiografia literária e no posicionamento da mulher nesse âmbito, nos deparamos com seu silenciamento, violência e invisibilidade devido ao sistema patriarcal, que impôs à mulher a dominação masculina; seja esta por meio da opressão, submissão, invisibilidade ou pelo silenciamento, em consequência do seu próprio contexto histórico-social e cultural, no qual estava inserida. Ao longo dos séculos, constatamos a exclusão da presença feminina nos cânones literários e, também, o lugar secundário que ela ocupava na sociedade. A pesquisadora francesa Michelle Perrot salienta o silenciamento da mulher, nos seguintes termos:

Pois o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social, familiar - as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas -, pessoal. Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele (PERROT, 2005, p. 10).

Nota-se que as mulheres sofreram os desmandos e a violência da opressão exercida pela figura masculina e necessitaram de décadas de lutas para tentarem desconstruir essa posição

secundária e subordinada, não só na sociedade, mas também na historiografia literária, que sempre concedeu à mulher um papel de coadjuvante. A dominação masculina, a opressão e a submissão estão no âmbito do patriarcado (família), validadas, primeiramente, em consonância com a tradição judaico-cristã. O silêncio das mulheres e sua invisibilidade têm raízes profundas na tradição da formação das sociedades humanas e na religião, uma vez que nesta, a mulher é julgada pela sua origem: “Eva é infeliz e maldita em todo o seu sexo” afirma Bossuet (*apud* PERROT, 2007, p. 23) e acaba sendo relegada a uma posição subalternizada e de obediência ao marido.

O pesquisador Bonnici (2007, p. 197) afirma que o patriarcalismo “[...] é um sistema de organização social historicamente específico e caracterizado por uma grande família chefiada por um patriarca”. Complementando essa definição, no *Dicionário Crítico do Feminismo*, o verbete “patriarcado” traz as seguintes acepções:

“Patriarcado” vem da combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando). Essa raiz de duplo sentido se encontra em arcaico e monarquia. Para o grego antigo, a primazia no tempo e a autoridade são uma só e a mesma coisa. Portanto, o patriarcado é literalmente a autoridade do pai. Como o pai é forçosamente o primeiro e a origem em relação as gerações seguintes, a adição de *pater* com *arkhe* redobra a autoridade da origem (HIRATA, 2009, p. 174).

Já para a estudiosa Zolin (2011), o patriarcado liga-se às causas de opressão feminina, e ela aponta que

[...] a partir do conceito de patriarcado – a lei do pai –, em cujos limites o ser feminino é subordinado ao masculino ou tratado como um masculino inferior; o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo por um sistema rígido de papéis sexuais (ZOLIN, 2011, p. 221).

O sistema patriarcal impôs a submissão e poder de dominação sobre a mulher: o homem (pai, marido, irmão) estabelecia as regras de convivência, e as mulheres eram subordinadas e limitadas ao espaço doméstico: a mulher devia restringir-se ao lar, para a reprodução e criação dos filhos. Sendo assim, a mulher fica presa nestes padrões sociais tradicionais do patriarcado, naturalizando e institucionalizando a violência contra a mulher, tanto nas relações sociais quanto nas relações sexuais, o patriarcado se apropria de suas escolhas e liberdade e, nesse sentido, observamos atualmente a resistência da tradição patriarcal, que se manifesta por meio do feminicídio.

Como vimos acima, a mulher sobreviveu na invisibilidade em um ambiente limitado e contornado pelo valor, poder e hierarquia masculina, que causou o silêncio e marginalizou a

figura feminina. Segundo Perrot (2005, p. 9), “evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século 19, que muda o horizonte sonoro”, por sinal, nos séculos XVIII e XIX, a Revolução Industrial iniciada na Inglaterra e, englobando o continente europeu, os Estados Unidos a expandem para outros países, inclusive para o Brasil, no final do século XIX, propiciando que a mulher passasse a ter uma certa visibilidade e a pleitear pelo seu espaço e por liberdade. A esse respeito, Carla Cristina Garcia (2015, p. 13) tece as seguintes ponderações:

Em um sentido amplo, pode-se afirmar que sempre que as mulheres – individual ou coletivamente – criticaram o destino injusto e muitas vezes amargo que o patriarcado lhes impôs e reivindicaram seus direitos por uma vida mais justa estamos diante de uma ação feminista. [...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objetos por parte do coletivo de homens do seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim.

Dessa forma, as mulheres começam a lutar contra essa naturalização da violência patriarcal sofrida por elas, e por meio, dos movimentos sociais feministas para tentar romper o silenciamento, a invisibilidade e vão em busca do empoderamento relativo e do seu lugar de fala. Isso, também, ocorre por meio da produção literária, que possibilita às mulheres reivindicarem seus direitos.

Na ficção, verifica-se, cada vez mais, a existência de temáticas e personagens femininas que tentam desconstruir e superar as atrocidades, a violência e o silenciamento imposto pelo sistema patriarcal. No romance *Rosario Tirejas*, a protagonista faz parte de uma história marcada por violência familiar e sexual, bebidas, sexo, pobreza, mortes, assassinatos e narcotráfico. É representada como uma mulher fatal, com roupas curtas e justas para mostrar o corpo, valente, vingativa, destrutiva e jovem perigosa. Rosario é, portanto, uma sicária, uma viúva negra que, antes de matar, abraçava e beijava sua vítima. Para justificar tais atitudes, precisamos revelar as circunstâncias que a transformaram em uma assassina, quando em tenra idade, foi violentada pela primeira vez:

Cuanto más temprano conozca uno el sexo, más posibilidades tiene de que le vaya mal en la vida. Por eso insisto en que Rosario nació perdiendo, porque la violaron antes de tiempo, a los ocho años, cuando uno ni siquiera se imagina para qué sirve lo que le cuelga. Ella no sabía que podían hierla por ahí, por el sitio que en el colegio le pedían que cuidara y se enjabonara todos los días, pero fue precisamente por ahí, por donde más duele, que uno de los tantos que vivieron con su madre, una noche le tapó

la boca, se le trepó encima, le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida¹⁶ (FRANCO, 2004, p. 23).

A violência sexual é o espelhamento do abuso de poder e da humilhação feminina, causados pelo homem. Na narrativa, Rosario Tijeras foi violentada por seu padrasto em sua casa. De acordo com Bonnici afirma:

[...] a violência contra a mulher no ambiente do lar sempre foi ‘protegida’ pela privacidade dada à família e pelo ‘direito’ do marido de reger a esposa e os filhos. Há provas de que, sistematicamente, existem atrás das portas, histórias de abuso verbal, ameaças e pancadarias. Nas culturas patriarcais, na Antigüidade até o renascimento, o marido tinha o direito de punir fisicamente a sua mulher por palavras ou pancadaria, conforme o ditado de Santo Agostinho (BONNICI, 2007, p. 263).

O trecho transcrito acima remete ao período da antiguidade até o renascimento, no entanto, em pleno século XXI, ano 2021, ainda vigora essa dominação masculina devido a naturalização da violência. O contexto familiar, por outro lado, é uma perspectiva de extrema importância para o desenvolvimento infantil, tanto no físico quanto no psicológico, social, intelectual, na linguagem oral, afetiva e cognitiva, oportunizando para criança a criação de vínculos familiares. Sendo assim, a violência doméstica causa traumas psicológicos que irão marcar desde a infância e prolonga-se na vida adulta das mulheres abusadas, na verdade, quando crianças, essas nem estão com seus órgãos sexuais formados e muito menos com o psicológico formado para poder suportar e superar tal agressão, e mesmo quando adultas, isso dificilmente pode ser superado.

As razões para o abuso sexual, segundo o psicólogo Antonio Farjani, pautam-se em suposições estapafúrdias, conforme pontua o estudioso:

[...] Dentre outros motivos, tão rasos quanto questionáveis, inclui-se um presumido rancor da mulher pela “destruição” de seu hímen – um exemplo, dentre tantos outros, projeção de valores vitorianos em sociedades absolutamente diferentes da cultura judeu-cristã ocidental (FARJANI, 2018, p. 21).

A violência, isto é, o abuso contra a mulher é um problema que atinge todas as etnias, religiões, escolaridades e classes sociais, não importando o seu contexto cultural, o ato de violência, além da destruição física, deixa profundas marcas psicológicas nas mulheres.

No contexto do romance, Rosario decide enfrentar os abusos que vivia há um certo tempo e revela ao irmão Johnefe que o marido da Dona Rubi, sua mãe, a violentava sexualmente, e até mesmo depois de separados a perseguia. Sendo assim, temos a personagem

¹⁶ As passagens do romance não serão traduzidas, uma vez que existe uma tradução dessa obra para o português, conforme os dados que seguem: FRANCO, Jorge. *Rosario Tijeras*. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

que se rebela contra o sistema imposto pelo patriarcado, age com valentia e enfrenta os seus medos para revelar os abusos sofridos. A figura feminina, para o homem, fica reduzida ao ato de desejo, adultério, para sua satisfação. Lucia Zolin (2011), a esse respeito, comenta que

[...] as representações da imagem feminina que atravessam os tempos e estabelecem o pensamento simbólico da diferença entre os sexos é, de um lado, o da mãe e esposa dedicada, merecedora de todos os louvores, e, de outro, da Eva sensual e debochada, espécie de víbora maléfica e venenosa que se constitui em perigo e vergonha para sociedade (ZOLIN, 2011, p. 222).

Entendemos que as raízes religiosas estão marcadas no processo de submissão e identidade da mulher. Eva comete o pecado e, logo, todas as mulheres são sujeitas à condenação devido à sua origem. Portanto, o patriarcado e, mais diretamente, o sistema judaico-cristão ocidental pode ser considerado como responsável pela invisibilidade, a exclusão e o silenciamento da mulher em todas as áreas do conhecimento e em todas as esferas sociais.

Vale ressaltar, apesar de estarmos trabalhando com a representação feminina criada por um homem, no território da literatura, percebemos que a mulher demorou muito tempo para figurar como autora de obras, pois teve que ocultar-se sob pseudônimos masculinos para poder adentrar o círculo de publicações dominado pelos representantes do sexo masculino. Mesmo o protagonismo feminismo demorou para consolidar-se e confirmar-se nas produções ficcionais e poéticas.

O campo literário foi, durante muito tempo, um reduto dominado eminentemente pelos homens, desde as primeiras manifestações literárias até boa parte do século XX. A respeito da historicidade do vocábulo “romance”, que com o decorrer dos séculos passou a significar uma história com personagens ficcionais e que se situa em um determinado lapso temporal, Massaud Moisés, em *A Criação literária*, atesta que

A palavra “romance” deve ter-se originado do provençal *romans*, que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* (“falar românico”, latim estropeado no contato com os povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* (“falar latino”, a língua empregada na região do Lácio e arredores) (MOISÉS, 2006, p. 158, grifos do autor).

Na Idade Média, o romance teve seu início, por volta do século XII, e a sua linguagem se aproximou de algo mais erudito, em outras palavras, os escritos amorosos e satíricos objetivavam certa moralidade naquele contexto, uma vez eram lidos e feitos para a classe burguesa.

O romance ou novela de cavalaria, no campo da narrativa, são marcos que estabeleceram, portanto, o início da literatura moderna em prosa e sua importância é inegável

para o desenvolvimento e afirmação de uma forma de narrar e entreter o público, conforme pondera Marco Antônio Lopes:

[...] os romances de cavalaria reviveriam no fascínio de algumas nações europeias por seu passado. E a cavalaria medieval voltou a fazer época. Na França, no auge do romantismo — primeira metade do século XIX —, houve uma, por assim dizer, ressurreição do gênero romance de cavalaria. No tempo de Michelet, reeditaram-se abundantemente esses livros. Inspirados nessa literatura, alguns romances históricos do século XIX se esforçaram por recriar ações espetaculares de personagens da cavalaria medieval (LOPES, 2011, p. 154-155).

Consequentemente, o romance passa a ser elaborado por meio do estudo da técnica e do conteúdo da escrita e, com isso, a sua leitura chega para todos os letrados e classes sociais. Dessa forma, os romances de cavalaria foram elaborados como uma forma de reinventar a literatura por meio das sátiras. Nesse sentido, Lopes (2011) afirma que devido ao bom humor de Miguel de Cervantes, ele pôde zombar dos romances de cavalaria, ao conceber a obra *Dom Quixote de La Mancha*. Trata-se, também, de um livro no qual o papel destinado às mulheres é sempre secundário e assinalado pela submissão às vontades e desejos da voz masculina.

O crítico português Vítor Manuel de Aguiar e Silva comenta a evolução e o interesse pelo romance, nos últimos séculos, e observa que

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenómeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo, a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc. (AGUIAR E SILVA, 1984, p. 671).

Dessa forma, podemos notar o grande consumo da literatura de ficção e o interesse em particular do público leitor pelos romances, a alimentação da indústria cultural, através de histórias de sucesso destinadas tanto para adolescentes quanto para os adultos. Alguns exemplos de romances modernos/contemporâneos, respectivamente são: *A culpa é das estrelas*, de John Green; *Como eu era antes de você*, de Jojo Moyes; *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak; *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco; todos foram grande sucesso de vendagem e, também, foram adaptados para versão cinematográfica.

Entre os romances clássicos, por sua vez, destacamos: *Madame Bovary*, Gustave Flaubert; *Orgulho e Preconceito*, Jane Austen, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, dentre outros. Na comparação entre as formas romanescas modernas e as clássicas, percebemos que

nestas últimas, as representações femininas estão submetidas ao modelo patriarcal e, com isso, as mulheres sofrem as imposições e as censuras do universo masculino, e tentam, quase sempre sem sucesso, livrar-se dessa dominação devido o naturalismo do sistema patriarcal. Já nas obras mais atuais, embora o viés patriarcal permaneça, as figuras femininas conseguem, na maioria das vezes, subverter situações de desvantagem e opressão patrocinadas pelos homens com quem convivem e alcançam a liberdade e a possibilidade de realização pessoal sem a sua interferência.

Rosario Tijeras é um texto contemporâneo que, devido às traduções e premiações recebidas, encantou o gosto do leitor; ganhou espaço nas livrarias e é considerado um *best-seller* da literatura colombiana contemporânea. Em entrevista ao jornalista Luiz Alvarez, do *site Gazeta do povo* (20 de abril de 2007), Jorge Franco fala do sucesso do seu romance e, ainda, menciona como o narcotráfico colombiano inspirou-o para compor suas obras:

Eu acredito que a literatura na América Latina está num bom momento. É um momento de consolidação de tudo o que fizeram os personagens do "boom" latino-americano. Graças a eles, a Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, Octavio Paz, todos esses nomes importantes da literatura dos anos 60 e 70, começou-se a ver a América Latina como um terreno importante e fértil para a criação literária. É curioso observar que os países que tiveram essas grandes figuras, se geraram muitos discípulos. Um autor brasileiro que eu lia bastante e gostava muito era Jorge Amado, que era contemporâneo do realismo mágico. Outro fator é que as grandes cidades cada vez estão mais parecidas. Os autores da minha geração somos autores muito urbanos simplesmente porque as cidades são os lugares onde vivemos, e nossas histórias se passam nessas cidades (FRANCO, 2007, [s. p.]).

Podemos observar que a temática de Franco é a grande cidade, envolta em mistérios, violência, drogas e, através desses assuntos, o referido escritor põe em evidência a solidão e o sofrimento a que estão submetidos os seres humanos nas grandes metrópoles. Levando-se em conta o que foi exposto, visamos destacar a personagem Rosario Tijeras e ressaltar como ela é representada na narrativa, desvelando uma figura feminina que invade o espaço masculino e se eleva como uma voz contra o sistema patriarcal, uma vez que realiza atividades que lhe estariam proibidas ou inacessíveis, por ser uma mulher, e constrói-se como uma personagem que encanta e seduz o leitor.

No dicionário *Aurélio*, buscamos o conceito do verbete personagem: “[...] 1. Pessoa notável; personalidade. 2. Cada um dos papéis numa peça teatral que devem ser representados por um ator. 3. Cada um daqueles que figuram numa narração, poema ou acontecimento” (FERREIRA, 2010, p. 581). Conseqüentemente, o narrador sempre irá focalizar, por intermédio do enredo, a personagem para caracterizar, no texto literário, as ações, as falas, os pensamentos e as ideias expostas, pois são por esses meios que as personagens irão guiar a percepção do

leitor para desenvolver e descrever uma determinada impressão e opinião sobre elas. De acordo com Candido,

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor *idéias* a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “*idéia*” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito (CANDIDO, 2014, p. 53-54, grifos do autor).

Isto posto, para construirmos uma interpretação da narrativa temos que nos respaldar no enredo do romance. Conforme Candido aponta, é o enredo que irá valorizar a obra, mas o romance precisa de um conflito, em outras palavras, o conflito plasma-se através de ideias, fatos, acontecimentos, que darão significados para existência das personagens. Candido pondera que o leitor, em sua imaginação, envolve e anima essa personagem. Ainda de acordo com o crítico referido,

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes (CANDIDO, 2014, p. 67).

Candido salienta que a criação da personagem, do enredo e das ideias são essenciais para dar sentido, composição e desenvolvimento à narrativa, porém a personagem existe, apoiada na percepção do leitor entre a realidade e o ficcional. A estudiosa Beth Brait, igualmente, refere-se a determinadas especificidades, no que tange à criação das personagens fictícias e assinala que

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, não poderemos perder de vista que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista (BRAIT, 2017, p. 90-91).

A personagem edifica-se no universo ficcional e realiza as ações do enredo, entrando em conflito com outras personagens ou até mesmo com o espaço adverso, em muitos casos, ou ainda com a época, que pode ser marcada por atitudes conservadoras, em face da atuação de uma personagem que se rebela ou age de maneira arrojada e inesperada para os padrões vigentes no período em que decorre a história. São esses matizes tão variados que garantem a evolução e prendem o interesse dos leitores.

No romance em análise, temos as seguintes personagens, as quais são necessárias para desenvolverem a narrativa: a protagonista Rosario Tijeras, Dona Rubi (mãe de Rosario), Johnefe (irmão), Ferney (ex-namorado e amigo do irmão), os durões, que são os chefes do narcotráfico, os “playboys” Emilio (namorado) e Antonio (amigo e narrador testemunha/homodiegético¹⁷).

Rosario Tijeras é cercada por esses personagens hostis e por um ambiente adverso e pernicioso, no qual ela cresce e termina por repetir o comportamento violento ao qual acabou sendo exposta ao longo de sua infância e adolescência, assumindo, com isso, uma posição de destaque nesse universo tão cheio de conflitos, injustiças e atos de barbárie:

Rosario se fue de su casa a los once años. Inició una larga correría que nunca le permitió estar más de un año en un mismo sitio. Johnefe fue el primero que la recibió. La habían echado del último colegio donde se arriesgaron a recibirla a pesar de la historia del «rayón» y de otras cuantas faltas similares, pero esta última –secuestrar toda una mañana a una profesora y cortarle el pelo a tizeretazos locos– no tuvo perdón sino, más bien, nuevas amenazas de enviarla a una correccional (FRANCO, 2004, p. 25).

Depois disso, ela foi morar com Johnefe, seu irmão e traficante da favela em que moravam, que tinha um exagerado ciúme e cuidava muito dela. Rosario Tijeras recebeu o apelido “Tijeras”, porque empregava esse objeto para fazer suas vítimas, no entanto, sua identidade era desconhecida:

Nos acostumbramos tanto a su nombre que nunca pudimos pensar que se llamara de otra manera. En la oscuridad de los pasillos siento la angustiada soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes. A Rosario la vida no le dejó pasar ni una, por eso se defendió tanto, creando a su alrededor un cerco de bala y tijera, de sexo y castigo, de placer y dolor (FRANCO, 2004, p. 13).

Rosario Tijeras protegia sua identidade dos amigos e até mesmo podemos considerar que ela não conhecia sua verdadeira identidade devido aos traumas vivenciados na infância e, em virtude disso, apagou de sua memória o que mais lhe causava dor: o lar e a família destruídas, o abandono pelos pais, pois Rosario nunca conheceu o seu legítimo pai e sua mãe era conivente com o assédio que seus companheiros perpetravam à filha.

No romance contemporâneo, é frequente a presença do sujeito considerado pós-moderno, ou seja, aquele sujeito que não tem identidade fixa, estável e permanente. Conforme o estudioso Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ele pode ser caracterizado nos seguintes termos:

¹⁷ Mais adiante, serão tecidas algumas ponderações a respeito desse narrador em *Rosario Tijeras*.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

É plausível considerar que Rosario Tijeras apresenta os traços apontados por Hall, constituindo-se em um ser multifacetado, envergando posturas contraditórias dentro do espaço romanesco por onde circula. Para ela, todo o seu mundo é marcado pela exposição à violência, ao crime, ao desamparo e essas são suas expectativas diárias no meio em que está inserida e a violência pode ser o seu único meio de criar e afirmar sua identidade. Ter uma identidade é, em princípio, ter um nome e um sobrenome, é algo que dá respaldo ao indivíduo diante da sociedade, e Rosario consegue romper com essas normas impostas. No entanto, na contemporaneidade, o indivíduo pós-moderno é deslocado e descentrado, evidenciando a crise de identidade tanto pessoal quanto sociocultural. Nesse sentido, Stuart Hall (2006, p. 9) acrescenta que

[...] Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo.

Dessa forma, temos o indivíduo que se esconde na sociedade, na qual está imerso, visto que a fragmentação e o deslocamento do sujeito causam conflitos, principalmente, para os sujeitos que estão nas margens. A esse respeito, a estudiosa Ponce de León enfatiza que

La era posmoderna presenta muchas variantes desde donde se puede estudiar la narrativa contemporánea; una de estas variantes es la caracterización de una mujer que pertenece al momento histórico que se está viviendo. Es necesario decir que nuestro presente es cada día más inmediato, en el sentido en que sobrevivir se ha vuelto la guerra diaria para un gran número de personas. La globalización, la tecnología, el bombardeo constante de los medios de comunicación nos ha convertido en seres del momento. Es importante ver cómo el presente histórico dibuja a la mujer actual. La representación de la mujer en algunas novelas contemporáneas se encuentra fuera de lo común y en un espacio que podemos considerar fronterizo. Es una frontera desconocida, pero, al mismo tiempo, reveladora de cierto tipo de mujer del momento y de cierto tipo de cultura que se presenta en esta desafiante época histórica. Uno de los escritores que muestra esta representación de la imagen femenina es Jorge Franco Ramos (Medellín, 1962), quien se ha destacado en la literatura colombiana de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Sus novelas publicadas han sido: *Mala noche*

(1997), *Rosario Tijeras* (1999), *Paraíso travel* (2002), *Melodrama* (2006) y *Santa suerte* (2010)¹⁸ (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 220).

Observamos que todo esse movimento de modernização compromete até a nossa sobrevivência nos espaços socioculturais e, às vezes, precisamos nos moldar para sermos incluídos em certos lugares. Hall afirma que “as palavras são “multimoduladas”” (HALL, 2006, p. 41), possibilitando que o indivíduo adentre outras comunidades e outros locais diferentes daqueles de sua origem. Rosario Tijeras, por exemplo, assume discursos diferentes dependendo do espaço onde se encontra e, relembando Canclini, podemos dizer, que a identidade se torna híbrida, com uma gama bastante variada de matizes, em consonância com as localidades pelas quais ela se desloca.

O narrador da história de Rosario descortina o passado da protagonista ao falar de sua origem e da maneira como ela era conhecida na sua comunidade:

Rosario Tijeras, tendría que haber dicho, porque así era como la conocía. Pero Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia. Le cambiaron el apellido, contra su voluntad y causándole un gran disgusto, pero lo que ella nunca entendió fue el gran favor que le hicieron los de su barrio, porque en un país de hijos de puta, a ella le cambiaron el peso de un único apellido, el de su madre, por un remoquete. Después se acostumbró y hasta le acabó gustando su nueva identidad (FRANCO, 2004, p. 12).

A respeito da questão identitária da personagem central do romance de Franco, no clímax da narrativa, no hospital, Antonio, o narrador testemunha, estava na presença da enfermeira que preenchia a ficha cadastral de Rosario, que havia sido baleada. No guichê do centro cirúrgico, ele fornece seus dados: “-Tijeras –le dije a la enfermera. -¿Tijeras? -Sí, Tijeras –le repetí imitando el movimiento con dos dedos-. Como las que cortan” (FRANCO, 2004, p. 13). Os fragmentos transcritos confirmam a falta de dados que identifiquem Rosario na esfera civil e denotam uma existência acentuada pela tentativa de preservar-se, de se ocultar dos olhares alheio, configurando um esforço para se proteger em um meio ambiente violento, extremamente perigoso e no qual as transformações identitárias *são constantes, desvelando intenções de camuflagem ou de adaptação a espaços novos, perigosos e desafiadores.*

¹⁸ “A era pós-moderna apresenta muitas variantes a partir das quais a narrativa contemporânea pode ser estudada; uma dessas variantes é a caracterização de uma mulher que pertence ao momento histórico que está sendo vivido. É preciso dizer que nosso presente é cada dia mais imediato, no sentido de que a sobrevivência se tornou a guerra diária para um grande número de pessoas. A globalização, a tecnologia, o bombardeio constante da mídia nos tornaram seres do momento. É importante ver como o presente histórico atrai a mulher atual. A representação feminina em alguns romances contemporâneos está fora do comum e em um espaço que podemos considerar limítrofe. É uma fronteira desconhecida, mas ao mesmo tempo reveladora de um certo tipo de mulher do momento e de um certo tipo de cultura que se apresenta nesta época histórica desafiadora. Um dos escritores que mostra essa representação da imagem feminina é Jorge Franco Ramos (Medellín, 1962), que se destacou na literatura colombiana no final do século XX e início do século XXI. Seus romances publicados foram: *Mala noche* (1997), *Rosario Tijeras* (1999), *Paraíso Travel* (2002), *Melodrama* (2006) e *Santa Sorte* (2010)” (tradução nossa).

Tanto Rosario Tijeras quanto Antonio são esses sujeitos com a identidade fragmentada, assim como a cidade é fragmentada. Antonio persegue o seu sonho e a euforia de caminhar ao lado de Rosario Tijeras. Esse sujeito rememora e alucina diversas vezes ao longo do enredo e precisa tocar no íntimo de Rosario Tijeras, para que ela tivesse algum tipo de benevolência e permitisse que o amor se manifestasse entre eles:

Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario. Emilio nunca nos contó cómo era. Él tenía la autoridad para decirlo porque la tuvo muchas veces, mucho tiempo, muchas noches en que yo los oía gemir desde el otro cuarto, gritar durante horas interminables sus prolongados orgasmos, yo desde el cuarto vecino, atizando el recuerdo de mi única noche con ella, la noche tonta en que caí en su trampa, una sola noche con Rosario muriéndose de amor (FRANCO, 2004, p. 13-14).

Antonio fantasia o tempo todo e seu desejo era desvendar a identidade de Rosario, uma vez que dela não se sabia a idade, quantidade de vítimas e nem se conhecia sua história integralmente, por isso, quanto mais queria se afastar de Rosario, mais se envolvia em suas aventuras, enredando-se nos incidentes que ela lhe narrava: “Cada vez que Rosario contaba una historia, era como si la viviera de nuevo.[...] Rosario podía contar mil historias y todas parecían distintas, pero a la hora de un balance, la historia era sólo una, la de Rosario buscando infructuosamente ganarle a la vida” (FRANCO, 2004, p. 36). Dessa maneira, o mistério e os sumiços de Rosario prendiam e envolviam Antonio.

A personagem foi criada dentro do mundo do crime, o individualismo sempre esteve presente na sua família, pois nunca houve uma relação familiar entre pai, mãe e irmãos e o convívio era marcado por brigas, ciúmes, violência sexual, e Rosario Tijeras, evidentemente, almejava outra realidade de convivência. A única pessoa que sentia algo por Rosario era o irmão, Johnefe: “el único que parece que de verdad la quería” (FRANCO, 2004, p. 24). Dona Rubi, sua mãe, era diarista e fazia algumas costuras, em seu tempo livre, utilizava a tesoura para tudo que iria fazer, até mesmo para cortar carnes, não demonstrava qualquer carinho, emoção ou sentimento por Rosario. Ao contrário, quando ela lhe contou sobre a violência sofrida, foi expulsa de casa pela mãe.

As tesouras, ao se converterem em sobrenome da personagem, assumem uma função metafórica na narrativa, ao simbolizar a morte, pois é o instrumento que ela emprega em seus crimes. A respeito delas, assim se manifesta o narrador:

Las tijeras eran el instrumento con el que convivía a diario: su mamá era modista. Por eso acostumbró a ver dos o tres pares permanentemente en su casa, además, veía que su madre no sólo las utilizaba para la tela, sino también para cortar el pollo, la carne,

el pelo, las uñas y, con mucha frecuencia, para amenazar a su marido (FRANCO, 2004, p. 19).

A protagonista do romance, por conta disso, foi criada vendo a mãe utilizar as tesouras para realizar algumas atividades domésticas e, por seguinte, vai utilizá-las para fazer suas vítimas. Aos treze anos, novamente foi abusada, por dois homens do bando do Mário Mau, porém, diferentemente da primeira vez, agora adolescente, planejou uma vingança contra o abusador, porque ela reconheceu um deles que era conhecido pela alcunha de Corno. Rosario preparou tudo, com muito cuidado, para executar sua vingança e, com isso, a tesoura foi utilizada para executar o seu plano:

-¿Entonces? Pues que cada vez que iba a donde doña Rubi me lo encontraba, y fue hasta que le perdí el miedo, hasta que decidí que ese tipo me las tenía que pagar, entonces yo le seguí el jueguito de las risitas y el coqueteo hasta ponerlo bien contento, y al tiempo, como al mes, un día que no encontré a doña Rubi, le dije que pasara, que entrara que mi mamá no estaba, y no te imaginás cómo se le abrieron los ojos, y claro, yo ya sabía lo que iba a hacer, entonces lo entré al cuarto que era mío, le puse musiquita, me dejé dar besitos, me dejé tocar por donde antes me había maltratado, le dije que se quitara la ropita y que se acostara juicioso al lado mío, y yo lo empecé a sobar por allá abajo, y él cerraba los ojos diciendo que no lo podía creer, que qué delicia, y en una de esas saqué las tijeras de doña Rubi que yo había metido debajo de la almohada y, ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas. -¡No! –exclamé. - Sí, imagínate. El tipo empezó a gritar como un loco, y yo más duro le gritaba que se acordara de la noche de la cañada, que me mirara bien para que no se le fuera a olvidar mi cara y empecé a chuzarlo por todas partes, y el tipo desangrándose salió corriendo, sin güevas y sin ropa, y la gente de la calle apenas miraba (FRANCO, 2004, p. 35).

Rosario perdeu o medo do seu agressor/abusador e quando ia visitar sua mãe, Dona Rubi, resolveu que iria vingar-se e começou a agir de maneira sedutora e a jogar charme para sua vítima - o Corno. Ela tinha planejado todo o seu ataque e, durante um mês, alimentou o desejo do homem por ela e, certo dia, convidou-o para ir até casa de Dona Rubi, criando, assim, um ambiente propício para cumprir seu intento. O que ele não esperava era que Rosario Tijeras iria vingar-se da noite em que foi violentada, quando pegou as tesouras escondidas no travesseiro e arrancou seus testículos. Corno foi a primeira vítima de Rosario, e depois de sofrer a amputação e os golpes dela, nunca mais foi visto. Rosario foi expulsa, novamente, da casa de Dona Rubi, devido ao rastro de sangue deixado na residência. Ela enfatiza a importância dessa primeira morte na sua vida para Antonio: “–Acababa de cumplir trece años, eso nunca se me va a olvidar” (FRANCO, 2004, p. 36). Dessa forma, notamos o quanto o abuso sexual afetou o comportamento psicológico de Rosario e, de maneira óbvia, a marcou por toda sua existência.

Do ponto de vista comportamental, Rosario é uma matadora de aluguel, uma “viúva negra” que, antes de matar, abraçava e beijava sua vítima:

Lámeme la cara y después me das un besito en la boca, con lengua. El Patico no entendió la actitud de Rosario, pero para resarcirse le obedeció. A medida que la lamía por las mejillas, por la nariz y por los párpados, iba dejando un camino húmedo entre el polvo blanco. Después, como ella se lo había ordenado, llegó a la boca, sacó la lengua y le pasó el sabor amargo a Rosario; ella mientras tanto había sacado el fierro de su cartera, se lo puso a él en la barriga, y cuando se le hubo chupado toda la lengua, disparo (FRANCO, 2004, p. 40-41).

Ela se valia não apenas de uma tesoura, como também de armas de fogo, conforme se verifica no excerto acima, no qual fica evidenciado que Rosario Tijeras era fria, valente e tranquila antes de sacrificar suas vítimas, porque ela pertencia ao universo do crime e já estava habituada a essas situações, desde que era bastante jovem. Podemos aproximar a representação de Rosario ao mito de Lilith. Segundo Paiva (1990, p. 61), “Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue”, ela não aceita ser dominada por Adão¹⁹, tal como Rosario que não tolera que nenhum homem a domine, sempre em luta pela igualdade e por não querer ser subjugada pelas figuras masculinas:

Ganarle simplemente, doblegarla, tenerla a sus pies como a un contendor humillado, o al menos engañarse, como estamos todos los que creemos que la cuestión se resuelve con una profesión, una esposa, una casa segura y unos hijos. La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo y cuándo pasó todo. No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso. Y Rosario lo ha soportado desde siempre, por eso el día en que nació no llegó cargando pan, sino que traía la desgracia bajo el brazo (FRANCO, 2004, p. 36-37).

Desse modo, segundo a contextualização do narrador, a personagem tem marcas de gerações anteriores e que são raízes profundas na trajetória de sua vida. Seu irmão Johnefe é um dos traficantes importantes da favela e influenciou em suas escolhas e no modo de encarar as vicissitudes de sua existência, portanto, verificamos um empoderamento relativo, pois Rosario não teve livre arbítrio para fazer suas escolhas, ela é uma mercadoria no sistema patriarcal. Rosario sempre lutou pela vida e, dessa maneira, quer se queira quer não, a sua sobrevivência e a sustentação de seus luxos, festas, drogas, bebidas são caríssimas, em geral, e o preço para tal ostentação é o de arriscar sua própria vida com os chefões do narcotráfico, primeiramente, entraram no grupo seu irmão e Ferney, logo depois, foi recrutada como matadora de aluguel²⁰. Mas ela estava ciente de como termina quem se envolve neste mundo e

¹⁹ O mito de Lilith será explorada no capítulo 3 deste estudo.

²⁰ A inserção de Rosario no narcotráfico e no universo masculino será abordada mais detalhadamente no capítulo 3 deste estudo.

isso fica claro em vários momentos nos quais ela deixa transparecer uma melancolia e uma desesperança em relação a seu futuro. Ela configura-se como o motor provocador das várias ações que movimentam o romance, e isso é importante para o leitor, visto que prende sua atenção e aumenta o interesse pela narrativa.

As personagens, de acordo com as teorias que constam na obra *Aspectos do romance*, do crítico inglês Edward Morgan Foster, são classificadas como planas e redondas, e se revestem das seguintes particularidades, conforme se constata no prefácio em *Aspectos do romance*, escrito por Luiz Ruffato (2005, p. 11):

Então, Forster divide as personagens em “planas” – que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade – ou “redondas”, quando construídas ao redor de mais de um fator. Ou, em outras palavras, se ela “é capaz de nos surpreender de modo convincente”, é redonda; se ela “nunca nos surpreende”, é plana; se não convence, “é plana pretendendo ser redonda”.

Em síntese, as redondas são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. As personagens são dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Rosario pode ser considerada como uma personagem redonda devido a sua densidade psicológica e suas ações dentro da narrativa. A condição familiar e a posição social de Rosario são caracterizadas pela ausência do pai, violência familiar e sexual, pobreza, a vida em uma favela, sonhos destruídos, prostituição, drogas, bebidas e mortes:

Rosario sabía mover sus fichas, conocía a su gente y qué esperar de ellos. Y si alguien le fallaba, sabía que sería recompensado con un beso y castigado con un tiro, a quemarropa, así como le enseñó Ferney. Siempre hacía lo que le daba la gana, ella misma admitía lo voluntariosa que fue desde chiquita. Por eso dejó a su mamá y se fue con su hermano, y tal vez por eso es que nunca comprometía su corazón. Nada amarraba a Rosario, ni siquiera los duros de los duros, con quienes siempre se mostraba complaciente (FRANCO, 2004, p. 90).

A luta pela sobrevivência e a violência da qual foi vítima desde a infância transformaram e transtornaram os caminhos de Rosario. Por causa dessas experiências tão desastrosas, Rosario Tijeras desconhecia os limites desde criança e lidava com os imprevistos se alimentando em demasia e ocultando-se, depois que assassinava alguém. Ironicamente, se ela beijava suas vítimas e depois as matava com um tiro, ela também receberá um beijo e terminará sofrendo uma agressão física (com arma de fogo) que a atingirá mortalmente.

Antonio é uma personagem secundária, pois conta suas aventuras e histórias sangrentas com a protagonista Rosario, de dentro do hospital, em Medellín, às quatro e trinta da manhã. O foco narrativo do romance se manifesta por Antonio e é classificado como homodiegético, ou

também, narrador testemunha, porque seu objetivo é narrar a história de uma protagonista com quem mantem relações muito estreitas:

Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola. -Sentí un corrientazo por todo el cuerpo. Yo pensé que era el beso... -me dijo desfallecida camino al hospital. -No hables más, Rosario -Le dije, y ella apretándome la mano me pidió que no la dejara morir. -No me quiero morir, no quiero. Aunque yo la animaba con esperanzas, mi expresión no la engañaba. Aún moribunda se veía hermosa, fatalmente divina se desangraba cuando la entraron a cirugía. La velocidad de la camilla, el vaivén de la puerta y la orden estricta de una enfermera me separaron de ella. -Avísale a mi mamá -alcancé a oír. Como si yo supiera dónde vivía su madre. Nadie lo sabía, ni siquiera Emilio, que la conoció tanto y tuvo la suerte de tenerla. Lo llamé para contarle. Se quedó tan mudo que tuve que repetirle lo que yo mismo no creía, pero de tanto decírselo para sacarlo de su silencio, aterricé y entendí que Rosario se moría. -Se nos está yendo, viejo. Lo dije como si Rosario fuera de los dos, o acaso alguna vez lo fue, así hubiera sido en un desliz o en el permanente deseo de mis pensamientos. -Rosario. No me canso de repetir su nombre mientras amanece, mientras espero a que llegue Emilio, que seguramente no vendrá, mientras espero que alguien salga del quirófano y diga algo. Amanece más lento que nunca, veo apagarse una a una las luces del barrio alto de donde una vez bajó Rosario. -Mirá bien donde estoy apuntando. Allá arriba sobre la hilera de luces amarillas, un poquito más arriba quedaba mi casa. Allá debe estar doña Rubi rezando por mí. Yo no vi nada, sólo su dedo estirado hacia la parte más alta de la montaña, adornado con un anillo que nunca imaginó que tendría, y su brazo mestizo y su olor a Rosario. Sus hombros descubiertos como casi siempre, sus camisetas diminutas y sus senos tan erguidos como el dedo que señalaba. Ahora se está muriendo después de tanto esquivar la muerte (FRANCO, 2004, p. 9-10).

O narrador Antonio nos envolve na narrativa contando que estão no hospital e que Rosario levou um tiro à queima roupa e luta para não morrer. Ele relata que mesmo à beira da morte, Rosario estava linda como sempre. Ela não tinha contato com sua mãe, porém, pede que Antonio avise sobre o acidente. Mesmo com a proximidade da morte, ela ainda pensava na mãe e, de alguma forma, ainda se sentia ligada a ela. Rosario sempre tentou estabelecer um elo afetivo com sua mãe e, apesar de todas as brigas, ela sempre estava na favela procurando-a, mas está sempre a tratava mal ou a expulsava do local. Dona Rubi é o esteio da casa, além de Rosario e Johnefe, havia outras crianças que precisavam da mãe. A socióloga Ana Maria Goldoni, em “As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação”, explica que

[...] no contexto das crescentes dificuldades de reprodução geral da sociedade brasileira, as especulações sobre a precariedade e instabilidade da instituição familiar ganham força e são reforçadas pela incapacidade do Estado em prestar os serviços sociais básicos às famílias carentes e seus dependentes. [...] No quadro das profundas transformações culturais, sociais e econômicas, um outro elemento complicador aparece reforçando o sentimento de falência da família (GOLDANI, 2005, p. 70-71).

Embora o artigo se refira à realidade brasileira, os comentários efetuados por Goldani podem ser estendidos às formações familiares de toda a América Latina. Na

contemporaneidade, é bastante comum as famílias acabarem tendo as mães como provedoras do sustento, apesar de o sistema patriarcal encontrar-se em pleno vigor. Muitas vezes, são famílias empobrecidas e marginalizadas e, para garantia da sobrevivência, até mesmo as crianças bem como os adolescentes trabalham para ajudar em casa. E isso, tem desestruturado os lares, ocorrendo a falta de diálogo entre os familiares, a preocupação em ter o que comer aumenta e isso acaba dando espaços para outros tipos de trabalhos, até se engajar no crime, quando os componentes de tais famílias não recebem orientações, conforme fica salientado na trajetória de Rosario. Ela é uma personagem solitária, no seu ciclo de amizades não há mulheres, e seus contatos, na grande maioria, pertencem ao universo masculino. No excerto transcrito anteriormente, o ato de chamar pela mãe é um indício do vínculo com a sua progenitora, de querer estar perto da pessoa que lhe deu a vida, de certa forma é uma maneira de se sentir protegida por tudo que estava acontecendo, e nem diante da morte iminente, Rosario esqueceu de Dona Rubi, por mais atribulações e conflitos que existissem entre ambas.

Antonio estava preocupado em avisar Emilio; não acreditava que Rosario estava morrendo, uma vez que a imaginava imune ao poder dos projéteis de armas de fogo: “La creíamos a prueba de balas, inmortal a pesar de que siempre vivió rodeada de muertos” (FRANCO, 2004, p. 11). Tanto para Antonio quanto para Emilio, Rosario era imortal e ambos tinham dificuldades em aceitar que ela poderia morrer.

Um elemento que, sem dúvida, merece ser abordado é o foco narrativo em *Rosario Tijeras*. Segundo Reis (1988, p. 124), o narrador homodiegético, “por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição simples de testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central”, introduz o leitor diretamente na cena e constrói a imagem dos personagens. Podemos encontrar variações do narrador, de acordo com as ponderações de Cândida Gancho: “as variantes de narrador podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Antes de mais nada, é bom que se esclareça que o narrador não é autor [...]” (GANCHO, 2006, p. 30). Entre essas variantes, encontram-se o Eu como Testemunha (narrador-testemunha) e o narrador-protagonista, as quais foram propostas pelo estudioso Norman Friedman (2002), em “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Em relação à primeira variante menciona, é importante salientar o que segue:

[...] O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia

inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176, grifo do autor).

No enredo, Rosario Tijeras deposita confiança em Antonio, que se configura como narrador-testemunha e aquém ela chama de Parceiro. E ele é extremamente apaixonado, em segredo, por ela; quer zelar e protegê-la e lhe passa certa segurança:

Rosario y yo nos podíamos pasar toda una noche hablando, y no miento cuando digo que hablábamos de todo un poquito, de ella, de mí, de Emilio. Las palabras no se nos cansaban de salir, no sentíamos sueño ni hambre cuando nos dedicábamos a conversar, las horas pasaban de largo sin darnos cuenta, sin estropear nuestra conversación. Rosario hablaba mirando a los ojos, me atrapaba con ellos por más tonto que fuera el tema, me llevaba a través de su mirada oscura hasta lo más hondo de su corazón; de su mano me mostraba los pasadizos escabrosos de su vida, cada mirada y cada palabra eran un viaje que sólo hacía conmigo (FRANCO, 2004, p. 30).

Dessa maneira, a personagem protagonista tem mais contato com Antonio do que com o próprio namorado Emilio, e com este, trata-se um relacionamento que deduzimos ser carnal, paixão e sexo: “Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor” (FRANCO, 2004, p. 49). Emilio não tem a mesma paciência que Antonio para ouvi-la, e este se envolve e deixa Rosario à vontade para falar. Essas conversas eram mantidas na sala do apartamento de Rosario.

Na narrativa, temos as personagens deslocadas, sem identidades devido à influência do contexto sociocultural, elementos que configuram a filiação do romance ao período considerado como pós-moderno, o qual também propicia a existência de um narrador bastante específico de tal período, de acordo com o que postula o crítico Silviano Santiago (2002):

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Assim, além das ponderações de Reis, Gancho e Friedman dialogamos com Silviano Santiago na definição do narrador e, vimos que é aquele que narra as ações a partir de suas observações e se constitui no filtro do que será repassado ao leitor. Antonio têm dúvidas sobre os relatos de Rosario, mas estava encantado por ela e ouvia com atenção o que ela contava e tinha consciência de que muita coisa não era verdade: “Pero a la que no se le podía creer nada

era a la misma Rosario. Tenía la capacidad de convencer sin tener que recurrir a muchas patrañas, pero si surgía alguna duda sobre su «verdad», apelaba al llanto para sellar su mentira con la compasión de las lágrimas” (FRANCO, 2004, p. 20). Dessa forma, o narrador testemunha narra os acontecimentos de que ele participou ou que lhe foram confidenciados e, nesse sentido, Gancho (2006, p. 30) afirma que “[n]ão existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história”. Nas histórias contadas por Rosario, o narrador deixa claro ao leitor que não sabe se eram verdadeiras, pois não as presenciou e isso gera ambiguidades e incertezas em relação às atitudes de Rosario no relato, o que não deixa de ser um artifício bastante instigante para prender a atenção dos leitores.

Outra característica importante para o romance é o lugar dos acontecimentos, ou seja, o espaço. De acordo com Massaud Moisés, ele é o lugar escolhido para as ações das personagens na narrativa e, desse modo,

O *lugar* dos acontecimentos vincula-se intimamente ao anterior: o romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica na prática, [...] vê-se limitado pela escolha do tema e do modo como o desenrola. Num extremo, pode fazer que as personagens viajem constantemente, e noutro, que fiquem encerradas numa casa e mesmo num só cômodo. Dentro dessas fronteiras, caminha à vontade (MOISÉS, 2006, p. 176, grifo do autor).

Assim, o espaço assume grande relevância dentro de uma narrativa, porque as ações situam-se num local (cidade, bairro, casa) e as personagens, ao longo das ações que vivenciam, transitam de um lugar para outro ou podem permanecer encerradas num quarto, numa prisão. Além dessas particularidades,

o espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. [...] o termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um “lugar” psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo *ambiente* (GANCHO, 2006, p. 27, grifos da autora).

Sendo assim, o espaço, no romance *Rosario Tijeras*, privilegia a dimensão física e geográfica, e podemos destacar também vários ambientes: psicológico, social, econômico. Como vimos, a maioria das conversas de Rosario com Antonio acontecem sempre na sala do seu apartamento, já com Emilio, ocorrem no quarto. O espaço geográfico centra-se na cidade de Medellín, na Colômbia, e nela, podemos destacar o seu contexto histórico-social:

Era cierto que la ciudad se había «calentado». La zozobra nos sofocaba. Ya estábamos hasta el cuello de muertos. Todos los días nos despertaba una bomba de cientos de kilos que dejaba igual número de chamuscados y a los edificios en sus esqueletos. Tratábamos de acostumbrarnos, pero el ruido de cada explosión cumplía su propósito

de no dejarnos salir del miedo. Muchos se fueron, tanto de acá como de allá, unos huyéndole al terror y otros a las retaliaciones de sus hechos. Para Rosario la guerra era el éxtasis, la realización de un sueño, la detonación de los instintos. -Así sí vale la pena vivir aquí-decía (FRANCO, 2004, p. 72).

Verifica-se que é um cenário marcado constantemente pela violência, pelos assassinatos, por explosões, no qual a protagonista, ao invés de ficar aterrorizada e amedrontada, eleva-se disposta a destruir seus inimigos e tudo aquilo que interferisse na interdição de seus desejos e propósitos.

Nos anos de 1980-1990, a Colômbia era comandada pelos narcotraficantes (os durões), e havia a divisão sociogeográfica em bairros nobres (bairros baixos) e a favela (bairros altos) (ZURUTUZA; MACIEL, 2019) e essa realidade é recriada no romance. Os altos prédios e a sua imponência sugerem uma metrópole desenvolvida, pacífica e cheia de luzes: “Los edificios iluminados le dan una apariencia de tinglado cosmopolita, un aire de grandeza que nos hace pensar que ya hemos vencido al subdesarrollo” (FRANCO, 2004, p. 43). No entanto, essa é uma impressão equivocada, pois a violência e o caos citadino são constantes, mergulhando as personagens em conflitos diários e insolúveis, como são as lutas entre grupos rivais pela posse e comércio das drogas, pelos roubos, pela prostituição etc.

Temos um narrador que está em um ambiente hospitalar e que vai mencionando alguns lugares pelos quais Rosario passou e viveu suas aventuras, como por exemplo, no hotel, quando ela foi com o irmão e a cunhada, atrás de um bando de narcotraficantes; seu apartamento, na sala, onde ocorriam as longas conversas com o narrador; no quarto, em diálogos com Emilio e, por fim, na cozinha, quando orava para que as balas de sua arma fossem bem utilizadas e atingissem os alvos visados.

Nessa obra, podemos encontrar o confronto entre dois mundos: o espaço social e econômico personificados pelo centro e periferia que coexistem dentro da cidade de Medellín e o leitor é levado a simpatizar-se com a assassina, graças ao ponto de vista e à versão dos acontecimentos apresentada pelo narrador, Antonio. Tal oposição pode ser confirmada na comparação que o narrador estabelece entre as mulheres dos bairros nobres e as da favela:

Les coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían las suyas. Mujeres desinhibidas, tan resueltas como ellos, incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras de tanto subir las lomas de sus barrios, más de esta tierra que las nuestras, más complacientes y menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario (FRANCO, 2004, p. 28).

O doador da narrativa observa que as mulheres da periferia eram melhores que as do centro em questão de comportamento e beleza física. Economicamente, os narcotraficantes rodeados de mulheres da favela, circulavam no centro, e tinham o costume de esbanjar dinheiro

e mostrar suas armas como forma de intimidação. Esses lugares eram os que os playboys estavam acostumados a frequentar e os *narcos* queriam mostrar que tinham condições econômicas de estarem inseridos ali. Rosario acompanhava esses dois mundos. Sendo assim, ela ocupa os dois espaços: sua família, a infância e adolescência passada em sua maior parte na região periférica de Medellín, porém estava em busca de ascensão social e, pensava em ajudar as crianças de Dona Rubi e a própria mãe dando condições pelo menos de se alimentarem e por isso deslocava-se para os bairros nobres, movida pela ambição e também pelo desejo de superar a situação de pobreza sua e de sua família.

Consequentemente, Rosario tenta sua inserção no centro onde estão as pessoas privilegiadas pela economia e status social mais elevado, com o intuito de vivenciar seus sonhos, suas aventuras. Ela precisava ser audaciosa para atingir essas conquistas, assim notamos uma aproximação de sua atuação com a do pícaro espanhol, que também se movia na sociedade com o intuito de ascender socialmente e se integrar num espaço mais favorável do que aquele do qual havia saído e que geralmente é marcado pela pobreza, miséria e fome. Retornaremos a essa questão, quanto abordamos a questão da sicaresca, vertente na qual podemos incluir a narrativa de Jorge Franco que estamos analisando.

A personagem protagonista caracteriza-se, na obra *Rosario Tijeras*, por um elemento de união, pois há a impossibilidade de separá-la de seu apelido (Tijeras = Tesoura), de distinguir entre suas ações e sua identidade e o narrador a descreve como uma força suicida, afirmando que ela e a morte são inseparáveis (GOODBODY, 2008, p. 451). Dessa forma, o seu protagonismo é inegável dentro do relato e se destaca ainda mais pelo fato de ela ser uma mulher, que assume uma atividade que é mais comum aos representantes do sexo masculino.

Para o crítico Antonio Candido, no passado, era possível “mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e [...] se este aspecto constituía o que ela tinha de essencial” (CANDIDO, 2000, p. 5). Na contemporaneidade, isso tem ressurgido com frequência, e se pode notar, muitas vezes, uma estreita relação entre a obra e o seu condicionamento social, no contexto literário, conforme se verifica nos textos que são catalogados como literatura da narcoviolência.

Não só na Colômbia, mas em várias nações latino-americanas, surgiram manifestações artísticas (romances, filmes, telenovelas) envolvendo a mulher no universo masculino, pautado pelo crime, drogas, poder. Em 2017, a escritora Glória Perez, baseada no livro de Fabiana Escobar, representou a personagem Bibi Perigosa na telenovela *A força do querer*, interpretada por Juliana Paes, sucesso de audiência no horário nobre. Em 2015, na novela mexicana *A rainha do sul*, pautada em fatos reais, a personagem Teresa precisa fugir dos traficantes após a morte

do marido. Em relação a produções audiovisuais colombianas que tratam da violência, Óscar Osorio enumera os seguintes títulos:

El río de las tumbas de Julio Luzardo, *Canaguaro* de Dunav Kuzmanich, *En la tormenta y Crónica roja* de Fernando Vallejo, *Pisingaña* de Leopoldo Pinzón, *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden, *Confesión a Laura* de Jaime Osorio, *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana, *Rodrigo D. No futuro y Sumas y restas* de Víctor Gaviria (2005), *La Virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, *Rosario Tijeras* de Emilio Maillé, *La primera noche* de Luis Alberto Restrepo, *Yo soy otro* de Óscar Campo, *El rey* de Antonio Dorado, *Satanás* de Andi Baiz, *Perro come perro* y *Todos tus muertos* de Carlos Moreno (OSORIO, 2014, p. 122).

A ficção (seja por meio de textos, filmes, telenovelas) expõe produções sangrentas ao leitor e deixa patente que a violência é uma das engrenagens que movimenta e impulsiona as narrativas da América Latina. Nota-se que as mulheres representadas na ficção e também as do universo factual passam a ocupar cenários que antes eram unicamente masculinos, tal como acontece no texto que constitui o *corpus* de nossa pesquisa.

O narrador elenca os eventos da vida de Rosario desde os oito anos até o tiro à queimadura que a vitimou. Em conformidade com Massaud Moisés (2006, p. 181),

[...] o romancista pode acompanhar as personagens desde o nascimento até a morte, detendo-se nos aspectos que julgar relevantes para a narrativa; abranger 8 ou 80 anos da vida de suas personagens, sem outra restrição que a imposta pela coerência interna da obra. Como verdadeiro demiurgo, cria personagens e o tempo de que necessitam para realizar-se e convencer-nos, à semelhança dos seres vivos. E arquiteta o tempo à sua maneira, com o objetivo de produzir humanidade no interior do romance.

Desse modo, o escritor, por meio da tessitura do tempo, consegue acompanhar uma personagem desde seu nascimento até a morte, ele define, anima e encaminha a vida da personagem. O romance *Rosario Tijeras* possui uma temporalidade bem demarcada, pois é narrado durante o período da madrugada, na sala de espera de um hospital, em Medellín. A questão temporal tem grande relevância no desenrolar dos acontecimentos da obra e, por esse motivo, buscamos analisar essa modalidade que nos é transmitida pelo narrador.

Segundo Moisés (2006, p. 182), podemos utilizar duas marcações temporais para analisar uma narrativa: 1) histórica e 2) psicológica. Há uma ligação intrínseca entre a personagem, enredo e o tempo na construção de um romance e a união desses elementos é que possibilita que o leitor consiga interpretar os significados de um texto literário.

O tempo cronológico pode ser evidenciado na seguinte passagem do livro em análise:

No me canso de repetir su nombre mientras amanece, mientras espero a que llegue Emilio, que seguramente no vendrá, mientras espero que alguien salga del quirófano y diga algo. Amanece más lento que nunca, veo apagarse una a una las luces del barrio alto de donde una vez bajó Rosario (FRANCO, 2004, p. 10).

Sabemos que é de madrugada, pois amanhece lentamente, enquanto Antonio espera por notícias de Rosario, e uma vagarosa agonia acompanha o amanhecer do narrador, que espera por notícias da amiga ferida mortalmente. Outro exemplo de tempo cronológico que aparece na narrativa é o relógio da parede, que marca uma hora específica:

-¿A qué horas la trajeron? –me preguntó la enfermera, planilla en mano. -No sé. -
¿Cómo qué horas serían? -Como las cuatro –dije-. ¿Y qué horas serán ya? La enfermera volteó a mirar un reloj de pared que estaba detrás. - «Las cuatro y media» -anotó la enfermera (FRANCO, 2004, p. 14).

Assim, o narrador Antonio situa o leitor na cronologia do tempo pelas alternâncias existentes entre dia e noite. Mas, também, pelos sumiços (podemos entender por semanas ou meses) de Rosario. Outro aspecto relacionado ao tempo é quando Antonio relembra seus momentos com Rosario e Emilio:

Yo no sabía nada. Me metí con ellos porque los quería, porque no podía vivir sin Emilio y Rosario, y porque a esa edad quería sentir más la vida, y con ellos tenía garantizada la aventura. Ahora no entiendo cómo tuve el coraje de acompañarlos, fue como cuando uno cierra los ojos para lanzarse a una piscina fría (FRANCO, 2004, p. 40).

No tempo histórico/cronológico, o narrador evidencia o convívio com Rosario e o namorado, Emilio, opondo o passado ao presente e, neste, espanta-se com o fato de formar esse triângulo, compartilhando as emoções e as peripécias vivenciadas pelo casal. Esse tempo cronológico mescla-se com o psicológico, nos momentos em que Antonio relata as histórias de Rosario, as histórias entre eles (Rosario, Antonio e Emilio), relembando vários acontecimentos durante a narrativa, que se restringem a sua rememoração, a qual, mesmo que ele não queira, é fragmentada e entremeada por sua subjetividade.

A estudiosa Cândida Vilares Gancho (2006) sustenta que o “tempo psicológico é o nome que se dá ao tempo que transcorre em uma ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (GANCHO, 2006, p. 25). Dessa forma, o narrador vai criando o enredo por meio das ações dos personagens, dos acontecimentos vividos, e Antonio vai relembando todos os momentos ao lado de Rosario, o presente e o passado se imbricam, esgarçando a marca de um distanciamento temporal cronológico por parte do narrador e o que acaba prevalecendo são as sensações, os sentimentos, as emoções vivenciadas, as quais estão sempre situadas no plano subjetivo e impossível de se marcar em notações temporais.

Os elementos da narrativa: personagem, tempo, enredo, espaço e narrador são importantes para a construção do romance, porque são as peças fundamentais para termos

embasamento e compreendermos se uma obra é aberta ou fechada. De acordo com Umberto Eco (1991), a obra de arte literária pode ser aberta, não "escancarada", mas ainda assim aberta. Em *Rosario Tijeras*, consideramos que se trata de uma narrativa fechada, contudo, há espaços para diversas interpretações e leituras, a morte é um ciclo que encerra a sua sucessão de aventuras, em conformidade com o fecho do romance, no qual o narrador se manifesta nos seguintes termos: “hasta la muerte te luce, Rosario Tijeras’, no se me ocurre nada más al verla tendida para siempre. No fui capaz de levantar la sábana, alguien más lo hizo” (FRANCO, 2004, p. 175). Como já vimos, para Antonio e Emilio, ela era imortal, no entanto, o ciclo de sua existência encerra-se de maneira violenta e inapelável.

No tocante ao último aspecto mencionado no parágrafo anterior, Xavier Crettiez (2011, p. 11) assevera que

A violência não é somente uma ação de coerção; é também uma pulsão que pode ter como finalidade apenas sua expressão, satisfazendo assim certa cólera, ódio, um sentimento negativo, que buscam se concretizar. O objetivo não é constranger, mas exatamente aviltar, destruir ou se construir pela passagem do ato. Enfim, embora a violência implique a existência de um algoz e de uma vítima, nem sempre é fácil distingui-los claramente. Alguns conflitos – à semelhança das guerras israelo-palestinos – fizeram com que o algoz passasse ao papel de vítima e vice-versa. Aquele que coage pode ser coagido a fazê-lo (do contrário morrerá), tornando-se por isso mesmo um algoz, vítima de coação (CRETIEZ, 2011, p. 11).

Assim como foi durante toda a sua vida, a violência marcou Rosario de duas maneiras: ora como paciente, que sofre a opressão de terceiros, ora como agressora, porém o algoz não se vê como violento, agente que encontra nessa atitude um meio para sobreviver e conquistar o que deseja, e o resultado de sua incursão nesse universo permitia prever que o seu final não seria feliz, e ela acabaria como mais uma vítima de uma sociedade que não é capaz de solucionar ou amenizar a realidade de comunidades pobres, que são exploradas pelos mais fortes e vivem/morrem em um incessante e imutável turbilhão que são as grandes cidades, especialmente aquelas onde as drogas, a violência, o roubo imperam e onde não podem sequer ser extirpados ou controlados pelo poder estatal.

Em um mundo marcado pela violência e crimes, a morte funciona como se fosse uma predestinação para as personagens envolvidas. No passado, era raro termos a presença da mulher nesse universo – o mundo das disputas por locais de comércio de drogas, roubos, assassinatos - que era centrado nos homens. Contudo, essa realidade transformou-se e a mulher passou a figurar nesses espaços, ocupando muitas vezes uma posição de destaque e de mando. Como exemplo, citamos uma pessoa real, a narcotraficante Griselda Blanco, que sai de uma

posição secundária, quando era encarregada de distribuir drogas, até assumir um papel protagonista de chefia, ao precisar suceder a seus maridos assassinados por rivais

Griselda Blanco, a única mulher entre os *narcos*, é também uma das pioneiras. Não fez parte de nenhum cartel, vivia em Miami desde o final da década de 1970 e o seu papel era fazer com que a droga chegasse às ruas das grandes cidades da Costa Leste norte-americana. [...] Griselda ficou viúva três vezes, o que lhe rendeu o nada criativo apelido de “Viúva Negra”. Foi presa em 1984 e, após cumprir 20 anos de prisão nos EUA, foi deportada para a Colômbia. Viveu uma vida discreta em Medellín até ser assassinada em 2012, quando saía de um açougue próximo a sua casa (TRAUMANN, 2018, p. 132-133, grifos do autor).

O submundo do crime acabou se tornando, também, um espaço no qual as figuras femininas conseguiram ganhar destaque. Apesar disso, mesmo em uma situação de relativo empoderamento como são os encargos que as mulheres conseguiram ocupar no crime organizado, conforme pontuou Traumann (2018), elas também são vitimadas e sofrem as consequências nefastas por optar por essa forma de vida.

Salientamos que as mulheres ainda sofrem com preconceitos e a presença da mulher em um lugar que é visto como o mundo da marginalidade, do crime, reforça essa ideia de exclusão social e inferioridade, uma vez que, para a sociedade, a mulher não é capaz de certa liderança e poder, não podendo, portanto, ocupar este espaço. Apesar disso, mesmo com poucas aberturas e com uma forte oposição das figuras masculinas, regidas por princípios patriarcais, notamos que elas estão ocupando esses lugares, embora ainda sejam minoria.

No mundo contemporâneo, a presença da mulher em territórios antes negados e interditados a sua presença, tem se tornando algo natural. Podemos enfatizar essa presença pelo fato de muitas vezes o chefe do tráfico (homem) ser preso e passar para a mulher fazer o serviço e cuidar do território que ele dominava, até sua volta ou não, para não perder esse espaço e o poder.

No terreno da ficção, há algumas vertentes que se voltam para a recriação dessa temática e muitos escritores têm se dedicado a produzir textos nos quais a figura feminina infiltra-se nos domínios que antes eram comandados somente por homens, como é o caso do tráfico de drogas, contrabando, assassinatos por encomenda, conforme será discutido no tópico seguinte e que desponta como temática predominante no romance *Rosario Tijeras*.

2.2 O narcotráfico colombiano e as personagens

No romance, os acontecimentos narrados por Antonio fazem referências ao tráfico de drogas e à violência, que são traços presentes em narrativas da literatura colombiana contemporânea pertencentes ao gênero que ficou conhecido como narcoliteratura, que vem ganhando força e espaço nos últimos anos e do qual são exemplos representativos os romances *El sicario* (1945), de Mario Bahamón Dussán; *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, e *Sangre ajena* (2000), de Arturo Álapesão. Já em relação à narrativa curta, Óscar Osorio faz referência a

Hernando Téllez (“Cenizas al viento”), Manuel Mejía Vallejo (“La venganza”), Carlos Arturo Truque (“Sangre en el llano”), Jorge Gaitán Durán (“La duda”), Gabriel García Márquez (“Un día de estos”), Andrés Caicedo (“El atravesado”), Óscar Collazos (“Instrucciones para morir con papá”), Arturo Álape (“Las muertes de Tirofijo”), Gustavo Álvarez Gardeazábal (“Ana Joaquina Torrentes”), Germán Santamaría (“Tu sangre, muchacho, tu sangre”), Harold Kremer (“El prisionero de papá”) (OSORIO, 2014, p. 122).

Nota-se que a literatura colombiana buscou sua identidade nacional literária por meio de obras impressas e também audiovisuais, através de adaptações de romances e conto para o formato televisivo e cinematográfico, que exploram a violência, as drogas, o sexo, conformando um novo subgênero, a narcoliteratura. De acordo com o estudioso Joachim Michael (2013, p. 53, grifo do autor),

Dada la magnitud política y social del problema, no sorprende que el narcotráfico no sólo sea un tema de la literatura contemporánea sino que también haya provocado la constitución de lo que se podría llamar un nuevo género literario: la *narcoliteratura*. Si hablar de la narcoliteratura o de la narconovela como género literario es legítimo o no, no es un problema que me interesa profundizar [...].²¹

A realidade das grandes periferias colombiana passa a figurar no centro de narrativas que elegem as grandes cidades e seus problemas como temática. Dessa maneira, os escritores recriam poeticamente tais eventos no tecido ficcional que compõe suas histórias, assinalando o estreito laço que unifica realidade e ficção nas produções contemporâneas de muitos países da

²¹ “Dada a magnitude política e social do problema, não é surpreendente que o narcotráfico não seja apenas um tema da literatura contemporânea, mas também tenha levado à constituição do que poderia ser chamado de um novo gênero literário: a *narcoliteratura*. Se falar de narcoliteratura ou narcoromance como gênero literário é legítimo ou não, não é um problema que me interessa aprofundar [...]” (tradução nossa).

América Latina e, por essa razão, julgamos relevante destacar alguns dados da realidade do mundo do narcotráfico que são reelaborados em textos em prosa e também poéticos.

O historiador Andrew Traumann menciona os principais traficantes latino-americanos: Gonzalo Rodríguez Gacha (El Mexicano), Pablo Escobar, os irmãos Juan, David, Fabio e Jorge Luis Ochoa, os irmãos Miguel e Gilberto Orejuela. Sabemos que entre as décadas de 1970-1980 aumentou significativamente o consumo e a demanda de drogas e a Colômbia transformou-se numa espécie de centro do narcotráfico. Nesse sentido, Diogo de Hollanda Cavalcanti, em “O resgate de uma experiência esvaziada: “El ruido de las cosas al caer” e a ficção sobre o narcotráfico”, comenta o fato de Pablo Escobar haver sido recriado ficcionalmente numa série televisiva, o seu sucesso na Colômbia e em outros países onde foi transmitida e o grande número de livros e de produções cinematográficas que retomaram o referido narcotraficante:

Um dos exemplos é a série “Escobar, El patrón del mal”, produzida pela rede colombiana Caracol TV, que apenas no primeiro capítulo, em 2012, registrou audiência de 11 milhões de pessoas, batendo consecutivos recordes de público nos mais de 30 países em que foi exibida. Criada pelos filhos de duas vítimas famosas de Escobar, a série começa todos os capítulos com uma frase que sintetiza os princípios do “dever de memória”: “Quien no conoce su historia está condenado a repetirla” – ou seja, é preciso lembrar para que não aconteça novamente. [...] Segundo levantamento da Caracol TV, mais de 30 livros já foram escritos sobre Pablo Escobar, assim como foram realizadas 14 produções audiovisuais, entre filmes de ficção, séries e documentários. A conta não inclui os recentes projetos hollywoodianos “Escobar: paraíso perdido” (2014) e “Narcos” (2015) – dirigidos pelo italiano Andrea di Stefano e pelo brasileiro José Padilha, ambos radicados nos Estados Unidos. Também não considera a produção europeia “Escobar”, em que o casal Javier Bardem e Penélope Cruz revive o romance de Escobar com a jornalista Virginia Vallejo. É de se esperar, com esse *boom*, que as agências de turismo de Medellín lucrem ainda mais com os pacotes que visitam lugares-chave da vida e da morte do traficante – o chamado “Pablo Escobar Tour” pode custar até 900 dólares (CAVALCANTI, 2016, p. 275-276, grifos do autor).

Dessa maneira, atestamos o sentido da ficção nas produções colombianas contemporâneas, que vai além da produção literária de crítica social, já que favorece o consumo em massa, seja das obras (livros, filmes, documentários) que recriam ou fazem referências a Escobar, seja por propiciar o turismo pelos locais por onde ele transitou.

As figuras dos narcotraficantes, as grandes cidades assoladas pelo crime e pela violência, as incontáveis vítimas que são assassinadas, violentadas, massacradas pelas disputas por postos de distribuição de drogas e contrabando tornaram-se temáticas constantes das obras de ficção da América Latina na contemporaneidade. As estudiosas Dayhana de Ávila-Arce e Yamile Martínez-Gómez refletem sobre a crítica que Jorge Franco tece a respeito dessa realidade em seus romances:

Jorge Franco escribe novelas que reflejan las diferentes y dramáticas situaciones que desencadena en Colombia la crisis política y socioeconómica que se vive durante las últimas décadas del siglo XX. Rosario Tijeras refleja esta problemática, una realidad social (narcotráfico) que tuvo su auge en Colombia, específicamente en Medellín, a finales de los años ochenta, a partir de un grupo de jóvenes pertenecientes a las comunas de la capital antioqueña y que giran en torno a una mujer, su protagonista, y que sin más alternativas y atraídos por la aventura, la buena vida y sobre todo el dinero “fácil”, se involucran en el negocio subterráneo de las drogas y todo lo que lo acompaña: violencia, prostitución, sicariato. Jorge Franco muestra en la mayoría de sus obras la situación conflictiva de Medellín, que, según el escritor antioqueño, ejerce una influencia muy fuerte sobre sus personajes y su destino. Define su ciudad como la concha de caracol que asume su carga, muchas veces con dolor, pero con gusto, y esto es inevitable pues allí está su historia. Así no se mencione la violencia, ésta siempre se detecta²² (ÁVILA-ARCE; MARTÍNEZ-GÓMEZ, 2011, p. 67).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o romance de Jorge Franco representa essa narcoliteratura, pois apresenta certo tipo de realismo que, por meio da ficção, é tratado como crítica social, podendo ser encarado como um novo *boom* da literatura, e a percepção da vantajosa comercialização desse tipo de produto, e por intermédio da globalização e da tecnologia, esse consumo em massa aumentou e expandiu-se pelo mundo todo, com vendas em grandes proporções.

As personagens dos narcotraficantes ligam-se ao Cartel de Medellín, e são elas que sustentavam os luxos de Rosario, isto é, forneciam o “dinheiro fácil”: “Los duros de los duros la habían instalado en un apartamento lujoso, por cierto muy cerca del nuestro, le dieron carro, cuenta corriente y todo lo que se le antojara” (FRANCO, 2004, p. 26). Pelo fato de prestar serviços, propiciando a morte de seus rivais, esse grupo oferece a Rosario uma série de comodidades. A presença de Rosario nesse espaço marcado pela criminalidade, primeiramente, tinha o objetivo de satisfazer os desejos dos matadores de aluguel, e ainda fornecer álbis para eles, passando-se por casais de namorados em locais que algum assassinato deveria ser realizado:

-El hotel, el hotel... –dijo buscándole la punta a la historia-. Imaginate que no nos dejaban salir a la calle ni para comer. Los muchachos salían temprano y volvían tarde. Yo me pasaba para el cuarto de Deisy o ella para el mío. El desocupe era tenaz. Lo único que hacíamos era ver películas en el cable, fumar marihuana y parcharnos en la

²² “Jorge Franco escreve romances que refletem as diferentes e dramáticas situações desencadeadas na Colômbia pela crise política e socioeconômica vivida nas últimas décadas do século XX. Rosario Tijeras reflète este problema, uma realidade social (narcotráfico) que teve seu auge na Colômbia, especificamente em Medellín, no final dos anos oitenta, de um grupo de jovens pertencentes às comunas da capital de Antioquia e que giram em torno de uma mulher, sua protagonista, e que sem mais alternativas e atraída pela aventura, pela boa vida e sobretudo pelo dinheiro “fácil”, envolve-se no negócio do submundo da droga e tudo o que o acompanha: violência, prostituição, sicariato. Jorge Franco mostra na maioria de suas obras a situação conflituosa de Medellín, que, segundo o escritor antioqueno, exerce uma influência muito forte sobre seus personagens e seu destino. Ele define sua cidade como a concha de um caracol que assume seu fardo, muitas vezes com dor, mas com prazer, e isso é inevitável porque aí está sua história. Mesmo que a violência não seja mencionada, ela é sempre detectada” (tradução nossa).

ventana para ver a Bogotá. Los muchachos llegaban por la noche muy acelerados, tragueaditos, no contaban nada de lo que hacían, cada uno cogía para su cuarto para que los mimáramos. Ferney llegaba como un loco, como si nunca hubiera estado conmigo, pero era tal el embale que no le funcionaba, bueno, el día en que terminaron el trabajo sí se le paró (FRANCO, 2004, p. 69-70).

Após fazer esses serviços para o grupo de narcotraficantes, foi contratada para atrair outros traficantes e deveria matá-los, para eliminar a concorrência:

Estuvo metida con los que ahora están en la cárcel, con los duros de los duros, los que persiguieron mucho tiempo, por los que ofrecieron recompensas, los que se entregaron y después se volaron, y con muchos que ahora andan «cargando tierra con el pecho». Ellos la bajaron de su comuna, le mostraron las bellezas que hace la plata, cómo viven los ricos, cómo se consigue lo que uno quiere, sin excepción, porque todo se puede conseguir, si uno quiere. La trajeron hasta donde nosotros, nos la acercaron, nos la mostraron como diciendo miren culicagados que nosotros también tenemos mujeres buenas y más arrechas que las de ustedes, y ella ni corta ni perezosa se dejó mostrar, sabía quiénes éramos, la gente bien, los buenos del paseo, y le gustó el cuento y se lo echó a Emilio, que se lo comió todo, sin masticar (FRANCO, 2004, p. 21).

Consequentemente, no romance vimos que ela andou com as piores companhias; praticou incontáveis mortes violentas, mas para Antonio, andando com ele, ela estaria protegida, visto que o carinho em forma de amor platônico, o desejo dele de estar com ela era relacionado tanto ao físico quanto ao sexual. Ele respeitava o espaço dela, na verdade, tinha medo de suas atitudes e, assim, fazia tudo que Rosario pedia. Ela o tratava como um irmão, o parceiro. Antonio não sabe a história da vida de Rosario por completo e isso fica claro quando ninguém, nem mesmo ele, apesar de manter uma convivência bem estreita com ela, sabe o número exato de pessoas que sua amiga matou. Havia várias histórias que ela teria assassinado mais de 200 vítimas, mas muitas histórias eram inventadas, como podemos observar na seguinte passagem:

Cada vez estábamos más confundidos con Rosario. Se comenzaron a crear historias sobre ella y era imposible saber cuáles eran las verdaderas. Las que se inventaban no eran muy distintas de las reales, y el misterio y las desapariciones de Rosario obligaban a creer que todas eran posibles. En las comunas de Medellín, Rosario Tijeras se volvió un ídolo. Se podía ver en las paredes de los barrios: «Rosario Tijeras, mamacita», «Capame a besos, Rosario T.», «Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente». Las niñas querían ser como ella, y hasta supimos de varias que fueron bautizadas María del Rosario, Claudia Rosario, Leidy Rosario, y un día nuestra Rosario nos habló de una Amparo Tijeras (FRANCO, 2004, p. 79-80).

O romance, por conta disso, graças à protagonista, mostra que todas as meninas/mulheres da periferia queriam ser Rosario Tijeras, devido à sua coragem, à superação do medo que tinha de arma de fogo. Ela, então, passou a ser considerada como heroína da favela. Seu irmão, chefe do tráfico, concedia-lhe voz e poder para que falasse e agisse como quisesse:

-Tranquilo –me respondió-. Mi hermano ordenó que no nos tocaran. No es que el tipo hubiera querido proteger a Emilio, porque ni siquiera se conocían. Era por ella, porque los deseos de su hermana eran órdenes. El «terror de las comunas», el subalterno que empanicó a Medellín, caía rendido, chocheando con los caprichos de su hermana menor. -Que la niña decida –decía Johnefe (FRANCO, 2004, p. 88).

O irmão já havia percebido que ela tinha as condições para impor-se, mostrar o poder e ocupar seu lugar na sociedade onde estava inserida, sem ser colocada em lugar secundário. Antonio e Emilio se envolveram com Rosario e com as suas aventuras. O primeiro tenta se recordar como a conheceu:

He tenido que luchar con la memoria para recordar cuándo y dónde la habíamos visto por primera vez. La fecha exacta no la ubico, tal vez hace seis años, pero el lugar sí. Fue en Acuario, viernes o sábado, los días que nunca faltábamos. La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico ahora estábamos a la par, se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter –ése fue su mejor gancho-, eran arraigados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser (FRANCO, 2004, p. 28).

O envolvimento entre os três fez com que Antonio desistisse de tudo, nem sua família reconhecia-o mais. Ele se perde, abandona a família, os amigos e até mesmo os estudos. Rosario entra como um furacão em sua vida, que era monótona, e passa a ser de aventuras sangrentas. Com o tempo, Antonio fica envolvido com as rodas de conversas com os novos “amigos”, e aproxima-se dos narcotraficantes, permanece dias sem aparecer em sua casa, e na época em que regressou, encontra um caos familiar:

Los dejé solos. Por un mes no supe de ellos, ignoraba si seguían en la finquita y en qué estado; yo por mi parte me dediqué a recuperarme, había encontrado a mi familia hecha un manicomio por mi culpa, todavía más cuando me vieron entrar, cuando me vieron caer arrodillado pidiéndoles ayuda, aunque ellos no me entendieron, pensaron que yo quería salvarme de la droga que contamina el cuerpo y las venas y no de la otra, la que entra por debajo y por los ojos, la que se enquistaba en el corazón y lo corroe, la maldita droga que los más ingenuos llaman amor, pero que es tan nociva y mortal como la que se consigue en las calles envuelta en paqueticos (FRANCO, 2004, p. 110).

A preocupação da família de Antonio é indiscutível, devido ao seu envolvimento com o narcotráfico e com Rosario. Esse relacionamento quase destrói Antonio, que também poderia ter a mesma sorte daqueles que acabavam perdendo suas vidas no âmbito das drogas e da violência, uma vez que a entrada para a vida do crime conduz a dois caminhos, invariavelmente: a morte ou a prisão. Ao analisarmos os aspectos comportamentais de Rosario, é notória a influência que exerce sobre Antonio, e o amor que ele sente por ela é um dos motivos da

mudança de seu comportamento; ele não é capaz de enxergar que esse amor poderá conduzi-lo à ruína.

A violência, que acaba irmanando Antonio-Rosario-Emilio, mantém estreitos laços com o tempo e o espaço e, sob essa perspectiva, ela “é entendida [...] como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência” (GINZBURG, 2012, p. 8).

Sendo assim, temos consciência de que a literatura é uma perspectiva de construção do pensamento social, de um determinado momento histórico. No romance *Rosario Tijeras*, os elementos como violência, miséria e as drogas dominam o contexto histórico-social da Colômbia que é recriada em suas páginas. O narrador Antonio é envolvido pelo consumo de drogas, mesmo sendo um jovem de classe média alta. Para Rosario, essa violência pode ser atribuída para sustentar os seus luxos, sua ascensão social, e os tais benefícios que essa violência pode trazer aos jovens que entram no mundo do crime pelo fato, principalmente, de a miséria atingir a esses indivíduos que estão em lugares marginalizados e de minorias, logo o crime e a violência tornam-se algo inevitável e sedutor. Conforme atesta Jaime Ginzburg,

a palavra violência é empregada de diversas maneiras. É comum falar em violência simbólica, ou violência psicológica, para fazer referência a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em um ambiente público. O impacto da palavra também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir (GINZBURG, 2012, p. 10).

A questão da violência permeia os grandes centros urbanos e se liga a situações de dor e sofrimento dos seres humanos, seja no plano da realidade factual, seja no âmbito da ficção. Assim, uma das explicações para o comportamento de Rosario Tijeras deve-se ao fato de ela estar sempre exposta à violência desde criança, violência familiar, sexual etc. As perdas de Rosario Tijeras não foram poucas: pai desconhecido, irmão traficante, ex-namorado traficante, desprezo da família de Emilio, após um tempo, perde o irmão, pois ele e o ex-namorado são assassinados. Portanto, a melancolia e a perda são resultantes de tal violência. Rosario tinha sede de vingança, seu desejo era vingar-se de qualquer maneira pelo assassinato do irmão.

Na Colômbia, em 1986, a Constituição fez referências aos direitos das mulheres. Elencamos alguns: livre administração de seus bens, abolido por lei o poder marital sobre a mulher; apesar dos direitos concedidos, os homens eram favorecidos; o feminicídio foi criminalizado; foram conquistados direitos trabalhistas, porém, o país ainda se ressentia pelo desrespeito à mulher em relação ao machismo e ao assédio sexual e moral.

A violência no Estado, nos anos 80-90, teve grande destaque mundial. Vale ressaltar que o cartel influenciava a política, a sociedade e afetava a vida da maioria da população colombiana:

[...] de um lado, zonas predominantemente rurais e tradicionalmente longe do alcance do Estado, o que favorece a produção. E do outro, cinco cidades com mais de um milhão de habitantes e com toda a infraestrutura necessária para a exportação de droga, a lavagem de dinheiro e a evasão fiscal, o que favorece o tráfico e prejudica sobremaneira a economia legal do país. [...] a terceira característica foi a parceria que o Estado colombiano formou com os cartéis. Durante décadas, leis foram criadas para proteger os interesses dos traficantes (TRAUMANN, 2018, p. 129-130).

Dessa maneira, todo o país era afetado, tanto a zona rural quanto a zona urbana; a primeira na produção e colheita das ervas e a segunda, na distribuição para o consumo dessa droga. Ressaltamos os motivos para tanta violência na Colômbia: o Cartel de Medellín era o maior de todos; os chefões cresceram e o narcotráfico, também, houve então um leque para abertura de outros cartéis e, para evitar a sua expansão, começou-se o combate entre os próprios traficantes e inúmeras pessoas morreram. O Governo só tomou uma iniciativa mais eficiente, por meio da extradição dos narcotraficantes e, com isso, derrubou as estruturas dos cartéis, porém, o que o governo não esperava era o armamento de grupos guerrilheiros intitulados Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e o Exército de Libertação Nacional (ELN). As iniciativas que o Governo tomou contra o narcotráfico geraram crises que aumentaram a violência entre governo, narcotraficantes e a sociedade.

Dessa forma, as produções da narcoliteratura preocupam-se em representar e recriar histórias dos menos favorecidos, que acabam como vítimas de um sistema injusto, que ainda julga pela aparência e comete injustiças; penaliza aqueles que são mais fracos, que não podem e não conseguem se defender e, abrange as minorias e os marginalizados. Nesse sentido, os aspectos socioculturais que são evidenciados na narrativa podem ser aproximados das ponderações que o estudioso Candido tece a respeito da função social da obra literária:

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, — tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu (CANDIDO, 2000, p. 41-42).

Portanto, o público, de certa forma, espera que o social transpareça na obra. As produções colombianas e mexicanas têm sido reconhecidas e aceitas pelo público em geral, fato que se confirma pela atuação do mercado editorial e da crítica, que tem se voltado para a análise dessas produções, por intermédio de artigos, dissertações, teses, que se dedicam a explorar esse filão em análises aprofundadas e relevantes, concedem um lugar especial para as obras que tematizam o narcotráfico e as suas mazelas.

A diferença de classe social, também, é marcada na narrativa a respeito de Rosario, uma vez que a protagonista mantinha laços tanto no bairro alto (pobres) como no baixo (ricos), todos a escutavam e a temiam e o trânsito por esses dois espaços movimenta e propicia as ações que ela protagoniza.

Desse modo, Rosario construiu sua história, pois matava para sustentar seus luxos, seus vícios e suas aventuras, assinalando a representação de um poder feminino relativo na obra. Igualmente, ela é enaltecida, uma vez que não é uma personagem secundária, mas a protagonista de toda a narrativa. Todos os acontecimentos e as aventuras giram em torno de Rosario, que não deixava que ninguém a humilhasse ou a subalternizasse (mulher ou homem), já que sabia como agir sem pedir ajuda e empregava a violência para se destacar em um espaço predominantemente masculino. Com isso, transforma-se em modelo de rebeldia e de contestação das normas difundidas e arraigadas pelo sistema patriarcal, o qual sempre buscou relegar a mulher a uma posição secundária, inferiorizada e sem direito a expressar sua voz e seus desejos.

O trajeto de Rosario, que se inicia com uma infância marcadamente pobre, o abandono, o estupro, a entrada para o grupo de narcotraficantes e sua tentativa de ascensão social pelo viés da criminalidade, permite que se classifique a narrativa da qual ela faz parte como uma obra sicaresca, que abrange elementos da picaresca clássica e do universo dos assassinos que são contratados e pagos para matar (sicários), conforme será discutido no próximo tópico.

2.3 A formação das personagens femininas: da picaresca à sicaresca

No século XVI, sob o comando de Carlos V, a Espanha encontrava-se no ápice de sua prosperidade, com a conquista de vários territórios que se estendiam desde a Alemanha até regiões africanas e asiáticas (BOTOSO, 2010, p. 19). Contudo, essa época ficou marcada também por crises de dificuldades e, em 1596, quando Felipe II está no trono, este decretou a

terceira bancarrota, após as de 1557 e 1575, pois “[o] Imperador tinha recebido como herança um monte de dívidas e ia, por sua vez, aumentar por quatro o volume da mesma, no fim do seu reinado” (NOVELHE, 2017, n. p.).

A nação espanhola permanece estagnada, seus governantes tomam uma série de medidas que prejudicam o seu desenvolvimento, como é o caso da expulsão dos judeus, além de revelar-se incapaz de gerir eficazmente as riquezas que vinham da América:

O renascer científico – tecnológico, e o grande capital humano, podemos quase afirmar, iam de mãos dadas com a comunidade judia, que os Reis Católicos tinham expulsado de Espanha, pelo Édito de 31 de março, de 1492. Suas católicas majestades, fieis herdeiros do Concílio de Latrão de 1215 e da inflamada campanha de conversão de judeus, feita por frades franciscanos e dominicanos em 1391 (que rematou com pilhagens em diferentes bairros judeus, dando a escolher a seus habitantes entre a morte e o batismo); [optaram] finalmente [por] retirar do seu reino a possibilidade de converter-se no centro científico – tecnológico e cultural do mundo, [...], quando, no Reino de Castela, foi imposta, pelas Cortes de Valladolid, uma lista de restrições que passaram a regulamentar as relações entre cristãos e judeus, minando a economia da comunidade judaica, e reduzindo drasticamente suas liberdades. Não foi, pois, de estranhar que os grandes recursos materiais, com a chegada de grandes quantidades de ouro e prata, dos territórios além-mar, a finais do século XVI, não houvessem permitido uma maior entrada do Renascimento Italiano na Espanha. Finalmente, enquanto a Europa central e do Norte, junto com a Inglaterra, aderiam a Reforma, a Espanha afirmava-se de novo como a grande impulsora da Contrarreforma, que travou definitivamente o avanço científico – tecnológico e a revolução renascentista, ajudando a aumentar a espiral de involução imperial, ao invés da sua evolução (NOVELHE, 2017, n. p.).

Nos séculos XVI e XVII, a Espanha entra em decadência política, social e econômica, devido à má utilização do ouro, prata e matérias-primas oriundos de suas colônias, pelo empréstimo de dinheiro de banqueiros europeus, os gastos com as guerras “santas”, para a “difusão” da religião católica e a manutenção de uma nobreza parasitária, que se comprazia em ter criados e ostentar: “En esa sociedad, particularmente, en los centros urbanos, cada vez será mayor la importancia de las apariencias, que distinguen tanto al rico (que se identifica con el “hombre de bien”) como al cristiano viejo (que equivale a hombre “de honra”)”²³ (GONZÁLEZ, 2000, p. 86). Tanto a nobreza quanto o clero, que eram os sustentáculos da coroa espanhola, caracterizavam-se pela improdutividade, parasitismo e ostentação (BOTOSO, 2010, p. 20). Ao povo, que formava a grande massa de pobres e miseráveis, havia muito poucas possibilidades de conseguir alguma ascensão social e estas restringiam-se às seguintes: ““Iglesia, mar, o casa real” reza el dicho popular, son los únicos caminos posibles”²⁴

²³ “Nessa sociedade, em particular nos centros urbanos, será cada vez maior a importância das aparências, que distinguem tanto os ricos (que se identifica com o “homem de bem”) e o cristão velho (que equivalem a um homem “de honra”)” (tradução nossa).

²⁴ “Igreja, mar ou a casa real” diz o ditado popular, são os únicos caminhos possíveis” (tradução nossa).

(GONZÁLEZ, 2000, p. 86), ou seja, tornar-se um religioso, aventurar-se no mar ou conseguir algum ofício na casa de algum nobre.

Nesse cenário, observamos a dificuldade e os obstáculos para se conseguir alguma ascensão social e, a partir, do contexto histórico-social da Espanha, vemos surgir o pícaro, que é um indivíduo que se origina nos baixos extratos sociais, faminto e disposto a tudo para garantir a própria sobrevivência. Desse modo, o pícaro transfere-se da realidade social da Espanha renascentista para a esfera ficcional e pode ser visto como uma paródia do cavaleiro andante, porque

[a] diferencia de éste, trátase de un tipo social preexistente en una sociedad donde los cada vez menos numerosos ricos, cada vez más ricos, apoyaban también su prestigio en tener criados; y éstos salían de entre los cada vez más numerosos pobres, cada vez más pobres, especialmente de entre aquellos vagabundos que, por sobrevivir, aceptaban lo que fuese y que ya entonces empezaban a ser llamados “pícaros”²⁵ (GONZÁLEZ, 2000, p. 87).

O cavaleiro andante tinha propósitos nobres, dedicava-se a defender os mais fracos e tinha princípios, era honesto e se arvorava como um representante do bem e da justiça, enquanto o pícaro era o seu oposto, uma vez que tentava parecer um homem de bem (queria assemelhar-se ao cavaleiro no vestir e no agir), no entanto, essa era uma máscara que ocultava um ser desprovido de princípios e capaz de fazer qualquer coisa para não passar fome e, se possível, longe de exercer tarefas ou ofícios que exigissem grande esforço. Assim, “[o] pícaro funciona como a antítese do cavaleiro andante, pois pensa somente em si mesmo, em tirar vantagens em todas as situações que a vida lhe oferece, em suma, ele é movido pela praticidade, não se deixa dominar pela paixão” (BOTOSO, 2017, p. 31) ou qualquer sentimento altruísta.

O pícaro de carne e osso, conforme já comentamos, transferiu-se para o terreno da ficção e deu origem a um gênero que ficou conhecido como picaresco. As três obras que configuram a picaresca clássica, segundo o estudioso Mario González (1988, 2000) são: *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo. O romance picaresco é

a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro (GONZÁLEZ, 1988, p. 42).

²⁵ “Ao contrário, é um tipo social pré-existente em uma sociedade onde os cada vez menos ricos, cada vez mais ricos, também sustentavam seu prestígio tendo empregados; e estes vinham dentre os pobres cada vez mais numerosos, cada vez mais pobres, especialmente entre aqueles vagabundos que, para sobreviver, aceitavam o que quer que fosse e que já então começaram a ser chamados de “pícaros”” (tradução nossa).

Complementando as colocações do referido crítico, podemos acrescentar alguns elementos mais específicos, que se tornaram basilares para a afirmação do novo gênero:

O romance picaresco é uma modalidade literária que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Seu eixo centra-se no pícaro, personagem de baixa condição social, que procura ascender socialmente, por todos os meios possíveis: a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo (BOTOSO, 2010, p. 2).

A figura do pícaro solidifica-se na literatura e atinge o *status* de mito, difundindo-se para outros países e ganhando novos contornos, mas mantendo seus traços dominantes, o anti-heroísmo, o desejo de integração e a itinerância. As suas representações mais conhecidas pertencem ao gênero masculino, mas não é incomum encontrarmos protagonistas femininas nos relatos picarescos, como atesta Márcio Antonio de Souza Maciel (2008, p. 5):

Igualmente importante para o advento dessa literatura “picaresca feminina” foram, também, as célebres personagens cervantinas de *Novelas Ejemplares* (1613) como a Estefanía, de *El casamiento engañoso* ou a Preciosa, de *La gitánilla*, por exemplo. Em Castillo Solórzano encontramos a temática feminina protagônica primeiramente em *Las Harpías en Madrid* (1631) e, por fim, em *La Garduña de Sevilla* (1642), consoante o registro de Río (1998, p. 516).

Vale enfatizar que as pícaras e demais figurações do feminino, de um modo geral, dentro do espaço picaresco, aparecem sempre degradadas, associadas à prostituição, ao engano, à traição dos maridos (BOTOSO, 2017, p. 36). Nas suas descrições, elas surgem como mulheres sedutoras, invejosas, corruptas, agressivas, ambiciosas e não medem esforços para conseguir um casamento vantajoso e dessa maneira, como seu correlato masculino, elas se empenham em garantir a sobrevivência, tentando permanecer longe de qualquer rotina de trabalho estafante e buscando a proteção de um nobre ou alguém que tenha dinheiro e possa-lhes propiciar uma existência tranquila e sem grandes sobressaltos.

A picaresca guarda notáveis semelhanças com a sicaresca, uma vertente narrativa surgida na América Latina e, em especial na Colômbia, já que os escritores que passaram a escrever sobre o drama de homens e mulheres envolvidos no submundo do crime, mergulharam em áreas circunscritas pela pobreza, pelo desamparo, pela miséria e pela fome, tal como se observa na temática predominante da narrativa picaresca. E nessa modalidade literária contemporânea, não é incomum o protagonismo feminino, como acontece no romance *Rosario Tijeras*, no qual a personagem central é uma mulher que nasceu na pobreza, foi abandonada pela mãe, e precisa usar e expor seu corpo para sobreviver e acabou adentrando o mundo do crime. Sua trajetória lembra bastante o caminho percorrido por Lázaro de Tormes, com a diferença que ele não se tornou um criminoso, mas aceitou ser um marido traído e ser parte

consentida de um triângulo amoroso, para não ter preocupações com o seu sustento e nem exercer ofícios que ele considerava como degradantes ou perigosos.

A ficção que recebeu a denominação de “sicaresca” é definida por Françoise Bouvet (2015, n. p.), em “La novela sicaresca colombiana o la crónica de una muerte ordinaria”, como uma modalidade ficcional que se assenta em um tripé formado por narcotráfico, violência e morte:

El término de sicaresca, como definición de un género literario, nació en 1995 cuando el escritor Héctor Abad Faciolince quiso denunciar la fascinación de la literatura colombiana por la figura del sicario, ese joven asesino a sueldo que apareció en las calles de Medellín en los años 80, al mismo tiempo que surgía una nueva sociedad basada en el narcotráfico. Esta narrativa retrata un periodo en el que la muerte pasó a formar parte de la vida cotidiana de unos colombianos marcados ya por un siglo de violencia política en el país: no es de extrañar pues que la figura de la Muerte aparezca, obsesiva, en las novelas sicarescas, ni que los protagonistas cultiven con ella una relación tan íntima como turbia.²⁶

O vocábulo “sicaresca”, por sua vez, guarda ressonâncias com a palavra “picaresca”, um gênero espanhol do Século de Ouro, conforme assinalado anteriormente. Seu significado, portanto, é uma referência a criminosos adolescentes que os cartéis colombianos recrutavam para chacinar seus rivais. Dessa forma, a literatura sicaresca é aquela que apresenta como personagem central um jovem assassino, que se desloca pelos grandes centros urbanos hispano-americanos (Colômbia e México, sobretudo) em uma sociedade dominada pelo narcotráfico e pela violência extremada.

A estudiosa Tatiele da Cunha Freitas (2013), em “Ostentação e ruínas: Kitsch e violência em *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo”, esclarece que

A palavra sicário, que denomina uma das personagens centrais de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), advém do latim *sicca*, que significa punhal. Um sicário, no Império Romano, era um mercenário, pago para matar (apunhalar) os inimigos políticos. Na Colômbia se trata de adolescentes que atuavam sob as ordens do traficante Pablo Escobar e que, sem trabalho depois da morte deste (1993), organizam-se em gangues e passam a cometer várias atrocidades contra a população, além de lutar uns contra os outros sem propósito (FREITAS, 2013, p.14, grifos da autora).

A literatura sicaresca assenta-se no narcotráfico, na violência, na marginalidade, num modo de vida que muitos se engajam para poder sobreviver. Nas obras que abordam essa

²⁶ “O termo sicaresca, como definição de gênero literário, originou em 1995 quando o escritor Héctor Abad Faciolince quis denunciar o fascínio da literatura colombiana pela figura do assassino, aquele jovem assassino que apareceu nas ruas de Medellín ao longo dos anos 80, ao mesmo tempo em que surgia uma nova sociedade baseada no tráfico de drogas. Essa narrativa retrata um período em que a morte passou a fazer parte do cotidiano de alguns colombianos já marcados por um século de violência na política do país: não é de estranhar que a figura da Morte apareça, obsessivamente, nos romances sicarescos, nem que os protagonistas cultivem com ela uma relação tanto íntima quanto obscura” (tradução nossa).

temática, é possível notar que seus autores, implicitamente na maioria das vezes, têm como objetivo tecer uma crítica e uma denúncia da realidade factual dos países latino-americanos por meio da literatura ficcional.

A figura do sicário assume um papel bastante relevante nessa literatura, como atesta acertadamente Maurício de Bragança (2015, p. 179):

[...] um importante personagem desse imaginário da violência latino-americana: o matador de aluguel, protagonista ativo nas execuções por encomenda, os chamados “crimes de pistolagem”. Este personagem faz parte das tradicionais relações de poder na América Latina, sendo uma peça imprescindível na articulação de um conjunto de códigos e valores sociais que conformam o “sistema de pistolagem” (BARREIRA, 2014). O trabalho do matador de aluguel é fundamental na organização econômica, política e social da estrutura agrária latino-americana, atuando de forma violenta nas resoluções de conflitos e disputas no campo em favor da manutenção do latifúndio e da preservação das práticas coronelistas, tanto no Brasil, como nos demais países do subcontinente (BRAGANÇA, 2015, p. 179).

Esse universo do narcotráfico salientado por Bragança pode ser vislumbrado no espaço denominado de *La oficina*,²⁷ no romance de Jorge Franco e no qual adentra Rosario, que se torna uma matadora de aluguel, a única forma que ela encontrou de se sustentar diante das dificuldades encontradas em Medellín. Contudo, vale ressaltar que, para ela, não são apenas as dificuldades sociais existentes que colaboram para que se torne uma sicária, pois além de defender os chefões do narcotráfico, há também um sentimento/desejo de vingança em relação àqueles que a violentaram no passado e também àqueles que tiraram a vida de seu irmão.

Em entrevista à Jornalista Ximena Hidalgo-Ayala, do *site Impacto Latino* (27 de novembro de 2014) Jorge Franco manifesta-se sobre a literatura de seus país, seus laços com a realidade social colombiana e convida os leitores para lerem essa literatura, a fim de conhecer um pouco a identidade do povo latino-americano:

En la literatura nuestra hay muchos espejos que se pueden utilizar para conocer nuestra historia, la esencia de lo que somos, para viajar por las culturas. Invito a la lectura de nuestros libros y nuestros autores, para que haya un conocimiento más amplio de lo que somos, la oferta es muy variada, hay todo tipo de historias para acercarnos de una manera entretenida a ver lo que somos, a conocer nuestra identidad²⁸ (FRANCO, em entrevista a HIDALGO-AYALA, 2014, n. p.).

²⁷ Esse vocábulo pode ser traduzido em português como “escritório”, mas seu uso no romance sugere que se trata de uma organização criminosa e, por essa razão, em outros momentos em que precisamos fazer referência a ele, empregamos o termo “grupo de criminosos”.

²⁸ “Em nossa literatura existem muitos espelhos que podem ser usados para conhecer nossa história, a essência de quem somos, para viajar por culturas. Convido você a ler nossos livros e nossos autores, para que haja um conhecimento mais amplo de quem somos, a oferta é muito variada, há todo tipo de histórias para se aproximar de uma forma divertida para ver o que somos, para conhecer nossa identidade” (tradução nossa).

Observamos que Franco acredita na construção de uma identidade nacional híbrida na América Latina por intermédio da literatura. Nessa perspectiva, Mirian Hisae Zappone e Vera Helena Wielewicki (2009, p. 22), em “Afinal, o que é Literatura?”, salientam que a literatura se relaciona com outros códigos estéticos devido ao seu contexto histórico, social e cultural no seio da humanidade, sendo evidentes os liames entre a literatura e a sociedade. Nesse sentido, Sebastián Pineda Buitrago (2012), na sua obra *Breve historia de la literatura colombiana: Siglos XVI-XX*), no tópico “Narcotráfico y sicaresca: ¿narrativa de no-ficción o de ficción?”, indaga-se a respeito do tema da violência no subgênero mencionado:

Por qué razón se llegó a ese subgénero? ¿Qué obsesionaba tanto a los novelistas colombianos? ¿Acaso eran síntomas demasiado parroquianos en su afán por retratar la *realidad nacional*? ¿No tenía la novela de la violencia algo de impostada en un país que poco a poco comenzaba a abrirse al mundo, sobre todo tras los intentos del modernismo y de las vanguardias? El fenómeno de la violencia, en realidad, no era exclusivo de la literatura colombiana sino de la hispanoamericana. La violencia campesina como tema central, el caudillismo, la guerra de guerrillas, el despotismo de los gamonales contra los campesinos, también incentivaron a muchos novelistas de México a escribir²⁹ (PINEDA BUITRAGO, 2012, n. p., grifos do autor).

Dessa forma, compreendemos que a literatura colombiana passa por um momento de ressignificação e, por outro lado, não pode ser encarada somente em relação às personagens e seu entorno violentos, narcotraficantes, vida noturna, prostituição, assassinatos, que, sem dúvida, podem marcar a cidade de Medellín, e as diferentes classes sociais. As mudanças literárias, por este prisma, no que tange principalmente à temática, foram necessárias para a construção de sua identidade nacional. De acordo com Gina Ponce de León (2011, p. 224),

Estos momentos de cambio se pueden llamar espacios de transición que proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad únicas, ya sean personales o comunales. Esto inicia nuevos signos de identidad y lugares innovadores de colaboración, que son contestatarios en el acto de definir la idea de sociedad en sí misma (Bhabha, 2004: 2)³⁰ (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 224).

Os escritores colombianos, por meio de suas obras, não só denunciam e criticam a realidade social na qual estão inseridos, como também oferecem uma visão política e crítica do

²⁹ “Por que razão se chegou a este subgênero? O que obsessionava tanto os romancistas colombianos? Eram sintomas muito bairristas em sua ânsia de retratar a *realidade nacional*? O romance de violência não tinha algo de imposto num país que aos poucos começava a se abrir para o mundo, principalmente depois das tentativas do modernismo e das vanguardas? O fenômeno da violência, na realidade, não era exclusivo da literatura colombiana, mas da literatura hispano-americana. A violência camponesa como tema central, o caudilhismo, a guerra de guerrilhas, o despotismo dos gamonales contra os camponeses, também encorajou muitos romancistas do México a escrever” (tradução nossa).

³⁰ “Esses momentos de mudança podem ser chamados de espaços de transição que fornecem o terreno para elaborar estratégias de identidades únicas, sejam pessoais ou comunitárias. Isso inicia novos sinais de identidade e lugares inovadores de colaboração, que são contestatórios no ato de definir a ideia de sociedade em si mesma (Bhabha, 2004: 2)” (tradução nossa).

país, as quais atingem o universal, ao atrelar a seus escritos questões relativas ao amor, à solidariedade, à traição, à pobreza, à corrupção política, dentre tantos outros. Segundo Aleyda Nuby Gutierrez Mavesoy (2014), são necessárias estratégias para a construção desse mundo, uma vez que

Frente a estas distintas posibilidades que la novela ofrece, es también necesario que haya un enfoque de los estudios literarios que se salga de la apreciación de la literatura colombiana del siglo XX unida a la representación estética de la violencia, por ello, en esta investigación se intenta poner en cuestión la posibilidad de una continuidad del género “novela de la violencia” y desplazar la mirada hacia la indagación por la manera como el mundo entra en la novela, a lo que Edward Said denomina *mundaneidad*, quien considera el término como esa realidad circunstancial que hace del texto un ser en el mundo³¹ (GUTIERREZ MAVESYOY, 2014, p. 18, grifos da autora).

Jorge Franco Ramos, deste modo, faz parte dessa tendência apontada por Pineda Buitrago (2012) e Gutierrez Mavesoy (2014) e aborda, em suas histórias, as temáticas de violência, drogas, prostituição. Suas obras não são consideradas clássicas, em outras palavras, ele não é um escritor canônico; suas produções ainda são vistas com reservas, embora já tenham recebido alguma atenção da crítica especializada, por meio de análises acadêmicas (artigos, ensaios, dissertações e teses), conforme enfatizamos em tópicos anteriores.

Verificamos, como já dito antes, que a inserção ou não no cânone é permeada por injustiças, por esquecimentos, por razões mercadológicas, enfim, por uma série de elementos que, muitas vezes, valorizam um escritor ou menosprezam-no, em virtude de fatores arbitrários e infundados. Dessa maneira, ao optarmos por estudar a obra de um escritor não canônico, buscamos enfatizar a qualidade de seus escritos e o tratamento singular que ele dá à temática da violência e da mulher no universo citadino de uma grande metrópole. Ele, assim, dialoga com outros escritores de distintas nacionalidades que se dedicaram e se dedicam a esse tema na contemporaneidade.

Aliás, o romance selecionado para este estudo abrange questões que se inserem numa temática mais ampla e que é de cunho universal: os dramas femininos e seu confronto com a esfera masculina na busca por uma posição que não seja de submissão e inferioridade em relação a tal esfera, já que o patriarcado e seus perversos tentáculos persistem e ainda se encontram em plena vigência no século XXI.

³¹ “Diante dessas diferentes possibilidades que o romance oferece, é necessário também que haja uma abordagem dos estudos literários que parta da valorização da literatura colombiana do século XX unida à representação estética da violência, por isso, neste estudo se busca acentuar a possibilidade de uma continuidade do gênero “romance de violência” e deslocar o olhar para a indagação sobre a forma como o mundo entra no romance, o que Edward Said chama de *mundanidade*, considerando o termo como aquela realidade circunstancial que faz do texto um ser no mundo” (tradução nossa).

Nesse sentido, salientamos que o romance, com o qual nos ocupamos neste estudo, filia-se ao subgênero da narcoliteratura e também à sicaresca, ao contar com uma protagonista que parte de uma região periférica, uma favela e contrapondo-se e afirmando-se num espaço predominante masculino, Rosario, então, exercita o seu poder de sedução, para subjugar e vencer seus opositores, transformando-se em uma *femme fatale*, um estereótipo idealizado pelo sistema patriarcal como forma de punição e condenação a mulher, que se rebela contra suas normas estabelecidas.

No próximo capítulo, além de aprofundar esse assunto, vamos articular ponderações a respeito das inter-relações entre o crime e a religiosidade e sobre o processo de formação da protagonista, que vai de uma posição passiva, de vítima, até alcançar um estatuto de algoz, no papel de uma assassina impassível, que se alça no mundo do crime e se torna temida e respeitada, despertando o desejo (na pele da mulher fatal), mas também o temor (ao assumir a postura de uma assassina impiedosa); problematizando o lugar destinado às mulheres na sociedade patriarcal colombiana.

3. FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *ROSARIO TIJERAS*: ANJOS E DEMÔNIOS

3.1 Intersecções entre a religião e o crime em *Rosario Tijeras*

A fábula de uma narrativa é marcada pelas representações de situações que dinamizam o trajeto de uma ou mais personagens, como por exemplo, a ocorrência de sucessivas transformações/evoluções/amadurecimento das personagens envolvidas em ambientes e situações para o desfecho do enredo. Desse modo, o estudioso Massaud Moisés, em *A Crítica Literária*, tece as seguintes ponderações a respeito da construção do enredo:

Assim como a novela, o romance apresenta pluralidade dramática, uma série de dramas, conflitos ou células dramáticas. Em princípio, não há limite para os núcleos dramáticos que podem compor a ação dum romance. Ao ficcionista, cabe selecionar os que possuem a virtualidade de se organizar harmonicamente (MOISÉS, 2006, p. 172).

Consequentemente, uma personagem deve encantar e seduzir o leitor e, com isso, passar por uma sequência de ações para os desfechos dos acontecimentos na obra. Embora a literatura seja oriunda da imaginação do autor, ela incorpora e mistura, em graus diferenciados, a realidade e a ficção. A pesquisadora Mirian Amagua afirma que

En la ficción se mitifica a personajes como Rosario Tijeras, de manera similar a lo que ocurre en la vida real con famosos narcotraficantes convertidos en santos por el cariño de la gente que recibió su ayuda y que peregrina a sus tumbas; ejemplo de ello es Pablo Escobar, cuyo sombrío legado perdura³² (SIMBAÑA AMAGUA, 2019, p. 27-28).

Dessa maneira, na obra literária, as personagens ficcionais se confundem com a realidade; ressaltando que não é só por causa do enredo, e sim pela construção da verossimilhança, ao se mesclarem elementos da realidade e da criação ficcional. Atualmente, na literatura contemporânea, os romances identificados como pertencentes à narcoliteratura estão concentrados em uma categoria que tanto cativa e domina os leitores como o mercado editorial, exatamente por externar a realidade colombiana e recriá-la, no plano literário, conforme se pode constatar em *Rosario Tijeras*. Nesse sentido, o teórico Antonie Compagnon (2009, p. 26) salienta: “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um

³² “Na ficção, personagens como Rosario Tijeras são mitificados, à semelhança do que acontece na vida real com famosos traficantes de drogas transformados em santos pelo carinho das pessoas que receberam sua ajuda e que peregrinam até seus túmulos; exemplo disso é Pablo Escobar, cujo legado sombrio perdura” (tradução nossa).

projeto de conhecimento do homem e do mundo”. Sendo assim, na perspectiva literária, podemos ter uma obra de ficção, que se acerca e comunga dos eventos da realidade social, projetando muitos de seus elementos no texto ficcional.

A história de Rosario se inicia com uma epígrafe, uma oração a um santo, enlaçando a questão da religiosidade ao trajeto da protagonista, desde as primeiras páginas da obra:

Oración al Santo Juez

Si ojos tienen que no me vean,
si manos tienen que no me agarren,
si pies tienen que no me alcancen,
no permitas que me sorprendan por la espalda,
no permitas que mi muerte sea violenta,
no permitas que mi sangre se derrame,
Tú que todo lo conoces,
sabes de mis pecados,
pero también sabes de mi fe,
no me desampares,
Amén.
(FRANCO, 2004, n. p.).

Na referida prece, constatamos um pedido de proteção, no qual se apela para um santo que tem o poder de saber e conhecer tudo, inclusive a fé daquele que lhe direciona o pedido. O conteúdo é comum; reiterado nas prédicas a incontáveis santos e faz parte das tradições religiosas das nações latino-americanas.

Historicamente, a religião cristã é a mais difundida no mundo ocidental, fato que nos permite considerar que ela constitui uma parte da identidade latino-americana, que é vista como tradição dos romances da narcoliteratura que se difunde por meio de rituais, crenças e fé tanto dos narcotraficantes quanto dos sicários. Nesse sentido, a estudiosa Mirian Simbaña Amagua (2019, p. 10) ressalta que a personagem Rosario Tijeras representa uma identidade religiosa na obra ficcional, pois há, na narrativa, manifestações, por meio da presença de signos, símbolos e expressões do catolicismo, e “atención especial merece el lugar que ocupa en Rosario Tijeras la imagen de la Virgen María Auxiliadora”. Na narcoliteratura, também, temos a obra de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, sobre a qual apontaremos alguns aspectos que se relacionam com a narrativa que se analisa nesta dissertação.

É válido frisar que se observa uma estreita relação entre os aspectos religiosos e a narcoliteratura, apontando para situações bastante paradoxais:

Lo religioso, específicamente el catolicismo presente en las narconovelas, establece vínculos con la audiencia. Se muestra de manera explícita en circunstancias que, por el significado en la religión, son antagónicas: un capo que bendice su droga antes de enviarla o un sicario que reza antes de matar. En estas producciones se manifiesta el apego a lo religioso propio de los latinoamericanos. Cada narconovela muestra que lo

sagrado es parte esencial de los seres; no se cuestiona si son buenos o malos, el hecho es que creen y siguen un ritual que los aproxima a lo que buscan³³ (SIMBAÑA AMAGUA, 2019, p. 25).

Apesar de a religião ser um dado da nossa realidade, ela também pode ser abordada na ficção, pode ser transmutada em algo que sabemos que é ficcional. Logo, as personagens, assim como os seres de carne e osso, apelam para La Virgen de los Sicarios como forma de proteção de seu corpo e alma. Identificamos a representação desse aspecto no romance, quando o narrador-testemunha Antonio conjectura sobre as ações de Rosario; primeiro fazendo uma analogia dela com Deus e, depois, questionando a sua crença nele:

[...] Imagino cuál de todas será la sangre de Rosario, tendría que ser distinta a la de los demás una sangre que corría a mil por hora, una sangre tan caliente y tan llena de veneno. Rosario estaba hecha de otra cosa, Dios no tuvo nada que ver con su creación.
- Dios y yo tenemos malas relaciones - dijo un día hablando de Dios.
- ¿No creés en Él?
- No –dijo-. No creo mucho en los hombres (FRANCO, 2004, p. 15-16).

Embora diga que não acredite em Deus, Rosario está sempre invocando, pedindo a sua proteção, em uma mistura ambígua que a transforma em uma ateia católica, na qual convivem essas duas faces, que reforçam o seu caráter ímpar dentro da narrativa. Tanto para Antonio quanto para Emilio, Rosario Tijeras era diferente das outras pessoas, como vimos anteriormente e, na opinião deles, Rosario desconfiava de tudo, até de Deus, mas tinha sua ligação com Ele, por meio de suas preces. Ela se importava com sua proteção espiritual e a solicitava para cometer seus crimes:

No le molestaba parecersele, ni encarnarla. Hubo una época en que se maquillaba la cara con una base blanca y se pintaba los labios y los ojos de negro y en sus párpados se ponía polvo morado, como si tuviera ojeras. Se vestía de negro, con guantes hasta los codos y del cuello se colgaba una cruz invertida. Fue por los días en que andaba encarretada con el satanismo.
- El diablo es un bacán decía.
Yo le pregunté qué había pasado con María Auxiliadora, el Divino Niño y San Judas Tadeo. Me dijo que Johnefe le había dicho que la ayuda había que buscarla por todos lados, con los buenos y con los malos, que - para todos había cupo.
- Pero Johnefe dice que el diablo es el más generoso - aclaró (FRANCO, 2004, p. 76-77).

No trecho transcrito, satanismo e cristianismo entrecruzam-se nas convicções da personagem central do romance e, mesmo que afirme não crer na figura do maior representante

³³ “Aquilo que tem relação com o religioso, especificamente o catolicismo presente nos narcoromances, estabelecem vínculos com o público. Mostra-se explicitamente em circunstâncias que, pelo significado religioso, são antagônicas: um chefe do tráfico que abençoa sua droga antes de enviá-la ou um assassino que reza antes de matar. Nessas produções se manifesta o apego ao caráter religioso dos latino-americanos. Cada narcoromance mostra que o sagrado é uma parte essencial dos seres; não se questiona se são bons ou maus, o fato é que acreditam e seguem um ritual que os aproxima do que procuram” (*tradução nossa*).

do cristianismo, ela mantinha laços com a religião católica com o intuito de pedir proteção, amparo, como se observa pelo fato de que, em sua carteira, havia retratos de santos protetores: Nossa Senhora Auxiliadora, Menino Jesus e São Judas Tadeu. Paralelamente a essa faceta voltada para o catolicismo, ela acreditava também na importância de fechar o corpo e se horrorizava com alguns rituais de satanismo, como por exemplo, ingerir sangue, para obter o salvo-conduto para suas ações criminosas:

Yo con la sola historia de que uno tenía que tomarse un vaso con sangre de gato, descarté cualquier posibilidad. Además, uno oía otros cuentos muy raros.
 - También sacrifican niños - me dijo Emilio en secreto -. Se los roban y los ponen en un altar y les cortan el cuello y se les toman la sangre. Por eso es que últimamente se ha perdido tanto chiquito.
 - Y lo de las vírgenes – añadí -, ¿sí será verdad?
 - Pues que las matan, yo creo que sí, pero lo de vírgenes sí lo dudo (FRANCO, 2004, p. 77).

Consequentemente, havia muitas histórias sobre tais rituais. Antonio conta que era por meio de sangue de animais, sacrifício de crianças, mulheres virgens ou sangue de algum criminoso valente assassinado que a proteção poderia ser conseguida. Ponderamos, que esses rituais são aspectos culturais dos povos autóctones. O pesquisador Tito Oliveira Coelho (2017), em “Violência Ritualizada: o processo de descimento do povo nativo no contexto dos aldeamentos”, afirma:

os povos autóctones sofreram várias pressões relacionadas ao poder de conquista imputado pelos colonizadores que ocorreu em toda crosta terrestre. As civilizações egípcia, inca, maia, asteca e as nativas do Brasil foram de uma maneira catastrófica impactadas pela usura do colonizador europeu, o que hoje implica no extermínio desses povos (COELHO, 2017, p. 23).

Historicamente, Coelho expõe que os autóctones foram pioneiros na ocupação territorial, porém com a chegada dos colonizadores sofreram

A desestrutura das formas primitivas de vida que atingiu o homem e a mulher do sertão, pela incidência e expansão do capitalismo e do agronegócio, tem um efeito ainda mais profundo nas comunidades indígenas, são aldeias submetidas à mais profunda miséria; e o convívio próximo com a homem branco, a assimilação de culturas tem gerado necessidades que são difíceis de serem supridas, gerando no seio das aldeias, desequilíbrio, dependência a drogas como crack, instituindo a tristeza, a depressão, a loucura e o suicídio dos povos (COELHO, 2017, p. 17).

Isso são marcas do processo de colonização que impuseram sua cultura aos povos nativos, a maioria dos rituais dos indígenas foram proibidos. Vale ressaltar que esses povos respeitavam a natureza e acreditavam que existia um elo de proteção e espiritualidade entre ambos e isso persiste em grande parte da América Latina e, na obra *Rosario Tijeras*, notamos

o sincretismo religioso e a valorização da religião pelas personagens. Rosario, por exemplo, participava de rituais e não concordava com o deboche de Antonio e Emilio e os repreendia sempre, porque, para ela, tanto as bênçãos celestes quanto as demoníacas eram bem-vindas e ela não via nenhum conflito em orar para Deus e para o Diabo para ter sucesso em suas práticas criminosas.

O apego à fé, à religiosidade é notório no romance e também no seriado colombiano *Rosario Tijeras*, que está na sua terceira temporada, com transmissão na *Netflix*. Abaixo, reproduzimos uma cena desse seriado, na qual se explicita a ligação da protagonista com a religião:



Figura 2 – Atriz Bárbara de Regil, em cena com a imagem de La Virgen de los Sicarios no seriado *Rosario Tijeras*

(Foto: TWITTER)

Fonte: Disponível em: <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2019/07/30/rosario-tijeras-el-regreso-de-barbara-de-regil-como-una-bella-y-polemica-sicaria/>.

Acesso em: 02 mar. 2021.

Na imagem acima, a atriz Bárbara de Regil segura a imagem de La Virgen de los Sicarios, que representa a protetora dos narcotraficantes, matadores de alugueis, em suma, os sicários (e não se pode esquecer que Rosario integra esse grupo), que apelam para a sua intercessão e, ainda que seja muito paradoxal o fato de um assassino pedir proteção e ajuda para matar alguém, eles acreditam que terão seus pedidos atendidos.

Ao abordarmos a religiosidade, não podemos deixar de destacar o romance *La Virgen de los Sicarios* (2008), do escritor colombiano Fernando Vallejo, que foi considerado como a sua melhor obra, graças ao seu estilo e ao tratamento dado ao tema da “narcoviolência”. A narrativa fala de jovens sicários que matam por qualquer coisa, vivem na cidade de Medellín, e a guerra entre os cartéis de traficantes do bando de Pablo Escobar. O personagem central é Fernando, um homem envelhecido que retorna a Medellín para morrer e se dá conta de que a violência assumiu proporções gigantescas em sua cidade natal. Ao tentar encontrar um amante, conhece Alexis, um jovem sicário, com quem perambula por igrejas e, ao mesmo tempo, recorda-se de sua infância. E a questão da religiosidade reaparece em vários segmentos do enredo, atestando a sua relevância na vida do protagonista e na de seu companheiro.

O jovem transforma-se num “anjo exterminador”, que mata aqueles que incomodam seu amante:

No es metalero –me explicó Alexis cuando se lo señalé en la calle al otro día–. Es un punkero”. “Lo que sea. Yo a este mamarracho lo quisiera matar”. “Yo te lo mato –me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos– [...] Fue la tarde de un martes (pues en la mañana habíamos vuelto en peregrinación a Sabaneta) cuando el punkero “marcó cruces”. “¡Ahí va! ¡Ahí va!” exclamó Alexis cuando lo vio en la calle. Ni tiempo tuve de detenerlo. Corrió hacia el hippie, se le adelantó, dio media vuelta, sacó el revólver y a pocos palmos le chantó un tiro en la frente, en el puro centro, donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz. ¡Tas! Un solo tiro, seco, ineluctable, rotundo, que mandó a la gonorra esa con su ruido a la profundidad de los infiernos³⁴ (VALLEJO, 2008, p. 28-30).

Alexis acaba sendo morto e Fernando quer vingar a sua morte. Encontra outro amante, Wilmar, também sicário, e descobre que foi ele quem matou Alexis. Tenta matá-lo, mas termina fracassando. Então, convida-o para sair do país e ele aceita, no entanto, antes que possam partir, Wilmar é assassinado. Tanto o tema da violência quanto o destino das personagens protagonistas mantêm pontos de contato com a obra *Rosario Tijeras*, uma vez que essas personagens que se infiltram no submundo do crime têm o mesmo destino das suas vítimas, porque terminam sendo assassinadas e o fecho de suas histórias deixa patente que a violência gera violência e aqueles que a praticam, em algum momento irão se tornar vítimas dela e perecerão.

³⁴ “Ele não é um metaleiro, Alexis me explicou quando eu o mostrei na rua outro dia. É um punk”. “O que seja. Eu gostaria de matar esse idiota”. “Eu o mato para você – me disse Alexis com aquela sua complacência sempre atenta aos meus menores caprichos –. [...] Era a tarde de uma terça-feira (porque de manhã tínhamos voltado em peregrinação por Sabaneta [cidade da Colômbia]) quando o punk “marcava cruces”. “Lá vai! Lá vai!” Alexis exclamou quando o viu na rua. Não tive tempo de impedi-lo. Ele correu para o hippie, deu um passo à frente, virou-se, sacou o revólver e, a poucos metros de distância, alvejou-o com um tiro no rosto, bem no centro, onde na quarta-feira de cinzas eles colocam a cruz sagrada. Tás! Um único tiro, seco, inelutável, retumbante, que enviou a gonorreia com seu ruído às profundezas do inferno” (tradução nossa).

Dani Leobardo Velásquez Romero, uma estudiosa dos textos de Vallejo, assevera que

nesses romances, sobressaem ainda mais a violência da linguagem, a ironia, a paródia e a crítica contundente contra tudo o que o escritor ataca: a religião, a sexualidade, a política colombiana, a banalização da violência, a reprodução humana, a falta de sensibilidade para com os animais, em definitivo, todos os cânones realistas, morais e éticos de uma sociedade decadente, violenta e hipócrita (VELÁSQUEZ ROMERO, 2015, p. 212).

Essa ligação do sicário com a religião tem um valor enorme, por mais que se tenha a crítica e a denúncia social relativas às instituições religiosas, a quantidade de devotos são expressivas. A presença de um símbolo da fé católica na Colômbia – a Virgem Maria Auxiliadora -assume um papel bastante relevante nos eventos da história de Rosario e, também, das demais personagens do relato:

El contexto en el que se desenvuelve Rosario tiene un universo de referentes propios: el amor y respeto por la madre es uno de los valores más arraigados en el mundo del sicariato, la relación con la Virgen y con la mamá biológica es algo sagrado. En la devoción a María Auxiliadora se demuestra cómo culturalmente hay una aproximación al ícono que más se acerca al imaginario de representación de la madre. Sin dejar de lado a Jesús y a los santos, que el catolicismo tiene para cada ocasión y festividad, es la Virgen quien ocupa el primer lugar en todos los espacios y momentos trascendentales de la vida de Rosario, sus amigos y los capos³⁵ [...] (SIMBAÑA AMAGUA, 2019, p. 61-62).

Dessa maneira, criminosos e devotos almejam ser agraciados com a proteção da Virgem. A sua importância pode ser vislumbrada por meio da matéria do jornalista Ramon Botifa, do *site Aventuras na História* (14 de junho de 2019), na qual assinala que Nossa Senhora Auxiliadora se tornou a padroeira dos narcotraficantes e dos pistoleiros/sicários:

Logo Nossa Senhora Auxiliadora se transformou na Virgem dos Sicários, ou padroeira dos assassinos. Estes iam até ela e, esperançosos, imploravam e faziam promessas pelo sucesso de seus negócios. Caso fracassassem, pediam que ela lhes garantisse uma morte rápida e indolor (BOTIFA, 2019, n. p.).

No universo da ficção, essa postura religiosa é recriada e Rosario Tijeras manifesta sua fé por meio de suas orações e da utilização de objetos e símbolos da religião católica, como fica evidenciado pela presença dos retratos dos santos na sua carteira e ainda pelos três escapulários que usava para sua proteção: punho, tornozelo e peito, com intuito de ter uma boa mira para seus alvos; fugir dos seus inimigos e, por fim, burlar a morte.

³⁵ “O contexto em que Rosario atua possui um universo de referências próprias: o amor e o respeito pela mãe é um dos valores mais arraigados no mundo do sicariato, a relação com a Virgem e com a mãe biológica é algo sagrado. Na devoção à Maria Auxiliadora mostra-se como culturalmente há uma aproximação ao ícone que mais se aproxima da representação imaginária da mãe. Sem deixar de lado Jesus e os santos, que o catolicismo tem para todas as ocasiões e feriados, é a Virgem quem ocupa o primeiro lugar em todos os espaços e momentos transcendentais da vida de Rosario, seus amigos e patrões” (tradução nossa).

Em conformidade com as ponderações de Dani Velásquez Romero (2015, p. 237-238), os sicários

[...] são meninos produto dessa sociedade, pequenos instrumentos da grande maquinaria do crime. Meninos que matam e morrem para alcançar, por breves instantes, o sonho de consumo e ostentação que os narcos e demais senhores da guerra, com ajuda da mídia e da globalização, impõem: dinheiro, armas, carros, motos, roupas de grife, aparelhos eletrônicos. São escudeiros motorizados e armados que livram uma guerra na qual a vida, própria e alheia, como diz Vallejo, “é apenas um sonho de *basuco*”.

Velásquez Romero nota que se configura uma sátira dentro do romance de Vallejo, que se constrói em relação aos romances de cavalaria, nos quais as personagens principais são heróis impolutos, com seus cavalos andantes, espadas e escudos, e em *La Virgen de los Sicarios*, os seres ficcionais são cavaleiros motorizados, cujas armas são facas e revólveres e, ao invés de praticar ações altruístas, se tornam assassinos profissionais visando o dinheiro.

A morte é um elemento que está sempre presente no percurso das personagens da narcoliteratura e da sicaresca, pois matar e morrer fazem parte de sua vida cotidiana. A esse respeito, Françoise Bouvet enfatiza o entrelaçamento entre morte e religião, na ficção colombiana contemporânea:

En todas las culturas, la Muerte siempre ha suscitado un miedo y un respeto que se han cultivado a través de la religión, la superstición, los ritos... En la Colombia de la sicaresca como en todo el mundo judeocristiano, la sacralización de la Muerte está estrechamente vinculada con la religión: los cadáveres de los difuntos son velados, enterrados con ceremonial en cementerios bien cuidados, honrados con visitas, llantos, ofrendas y oraciones. También aparecen costumbres mortuorias que tendrían que ver con tradiciones ajenas al catolicismo: en *Leopardo al sol*, las Barragán colocan los cadáveres de sus muertos boca abajo en el ataúd y con un velo en la cabeza, tal como se hace desde siempre en la cultura *wayúu* de la que son procedentes; igualmente, las constantes referencias del narrador de *La Virgen de los Sicarios* a los gallinazos planeando encima de Medellín podrían recordar las creencias incas según las cuales los cóndores transportaban las almas hacia el Más Allá³⁶ (BOUVET, 2015, n. p.).

É possível notar que não somente Rosario pedia proteção, mas seu irmão Johnefe e Ferney também procuravam andar protegidos. Anteriormente à morte de Johnefe, devido à relação de amizade, carinho e respeito entre Antonio e Rosario, ele retira o escapulário do seu

³⁶ “Em todas as culturas, a morte sempre despertou o medo e o respeito cultivados através da religião, da superstição, dos ritos. Na Colômbia da sicaresca como em todo o mundo judaico-cristão, a sacralização da morte está intimamente ligada à religião: os cadáveres dos falecidos são velados, enterrados com cerimonial em cemitérios bem conservados, homenageados com visitas, choro, oferendas e orações. Também aparecem costumes mortuários que teriam a ver com outras tradições que não o catolicismo: em *Leopardo al sol*, as mulheres de Barragán colocam os cadáveres de seus mortos de bruços no caixão e com um véu sobre a cabeça, como sempre se fez na cultura *wayúu* de onde eles vêm; da mesma forma, as constantes referências do narrador de *La Virgen de los Sicarios* aos urubus pairando sobre Medellín poderiam lembrar as crenças incas segundo as quais os condores transportavam as almas para o além” (tradução nossa).

corpo, o qual era utilizado para sua proteção e o dá para Antonio, como forma de afeto e agradecimento, por ele cuidar de Rosario:

Johnefe, en un ataque de afecto, me regaló uno de sus escapularios, el que tenía colgado en el pecho, y que según Rosario, por eso fue que lo mataron, que por ahí le había entrado la bala. -Rosario me habla mucho de vos, loco -me dijo Johnefe esa noche-. Dice que vos sos un bacán, loco. -Y se abrió la camisa y apretó la medallita. A mí la gente que quiere a Rosario me parece una chimba, loco. -Se sacó el escapulario con mucho cuidado, como si tuviera cadenita de oro-. Tenga, bacán, póngaselo, y me la cuida, que no me le vaya a pasar nada a mi Rosario, usted tiene cara de responsable, loco, tenga que éste es del Divino Boy, y los cuida a los dos. -Me cogió la cara con las dos manos, me apretó los cachetes y me dio un beso en la boca-. Nos echamos otro soplo, ¿o qué?

Después que lo mataron le di el escapulario a Rosario. Creí que me iba a echar la culpa, pero no me dijo nada, lo besó, se lo puso y se santiguó (FRANCO, 2004, p. 62-63).

Para Rosario, o irmão foi assassinado devido ao fato de estar sem o escapulário: “Rosario y todos los sicarios usan escapularios. Son parte de su cuerpo y símbolo de protección: uno de los objetos con los que no pueden salir si quieren tener éxito en el trabajo que van a realizar y volver con vida”³⁷ (SIMBAÑA AMAGUA 2019, p. 56). O estudioso Maurício de Bragança aborda essa ligação do espaço do narcotráfico e a religião e expõe que

Esta ética do *sicariato*, associando de forma cínica à prevenção divina e eficiência na execução dos trabalhos, onde símbolos religiosos fornecem as senhas para os homicídios, ajuda-nos a pensar também em um novo regime de ambivalência em torno dos limites da legalidade. O padrão ético forjado pela modernidade não dá conta de entender um novo sistema de operacionalização da economia, no qual os limites entre o legal e o ilegal tornam-se menos evidentes e precisos. Numa economia globalizada, marcada pelo circuito transnacional de circulação de bens, mercadorias e pessoas, as relações entre o formal e o informal, o legal e o ilegal tornam-se ambivalentes. As dinâmicas entre o estado, a economia e a sociedade são redefinidas por essa perspectiva globalizante, na qual também se opera uma generalização, num espectro econômico mais ampliado, das práticas ilícitas e delituosas (BRAGANÇA, 2015, p. 186).

A associação das instituições religiosas com os sicários foi estabelecida de formas ilegais e ilícitas, em outras palavras, Bragança usa o termo *narcoesmolá*, uma vez que os traficantes doam dinheiro para igreja. Em *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, a associação entre religião e crime é bastante evidente, já que “[o]s personagens perambulam pelas ruas de Medellín entrando e saindo de igrejas, buscando proteção no exercício da profissão e momentos de prazer no ambiente religioso” (BRAGANÇA, 2015, p. 185) e isso

³⁷ “Rosario e todos os sicários usam escapulários. São parte de seu corpo e símbolo de proteção: um dos objetos com os quais não podem sair se querem obter êxito no trabalho que vão realizar e voltar com vida” (tradução nossa).

também acontece na história de Rosario, que apela para a religião para clamar por proteção e auxílio nas dificuldades enfrentadas em seu ofício de assassina profissional.

Johnefe era bom de mira, contudo, mataram-no e encontraram o seu corpo na favela. A morte do irmão foi uma surpresa para Rosario:

La mujer fuerte que me habló por el teléfono había sucumbido ante la realidad, y cuando la recogí, tuve que ayudarla a subir al carro. Estaba descompuesta; poseída por el dolor y la ira, lloraba y maldecía, amenazaba de muerte hasta al mismo Dios. Estaba armada. Tuve que parar el carro y decirle que si no me entregaba la pistola no la llevaba. No me hizo caso, se bajó y apuntándole a un taxi lo hizo detenerse, yo me bajé y la agarré, era la primera vez que la veía llorar, bajó su arma y lloró contra mi cuello. Después en el carro ella volvió a ganar, ni me entregó la pistola ni fui capaz de dejarla sola. Luego, como si se hubiera tomado algo, se tranquilizó (FRANCO, 2004, p. 45).

Ainda que Rosario fosse forte para cometer seus crimes, a dor de perder o irmão sufocava-a; ele era a única pessoa que Rosario amava na vida; amava-o mais que a própria mãe. Essa perda revela a solidão da protagonista e simboliza a privação do apoio de alguém que lhe tinha um afeto verdadeiro; causando um estado de desequilíbrio e dor momentâneos, porque ela sabe que precisa ser forte e seguir em frente.

A protagonista sempre refletia sobre a morte: “-¿Si te has fijado que muerte rima con suerte? -observó Rosario” (FRANCO, 2004, p. 61). Em uma de suas conversas com Antonio, ela ressalta que não tinha medo da sua morte, no entanto, sentia medo pelos outros: “-¿No le tenés miedo a la muerte, Rosario? -le había preguntado. -A la mía, no -contestó-, pero sí a la de los otros. ¿Y vos? -Yo le tengo miedo a todo, Rosario” (FRANCO, 2004, p. 76). Rosario dizia que não tinha medo da morte, mas a morte abalava o seu emocional e ela vivenciava os perigos rotineiros por meio de sua atuação como assassina, porque tanto poderia matar como também ser morta, nesse submundo de violência, drogas, chefões do tráfico, corrupção política e judiciária. O maior desejo de Rosario era deixar a vida de assassina, de ser cobaia para os narcotraficantes, mas, por outro lado, queria conseguir seu próprio dinheiro e ser maior que os narcotraficantes que a contratavam:

Rosario estaba decidida a arrastrar con quien fuera. Se le había metido en la cabeza conseguir plata por su propia cuenta, volverse más rica que los que la sostenían, y lo que nos asustó fue que ella solamente conocía una forma de lograrlo, la manera como ellos la habían conseguido.

-Es muy fácil, muy fácil –nos decía-. Sólo se necesita tener la gente y yo la tengo. No era solamente cuestión de gente, también había que tener las ganas y las güevas de Rosario, y a nosotros no nos quedaban ganas después de todos los enredos en que nos metió, tampoco necesitábamos más plata, y las güevas hace mucho que las habíamos perdido (FRANCO, 2004, p. 47-48).

Ninguém estava a salvo e muito menos ela, que se arriscava para sobreviver e ter direito aos bens que a sua condição de pobreza e a origem familiar miserável jamais poderiam lhe propiciar. Face a essa realidade opressiva e marcada pela desigualdade social, o sonho de qualquer indivíduo era fazer parte de uma organização criminosa, como é o caso de “La Oficina”, na qual se inserem o irmão de Rosario e Ferney:

- Johnefe y Ferney se pudieron colocar en La Oficina -me contó-. Eso es lo que todo muchacho quiere. Ahí deja uno de ser chichipato y se puede volver duro. En esa época había mucha demanda porque había un descontrol tenaz, y estaban buscando a las cabezas de los combos para armar la selección (FRANCO, 2004, p. 65).

Nota-se que o mundo do crime é um chamariz para as classes pobres, uma garantia para a obtenção de bens de consumo e dinheiro “fácil”, no entanto, a duração de tais benefícios geralmente é bastante breve e a morte vai ceifando vidas, tanto das vítimas quanto dos assassinos contratados pelos cartéis e chefões do narcotráfico. Em “La Oficina”, as pessoas eram sempre renovadas, pois queriam sujeitos com responsabilidade de administrar e executar todas as tarefas solicitadas pelos chefões e as perdas de pessoal envolvidas com o tráfico ou com a missão de cometer assassinatos eram constantes.

Para se entrar em uma hierarquia como a do “Escritório” (“La Oficina”), um grupo envolvido na liderança do tráfico, era necessário comprovar a eficiência no trabalho contratado. Johnefe e Ferney foram recrutados e, posteriormente, Rosario, também; deste modo, torna-se quase inevitável para as personagens não recorrer à fé e pedir por boa pontaria e clamar por proteção e, com isso, almejar o crescimento dentro da organização criminosa. Entre anjos e demônios, entre Deus e o Diabo transitam as personagens, marcadas pela violência, pela falta de perspectivas e enredadas em um círculo vicioso do qual não são capazes de fugir; elas estão, portanto, invariavelmente, condenadas e só lhes resta tomar parte em uma guerra interminável e perene, conforme pondera a própria Rosario:

- La guerra, parcero, la guerra. Tocaba defenderse. Estaban pagando un billete grande al que se bajara un tombo. A Ferney y a Johnefe los contrataron. Ferney no tenía buena puntería pero manejaba bien la moto, pero en cambio Johnefe era un águila, donde ponía el ojo ponía el pepazo. Después de que probaron finura los ascendieron, les empezó a ir muy bien, cambiaron de moto, de fierros y le echamos un segundo piso a la casa. Así daban ganas de trabajar, todos queríamos que nos contrataran. A mí después también me reclutaron (FRANCO, 2004, p. 65-66).

Consequentemente, o universo do crime e da prostituição eram aqueles que sustentavam seus luxos, suas bebidas, as noitadas, as drogas. Esse universo deveria excluir a presença do Deus cristão de seus domínios, entretanto, contraditoriamente, firma-se e se sustenta por uma

proximidade e uma ligação bastante estreitada com a esfera religiosa, já que os pistoleiros sabem os riscos que correm e o quanto a vida é frágil nesse mundo, que se configura como um espaço marcado pela dor, pela violência e pelos prazeres fugazes:

Para o sicário, a religião funciona como uma espécie de estratégia usada apenas para barganhar um pouco mais de tempo, o suficiente para desfrutar um par de tênis novo, uma boa noite e a velocidade de uma moto envenenada. A boa pontaria garante o acesso a esses prazeres (BRAGANÇA, 2015, p. 188).

Na trama do romance de Franco, as personagens recrutadas e envolvidas no narcotráfico começam a se “dar bem”, com a passagem do tempo, tanto na vida profissional quanto na financeira, porém, sempre paira sobre eles a consciência de que aquilo é um risco e, a qualquer momento, tudo poderia acabar de maneira trágica.

No âmbito ficcional, como é caso romance *Rosario Tijeras*, entrecem-se violência, morte e religião, assim como acontece na realidade dos povos da América Latina e, em particular, do universo colombiano. O romance de Franco recria essa realidade, no plano da ficção, entremesclando a religiosidade ao mundo do crime por intermédio das ações da protagonista (uma assassina sanguinária e impiedosa) e a sua devoção à Virgem e aos santos católicos; configurando-se como um relato exemplar da narcoliteratura ou “narcoromance”, conforme atesta a crítica Simbaña Amagua (2019, p. 81-82):

La narconovela ofrece violencia y muerte a la audiencia, una aproximación a la realidad del narcotráfico, vista por la gran mayoría de lejos y con miedo; una cultura en la que hombres y mujeres buscan dinero y poder a cualquier precio; en la que se trastocan los valores universales, pero se mantiene el común denominador de los sentimientos, se cree en Dios, la Virgen, los santos, los ángeles, la Santa Muerte y cualquier deidad creada por el imaginario popular, que con el tiempo se vuelve parte de la cultura.

En *Rosario Tijeras* hay una narrativa vinculada estrechamente con lo religioso; se llevan a la ficción aspectos de la religiosidad y cultura popular, que hacen parte de la vivencia cotidiana de millones de personas en el mundo, que al igual que los protagonistas de esta historia se aproximan a la imagen de la Virgen para exteriorizar sus sentimientos y deseos.³⁸

Como vimos, Rosario Tijeras realiza suas orações antes de sair de casa para matar. O uso da religião, por conseguinte, é comum no universo do crime; orações são dirigidas para

³⁸ “O narcoromance oferece violência e morte ao público, uma aproximação à realidade do narcotráfico, vista pela grande maioria de longe e com medo; uma cultura em que homens e mulheres buscam dinheiro e poder a qualquer custo; em que os valores universais são rompidos, mas o denominador comum dos sentimentos é mantido, acredita-se em Deus, na Virgem, nos santos, nos anjos, na Santa Morte e em qualquer divindade criada pelo imaginário popular, que com o tempo passa a fazer parte da cultura.

Em *Rosario Tijeras* há uma narrativa intimamente ligada à religião; aspectos da religiosidade e da cultura popular são levados para a ficção, os quais fazem parte da experiência cotidiana de milhões de pessoas no mundo, que, como os protagonistas desta história, se aproximam da imagem da Virgem para externar seus sentimentos e desejos” (tradução nossa).

salvaguardar e proteger o devoto. A mescla de religião e ações criminosas pode ser constatada pelo hábito de Rosario de ferver com água benta as balas que iria usar:

[...] El caso es que Rosario tenía como costumbre, aprendida de los suyos, hervir las balas en agua bendita antes de darles un uso premeditado. Esa vez había olvidado bajarlas del fogón, y el agua, por supuesto, ya se había evaporado. Las encontré bailando dentro de una olla y no sé cómo ni con qué valor me apresuré a retirarlas y a ponerlas bajo el chorro de agua fría. Fueron un par de segundos en los que alcancé a pensar en todo, en Rosario entrando a la cocina y las balas alcanzándola en una loca explosión, en mí mismo con la olla hirviendo y de pronto un ¡pum! antes de llegar al agua, en Rosario y en mí baleados desde una estufa, tendidos sin vida en el piso de la cocina. Llegué a donde ella con las manos ampolladas y pálido como si la explosión hubiera sido un hecho.

-¡Rosario, mirá! -le dije con la voz apretada.

-¿Qué te pasó?

-Las balas.

-¿Cuáles balas? -preguntó, pero enseguida los proyectiles le volvieron a la memoria-. ¡Hijueputa, las balas! -Y en una carrera salió para la cocina sin preguntarme qué había pasado con ellas. Seguramente se tranquilizó al verlas sumergidas en agua hasta el borde de la olla. Cuando regresó me encontró echado en su cama, con las manos abiertas y hacia arriba, como si estuviera esperando a que alguien me lanzara un balón del cielo (FRANCO, 2004, p. 146-147).

No fragmento citado, encontramos Rosario em mais um de seus rituais, que quase termina em uma tragédia, o que não acontece por interferência de Antonio. As balas eram para que Ferney as utilizasse, já que ele não tinha boa pontaria. Todo o ritual tem como objetivo o livramento e proteção, mesmo que seja realizado para o mal, conforme o caso em epígrafe.

Desse modo, a fé era necessária para se viver nesse universo, além de se contar com a sorte, também, no entanto, as orações e rituais servem tanto para atitudes relacionadas ao bem quanto ao mal. No primeiro caso, as personagens têm como foco buscar a paz de espírito, o bem-estar, paz, saúde, respeito e, por outro lado, no segundo, o livramento da perseguição de inimigos, proteção nas guerras entre as gangues, prisões, assaltos, mortes, entre outras, eram os pedidos religiosos.

Assim sendo, duas esferas que se podem considerar como antagônicas, a da religião e a do crime, irmanam-se na realidade cotidiana e são retomadas no plano ficcional para ressaltar as idiossincrasias e as contradições dos habitantes da América Latina. Tal fato fica evidente no romance de Franco, por meio das atitudes de Rosario, que ao mesmo tempo em que age de maneira totalmente contrária aos dogmas religiosos, pois se considera como um pecado mortal assassinar outro ser humano, tem como ofício o encargo de ceifar vidas, mas solicita proteção e amparo para as ações que perpetra. Tudo isso, portanto, configura uma atitude paradoxal que unifica atuações violentas com religião, conformando uma atuação ambígua e conflitante nas peripécias vivenciadas dentro do espaço romanescos.

3.2 *Bildungsroman* feminino: a formação de Rosario – de vítima a algoz

Retomando o capítulo 2, ressaltamos que na historiografia literária, há diversas representações da violência contra a mulher, manifestadas por meio da opressão, submissão, invisibilidade ou silenciamento devido ao sistema patriarcal, que impôs à mulher a dominação masculina, relegando-a a um papel secundário, inferiorizada e confinada ao espaço doméstico, onde era a “rainha”.

O colombiano Jorge Franco escreve um romance contemporâneo, em que a personagem protagonista Rosario Tijeras rompe com as atribuições e papéis que foram estabelecidas para as mulheres pelo sistema patriarcal, desde os primórdios do surgimento da humanidade. De acordo com Carlos Bauer, a presença da mulher na sociedade medieval, e ainda na contemporânea, pauta-se por vínculos com a família patriarcal e a religião. Para o estudioso,

Esposa, mãe e viúva, as três situações vividas pela mulher dentro do meio familiar mostram as desigualdades no valor e na importância da mulher para a família. Não bastava ser esposa, muito menos viúva, era preciso que fosse mãe. A capacidade de gerar filhos, principalmente do sexo masculino, garantia-lhe um lugar entre os demais familiares. Sendo mãe, quando era viúva teria certa ascendência, ao menos moral sobre os filhos (BAUER, 2001, p. 24).

Dessa forma, as mulheres eram destinadas ao espaço doméstico e preparadas para serem esposa, mãe e, por isso, executar as tarefas relacionadas ao lar, vivendo uma situação de subalternidade e inferioridade em relação aos homens. Thomas Bonnici (2007, p. 186) salienta que as atribuições das mulheres “eram restritas ao lar e sua responsabilidade à geração e à criação dos filhos legítimos” (BONNICI, 2007, p.186). Desse modo, os papéis da mulher estão em consonância com o espaço, tempo e sociedade da qual ela faz parte.

No âmbito ficcional, é possível constatar que inúmeras obras tratam da situação problemática da mulher no contexto do patriarcado, por exemplo: *Hora da Estrela*, de Clarice Lispector; *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Memorial de Maria Moura*, Raquel de Queiroz; *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado; *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo; *Senhora*, de Jose de Alencar, entre outras.

Nesse sentido, é relevante destacar a questão da formação de Rosario, sendo necessário apontar os principais aspectos relacionados ao gênero ao qual podemos filiar o romance de Jorge Franco, que é o *Bildungsroman* (romance de formação), termo alemão proposto pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, em 1820. A pesquisadora Cristina Pinto

(1990) menciona que o referido estudioso identificou *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, como o modelo basilar desse tipo de narrativa.

Para a pesquisadora Cristina Pinto (1990), em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, o vocábulo *Bildungsroman* apresenta os seguintes matizes:

O termo alemão “Bildung” tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português “Bildungsroman” seria traduzindo como “romance de aprendizagem”, “de formação”, ou “de desenvolvimento”. [...] Assim o “Bildungsroman” apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre (PINTO, 1990, p. 09-10).

Complementando as observações de Pinto, Wilma Maas (2000), em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, esclarece que o gênero em questão alia a trajetória da personagem com a do leitor no processo de formação/educação:

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MAAS, 2000, p. 19).

Maas (2000) ressalta, ainda, a importância do romance de formação, na Alemanha, e o fato de essa modalidade literária contribuir para que se plasmasse um caráter nacional à literatura germânica:

A historiografia literária alemã nasce, portanto, com o propósito de atribuir uma identidade nacional à produção literária, submetendo a categoria estética à categoria ideológica. As circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã. Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vinculadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu (MAAS, 2000, p. 13).

Na Alemanha, o *Bildungsroman* ou o romance de formação buscava uma identidade para se firmar na literatura alemã e, com isso, transformou-se na vertente narrativa que se difundiu por toda a Europa e, no Brasil, uma das narrativas que se filia a esse gênero é *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895), por exemplo. Vale ressaltar que a formação da qual o *Bildungsroman* tratava era, na época do seu surgimento e também em épocas posteriores, a do homem. Só muito mais tarde, a formação das figuras femininas vai passar a se configurar como temática narrativa e, todavia, há relativamente poucos estudos críticos que se voltam para esse assunto.

O crítico literário Franco Moretti, em *O romance de formação*, uma alentada pesquisa sobre o assunto, detém-se em romances que se constroem em função da educação/formação de

personagens masculinas e enfatiza que esse tipo de narrativa valoriza a socialização do indivíduo:

Se pensamos que o romance de formação — a forma simbólica que melhor do que qualquer outra representou e promoveu a socialização moderna — é também a forma simbólica *mais contraditória* do nosso tempo, supõe-se, no fim das contas, que o mesmo processo de socialização consiste, há tempos, não tanto na *submissão a uma constrição*, quanto na interiorização da *contradição*. E em aprender não a resolvê-la, mas a conviver com ela, transformando-a em instrumento de vida (MORETTI, 2020, p. 37, grifos do autor).

No romance de formação, portanto, temos o homem visto como a figura dominante, que está no centro da estrutura familiar e a preocupação em educar os filhos do sexo masculino, uma vez que as mulheres recebiam pouca ou quase nenhuma educação formal, sendo preparadas para o casamento e as prendas domésticas. O processo de formação, conforme assinala Moretti, é contraditório porque faz com que os jovens sejam inseridos em ambientes hostis, submetidos a regras rígidas, castigos, professores cruéis e estudantes tirânicos. Paralelo aos conhecimentos fornecidos por livros e teorias, eles se deparavam com as decepções e as mazelas dos ambientes educacionais. Assim, paradoxalmente, para se formar intelectualmente, o jovem necessitava do convívio com seus pares, um convívio problemático e conflituoso, muitas vezes, pautado em uma hierarquia na qual havia os que mandavam (pais, professores, diretores dos espaços estudantis) e aqueles que obedeciam (a massa de jovens que queria adquirir cultura, educação ou mesmo um “verniz” para ser bem-sucedido na sociedade).

A esse respeito, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, apoiando-se em Moretti, sublinha que o *Bildungsroman* é uma

Modalidade de romance tipicamente alemã, [que] gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante anos de formação ou de educação, rumo da maturidade, fundada na idéia de que “a juventude é a parte mais significativa da vida [...], é a ‘essência’ da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no *futuro*, mais do que o passado” (Moretti 1987: 3, 5) (MOISÉS, 2004, p. 56, grifos do autor).

Observa-se que as narrativas ficcionais que se filiam ao *Bildungsroman* têm como foco o período da juventude das personagens, época essa considerada como a mais importante, na qual as famílias buscavam investir, para assegurar a descendência e, também, a capacidade de administrar os bens que lhe iriam ser destinados como herança. Conforme pontuamos, só tardiamente a preocupação com a educação/formação das mulheres passou a ser uma preocupação das famílias (daquelas que tinham condições financeiras para arcar com os gastos, durante o período de aprendizagem).

As mudanças, em relação ao universo feminino, no que tange à educação e ao espaço público, assume contornos mais nítidos ao longo do século XX, conforme pontua Cristina Pinto:

O início do século XX presenciou um fenômeno social generalizado no mundo ocidental: o aumento do número de mulheres em diferentes atividades na esfera pública, ou seja, fora do ambiente de seus lares. Essas atividades variavam, desde mulheres das classes altas à frente de campanhas caritativas até a entrada de grande quantidade de mulheres nas fábricas como operárias (PINTO, 1990, p. 33).

As mulheres, por conta disso, passaram a ganhar representatividade e voz nos espaços públicos, deixando de ocupar somente o papel de mães, esposas e devotadas aos cuidados do lar, por meio da prestação de serviços nas indústrias, recebendo salários e contribuindo, por fim, com a renda familiar. No entanto, a força do sistema patriarcal não deixou de exercer seu poder pernicioso sobre elas.

A partir do final do século XIX e início do XX, acentua-se o número de narrativas ficcionais que tomam como foco a formação de personagens femininas, abrangendo uma temática bastante variada:

[...] A infância da personagem, conflitos de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior, auto educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (PINTO, 1990, p. 14).

Verifica-se, portanto, que é possível representar, questionar e problematizar a maturidade feminina em busca da sua identidade e da sua auto afirmação no mundo contemporâneo e a ficção objetiva alcançar o desenvolvimento da personagem, no âmbito pessoal e social em seu contexto histórico-cultural. Acrescentamos, as ponderações de Franco Moretti acerca da modernidade e dos seus reflexos sobre a formação do indivíduo:

[...] A modernidade como processo fascinante e perigoso, feito de grandes esperanças e de ilusões perdidas. A modernidade como, são palavras de Marx, revolução permanente: cuja experiência depositada na tradição aparece como um fardo do qual se desvencilhar, e por isso ela não pode mais reconhecer-se na maturidade e ainda menos na velhice (MORETTI, 2020, p. 33).

Sendo assim, o sujeito feminino passa a povoar a esfera ficcional com os seus medos, insatisfações, angústias, tornando-se um ser humano conturbado pelas pressões e opressões do patriarcado, pois como vimos, a mulher era preparada para atender às demandas e expectativas da sociedade tradicional.

O *Bildungsroman*, um gênero que se circunscrevia à formação masculina, passou a incorporar histórias que tratavam do processo formativo feminino; configurando o que se

convencionou chamar de *Bildungsroman feminino*. A título exemplificação, podemos mencionar como obras de formação feminina: *Caminhos de Pedra* e *As três Marias*, de Raquel de Queiroz; *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, *Ciranda de Pedra* e *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Dessa forma, dentre as escritoras que participam da tradição do romance de formação, podemos citar: Clarice Lispector, Virginia Woolf, Lygia Fagundes Telles, Raquel de Queiroz, Jane Austen, entre outras. Essa modalidade narrativa se dividiria em duas categorias, “romance de desenvolvimento feminino” e “romance de renascimento e transformação”. O primeiro

retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou na adolescência, enquanto a protagonista do “romance de renascimento e transformação” seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia-idade, em busca da auto-realização. [...] Primeiramente, o “Bildungsroman” seria um tipo de narrativa em que se dá a busca da integração *social* da personagem, enquanto no outro modelo o objetivo seria a integração *espiritual* (Pratt,136). A segunda distinção entre o “Bildungsroman” e o “novel of rebirth” está relacionada a essa primeira: no “romance de renascimento e transformação” existe a possibilidade de um final positivo para a protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem (PINTO, 1990, p. 15, grifos da autora).

Embora não possamos considerar que o romance *Rosario Tijeras* exiba um final positivo, acreditamos que seja possível filiá-lo à vertente do *Bildungsroman* feminino, uma vez que se nota, na narrativa, um processo de formação semelhante ao que foi apontado pelos críticos cujos estudos comentamos nessa parte da dissertação, apesar disso, enfatizamos que há uma diferença: a autoria da obra que constitui o nosso *corpus* é masculina.

Semelhantemente aos pícaros e pícaras, Rosario também tinha sonhos, ambições e desejava ascender socialmente e o ofício de assassina profissional possibilitou-lhe a realização de seus desejos, embora ela termine pagando um alto preço por isso. A narrativa picaresca é marcada pelo percurso da personagem, que aprende, pela observação e pelos golpes e burlas que sofre, a sobreviver numa sociedade em que a esperteza, a inteligência, a agilidade são essenciais para enganar e ludibriar terceiros para conseguir o sustento e não ser apanhado pela justiça e permanecer encarcerado ou, o que era ainda pior, ser enforcado.

Se na picaresca, os/as protagonistas tangenciavam a marginalidade, mas dificilmente se tornavam criminosos, na sicaresca é exatamente isso o que ocorre com frequência, porque as personagens centrais transformam-se em assassinos, ladrões, seres impiedosos e inescrupulosos, cujas ações conduzem a finais trágicos. Trata-se de uma formação para a vida no submundo, onde a violência e a morte se fazem presentes a todo instante e onde quem mata, acaba morrendo, num movimento circular e perene, e a sicaresca capta e reflete de forma brilhante esta realidade observada no mundo empírico, transferindo-a para os domínios da

ficção, como se pode comprovar pela trajetória de Rosario que, de criança inocente, abandonada, torna-se uma adolescente rebelde, até se transformar numa sicária, que morre jovem, encerrando seu ciclo de aventuras e a exposição a perigos e ações violentas de bandos que se opunham a seus patrões que comandavam o tráfico de drogas.

O *Bildungsroman* centra-se, portanto, na formação e a transformação de uma personagem-protagonista. Relacionando o romance de formação com o romance picaresco, Wilma Maas tece algumas considerações, a esse respeito:

O romance picaresco, gênero que tem origem no século XVI espanhol, é outra grande linhagem da tradição narrativa com a qual o *Bildungsroman* dialoga. Efetivamente, são consideráveis as identificações entre a história dos conceitos “romance picaresco” e *Bildungsroman*. Ambos têm origem em condições históricas muito bem delimitadas. Enquanto o surgimento da narrativa picaresca na Espanha “pode ser encarada como uma forma de conscientização da desintegração do mundo feudal na Espanha” (González, 1994, p.229), o surgimento do paradigma do *Bildungsroman*, na Alemanha, é contemporâneo do momento de transição entre a economia feudal latifundiária e o prenúncio da fase econômica e política em que os ideais e privilégios da aristocracia serão dissolvidos em meio ao tecnicismo e ao cientificismo burguês (MAAS, 2000, p. 70-71).

No *Bildungsroman* contemporâneo, observamos a presença do sujeito considerado pós-moderno, em outras palavras, do sujeito que não tem uma identidade fixa, estável e permanente; interligado ao processo de socialização moderno, conforme defende Moretti (2020). Ele acrescenta que no final do século XVIII, o romance de formação passa associar outras características do era do *Bildungsroman* tradicional,

[...] no *Bildungsroman* goethiano, a cultura oitocentista permanece contudo relutante em resolver completamente a problemática do “ser”; embora essa segunda dimensão possa parecer sempre mais exígua e difícil de definir, à identidade baseada em “ter”, com todo seu dinamismo e versatilidade, falta ainda assim alguma coisa. Ou melhor, o problema não é “faltar” alguma coisa, mas sim que, com o crescente desenvolvimento da esfera do ter, o indivíduo acaba sendo *muitas* coisas ao mesmo tempo. [...] (MORETTI, 2020, p. 266, grifos do autor).

O indivíduo que está em busca de autoconhecimento, subdivide-se em suas instâncias, a do ser e a do ter, conformando uma identidade marcada por polaridades opostas, fragmentadas e em constante mutação. A este propósito, Stuart Hall especifica que

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma

multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Na concepção de Hall, a questão da identidade é contraditória e se desloca constantemente, para os diversos espaços e contextos, nos quais estamos imersos, evidenciando nossos conflitos pessoais e também culturais, que são intrínsecos à nossa existência e nos acompanharão por toda a nossa vida. Por mais que tente se educar, adquirir conhecimentos, o ser humano, a(s) identidade(s) do indivíduo permanece mutante, em processo e, portanto, em constante formação e aprimoramento.

Na modalidade feminina do *Bildungsroman*, segundo Pinto (1990, p. 10), a principal característica é a personagem protagonista que expõe eventos externos desde sua infância até chegar à vida adulta, em busca de transformações nas esferas emocional, social, psicológica, física ou moral, conforme se nota em *Rosario Tijeras*. O percurso e as mutações pelas quais passa a personagem têm uma ligação profunda com a experiência do abuso sofrido em tenra idade, com apenas oito anos, quando o padrasto a violenta e isso trará sérias consequências no seu desenvolvimento, pois o trauma jamais será esquecido: “—Ocho añitos no más —recordó con rabia—. Eso no se me va a olvidar nunca” (FRANCO, 2004, p. 24). Tais experiências, conforme Cristina Pinto, “resultam sempre no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social” (PINTO, 1990, p. 27). Como vimos, Rosario não alcança esse nível de integração social, está sempre tentando ser inserida em grupos que a excluem desde sua infância.

O mundo dos homens adultos é impiedoso com Rosario e a violência sofrida e repetida em outras ocasiões só cessará com a interferência do irmão. As marcas da violência produzirão um efeito devastador na menina e se projetarão nas suas atitudes de adulta, quando ela se transforma na assassina cruel e fria, incapaz de apiedar-se de suas vítimas. Até mesmo a inconstância de seus relacionamentos amorosos pode ser vista como um reflexo do abuso sexual continuado e perpetrado por um dos companheiros maritais de sua mãe. A violência permanece na sua mente, afetando suas emoções e a sua maneira de encarar as demais personagens que a rodeiam.

O narrador testemunha narra toda trajetória de Rosario desde a infância abandonada pelos pais, as dificuldades da vida adulta e no leito de morte chamando pela mãe. Segundo Cristina Pinto, “há uma ênfase no desenvolvimento interior da personagem como resultado de sua interação com o mundo exterior” (PINTO, 1990, p. 10). Rosario sai da favela e vai morar

no melhor lugar da cidade, buscando ascensão social, e aprende/incorpora um aprendizado que lhe permite sobreviver em locais dominados pela violência e pelo crime.

A falta de amor da mãe, dona Rubi, o ambiente familiar hostil e o fato de a mãe continuar a ter filhos, sem ter como sustentá-los, leva Rosario a fugir do lar materno, lançando-se num mundo onde a violência e o crime imperam: “Rosario se fue de su casa a los trece años. Inició una larga correría que nunca le permitió estar más de un año en un mismo sitio. [...]” (FRANCO, 2004, p. 25). Desde tenra idade, sua vida é marcada pela itinerância, pela passagem por diversos locais e pelas aventuras no submundo.

Como se verifica, a violência, a falta de amor, de laços familiares, de condições mínimas de sobrevivência vão transformando a menina molestada em um ser problemático, que não aceita regras ou imposições e que vai, paulatinamente, tornando-se uma adolescente e uma adulta que replicará os mesmos mecanismos aos quais foi exposta, tendo a prática de atos violentos como uma solução para garantir a sobrevivência e, com isso, pode se impor no espaço dominado pelas figuras masculinas.

Cristina Pinto aponta outra característica importante do *Bildungsroman* feminino:

Segundo as expectativas que a sociedade tinha em relação à mulher, portanto, seu “aprendizado” se daria dentro de um espaço bem delimitado. O “mundo exterior” responsável pela formação do herói do *Bildungsroman* seria, no caso da protagonista feminina, os limites do lar e da família, não havendo margem para seu crescimento interior (PINTO, 1990, p. 13).

Ao reduzir o espaço de aprendizado da mulher e circunscrevê-lo aos limites da casa e da família, reduz-se significativamente o seu crescimento interior e se “poda” a possibilidade de a personagem feminina ampliar seus horizontes, experimentar novas emoções, adquirir conhecimento e, enfim, tomar atitudes que lhe permitam transitar do espaço privado para o público. Anulam-se, portanto, as possibilidades de se rebelar e de impor suas vontades, quando ocorre a aceitação de uma educação imposta e que não permite contestação.

A recusa e a rebeldia são marcas da personagem central do romance de Jorge Franco, a qual, em uma das sequências da narrativa, ataca um dos pilares da sociedade patriarcal, o casamento:

;-Casate conmigo, Rosario -le propuso Emilio.
-¿Vos sos güevón o qué? -le respondió ella.
-¿Por qué? ¿Qué tiene de raro? Si nos queremos.
-¿Y qué tiene que ver el amor con el matrimonio? (FRANCO, 2004, p. 53).

Tal recusa reforça o posicionamento de Rosario, pois casar-se seria aceitar, de alguma forma, a submissão ao marido e aos seus desejos e ela quer e preza pela liberdade que conseguiu.

Ela não aceita ser manipulada e rompe com a ordem estabelecida pela sociedade “tradicional”, e não acredita no matrimônio, uma instituição tão valorizada pelo sistema patriarcal, mas que no espaço das ruas de uma grande cidade, local por onde transita Rosario e aqueles que vivem no submundo do crime, nada representa e, na pior das hipóteses, poderia cercear a sua liberdade para agir dentro desse espaço.

Além da sua liberdade, outra razão pela qual o casamento estava ausente das suas preocupações de Rosario era o fato de que a família do seu namorado, Emilio, pertencia à classe média alta e ela era um ser desgarrado, uma criatura destituída de laços familiares e sem nenhum parentesco com qualquer família ilustre, muito pelo contrário, ela fazia parte de uma classe extremamente pobre, de pessoas miseráveis, cercada e insertada numa sociedade de seres marginais e abandonados à própria sorte.

Na descrição da genealogia da família de Emilio, fica evidenciada a diferença crucial entre ela e os membros que compunham o círculo familiar de Rosario: de um lado, a nobreza, os bens nascidos, os “aristocratas”; de outro, os plebeus, os indesejados, cuja vida cercada de dificuldades interrompe-se muito cedo e, dessa maneira, torna-se impossível unir esses dois mundos antagônicos e incomunicáveis:

La familia de Emilio pertenece a la monarquía criolla, llena de taras y abolengos. Son de esos que en ningún lado hacen fila porque piensan que no se la merecen, tampoco le pagan a nadie porque creen que el apellido les da crédito, hablan en inglés porque creen que así tienen más clase, y quieren más a Estados Unidos que a este país. Emilio trató de rebelarse contra el esquema (FRANCO, 2004, p. 54).

Rosario e Emilio, portanto, eram de mundos diferentes. Quando a namorada foi apresentada à família de Emilio, foi humilhada por sua mãe, que, evidentemente, era contra o namoro, pois julgava que o filho mereceria uma mulher mais refinada e requintada que fizesse parte do estreito círculo social dos abastados, soberbos e distinguidos socialmente. Esses têm dinheiro, condição *sine qua non* para considerar-se superior a qualquer outro indivíduo, dentro do espaço narrativo. Ademais, a falta de conhecimentos de etiqueta (o saber manejar os talheres e o modo de se comportar “corretamente”) acarreta o menosprezo da mãe do namorado:

[...] les llevó a Rosario.
-Se nota que no tiene clase -le dijo a Emilio su mamá el día en que la conoció-.
No sabe ni comer.
-Me sabe comer a mí -les dijo él-. Y eso es lo que importa (FRANCO, 2004, p. 54).

Os pais de Emilio não aceitavam o namoro e, instigado por uma atitude de rebeldia, ele se envolvia cada vez mais com Rosario. No entanto, o casamento não estava nos planos dela, que viera de um lar em franca desagregação, no qual a mãe vivia em relacionamentos pouco

duradouros e dos quais resultavam novas bocas para se alimentar. Esse panorama doméstico certamente teve um impacto muito negativo nos planos de matrimônio de Rosario, ao qual se soma, também, o desprezo da mãe de Emilio que não se furta a externar o seu desagrado e a sua desaprovação em relação à mulher com a qual o filho estava envolvido:

Rosario sintió el rechazo de la mamá de Emilio desde el primer minuto. La señora no había hecho ningún esfuerzo por disimularlo y a Rosario los nervios le destrozaron sus buenas intenciones. Fue cuando a Emilio le dio por invitarla al matrimonio de una prima suya, creo, dizque para que de una vez su familia la conociera.
-Cuando me vio, la señora arrugó la nariz como si yo oliera maluco -me contó Rosario. La saludó con un «¿Cómo está, señorita?», y no volvió a pronunciar palabra hasta que Rosario se fue (FRANCO, 2004, p. 56).

Apesar do fato de sentir-se humilhada e desprezada pela família de Emilio, principalmente, pela mãe do namorado, Rosario se esforça para demonstrar que poderia fazer parte daquele círculo familiar, por meio da compra de roupas de grife ou, ainda, pelo fato de frequentar o mesmo salão de beleza da mãe de Emilio:

-Si los hubieras visto, parcero. -Casi ni podía hablar-. Yo que me había comprado una pinta donde la vieja compra la ropa, y me cobraron un ojo. Me mandé peinar donde arreglan a la vieja, y me dejaron lo más de bonita, si me hubieras visto, parcero, parecía una reina. Me había propuesto hablar poquito para no ir a cagarla, ensayé en el espejo una risita lo más de chévere y hasta me tapé los escapularios con unas cadenas lo más de finas, mejor dicho, no me hubieras reconocido, pero apenas llegué, me sale esta hijueputa vieja mirándome como si yo fuera un pedazo de mierda, y ahí quedé yo lista, cuál peinado, cuál risita, cuáles joyas, empecé a gaguear como una boba, a derramar el vino, se me caía la comida en el mantel, me ahogué con un arroz y no pude parar de toser hasta que salí, y todos preguntando, pero no de queridos sino por joderme, que tú qué haces, y tu papá y tu mamá, y dónde estudias, y toda esa mierda, como si no tuvieran más tema que yo.
-¿Y Emilio? -le pregunté.
-A Emilio le tocó contestar por mí, porque yo no había preparado nada de eso, y con lo ahogada que estaba no pude volver a abrir la boca. Pero imagínate lo peor, que apenas terminamos de comer, la primera que se paró fue la vieja, no dijo nada y se fue de la fiesta, y después todos fueron diciendo que permiso, que se tenían que ir y a los tres minutos ya no quedaba nadie, solamente Emilio y yo sentados a la mesa (FRANCO, 2004, p. 57).

No trajeto de Rosario, insinua-se a possibilidade de um casamento, mas as barreiras e os impedimentos são intransponíveis, já que mesmo tentando imitar e se apropriar dos mecanismos e modelos da matriarca da família de Emilio, o resultado é desastroso e Rosario é excluída e impedida de permanecer no grupo distinguido do qual faz parte o namorado e sua família. Desse modo, observamos Rosario tentando adentrar em um ambiente ao qual não pertencia; um espaço reservado para uma elite privilegiada, no qual se concentra o poder, a hierarquia e o berço (a hereditariedade e as benesses que a acompanham) e que são valores perenes e sempre valorizados pela sociedade.

A mãe de Rosario, Dona Rubi, tampouco aceitava o envolvimento entre os dois e expunha abertamente a sua opinião, enfatizando que ricos e pobres não se misturam e que estes são explorados, usados e descartados por aqueles:

Doña Rubi la previno de todo lo que le podía pasar con «esa gente», le vaticinó que después que hicieran con ella lo que estaban pensando hacer, la devolverían a la calle como a un perro y más pobre y más desprestigiada que una cualquiera. Rosario dejó de defenderse y escuchó callada el resto de la cantaleta que le soltaba su mamá. Después, al verla también en silencio, preguntó:

-¿Ya terminó?

Doña Rubi prendió un cigarrillo sin dejar de mirarla. Rosario se paró, buscó su cartera y se encaminó hacia la puerta de la calle.

-Ésa no es gente para usted, hija -le alcanzó a decir su mamá antes que cerrara (FRANCO, 2004, p. 58).

O matrimônio, evidentemente, acaba não ocorrendo e a possibilidade de sua concretização parece bastante remota, mesmo quando Rosario empenha-se em empregar determinados artifícios para ser aceita pela família de Emilio. Entretanto, ela não se adaptaria a uma vida monótona e corriqueira, esperando pelo marido, cercada de filhos e restringindo a sua existência a preocupações domésticas. O seu espírito rebelde e o fato de provir de uma família desajustada, na qual só se deparou com dor e violência, de certa forma, influenciam as escolhas da personagem que prefere uma vida de riscos, aventuras, inconstância e marcada pela dificuldade a fixar-se em determinado local; deslocando-se continuamente e vivendo ao sabor das circunstâncias que o dinheiro do crime podia lhe proporcionar.

Rosario almeja outras coisas como a sua autorrealização pessoal; atingir a sua maturidade como mulher e, por fim, ser independente. Um casamento certamente seria um empecilho para atingir esses objetivos. Em seu trajeto, ficam assinalados os desencontros com a mãe, o fato de ela não acreditar na filha, quando esta lhe contou que havia sido estuprada por um dos homens com os quais dona Rubi vivia maritalmente, a expulsão de casa pela mãe, com apenas onze anos de idade, além dos eternos conflitos geracionais que as impedem de manterem uma relação mais próxima, em outras palavras, falta sororidade entre as mulheres. A mãe, seguramente, não é um modelo a ser seguido e tampouco imitado. Tal fato, possivelmente, leva-a a se voltar para o irmão, que desde muito jovem, integra-se a grupos de narcotraficantes e ela enxerga aí a possibilidade para destacar-se no meio em que vivia e garantir a sua sobrevivência.

Ao longo do amadurecimento de Rosario, é o personagem-narrador Antonio quem vai oferecendo pistas sobre as suas ações e as suas opções dentro do relato. No entanto, na qualidade de testemunha dos fatos, há dados que ele próprio desconhece, como é o caso da idade da protagonista:

Otra cosa que nunca supimos fue su edad. Cuando la conocimos, cuando la conoció Emilio tenía dieciocho, yo la vi por primera vez a los pocos meses, dos o tres, y me dijo que tenía veinte; después le oímos decir que veintidós, que veinticinco, después otra vez que dieciocho, y así se la pasaba, cambiando de edad como de ropa, como de amantes.

-¿Cuántos años tenés, Rosario?

-¿Cuántos me ponés?

-Como unos veinte.

-Eso tengo.

La verdad era que sí aparentaba todos los años que mentía. A veces parecía una niña, mucho menor de los que solía decir, apenas una adolescente. Otras veces se veía muy mujer, mucho mayor que sus veintitantos, con más haciendo el amor (FRANCO, 2004, p. 16-17).

A imprecisão da idade e a imprevisibilidade de seus atos transformam Rosario em um ser camaleônico, que consegue adaptar-se às circunstâncias e destacar-se no mundo do crime. As motivações para os assassinatos, nos romances sicarescos ou pertencentes ao gênero da narcoliteratura, geralmente decorrem de atos de vingança:

Los motivos de los asesinatos no siempre vienen aclarados pero el más manifiesto es la venganza. En *Leopardo al sol*, desde que Nando Barragán, en un ataque de celos, mató a su primo Adriano Monsalve, los dos clanes se exterminan sin piedad ya que, como lo dice el anciano de la familia, “entre nosotros, la sangre se paga con sangre” (Restrepo, p. 31). Asimismo Wilmar, un joven sicario, asesina a Alexis porque él mató a su hermano (Franco, p. 121) y Rosario se apoda Tijeras por haberle cortado los testículos a un hombre que la violó. El asesinato permite a los sicarios remediar un deshonor, aunque la venganza parezca a veces desproporcionada con la falta cometida, como cuando Rosario le pega un tiro a uno de la banda que desperdicia su droga soplándosela en la cara: “A mí me respetas Patico –fue lo último que el tipo oyó” (Franco, p. 36). Los sicarios ven también el asesinato como un remedio a la injusticia, principalmente social, ya que ellos son jóvenes sin porvenir ni expectativas, confinados en los barrios pobres de Medellín³⁹ (BOUVET, 2015, n. p.).

A vingança converte-se em atos desmedidos de violência e Rosario a pratica sem remorsos. Até mesmo uma falha banal de um dos membros do seu bando é castigada com severidade, ocasionando a morte daquele que incorreu na falta. Essa atitude é uma forma de se fazer respeitada e temida, pois ela encontra-se em uma posição que poucas mulheres conseguem atingir, uma vez que no mundo das drogas, o mais comum é que haja somente homens no comando e as mulheres assumem papéis secundários, como “mulas” para transportar drogas ou

³⁹ “Os motivos dos assassinatos nem sempre são claros, mas o mais óbvio é a vingança. Em *Leopardo al sol*, desde que Nando Barragán, em um acesso de ciúme, matou seu primo Adriano Monsalve, os dois clãs são exterminados impiedosamente, pois, como diz o mais velho da família, “entre nós se paga sangue com sangue” (Restrepo, p.31). Da mesma forma, Wilmar, um jovem sicário, mata Alexis porque ele matou seu irmão (Franco, p. 121) e Rosario é apelidada de Tijeras por ter cortado os testículos de um homem que a estuprou. O assassinato permite aos pistoleiros remediarem uma desonra, embora a vingança às vezes pareça desproporcional à ofensa cometida, como quando Rosario atira em um dos membros da gangue que desperdiça sua droga soprando-a na cara: “Você me respeita, Patico - foi a última coisa que o cara ouviu” (Franco, p. 36). Os sicários também veem o assassinato como um remédio para injustiças, principalmente sociais, já que são jovens sem futuro e sem expectativas, confinados em bairros pobres de Medellín (tradução nossa).

auxiliar em emboscadas de inimigos ou concorrentes que disputam algum ponto estratégico para venda de substâncias ilícitas.

No *Bildungsroman*, seja ele feminino ou masculino, observam-se os processos pelos quais a heroína ou o herói passam para se desenvolver. No caso da narrativa de Jorge Franco, a protagonista, imersa num meio marcado pela violência, vai ter uma infância e adolescência conturbadas, até ingressar na marginalidade e transformar-se em uma assassina. As recordações permeiam o relato e se verifica que há uma tentativa de superar as dificuldades e a opressão do meio familiar:

[...] [a] protagonista rememora o seu passado e almeja ter a capacidade de viver como um adulto, livre dos entraves vivenciados na adolescência e, nesse sentido, a narrativa converte-se numa espécie de exorcismo das mágoas, tristezas e frustrações daquele período (BOTOSO, 2020, p. 30).

Apesar dessa intenção, as marcas e as dores desse passado continuam no presente; permanecem como um estigma, como uma ferida que sangra sempre e parece não haver possibilidade de superar as experiências traumáticas do passado. Não há garantias, pois todas as conquistas são fugazes, passageiras; a morte espreita o trajeto daqueles que se embrenham no mundo do crime e Rosario tem consciência disso:

-Perdoname, Rosario –le dije—, pero hasta donde yo sé, ni vos ni nosotros somos pobres.
-Ya te lo dije, parcero. –Se puso de pie y comenzó a caminar de un lado a otro-. Ya te lo dije: todo esto es prestado y el día menos pensado me lo quitan, y a ver, ¿vos tenés mucho?, ¿y vos, Emilio?, perdóneme pero ninguno de los dos tiene ni culo, todo es de sus papás, el carro, la ropita, todo se lo han dado, ustedes ni siquiera tienen un cagado apartamento donde vivir, ¿o me equivoco? (FRANCO, 2004, p. 165).

Há uma insegurança e um sentimento de insatisfação que permeia a vida de Rosario, pois embora ela consiga ter dinheiro para sustentar seus luxos, por meio de seus crimes e seus negócios com os narcotraficantes, ela não era feliz/realizada, e isso fica evidenciado na narrativa pelo fato de ela quase nunca rir:

Una particularidad de Rosario era que reía poco. No pasaba de sonreír, rara vez le escuchamos una carcajada o cualquier tipo de ruido con el que expresara una emoción. Se quedaba impávida ante un chiste o la situación más grotesca, no la movían ni las cosquillas tiernas con las que Emilio le buscaba la risa, ni los besos en el ombligo, ni las uñas correteando bajo los sobacos, ni la lengua recorriendo su piel hasta la planta del pie (FRANCO, 2004, p. 16).

A falta do sorriso ou de gargalhadas de Rosario deve-se às marcas profundas de um passado/presente perpetuado por mágoas, angústias, tristezas, insatisfações e acontecimentos que nunca cicatrizaram em seu corpo; permanecendo como dores interiores que nunca serão

resolvidas. A vida de Rosario é cercada pela violência e, como consequência, a morte abre lacunas de descontentamento em seu mundo interno/psíquico, visto que ela sofria antes e depois de matar suas vítimas.

Há um predomínio de figuras masculinas no romance, as quais estão relacionadas ou se inserem explicitamente no mundo do crime: o irmão Johnefe, Ferney, os durões (narcotraficantes), alguns membros de gangues, ou que causaram alguma dor a Rosario, e os dois *playboys* Antonio e Emilio. Enfim, o narcotráfico é um espaço dominado e eminentemente masculino no qual as mulheres têm pouca ou quase nenhuma chance de destacar-se e a elas são destinados encargos secundários, porque se nota que a figura masculina, ainda, se ressentida de receber ordens de uma mulher. Rosario subverte essa situação na narrativa, uma vez que ela consegue destacar-se nessa esfera onde impera o masculino e sua trajetória no submundo do crime, embora curta, é bem-sucedida.

Sabemos que Rosario não teve uma figura paterna em casa: “-El hombre que vive con mi mamá no es mi papá -nos aclaró Rosario. -¿Y dónde anda el tuyo? -le preguntamos Emilio y yo. -Ni puta idea -enfaticó Rosario” (FRANCO, 2004, p. 19). E sua convivência com a mãe era conturbada e conflituosa; o afastamento do convívio familiar é uma característica do romance de formação, como forma de construção da identidade e da independência do indivíduo. Diferentemente do núcleo familiar bem estruturado dos romances de formação tradicionais, na contemporaneidade, no narcoromance e no sicaresco, esses núcleos não são formados ou estão incompletos, são famílias desestruturadas e ocorrem mudanças de posições patriarcais, nas quais, muitas vezes, é a mulher que possui um papel protagônico e se sobressai:

E as transformações não afetam apenas a organização social mais ampla; também se instituem no seio de sua unidade menor: a família. Antes dirigida pela figura forte de um pai, agora os lares estão, muitas vezes, sob o comando de uma mulher, que tem o papel extremamente relevante na vida dos jovens que acabam se envolvendo com o sicariato. Do mesmo modo, Rosario assume papéis tipicamente masculinos: o do sicário, do indivíduo que cobra uma falta cometida, que comete crimes para salvar sua honra, ao passo que os jovens que a acompanham, Emilio e Antonio, têm sua virilidade sempre questionada (ALVES, 2014, p. 88).

A força de Rosario contrapõe-se à debilidade de Emilio e Antonio e os três rompem com as normas tradicionais ao conformarem um triângulo amoroso e, apesar de Rosario e Antonio terem tido apenas um encontro canal, este ama e externa seus sentimentos em várias passagens do romance. A rebeldia e a dependência química entrelaçam os destinos dos três. Ao se aproximarem de Rosario, tanto Emilio quanto Antonio vão ser dominados por ela e, por conseguinte, vão mergulhar no vício e na indolência:

Nunca lo supimos. Durante los días que estuve con ellos Rosario habló poco, como poco comió y poco durmió. Tampoco hubo sexo entre ellos, no que yo me diera cuenta. De lo que sí hubo exceso fue de droga, hasta yo me propasé. Nos volvimos como tres suicidas compitiendo por llegar primero a la muerte, tres zombis frenéticos, cortándonos con nuestras rabias afiladas, con nuestros sentimientos punzantes, hiriéndonos a punta de silencio, acallando lo que sentíamos con droga, solamente mirándonos y metiendo. Después, no recuerdo al cuánto tiempo, lloró Rosario, lloró Emilio y cuando ya no pude aguantarme, lloré yo también, sin saber por qué precisamente, o si hubo un motivo uno diría que fue por todo, porque es cuando todo rebosa el alma que uno llora. Después, tampoco recuerdo cuándo, en un instante de lucidez, tiré la toalla y me devolví (FRANCO, 2004, p. 110).

No mundo da criminalidade, os três jovens conseguem ter liberdade financeira, talvez, mas isso não preenche a vida deles e permanecem insatisfeitos, porque têm ciência de que viver na marginalidade sempre terá um preço: as suas próprias vidas, já que, nessa esfera, raramente se chega à velhice e o destino das três personagens apontadas aqui confirma essa premissa.

A juventude de Rosario reveste-se de um processo doloroso para seu crescimento, os quais motivaram seus desejos e anseios, em uma tentativa frustrada de superar as experiências traumáticas do passado. Ela só vê uma saída para modificar a sua situação: a incursão no mundo do crime. A respeito desse universo, Maurício de Bragança tece as seguintes observações:

Percebemos o “mundo do crime” como estratégias de representação de um conjunto de relações sociais e discursivas que produzem sentido a partir de determinados contextos historicamente estabelecidos. Nesta perspectiva, [pode-se] analisar o mundo do crime e suas variáveis em suas significações culturais, para além das implicações morais, ou sob uma perspectiva ética forjada pelos mecanismos de poder e de controle constituídos pelo estado moderno. Dessa forma, não há um julgamento de valor [...], mas, pelo contrário, há uma disposição em perceber as representações das práticas do crime como estratégias discursivas que buscam possibilidades de reconhecimento coletivo (BRAGANÇA, 2015, p. 178).

Em relação ao triângulo amoroso – Rosario, Emilio, Antonio – verificamos que socialmente os três eram repudiados pela sociedade tradicional e pelas famílias tanto pelo consumo de drogas como pelo fato de serem liderados por uma mulher que era assassina. O mundo da marginalidade resta como única saída para eles, uma vez que eles não aceitam as imposições da sociedade tradicional de submeter-se a um emprego, com um salário geralmente baixo e uma vida medíocre e sem horizontes, segundo suas perspectivas.

O desenvolvimento/crescimento e amadurecimento da protagonista segue um trajeto que será marcado pela violência. Ela não aceita o papel a que se relega a mulher no patriarcado – o casamento, procriar, cuidar da casa e dos filhos e esse fato trará consequências desastrosas para Rosario, que será punida, como é comum nas narrativas de formação que tratam do universo feminino:

[...] O suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real. [...] Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos (PINTO, 1990, p. 18, grifo da autora).

Desta forma, a morte de Rosario pode ser interpretada como uma punição pela sua rebeldia em relação aos ditames da sociedade tradicional. Ela cresceu no espaço exterior, o das ruas, e em seu processo de aprendizagem todos os ensinamentos e modelos advém desse local, com toda a carga de violência, de abandono e de sofrimento daqueles que ocupam esse mesmo espaço. Ela não teve um lar estruturado para transmitir-lhe noções do que era certo ou errado; precisou acatar as lições e seguir os modelos daqueles habitantes das margens, cujas vidas são interrompidas muito cedo, seja pelas reações violentas da repressão policial, seja pelas ações entre os criminosos, em luta eterna para garantir espaços e locais de comércio de drogas e expedientes ilícitos.

O *Bildungsroman* de Rosario assinala uma experiência frustrada de formação devido ao fracasso das ambições da protagonista para estabelecer-se no submundo do crime, a sua frustração em não ter sua família perto, porque sente falta da mãe e dos irmãos, e não consegue completar sua formação de ter uma identidade estável e, também, a sua integração no contexto social é problemática e acentuada por conflitos e muito sofrimento. Portanto, a autorrealização de Rosario é passageira e percebemos que as expectativas geradas na infância são frustradas na fase adulta. Ela não conseguiu ser feliz e seu desenvolvimento é interrompido de forma brusca, mutilado, truncado, tendo em vista a sua morte precoce e a impossibilidade de firmar-se no mundo instável da criminalidade, fato recorrente nas narrativas que tratam desse assunto.

3.3 Representações do feminino no romance: a *femme fatale*

As representações da mulher fatal, de modo abrangente, ligam-se ao cinema e aos romances policiais, conforme acertadamente pontua Wellington Furtado Ramos (2019, p. 7):

Quando pensamos a imagem da *femme fatale* provavelmente nos venha à mente, em primeiro lugar, o imaginário cinematográfico da mulher sedutora. Curiosamente, é provável que o uso da expressão francesa tenha se aprofundado na cultura em razão especialmente do cinema *noir* e da exploração comum nas tramas policiais dessa manifestação de personagens femininas cujo mistério comumente se aliava ao sexo e às condutas criminosas.

O perfil dessa mulher, como bem assinala Ramos, alinhava elementos de mistério associados ao sexo e ao crime e isso pode ser verificado na trajetória de Rosario Tijeras, que é uma mulher bonita, envolta nesta aura de mistério e devotada à prática de crimes violentos. Um das primeiras figuras femininas, por certo, que podem ser consideradas como um exemplo de mulher fatal é Lilith, um mito bíblico, que ousou desafiar as normas impostas e se rebelou contra Deus:

Lilith es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica. Originalmente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos. En segundo lugar, fue un espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos⁴⁰ (BORNAY, 1995, p. 25).

No contexto dos textos bíblicos, Lilith, portanto, foi considerada a primeira mulher e esposa de Adão, porém, foi expulsa do Paraíso por causa da sua rebeldia, desobediência, uma vez que não aceitava as ordens de Deus e não acatava a submissão ao homem: “Lilith fue la primera mujer que se rebeló, no ya contra el hombre terrenal, sino, lo que es más inconcebible, contra el próprio Hombre Celestial”⁴¹ (BORNAY, 1995, p. 26). Lilith é considerada como um mito pela tradição judaico-cristã, mas sempre associada ao mal:

Lilith é um mito arcaico, seguramente anterior, na redação jeovística da Bíblia, ao mito de Eva. Por isto se pode dizer que Lilith foi a primeira companheira de Adão. Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus (*apud* PAIVA, 1990, p. 61).

Se Lilith era considerada como um ser demoníaco, o mal encarnado, por outro lado, segundo Vera Paiva, Eva era a mulher que representava o papel que a sociedade desejava, inferior e submissa aos desejos do homem:

Eva é o protótipo da mulher moldada pelo Deus judaico-cristão, que sendo Pai e Todo-Poderoso quis estabelecer um padrão eterno de conduta para a mulher. Propõe a lei dessa tradição que a mulher: seja mulher de algum ADÃO, porque foi criada de sua costela (pedaço do homem e não criação independente de Deus). Seja sua auxiliar e companheira: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda” (Gên. 2, 18-19). E que sua posição social esteja atrelada à responsabilidade pela preservação do casamento e pela felicidade do lar (marido e filhos) (PAIVA, 1990, p. 55-56).

⁴⁰ “Lilith é um demônio possivelmente de origem assírio-babilônica que passou a ter uma posição relevante na demonologia hebraica. Originalmente, na tradição oriental, como uma princesa dos súcubos, ela foi, em primeiro lugar, uma sedutora e devoradora de homens, a quem ela atacava quando eles estavam dormindo e sozinhos. Em segundo lugar, foi um espírito maligno que atacou mulheres em trabalho de parto e recém-nascidos” (tradução nossa).

⁴¹ “Lilith foi a primeira mulher que se rebelou, não contra o homem terreno, mas, o que é mais inconcebível, contra o próprio Homem Celestial” (tradução nossa).

Eva era uma mulher submissa e moldada conforme a sociedade tradicional, porém, com a revolução industrial e os movimentos feministas, o papel da mulher na sociedade ganhou outros contornos e outras especificidades. Passou-se a se problematizar essa figura passiva e dependente e, também, a se questionar a visão demoníaca atribuída àquelas mulheres que se rebelavam e lutavam pelo direito de liberdade e de ter um espaço ampliado na esfera social. Aliás, tal visão deve-se em sua maior parte, ao olhar masculino, oriundo de uma estrutura patriarcal, que ainda persiste na contemporaneidade e que enxerga a mulher como responsável por todos os males da humanidade, desde a expulsão do paraíso bíblico.

Duas imagens femininas, portanto, contrapõem-se ainda no mundo ocidental: a da mulher angelical, submetida aos caprichos e vontades do sexo oposto e a diabólica, que não aceita a dominação masculina e que se insurge contra o patriarcado e as suas normas fossilizadas, ao longo da existência da humanidade. A esse segundo tipo, filia-se a *femme fatale*, a qual, no espaço da ficção, segundo Eric Beuttenmuller (2014, p. 11), é “um arquétipo que traz ruína e autodestruição das protagonistas”.

O crítico mencionado arrola os seguintes aspectos como traços definidores da mulher fatal:

[...] uma bela mulher, com corpo escultural, e o sorriso enigmático da Gioconda, de Leonardo da Vinci, mas perigosa. É descrita como uma mulher que atrai e afugenta ao mesmo tempo, uma mistura de “inferno e céu”, ou seja, do que é positivo e negativo, numa escala de valores. O seu amor é ardente, intenso, mas ligado ao mórbido, à voluptuosidade, à obsessão e à violência. É uma mulher que desperta uma paixão avassaladora, mas que é um sentimento que se torna paradoxal, uma vez que traz consequências ruins relacionados a ele (BEUTTENMULLER, 2014, p. 51, grifos do autor).

Notamos nela uma síntese de elementos positivos e negativos, contudo, o que fica ressaltado, quase sempre, são os aspectos negativos, uma vez que a mulher fatal acaba sempre destruindo os homens que se apaixonam por elas; assumindo uma postura de viúvas negras, em outros termos, são “devoradoras” de homens. Em *Rosario Tijeras*, a personagem central é representada como uma mulher fatal, com roupas curtas e justas para mostrar o corpo; ela é valente, vingativa, destrutiva e muito perigosa. Em suma, uma matadora, uma viúva negra que, antes de matar, abraçava e beijava suas vítimas.

Nas sociedades patriarcais, nos deparamos com o silenciamento e invisibilidade dos seres do sexo feminino, aos quais se impôs a sua submissão ao homem, perpetuando dessa maneira, uma situação de desigualdade que permeia as relações entre homens e mulheres e, em muitas partes do mundo, ainda continua quase inalterada. Nesse sentido, Rosario é um protótipo

da rebeldia, portanto, da não aceitação das normas e padrões impostos pelo sistema patriarcal. Ela assume o arquétipo de uma *femme fatale* – atraindo suas vítimas por intermédio de suas características físicas, que lhe conferem o poder de seduzir os homens para destruí-los. Ao longo do romance, em várias ocasiões, ela se vale da sua beleza para pôr em prática suas ações criminosas.

Em conformidade com Alexandra Delaplace (2015, p. 12), “foi na década de quarenta que a mulher fria e sedutora atingiu o seu ápice e ficou para sempre marcada como *femme fatale*”; sendo ressuscitada em inúmeras criações ficcionais na literatura, no cinema, em telenovelas etc. e podemos considerar Rosario como uma recriação dessa figura tão emblemática do mundo ocidental. A sua atuação como *femme fatale* não se restringe somente a usar o corpo como atrativo, mas também é reforçada pelo poder, pelo seu posicionamento firme, que se manifesta tanto por ser uma mulher com atitudes corajosas, destemidas, com as pessoas do submundo por onde transitava, e também pelos serviços prestados como assassina, qualificando-se por ser determinada, independente, sedutora e maléfica.

No Brasil, há uma figura feminina (um mito?) do imaginário popular que pode ser aproximada a de Rosario Tijeras: Maria Gomes de Oliveira, ou mais precisamente, Maria Bonita, esposa de Lampião – o rei do cangaço. Maria Bonita é natural de Malhada da Caiçara, Bahia; sua casa foi tombada como museu e patrimônio histórico. Conhecida como a Rainha do Cangaço, e, por isso, também, homenageada, em 1990, pela indústria cultural do comércio com a marca Maria Bonita. Ela é um expoente da mulher empoderada relativamente, que adentra o submundo do crime (o cangaço), um espaço dominado predominantemente por homens e, nesse local, se destaca pela coragem, ousadia e rebeldia ao optar por uma vida itinerante; marcada pela perseguição policial e pelas agruras próprias do ambiente sertanejo.

Adriana Negreiros (2018, p. 19), em uma obra de fôlego sobre Maria Gomes de Oliveira, que se tornou Maria de Déa (em homenagem a mãe Dona Déa) na infância e, depois Maria Bonita, que é considerada a primeira mulher cangaceira do sertão brasileiro, assinala como suas características físicas, os seguintes traços:

Morena clara, cabelo, e olhos castanhos, nariz afilado, lábios finos e 1,56 metro de altura, a esposa de Neném possuía um atributo em alta conta nas veredas nordestinas: um par de coxas grossas, cuja robustez se podia antever pelos tornozelos rotundos que os vestidos cortados abaixo dos joelhos deixavam à mostra (NEGREIROS, 2018, p. 19).

Maria de Déa era casada, mas teve coragem de largar o marido e família para ir morar com Lampião. Ela não estava feliz em seu casamento e, muitas vezes, ficava na casa de seus

pais. Quando voltava para casa, era agredida pelo marido e, assim, novamente, se exilava na casa de seus pais, até se incorporar definitivamente ao cangaço e se transformar num modelo de mulher rebelde que, seguramente, acabou incentivando outras mulheres a entrarem para o mundo dos jagunços. Na literatura brasileira, a obra ficcional *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, traz uma protagonista que entra para o universo do cangaço e assume o posto de chefia de um bando de homens, um fato incomum, já que que os postos de comando, principalmente entre marginais e foras da lei, sempre eram destinados aos representantes do sexo masculino.

A sociedade, de uma maneira geral, e como já explanado, pauta-se pelo olhar da figura masculina, assegurando expectativas e valores tradicionais no que tange à mulher que, por sua vez, fica circunscrita aos papéis de esposa, mãe e com a responsabilidade de cuidar dos afazeres domésticos. Dessa forma, o sexo oposto idealiza o feminino e vice-versa:

Atualmente, quando um homem se apaixona por sua mulher ideal, projeta sobre ela os atributos da mãe divina, beleza, bondade, castidade, amor revigorante. Ela, por sua vez, projeta sobre ele os atributos do pai divino: lealdade, força, virilidade, o rochedo de Gibraltar no centro de sua vida. No começo, o amor e desejo são uma só coisa no jardim do Paraíso inconsciente de ambos (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 07).

No plano de um relacionamento ideal, segundo essas perspectivas do patriarcado, o homem busca uma mulher frágil, indefesa, que necessite de sua proteção e de sua aprovação. E é nesse ponto que Rosario representa uma negação dessa figura submissa e à espera de um príncipe encantado. Ela escolhe seus parceiros, desdenha do casamento e não se conforma com a passividade das demais figuras femininas da narrativa. Ela é um oásis de rebeldia, cujo princípio norteador é a busca pela liberdade e pela autorrealização, para não ser dependente de nenhum homem.

Emilio, o seu namorado, tenta exercer e impor algum tipo de submissão a ela, uma vez que ele é fruto de uma sociedade patriarcal, que impera na maior parte dos países latino-americanos. Contudo, ele não consegue lograr seus intentos e nem mesmo chega a compreender Rosario e seus mistérios:

Por supuesto, Emilio entendió menos que yo. Se descomponía cuando ella se le perdía, lo sacaba de quicio todo el misterio que la rodeaba. Siempre que le pasaba algo así, y fueron muchas veces, me juraba que iba a terminar todo, pero ella sabía cómo neutralizarlo, lo dejaba soltar toda la perorata y después en la cama ella se encargaba de volverlo loco (FRANCO, 2004, p. 48).

Ela, portanto, invertia os papéis e conseguia subalternizar Emilio por meio da sedução de seu discurso e, principalmente, pelo viés carnal, fato que desvela a perda paulatina do poderio

masculino e da sua capacidade de manter dominação sobre as figuras femininas. O narrador-testemunha Antonio é quem mais se aproxima da compreensão do modo de atuar e de ser de Rosario:

Emilio tenía razón. Pero él nunca tuvo la paciencia para sentarse a entender a Rosario. Tal vez porque la tuvo se acostumbró a lo inmediato, pero yo en cambio tenía que imaginarla, estudié cada paso para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia, aprendí que había que ganársela de a poquito, y después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercarme a ella como nadie lo había hecho, tenerla a mi manera, pero también entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor (FRANCO, 2004, p. 49).

Um fato que seguramente acarreta a sedução e o interesse por Rosario é o seu mistério; a sua persistência em ocultar seus sentimentos, aliada à capacidade de ocultar suas emoções. Tudo isso a torna ainda mais atraente para as figuras masculinas e o único a conseguir desvendar, parcialmente, o enigma que é Rosario, é Antonio, que extremamente apaixonado por ela, empenha-se em manter esse sentimento em segredo, porque Emilio era seu amigo:

Sin haber pasado nada ya sentía que había traicionado a mi mejor amigo. Ya no era capaz de mirarlo como antes, no era capaz de hablarle de ella como normalmente lo hacía, evitaba mencionar su nombre, no fuera que un acento enamorado se colara y me delatara, y si tocaba hablar de ella lo hacía mirando hacia otro lado, para que no viera chispas en mis ojos. Ahora estoy seguro de que mi amor quedó bien escondido y que nadie nunca notó nada. Ya hubiera querido yo que ella sospechara algo, que algún gesto le hubiera dicho todo lo que mi cobardía no me dejaba decir, a lo mejor ella hubiera tomado alguna iniciativa, o me hubiera puesto el tema, no sé (FRANCO, 2004, p. 99).

A impossibilidade para desvendar o caráter, a sua atuação de Rosario, é um elemento que perpassa as peripécias da narrativa do princípio ao fim e possibilitam aproximá-la do modelo da mulher fatal propagado na literatura, segundo já assinalamos.

Forma-se um triângulo amoroso e, mais uma vez, notamos a subversão nos padrões patriarcais, pois é bastante comum o homem ter esposa e amantes, mas a mulher deveria contentar-se com um único parceiro. Rosario relaciona-se com Emilio e Antonio, sem nunca escolher nenhum deles, porque, para ela, eles se complementavam: mente/espírito (Antonio) e corpo/desejo carnal (Emilio).

Ao detalhar sua noite de amor com Rosario, Antonio deixa patente um lado quase selvagem dela, que domina a relação sexual e se impõe sobre a figura do narrador, uma quase “marionete”, que se submete aos caprichos e desejos de uma figura voluntariosa, forte, e sempre pronta a impor-se e sobressair-se seja nos relacionamentos amorosos, seja nas situações conflituosas com o sexo oposto:

Cuando abrí los ojos ya no pude mirarla porque estábamos nariz con nariz, con mi frente apoyada en la suya, con mis manos sobre sus muslos y ella también acariciando los míos. También sentimos el aliento a aguardiente y el aire contra las bocas, después el roce de las mejillas apretando cada vez un poco más la una contra la otra, hasta que se encontraron los labios, hasta que se buscaron y se encontraron, y cuando ya estuvieron juntos no quisieron separarse, sino que con más fuerza se pegaron y se abrieron, y se mordieron y se esculcaron con las lenguas, se pasaron su sabor a trago y a muerto, «tus besos saben a muerto», recordé, pero también sabían a ganas de seguir, a ganas de lo que siguió, lo que seguimos con las manos y el cuerpo mientras nuestros dientes se rayaban entre sí, cómo voy a olvidarlo, si mis manos se electrizaron cuando las metí por primera vez bajo su blusa, y después fueron violentas, fuimos violentos, porque así es el amor desesperado, y nos rasgamos la ropa, de un solo envión le quité su camisa con la agradable sorpresa de que no tuve que quitarle más, y ella de un solo envión me quitó la mía, y sin separar las bocas le desabroché el bluyín, y ella paró de arañarme para desabrocharme el mío, y en un segundo, entre gemidos y mordiscos y las manos sin dar abasto, quedamos como queríamos (FRANCO, 2004, p. 176-177).

Tanto Emilio quanto Antonio foram seduzidos pela esplêndida beleza de Rosario, e ambos foram “usados” por ela, apesar de Antonio ter esperanças de ficar com ela, após Emilio:

Cualquiera podía enloquecerse con Rosario, y si yo no caí fue porque ella no me lo permitió, pero Emilio... Al principio lo envidié, me dio rabia su buena suerte, se conseguía a las mejores, las más bonitas; a mí, en cambio, me tocaban las amigas de las novias de Emilio, menos buenas, menos bonitas, porque casi siempre una mujer hermosa anda al lado de una fea. Pero como yo sabía que a él no le duraban mucho las aventuras, esperaba tranquilo con mi fea hasta que él cambiara para cambiar yo también, y esperar a ver si esa vez me tocaba algo mejor. Pero con Rosario fue distinto. A ella no la quiso cambiar, y yo tampoco quise quedarme con ninguna amiga de ella: a mí también me gustó Rosario. Pero tengo que admitirlo: yo tuve más miedo que Emilio, porque con ella no se trataba de gusto, de amor o de suerte, con ella la cosa era de coraje. Había que tener muchas güevas para meterse con Rosario Tijeras (FRANCO, 2004, p. 20-21).

Fica claro, portanto, que é Rosario que controla o jogo amoroso por meio da sedução. É ela quem escolhe os homens que quer ter em sua cama. A prerrogativa do macho, sedimentada e difundida pelo patriarcado, a respeito da escolha de uma parceira, é subvertida no romance e é a figura feminina quem tem o poder de optar e selecionar o homem com quem deseja se relacionar.

Na literatura, dispomos de duas possibilidades de configuração das figuras femininas: a mulher sagrada/anjo e a mulher prostituta/demônio: “para nossas mentes modernas, as próprias palavras parecem contraditórias. “Sagrada” sugere dedicação a espírito divino; “prostituta sugere profanação do corpo humano” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 07). Segundo informações da estudiosa em apreço, havia dois tipos de prostituição: a prostituição sagrada e a profana, a prostituição profana era abominada pela sociedade, já que a mulher “perdia os direitos de cidadania, e seus filhos eram considerados bastardos” (QUALLS-CORBETT, 1990,

p. 48). A mulher que tinha mais de um parceiro, já era vista como promíscua e condenada pela sociedade. Aliás, esse estigma permanece inalterado no mundo atual: ao homem é permitido ter inúmeras parceiras, contudo, à mulher isso é vedado; ela deve contentar-se com um único parceiro e aquelas que transgridam essa regra, ainda são mal vistas e condenadas pela sociedade.

A representação da mulher sagrada, no universo literário, por sua vez, baseia-se nos valores e tarefas difundidos pelas sociedades tradicionais (esposa, mãe, afazeres domésticos), e a prostituta é aquela que os homens buscavam por prazer; sendo considerada uma ameaça e uma afronta para a família modelar instituída pelo sistema patriarcal. A mulher fatal acaba aproximando-se desse segundo tipo, já que ela se torna o protótipo da mulher demônio, que enfeitiça os homens, suga suas energias e os destrói. Ela é uma ameaça, porque traz em si o germen da liberdade, da independência, do mistério, mas é detentora de liderança e poder, exatamente como Rosario dentro da narrativa.

Ela vive no mundo da prostituição e, por isso, rompe com os padrões da sociedade, na qual está inserida, tanto em relação ao aspecto familiar quanto ao religioso. A prostituição é um dos recursos de Rosario para garantir a sobrevivência. Rosario e Deisy (uma personagem secundária) e outras mulheres eram contratadas como forma de distração pré/pós-serviços solicitados pela organização criminosa conhecida como “La Oficina”:

Junto con su hermano y Ferney viajaron otros cinco más, y aunque nunca me contó los pormenores del operativo, tal vez porque no los conocía, sí me dijo que todos habían viajado acompañados. -Es que los muchachos se ponen muy nerviosos -me explicó-, y nosotras somos las únicas que podemos tranquilizarlos. Esa vez también nos pagaron tiquete a Deisy y a mí, y a otras plásticas que yo no conocía. Todos viajamos separados y llegamos en distintas fechas, pero Johnefe y Deisy y Ferney y yo nos encontramos en el mismo hotel. Nos hicimos pasar por parejitas en luna de miel, y vos sabés cómo me chocan a mí esas güevonadas (FRANCO, 2004, p. 68-69).

Pontuamos que os serviços prestados pelas mulheres eram emboscadas, vigilância para cuidar dos passos das suas vítimas, e fazer companhia aos matadores, para “desestressá-los”. Além disso, Rosario oferecia seus serviços sexuais para os chefões do narcotráfico:

Eran las cientos de veces que Rosario se fue con los duros de los duros, los que le dieron todo, los que ponían la plata y por eso se podían dar el lujo de tenerla sin condiciones. Ella se iba sin avisarnos. Si se pasaba dos días sin dar señales de vida era porque estaba con ellos. También se podían deducir las andanzas de Rosario por la cara de Emilio (FRANCO, 2004, p. 63-64).

Dessa forma, Rosario conseguia sustentar seus luxos. A prostituição vem atrelada ao universo do crime e da contravenção. É um espaço inerente ao percurso de Rosario e das personagens que povoam a narcoliteratura e no qual sexo, drogas e mortes violentas marcam as

suas trajetórias de maneira trágica e irremediável. As figuras femininas que são nomeadas, além de Rosario, são Dona Rubi e Deisy. Rosario e Deisy mantinham laços de amizade, já com Dona Rubi, como já observamos, havia conflitos insolúveis. Rosario acreditava que sua mãe queria ter a mesma vida que ela, sustentada pelos chefões do narcotráfico:

Rosario decía que lo que su mamá tenía era envidia, que toda la vida se la había pasado buscando un hombre con plata y conqueándole a sus patrones, que la señora no tenía autoridad moral para juzgarla y menos ahora que no vivía con ella, y menos todavía ahora, que andaba con una facha muy sospechosa, con el pelo teñido de amarillo y con vestiditos de la talla de Rosario (FRANCO, 2004, p. 59).

Embora Rosario não saiba ao certo se dona Rubi tinha inveja ou não aceitava a vida que a filha levava, ao contrário de Rosario, ela era uma vítima dos homens; era explorada por eles e acaba tendo que sustentá-los. O romance evidencia duas situações opostas – a da mulher que controla os homens (Rosario) e aquela que é controlada/dominada por eles (Rubi).

A evolução de Rosario no texto segue um percurso previsível e liga-se ao meio no qual ela nasceu e onde há poucas opções de sobrevivência para aqueles que vivem na pobreza, vitimados pelos grupos criminosos, oprimidos e, em muitos casos, explorados pela polícia e esquecidos pelos governos e abandonados à própria sorte. O seu trajeto pode ser sintetizado nos seguintes termos:

Rosario é uma prostituta e matadora de aluguel, levada a esse trabalho pelas condições sociais: quando menina, vivendo com a mãe nas *comunas*, foi violentada e, para vingar-se do violador, castrou-o com as tesouras que a mãe, costureira, tinha em casa. Por esse motivo, foi expulsa e teve de viver com o irmão, já envolvido com o narcotráfico e o sicariato, tornando-se, assim, prostituta e sicária a serviço dos grandes chefes do crime colombiano. Já no sicariato, envolve-se com Emilio, um jovem de classe alta colombiana e com seu melhor amigo Antonio. Os rapazes são levados a conhecer o sicariato, seduzidos pela figura de Rosario (ALVES, 2011, p. 1, grifos do autor).

Vale destacar a relação entre sexualidade e agressão: a violência, o sexo e a morte perfazem uma ligação da infância com a sua juventude, permeando um processo doloroso para seu amadurecimento/crescimento, que culmina no fato de Rosario tornar-se uma assassina cruel, fria, misteriosa e independente. Ela mostrava sua força, quando realizava seus assassinatos. Entretanto, observamos, também, a sua mudança corporal, após realizar tais ações:

Cada vez que Rosario mataba a alguno se engordaba. Se encerraba a comer llena de miedo, no salía en semanas, pedía dulces, postres, se comía todo lo que se le atravesara. A veces la veían salir, pero al rato llegaba llena de paquetes con comida, no hablaba con nadie, pero todos, al ver que aumentaba de peso, deducían que Rosario se había metido en líos (FRANCO, 2004, p. 18).

As pessoas e o próprio irmão achavam que Rosario estava grávida, em uma época que engordou muito e o valor da conta dos gastos com a alimentação aumentaram:

Lo que no notó Johnefe es que Rosario podía vaciar la nevera en un día. Ella se las ingeniaba para que nadie lo notara. Volvía a colocar adentro los empaques vacíos de lo que ya se había devorado, reponía lo que se comía con lo que le fiaban en la tienda de la esquina, si es que no se lo engullía antes en el trayecto a su casa. Pero fue precisamente la cuenta del tendero la que sacó a Johnefe de dudas y de paso delató a Rosario (FRANCO, 2004, p. 37-38).

A mudança no corpo conecta-se com o mundo interior de Rosario, que não consegue se desvincular das lembranças de mágoas e do abuso sofrido na infância. Esses fatos intensificam o seu desejo por vingança e a opção por se tornar uma assassina. Ela praticava seus assassinatos de forma natural, com muita frieza: sacava sua arma da bolsa; beijava a vítima e, logo, a matava. Após cometer o crime, deixava local, para não ser identificada e sofrer sanções da justiça:

-A mí me respetás, Patico –fue lo último que el tipo oyó. Guardó la pistola y llegó tranquila hasta la mesa-. Vámonos – dijo-. Ya me aburrí. En medio del carrerón yo sentí que pasaban balas por los lados. Rosario se armó de nuevo y comenzó a disparar para atrás. La gente salió despavorida en una confusión de gritos y de histeria. No sé cómo llegamos al carro, no sé como logramos salir del parqueadero, no sé cómo estamos vivos (FRANCO, 2004, p. 41).

Conforme se verifica no trecho transcrito, envolver-se com Rosario era sempre uma aventura, um risco, porém, isso seduzia os jovens. Não apenas eles; todos os homens desejavam Rosario, pois sua cor de canela chamava atenção de todos; o seu jeito de dançar, de falar, e os seus gestos transformavam-se em um jogo de sedução, ao qual as figuras masculinas não eram capazes de resistir:

Emilio me la señaló. Bailaba sola en la parte alta donde siempre se hacían ellos, porque ahora que tenían más plata que nosotros les correspondía el mejor sitio de la discoteca, y tal vez, porque nunca perdieron la costumbre de ver a la ciudad desde arriba. Del humo y las luces que prendían y apagaban, de los chorros de neblina artificial, de una maraña de brazos que seguía el ritmo de la música, emergió Rosario como una Venus futurista, con botas negras hasta la rodilla y plataformas que la elevaban más allá de su pedestal de bailarina, con una minifalda plateada y una ombliguera de manga sisa y verde neón; con su piel canela, su pelo negro, sus dientes blancos, sus labios gruesos, y unos ojos que me tocó imaginar porque bailaba con ellos cerrados para que nadie la sacara de su cuento, para que la música no se le escapara con alguna distracción, o tal vez para no ver a la docena de guaches que la creían propia, encerrándola en un círculo que no sé cómo Emilio pudo traspasar (FRANCO, 2004, p. 84).

Rosario chamava atenção; mostrava-se e se exibia a todos; despertava curiosidade por suas vestimentas e suas características físicas. Ela convencia qualquer pessoa a fazer o que ela desejava, sua voz era calma; ela sabia como conquistar as pessoas, mas era implacável com

quem a desapontasse: “-Porque todo el que me faltonea las paga así” (FRANCO, 2004, p. 42). Essa *femme fatale* tinha o poder de seduzir e encantar não só os homens, mas também idosos, mulheres, jovens e crianças; todos queriam ser “Rosario Tijeras”.

No romance *Rosario Tijeras*, a protagonista foi violentada aos oito anos. Na biografia de Maria Bonita, destaca-se, também, Sérgia (Dadá) que, aos doze anos foi violentada por um dos cangaceiros do bando de Lampião: o Diabo Louro que “conduziu a menina mata adentro e, quando chegaram à roça da Baixa Grande, jogou-a ao chão. Imobilizou-a, levantou-lhe o vestido, abriu-lhe as pernas e se debruçou sobre seu corpo. “Feito um animal”” (NEGREIROS, 2018, p. 34).

Esses acontecimentos de violência sexual e domiciliar deixam marcas nessas mulheres. Dadá foi aos 15 anos fazer parte do bando de Lampião, casada com Diabo Louro, porém o que mais queria era brincar com suas bonecas; sendo assim, nota-se que ela teve sua infância interrompida. O número de mulheres no cangaço só aumentou após a chegada de Maria Bonita e, para que ela não se sentisse sozinha no meio de tantos homens, Lampião acabou autorizando que outros cangaceiros levassem suas esposas para o acampamento.

Um detalhe importante na trajetória dessas mulheres era que seus filhos lhes eram retirados após o nascimento, o que gerava muita dor e revolta, já que tinham que vendê-los ou trocá-los com os fazendeiros. As crianças poderiam atrapalhar, porque o choro delas chamaria a atenção para o esconderijo dos cangaceiros que seriam presos ou mortos pelas forças opressoras.

As mulheres do cangaço sempre estavam armadas, pois a violência era parte de seu cotidiano:

Maria de Déa portava, em conjunto com o punhal e o facão, um revólver Colt calibre 38, de procedência norte-americana, popularmente conhecido como Colt Cavalinho. Dadá, além do mesmo 38, carregava um pequeno punhal de cabo de prata, enfeitado com cinco anéis, que tratava como se fosse um brinquedo. Outras jovens, além das facas, andavam com revólveres calibre 32. Os coldres onde as armas de fogo eram guardadas ficavam presos às correias dispostas em xis sobre os seios e enfeitadas com ilhoses vazadas (NEGREIROS, 2018, p. 89).

Maria Bonita estava sempre bem-vestida e com joias pelo corpo, mas o fato de haver mais mulheres no bando, não apagava seu brilho. As mulheres do bando usavam dois tipos de roupas: o vestido da batalha, resistente para entrar no mato e, o vestido de seda para as relações amorosas. Havia certa rivalidade entre as mulheres no bando. Dadá não gostava de Maria Bonita e vice-versa. Maria Bonita sempre usava suas roupas com mais ostentação nos enfeites; procurando salientar a sua importância dentro do bando. Negreiros (2018) ressalta que as

mulheres cangaceiras tinham uma vida mais privilegiada que as mulheres convencionais, uma vez que as tarefas no bando eram divididas entre os homens e as mulheres.

Em certo sentido, Maria Bonita também, pode ser considerada como uma mulher fatal, que seduzia os homens, uma vez que conseguiu penetrar e se destacar no universo masculino e transformar-se em um símbolo da luta por um lugar mais justo dentro da sociedade; na tentativa de superar o apagamento e o silenciamento a que estavam relegadas as mulheres. Tal como a personagem ficcional Rosario, a cangaceira insurge-se contra os dogmas do patriarcado e, embora sempre perseguida e ameaçada pelas forças policiais, conseguiu ser livre, abandonando o marido opressor e conquistando uma posição de destaque no mundo do crime.

Na ficção, Rosario, e Maria Bonita, na realidade, cada qual a sua maneira, alcançaram muito prestígio e podem ser consideradas como mulheres empoderadas relativamente, que romperam com os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal; deixaram seus lares; sofreram violência física e sexual e esses mesmos fatores são determinantes para que elas deixem o mundo interno e restrito do lar e as ocupações a ele relacionadas e partam para o mundo externo, para a aventura e a liberdade e são, seguramente, dois exemplos instigantes de mulheres fatais, que se sobrepõem e se afirmam em um ambiente machista e conservador.

É curioso notar que as mulheres que ousam transgredir as regras, como o fazem as mulheres que se inserem na categoria de *femmes fatales*, terminam recebendo uma punição: geralmente são mortas (seja na ficção, seja na realidade empírica). O poder do sistema patriarcal ainda se mostra em pleno vigor, quando observamos que a configuração da *femme fatale* está atrelada a “um olhar masculino” (RAMOS, 2019, p. 13) e não é casual que as protagonistas que apresentam essa característica sejam punidas com um final trágico. Associadas ao demoníaco e ao maléfico, a sua destruição, portanto, acaba sendo um modo sutil de perpetuar o modelo de “bela, recatada e do lar”, disseminado pelo patriarcado e, ainda, presente na sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações das mulheres, no universo ficcional, têm desvelado inúmeras facetas dessas figuras: rebeldes, insubmissas, guerreiras, poderosas, dominadoras etc. O romance *Rosario Tijeras*, por intermédio de sua protagonista, traz uma representação do feminino que se destaca pela sua força e coragem ao adentrar e instalar-se no espaço do submundo do crime, costumeiramente comandado e controlado pelos homens. Não apenas na narrativa que analisamos, assim como em outras obras de Jorge Franco, observamos que esse escritor privilegia temas relativos à esfera feminina, à violência e às drogas, na Colômbia.

O referido livro enquadra-se no gênero denominado de narcoliteratura ou literatura do narcotráfico. Vários escritores, além de Franco, e também cineastas se valem dos grandes cartéis e de traficantes importantes para conceber suas obras, aproximando assim os temas relacionados ao narcotráfico do espectador e do público leitor, através de um enfoque realista que visa recriar a realidade da violência e do crime, no plano ficcional.

O submundo do crime, de maneira geral, é pautado pela atuação masculina, seja nos cargos de chefia, seja nos encargos e tarefas de segundo escalão. O homem é o centro da ideologia de poder e da hierarquia e valor dentro sociedade; domina e exerce sua opressão sobre a mulher. Por um longo tempo, ela foi excluída e era quase invisível para a sociedade. A prática da violência contra a mulher, a sua submissão, o seu apagamento dentro da esfera social decorreu e ainda decorre em virtude da naturalização do sistema patriarcal, que privilegia o sexo oposto em todas as instâncias e situações, desde os primórdios do surgimento da civilização humana até a contemporaneidade. A religião é outro elemento que se associa a esse sistema; colaborando para o silenciamento e a anulação dos direitos e vontades das mulheres.

Essas questões foram e são retomadas constantemente pela ficção, no entanto, nela, vão surgindo protagonistas femininas que problematizam o *status quo*; discutem a fossilização das posturas masculinas; sugerem alterações na maneira de encarar os relacionamentos amorosos, o casamento, a vida em sociedade, enfim, põem em relevo mulheres que se rebelam, que não aceitam a dominação masculina e lutam, por fim, para assegurar o seu espaço e a sua liberdade.

Ao longo do romance *Rosario Tijeras*, foi possível observar o contexto social colombiano do *bas fond* (bairros e comunidades miseráveis), a representação da mulher em espaços considerados como domínio masculino, por excelência, por meio da trajetória da personagem central, uma jovem que se tornou perigosa e que buscou seu lugar e o convívio entre os traficantes para poder sobreviver.

Rosario não deixa transparecer seus sentimentos, contudo, externa suas aventuras sangrentas entre os durões (narcotraficantes), as aventuras com Emilio e Antonio, no submundo do crime. Ela matava friamente e, como vimos, essa frieza está relacionada com a sua desagregação familiar. A família é o lugar de aconchego, do amor, e da fraternidade, porém, Rosario não foi agraciada com carinhos ou com afeto, nem mesmo por parte de sua mãe, Dona Rubi. As consequências desses fatos são uma adolescente, e depois uma adulta, marcada pela violência sofrida que, mais tarde, ela reproduz no enfrentamento com os indivíduos que cruzam o seu caminho na narrativa.

Partindo de dados da realidade empírica, o romancista Jorge Franco recria, no âmbito ficcional, as vicissitudes do narcotráfico colombiano pois, como sabemos, a Colômbia tornou-se um centro da distribuição de drogas para o mundo, com a criação de grandes cartéis e a luta do governo para acabar com eles. A reelaboração dessa realidade, no plano poético, permite acompanhar o percurso das personagens e, em particular, de Rosario, que é abusada sexualmente aos oito anos de idade; foge de casa; acompanha o irmão que já havia adentrado no submundo do crime e se transforma, primeiro, em prostituta, vendendo o corpo para os chefões do narcotráfico, até se estabelecer com uma assassina impiedosa e temida, porém com um empoderamento relativo.

A sua trajetória permite considerar que o romance que protagoniza filia-se ao gênero do *Bildungsroman* feminino ou romance de formação, já que podemos notar uma evolução da personagem que vai de vítima (na infância) até atingir a postura de algoz, durante a sua fase adulta. A entrada na vida do crime é uma das saídas para realizar seus desejos e abandonar a existência de privações e miséria do período da infância e da adolescência.

No seu percurso, constatamos igualmente a sua transformação em uma *femme fatale* que possui beleza e encantos que lhe permitem seduzir suas vítimas; atraí-las para emboscadas e, finalmente, eliminá-las com um beijo e um tiro à queima roupa. Pela sua atuação dentro da narrativa e pela maneira como ousa adentrar o espaço masculino, Rosario pode ser aproximada a Maria Bonita, uma figura quase mítica do nosso país que era envolvente e que se atreveu a romper as amarras de um casamento infeliz para ingressar no cangaço, território no qual o masculino sempre imperou. Ambas evidenciam uma tentativa de superar os limites e a opressão do sistema patriarcal e uma maneira de garantir e alargar os espaços para as mulheres na conquista da liberdade e na tentativa de equiparar os seus direitos e deveres aos do sexo oposto.

A morte de Rosario e de tantas outras protagonistas de romances desvela uma situação paradoxal: a mulher até pode rebelar-se, insurgir contra o mando masculino, ocupar cargos e funções que antes só eram destinadas aos homens, contudo, geralmente, há um preço a pagar

por isso: elas perdem a vida; são ceifadas como se ainda imperasse uma ordem hierárquica invisível, segundo a qual a figura feminina que se revolta e busca alterar o *status quo* deve ser punida de forma exemplar. Tal prática desencoraja atitudes de oposição às normas patriarcais e, no caso do romance aqui analisado, é importante não se esquecer que se trata da criação fictícia de um escritor do sexo masculino e certas ideologias e posturas podem ter se plasmado no relato, sem que isso seja intencional, uma vez que isso se encontra arraigado no inconsciente coletivo, mas só se deixa perceber por meio de uma interpretação aprofundada das narrativas, nas quais as mulheres têm um final trágico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. *O Sagrado Feminino: da Pré-história à Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

ALVAREZ, Luiz. “Autor colombiano Jorge Franco fala de seu sucesso nas prateleiras”. Entrevista do escritor colombiano Jorge Franco ao *Site Gazeta do Povo*. Publicado em: 20 abr. 2007. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/autor-colombiano-jorge-franco-fala-de-seu-sucesso-nas-prateleiras-ag7ecufb6c4e0og8drah18i8e/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. *Entre sicários e pistoleiros: uma leitura comparada de O invasor, Rosario tijeras e Un asesino solitario*. 2014. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2014.

ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. Facínoras/Matadores/Sicários: A Violência e o contato com a alteridade em *Mineirinho, Rosario Tijeras e O Invasor*. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. UFPR: Curitiba. 18 a 22 de jul. 2011.

ÁVILA-ARCE, Dayhana; MARTÍNEZ-GÓMEZ, Yamile. *Rosario Tijeras: una mirada a la violencia colombiana del siglo XX*. *Rastros Rostros*, vol. 13, n. 25, enero-junio, 2011, p. 65-70.

BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Pulsar, 2001.

BEUTTENMULLER, Eric. *Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-12052015-122631/publico/2014_EricBeuttenmuller_VOrig.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto (Orgs.). *Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011.

BORNAY, Erika. *La hijas de Lilith*. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BOTIFA, Ramon. “Que ele morra, amém’: Maria Auxiliadora, a santa do narcotráfico”. Reportagem do jornalista Ramon Botifa sobre os traficantes colombianos que faziam promessas para um bom negócio para o *Site Aventuras na História*. Publicado em: 14 jun. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/maria-auxiliadora-santa-dos-assassinos.phtml>. Acesso em: 12 ago. 2020.

BOTOSO, Altamir. Um estudo de três momentos da picaresca clássica espanhola. *Revlet-Revista Virtual de Letras*, v. 2, n.1, 2010, p. 2-23. Disponível em: <http://revlet.com.br/artigos/16.pdf#:~:text=Tr%C3%AAAs%20obras%20constituem%20o%20n%C3%BAcleo,p%C3%BAblico%20no%20ano%20de%201626>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BOTOSO, Altamir. *Do pícaro ao malandro: uma poética da rebeldia*. Bauru: Canal6, 2010.

BOTOSO, Altamir. Sob o signo da deusa Deméter: as mulheres no romance *Lazarillo de Tormes* e no conto “Mon Gigolô”, de Marcos Rey. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 29-49, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/11093>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BOTOSO, Altamir. *O romance de formação em Raul Pompéia e Fernando Namora*. Catu: Bordô-Grená, 2020. Formato *E-book*.

BOUVET, Françoise. La novela sicarésca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria. *Amerika* [En ligne], 12|2015, mis en ligne le 01 juillet 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/6447>. Acesso em: 09 jul. 2020.

BRAGANÇA, Maurício de. Assassinatos por encomenda: a sicarésca no cinema colombiano. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 42, n. 44, p. 176-192, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/99889>. Acesso em: 17 set. 2020.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CAVALCANTI, Diogo de Hollanda. O resgate de uma experiência esvaziada: “El ruido de las cosas al caer” e a ficção sobre o narcotráfico. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 266-278, Aug. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2016000200266&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 06 fev. 2021.

COELHO, Tito Oliveira. Violência ritualizada: o processo de descimento do povo nativo no contexto dos aldeamentos. *Espaço e Tempo Midiáticos*, v. 2, n. 2, p. 9-26, 14 dez. 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORRAL, Will H., DE CASTRO, Juan E. and BIRNS, Nicholas (eds.). *The Contemporary Spanish-American Novel*. Bolaño and After. New York: Bloomsbury, 2013.

CRETTEZ, Xavier. *As formas da violência*. Tradução de Lara Christina de Malimpensa; Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2011.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DELAPLACE, Alexandra Jovanovitch. *Entre espelhos partidos: significações da femme fatale em três filmes estrelados por Rita Hayworth na década de 40*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos: São Paulo, 2015, 133 p.

DIAS, Denise. *A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado*. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2019.

ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARJANI, Antonio. *Complexo de Judith: o arquétipo da amante fatal*. San Bernardino: S. E., 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Coord. de edição Marina Baird Ferreira. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FRANCO, Jorge. Biografia. Disponível em: <https://jorge-franco.com/biografia/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FRANCO, Jorge. *Rosario Tijeras*. Colombia: Planeta Colombiana, 2004.

FRANCO, Jorge. *Rosario Tijeras*. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FREITAS, Tatiele da Cunha. *Ostentação e ruínas: Kitsch e violência em La virgen de los sicarios*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Programa de Pós-Graduação em Letras. Uberlândia: Minas Gerais, 2013. 125 p.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, [S. l.], n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 16 jan. 2021.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni; Tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015. (Saber de tudo).

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, São Paulo: EdUDSCar, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012. (Coleção ensaios e letras).

GOLDANI, Ana Maria. As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 1, p. 68–110, 2005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1681>. Acesso em: 15 fev. 2021.

GONÇALVES, Adeldo. A gênese do pícaro moderno. *Hispanista*, n. 44, Enero-marzo, 2011. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo336.htm>. Acesso em: 20 jan. 2021.

GONZÁLEZ ECHEVERRY, Ángela María. La violencia: ente de sujeción entre lo femenino y lo masculino en “maldito amor” de Jorge Franco. In: FIGUEROA, Alma Leticia Martínez. *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Universidad de Sonora, Departamento de Letras y Lingüística, 2005, p. 251-254.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. El pícaro. In: CÁRCAMO, Silvia Inés. (Org.). *Mitos españoles: imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: APEERJ, 2000.

GOODBODY, Nicholas T. La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La Virgen de los Sicarios*. *Revista iberoamericana*, v. LXXIV, n. 223, abril-junio, 2008, p. 441-454.

GUTIERREZ MAVESROY, Aleyda Nuby. *Escritura y Novela en Colombia, 1990-2005*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIDALGO-AYALA, Ximena. “Escritor colombiano Jorge Franco deixa mensagem aos latino-americanos”. Reportagem da Jornalista Ximena Hidalgo-Ayala ao *Site Impacto Latino*. Publicado em: 27 nov. 2014. Disponível em: <https://impactolatino.com/entrevista-exclusiva-con-jorge-franco-ramos/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

HIRATA, Helena et al. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

JOZEF, Bella Karacuchansky. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÓN, Camila Valdés. *Rosario Tijeras: “Construcción identitária en medio del caos”*. 2010. 48 h. Monografía (Licenciatura) – Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. Santiago, Chile, 2010.

LOPES, Marcos Antônio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. *Tempo*. Niterói, v. 16, n. 30, p. 147-165, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141377042011000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jun. 2020.

LUSVARGHI, Luiza. Delitos e Transmídiação em “Rosario Tijeras”. *Revista Rizoma*, v. 2, n. 2, p. 86, dez. 2014.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACIEL, Márcio Antonio de Souza. Algumas notas sobre o aparecimento da protagonista e anti-heroína no universo picaresco: o acaso de “La hija de Celestina”. *Mosaicos* (UEMS), v. 01, p. 01-12, 2008.

MICHAEL, Joachim. Narco-violencia y literatura en México. *Sociologias*, vol. 15, n. 34, p. 44-75, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/v15n34/03.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NOVELHE, Artur Alonso. *A decadência da Espanha*. Publicado em: 16 out. 2017. Disponível em: <https://ppl.gal/decadencia-da-espanha/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

OSORIO, Óscar. *El narcotráfico en la novela colombiana*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2014. 126 páginas; (Libros de Investigación).

PAIVA, Vera. Eva, Maria, Lilith. Purezas e impurezas. In: PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PARRA LONDOÑO, Jorge Iván. Del *Boom* y otras onomatopeyas literarias. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 41, p. 116-133, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7333>. Acesso em: 22 abr. 2021.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Córrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINEDA BUITRAGO, Sebastián. *Breve historia de la narrativa colombiana: Siglos XVI-XX*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2012. Formato *E-book*.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONCE DE LEÓN, Gina. La transgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: *Melodrama y Santa suerte*. *Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, n. 29, julio-diciembre, 2011, p. 217-235. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808451>. Acesso em: 10 jul. 2020.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. Tradução de Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1990. (Coleção Amor e psique).

RAMOS, Wellington Furtado. Mulheres fatais: entre o acontecimento, o destino e a morte. In: SILVA, Maria de Lourdes Marcelino da; BOTOSO, Altamir. *À sombra das falecidas: um estudo dos romances Encarnação, A Sucessora e Rebecca*. São Paulo: Todas as Musas, 2019, p. 5-23.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Comunicação Narrativa. In: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RUFFATO, Luiz. Prefácio. In: FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização: Oliver Stally Brass. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

SABOGAL, Winston Manrique. “La literatura de Colombia no está ligada a la muerte sino a la vida”. Entrevista do escritor colombiano Jorge Franco ao *Site El País*. Publicado em: 21 mar. 2014. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2014/03/20/actualidad/1395347098_066380.html. Acesso em: 20 abr. 2020.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SIMBAÑA AMAGUA, Miriam Elizabeth. *La religión en la narconovela Rosario Tijeras*. 2019. Dissertação (magíster en comunicación) – Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador, 2019.

SMITH, Kell. Respeita as Mina. In: *Álbum Kell Smith*. Formato: EP. Download Digital. São Paulo: Midas Music, 2017.

SOLARTE GONZÁLEZ, Ruth Nelly. *Representaciones De La Mujer En La Literatura De Violencia: El Universo Narco-Sicaresco de Rosario Tijeras de Jorge Franco*. 2013. 123 h. *Theses and Dissertations*. Dissertação (Mestrado) – University of Wisconsin Milwaukee. Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos, 2013.

SOLINCÉE, Julieta. Foto do escritor colombiano Jorge Franco. Entrevista “La familia invisible de Jorge Franco” ao jornalista Iván Bethán Castillo do *Site Panorama*. Publicado em: 02 jul.

2014. Disponível em: <https://www.panorama2go.com/wp-content/uploads/2014/07/2.jpg>. Acesso em: 12 maio. 2020.

SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: Os Romances Nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TRAUMANN, Andrew. *Os colombianos*. São Paulo: Contexto, 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TWITTER. Foto da atriz Bárbara de Regil, em cena com imagem de *La Virgen de los Sicarios*, no seriado *Rosario Tijeras*. Reportagem “Rosario Tijeras: el regreso de Bárbara de Regil como una bella y polémica sicária” ao *Site Infobae*. Publicado em 30 jul. 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2019/07/30/rosario-tijeras-el-regreso-de-barbara-de-regil-como-una-bella-y-polemica-sicaria/>. Acesso em: 02 mar. 2021.

VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. “Los sicarios”. Artigo de Mario Vargas Llosa ao site *El País*. Espanha. Publicado em: 4 out. 1999. Disponível em: http://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html. Acesso em: 24 fev. 2021.

VELÁSQUEZ ROMERO, Dani Leobardo. *Das armas e das letras: a violência no romance latino-americano contemporâneo*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador: Bahia, 2015.

VILLENA, Francisco. “El espacio de las minorías: Entrevista a Jorge Franco” ao site *Revista Liberia 1*. Publicado em: 2013. Disponível em: <http://www.revistaliberia.org/1-2013>. Acesso em: 25 jan. 2021.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é literatura? In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria. (Orgs.). *Cultura e Representação - Ensaios*. Cultura Representação. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, p. 219-230.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019, p. 319-330.

ZURUTUZA, Carla Cristina; MACIEL, Márcio Antonio de Souza. A representação do feminino no romance *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco. *Revista Ícone - Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura*, v. 19, n. 1, ago. 2019.