

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**OSTENTAÇÃO E RUÍNAS:  
*KITSCH* E VIOLÊNCIA EM *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*, DE FERNANDO  
VALLEJO**

TATIELE DA CUNHA FREITAS

UBERLÂNDIA

2013

TATIELE DA CUNHA FREITAS

OSTENTAÇÃO E RUÍNAS:

*KITSCH E VIOLÊNCIA EM LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*, DE FERNANDO VALLEJO

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

UBERLÂNDIA

2013

TATIELE DA CUNHA FREITAS

OSTENTAÇÃO E RUÍNAS:

*KITSCH E VIOLÊNCIA EM LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*, DE FERNANDO VALLEJO

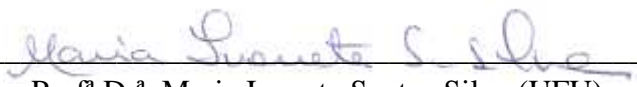
Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.


Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva.

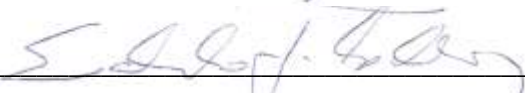
Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Uberlândia, 22 de janeiro de 2013.

Banca Examinadora:

  
Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva (UFU)

  
Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Vergara Mendoza (Universidad de Colima)

  
Prof. Dr. Eduardo José Tollendal (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

A524t Freitas, Tatiele da Cunha 1984-  
2012 Ostentação e ruínas : Kitsch e violência em La virgen de los sicarios, de Fernando Vallejo. / Tatiele da Cunha Freitas. - Uberlândia, 2013.  
125 f. : il.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura colombiana - História e crítica - Teses. 3. Violência na literatura - Teses. 4. Vallejo, Fernando, 1942 - - Crítica e interpretação - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

---

À D. Cida, à Ivonete e à Luana.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha mãe, D. Cida, pela paciência, sempre, por apoiar-me incondicionalmente em escolhas que lhe parecem absurdas, por respeitá-las... Se esse trabalho existe, assim como todos os outros, foi devido ao seu investimento e, mais importante, devido ao seu suporte.

No mesmo nível, sem sombra de dúvidas, está minha orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivonete, por acreditar em mim e confiar no meu trabalho, me permitindo ir além do que eu pensava poder ir. Muito mais do que uma orientadora, Ivonete se tornou minha mentora e, ao longo desses dois anos, aprendi mais sobre a vida e sobre a condição humana do que em todo meu tempo de existência.

À professora Dr.<sup>a</sup> Gloria Vergara, pela doçura e suavidade em apontar as minhas falhas e mostrar os caminhos adequados. Sou grata, ainda, pela segurança transmitida pelas palavras certas no momento certo.

Agradeço também a todos os professores do mestrado, por toda dedicação e zelo em transmitir-nos o melhor. Não poderia estar mais bem acompanhada por essa equipe que admiro tanto. Um agradecimento especial ao professor Dr. Eduardo Tollendal pelo acompanhamento desde o início, pelas aulas esclarecedoras, e também à professora Dr.<sup>a</sup> Joana Luiza Muylaert de Araújo pelo apoio dado desde o início da graduação.

Aos meus amigos pelo suporte, especialmente à Lauana Fidêncio, por estar sempre presente, entender as minhas dúvidas em vários níveis e, de maneira especial, por quitar-me a opção do fracasso. Sem a Lauana não existiria nem trabalho, nem mestrado, nem projeto de pesquisa... Agradeço também à Miriane Dayrell pelas parcerias e pela amizade, à secretária Maiza Pereira pela paciência, à Meire pelo pronto atendimento e a bibliotecária Patrícia Portela pela eficiência com as normas da ABNT.

Aos meus amigos colombianos, Helen Mueses, Luis Gustavo Maldonado, Simón Moreno, Nurth Palomo, pela prestatividade diante das minhas mais diversas consultas. Ao professor Óscar Antonio Caballero, o melhor dos consultores, de uma importância crucial para o desenvolvimento deste trabalho, ao professor Carlos Germán Van Der Linde, que me ajudou a dar vida às minhas ideias incipientes, ao professor e poeta Dr. Carlos Fajardo Fajardo e ao professor Dr. Ronald Bermúdez cuja postura intelectual foi de grande inspiração.

Enfim, um agradecimento sincero a todas as pessoas que o espaço não me permitiu nomear, mas que contribuíram para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente.

*Quem não é prisioneiro da necessidade é prisioneiro do medo: uns não dormem por causa da ânsia de ter o que não têm, outros não dormem por pânico de perder o que têm. O mundo ao avesso nos adentra para ver o próximo como uma ameaça e não uma promessa, nos reduz à solidão e nos consola com drogas químicas e amigos cibernéticos.*

*Estamos condenados a morrer de medo ou a morrer de fome ou a morrer de tédio, isso se uma bala perdida não vier abreviar nossa existência.*

*(Eduardo Galeano, 2009).*

*La patria que les cupo en suerte, que nos cupo en suerte, es un país en bancarrota, en desbandada, unas pobres ruinas de lo poco que antes fue, miles de secuestrados, miles y miles de asesinados, millones de desempleados, millones de exiliados, millones de desplazados, el campo en ruinas, la industria en ruinas, la justicia en ruinas, el porvenir cerrado. Eso es lo que les tocó a ustedes; los compadezco, les fue peor que a mí. Y como yo que un día me tuve que ir, y justo por eso hoy les estoy hablando, vivo, lo que parece, probablemente también se tenga que ir ustedes, pero ya no los van a recibir en ninguna parte, porque en ninguna parte nos necesitan, ni nos quieren.*

*(Fernando Vallejo, 2003).*



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir acerca da literatura colombiana contemporânea e de sua trajetória em relação ao contexto da violência que assola o país até os dias de hoje. Para isso, se parte das reflexões acerca da pós-modernidade, uma época marcada por uma profunda mudança na maneira de o homem experimentar a vida, ademais de pensar o contexto social. As mudanças ocorridas na pós-modernidade, obviamente, terminaram por provocar efeitos no fazer literário, reclamando novos modelos de criação por parte dos escritores colombianos que, rompendo com os paradigmas literários tradicionais, vão buscar retratar aspectos de seu entorno imediato, dirigindo o olhar, especialmente, à problemática da violência. Entre estes escritores está Fernando Vallejo que, por meio de uma narrativa extremamente ácida, cujo efeito é conseguido graças à estética *kitsch*, faz uma crítica à sociedade colombiana frente a esse cenário de violência gerado, sobretudo, pelo narcotráfico.

Palavras-chave: Violência – Vallejo – Narcotráfico – Pós-modernidade – Estética – *Kitsch*.

## RESUMEN

Ese trabajo tiene como objetivo discutir acerca de la literatura colombiana contemporánea y de su trayectoria en cuanto al contexto de la violencia que asola el país hasta los días de hoy. Para eso se parte de las reflexiones acerca de la posmodernidad, una época marcada por un profundo cambio en la manera del hombre experimentar la vida, además de pensar la sociedad. Los cambios ocurridos en la posmodernidad, por supuesto, terminaron por provocar efectos en el hacer literario, reclamando nuevos modelos de creación por parte de los escritores que, rompiendo con los paradigmas literarios tradicionales, buscan retratar aspectos de su entorno inmediato, fijando la mirada, especialmente, en la problemática de la violencia. Entre estos escritores está Fernando Vallejo que, por medio de una narrativa extremadamente ácida, cuyo efecto se logra gracias a la estética *kitsch*, critica la sociedad colombiana frente a ese escenario de la violencia, generado por el narcotráfico.

Palabras clave: Violencia – Vallejo – Narcotráfico – Posmodernidad – Estética – *Kitsch*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>PÓS-MODERNIDADE E AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1</b>	<b>Aproximações a um conceito de pós-modernidade.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1.2</b>	<b><i>O pós-modernismo kitsch ou o kitsch pós-moderno.....</i></b>	<b>25</b>
<b>2.2</b>	<b>A pós-modernidade e a nova narrativa latino-americana .....</b>	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>O romance pós-moderno na Colômbia .....</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>A(S) VIOLÊNCIA(S) NA COLÔMBIA .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1</b>	<b>Aproximações a um conceito de violência .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2</b>	<b>Bipartidarismo e violência .....</b>	<b>37</b>
<b>3.2.1</b>	<b><i>O bipartidarismo e a questão agrária: o ícone Jorge Eliecer Gaitán e “La Violencia” moderna .....</i></b>	<b>39</b>
<b>3.2.2</b>	<b><i>O bipartidarismo, as “repúblicas independientes” e a formação dos grupos guerrilheiros.....</i></b>	<b>41</b>
<b>3.2.3</b>	<b><i>O bipartidarismo, a guerrilha e o narcotráfico .....</i></b>	<b>42</b>
<b>3.3</b>	<b>A trajetória do narcotráfico.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3.1</b>	<b><i>As drogas lícitas e ilícitas .....</i></b>	<b>46</b>
<b>3.3.2</b>	<b><i>Antecedentes do tráfico de narcóticos na Colômbia: os Estados Unidos como maiores consumidores e maiores apoiadores de uma política antidrogas .....</i></b>	<b>47</b>
<b>3.3.3</b>	<b><i>Os anos sessenta e setenta: o boom da maconha .....</i></b>	<b>48</b>
<b>3.3.4</b>	<b><i>A década de 1980: a produção de cocaína e o auge dos cartéis da droga .....</i></b>	<b>49</b>
<b>3.3.4.1</b>	<b><i>O cartel de Medellín e o surgimento do sicariato .....</i></b>	<b>49</b>
<b>3.3.5</b>	<b><i>A década de 1980: o surgimento da heroína e a morte de Pablo Escobar .....</i></b>	<b>52</b>
<b>3.4</b>	<b>O romance na Colômbia e suas relações com a trajetória da violência no país ....</b>	<b>53</b>
<b>3.4.1</b>	<b><i>Romance do narcotráfico, narco-narrativas, sicaresca antioqueña, romances em torno de Pablo Escobar: problematizando as terminologias .....</i></b>	<b>56</b>
<b>3.4.2</b>	<b><i>O romance do sicariato.....</i></b>	<b>59</b>
<b>3.4.2.1</b>	<b><i>A figura do sicário nas narrativas do sicariato .....</i></b>	<b>60</b>
<b>4</b>	<b>LA VIRGEN DE LOS SICARIOS: OSTENTAÇÃO E RUÍNAS .....</b>	<b>65</b>
<b>4.1</b>	<b>A sociedade desenganada.....</b>	<b>65</b>

<b>4.1.1</b>	<b><i>Uma ponte entre realidade e ficção: o Roman a la clef</i></b> .....	68
<b>4.1.2</b>	<b><i>Medellín, Medallo, Metrallo</i></b> .....	71
<b>4.1.3</b>	<b><i>O narrador letrado</i></b> .....	73
<b>4.1.4</b>	<b><i>A igreja e o catolicismo</i></b> .....	76
<b>4.1.5</b>	<b><i>A figura do sicario no romance</i></b> .....	79
<b>4.1.5.1</b>	<b><i>O relacionamento amoroso</i></b> .....	82
<b>4.1.6</b>	<b><i>A poética da violência e a gíria das ruas</i></b> .....	85
<b>4.2</b>	<b><i>La Virgen de los sicarios e a estética kitsch</i></b> .....	87
<b>4.2.1</b>	<b><i>O kitsch</i></b> .....	87
<b>4.2.2</b>	<b><i>A estética do kitsch e seus desdobramentos em La Virgen de los sicarios</i></b> .....	88
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	97
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	100
	<b>ANEXO A – Lista dos presidentes da Colômbia</b> .....	106
	<b>ANEXO B - Biografia de Pablo Escobar</b> .....	108
	<b>ANEXO C – Informações sobre Fernando Vallejo</b> .....	111
	<b>ANEXO D – artigo escrito pelo jornalista Germán Santamaria sobre a exibição do filme La virgen de los sicarios na Colômbia, em 2000</b> .....	118
	<b>ANEXO E - Fotos da cidade de Medellín</b> .....	120

## 1 INTRODUÇÃO

A questão inicial que terminou por se materializar neste trabalho apresentado ao programa de Mestrado em Teoria Literária nasceu a partir de uma experiência de intercâmbio na Colômbia, entre os anos de 2008 e 2010. Seu objetivo, de uma maneira geral, é refletir sobre a literatura colombiana na contemporaneidade, sobre como, atualmente, se entrelaça à época a problemática da violência, que sempre assolou o país, assim como sua trajetória na literatura.

Inicialmente, pretendemos discutir acerca do conceito de pós-modernidade e de como ocorre, nesta época, uma mudança na forma de o homem olhar a vida, mudando, obviamente, a forma de como os escritores pensam o fazer literário, reivindicando novos olhares sobre suas realidades. Para isso, retomamos as ideias de importantes teóricos que estudaram essa questão, como Jean-François Lyotard e sua obra *La condición posmoderna* (1987), Fredric Jameson e seus *Ensayos sobre el postmodernismo* (1991), Antoine Compagnon (1996) em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, além de teóricos como Eagleton (1998), Nelly Richard (1996), Umberto Eco (2004) e o professor colombiano Frederico Medina Cano (2010)<sup>1</sup>. Todos esses teóricos, à sua maneira, fundamentam a ideia de que a pós-modernidade não é apenas um fenômeno cultural, ou econômico ou social, mas abarca todos os âmbitos da experiência humana, sendo mais apropriado considerá-lo como uma “nova sensibilidade”, uma nova maneira de se perceber o mundo. O professor Cano (2010) e a pesquisadora Nelly Richard (1996) vão ainda mais longe ao trazer essas discussões para o âmbito latino-americano e mostrar as consequências (e as contribuições) dessa nova sensibilidade para a literatura latino-americana.

Essa nova forma de perceber o mundo e vivenciar o cotidiano, no campo da literatura (e tomando como referência as ideias de Compagnon (1996), de que se costuma chamar pós-moderno na América Latina tudo o que se produziu depois da segunda guerra mundial), resultou no *boom* latino-americano, ou *nova novela* latino-americana, um fenômeno caracterizado pela projeção internacional das obras dos escritores latino-americanos. Aqui usamos como fundamento teórico as ideias do escritor e crítico Carlos Fuentes, em sua obra *La nueva novela hispanoamericana* (1969), para mostrar como a escritura dessa época é altamente crítica e termina por deixar uma marca não somente no continente americano, mas

---

<sup>1</sup> Licenciado em filosofia e letras pela *Universidad Pontificia Bolivariana*, Medellín, Colômbia, e Mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade de Washington, EUA. Atualmente é professor na *Universidad Pontificia Bolivariana*.

em todo o mundo. O importante a ser ressaltado acerca dessa *nova novela* latino-americana é que se trata do início de uma mudança para pensarmos aquilo que é próprio da literatura, assim como pensar aquilo que é próprio da América Latina. Sobre isso afirma Carlos Fuentes (1969) em *La nueva novela hispanoamericana*: “*Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual [...]. Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria cuando niega al orden establecido al léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma.*” (FUENTES, 1969, p. 32)<sup>2</sup>.

Ainda de acordo com Fuentes, a palavra se torna uma palavra inimiga. Já não serve para divertir, muito menos para advertir, mostra-se, talvez, para converter. “*Es ésta la palabra que en el mundo actual sería imposible o que, si intenta hacerse posible, es reprimida*” (FUENTES, 1969, p. 85)<sup>3</sup>.

Partindo das ideias de Claudia Ospina (2010)<sup>4</sup>, que em sua tese discute as representações da violência na Colômbia através de algumas obras contemporâneas, notamos que se a literatura de violência tem destaque com o que se convencionou a chamar de *Violencia moderna* ou *La Violencia* – uma época de guerra civil desencadeada com o assassinato do líder popular Jorge Eliécer Gaitán, em 1948 – ligando-se mais a um estilo de literatura panfletária, porém, ao longo do tempo foi lapidando seus aspectos estéticos, incorporando essa sensibilidade pós-moderna. Assim, os escritores dessa literatura começaram a reivindicar novos modelos de criação e constituição de suas obras, iniciando uma produção literária com certa propriedade, terminando por integrar a produção literária à realidade do país, mas sem deixar de lado o fazer literário.

Muitas dessas narrativas de violência, especialmente depois dos anos 90, com a morte de Pablo Escobar (em 1993) e com a queda dos cartéis da droga, representaram a situação do narcotráfico. Além de receberem a terminação *novelas del sicariato* ou *novelas del narcotráfico*, são ainda caracterizadas como *novelas del lenguaje* – de acordo com a pesquisadora Luz Mery Giraldo (1998)<sup>5</sup> –, evidenciando uma preocupação desses escritores,

---

<sup>2</sup> Nossas obras devem ser de desordem: isto é, de uma ordem possível, contraria a atual [...]. Nossa literatura é verdadeiramente revolucionária quando nega a ordem estabelecida ao léxico que este queria e se opõe com a linguagem do alarme. (FUENTES, 1969, p. 32, tradução nossa).

<sup>3</sup> É esta a palavra que no mundo atual seria impossível ou que, se tentar se fazer possível, é reprimida. (FUENTES, 1969, p. 85, tradução nossa).

<sup>4</sup> Claudia Ospina é professora de espanhol nativa da Colômbia. Graduada pela *Pontificia Universidad Javeriana*, Bogotá (Comunicações e Jornalismo), mestre pela Universidade de Ohio (Línguas Modernas), doutora pela Universidade de Ohio (Latin American Studies), é Ph.D pela Universidade de Kentucky. Ministra aulas na Forest University desde 2006. Seus interesses incluem literatura contemporânea e do século XIX, Cultura Latino-Americana e Literatura.

<sup>5</sup> Professora das universidades *Javeriana* e *Nacional*, de Bogotá, conhecida ensaísta e crítica literária, se dedica ao estudo da literatura colombiana contemporânea.

além da preocupação com a realidade sócio-política da Colômbia, com um fazer literário que fosse capaz de provocar diferentes efeitos no leitor, por meio da experiência estética. O primeiro sucesso editorial na Colômbia é a obra *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Lançada em 1994<sup>6</sup> e considerada um dos quatro pilares do chamado *romance do sicariato*, juntamente com os livros *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco Ramos, e *Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape. Segundo o pesquisador Antonio Torres (2010)<sup>7</sup> esse gênero se define pela retomada e pela subversão de elementos do testemunho e do documentário.

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.

O próprio Fernando, narrador-personagem de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), expressa: [...] *te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor...* (VALLEJO, 2008, p. 9)<sup>8</sup>.

O livro de Vallejo, escrito em primeira pessoa, relata a história de um gramático, Fernando, um homem maduro que volta à sua cidade natal (Medellín) e percebe que a cidade já está muito distante daquela que conhecia, principalmente devido ao fenômeno da violência urbana. Sendo homossexual, procura por um amante e conhece Alexis, descobrindo logo em seguida que se trata de um jovem sicário. Os dois, então, vagam pela cidade em visita a várias igrejas. O ponto particular dessa relação é que, enquanto Fernando recorda sua infância e a compara com o tempo presente, o sicário se torna uma espécie de ‘Anjo exterminador’, fazendo uma “limpeza social”, de acordo com tudo o que desagradava a Fernando. A

<sup>6</sup> A edição com que trabalharemos nesse trabalho, porém, data do ano de 2008.

<sup>7</sup> Antonio Torres: pesquisador e professor da *Universitat de Barcelona*. Dedicou-se ao estudo da literatura hispano-americana.

<sup>8</sup> [...] vou te dizer o que é um sicário: um juvenzinho, às vezes uma criança, que mata por encargo. E os homens? Os homens geralmente, não, aqui os sicários são meninos ou juvenzinhos de doze, quinze, dezessete anos, como Alex, meu amor... (VALLEJO, 2008, p. 9, tradução nossa).

pesquisadora Erna Von Der Walde (2000)<sup>9</sup> afirma que isso acontece porque “*la relación romántica entre los dos se agota delante de la falta de proyecto en una sociedad desahuciada*” (VON DER WALDE, 2000, p. 223)<sup>10</sup>.

*La virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é intensa na tentativa de denunciar as condições de vida de uma parcela da população marginalizada, através de uma ironia ácida que reproduz todo o imaginário do senso comum sobre a violência e a criminalidade. Fernando (narrador-personagem) derrama no livro a todo o momento sua crítica sobre seu entorno, cruel, corrosiva, ora clamando por um *Estado forte que reprima à bala e acabe com os direitos humanos* (p. 118, grifo nosso)<sup>11</sup>, ora propondo *explodir os pobres com dinamite e acabar com a luta de classes fumigando toda aquela sujeira* (p. 113, grifo nosso)<sup>12</sup>.

Em relação à linguagem na qual se constitui o livro, Von Der Walde (2000) afirma:

*La fuerza del relato de Vallejo radica fundamentalmente en la operación de lenguaje. Más allá de los eventos violentos que se narran, se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo.* (VON DER WALDE, 2000, p. 223)<sup>13</sup>.

Ou seja, para a pesquisadora, o livro de Vallejo se pauta na ambiguidade constante em comunicar o que está cada vez menos passível de ser comunicado. A própria estrutura do livro corrobora este preceito, tendo em conta que se trata de um romance constituído de um bloco único, ou seja, “*la novela no se divide formalmente en partes, capítulos o secciones, sino que avanza como una torrente verbal que arrasa con todo*” (TORRES, A., 2010, p. 333)<sup>14</sup>. A narrativa, de um ponto desenganado, degrada ainda mais um cenário que já está degradado.

Alexis, no meio da história, é morto por um grupo de sicários em uma moto, e Fernando sai à procura do assassino, para vingar-se. Na busca conhece a Wílmor, outro

<sup>9</sup> Professora no Departamento de Espanhol e Português da *New York University*; autora de diversas publicações sobre letras e letrados na América Latina, teorias pós-modernas e pós-coloniais; na atualidade investiga a representação da violência na narrativa colombiana.

<sup>10</sup> [...] a relação romântica entre os dois se esgota diante da falta de projeto em uma sociedade desenganada. (VON DER WALDE, 2000, p. 223, tradução nossa).

<sup>11</sup> *¡Derechitos humanos a mí! Juicio sumario y al fusiladero y del fusiladero al pudridero. El Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias. No más libertad de hablar, de pensar, de obrar, de ir de un lado a otro atestando buses, ¡carajo!* (VALLEJO, 2008, p. 118).

<sup>12</sup> *¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumigar esta roña. ¡Obreritos a mí!* (VALLEJO, 2008, p. 113).

<sup>13</sup> A força do relato de Vallejo radica fundamentalmente na operação da linguagem. Além dos eventos violentos que se narram, se sente a exasperação diante da falta de referentes, de noções básicas que permitam tornar inteligível o que está acontecendo. (VON DER WALDE, p. 223, tradução nossa).

<sup>14</sup> [...] o romance não se divide formalmente em partes, capítulos ou seções, mas avança como uma torrente verbal que arrasa tudo. (TORRES, A., 2010, p. 333, tradução nossa).



sicário, e inicia outra relação sob as mesmas condições da anterior, associando constantemente Wílmар com Alexis (“*Qué estaría agradeciendo Alexis, perdón, Wílmар, a la Virgen?*” – p. 95)<sup>15</sup>. Enquanto percorrem a cidade, com Wílmар desempenhando o papel de novo “anjo exterminador”, Fernando descobre que foi ele quem matou Alexis. Planeja matá-lo, mas não consegue. E Wílmар confessa que matou Alexis para vingar a morte de seu irmão.

O final da obra ocorre quando Fernando sugere que ele e Wílmар saiam do país. Wílmар aceita a proposta, mas antes quer ir se despedir de sua mãe, todavia não retorna. No outro dia, chamam Fernando a identificar o corpo de um jovem que possuía seu telefone no bolso e Fernando vê que se trata de Wílmар.

A personagem principal de *La Virgen de los sicarios* é a cidade, Medellín, dividida em duas partes “*la de abajo, intemporal, en el valle y la de arriba en las montañas, rodeándola*” (VALLEJO, 2008, p. 82)<sup>16</sup>. A cidade das montanhas, a que Fernando nomeia com um ‘apelido’, *Medallo*, é a cidade das *comunas* (favelas), espacialmente e culturalmente às margens daquela que se tem como símbolo da “ordem”, Medellín. No entanto, poderíamos afirmar que na obra em questão o peso da temática da violência, bem como de toda sua constelação de imagens, recai sobre a dupla de sicários Alexis-Wílmар que, no fim, inclusive, podemos considerar como sendo a mesma pessoa, resultando em uma dura chamada de atenção não somente para o subproduto das margens, mas para a brevidade e “liquidez” das relações humanas.

O sicário, desde criança, está desenganado, sem perspectivas ou sonhos. E isso é bem marcado em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) especialmente pelas breves trajetórias de ambas as personagens que aparecem imersos nessa violência cíclica, praticantes e vítimas de atrocidades.

*Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.* (VALLEJO, 2008, p. 83)<sup>17</sup>.

O sicário é parte *sobranante* da sociedade e vê como caminho de superação aceder à condição de criminoso, sendo este um caminho, mais que uma alternativa para satisfazer as necessidades de adquirir bens materiais, uma maneira de se estabelecer como indivíduo. Um

<sup>15</sup> O que estaria agradecendo Alexis, perdão, Wílmар, à Virgem? (VALLEJO, 2008, p. 95, tradução nossa).

<sup>16</sup> [...] a de baixo, intemporal, na planície; e a de cima nas montanhas, rodeando-a. (VALLEJO, 2008, p. 82, tradução nossa).

<sup>17</sup> Os pobres produzem mais pobres e a miséria mais miséria e quanto mais miséria mais assassinos e quanto mais assassinos mais mortos. Esta é a lei de Medellín, que regerá adiante para o planeta Terra. (VALLEJO, 2008, p. 83 tradução nossa).

bom exemplo disso se dá quando Wílmар, questionado por Fernando, faz uma lista sobre o que espera da vida:

*Que quería unos tenis marca Reebock y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave...* (VALLEJO, 2008, p. 91)<sup>18</sup>.

Nessa narrativa colombiana contemporânea de violência já não se idealiza mais a figura do sicário como acontecia tradicionalmente na Colômbia, cujas narrações “o estetizam como vítima social, convertendo-o em uma espécie de mito e herói picaresco” (REYES<sup>19</sup>, 2007, p. 190) falando sobre isto de maneira breve. Há, no caso, “*una desmitificación exacerbada en donde ya no se desacraliza un personaje mítico, sino la idea social de un personaje totalizador*” (DUSSÁN<sup>20</sup>, 2006, p. 2)<sup>21</sup>. O narrador de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), como letrado, e como uma personagem que “retorna” a esta realidade, representa um distanciamento, mas ao tentar aproximar-se, no sentido de buscar uma conciliação através do envolvimento amoroso com o sicário, esse narrador falha, sob a metáfora de que o que amor une a morte inevitavelmente, neste contexto, separa.

*La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), portanto, é uma obra cuja violência extrema retratada causa um impacto desconcertante e humilhante no leitor. Denuncia ainda a situação de desengano da sociedade colombiana, para a qual o narrador-personagem não vê salvação. Na referida obra, o exagero com que a voz do narrador apresenta seu ponto de vista no decorrer da história remete ao estudo do *kitsch*, tema discutido pelos autores Abraham Moles (1975), Umberto Eco (2004) e Celeste Olalquiaga (1998)<sup>22</sup> e Ana Maria Amar Sánchez (2000)<sup>23</sup>. O termo *kitsch* é de origem incerta e definição imprecisa, todavia, pode-se

<sup>18</sup> Uns tênis marca Reebock e uns jeans Paco Rabanne. Camisas Ocean Pacific e cuecas Calvin Klein. Uma moto Honda, um jipe Mazda, um aparelho de som laser e uma geladeira para minha mãe; um desses refrigeradores marca Brastemp que soltam cubos de gelo, quando se abre uma torneira. (VALLEJO, 2008, p. 91 tradução nossa).

<sup>19</sup> Fredy Leonardo Reyes Albarracín: comunicador social - *Universidad Central*, mestre em literatura pela *Pontificia Universidad Javeriana* e doutorando em ciências sociais. Professor na *Universidad de Santo Tomás*.

<sup>20</sup> Pablo García Dussán: professor de literatura do departamento de ciências sociais da *Pontificia Universidad Javeriana*, em Bogotá.

<sup>21</sup> [...] uma desmistificação exacerbada, onde já não se dessacraliza um personagem mítico, senão a ideia social de um personagem totalizador. (DUSSÁN, 2006, p. 2, tradução nossa).

<sup>22</sup> Celeste Olalquiaga é historiadora da cultura, interessada nas contradições da modernidade e nos aspectos residuais da cultura moderna. Ela propôs o *kitsch* como cristalização de uma experiência imaginária. Atualmente está trabalhando em uma revisão do mito de Medusa; também está estudando os limites variantes entre a natureza e a tecnologia. Como acadêmica independente, Celeste publica artigos, ministra conferências e faz colaborações artísticas em todo o mundo.

<sup>23</sup> Professora, ensaísta e escritora. Recebeu seu doutorado em Paris e vive há mais de 30 anos nos Estados Unidos. Ensinou nas universidades de Princeton e Yale, e atualmente é professora do *Albert Schweitzer Humanities* (*New York University*). Presidiu o *Modern Language Association*. Foi convidada para dar cursos e

considerar como a mais adequada aquela postulada por Abraham Moles (1975) de que o *kitsch* é uma *atitude*, configurando uma atitude invertida do indivíduo para com os bens de consumo em que estes determinam o indivíduo e não o contrário. Moles (1975) associa o *kitsch* com a questão do exagero e da ornamentação, enfatizando seu aspecto carregado, artificial. Já Olalquiaga (1998) e Eco (2004) mostram como o *kitsch* se adequa à cultura pós-modernista, realçando sua capacidade recicladora e subversiva, configurando de certa maneira uma violência ao sistema tradicional, ao ampliar e tornar imprecisas as tentativas de definição, no âmbito da literatura, das “altas” e “baixas” literaturas.

Na arte em geral, o *kitsch* estaria associado ao exagero e a uma deliberada provocação de efeitos, especialmente ligados ao prazer, sendo importante reiterar essa ausência de propósito nos efeitos provocados. Observando de maneira superficial, é o que faz Vallejo em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), ou seja, ele exagera propositalmente muitas denúncias, reproduzindo um discurso semelhante àqueles vistos em programas jornalísticos como *Cidade Alerta*, sendo que a Colômbia seguramente possui programas correspondentes a esse.

Entretanto, se observamos mais atentamente, é possível notar que há um propósito no exagero de narrador, há uma intencionalidade por trás do seu discurso, um trabalho de elaboração com esse material *kitsch*, configurando um movimento que parte do mau-gosto (*kitsch*) para um *anti-kitsch*, dada a intenção de fazer o leitor refletir acerca do que está sendo disseminado pelo senso comum. O processo é o mesmo, afirma Olalquiaga (1998), a provocação de efeitos faz parte da arte. No entanto, a autora afirma que se esses efeitos são provocados no âmbito intelectual, são “aceitos”, mas se voltados para o “sensorial” são inaceitáveis. Vallejo talvez se aproveite dos dois âmbitos, lançando a possibilidade de escolha para o seu leitor, conforme podemos ver no trecho a seguir:

*¿Darles yo trabajo a los pobres? Jamás! Que se lo diera la madre que los parió. El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. Que uno haga la fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaren en huelga en tanto salen a vacacione. (VALLEJO, 2008, p. 111)<sup>24</sup>.*

---

palestras em várias instituições americanas e europeias. Além de escritos essenciais sobre Pizarnik, Silvina Ocampo, Rubén Darío, Lucio V. Mansilla (para citar alguns) e histórias espalhadas em diferentes revistas, publicou os livros *LAS LETRAS DE BORGES* (1979), *EN BREVE CÁRCEL* (1981), *ACTO DE PRESENCIA: LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA EN LATINOAMÉRICA* (1991;1996), *HISPANISM AND HOMOSEXUALITIES* (1998); *EL COMÚN OLVIDO* (2002), quase todos com versões em Inglês e castelhano

<sup>24</sup> Eu dar trabalho aos pobres? Jamais! Que desse a mãe que os pariu. O operário é um explorador de seus patrões, um abusador, a classe ociosa, preguiçosa. Eles querem é que alguém faça o esforço, que importe máquinas, que pague impostos, que apague o incêndio, enquanto eles, os explorados, coçam o saco e declaram greve para saírem de férias. (VALLEJO, 2008, p. 111, tradução nossa).

Olalquiaga (1998) designa isso como *kitsch de terceiro grau*, pois, aqui, são atribuídos valores ao *kitsch* que o distanciam de si mesmo, sendo ele usado para denunciar aspectos sociais ou políticos que são exteriores aos objetos. Olalquiaga (1998) afirma, ainda, que essa é uma apropriação geralmente feita por artistas e a pesquisadora Amar Sánchez (2000) termina por complementar as suas ideias, ao designar esse movimento como uma estratégia de “sedução e traição”, pois se os autores usam da ornamentação do *kitsch*, dos objetos que o compõe, no intuito de recriar a atmosfera artificial e carregada, o faz para atrair a atenção; contudo essa atenção é logo traída pela carga de denúncia “exterior” remetida pelo próprio objeto.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho é estudar as representações da violência na obra literária mencionada e refletir sobre o impacto que ela causa no leitor contemporâneo haja vista a recepção dessas obras na contemporaneidade. A leitura de uma obra como *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) compromete seus leitores ou somente se trata de entretenimento?

A relevância do tema tratado reside na apresentação de uma nova perspectiva de leitura do *corpus*, tendo em conta o trabalho de elaboração da linguagem, a partir da estética *kitsch*, trabalho este aliado à metodologia de abordagem da obra, por meio do método indiciário de Ginzburg.

Assim, pensando nas questões apresentadas, no **primeiro capítulo** pretendemos fazer uma aproximação ao conceito de pós-modernidade, tendo em conta que é uma discussão recente e para a qual ainda não se tem uma saída definida, na tentativa de mostrar como esse fenômeno afeta a forma de o homem experimentar o mundo em todos os âmbitos para, em seguida, discutir como o *kitsch* se insere nessa cultura pós-moderna considerada por teóricos como Jameson (1996) “o triunfo do populismo estético”, em que as barreiras são derrubadas e as referências tornam-se imprecisas, sendo quase impossível diferenciar o bom-gosto do mau-gosto, diferenciar o que é arte do que não é arte, etc. Na América Latina, a pós-modernidade, no âmbito da literatura, inicia a *nova novela* latino-americana ou *boom* latino-americano, fazendo com que os escritores reclamem novas formas de pensar e se posicionar a respeito do seu entorno social. Na Colômbia, especialmente, esses novos posicionamentos estão intrinsicamente ligados ao contexto da violência que perpassa o país desde o século XIX, com a independência em relação à Espanha. Os escritores colombianos, se inicialmente tentavam

---

retratar a violência a partir de uma perspectiva panfletária, na pós-modernidade vão pensar diferente acerca do fazer literário, e lapidar esteticamente seus textos.

Tendo isso em conta, partimos para o **segundo capítulo**, em que buscaremos nos aproximar de um conceito de violência, de uma contextualização das várias violências pertencentes ao âmbito colombiano e mostrar como as narrativas se relacionam com a trajetória da violência colombiana, de forma a situar o leitor na leitura dessas narrativas que buscam pensar o indivíduo como produto do entorno, sendo, portanto, essas obras intimamente ligadas ao contexto histórico-social de que fazem parte.

No **terceiro capítulo** nos dirigiremos mais especificamente a *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), analisando a obra e mostrando como Vallejo recorre ao *kitsch* para relatar a época de extrema violência vivida pela cidade de Medellín (transformada em metonímia do espaço-tempo contemporâneo).

Tudo isso no intuito, obviamente, de refletir sobre a literatura colombiana na pós-modernidade, sobre o entrelaçamento dessa época com a questão da violência e sobre o papel do indivíduo no contexto social a que pertence, pensando em até que ponto (e se há um ponto) de comprometimento do leitor com essa realidade denunciada.

Para finalizar, é importante dizer que as discussões apresentadas se iniciam com este trabalho, mas terão continuidade em trabalhos posteriores.

## 2 PÓS-MODERNIDADE E AMÉRICA LATINA

*Darío Arizmendi: “¿Usted es alguien que ha amado intensamente?” Vallejo: “Si, pero no más de un día. El amor se me hace, para mí, muy efímero”*

*(Fernando Vallejo, 2003)*

O teórico colombiano Jaime Alejandro Rodríguez [2000a]<sup>25</sup> nos mostra que a relação entre literatura e pós-modernidade, ou seja, como a literatura problematiza e se posiciona frente a este entorno, não obedece apenas a uma tendência ou se trata de uma discussão passageira. Trata-se, melhor dizendo, de uma perspectiva crítica que é capaz de iluminar o ofício literário contemporâneo. As discussões acerca dessa questão, entretanto, não estão em uníssono e notamos que qualquer tentativa de estabelecimento de um modelo de análise capaz de abarcar as obras escritas no contexto pós-moderno, resulta incipiente – quando não são contraditórias ou confusas. Rodríguez, J. [2000a] aponta que a impossibilidade dessa determinação está no fato de que a pós-modernidade possui uma natureza heterogênea e as tentativas de definição estão, desde o início, fadadas à fragmentação ou a inconsistência.

Contudo, uma tentativa de aproximação de algumas das problemáticas discutidas, conforme pretendemos fazer neste capítulo inicial, assim como a aproximação de algumas terminologias usadas de maneira a dar conta deste contexto poderá chamar nossa atenção para alguns traços da pós-modernidade e nos conduzir, dessa forma, a um maior entendimento sobre a relação entre a literatura contemporânea e o contexto pós-moderno.

### 2.1 Aproximações a um conceito de pós-modernidade

É interessante iniciar essa discussão separando os termos “pós-modernidade” de “pós-modernismo”. Para isso, recorreremos ao teórico Terry Eagleton que, no prefácio de sua obra *As ilusões do pós-modernismo* (1998, p.7), afirma:

---

<sup>25</sup> Engenheiro Químico pela *Universidad Nacional*, Mestre em Literatura pela *Pontificia Universidad Javeriana* e Doutor em Filologia pela *UNED* (España). Publicou: *Album de cuentos* (relatos, 1994), *Debido Proceso* (romance, 2000), *Autoconciencia y posmodernidad* (ensaio, 1995), *Hipertexto y Literatura* (ensaio, 1999 - existe em versão digital) e *Posmodernidad, literatura y otras yerbas* (artigos e ensaios, 2000 - existe em versão digital), além de inúmeros artigos em revistas nacionais e internacionais. Na área da interatividade digital escreveu: *Novela Colombiana* (disciplina virtual), *Cultura Contemporánea* (disciplina virtual) e *Relato Digital* (Hipertexto teórico). Foi coordenador da faculdade de ciências sociais da *Pontificia Universidad Javeriana* (1998-2003) e diretor do Centro de Educação Assistida por novas tecnologias (2003-2007).

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação [...]. Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.

Dessa maneira, usaremos o termo “pós-modernidade” para nos referir ao contexto e usaremos termo “pós-modernismo” para nos referir à cultura derivada desse período.

A pós-modernidade é um fenômeno de descrição imprecisa, ainda que seja abordado amplamente nos mais variados contextos acadêmicos. As reflexões sobre sua origem, bem como das causas que o geraram, estão ainda mais permeadas de questionamentos que de soluções. Antoine Compagnon (1996) afirma que a pós-modernidade seria a superação dos ideais da modernidade, uma reação a esta; Jean-François Lyotard (1987, p. 4) conecta esse fenômeno à crise, sendo, por conseguinte, o pós-modernismo a crise dos grandes relatos, designando “*el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura e de las artes a partir del siglo XIX*”<sup>26</sup>. Fredric Jameson (1991, p. 21), por sua vez, relaciona a pós-modernidade ao capitalismo e o pós-modernismo ao consumo, mostrando que este se trata da “*lógica cultural del capitalismo tardío*”<sup>27</sup>, configurando uma espécie de arte própria da sociedade capitalista. Ainda, a pesquisadora Nelly Richard (1996, p. 275) assume uma postura diferente diante dessa problemática, ao afirmar que:

*Desmintiendo el orden de sucesividad que le asigna el prefijo, la posmodernidad no es lo que linealmente viene después de la modernidad (su nuevo y más reciente “fin”: su acabada superación”) sino el pretexto coyuntural para su relectura desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognoscitivas e instrumentales de su diseño universal.*<sup>28</sup>

Consideramos neste trabalho as ideias de Compagnon (1996) quando este afirma que a pós-modernidade eclode com a Segunda Guerra Mundial – a responsável por enfraquecer o espírito progressista que caracterizou a modernidade. Além disso, esse fenômeno tem sido

<sup>26</sup> [...] o estado da cultura depois das transformações que afetaram às regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX. (LYOTARD, 1987, p. 4, tradução nossa).

<sup>27</sup> [...] lógica cultural do capitalismo tardio. (JAMESON, 1991, p. 21, tradução nossa).

<sup>28</sup> Desmentindo a ordem sucessória por meio da qual lhe é dada o prefixo, a pós-modernidade não é o que linearmente vem depois da modernidade (seu novo e mais recente “fim”: sua acabada “superação”) mas o pretexto conjuntural para sua releitura desde a suspeita que historicamente pesa sobre as articulações cognoscitivas e instrumentais do seu desenho universal. (RICHARD, 1996, p. 275, tradução nossa).

muito amplo, afetando distintos aspectos da vida social, além de ter modificado a percepção da história e do tempo, especialmente no que se refere ao progresso e à ideia de perfeição conforme se avança em direção ao futuro.

É importante ressaltar que a pós-modernidade afeta todas as áreas do conhecimento. O professor Cano (2010) considera que “*es un movimiento cultural que pone en acción una nueva sensibilidad. Es una actitud cultural que toca todos los campos de la vida del hombre actual*” (CANO, 2010, p. 495)<sup>29</sup>.

O professor ainda afirma que a pós-modernidade não é uniforme nas diferentes culturas. Ela aparece em tempos distintos e por razões distintas na América do Norte, na Europa e na América Latina. Se na América do Norte a pós-modernidade nasce como resultado do multiculturalismo e na Europa surge devido à efervescência cultural dos anos 1960, na América Latina seria parte de um processo inacabado. Nas palavras do professor Cano (2010):

*América Latina es un continente que está rezagado de los derroteros que rigen la historia mundial y del ritmo que marcan los países más poderosos y por tal razón la posmodernidad en ella no es correcto plantearla de una sola forma como el “después” de la modernidad.* (CANO, 2010, p. 497)<sup>30</sup>.

O crítico literário José Miguel Oviedo (2001)<sup>31</sup> complementa essa ideia ao afirmar que:

*Podemos usar el concepto “postmodernidad”, que proviene de la teoría cultural europea [...], pero conscientes de que es un mero instrumento de aproximación, que no explica plenamente todo lo que está pasando en nuestra cultura y organización social: algunos han propuesto que hablemos mejor de una <<postmodernidad periférica>>, con sus propios problemas y perspectivas.* (OVIEDO, 2001, p. 385, grifos do autor)<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> [...] é um movimento cultural que põe em ação uma nova sensibilidade. É uma atitude cultural que toca todos os campos da vida do homem atual. (CANO, 2010, p. 495, tradução nossa).

<sup>30</sup> A América Latina é um continente que está atrás das trajetórias que regem a história mundial e do ritmo que marcam os países mais poderosos e por tal razão não é correto estabelecer a pós-modernidade de uma só maneira como o “depois” da modernidade. (CANO, 2010, p. 497, tradução nossa).

<sup>31</sup> Professor e crítico literário peruano. Fez o doutorado na Universidade Católica do Peru, em 1961. Terminados seus estudos, iniciou seu labor docente nessa mesma universidade, ocupando as cátedras de Literatura Peruana e Literatura Hispano-americana. Desde 1975 até a atualidade, tem sido professor de Literatura Hispano-americana em diversas universidades norte-americanas; foi designado Trustee Professor na Universidade da Pennsylvania, em 1988, cargo que segue desempenhando. Recebeu a bolsa Rockefeller para pesquisa (1991) e é membro do conselho de redação da *Vuelta Hispanic Review* (Filadélfia) e do *Handbook of Latin American Studies* da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

<sup>32</sup> Podemos usar o conceito “pós-modernidade”, que provem da teoria cultural europeia [...], mas conscientes de que é um mero instrumento de aproximação, que não explica plenamente tudo o que está passando em nossa cultura e organização social: alguns propuseram que falemos melhor de uma <<pós-modernidade periférica>>, com seus próprios problemas e perspectivas. (OVIEDO, 2001, p. 385, grifos do autor).



Ou seja, o que é próprio da pós-modernidade, na América Latina, pode ser considerado como resultado da diversidade cultural e de tudo o que isso implica, isto é, do universo heterogêneo que é esse bloco híbrido e mestiço, onde convivem diversos grupos, temporalidades, além de várias dicotomias (tradição católica x propostas modernas; tradição oral x indústria cultural; cultura marginal x propostas de globalização, entre outros). Quem corrobora essa premissa é Richard (1996) ao considerar que na América Latina vivemos uma espécie de pós-modernismo *avant la lettre*, tendo em conta que esses discursos misturados, fruto de uma tradição subordinada e imitativa, se tornaria de alguma forma precursora do que a cultura pós-moderna considera novidade: “*por amalgamiento de signos, por injertos y transplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latino-americano habría prefigurado el collage posmodernista*” (RICHARD, 1996, p. 276-277)<sup>33</sup>.

A pós-modernidade resulta em uma nova forma de apreender o mundo, de experimentá-lo, bem como de situar o homem nesse contexto. Assim, podemos ver a pós-modernidade como um processo no qual o homem experimenta as mais variadas crises, perdendo as supostas referências de ordenação do mundo construídas com a modernidade. De acordo com o professor Cano (2010):

*En la posmodernidad se cuestiona la visión del hombre y de la historia de la modernidad, se problematizan sus derroteros más esenciales [...], se desestabiliza el valor dominante que ejerce la racionalidad económica y científica sobre las otras posibilidades de la acción humana, la importancia de la acción del trabajo como momentos necesarios para alcanzar el progreso y la democracia, y el proceso de uniformización que se realiza en todos los ámbitos de la producción y del conocimiento. (CANO, 2010, p. 499)<sup>34</sup>.*

Cano (2010), retomando as ideias do crítico Maffesoli (2005), vai considerar a pós-modernidade como uma nova *episteme*, isto é, uma nova forma de organizar o mundo que, por sua vez, reclama um novo conjunto de representações. Devido a isso, os relatos canônicos da modernidade entram em crise, as crenças nas explicações coerentes, nas teorias que falam de totalidades e de futuros paraísos são perdidas, conforme já havia apontado Lyotard (1987). Já não existe um ideal de homem, tampouco uma civilização que sirva de exemplo para seguir a promessa de futuro em um movimento ascendente.

<sup>33</sup> [...] por amálgama de signos, por enxertos e transplantes histórico-culturais de códigos disjuntos, o mosaico latino-americano haveria prefigurado a *collage* pós-modernista. (RICHARD, 1996, p. 276-277, tradução nossa).

<sup>34</sup> Na pós-modernidade se questiona a visão do homem e da história da modernidade, são problematizadas suas trajetórias mais essenciais [...], é desestabilizado o valor dominante que exerce a racionalidade econômica e científica sobre as outras possibilidades da ação humana, a importância da ação do trabalho como momentos necessários para alcançar o progresso e a democracia e o processo de uniformização que se realiza em todos os âmbitos da produção e do conhecimento. (CANO, 2010, p. 499, tradução nossa).

Assim, podemos notar que, diferentemente do que acontece com o sujeito moderno, o sujeito pós-moderno não tem um centro. Na modernidade, o mundo tinha um sentido lógico e racional e o mesmo acontecia com as ações dos homens, no entanto, na pós-modernidade é impossível ver as coisas dessa maneira, tendo em conta que o sujeito pós-moderno não crê que exista algo oculto por trás da superfície das coisas, sejam fatos ou aparências, tanto no plano concreto como no plano das ideologias.

Diante do que foi apresentado, notamos que a pós-modernidade pode ser vista como uma proposta que rompe com a unicidade da verdade, o principal traço da proposta moderna, valorizando, em contrapartida, a multiplicidade, a pluralidade, a flexibilidade, o fluxo, a descontinuidade e a aleatoriedade. Tornou-se uma concepção de mundo que está transformando totalmente o caráter da experiência cotidiana. As mudanças alcançam as instituições tradicionais que ordenavam a maneira de o homem viver e pensar a vida. Assim sendo, já não importam como antes os valores transcendentais, o homem volta seu olhar para o que é vivido no momento, no cotidiano, para tudo o que é trivial, observando o mundo por meio de uma “lógica do doméstico”, conforme denomina o professor Cano (2010). Essa cultura de cunho sensorial favorece sempre aquilo que está próximo e aquilo que é concreto.

### ***2.1.2 O pós-modernismo kitsch ou o kitsch pós-moderno***

Acabamos de mencionar que na pós-modernidade há um abandono dos valores transcendentais em favor dos valores imediatos e cotidianos. Com isso podemos notar, conforme as palavras de Cano (2010), que o pós-modernismo não está relacionado às instituições consagradas que determinam a cultura e o saber, mas um fenômeno que advém do que se chama de “grandes massas”. O teórico, nesse ponto, concorda com Jameson (1991) quando este diz que a pós-modernidade é considerada um triunfo do “populismo estético”, de um gosto que não é culto, proveniente da indústria cultural.

Com o que mencionamos anteriormente, concordam os teóricos Umberto Eco (2004) e Celeste Olalquiaga (1998). Esta, inclusive, cita a Benjamin (1987) e seu texto *A obra de arte e sua reprodutibilidade técnica*, quando ele observa que a cultura não deve ser apropriada pelos eruditos, pois a cultura de massas possui um papel subversivo, mesmo mantido em um “quintal intelectual” por meio de uma visão estigmatizada de que os espectadores são passivos. Olalquiaga (1998) observa que as grandes marcas da cultura de massas são as capacidades para “integrar discursos” e para a “reciclagem”, concordando com as ideias de Michel de Certeau em sua obra *A invenção do cotidiano* (1994), em que ele estuda as práticas

cotidianas da cultura de massas, mostrando sua flexibilidade e capacidade de adaptação – a que chamou de “táticas”. E são essas habilidades que fazem com que a cultura de massas seja vista como ameaçadora. Benjamin, ainda em *A obra de arte e sua reprodutibilidade técnica* (1987), já mostrava o fim da singularidade e da “aura” da arte no contexto de sua reprodução mecânica. Nesse cenário surge o *kitsch* que, nas palavras de Eco (2004), apesar de associado superficialmente ao “mau gosto”, consegue reunir coesão e continuidade, retirando da “arte elevada” aquilo que pode ser apreciado por aqueles receptores tidos como “pouco instruídos”, ou seja, aqueles que não receberam uma educação formal. Eco (2004) nos mostra que o *kitsch* se manifesta no filme sentimental e na música que emociona aqueles que a consomem.

Segundo Olalquiaga (1998), tanto o *kitsch* como a pós-modernidade estão relacionados por meio de certo exagero. Nas palavras da pesquisadora:

[o kitsch e o pós-modernismo] compartilham uma reciclagem irreverente, um gosto pela iconografia e pelo artificial, um prazer na cor, no brilho, no melodrama e na superdeterminação, e isso me leva a crer que ou o pós-modernismo é *kitsch* ou o *kitsch* é pós-moderno. (OLALQUIAGA, 1998, p. 12).

Olalquiaga (1998) retoma as ideias de Jameson (1991), para mostrar que o pós-moderno está intrinsecamente ligado ao capitalismo, tanto na formação quanto na transformação da cultura. A autora considera, inclusive, que a pós-modernidade é a moeda do capitalismo, quando este produz um bem fetichizado pronto para o consumo, concordando com Jameson (1991) quando ele situa o pós-modernismo como a lógica do capitalismo tardio. Entretanto, a pesquisadora distancia-se do teórico quando não abandona a ideia de que há sempre uma possibilidade de “um consumo dinâmico e criativo em muitos níveis” (OLALQUIAGA, 1998, p. 15), ou seja, dentro das possibilidades oferecidas, os objetos são adaptados de acordo com aquilo que é necessário ou desejável.

Transportando esse pensamento para o campo da arte, Olalquiaga concorda com a pesquisadora Ana Maria Amar Sánchez, quando, em seu texto intitulado *Juegos de seducción y traición* (2000) ela discute que o uso do *kitsch* pela arte contemporânea, de uma maneira geral, não implica necessariamente em uma arte que aliena, mas os autores, no caso da literatura, podem usar das estratégias de sedução do *kitsch* para chamar a atenção dos leitores. No entanto, essa sedução vem seguida de uma traição, porque os autores abrem uma possibilidade tanto para o artístico quanto para o político, ou seja, os autores contemporâneos usam dos recursos que caracterizariam o *kitsch*, mas visando uma experiência estética – conforme será discutido mais adiante, na discussão sobre a estética *kitsch*.

Nessa intrínseca relação entre capitalismo e pós-modernismo, Olalquiaga (1998) aponta também para uma relação (e uma transformação) no que se refere ao valor de uso e valor de troca dos bens culturais. O valor de uso seria a finalidade do produto, a que ele se destina, e o valor de troca seria o preço que o objeto possui no mercado (MELO, P., 2003)<sup>35</sup>. Assim como acontece na pós-modernidade de um modo geral, e na cultura pós-moderna de um modo mais específico, no *kitsch* a transformação ocorrida se dá no âmbito de uma humanização do objeto de tal forma que em lugar de o indivíduo determinar o objeto, ele passa a ser determinado por esse mesmo objeto, ou seja, o objeto é que acrescenta um valor ao sujeito que o consome. Benjamin (1987) já discute isso, conforme discutimos, ao atentar para a quebra da “aura” da arte elevada com a sua reprodução em série. Porém, na pós-modernidade, esse objeto produzido em série culmina em uma afirmação como um produto do capital, em lugar de ser, como antes, apenas um meio para que as massas pudessem aceder à arte, ou seja, o indivíduo já não adquire um quadro de Da Vinci porque aprecia arte, porque aprecia o trabalho do pintor ou porque pretende aprender sobre arte através dessa aquisição, mas porque ele viu o quadro na parede da vizinha ou simplesmente deseja adquirir certo status de apreciador da arte.

Diante da reflexão feita nesse tópico, é possível observar que a pós-modernidade, sendo um fenômeno que provém da cultura de massas, misturando a “alta” cultura com a “baixa” cultura, mantém uma estreita relação com o *kitsch*. Ambos coincidem em seus traços mais visíveis, como “a ruptura dos referenciais tradicionais [...], a citação, a reciclagem, o pastiche e a simulação” (OLALQUIAGA, 1998, p. 16), o que termina por resultar “[n]a quebra das fronteiras entre a produção e o consumo” (OLALQUIAGA, 1998, p.16), havendo, portanto, um desvanecimento do valor de uso (MELO, P. 2003). Na pós-modernidade, o signo é substituído pela imagem, o simbólico é substituído pelo imediato, pelo sensorial, fazendo com que as experiências necessitem de um intermediário, um simulacro, sendo vividas por simulação. E o simulacro, maiormente, é fornecido por meio do *kitsch*.

Obviamente, os artistas que fazem parte desse cenário, refletindo sobre o lugar do homem nessa sociedade de consumo, vão se aproveitar dos recursos oferecidos por essa mesma realidade, de maneira a chamar a atenção do leitor para o seu próprio entorno.

---

<sup>35</sup> Esse assunto é mais bem detalhado pela pesquisadora Patrícia Bandeira de Melo (2003) no seu artigo “Megalópole Recife: cultura, pós-modernidade e cidadania”.

## 2.2 A pós-modernidade e a nova narrativa latino-americana

No âmbito literário, no caso da América Latina, retomando o fato de que “na América, há uma predisposição a julgar pós-moderno tudo o que se fez depois de 1945” (COMPAGNON, 1996, p. 113) é possível considerar como reflexo da pós-modernidade o “boom latino-americano” (também conhecido como “*novo romance latino-americano*” – *nueva novela latinoamericana*), um movimento marcado pelo aparecimento, entre as décadas de 1960 e 1970, de um numeroso grupo de jovens escritores cujas obras tiveram ampla promoção no cenário internacional. O *boom* latino-americano tem como pilares os escritores Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México), Gabriel García Márquez (Colômbia) e Mario Vargas Llosa (Peru). O *novo romance* mudou profundamente as fronteiras do literário, conforme nos mostra Fuentes (1969), em seu livro *La nueva novela hispanoamericana*, além de transformar os critérios para pensar aquilo que é próprio da literatura, ou seja, pensar, diante dos paradigmas tradicionais, o que deveria ser retratado, representado, recriado pela literatura e como deveria sê-lo feito.

Estes escritores, influenciados pelas vanguardas europeias, (especialmente pelo surrealismo), pelo fluxo de consciência<sup>36</sup> joyciano, pelo tratamento do tempo em Proust<sup>37</sup>, pelo *nouveau roman*<sup>38</sup> francês e pelo crescimento acelerado das cidades, assumiram uma postura desafiadora diante do que era convencional na literatura latino-americana: negaram uma suposta elaboração do pensamento, como ocorria com os romances tradicionais; tornaram o leitor cúmplice ao invés de passivo e optaram por uma ruptura com a realidade circunstancial, realizando uma jornada à imagem criadora e ao realismo mágico, ou seja, já

<sup>36</sup> O primeiro e mais importante fato concreto que cada um afirmará pertencer a sua experiência interior é o fato de que a consciência, de algum modo, flui. “Estados mentais” sucedem-se uns aos outros nela. Se pudéssemos dizer “pensa-se”, do mesmo modo que “chove” ou “venta”, estaríamos afirmando o fato da maneira mais simples e com o mínimo de presunção. Como não podemos, devemos simplesmente dizer que o pensamento flui. (JAMES, William *apud* Bugalho Alfred, 2009).

<sup>37</sup> Proust [...] consegue, não somente pelo assunto principal de sua obra – o tempo –, mas também por meio de seu estilo único, dar conta de comunicar a fluidez da realidade em constante mudança. Proust possui uma nova forma de expressão, própria e original: um turbilhão de impressões descritas até a exaustão; um estilo que busca trazer para a literatura a nova forma de expressão típica da pintura impressionista: os contrastes de luz, a ausência de contornos precisos, a fusão de imagens sobrepostas, o movimento e a fluidez eternizados em um único momento. (ROSSETTI, Regina, 2005, p. 9).

<sup>38</sup> Termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra (depois de 1945) da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. O termo é sobretudo da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50. Mas, de facto, não existem afinidades claras entre as várias produções literárias; o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, Éditions de Minuit e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. Por vezes, estes romances lembram o “antiromance” e têm como antecessores Kafka, Louis Ferdinand Céline, William Faulkner, Samuel Beckett e Albert Camus. (CABRAL, Eunice. *Nouveau Roman*. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*, 2012).

não se tratava de “*la historia de aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo, y, para el lector, de la novela que se hace*” (BLOCH-MICHEL, 1963, p. 22)<sup>39</sup>.

Dessa forma, notamos que o irracional e o absurdo se apresentam como cotidianos e o irracional da personalidade se torna uma metáfora da existência humana, relatados por um narrador – que também é personagem e, muitas vezes, simultaneamente, é o próprio autor – que já não se limita a pensar fechado em si mesmo, mas falar em voz alta, ainda que não haja diretamente um interlocutor com o qual seja estabelecida a comunicação, mostrando que “*el actor de la nueva novela [lo que] ofrece es el [...] soliloquio alambicado de un personaje frecuentemente fracasado que habla como los dementes*” (BLOCH-MICHEL, 1963, p. 17)<sup>40</sup>.

Esse sujeito da narrativa está descentrado, fragmentado e já não existe uma racionalidade que funcione como um aparelho ordenador do novo romance. Diferentemente do que acontecia na modernidade, na pós-modernidade o narrador não controla a narrativa por meio de um eixo condutor “sólido”, por meio de uma trama linear e definida, ao contrário, esse eixo condutor está espalhado no texto sem qualquer traço de graciosidade haja vista que a busca pelo belo e pela harmonia foi abandonada.

### 2.3 O romance pós-moderno na Colômbia

Discutimos anteriormente que o *boom* marca uma mudança profunda na literatura latino-americana, motivado pelas transformações de ordem social e cultural, além das inquietudes em torno da identidade, da igualdade e da independência; essas mudanças, associadas a eventos sócio-políticos de ordem mundial, resultaram em frustração, desencantos e questionamentos para o indivíduo dessa época que, de acordo com a professora Giraldo (1998):

---

<sup>39</sup> [...] [d]a história de aventura acontecida a um ou a várias personagens, mas a aventura mesma do romance que se está fazendo, e, para o leitor, do romance que está sendo feito”. (BLOCH-MICHEL, 1963, p. 22, tradução nossa).

<sup>40</sup> [...] o ator da nova novela [o que] oferece é o [...] solilóquio alambicado de uma personagem frequentemente fracassada que fala como os dementes. (BLOCH-MICHEL, 1963, p. 17, tradução nossa).

*se transformaron en sentimiento de vacío, frustración y derrota que fundiéndose a otras situaciones cotidianas, políticas o religiosas, agudizaron la sensación de pérdida y la vivencia de crisis: la caída y la muerte de algunos héroes y paradigmas revolucionarios; el énfasis en el desarrollo técnico -científico y la consiguiente deshumanización y alienación; la masificación e individualización en las sociedades capitalistas; la desintegración de la unidad familiar y la progresiva ruptura con los modelos del pasado, etc. (GIRALDO, 1998)<sup>41</sup>.*

Os aspectos citados por Giraldo (1998) se convertem em matéria literária, tanto na América Latina, de um modo geral, como na Colômbia, em particular, desde o fim da segunda guerra mundial até a atualidade. E tudo isso será expresso na literatura tanto no nível do conteúdo quanto no nível formal. Ainda segundo a pesquisadora:

*Utopías y frustraciones, nostalgias e idealizaciones, se convierten entonces, en presencia y materia viva de la literatura latinoamericana y colombiana desde finales de los setenta, pasando por los ochenta y los noventa, expresados tanto en sus temas como en su formas y ampliados con el sentimiento de fracaso por las experiencias vividas en las diversas vicisitudes sociales y políticas de América Latina y de otros países occidentales que amenazan la estabilidad de la vida diaria (la caída de Allende en Chile, y más recientemente la del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética que trajo consigo conflictos internos y externos a los países socialistas y en nuestra América los problemas de Cuba, Nicaragua, etc.). (GIRALDO, 1998)<sup>42</sup>.*

A teórica, em uma tentativa de fazer um panorama da literatura colombiana contemporânea, a subdivide em três momentos fundamentais: *transição, ruptura e final do século*, e mostra que o momento de transição identifica e define aqueles escritores contemporâneos a García Márquez, que exploravam, por meio de escritas inovadoras, a vida nas cidades e tudo o que é relacionado ao imaginário urbano, além das diversas relações entre história e ficção, e as distintas formas de representar:

---

<sup>41</sup> Transformaram-se em sentimento de vazio, frustração e derrota que, se fundindo a outras situações cotidianas, políticas ou religiosas, tornaram agudas as sensações de perda e vivência da crise: a queda e a morte de alguns heróis e paradigmas revolucionários; a ênfase no desenvolvimento técnico-científico e uma conseguinte desumanização e alienação; a massificação e individualização nas sociedades capitalistas; a desintegração da unidade familiar e a progressiva ruptura com os modelos do passado, etc. (GIRALDO, 1998, tradução nossa).

<sup>42</sup> Utopias e frustrações, nostalgias e idealizações, se convertem, então, em presença e matéria viva da literatura latino-americana e colombiana desde finais dos setenta, passando pelos oitenta e os noventa, expressos tanto em seus temas como em suas formas e ampliados com o sentimento de fracasso pelas experiências vividas nas diversas vicissitudes sociais e políticas da América Latina e de outros países ocidentais que ameaçam a estabilidade da vida diária (a queda de Allende no Chile, e mais recentemente a do muro de Berlim, a dissolução da União Soviética que trouxe consigo conflitos internos e externos aos países socialistas e em nossa América os problemas de Cuba, Nicarágua, etc.). (GIRALDO, 1998, tradução nossa).

*lo urbano no es sólo un tópico sino una concepción de mundo formalizada en la escritura; lo social no es solamente un problema de clases sino una complejidad sociológica y emocional; y lo histórico no es sólo un tema sino un llamado a la reflexión y al conocimiento del pasado y una postura ante el mundo. (GIRALDO, 1998)<sup>43</sup>.*

As cidades predominantemente retratadas pelos romances colombianos são Bogotá, Medellín e Cali. Sobre isso, pesquisadora Gina Ponce de León (2011)<sup>44</sup> considera que essas cidades, quando nomeadas na narrativa, terminam por transcender sua localidade para um espaço histórico e cultural. Haveria nessa valorização, de acordo com Ponde de León (2011), uma correspondência entre as cidades e os colombianos como afetados pelas transformações socioculturais ao longo da história.

Durante a década de 1980, Giraldo (1998) nota também outra mudança e necessidade de renovação na literatura colombiana. Segundo a pesquisadora, nesse segundo momento, há um distanciamento da temática regional – com a ampliação da representação do espaço urbano – e da finalidade de retratar puramente um aspecto histórico, sendo enfatizada a importância de uma dinâmica experimental com a linguagem. Em suas palavras:

*En el regodeo con la palabra y sin perder de vista lo nacional, lo urbano y lo contemporáneo, algunos autores orientaron sus preocupaciones y sus temas hacia un discurso de sensibilidad crítica y de formalización lúdica, dando lugar a una narrativa de ruptura. (GIRALDO, 1998)<sup>45</sup>.*

Esses escritores são reconhecidos como contestadores e recorrem à ironia, ao erotismo, à irreverência, conservando essa postura até o final do século. Tendo em conta os momentos definidos por Giraldo (1998), Fernando Vallejo, cuja obra analisaremos mais adiante, configura parte dessa narrativa de ruptura. Em seus livros podemos notar, além dos aspectos mencionados neste parágrafo, uma relação profunda com a história, com as impressões do sujeito e a preocupação com o presente.

---

<sup>43</sup> [...] o [espaço] urbano não é só um tópico, mas uma concepção de mundo formalizada na escritura; o [espaço] social não é somente um problema de classe, mas uma complexidade sociológica e emocional; e o [âmbito] histórico não é só um tema, mas uma chamada à reflexão e ao conhecimento do passado e uma postura diante do mundo. (GIRALDO, 1998, tradução nossa).

<sup>44</sup> Graduada pelo departamento de literatura da *Pontificia Universidad Javeriana*, obteve o mestrado e o doutorado em literatura hispano-americana pela Universidade do Colorado, sendo orientada pelo crítico Raymond Williams. Atualmente é professora em *Niagara University*, no departamento de Línguas Clássicas e Modernas. Seu trabalho na referida universidade enfoca no ensino de literatura e cultura hispano-americana.

<sup>45</sup> No deleite para com a palavra e sem perder de vista o nacional, o urbano e o contemporâneo, alguns autores orientaram suas preocupações e seus temas para um discurso de sensibilidade crítica e de formalização lúdica, dando lugar a uma narrativa de ruptura. (GIRALDO, 1998, tradução nossa).



Os escritores do *final do século*<sup>46</sup> configuram uma maneira de escrever caracterizada por um retorno a modos narrativos convencionais – como a narrativa linear, tempo e espaço definidos, personagens com biografias definidas – e por recorrer preferencialmente a temas cotidianos – relações amorosas, familiares, sociais – à violência urbana, a técnicas narrativas próximas dos mecanismos policiais e jornalísticos, sendo que, em alguns casos, retornam ao mistério e ao suspense, retratando casos policiais. Além disso, podemos observar um distanciamento a uma atitude crítica e de protesto, assim como um distanciamento da escritura experimental. De acordo com Giraldo (1998) os escritores do *final de século* buscam recuperar o aspecto lúdico da narrativa:

*Hijos de la crisis de valores, no asumen de manera tajante el enjuiciamiento a la historia y la cultura, el carácter testimonial, comprometido o de búsqueda como aquellos, pues en sus narraciones el presente se ajusta más a la truculencia y a la vivencia de vacío, nutren su imaginación con literatura negra cuya dosis de horror coincide con realidades inmediatas y en muchos casos se ajustan a los requerimientos culturales del momento.* (GIRALDO, 1998)<sup>47</sup>.

Ponce de León (2011), ao estudar as narrativas colombianas da segunda metade do século XX, aponta como traço o fato de que os escritores pertencentes a esse momento passaram a colocar os seus leitores em primeiro plano. De acordo com a teórica, o ofício literário na pós-modernidade está marcado pela preocupação com a realidade do receptor e “*debe analizar la realidad para mostrársele al receptor desde un punto de vista crítico y al mismo tiempo original*” (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 27)<sup>48</sup>. Dessa forma há um reconhecimento por parte dos autores de que seus trabalhos são dirigidos a um público leitor que busca, nas palavras da pesquisadora, “*con ojo crítico, formas diferentes que trasciendan plenamente la etapa experimental, el realismo mágico y la época Moderna de las creaciones totales y universales*” (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 35)<sup>49</sup>.

Ponce de León (2011) ainda assinala algumas características observadas na grande maioria das narrativas colombianas que ela chama de “narrativa pós-moderna”, a saber: a brevidade da narrativa e uma imensa preocupação pelo resgate dos aspectos históricos

<sup>46</sup> Essa terminação usada pela pesquisadora Luz Mery Giraldo se refere sempre aos escritores do fim do século XX.

<sup>47</sup> Filhos das crises de valores, não assumem de maneira taxativa o juízo da história e da cultura, o caráter de testemunho, comprometido ou de busca como aqueles, pois em suas narrações o presente se ajusta mais à truculência e à vivência do vazio, nutrem sua imaginação com literatura negra cuja dose de horror coincide com realidades imediatas e em muitos casos se ajustam aos requerimentos culturais do momento. (GIRALDO, 1998, tradução nossa).

<sup>48</sup> [...] deve analisar a realidade para ser mostrada ao receptor de um ponto de vista crítico e ao mesmo tempo original. (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 27, tradução nossa).

<sup>49</sup> [...] com olho crítico, formas diferentes que transcendam plenamente a etapa experimental, o realismo mágico e a época Moderna das criações totais e universais. (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 35, tradução nossa).

referentes à violência vivenciada por esses autores e que os afetaram de alguma forma. A pesquisadora considera isso um esforço para que esses acontecimentos violentos não sejam esquecidos. No entanto, diferentemente das narrativas modernas, em que a finalidade maior se aproximava de uma espécie de recuperação de arquivos, especialmente a respeito da violência, as narrativas pós-modernas apresentam um posicionamento do autor sobre a realidade que o cerca<sup>50</sup>. Nas palavras da teórica, a narrativa pós-moderna “*va [...] a la interpretación inmediata de una variedad de contextos que se han recopilado en el mismo presente que vive el escritor y el receptor*” (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 31)<sup>51</sup>. A ideia seria entender o presente e o homem nessa condição de produto de uma determinada época e espaço.

Além disso, Ponce de León (2011) observa, na narrativa colombiana pós-moderna, características como a ironia, a paródia, o suspense, o humor, além de uma recorrência àqueles temas marginalizados na modernidade como o homossexualismo, a mulher dominada em uma sociedade machista, o estupro e as crenças supersticiosas. Todos esses temas são retomados de maneira mais livre, ou seja, não são usados para uma função moralizante<sup>52</sup>. Isso poderia colocar em evidência mais uma vez o caráter subversivo (e até violento) da pós-modernidade em sua luta contra os paradigmas tradicionais totalitários.

Rodríguez, J. [2000a] retomando as ideias do teórico Álvaro Pineda Botero<sup>53</sup> acrescenta um traço da narrativa pós-moderna colombiana ao afirmar que essa apresenta uma visão apocalíptica da realidade. Os escritores vão conseguir esse efeito ao extremar o uso de certos recursos retóricos como jogos de linguagem, paródia ou ironia. Dessa forma, podemos considerar que “*la obra vehicula la conciencia de que la realidad es una aventura imposible que nos condena a la repetición, a la fragmentación, al fracaso, a la obra eternamente inacabada, eternamente reanudada*” (RODRÍGUEZ, J. [2000a])<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Segundo Rodríguez, J. [2000a] obras como *El álbum secreto* del sagrado corazón (1978) do escritor Rodrigo parra Sandoval, *Las puertas del infierno* (1987) do escritor José Luis Díaz Granados; *La otra Selva* (1991) de Boris Salazar, são obras que “*vehiculan la conciencia de que la realidad es una aventura imposible que nos condena a la repetición, a la fragmentación, al fracaso, a la obra eternamente inacabada, eternamente reanudada*”. (RODRÍGUEZ, J. [2000a]).

<sup>51</sup> vai [...] à interpretação imediata de uma variedade de contextos que foram recompilados no mesmo presente em que vive o escritor e o receptor. (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 31).

<sup>52</sup> É o caso do próprio romance *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994), além das obras *Melodrama* de Jorge Franco (2008); *Delirio*, de Laura Restrepo (2004); *Al Diablo la Maldita Primavera*, de Alonso Sánchez Baute (2003).

<sup>53</sup> Álvaro Pineda Botero é escritor, crítico literário e pesquisador. É coordenador da oficina de Escritores da *Universidad Eafit*, em Medellín. Ph.D, em Literatura pela Universidade do Estado de Nova Iorque e foi ganhador do prêmio nacional de romances em 1983.

<sup>54</sup> [...] a obra veicula a consciência de que a realidade é uma aventura impossível que nos condena à repetição, à fragmentação, ao fracasso, à obra eternamente inacabada, eternamente renovada. (RODRÍGUEZ, J. [2000a], tradução nossa).

Notamos, portanto, que a literatura, tanto no âmbito latino-americano, como no âmbito colombiano está composta, na atualidade, por uma grande variedade de propostas e, na Colômbia, especificamente, essa diversidade mostra certas mudanças de olhar, de impressões e de estética. Essas propostas se movem em distintas direções impulsionadas por um desejo de modernização e validação de uma nova linguagem que possa abarcar essa nova realidade, por meio da transgressão de certas convenções literárias, além de se misturar diferentes registros, diferentes níveis culturais e diferentes manifestações artísticas, cobrando do leitor uma ampliação de suas competências de leituras e uma mudança de atitude que seja mais atenta.

Os autores pós-modernos não estão interessados em apontar caminhos ou questionar sobre a existência, mas afirmar sobre o que esse indivíduo é como um produto social e em que realidade ele se encontra.

### 3 A(S) VIOLÊNCIA(S) NA COLÔMBIA

*Cuando yo nací me encontré aquí con una guerra entre conservadores y liberales que arrasó con el campo y mató a millares. Hoy la guerra sigue aunque cambió de actores: es de todos contra todos y ya nadie sabe quién fue el que mató a quién. Ni sabe, ni le importa, ni lo piensa averiguar, ¿porque para qué? ¿Para qué, si a ningún asesino lo van a castigar en el país de la impunidad?*

(Fernando Vallejo, 2003)

O fato sócio-político mais importante vivido pela Colômbia no século XX, de acordo com o crítico Rodríguez, J. [2000b], foi a violência bipartidária que, apesar de existir desde o processo de independência, teve seu ápice em uma guerra civil chamada *La Violencia*, acontecida entre as décadas de 1950 e 1960. Esse acontecimento terminou por gerar, na literatura colombiana, uma nova tradição literária, inicialmente ligada ao testemunho, mas que com o tempo conseguiu “*afianzarse como una opción estética en la que la fuerza de lo temático va dando paso a la elaboración de obras de gran alcance y valor artísticos*”.(RODRÍGUEZ, J. [2000b])<sup>55</sup>.

Na tentativa de nos aproximar da relação entre a literatura e a realidade histórica do país, especialmente ao que se refere à problemática da violência e do narcotráfico (conforme as reflexões que iniciamos no capítulo anterior), neste capítulo pretendemos traçar um quadro da história da violência colombiana, de maneira que seja possível refletir sobre o modo como ela é retratada nos romances, em especial *La virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008). Além disso, é importante ressaltar que as obras que a retratam predominantemente recorrem a fatos históricos importantes que servem de pano de fundo para a composição do enredo, ao mesmo tempo em que servem como ponto de partida para as reflexões acerca do quadro social contemporâneo colombiano<sup>56</sup>. Dessa maneira, o quadro que pretendemos traçar poderia, ainda, aclarar diversos pontos sobre as referências à realidade histórica feitas pelo narrador Fernando no romance *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008).

<sup>55</sup> [...] se firmar como uma opção estética na qual a força do temático vai cedendo espaço para a elaboração de obras de grande alcance e valor artísticos. (RODRÍGUEZ, [2000b], tradução nossa).

<sup>56</sup> Essa questão será discutida de maneira mais detalhada no tópico 4 deste trabalho.

### 3.1 Aproximações a um conceito de violência

Na Colômbia, o fenômeno da violência é considerado pelos estudiosos como muito complexo e de raízes muito profundas na sociedade. No país há uma variedade de violências que passam por diferentes cenários sociais. Ospina (2010) aponta que entre os diversos tipos de violência predominam a de cunho político, a de cunho social e a de cunho privado. Podemos notar a violência política por meio da rivalidade entre os partidos políticos (comumente chamada de violência *bipartidária*); a violência social por meio dos grupos de limpeza social<sup>57</sup>, assaltos, gangues juvenis e vinganças e a violência privada que, por sua vez, envolve problemas com dívidas. Ospina (2010) acrescenta que os três âmbitos mencionados fariam parte de um quadro maior, representado pelos narcotraficantes, pelos paramilitares, pela guerrilha e pelo Estado.

Aproximando-nos de uma definição do termo, Walter Benjamin, em seu ensaio *Para una crítica de la violencia* (2007), afirma que:

*[...] la violencia, para comenzar, sólo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines. Estas comprobaciones nos dan ya, para la crítica de la violencia, algo más, e incluso diverso, que lo que acaso nos parece. Puesto que si la violencia es un medio, podría parecer que el criterio para su crítica está ya dado, sin más. Esto se plantea en la pregunta acerca de si la violencia, en cada caso específico, constituye un medio para fines justos o injustos. (BENJAMIN, 1995, p. 23)<sup>58</sup>.*

Ospina (2010) complementa as ideias de Benjamin (1995) ao afirmar que para se estudar a violência devemos reconhecer fatores como a *humanidade* (tendo em conta que a violência é uma força racional e mutante), a *força* (conceito associado à administração do poder que pode estar mediada por certos instrumentos) e a *finalidade* (a razão do dano provocado). A partir dessa observação, podemos notar que se o fator “humanidade” está ligado intrinsecamente às interações humanas, o fator “força” matiza os graus de violência e o fator “finalidade” determina seus tipos.

<sup>57</sup> Tratam-se de grupos que fora-da-lei que matam indigentes, viciados em drogas, indivíduos que esses grupos acreditam corromper a sociedade.

<sup>58</sup> [...] a violência, para começar, só pode ser buscada no reino dos meios e não no reino dos fins. Estas comprovações nos dão de imediato, para a crítica da violência, algo mais, e inclusive diverso, do que nos parece. Posto que a violência, sim, é um meio, poderia parecer que seu critério já está dado, e mais nada. Isto é concebido na pergunta sobre o fato de a violência ser, em cada caso específico, um meio para fins justos ou injustos. (BENJAMIN, 1995, p. 23, tradução nossa).

O pesquisador espanhol Paco Simón<sup>59</sup>, em seu livro *Colombia, un país formal y otro real* (2006), complementa a linha de raciocínio exposta por Benjamin (1995) e Ospina (2010), ao afirmar que todos os conflitos do país possuem um traço comum que seria capaz de explicar o fenômeno da violência na Colômbia: o fato de sempre haver tido uma elite dominante disposta a usar da força para defender seus privilégios políticos, se enfrentando em certas ocasiões por hegemonia no poder, mas que forma alianças eventualmente para se manter no controle da população excluída. Isso configura as instâncias da violência citadas por Benjamin (2007), por Ospina (2010) e remete à discussão planteada por Hobsbawm em *Bandidos* (2001) de que os movimentos fora-da-lei não são alcançados ou representados pelas autoridades e esses movimentos, ao irem contra a lei vigente e contra as autoridades, terminam desafiando o próprio ordenamento político e social estabelecido.

Ospina (2010) ainda nos mostra que o contexto violento na Colômbia, sobretudo relacionado ao narcotráfico, teve o agravante de uma “dupla moral” do Estado e das elites dominantes, pois, ao mesmo tempo em que o sistema vigente lançava mão de recursos para repreender os cartéis da droga, também tolerava os narcotraficantes que traziam divisas ao país. Em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), por exemplo, o narrador personagem Fernando cita em diversos momentos – conforme veremos no tópico 4 – referências os presidentes, especialmente a *Virgilio Barco* e *Cesar Gaviria*, na tentativa de deixar à mostra essa moral dupla por parte dos governantes.

### 3.2 Bipartidarismo e violência

É necessário pensarmos, inicialmente, que a situação da violência na Colômbia não é algo recente, mas está profundamente ligada à própria história do país, desde sua formação. Ospina (2010) demonstra em sua tese que desde a independência da nação colombiana, em 1810, têm existido grupos guerrilheiros, bandidos e camponeses armados. Além disso, desde essa época houve o enfrentamento de partidos, a saber: os centralistas, liderados por Antonio Nariño e a serviço da burguesia, lutavam contra os federalistas que, encabeçados por Camilo

---

<sup>59</sup> Jornalista e pesquisador Valenciano. Paco Simón está envolvido na defesa dos direitos humanos na Colômbia. Participa das Brigadas Internacionais de Paz no território colombiano e também faz parte do Coletivo Sur-Cacarica de apoio às comunidades em resistência. Dedicar-se a estudar a influência dos meios de comunicação na Colômbia sob a hipótese de que o país não é uma democracia estável, possuindo essa democracia alterada pela ação da guerrilha e do narcotráfico.

Torres, defendiam os interesses populares. De acordo com os pesquisadores Diego de Jesus Vieira Ferreira e Waldenberg Oliveira de Lima (2007, p.2)<sup>60</sup>:

De maneira geral, os segmentos da sociedade que sustentavam o projeto conservador eram: os grandes proprietários rurais, os escravistas, os altos burocratas e o Exército. Já os liberais eram representados por setores ligados ao comércio, por setores médios intelectualizados e por artesãos das cidades. Claro, isto são apenas generalizações, pois a relação de influência destes partidos não se limitava a um número tão restrito de setores da sociedade.

Ferreira e Lima (2007) mostram que esses dois partidos possuíam divergências em vários âmbitos, como nos limites da intervenção estatal na economia, no papel da Igreja (demonstrando que esta, no país, é uma grande detentora de terras e ainda funcionava como fornecedora de crédito, além de garantir o controle social sobre as classes populares e legitimar a classe dominante), na obtenção de empréstimos estrangeiros e na questão da abolição da escravidão.

É importante ressaltar que essa divisão bipartidária fará parte da cultura colombiana até o final do século XX, quando o partido *Cambio Radical* foi criado (em 1998, por dissidentes do partido liberal), quebrando essa dicotomia Partido Liberal x Partido Conservador.

No âmbito da literatura, se a produção literária de cunho lírico neste século XIX foi muito rica (Colômbia passava por sua fase “modernista”, sendo um dos primeiros países latino-americanos a passar por esse processo – tendo em conta que o modernismo hispano-americano, se refere, em linhas gerais, a uma independência dos paradigmas tradicionais espanhóis e aproximação com a literatura francesa predominantemente), a produção literária que dá conta do processo de independência e da guerra bipartidária ainda é incipiente. Uma das obras mais importantes que tematiza essa época é o livro *La Marquesa de Yolombó*<sup>61</sup> (1928) do autor antioqueño<sup>62</sup> Tomas Carrasquilla.

<sup>60</sup> Pesquisadores da Universidade do Ceará sob a orientação do professor colombiano Jesus Izquierdo.

<sup>61</sup> Sobre esse romance, discorre o professor Rodríguez [2000b]: Se trata de uma novela histórica cuja ação se situa ao final do período colonial, e que reflete esse momento de transição à independência do país. A protagonista, dona Barbara Caballero, uma mulher enérgica e voluntariosa, chega a se constituir no símbolo do que será adiante a Colômbia independente: progressista e laboriosa. Se bem dona Bárbara representa também a fidelidade à coroa, e, por conseguinte, a tradição, se constitui em paradigma da nacionalidade colombiana. O romance é rico em descrições da mentalidade do povoado de Yolombó (que desde sua localidade alcança assim universalidade), com seu ambiente religioso sincrético que inclui a fé cristã, as superstições populares e alguns ritos africanos e indígenas. É, por fim, um romance de grandes alcances e aportes à tradição das letras colombianas.

<sup>62</sup> Quem nasce no Estado de Antioquia, cuja capital é Medellín.

Paralelamente aos acontecimentos mencionados, pouco depois da independência, a falta de coesão nacional da Colômbia propiciou a abertura para a reconquista de seu território pelos espanhóis, período que durou dois anos (1815-1816) até que Simon Bolívar retomou outra vez o poder, fundando uma nova nação chamada *La Gran Colombia*, da qual Bolívar foi eleito presidente, em 1826. Nessa época se iniciou um segundo conflito partidário entre os seguidores de Bolívar (compondo, assim, os novos conservadores) e os seguidores de seu vice-presidente, Francisco de Paula Santander (que vão compor a frente liberal). O enfrentamento de ambas as frentes se intensificou com suas respectivas fundações em partidos conservador e liberal, entre os anos de 1848 e 1849 e permaneceu por décadas.

Ospina (2010) demonstra ainda que a luta entre os dois partidos culmina na *Guerra dos Mil Dias* (1899-1902), quando o partido conservador se apropriou dos bens do governo para usá-los em benefício próprio. A guerra terminou com a vitória dos conservadores, com um saldo de 170.000 mortos e com a separação do Panamá, por influência norte-americana (SIMÓN, 2006, p. 6).

Também é importante considerar que, nesse cenário de guerra, o partido liberal, desesperado pela falta de soldados e munições, mudou a tática militar inicialmente adotada para a formação de guerrilha, o que marca, de acordo com Ospina (2010) o surgimento de uma forma de combate que prevalece até os dias de hoje.

O partido conservador se manteve no poder até 1930 (período conhecido como *República Conservadora*). Nesse ano de 1930 os liberais assumiram o poder (iniciando, dessa forma, o período conhecido como *República Liberal*). O governo liberal, no entanto, se mostrou tão conservador quanto seu antecedente ao adotar medidas opressivas, sendo um governo marcado por perseguições políticas, por revoltas e manifestações.

Ferreira e Lima (2007) afirmam que, ao assumirem o poder, os liberais implantaram um programa de reformas chamado *La Revolución en marcha*. Esse projeto girava em torno das discussões sobre a criação de novos impostos às empresas norte-americanas, discussões sobre reforma agrária e a função social da propriedade.

### ***3.2.1 O bipartidarismo e a questão agrária: o ícone Jorge Eliecer Gaitán e “La Violencia” moderna:***

Às margens do Estado, entretanto, demonstram Ferreira e Lima (2007) que havia pequenos proprietários de terra, que compunham uma grande parcela da população colombiana. Esses proprietários eram dominados pela elite latifundiária. Tendo seus direitos



negados por essa classe dominante que os oprimiam, eles decidiram se articular por seus próprios meios. Essa articulação, certamente, não passou despercebida pelos grandes latifundiários que muitas vezes reprimiram fortemente as manifestações camponesas. “Sem dúvida, era uma luta injusta, em que uma reunião de trabalhadores pobres confrontava as forças do Estado, enviadas para proteger o interesse daqueles que detinham a influência nas esferas do poder” (FERREIRA e LIMA, 2007, p. 4).

Na tentativa de controlar essa situação, o governo liberal permitiu a criação de sindicatos tanto urbanos como rurais, resultando na criação das primeiras *Ligas Camponesas* grupos formados por trabalhadores que tinham como objetivo, nas palavras do teórico Jesus Izquierdo<sup>63</sup> “zelar pelos interesses dos pequenos agricultores” (IZQUIERDO, 2007, p. 8).

Nesse contexto de lutas entre os camponeses e os grandes fazendeiros, nas décadas de 1930 e 1940, e nos fracassos estatais em promover uma reforma agrária (resultado dos conflitos bipartidaristas) surgiu a figura de Jorge Eliécer Gaitán, um líder popular, cuja campanha reivindicava uma reforma social e a extinção do governo aristocrático. A campanha de Gaitán ameaçava o poder vigente e culminou em vários protestos contra o governo, especialmente por parte da população rural. É importante ressaltar que Gaitán emergiu como figura política por uma divisão do próprio partido liberal e passou a fazer parte de uma “esquerda liberal” composta por trabalhadores inconformados com a postura do Estado em excluir as classes populares de participação nas decisões do país.

Gaitán foi assassinado em 1948, durante um encontro para a fundação da Organização dos Estados Americanos (OEA)<sup>64</sup>, e seu assassinato revoltou a população que saiu às ruas, munida de machados e facas, para vingar sua morte, destruindo grande parte da cidade. Essa manifestação, conhecida como *El Bogotazo*, se estendeu para outras localidades no país, foi duramente reprimida pelo Estado e terminou por iniciar outro conflito armado entre os partidos. O período, marcado pela destruição, deu início à *Violencia Moderna* ou *La Violencia* – durante o governo do presidente conservador Laureano Gomez – e terminou com um saldo

<sup>63</sup> José Maria de Jesus Izquierdo Villota, colombiano, é doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e autor do livro “Meninos não Choram: a formação do *habitus* guerreiro nas FARC” (Fortaleza, Edições UFC, 2008), obra que é fruto de sua tese de doutorado. Atualmente dá aulas de Teoria Sociológica na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Veio para o Brasil no ano de 1998, para dar aulas de Filosofia no Instituto Teológico Pastoral (Itep).

<sup>64</sup> A Organização dos Estados Americanos é o mais antigo organismo regional do mundo. A sua origem remonta à Primeira Conferência Internacional Americana, realizada em Washington, D.C., de outubro de 1889 a abril de 1890. Esta reunião resultou na criação da União Internacional das Repúblicas Americanas, e começou a se tecer uma rede de disposições e instituições, dando início ao que ficará conhecido como “Sistema Interamericano”, o mais antigo sistema institucional internacional. A OEA foi fundada em 1948 com a assinatura, em Bogotá, Colômbia, da Carta da OEA que entrou em vigor em dezembro de 1951. (HISTÓRIA DA OEA, 2013. Disponível em: < [http://www.oas.org/pt/sobre/quem\\_somos.asp](http://www.oas.org/pt/sobre/quem_somos.asp) > Acesso em 13jan.2013).

de aproximadamente 300.000 colombianos mortos (SIMÓN, 2006, p. 7). Simón (2006) assinala ainda que, se na zona urbana essa fase foi até 1953, na zona rural o povo continuou em luta até meados de 1960; Ospina (2010), por sua vez, atenta para o fato de que durante esse período houve um significativo êxodo rural que terminou por se converter em um dos maiores problemas socioeconômicos na Colômbia, *el desplazamiento*<sup>65</sup>, além de marcar o surgimento de gangues de jovens que se tornaram assassinos de aluguel mais adiante, como forma rápida de saída da pobreza.

A resposta a esse período de guerra civil foi o governo ditatorial de Rojas Pinilla<sup>66</sup> (que tentou implantar um projeto populista, baseados em ideais católicos e bolivarianos que tinham como meta resolver os problemas sociais da Colômbia). Segundo Ferreira e Lima (2007) este governo uniu os inimigos dos dois partidos que, juntamente com a Espanha, fizeram com que Pinilla renunciasse e os dois partidos assinassem um acordo, denominado *Frente Nacional*, que garantia a alternância dos presidentes entre liberais e conservadores. Esse acordo foi assinado devido à crença de que a distribuição dos poderes de maneira equivalente para os dois partidos era a maneira mais eficaz de o país voltar à sua “normalidade constitucional” (FERREIRA e LIMA, 2007, p. 7).

### **3.2.2 O bipartidarismo, as “repúblicas independientes” e a formação dos grupos guerrilheiros:**

Na década de 1960, cita o pesquisador Paco Simon (2006) que no país existiam pequenas comunidades de camponeses, criadas por uma frente esquerdista, que recebiam o nome de *Repúblicas Independientes*, conformando uma espécie de refúgio para os camponeses, vítimas desse período de Violência. As repúblicas independentes, não se sentindo representadas pelo Estado, passaram a fazer e seguir suas próprias leis, o que terminou por desagradar as classes dominantes. Essas comunidades, então, foram atacadas, em 1964, pelo exército com respaldo do governo dos Estados Unidos e conselheiros militares norte-americanos, seguindo o plano LASO (*Latin American Security Operation*). A maioria dos camponeses conseguiu escapar e formou os grupos guerrilheiros móveis, como o *Exército*

---

<sup>65</sup> Preferimos fazer uso da palavra original, por assim dizer, por se tratar de um fenômeno muito característico da sociedade colombiana. Os termos em português que se aproximariam da palavra original seria “deslocamento forçado” ou “desterritorialização forçada”, se usamos o termo “desterritorialização” conforme as ideias de Deleuze e Guattari de que o termo se refere a um movimento pelo qual se abandona o território, “a operação da linha de fuga”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 224 apud Haesbaert e Bruce, 2011).

<sup>66</sup> Rojas Pinilla assumiu o governo em 1953 por meio de um golpe de Estado com o consentimento do partido liberal e permaneceu no poder até 1957.

de *Liberación Nacional* (ELN), criado em 1962, as *Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia* (FARC), criada em 1966, o *Exército Popular de Libertação* (EPL), o *Movimento 19 de Abril* (M-19), o grupo indígena *Movimento Armado Quintín Lame*, a *Autodefesa Obreira* (ADO), entre outros, de maneira que pudessem, por meio da revolução, destruir o regime vigente e instaurar uma sociedade colombiana mais justa.

Para combater esse poder paralelo, o governo colombiano aprovou uma lei, no ano de 1968, dando liberdade para que fossem formadas milícias para lutarem contra os guerrilheiros (FERREIRA e LIMA, 2007, p. 9). Dessa forma, surgiram, segundo Simón (2006), os *paramilitares*, um grupo polêmico constituído de pessoas de lugares diferentes, com motivações e objetivos variados, assumindo o papel de agentes exterminadores, ocupando o lugar oblíquo entre a fraqueza do Estado e a demanda de um setor social que cobrava a justiça feita pelas próprias mãos. Esses grupos guerrilheiros terminaram por se desfazer durante a década de 90, com exceção das FARC e o ELN que, em 2003, contavam com 13.000 e 4.000 homens respectivamente (SIMÓN, 2006, p. 7).

### **3.2.3 O bipartidarismo, a guerrilha e o narcotráfico**

Em 1976, sob o governo de Alfonso López, do Partido Liberal, a guerrilha se declarou inimiga do Estado e seus ataques fizeram com que o governo declarasse *Estado de Sitio* em todo o território nacional. Operando principalmente na zona rural do país (onde eram capazes de neutralizar a força de combate do Estado), os guerrilheiros terminaram se unindo aos narcotraficantes que, proprietários de terras, adentraram o território dominado pelas FARC. Sobre essa aliança, comentam FERREIRA e LIMA (2007) que as FARC se limitavam apenas a cobrar impostos sobre a produção e sobre o processamento da pasta da coca, mas não envolvia seus integrantes em nenhum desses processos, tanto pelo fato de essa participação acarretar certa imobilidade das tropas, quanto pelo medo de os guerrilheiros serem corrompidos pelos altos lucros do narcotráfico. Segundo os pesquisadores:

Viram-se os guerrilheiros em um impasse. Não os interessava, e até se opuseram a isso no primeiro momento, permitir esse tipo de cultivo nas suas áreas, o que diminuiria a sua autoridade face os camponeses e deturparia a visão que as pessoas tinham do movimento. Por outro lado, os traficantes enxergaram nessa aliança o melhor modo possível de proteger suas plantações, pois nos territórios que as FARC controlavam as Forças Armadas não conseguiam penetrar. (FERREIRA; LIMA, 2007, p. 11).

A guerrilha terminou se fortalecendo com essa aliança (com o financiamento do narcotráfico para a compra de suas armas) e pôde expandir sua base social. Segundo Ferreira e Lima (2007), as FARC pagaram um alto preço por isso, pois, ao proteger traficantes, a guerrilha se tornou alvo da mídia, angariando para si o rótulo de grupo terrorista.

No entanto, a aliança entre as FARC e os narcotraficantes foi quebrada, pois os guerrilheiros começaram a sequestrar narcotraficantes, no final da década de 1970, em troca de dinheiro rápido. De acordo com Ospina (2010), em reação a esse acontecimento nasceu o *MAS* – movimento *Morte A Sequestradores*<sup>67</sup> – criado em 1981 e composto por 2.230 homens e financiados por 223 narcotraficantes (EL MAS, 2004) que atuavam em conjunto com as Forças paramilitares, de forma a combater a guerrilha. Considera-se as atuações do MAS como a grande revelação dos grupos paramilitares no cenário colombiano.

Na década de 1980, o movimento guerrilheiro se encontrava fortalecido e nessa época também se estabeleceu uma nova modalidade de violência com os narcotraficantes e seus esquadrões da morte<sup>68</sup>. O conservador Belisario Betancourt assumiu a presidência em 1982 e centrou sua gestão na tentativa de encontrar uma solução para o conflito armado, criando uma *comissão de paz*, oferecendo proteção social aos guerrilheiros que abandonassem a guerrilha. Nesse ponto se conseguiu um pequeno progresso, pois, em 1984, as FARC e o M-19 anunciaram uma trégua. Porém, segundo Ospina (2010), em 1985 eles acusaram a Betancourt de quebrar o acordo e trair a nação, tomando o palácio da justiça por meio de um massacre que terminou com 105 mortos, entre civis, guerrilheiros e magistrados. Em 1989, mais um acordo foi feito com a guerrilha fazendo com que o M-19 se dissolvesse e seus membros fossem reintegrados à sociedade.

Em 1984, o ministro da justiça, Rodrigo Lara Bonilla, iniciou uma campanha contra o narcotráfico e terminou assassinado pelos “assassinos de moto” ou “sicários”<sup>69</sup>. Em reação a esse fato, o governo decidiu por em prática o *Tratado de Extradução*<sup>70</sup> assinado com os

<sup>67</sup> Mais informações sobre o movimento MAS:

<http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/deuda/html/pdf/deuda04.pdf> Vale ressaltar que para treinar esses homens, Escobar contratou o militar israelita Yair Klein que treinou pessoalmente o sicário que matou em 1984 o ministro Lara Bonilla.

<sup>68</sup> Segundo o professor Fredy Leonardo Reyes Albarracín (2007), os esquadrões da morte configuram grupos de homens contratados pelos narcotraficantes (sobretudo os chefes do tráfico de Cali) para assassinar seus inimigos, inclusive os guerrilheiros.

<sup>69</sup> O assassinato do ministro Lara Bonilla marca a primeira revelação dos sicários cuja imagem é associada a crianças e adolescentes.

<sup>70</sup> A extradição é definida como uma forma de cooperação jurídica internacional entre países que subscrevem acordos de luta contra o delito transnacional e tem como fim entregar a uma pessoa ou não a outro Estado que a reclama para ser levada a juízo penalmente ou cumpra uma pena já imposta. Entende-se que os delitos foram cometidos no Estado reclamante. (MORENO TORRES, 2012, p. 51, tradução nossa). Ainda de acordo com a pesquisadora Aurora Moreno Torres (2012), o acordo de extradição com os Estados Unidos foi assinado pelo

Estados Unidos em 1979, pelo presidente Virgilio Barco, porém, os narcotraficantes se recusaram terminantemente a serem levados ao país, onde seguramente não teriam as regalias de que desfrutavam na Colômbia, tentando, assim, um acordo com a presidência semelhante ao acordo feito com o M-19. No entanto, o acordo foi rejeitado e os narcotraficantes iniciaram uma série de assassinatos contra os membros do governo.

Na década de 1990, os governantes do Partido Liberal se focaram na mudança do sistema de saúde e de segurança social. Nessa época, pressionado pelos Estados Unidos, o governo colombiano iniciou uma guerra contra os cartéis da droga, especialmente contra o de Medellín, por causa do terror e violência exercidos por seus membros. A década foi igualmente marcada pela presença do narcotráfico e do aumento do crime organizado em Bogotá, Cali e Medellín, cidades responsáveis por 70% dos homicídios na Colômbia, conforme demonstra Ospina (2010). Sobre esse assunto, o professor Jorge Orlando Melo (1998)<sup>71</sup> afirma que o presidente Cesar Gaviria buscou uma saída para as ações do narcotráfico e da guerrilha, especialmente depois da declaração feita por Pablo Escobar de que ele pagaria dois mil dólares pela cabeça de um policial comum e cinco mil dólares por cada policial de elite, fazendo com que os sicários matassem aproximadamente 500 policiais nesse ano. Gaviria declarou, em contrapartida, que cada guerrilheiro que se entregasse às autoridades colombianas não seria extraditado para os Estados Unidos, mas reintegrado à sociedade. Em 1991, foi criada uma nova constituição para o país e Escobar se entregou à polícia, sendo preso. No entanto, não deixou de comandar seus negócios na cadeia, fugindo em 1992, *“en medio de una acción que dejó en ridículo muchas de las instituciones estatales y puso en cuestión el control del presidente al proceso mismo y su seriedad para enfrentar el problema del narcotráfico”* (MELO, J. 1998)<sup>72</sup>. Nesse mesmo ano foi quebrada a trégua com a guerrilha. Os paramilitares se uniram, dessa forma, aos militares, de maneira a aniquilar a guerrilha no campo e o país voltou a sofrer com o *desplazamiento*.

---

presidente Virgilio Barco, então embaixador da Colômbia em Washington, e foi incorporado na legislação nacional com a lei 27 de 1980. O presidente Belisario Betancourt, no entanto, optou por não fazer uso desse tratado, acusando problemas de soberania. Todavia, com a morte do ministro Rodrigo Lara Bonilla pelos narcotraficantes, o governo decide extraditar colombianos aos Estados Unidos e o tratado é colocado em vigor. O presidente Virgilio Barco, em 1986, capturou e fez a extradição do narcotraficante Carlos Ledher, co-fundador do cartel de Medellín, desatando uma guerra dos narcotraficantes que, na tentativa de acabar com o tratado, tentaram duas vias, primeiro por meio de uma onda de violência e, segundo, por meio de reformas na constituição. Porém, em 1991, durante o governo do presidente Cesar Gaviria, a extradição voltou a ser proibida e foi retomada apenas no governo de Álvaro Uribe, como parte da sua política de *“seguridad democrática”*.

<sup>71</sup> Jorge Orlando Melo é historiador e foi professor na *Universidad Nacional* da Colômbia, na *Universidad del Valle* e na *Duke University*, entre 1964 y 1990. De 1990 a 1994 foi Conselheiro Presidencial para os Direitos Humanos e Conselheiro Presidencial para Medellín, e de 1994 a 2005 dirigiu a Biblioteca *Luis Ángel Arango*.

<sup>72</sup> [...] em meio a uma ação que deixou em situação ridícula muitas das instituições estatais e colocou em xeque o controle do presidente sobre o processo mesmo, e sua seriedade para enfrentar o problema do narcotráfico. (MELO, 1998).

Além das operações para derrubar os cartéis, nessa mesma década ainda foram empreendidos esforços para erradicar as plantações de coca. Novos acordos de paz foram iniciados, mas, assim como os anteriores, eles fracassaram.

As FARC intensificaram os ataques e sequestros nesta primeira década do século XXI, em reação ao governo de Álvaro Uribe (2002-2010) que foi severo em repreender o movimento guerrilheiro. No entanto, Ospina (2010) afirma que

*continúa la violencia con el nacimiento de grupos paramilitares como ‘La nueva generación’ (NG), en el 2006, el cual se enfrente con las FARC en su lucha para recuperar las zonas del narcotráfico, y los narcotraficantes, aunque diseminados en grupos muy pequeños, se disputan el monopolio del tráfico de drogas. (OSPINA, 2010, p. 22)<sup>73</sup>.*

Dessa forma, as distintas violências que atuam no país não podem ser atribuídas somente à política, ou somente à pobreza, ou ao narcotráfico. Trata-se, pois, de um quadro mais complexo, de raízes muito profundas que perpassam várias esferas e está presente em toda a trajetória histórica do país.

### 3.3 A trajetória do narcotráfico

O narcotráfico é um fenômeno que impactou profundamente a sociedade colombiana, invadindo com sucesso as esferas políticas e econômicas do país, tanto por meio de um apoio militar, quanto por meio de um apoio político. Sobre isso discorre a pesquisadora Gina Paola Rodríguez<sup>74</sup>, em seu texto *Élites, capitalismo y narcotráfico en Colombia* (2005, p. 2):

*En Colombia, el narcotráfico ha logrado insertarse de forma relativamente exitosa en las esferas política y económica. En el primer caso, gracias a la formación de redes de apoyo social y militar que han permitido adaptar las estructuras jurídicopolíticas de acuerdo a sus necesidades; y en el segundo, gracias a una especial adaptación de las políticas de crecimiento orientado a la exportación, que hacen del narcotráfico una empresa perfilada a la demanda y la internacionalización, con una división del trabajo muy estricta entre diferentes localizaciones, capaz de ajustarse a las dinámicas de la economía global.<sup>75</sup>*

<sup>73</sup> [...] continua a violência com o nascimento de grupos paramilitares como o “La nueva generación” (NG), em 2006 que luta contra as FARC para recuperar os territórios do narcotráfico, e os narcotraficantes, ainda que disseminados em pequenos grupos, disputam o monopólio do tráfico de drogas (OSPINA, 2010, p. 22, tradução nossa).

<sup>74</sup> Gina Paola Rodríguez: Politóloga e candidata a Mestre em filosofia pela Universidade Nacional da Colômbia. Professora dos seminários Cidadania e Multiculturalismo e Filosofia Política do Departamento de Ciência Política da mesma universidade.

<sup>75</sup> Na Colômbia, o narcotráfico conseguiu se inserir de forma relativamente exitosa nas esferas política e econômica. No primeiro caso, graças à formação de redes de apoio social e militar que permitiram adaptar as

Assim, como mencionamos no subitem anterior, conhecer sobre a trajetória do narcotráfico se faz necessário, tendo em conta que as produções literárias que tratam dessa temática estão constantemente fazendo referências diretas ou indiretas aos vários eventos históricos que ainda pretendemos citar.

### 3.3.1 As drogas lícitas e ilícitas

O pesquisador Henri Bergeron<sup>76</sup> (2012) em seu livro *Sociologia da droga* explicita que o termo “droga” é usado para designar “uma substância, natural ou sintética, capaz de mudar os estados de consciência, como a maconha, a cocaína, a heroína, o ópio, o álcool ou os remédios psicotrópicos” (BERGERON, 2012, p. 13). No entanto certas substâncias não são classificadas como “drogas” apenas devido às características farmacológicas ou ao poder de causar dependência, mas configuram também uma série de substâncias psicoativas cujo uso é proibido por lei. O café e o álcool, por exemplo, são substâncias psicoativas e causam dependência, no entanto a legislação não vê essas substâncias como drogas<sup>77</sup>. Dessa forma, explica Bergeron (2012) que as substâncias psicoativas cujo consumo é proibido por lei são aquelas consideradas como as “verdadeiras drogas” pelo senso comum.

Socialmente, de um modo geral, o teórico considera que as drogas têm certo poder dominador e uma capacidade de subverter a moral e os princípios dos sujeitos que a consomem, configurando-se no clichê da “viagem sem volta”. Sobre isso, Bergeron (2012) ainda afirma que como vivemos em uma sociedade na qual existe a crença forte na dualidade entre corpo e espírito, e que valoriza as características humanas de consciência plena, o indivíduo, em seu estado de normalidade, dono de suas vontades, não precisaria recorrer às drogas – que terminariam sendo associadas a um princípio de fraqueza de caráter. Assim, nas palavras do crítico: “a verdade é que, o consumo de drogas é, há muito tempo, moralmente reprovado, medicinalmente apreendido e juridicamente sancionado” (BERGERON, 2012, p. 18).

---

estruturas jurídico-políticas de acordo a suas necessidades; no segundo, graças a uma especial adaptação das políticas de crescimento orientado à exportação, que fazem do narcotráfico uma empresa perfilada à demanda e a internacionalização, com uma divisão do trabalho muito rígida entre diferentes localizações, capaz de se ajustar às dinâmicas da economia global. (RODRÍGUEZ, G., 2005, p. 2, tradução nossa).

<sup>76</sup> Pesquisador da *Sciences Po* (Paris), do Centro de Sociologia das Organizações do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e coordenador científico da cátedra de Saúde da *Sciences Po*. Sua atuação científica se concentra, sobretudo, na análise das políticas de saúde pública e das transformações da medicina. Publicou, entre outros títulos, *L'Etat et la toxicomanie. Histoire d'une singularité française* (Paris: PUF, 1999).

<sup>77</sup> Ainda que tenha havido na história episódios em que ambas as substâncias foram proibidas em várias partes do mundo.

Entretanto não foi sempre assim. Antes do século XIX, em algumas sociedades, o uso de substâncias capazes de alterar estados de consciência esteve ligado às questões religiosas, tendo essas substâncias um aspecto mágico, sendo capazes de propiciar uma comunicação com os deuses.

Todavia, a partir do século XIX, principalmente na Europa, com os avanços das ciências em geral, essas substâncias psicoativas são separadas gradativamente do caráter religioso e cultural, ficando sob os cuidados da medicina. Bergeron (2012) recorre a Yvarel (1992) para demonstrar que o termo “toxicomania” entra no dicionário médico ainda em 1880, significando uma espécie de “doença exógena” causada pela introdução de um “agente maléfico” no corpo. Com isso, começa a ser disseminado um pensamento de que as drogas são uma ameaça para o organismo e que seu comércio poderia resultar na disseminação de uma epidemia. Contudo é apenas no século XX que o consumo de drogas se configura como o conhecemos hoje (BERGERON, 2012, p. 28), e isso acontece especialmente no período pós Segunda Guerra em que nos Estados Unidos houve uma verdadeira explosão do consumo de drogas.

### ***3.3.2 Antecedentes do tráfico de narcóticos na Colômbia: os Estados Unidos como maiores consumidores e maiores apoiadores de uma política antidrogas***

Teóricos como Bergeron (2012), Ospina (2010) concordam sobre o fato que o tráfico de drogas não é uma questão recente, seja na história colombiana de um modo particular ou na história dos países andinos, de um modo geral. Bergeron (2012) sobre isso afirma:

Não existe manual de antropologia ou de sociologia histórica sobre os usos de drogas que não comece lembrando que o consumo de produtos psicoativos é um fenômeno antigo e universal. Da mastigação da folha de coca, nos Andes, passando pela ingestão de peiote (certo tipo de cacto alucinógeno), praticada pelo povo huichol, no México (CARDINAL, 1988), até o consumo de álcool fermentado no Sudeste asiático, o uso dessas substâncias com finalidades medicinais, artísticas, religiosas, entre outras, foi por muito tempo e continua a ser uma prática comum. (BERGERON, 2012, p. 20).

Além disso, ambos ressaltam que o cultivo de substâncias alucinógenas, tanto para consumo, como para a comercialização, fez parte da cultura indígena dessa região desde os tempos pré-colombianos.

Até meados do século XX, na Colômbia, as substâncias psicoativas eram utilizadas paralelamente à indústria farmacêutica e eram consideradas parte normal da cultura, utilizadas



para fins medicinais, religiosos e lúdicos, fazendo parte do cotidiano da população, como menciona Bergeron (2012) na citação acima.

Quando os Estados Unidos iniciaram, em 1917, uma campanha antidrogas em nível internacional, foi estabelecido um marco inicial para a limitação do uso de substâncias como o ópio e a coca, no entanto, segundo Ospina (2010), na Colômbia, uma punição definitiva para o uso dessas substâncias foi sancionada apenas na década de 1970.

Sobre o controle da venda de substâncias psicoativas, na década de 1920 o governo colombiano restringiu sua venda apenas para médicos, que poderiam manipulá-las de maneira legal. Com essas restrições, houve uma expansão no consumo da maconha no país, surgindo os primeiros traficantes, assim como as primeiras rotas de contrabando.

A partir da década de 1960, o quadro do narcotráfico mudou totalmente. Tanto Ospina (2010), como o professor Melo, J. (1998) dividem a segunda metade do século XX em três momentos significativos para o tráfico de drogas na Colômbia, a saber: os anos sessenta e setenta (denominados *boom da maconha* ou *la bonanza marimbera*); os anos oitenta (os anos da cocaína) e os anos noventa (os anos da heroína). Todos esses momentos, em maior ou menor grau, são retratados pelo cinema e pela literatura colombiana do *final do século*.

### **3.3.3 Os anos sessenta e setenta: o boom da maconha**

Segundo Ospina (2010), a maconha chegou à Colômbia por meio de trabalhadores jamaicanos que desembarcaram na Costa Atlântica, na década de 1920. A substância rapidamente ganhou o território nacional, mas foi proibida em um curto intervalo de tempo. Contudo não deixou de ser comercializada através de um mercado negro em fase inicial.

Um dos fatores que mais colaboraram para o surgimento do *boom da maconha*, ao longo do tempo, foi a crescente demanda do mercado norte-americano. A demanda organizou as redes existentes e as envolveu em um mercado internacional. Os traficantes, deslumbrados com a situação do ganho do dinheiro fácil, adquiriram *status* e passaram a ser reconhecidos por seus gastos sem moderação nos eventos das cidades colombianas. Nesse ponto não houve a formação de cartéis, mas os traficantes se organizaram em grupos. Melo, J. (1998) complementa esse fato ao afirmar que o tráfico, em seu início, gerou violência, contudo ela estava restrita aos membros dessas organizações que ainda eram pequenas.

Na década de 1970 foi que a expansão do mercado produtor de drogas se tornou significativa, resultando em uma situação alarmante para o governo colombiano, haja vista que na Jamaica e no México, os principais fornecedores de drogas aos Estados Unidos, houve

uma erradicação dos cultivos de maconha. Para agravar ainda mais a situação colombiana, Ospina (2010) afirma que o dinheiro proveniente do fornecimento da substância era legalizado através de um processo chamado *ventanilla siniestra* (janelinha sinistra) <sup>78</sup> “*un sistema que permite a la nación captar el ingreso de dólares como divisas, y efectuarlo a través del Banco de la República*” (OSPINA, 2010, p. 27) <sup>79</sup>.

Segundo Melo, J. (1998), por pressão dos mesmos Estados Unidos (o grande mercado consumidor das drogas produzidas na Colômbia) e suas campanhas antidrogas, o presidente colombiano Turbay Ayala (1978-1982) combateu severamente os traficantes e destruiu grande parte dos cultivos ilegais de maconha. Foi durante esse conflito que se criou o *Tratado de Extradición* – do qual o presidente optou por não fazer uso, mas foi, de todas as formas, um grande motivador da posterior guerra entre os barões da cocaína e o governo.

O combate às drogas foi capaz de reduzir os cultivos de maconha, mas não foi capaz de eliminar por completo o problema da produção de substâncias ilícitas. Ao contrário, terminou por criar outros, pois os traficantes, não tendo mais aquela fonte de renda, se deslocaram para Medellín e Cali com uma organização mais complexa e produzindo cocaína em vez da maconha; além disso, aqueles traficantes que permaneceram no litoral iniciaram uma onda de saques na costa atlântica, de forma a conseguir o dinheiro que não mais conseguiam por meio do tráfico.

### **3.3.4 A década de 1980: a produção de cocaína e o auge dos cartéis da droga**

A produção de cocaína surgiu na Colômbia, de fato, ainda nos anos da *bonanza marimbera*, no entanto o negócio se estabeleceu somente na década de 1980, com o combate aos cultivos da maconha, e se estruturou, conforme já foi mencionado, principalmente nas cidades de Medellín e Cali, onde os traficantes controlavam o processo em sua totalidade, ou seja, desde a produção até a distribuição da substância, como demonstra Melo, J. (1998). O teórico ainda afirma que o negócio foi estruturado desde o início na forma de oligopólio, no qual um número pequeno de organizações se apropriou de todo processo. A esse fato é importante acrescentarmos que “*algunos de ellos [los narcotraficantes] llegan a formar parte de la lista de los hombres más ricos del mundo y son tolerados por parte de la población*

<sup>78</sup> O significado da palavra *siniestra* também se associa ao lado esquerdo e suas conotações. Acreditamos que o dado seja importante porque, na Colômbia, a problemática das drogas está ligada, na atualidade, à problemática da guerrilha, e tanto narcotraficantes como guerrilheiros estão sempre associados pejorativamente às ideias comunistas.

<sup>79</sup> [...] um sistema que permite à nação captar os ingressos em dólares como divisas e ‘lavá-lo’ através do Banco da República”. (OSPINA, 2010, p. 27, tradução nossa).

*nacional y los entes gubernamentales*” (OSPINA, 2010, p. 29)<sup>80</sup>. Isso gerou o fenômeno dos *novos ricos* (e os narcotraficantes eram também chamados de “emergentes”, “mágicos” ou “fortes”) que, se permitiu, por um lado, a geração de empregos e um enriquecimento do país que o ajudou na quitação da sua dívida externa, por outro lado, Ospina (2010) afirma que esse fenômeno causou uma forma de capitalismo desregulado, pois terminou por criar “*un exceso de importaciones con precios contra los cuales no puede competir el sector formal de la producción*” (OSPINA, 2010, p. 30)<sup>81</sup>.

Segundo a pesquisadora, o peso colombiano teve de sofrer uma reavaliação e essa reavaliação foi a responsável pelo desregulamento já mencionado do capitalismo. Melo (1998) afirma que os governos da época (dos presidentes Alfonso López Michelsen – 1974-1978 – e de Turbay Ayala – 1978-1982) não consideraram a gravidade do problema do narcotráfico. Ainda de acordo com o teórico, mesmo que Michelsen tenha advertido para os perigos, o canal da *ventanilla siniestra* apareceu justamente durante sua gestão, e o governo de Turbay Ayala parecia olhar com indiferença, para não dizer “simpatia”, os ingressos advindos do narcotráfico.

Além disso, tendo em conta que uma maneira de ostentar riquezas na Colômbia é possuindo terras, os traficantes começaram a investir desenfreadamente<sup>82</sup> na aquisição destas, sendo também uma forma de lavagem de dinheiro. Esses investimentos resultaram no aumento dos conflitos no campo que agravou o problema do *desplazamiento*, sobre o qual já discorremos, resultado das ameaças de morte da guerrilha, do narcotráfico e dos paramilitares.

#### 3.3.4.1 O cartel de Medellín e o surgimento do sicariato:

Ao contrário do que se passou com o cartel de Cali, liderado pelos irmãos Orejuela, que se utilizaram de corrupções políticas como modo de ascensão, o cartel de Medellín ascendeu por meio da violência e do terror sob as ordens de Pablo Escobar<sup>83</sup>. Sobre a trajetória desse barão da droga, OSPINA (2010) comenta:

<sup>80</sup> [...] alguns deles [dos narcotraficantes] chegam a formar parte da lista dos homens mais ricos do mundo e são tolerados por parte da população nacional e pelas entidades governamentais. (OSPINA, 2010, p. 29, tradução nossa).

<sup>81</sup> [...] um excesso de importações com preços contra os quais o setor formal da produção não pode competir. (OSPINA, 2010, p. 30, tradução nossa).

<sup>82</sup> OSPINA (2010) retomando as cifras do historiador Saúl Franco, assinala que os narcotraficantes chegam a adquirir terras em 23 dos 32 Estados colombianos, resultando em uma ocupação de 60.094 hectares em cultivos.

<sup>83</sup> Mais informações sobre a vida de Escobar podem ser encontradas no anexo B.

*Con su política de “plata o plomo”, [Pablo Escobar] siembra el terror; soborna a todo nivel, donando millones a los principales partidos políticos; funda su propio periódico y movimiento político, en su afán de incorporarse a la clase alta y política colombiana. Realiza obras sociales buscando el apoyo popular, reduce el desempleo, la marginalidad y la inseguridad en su ciudad mediante la imposición del orden con mecanismos ilegales como la extorsión, el asesinato y el secuestro. (OSPINA, 2010, p. 33)<sup>84</sup>.*

Nessa década surgiu o problema do *sicariato*<sup>85</sup> juvenil, os adolescentes recrutados visualizavam na oportunidade de se transformarem em sicários um ganho rápido de dinheiro. Entretanto podemos considerar o *sicariato* como um desdobramento de fenômenos anteriores como os “pássaros” (os assassinos do período conhecido como *La Violencia* na década de 1950, aos quais o governo conservador recorreu em várias ocasiões) e os “bandoleiros”, encarnados na figura dos guerrilheiros. Diga-se de passagem, os *pássaros* e os *sicários*, principalmente, compartilham muitos dos costumes, de maneira especial o uso dos escapulários, as idas às igrejas e as confissões. O romance *Condores no se entierran todos los días* (1976), de Gustavo Alvarez Gardezabal, traz à tona a figura do pássaro ao retratar a violência no país nesse período de guerra civil ocorrido entre as décadas de 1950 e 1960.

No entanto, na década de 1980, associado ao narcotráfico, o *sicariato* adquiriu novos significados e passou a ser associado a garotos que se locomovem em motos e pertencem a famílias muito pobres de Medellín, recrutados pelos donos dos cartéis para ingressarem nas escolas de pistoleiros, de maneira a aprender a manipular armas de todo o tipo e se tornarem sicários sob as ordens de Escobar.

Ospina (2010) apresenta uma diferenciação entre os termos *sicário* e *esquadrão de limpeza social*. Para a pesquisadora, ao passo que os sicários estão associados ao cartel de Medellín, desempenhando um papel mercenário, os esquadrões de limpeza social estão associados ao cartel de Cali, desempenhando um papel de suposta limpeza social ao assassinar aqueles que consideravam descartáveis na sociedade, como mendigos, prostitutas, homossexuais e viciados em drogas. De todas as formas, os esquadrões de limpeza também se encarregavam de eliminar pessoas a mando dos narcotraficantes *caleños*<sup>86</sup>.

Ainda de acordo com Ospina (2010), nos anos 1980 se iniciou uma guerra entre os cartéis de Medellín e Cali por hegemonia na produção e no fornecimento da droga. Enquanto

---

<sup>84</sup> Com sua política de “grana ou chumbo” semeia o terror; suborna a todo nível, doando milhões aos principais partidos políticos; funda seu próprio jornal e movimento político, na sua pressa de se incorporar à classe alta e à política colombiana. Realiza obras sociais buscando o apoio popular, reduz o desemprego, a marginalidade e a insegurança em sua cidade mediante a imposição da ordem com mecanismos ilegais como a extorsão, o assassinato e o sequestro. (OSPINA, 2010, p. 33, tradução nossa).

<sup>85</sup> Os assassinatos cometidos pelos sicários.

<sup>86</sup> Pessoas nascidas em Cali.

o cartel de Medellín tentou dismantelar o cartel de Cali por meio de atentados e destruição de suas bases, o cartel de Cali adotou a estratégia de derrubar o cartel de Medellín pelas vias econômicas, denunciando várias operações e membros deste cartel à polícia e ao governo.

A violência derivada do narcotráfico atingiu seu ápice no ano de 1989, quando os sicários, a mando do cartel de Medellín, assassinaram o candidato liberal Luis Carlos Galán, cujas propostas de governo incluíam o dismantelamento dos cartéis da droga e dos grupos paramilitares. Em resposta a esse assassinato, o governo declarou guerra aos cartéis, tornando mais dura a perseguição contra os traficantes que, por sua vez, reagiram violentamente à reação do governo, iniciando uma série de bombardeamentos a vários órgãos políticos do país. Ospina (2010) afirma que esse foi um dos piores anos para a sociedade colombiana pelas continuas explosões de bombas em todo o território da Colômbia.

### ***3.3.5 A década de 1990: o surgimento da heroína e a morte de Pablo Escobar***

A década de 1990 iniciou no meio da guerra do governo contra os cartéis e a situação foi pior na cidade de Medellín que estava à beira do caos, com os traficantes impulsionando a violência de maneira a tentar convencer a população de que a culpa daquela situação alarmante era do governo que se recusava a negociar com eles. O presidente Cesar Gaviria assumiu o poder e tentou reestabelecer negociações com os narcotraficantes, além de instituir uma série de reformas políticas e reestruturar a constituição, estabelecendo uma nova, em 1991. Nesse mesmo ano, Escobar se entregou às autoridades, mas escapou no ano seguinte, sendo morto em 1993 durante uma fuga. As negociações fracassaram mais uma vez.

Sobre a morte de Pablo Escobar, Ospina (2010, p. 43) comenta: “*Con la muerte de Pablo Escobar termina un mito en la historia de la guerra entre carteles del narcotráfico, pero no la situación de violencia que agrava los problemas del país en el ámbito social, económico y político*”<sup>87</sup>.

A morte de Pablo Escobar resultou na violência cometida a esmo pelas gangues juvenis compostas dos ex-sicários, paramilitares, dentre outros grupos marginais que perderam o propósito depois da morte do “patrão”<sup>88</sup>.

Com a decadência dos cartéis de Medellín e de Cali (cujos membros foram extraditados para os Estados Unidos), na década de 1990 começam a surgir pequenos grupos

---

<sup>87</sup> Com a morte de Pablo Escobar termina um mito na história da guerra entre cartéis do narcotráfico, mas não a situação de violência que agrava os problemas do país no âmbito social, econômico e político (OSPINA, 2010, p. 43, tradução nossa).

<sup>88</sup> Apelido dado a Pablo Escobar.

de traficantes que começaram a produzir heroína. Conforme assinala Ospina (2010), com a produção de heroína por esses pequenos grupos de traficantes, recomeça a aquisição de terras em uma espécie de “narco-contrarreforma agrária”. Ao contrário dos seus antecessores, esses grupos não fazem alianças com sicários ou esquadrões de limpeza, simplesmente se aproveitam dos avanços tecnológicos para tornar a produção da heroína maior e mais rápida, aproveitando-se também de seus pequenos tamanhos para manter a discrição e se tornarem invisíveis ao governo.

### 3.4 O romance na Colômbia e suas relações com a trajetória da violência no país

Em primeiro lugar, acreditamos ser importante ressaltar que o termo *literatura de violencia*, nas produções literárias colombianas, é um termo genérico sob o qual se tem produzido uma grande quantidade de obras que tratam desse tema de variadas formas, perspectivas e épocas, além de serem obras que possuem, da mesma maneira, diferentes níveis de elaboração estética, como mostra o pesquisador Cristo Rafael Figueroa Sanchez<sup>89</sup>, em seu texto *Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx*. Além disso, é preciso separar os termos *literatura de violencia* de *narrativa da Violência*, conforme a diferenciação do termo *violencia* – grafado em minúsculo – com o termo *Violência* – grafado em maiúsculo. Sobre esse aspecto, afirma Figueroa Sánchez (2004):

*Al referirnos a la Violencia, es necesario distinguir violencia con minúscula para señalar el estado de guerra, hechos violentos y conflicto permanente en que Colombia se encuentra sumida; y Violencia con mayúscula para señalar el lapso tristemente célebre de nuestra historia entre 1946 y 1958 (Uribe Celis 1992: 137), cuyo efecto desestabilizador parece no agotarse nunca. Precisamente, la especificidad de la violencia que nos caracteriza procede de dicho período, aunque luego de su finalización, ha adoptado distintas facetas que hacen parte en la actualidad de todas las formas de vida colombiana. (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2004, p. 95)<sup>90</sup>.*

Assim, a *narrativa da Violência* seria uma subcategoria do grande leque que seria a literatura de *violencia*, na Colômbia.

<sup>89</sup> Professor titular da *Universidad Javeriana* em Bogotá. É mestre e Doutor em Literatura pela mesma universidade. Sua pesquisa se concentra na historiografia literária colombiana dos séculos XIX e XX.

<sup>90</sup> Ao nos referirmos à *Violência*, é necessário distinguir *violencia* com minúscula para assinalar o estado de guerra, fatos violentos e conflito permanente em que a Colômbia se encontra sumida; e *Violência* com maiúscula para assinalar o lapso tristemente célebre de nossa história entre 1946 e 1958 (Uribe Celis 1992, p. 137), cujo efeito desestabilizador para não se esgotar nunca. Precisamente, a especificidade da *violencia* que nos caracteriza procede deste período, ainda que em seguida de sua finalização, adotou distintas facetas que fazem parte na atualidade de todas as formas de vida colombiana”. (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2004, p. 95, tradução nossa).

A narrativa de Violência, surge, de acordo com teórico Augusto Escobar (1996)<sup>91</sup>, com esse período denominado *La Violencia*. Em suas palavras:

*La literatura que trata el fenómeno de la violencia se puede precisar, en un sentido, como aquella que surge como producto de una reflexión elemental o elaborada de los sucesos histórico-políticos acontecidos antes del 9 de abril de 1948 y la muerte del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, hasta las operaciones cívico-militares contra las llamadas "Repúblicas Independientes", en 1965, y la formación de los principales grupos guerrilleros aún hoy vigentes. En otro sentido, [puede ser] aquella literatura que nace, en una primera fase, tan adherida a la realidad histórica que la refleja mecánicamente y se ve mediatizada por esos acontecimientos cruentos, para dar paso a otra literatura que relabora la violencia ficcionándola, reinventándola, generando otras muchas formas de expresarla. (ESCOBAR, 1996)<sup>92</sup>.*

De uma maneira geral, essas *narrativas de La Violencia*, especialmente em suas manifestações iniciais, vêm acompanhadas por uma grande reflexão das causas e consequências do fenômeno da guerra vivida entre as décadas de 1950 e 1960. Escobar (1996) acrescenta que, no país, sob essa denominação de *narrativas de la Violencia* predominam as obras que usam técnicas como o testemunho e privilegiam a história à estética, isto é, tradicionalmente, a elaboração da linguagem, a caracterização das personagens e o enredo se tornavam menos importantes que os acontecimentos. Esse tipo de narrativa usualmente era produzido mais com a finalidade de defender uma ideia do que com finalidades artísticas. Dessa maneira, Escobar (1996) mostra que entre a história e a literatura se estabelece uma conexão de causa e efeito que faz com que a trama normalmente se estruture em uma sequência linear, organizada em começo, meio e fim, em uma tentativa de coincidir, portanto, o tempo da narrativa com o tempo histórico<sup>93</sup>.

No entanto, as *narrativas de La Violencia* podem ser consideradas como uma reação “*unánime y masiva*” (ESCOBAR, 1996)<sup>94</sup> por parte dos escritores à realidade que os afetava. Tendo em conta que a sociedade colombiana é considerada por seus estudiosos como uma sociedade de curta memória, que usa o silêncio frente à violência para renegá-la, a atitude dos

<sup>91</sup> Professor da *Universidad de Antioquia*, em Medellín.

<sup>92</sup> É possível precisar a literatura que trata do fenômeno da violência, em um sentido, como aquela que surge como produto de uma reflexão elementar ou elaborada dos acontecimentos histórico-políticos acontecidos antes de 9 de abril de 1948 e da morte do líder popular Jorge Eliécer Gaitán, até as operações cívico-militares contra as chamadas "Repúblicas Independientes", em 1965, e a formação dos principais grupos guerrilheiros ainda hoje vigentes. Em outro sentido, [pode ser] aquela literatura que nasce, em uma primeira fase, tão aderida à realidade histórica que a reflete mecanicamente e se vê mediatizada por esses acontecimentos cruéis, para dar passo a outra literatura que reelabora a violência ficcionalizando-a, reinventando-a, gerando outras muitas formas de expressá-la. (ESCOBAR, 1996, tradução nossa).

<sup>93</sup> É importante ressaltar que essa subordinação mencionada não abarca a totalidade de obras, se referindo apenas a um grupo, especialmente composto pelos romances iniciais.

<sup>94</sup> [...] unânime e massiva. (ESCOBAR, 1996, tradução nossa).

escritores em retratar o que é silenciado pela sociedade contribui, seja de maneira consciente ou inconsciente, para despertar o país da apatia cultural em que havia estado por muito tempo.

A pesquisadora María Helena Rueda<sup>95</sup>, em seu artigo *La violencia desde la palabra* (2001) afirma que ainda há, nessa literatura de violência, uma separação entre a violência no campo e a violência na cidade, sobretudo nos romances da década de 1990. A pesquisadora retoma as reflexões da escritora Laura Restrepo<sup>96</sup> em seus trabalhos acadêmicos para mostrar que anteriormente havia uma preocupação maior por parte dos escritores sobre o que ocorria no campo, tendo em conta que a percepção do senso comum era que o período de *La Violencia* começou na cidade, mas se estendeu ao campo, onde a violência foi maior. O papel da cidade seria o de regulador da situação, tanto que foi na capital Bogotá que se assinou o acordo de *Frente Nacional*, sobre o qual já falamos a respeito no tópico 3 deste trabalho.

Diante do que foi mencionado, é possível observar que a violência na Colômbia é um fenômeno difícil de ser elucidado em todas as suas facetas, devido aos diferentes fatores que intervêm no seu desenvolvimento. Sobre a situação da violência na Colômbia de uma maneira geral e sobre *La Violencia* de uma maneira mais específica, Escobar (1996) afirma:

*Son numerosas las explicaciones que se han dado, sin que pueda afirmarse que tal o cual responde a todos los interrogantes [...]. Las tesis que la explican van desde las económicas, sociales, históricas, hasta las psicológicas, morales, culturales y étnicas. Todas ellas revelan, de un lado, la abundante literatura que se ha producido al respecto y, de otro, que el fenómeno de la Violencia resulta más complejo de lo que supusieron, en su explicación, cada uno de los estudiosos de la misma. Al margen de cuáles sean las causas, los miles de muertos de ese tiempo apocalíptico son y siguen siendo víctimas, porque aún no han sido reivindicadas sus muertes. No se ha hecho justicia a ese pueblo que se incitó a matarse entre sí, a esa guerra fratricida que no comenzó para que se desarrollaran sin piedad en nombre de dos banderas que, desde 1849, poco beneficio le ha reportado. Así lo testimonia, desde la literatura, la mayoría de las setenta y más novelas sobre la Violencia*<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Maria Helena Rueda é especialista em literatura latino-americana e cultura desde a independência. Estuda ainda a violência e a representação da violência; cinema latino-americano e estudos Americanos interculturais. Atualmente é professora na Smith College.

<sup>96</sup> Nasceu em Bogotá, Colômbia, em 1950. Formou-se em letras e filosofia pela *Universidad de los Andes*. Seu primeiro livro, *História de um entusiasmo*, veio a público em 1986. Escritora reconhecida internacionalmente, traduzida em mais de doze idiomas, foi agraciada com o Prix France Culture (França) e o Prêmio Sor Juana Inês de la Cruz (México) pelo romance *Dulce compañía*.

<sup>97</sup> São numerosas as explicações que se tem dado, sem que possa se afirmar que tal ou qual responda a todos as interrogações [...]. As teses que a explicam vão desde as econômicas, sociais, históricas, até as psicológicas, morais, culturais e étnicas. Todas elas revelam, de um lado, a abundante literatura que se produziu ao respeito e, de outro, que o fenômeno de *la Violencia* resulta mais complexo do que supuseram, em sua explicação, cada um dos seus estudiosos. À margem de quais sejam as causas, os milhares de mortos desse tempo apocalíptico são e seguem sendo vítimas, porque ainda não foram reivindicadas suas mortes. Não foi feita justiça a esse povo incitado a matarem-se entre si, a essa guerra fratricida que não começou para que se desenvolvesse sem piedade em nome de duas bandeiras que, desde 1849, pouco benefício deu. Assim testemunha, desde a literatura, a maioria dos setenta e tantos romances sobre *la Violencia*. (ESCOBAR, 1996, tradução nossa).



No entanto, podemos considerar que, com a literatura de violência, especialmente aquela que se refere ao período de *La Violencia*, é iniciada uma produção literária colombiana que apresenta algumas particularidades, sendo capaz de vincular tanto os escritores como os leitores à realidade do país. Nesse momento há uma espécie de “tomada de consciência” sobre o que envolve o ofício literário e sobre a necessidade da imersão na realidade histórica. Além disso:

*[...] urge acercarse a la corriente universal de la cultura sin relegar la propia, por el contrario, se la incorpora y profundiza; se estudian e internalizan los problemas inherentes al lenguaje y el manejo de las diversas técnicas narrativas. Se reconoce el oficio del escritor como una actividad exigente y exclusiva.* (ESCOBAR, 1996) <sup>98</sup>.

Essas características mencionadas por Escobar (1996) podem não ser vistas de imediato na literatura que trata da violência, entretanto, com o tempo, e juntamente com a mudança de mentalidade que propicia a pós-modernidade, esse tipo de literatura sofre várias transformações, até retratar o narcotráfico e o *sicariato* na década de 1990, já com outra visão, diferente dessa do testemunho e da documentação de uma realidade, preocupando-se com o entorno desde uma perspectiva literária.

Os teóricos, como Rueda (2001), Escobar (1996), Rodríguez [2000b], demonstram que é com a essa literatura de violência que uma nova geração de escritores, na qual se encontra o próprio Fernando Vallejo, deixa de assumir a Europa e os Estados Unidos como parâmetro cultural para dirigir o olhar ao lugar de onde eles falam, para reivindicar a história de seu povo e também de suas contradições.

### ***3.4.1 Romance do narcotráfico, narco-narrativas, sicaresca antioqueña, romances em torno de Pablo Escobar: problematizando as terminologias***

Inicialmente, acreditamos ser importante ressaltar que dentre as produções literárias que retratam as várias violências que atuam no país, aquelas que têm como pano de fundo o narcotráfico, e, por conseguinte, todos os seus desdobramentos, foram escassas até a morte de Pablo Escobar, ocorrida em 1993, e o desmantelamento dos cartéis da droga no decorrer da década de 1990. Foi apenas depois desses acontecimentos que começaram a surgir em larga escala romances que tratam dessa temática, sendo o marco inicial o lançamento de *La Virgen*

---

<sup>98</sup> [...] urge aproximar-se à corrente universal da cultura sem renegar a própria, pelo contrário, ela é incorporada e aprofundada; são estudados e internalizados os problemas inerentes à linguagem e manipulação das diversas técnicas narrativas. É reconhecido o ofício do escritor como uma atividade exigente e exclusiva (ESCOBAR, 1996).

*de los sicarios*, de Fernando Vallejo, em 1994. Sobre o surgimento desses romances, Ospina (2010) mostra que a crítica literária do país

*desde entonces, [...] ha dividido su análisis basándose en los personajes principales de esas obras: la novela del sicariato, con el joven sicario como protagonista, y la del narcotráfico con los narcotraficantes como personajes centrales*". (OSPINA, 2010, p. 97, grifos nossos)<sup>99</sup>.

Antes de prosseguirmos, vale lembrar que essa linha de raciocínio usada por Ospina (2010) é apenas uma tendência que resulta, em certo nível, em uma classificação didática, não configurando um paradigma classificatório por parte da crítica. Parece-nos que os limites entre uma coisa e outra são bastante tênues, dificultando, portanto, uma classificação efetiva.

Para ilustrar esse ponto de vista vejamos a afirmação do pesquisador Juan Alberto Blanco Puentes (2010)<sup>100</sup>:

*En el amplio abanico de posibilidades en relación al narcotráfico y novela colombiana encontramos novela testimonial -Sangre ajena-, novela negra -La mujer que sabía demasiado-, novela erótica -Fragmentos de amor furtivo, nouvelle histórica -Lara-, nouvelle futurista -El cerco de Bogotá-, novela política -El eskimal y la mariposa, Lara, Noticia de un secuestro-, novela epistolar -Cartas cruzadas-, novela musical -Quítate de la vía perico-, novela intimista -Happy birthday, Capo-, novela queer -La virgen de los sicarios-, novela social/cultural -Delirio-. Los personajes, por su parte, son representaciones de la realidad histórica que ha vivido el país desde finales de la década del setenta, que como vimos, es sólo un momento histórico ligado a un fenómeno mayor: la Violencia. Entonces, se obtiene como resultado que la Novela del narcotráfico (origen, desarrollo, implementación, solidificación, deterioro, mutación, preservación, afectación, injerencia, relaciones y secuelas) al igual de la Novela sicaresca (el asesino a sueldo, sus condiciones sociales, sus tipología familiar, su ética y valores) y las Novelas de Pablo (sus orígenes, su vida social, familiar, política, económica y su muerte, así como las novelas que se suceden históricamente después de su deceso) son tres subgrupos de la Novela de la violencia (BLANCO PUENTES, 2010)<sup>101</sup>.*

<sup>99</sup> [...] desde então [...] dividiu sua análise baseando-se nas personagens principais destas obras: **o romance do sicariato**, com o jovem sicário como protagonista, e **o do narcotráfico** com os narcotraficantes como personagens centrais. (OSPINA, 2010, p. 97, tradução e grifos nossos).

<sup>100</sup> Mestre em Literatura pela Pontifícia Universidad Javeriana.

<sup>101</sup> No amplo leque de possibilidades em relação ao narcotráfico e romance colombiano encontramos romance de testemunho – *Sangre ajena* –, romance negro – *La mujer que sabía demasiado* –, romance erótico – *Fragmentos de amor furtivo* –, nouvelle histórica – *Lara* –, nouvelle futurista – *El cerco de Bogotá* –, romance político – *El eskimal y la mariposa, Lara, Noticia de un secuestro* –, romance epistolar – *Cartas cruzadas* –, romance musical – *Quítate de la vía perico* –, romance intimista – *Happy birthday, Capo* –, romance queer – *La virgen de los sicarios* –, romance social/cultural – *Delirio* –. As personagens, por sua vez, são representações da realidade histórica que viveu no país desde finais da década de setenta, que como vimos, é só um momento histórico ligado a um fenômeno maior: a Violência. Então, se obtém como resultado que o Romance do narcotráfico (origem, desenvolvimento, instauração, solidificação, deterioração, mutação, preservação, afetação, ingerência, relações e sequências) da mesma forma que o romance *sicaresco* (o assassino de aluguel, suas condições sociais, suas tipologias familiares, sua ética e valores) e os Romances de Pablo (suas origens, sua vida social, familiar, política, econômica e sua morte, assim como os romances que se sucedem historicamente depois de sua decadência) são três subgrupos do Romance da violência. (BLANCO PUENTES, 2010).

Blanco Puentes (2010) usa a terminologia *sicaresca* para se referir às narrativas que tratam da figura do sicário. *Sicaresca* (ou *sicaresca antioqueña*) foi um termo cunhado pelo escritor e jornalista Héctor Abad Faciolince<sup>102</sup>, fazendo um trocadilho com a terminologia *picaresca espanhola*, na tentativa de aproximar a figura do sicário da figura do pícaro espanhol do Século de Ouro<sup>103</sup>. Apesar de haver estudos que relacionam o sicário ao pícaro, na Colômbia a aproximação feita a ambas as figuras está na associação do adjetivo pícaro conforme expresso no dicionário da Real Academia Espanhola (2012) que caracteriza o termo “pícaro” como “*bajo, ruin, doloso, falta de honra y vergüenza*”. A aproximação entre ambas as figuras não acarreta, obrigatoriamente, na aproximação dos gêneros literários aos quais elas pertencem. A terminologia *sicaresca*, no entanto, não é largamente aceita e alguns acadêmicos, como o professor Oscar Osorio (2006)<sup>104</sup> rejeita seu uso. Segundo ele:

*Un imaginativo escritor la bautizó sicaresca antioqueña y la denominación se impuso, en algunos casos, con gesto burlón. La ligereza del término y la simpatía con que se acogió son indicios claros del dejo irónico con el que se acercan algunos académicos y escritores a dicha literatura. Cualquier lector desprevenido encontrará sin esfuerzo el intertexto con la picaresca española en este juego verbal. De hecho, mi diccionario cibernético corrige automáticamente la S por la P, convirtiendo la sicaresca en picaresca; parece que hasta él sabe de esas honduras literarias. Pero no es la línea de la picaresca española la que deberíamos citar en la denominación de esta literatura, aunque parezca agraciada la expresión, por varias razones.* (OSORIO, 2008, p. 65)<sup>105</sup>.

Tendo em conta o que foi exposto, notamos que tanto as denominações das categorias são variáveis de acordo com os autores, tanto quanto o agrupamento das obras nessas categorias. A pesquisadora Rueda (2001), por exemplo, concorda com a terminologia “romance do sicariato”, assim como o crítico Osorio (2006), no entanto, ao contrário de

<sup>102</sup> Autor de vários livros, dentre os quais se destaca *El olvido que seremos* (editora Planeta, 2006).

<sup>103</sup> O século de ouro espanhol é um período que abarca desde o renascimento (século XVI) até o barroco (séc. XVIII). Caracteriza-se pelo apogeu das manifestações artísticas espanholas, em vários âmbitos.

<sup>104</sup> Professor da Escola de Estudos Literários da *Universidad del Valle*. Licenciado em Literatura e Mestre em Literatura Latino-americana e Colombiana na *Universidad del Valle*. Estudos de doutorado na Hispanic and Luso-Brazilian Literatures, em Graduate Center (CUNY), New York. Autor dos livros: *La balada del sicario y otros infaustos* (Cali: Botella y Luna, 2002); *Historia de una pájara sin alas* (Cali: Universidad del Valle, 2003); *La mirada de los condenados: la masacre de Diners Club* (Cali: Botella y Luna, 2003); *Poliadfonía* (Cali, Universidad del Valle, 2004); parte da antologia de poesia *Encuentro 10 poetas latinoamericanos en USA* (New York: Sin Frontera Editores/ Cali: Botella y Luna, 2003) e do livro de ensaios *Nueva novela colombiana: ocho aproximaciones críticas* (New York: Sin Frontera Editores / Cali: Botella y Luna, 2004).

<sup>105</sup> Um imaginativo escritor a batizou *sicaresca antioqueña* e a denominação se impôs, em alguns casos, com gesto brincalhão. A leveza do termo e a simpatia com que foi acolhido são indícios claros da deixa irônica com que se aproximam alguns acadêmicos e escritores a essa literatura. Qualquer leitor desprevenido encontrará sem esforço o intertexto com a picaresca espanhola neste jogo verbal. De fato, meu dicionário cibernético corrige automaticamente o S pelo P, convertendo a *sicaresca* em picaresca; parece que até ele sabe dessas profundidades literárias. Mas não é a linha da picaresca espanhola a que deveríamos citar na denominação desta literatura, ainda que pareça agraciada a expressão, por várias razões (OSORIO, 2008, p. 65, tradução nossa, grifos nossos).

Ospina, Rueda (2001) agrupa a obra *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) no grupo denominado “romances em torno do ciclo de Pablo Escobar”.

Posicionando-nos acerca dessa problemática, no presente trabalho consideraremos a obra *La virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) como pertencente ao grupo denominado *romance do sicariato*, termo usado pelos críticos Oscar Osorio e Erna Von Der Walde.

### 3.4.2 O romance do sicariato

Como já mencionados, são denominados *romance do sicariato* aquelas obras cujos enredos retomam a problemática dos sicários na Colômbia. Essas narrativas, de acordo com a pesquisadora Angela Adriana Reginfo Correa<sup>106</sup> (2008), são caracterizadas por retratar aspectos marginalizados da sociedade; pelo tom de denúncia através de uma crítica social, retratando o fenômeno do *sicariato* como um produto, um resultado do quadro político e social colombiano e pelo uso do *parlache* (gíria das periferias) como linguagem que constitui a esses personagens, de maneira que a narrativa adquire força, se tornando carregada de verossimilhança.

Reginfo Correa (2008, p. 100-101) aponta cinco aspectos que podem caracterizar o romance do sicariato. Em suas palavras:

*El primero de ellos es la configuración del arquetipo sicario, su construcción como antihéroe, teniendo en cuenta diversas perspectivas como su relación con la muerte, con la religión, con el amor, con la familia, con sus pares y el rol que desempeña la mujer. El segundo aspecto es la presencia de elementos históricos reconocibles como fechas, lugares y nombres, y la descripción del mecanismo organizacional del sicariato en relación con estructuras más poderosas de violencia. El tercer aspecto es la presencia frecuente de un narrador letrado o de un investigador que le da coherencia a los hechos narrados; su función tiende a ser crítica frente a la situación y es quien presenta cierto análisis sobre la violencia, o al menos su punto de vista personal. El cuarto aspecto es la configuración del entorno urbano desde las prácticas violentas: cómo la división de los espacios y la manera de distribuir el equipamiento urbano influyen para que se lleve a cabo; la ciudad del sicariato por preferencia es Medellín, aunque también se extiende a otras ciudades principales como Bogotá, Cali e incluso de la costa. El último aspecto es el “parlache” o habla cotidiana de las barriadas que presenta a los sicarios como grupo subalterno, dándole verosimilitud a las obras y permitiendo vislumbrar sus costumbres e ideas<sup>107</sup>.*

<sup>106</sup> Pesquisadora sob a orientação do professor Oscar Wilson Osorio Correa.

<sup>107</sup> O primeiro deles é a configuração do arquétipo sicário, sua construção como anti-herói, tendo em conta diversas perspectivas como sua relação com a morte, com a religião, com o amor, com a família, com seus pares e o papel que desempenha a mulher. O segundo aspecto é a presença de elementos históricos reconhecíveis, como datas, lugares e nomes, e a descrição do mecanismo organizacional do sicariato em relação aos fatos narrados; sua função tende a ser crítica frente à situação e é quem apresenta certa análise sobre a violência, ou ao menos seu ponto de vista pessoal. O quarto aspecto é a configuração do entorno urbano desde as práticas violentas: como a divisão dos espaços e a maneira de distribuir o equipamento urbano influem para que se leve a

O professor Oscar Osorio (2006), ao discutir sobre o *romance do sicariato*, atenta para o fato de que uma característica compartilhada por muitas obras é a postura pessimista, concordando com Escobar (1996) quando este aponta que os escritores colombianos do *final do século* possuem uma visão apocalíptica do mundo. Os romances, muitas vezes, colocam o Estado colombiano em uma condição aguda de decadência que propicia o surgimento do fenômeno do *sicariato*, sendo este, ao mesmo tempo, um produto dessa decadência e um agravante do mesmo processo, ou seja, em meio à deterioração de um sistema que foi sempre dominado por uma elite, surge um grupo paralelo que oferece, em uma solução violenta e paliativa, benefícios e oportunidades de ascensão social, política e econômica a uma parcela da população excluída pelo sistema vigente.

Outra característica comum a esses romances, de acordo com Ospina (2010) é o tratamento conferido à figura do sicário. Nessas obras, pela primeira vez, são explorados vários âmbitos da vida desses jovens, mostrando um lado mais humano de suas existências. É destacado também o efeito da influência midiática, através da busca pelos bens de consumo por parte desses assassinos de aluguel.

O romance inicial que trata do tema do sicariato na Colômbia é *El sicario* (1988) de Mario Bahamon Dussán, escrito ainda com finalidades documentais. No entanto, essas produções literárias somente adquirem um grande reconhecimento com a publicação de *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, em 1994. A obra de Vallejo distancia-se das anteriores por não apresentar o sicário com uma perspectiva sociológica, mas por meio de uma perspectiva literária.

#### 3.4.2.1 A figura do sicário nas narrativas do sicariato

Observa o pesquisador Herbert Schlenker (2008)<sup>108</sup> que o termo “sicário” remete a Roma Antiga, onde foi desenvolvida uma pequena adaga, do tamanho ideal para ser escondida na manga da toga do assassino contratado e passar despercebida durante um assassinato. Essa pequena adaga recebia o nome de *sica* (ou *sicca*, conforme a grafia do crítico Reyes Albarracín, 2007), nome que talvez se relacionasse ao verbo latino *secare*

---

cabo; a cidade do sicariato por preferência é Medellín, ainda que [este] também se estenda a outras cidades principais como Bogotá, Cali e inclusive o litoral. O último aspecto é o '*parlache*' ou fala cotidiana da periferia que apresenta os sicários como grupo subalternos, dando verossimilhança às obras e permitindo um vislumbre de seus costumes e ideias. (REGINFO, 2008, p. 100-101, tradução nossa).

<sup>108</sup> Pesquisador do romance sicariato pela *Universidad Andina Simon Bolívar* - Sede Equador.

(cortar). Posteriormente, dessa arma derivou o nome do ofício desse assassino (*sicarius*) e o próprio assassino passou a ser chamado de *sicarium*.

O termo, entretanto, só passou a ser usado em castelhano na segunda metade do século XX, conforme aponta Schenker (2008), incorporando-se ao vocabulário por meio das crônicas jornalísticas. Com esse fato, o pesquisador nos mostra que há uma crítica em relação ao uso do termo, no sentido de que o sicário seria uma construção midiática que discriminaria o tipo de homicídio cometido por essa figura, assim como seu tratamento na esfera jornalística. Assim, “*pareceria que la sociedad civil – guiada por la esfera mediática – intenta establecer las diferencias morales y legales entre um homicidio ‘convencional’ y uno ‘por encargo’*” (SCHLENKER, 2008, p. 12)<sup>109</sup>. A partir dessa ideia, o crítico aponta que no tipo de crime cometido pelo sicário está implícita uma série de fatores que podem resultar difíceis para que um cidadão comum os compreenda. Entre esses fatores estariam

*la premeditación, el pago por una muerte, las invisibles redes de violencia, la religiosidad popular adaptada al crimen, la indiferencia e inoperancia de las instituciones del Estado, el vínculo del sicario con las economías ilegales, etc.* (SCHLENKER, 2008, p. 12)<sup>110</sup>

Todavia, o uso do termo implica também um rótulo que termina por criar uma espécie diferente de crime cometido por essas figuras. O termo antes usado para se referir aos sicários era “assassinos de moto”.

De todas as formas, é na década de 1980, com o assassinato do ministro Lara Bonilla é que aparece a figura do sicário associada aos adolescentes. A essa figura, mais especificamente, se refere o narrador personagem Fernando em *La Virgen de los sicários* (VALLEJO, 2008), para a qual ele formula a seguinte definição:

*[...] te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor.* (VALLEJO, 2008, p. 9)<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> [...] pareceria que a sociedade civil – guiada pela esfera midiática – tenta estabelecer as diferenças morais e legais entre um homicídio ‘convencional’ e um ‘encarregado’. (SCHLENKER, 2008, p. 12, tradução nossa).

<sup>110</sup> [...] a premeditação, o pagamento por uma morte, as invisíveis redes de violência, a religiosidade popular adaptada ao crime, a indiferença e inoperância das instituições do Estado, o vínculo do sicário com as economias ilegais, etc. (SCHLENKER, 2008, p. 12 tradução nossa).

<sup>111</sup> [...] vou te dizer o que é um sicário: um juvenzinho, às vezes uma criança, que mata por encomenda. E os homens? Os homens geralmente, não, aqui os sicários são meninos ou juvenzinhos de doze, quinze, dezessete anos, como Alexis, meu amor... (VALLEJO, 2008, p. 9, tradução nossa).

A pesquisadora Reginfo Correa (2008), ao descrever a figura do sicário, mostra que seus atos não são conduzidos por qualquer princípio ideológico e que os sicários veem o que fazem como um trabalho. Eles fazem uso de alguns objetos que se tornaram suas marcas registradas, como insígnias religiosas (escapulários e selos), o uso da moto para locomoção e a preferência pelas mini Uzi, um tipo de pistola automática (sendo Uzi a marca mais famosa). Ao passo que o uso dos objetos religiosos poderia evidenciar uma relação diferente com uma divindade “adaptada” ou, de algum modo, “reciclada”, a motocicleta e a obsessão pelas mini Uzi estariam associadas com a sociedade de consumo.

Esses meninos são, na maioria das vezes, crianças que cresceram em um ambiente fragmentado, precário, em que não há uma presença masculina, sendo a mãe a chefe de família. Em *La Virgen de los sicarios* (2008), isso fica bastante claro quando Fernando visita a família de Alexis:

*Hasta allá subí a buscar a la mamá de Alexis y de paso a su asesino. [...] Llamé. Me abrió ella, con un niño en los brazos. Y me hizo pasar. Otros dos niños de pocos años se arrastraban, semidesnudos, por esta vida y el piso de tierra. Pensé en una humilde mujer de mi niñez, una sirvienta de mi casa, que me la recordaba. Evidentemente aquella lejana mujer, que por la edad podía haber sido mi madre, no era la que tenía enfrente, que podía ser mi hija. [...] ¿Sería que por sobre el abismo del tiempo se repetían las personas, los destinos? Lo que fuera. Ni en esta pobre mujer ni en ninguno de sus niños reconocí un solo rasgo de Alexis, nada pero nada, nada de su esplendor. Los milagros son así, burleteros. Hablamos muy poco. Me contó que su actual esposo, el padre de estos niños, la había abandonado; y que al otro, el padre de Alexis, también lo habían matado. (VALLEJO, 2008, p. 100)<sup>112</sup>.*

E também fica evidente quando Wílmар, ao decidir sair do país com Fernando, quer antes se despedir de sua mãe:

*Le dije a Wílmар que en mi opinión ya no tenía objeto seguir en Medellín, que esta ciudad no daba para más, que nos fuéramos. ¿Que para dónde? Para donde fuera. El mundo no se acababa aquí, era bien grande. En cuanto a la humanidad, en todas partes sería la misma, la misma mierda, pero distinta. Aceptó. Simplemente tenía que ir antes a su barrio a despedirse de su mamá y a constatar que de veras le hubieran enviado la nevera, y a mi apartamento a sacar su ropa. (VALLEJO, 2008, p. 134)<sup>113</sup>.*

---

<sup>112</sup> Até lá subi procurando a mãe de Alexis e de tabela a seu assassino. [...] Chamei. Ela que me atendeu, com um menino nos braços. E me convidou a entrar. Outros dois meninos de poucos anos se arrastavam, seminus, por esta vida e pelo chão de terra. Pensei em uma humilde mulher da minha infância, uma empregada da minha casa, que ela me lembrava. Evidentemente aquela distante mulher, que pela idade podia haver sido minha mãe, não era a que tinha em frente, que podia ser minha filha. [...] Seria que por sobre o abismo do tempo se repetiam as pessoas, os destinos? Fosse o que fosse. Nem nesta pobre mulher nem em nenhum de seus meninos reconheci um solo traço de Alexis, nada mas nada, nada de seu esplendor. Os milagres são assim, brincalhões. Falamos muito pouco. Me contou que seu atual esposo, o pai destes meninos, a havia abandonado; e que ao outro, o padre de Alexis, também o haviam matado. (VALLEJO, 2008, p. 100, tradução nossa).

<sup>113</sup> Disse a Wílmар que na minha opinião já não tinha sentido seguir em Medellín, que esta cidade não dava para mais, que fôssemos embora. Mas, para onde? Para onde quer que fosse. O mundo não se acabava aqui, era bem

Reginfo Correa (2008) acrescenta que as primeiras referências de socialização dessas crianças, na realidade, são aquelas pessoas com quem eles se reúnem na rua e iniciam sua carreira de sicários. Com isso podem preencher uma aspiração de reconhecimento dentro de um grupo.

Um aspecto que é bastante notável na caracterização do sicário na literatura é a influência dos meios de comunicação de massa que resulta em uma ânsia consumista nesses garotos. Essa ânsia é o que explica em muitas vezes a construção de modelos violentos, sob a questão de que o poder se legitima pela força e pelo extermínio do outro; sem contar que a aquisição de bens se torna um meio pelo qual essas figuras acreditam poder ascender àquela posição almejada, em uma relação invertida e atravessada pelo capitalismo selvagem, em que os bens de consumo passam a determinar o sujeito e não o contrário.

Von Der Walde (2000) afirma sobre o lugar do sicário na sociedade colombiana que:

*El sicario es el compendio de una violencia que no se hace inteligible: en el sicariato se encuentran la violencia política con la violencia social. [...] Allí se encuentran también el narcotráfico con el paramilitarismo, la ausencia del Estado con el capitalismo salvaje de la globalización. Confluyen en él las cegueras de una sociedad en la que la violencia política ha sido un medio legitimado para acceder al poder y que creyó que la violencia social era culpa de los pobres. El sicario es la herencia de una sociedad normalizada cuyas élites se ocuparon de lo político y lo económico, dejando lo social en manos de las obras de caridad. (VON DER WALDE, 2000, p. 224)<sup>114</sup>.*

Todas essas estruturas de violência mencionadas por Von Der Walde (2000) dão ao *sicariato* uma razão de existência, além de apresentar a maneira como ele se ordena. O *sicariato* é um fenômeno de origem urbana, assim como o espaço onde o narcotráfico adquire mais destaque. Sabemos que a grande maioria dos sicários vem das periferias das grandes cidades, ainda que possa atuar em outras regiões.

E o sicário tem sido estudado em diferentes áreas do conhecimento – como a sociologia, antropologia, comunicação social –, ao mesmo tempo em que, depois da morte de Escobar, em 1993, passa a ser largamente retratado tanto no cinema como na literatura, em

---

grande. Em relação à humanidade, em todas partes seria a mesma, a mesma merda, mas distinta. Aceitou. Simplesmente tinha que ir antes a seu bairro para se despedir de sua mãe e a constatar que de verdade lhe haviam enviado a geladeira, e a meu apartamento para pegar sua roupa. (VALLEJO, 2008, p. 134, tradução nossa).

<sup>114</sup> O sicário é o compêndio de uma violência que não se faz inteligível: no sicário se encontram a violência política com a violência social [...]. Ali se encontra também o narcotráfico com o paramilitarismo, a ausência do Estado com o capitalismo selvagem da globalização. Confluem nisso as cegueiras de uma sociedade na qual a violência política tem sido um meio legitimado para aceder ao poder e que acreditou que a violência social era culpa dos pobres. O sicário é a herança de uma sociedade normalizada cujas elites se ocuparam do político e do econômico, deixando o social nas mãos das obras de caridade. (VON DER WALDE, 2000, p. 224, tradução nossa).



livros e filmes como *Rodrigo D.: no futuro* (filme lançado em 1990) , *Rosario Tijeras* (livro lançado em 1999, filme lançado em 2005, novela lançada em 2010), *La Virgen de los sicarios* (livro lançado em 1993 e filme lançado em 2000). Nesses âmbitos artísticos, o sicário costuma ser representado como uma figura que atua violentamente e por meio da qual convergem várias instâncias do poder paralelo, especialmente aquelas ligadas aos cartéis da droga. Ao mesmo tempo em que é um produto de um meio decadente, o sicário agrava a situação de decadência desse mesmo meio através da sua atuação. É bastante estreita, portanto, a relação entre o sicário real e o sicário representado na literatura que resulta na força da *narrativa do sicariato* e na carga de verossimilhança, conforme já comentamos a respeito.

No entanto é importante ressaltar que nas narrativas que abarcam a questão do sicariato, por exemplo, *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) notamos um esforço na tentativa de dar espaço a esses marginalizados, ao mostrá-los como produto de um quadro mais amplo, mas sem perder de vista o estético, o literário. Além disso, na literatura, poderíamos considerar que o sicário, metaforicamente, se torna uma espécie de síntese da própria sociedade pós-moderna colombiana quando se transforma no compêndio de uma violência que se faz inteligível, de acordo com Von Der Walde (2000), canalizando tanto valores tradicionais, como a crença no divino, os rituais cristãos, por meio de uma elevada crença religiosa reciclada, adaptada (conforme veremos no tópico 4) , quanto valores pós-modernos, ao estar em posição de contrariar uma ordem vigente em uma relação de ruptura violenta com a forma político-social estabelecida.

#### 4 LA VIRGEN DE LOS SICARIOS: OSTENTAÇÃO E RUÍNAS

*En este país, por unos tenis uno se mata o se hace matar. Por unos tenis apestosos estamos dispuestos a irnos a averiguar a que huele la eternidad... Esto es por un principio de justicia: aquel a quien se los van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos.*

*(Fernando Vallejo)*

O livro *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é considerado por grande parte dos teóricos colombianos como um dos quatro pilares do *romance do sicariato*, juntamente com as obras *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco Ramos, e *Sangre ajena* (2000), de Arturo Álope. No capítulo anterior, enquanto tentávamos nos aproximar de uma definição do termo *romance do sicariato*, pudemos observar que este tradicionalmente se define pela retomada e pela subversão de elementos do testemunho e do documentário (TORRES, A., 2010), configurando uma espécie de ponte com a realidade histórica, de maneira a tentar assumir uma posição diante dessa realidade. Tendo isso em conta, neste capítulo pretendemos mostrar, por meio da análise da obra *La Virgen de los sicarios* (2008), de Fernando Vallejo, quais são os recursos utilizados pelo autor de forma a fazer essa ponte e retratar a violência que assola a cidade de Medellín no âmbito ficcional. Partimos da hipótese de que o autor se utiliza da estética do *kitsch*, aproveitando-a como um recurso constitutivo da própria pós-modernidade, na tentativa de, muito além de retratar a realidade, denunciar as próprias mazelas sociais vividas pela sociedade colombiana, sobretudo na década de 1990. Dessa maneira, apresentamos primeiramente uma leitura do livro, seguida de uma aproximação à estética do *kitsch*, para, assim, conformar uma análise que justifique o uso da estética para descrever a violência na referida obra.

##### 4.1 A sociedade desenganada

Em *La Virgen de los sicarios* (2008), Vallejo retrata a situação sócio-política do *sicariato* na cidade de Medellín no início da década de 90, uma época de extrema violência em que a guerra entre Estado, guerrilha e narcotráfico se encontrava no seu ápice, como já pudemos conferir. O romance possui um argumento relativamente simples: relata a história de

um gramático, Fernando (que coincide com o nome do autor), um homem maduro que retorna à sua cidade natal (Medellín) para morrer em sua terra e percebe que a cidade já está muito distante daquela que conhecia, principalmente devido ao fenômeno da violência urbana. Fernando, à procura de um amante, conhece Alexis em um prostíbulo e descobre logo em seguida que ele é um jovem sicário. Segundo o próprio narrador-personagem, no livro:

*‘Aquí te regalo esta belleza –me dijo José Antonio cuando me presentó a Alexis–, que ya lleva como diez muertos’. Alexis se rio y yo también y por supuesto no le creí, o mejor dicho sí.[...] En fin, por ese apartamento de José Antonio, [...] pasaban infinidad de [...] jóvenes asesinos... (VALLEJO, 2008, p. 11-12)<sup>115</sup>.*

A partir disso, os dois começam a vagar pela cidade em visita a várias igrejas, de acordo com os eventos religiosos que se lhes apresentam (especialmente as procissões das terças-feiras). O ponto particular da relação entre Fernando e Alexis é o fato de que Fernando está constantemente se lembrando de sua infância e comparando-a com o tempo presente, como podemos notar nesse trecho do livro, em uma digressão do narrador-personagem:

*Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol [...]. Por eso, Alexis, no te recojo el revólver que se te ha caído mientras te desvestías, al quitarte los pantalones. Si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo. (VALLEJO, 2008, p. 15)<sup>116</sup>.*

Enquanto isso, o sicário se torna um “anjo exterminador” (Fernando se dirige a ele várias vezes usando essa terminologia), fazendo uma “limpeza social”, assassinando todos aqueles que desagradam a Fernando:

---

<sup>115</sup> ‘Aqui te presenteio com essa beleza – me disse José Antonio quando me apresentou a Alexis –, que já tem como dez mortes nas costas’. Alexis riu e eu também e claro que não acreditei, ou melhor dizendo sim. [...] Enfim, por esse apartamento de José Antonio [...] passavam uma infinidade de [...] jovens assassinos... (VALLEJO, 2008, p. 11-12, tradução nossa).

<sup>116</sup> Olha, Alexis, você tem uma vantagem sobre mim e é que você é jovem e eu já vou morrer, mas desgraciadamente para ti, nunca viverá a felicidade que eu vivi. A felicidade não pode existir nesse seu mundo de televisores e cassetes e punks e roqueiros e partidas de futebol [...]. Por isso, Alexis, não pego o revólver que caiu enquanto você se desvestia, ao tirar as calças. Se eu o pego, o levo ao coração e disparo. (VALLEJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

*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 gonorrea esa con su ruido a la profundidad de los infiernos. (VALLEJO, 2008, p. 28-30)<sup>117</sup>.*

Von Der Walde (2000, p. 223) afirma que isso ocorre porque a “*relación romántica [...] se agota ante la falta de proyectos en una sociedad desahuciada*”<sup>118</sup>.

Alexis, no meio da história, é morto por um grupo de sicários e Fernando sai à procura do assassino para se vingar. Na busca conhece Wílmар, outro sicário, e inicia outra relação sob as mesmas condições da anterior, associando constantemente Wílmар com Alexis (“*¿Qué estaría agradeciendo Alexis, perdón, Wílmар, a la Virgen?*” – VALLEJO, 2008, p. 95). Enquanto percorrem a cidade, Wílmар desempenhando papel de novo “anjo exterminador”, Fernando descobre que foi ele quem matou Alexis. Planeja matá-lo, levando-o para um motel nos arredores da cidade, mas fracassa. Wílmар se dá conta da tentativa e explica a Fernando que matou Alexis para vingar a morte do seu irmão.

*Cuando empezó a entrar el sol por la ventana entreabrió los ojos y entonces le pregunté: "¿Por qué mataste a Alexis?" "Porque mató a mi hermano", me contestó, restregándose los ojos, despertando. "Ah..."comenté como un estúpido. Nos levantamos, nos bañamos, nos vestimos y salimos. Al yo pagar en la recepción nos ofrecieron un café. Un "tinto", como dicen en este país absurdo. (VALLEJO, 2008, p. 133)<sup>119</sup>.*

<sup>117</sup> ‘Não é metaleiro – Alexis me explicou quando o mostrei na rua outro dia-. É um punk’. ‘Tanto faz. Eu queria matar esse esquisito’. ‘Eu o mato para você – disse Alexis com toda essa complacência sua atenta sempre aos meus mais mínimos caprichos –[...] Foi na tarde de uma terça-feira (porque de manhã estamos voltando de uma peregrinação a Sabaneta) quando o punk “abotoou o paletó de madeira”. ‘Olha ele lá! Olha ele lá!’ exclamou Alexis quando o viu na rua. Nem tive tempo de detê-lo. Correu até o hippie, adiantou-se a ele, deu meia volta, tirou o revolver e a poucos palmos meteu-lhe um tiro na testa, no puro centro, onde na quarta-feira de cinzas te fazem o sinal da santa cruz. Tas! Um tiro só, seco, inelutável, rotundo, que mandou a esse desgraçado com seu ruído à profundidade dos infernos. (VALLEJO, 2008, p. 28-30, tradução nossa).

<sup>118</sup> [...] a relação romântica [...] se esgota diante da falta de projetos em uma sociedade desenganada. (VON DER WALDE, 2000, p. 223, tradução nossa).

<sup>119</sup> Quando começou a entrar o sol pela janela entreabriu os olhos e lhe perguntei: “Por que você matou Alexis?” “Porque matou meu irmão”, me respondeu, esfregando os olhos, despertando. “Ah...” Comentei como um estúpido. Levantamo-nos, nos banhamos, nos vestimos e saímos. Ao pagar na recepção nos ofereceram um café. Um “tinto”, como dizem nesse país absurdo. (VALLEJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

Em seguida, Fernando sugere que ele e Wílmар saiam do país. Wílmар aceita a proposta, mas antes quer ir se despedir de sua mãe, no entanto não retorna. No dia seguinte, ligam para Fernando pedindo-lhe que ele identifique um corpo de um jovem que possuía seu telefone no bolso e Fernando descobre que é o corpo de Wílmар.

Retornando da *morgue*, o narrador faz seus últimos comentários, deixando o leitor no meio do caminho, e toma sua direção. Aparentemente, nesse ponto é mostrado todo o pessimismo do narrador-personagem que simplesmente se resigna diante da realidade e vai para “onde quer que seja”.

#### **4.1.1 Uma ponte entre realidade e ficção: o *Roman a la clef***

*La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), assim como grande parte dos romances que tratam a problemática do *sicariato*, mantém uma estreita relação com os fatos históricos da época que se dedicam a retratar. A narrativa de Vallejo, como já mencionamos anteriormente, se situa na década de 1990, época marcada pelas guerras entre narcotraficantes e governo. Além disso, é nessa década que acontece a morte de Pablo Escobar e tem início a decadência dos cartéis da droga no país. Sobre essa relação entre ficção e realidade, Ospina (2010) afirma que o romance de Vallejo possui grandes traços do *roman a la clef*, que se refere àquelas narrativas que tratam da realidade histórica de uma maneira mais velada. Assim, a identificação das personagens históricas ocorre por meio de alguma de suas características particulares, em vez de seus nomes reais. Todas as personalidades históricas citadas por Vallejo estão relacionadas ao narcotráfico, seja de maneira direta ou indireta, independentemente da esfera social a que pertencem. Complementando as ideias de Ospina (2010), o pesquisador Hector D. Fernandez L’Hoeste (2000), comenta:

*por las páginas de La Virgen desfila lo más selecto del Establishment nacional: el Procurador General de la República, el clero regional, el cardenal Lopez Trujillo, tres ex presidentes: Alfonso Lopez Michelsen, Virgilio Barco y Cesar Gaviria, actual secretario de la OEA, además de Pablo Escobar y sus secuaces.* (Fernandez L’Hoeste, 2000, p. 761)<sup>120</sup>.

Nessa lista, de acordo com Ospina (2010), ainda estão os candidatos à presidência Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo e Carlos Pizarro, além de personagens religiosas como

---

<sup>120</sup> [...] pelas páginas de *La Virgen* desfila o mais seletto do *Establishment* nacional: o Procurador Geral da República, o clero regional, o cardeal Lopez Trujillo, três ex-presidentes: Alfonso Lopez Michelsen, Virgilio Barco e Cesar Gaviria, atual secretário da OEA, além de Pablo Escobar e seus comparsas. (Fernandez D’Hoeste, 2000, p. 761, tradução nossa).

García Herrera e o próprio Papa. Mas, se por um lado o recurso das alusões é usado para a grande maioria das personagens, por outro, o presidente Virgilio Barco é abertamente citado. Sobre ele, Fernando faz uma série de referências no livro, como podemos ver:

*Cuestión pues de semántica, como diría nuestro presidente Barco, el inteligente, que nos gobernó cuatro años con el mal de Alzheimer y le declaró la guerra al narcotráfico y en plena guerra se le olvidó. "¿Contra quién es que estamos peñando?" preguntó y se acomodó la caja de dientes (o sea la dentadura postiza). "Contra los narcos, presidente", le contestó el doctor Montoya, su secretario y memoria. "Ah..." fue todo lo que contestó, con esa sabiduría suya. (VALLEJO, 2008, p. 48-49)<sup>121</sup>.*

Depois, em tom de burla, o associa a “Funes, o memorioso”, de Borges: “*Aquí si ya no sé, con esta memoria cansada se me empiezan a embrollar los muertos. ¡Para Funes el memorioso nuestro ex presidente Barco!*” (VALLEJO, 2008, p. 55). Mais adiante no texto: “*Y llegado aquí sí me quito el sombrero ante el ex presidente Barco. Tenía razón, todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica*” (VALLEJO, 2008, p. 56).

E ainda:

*Si de las comunas la que más me gusta es la nororiental, de los presidentes de Colombia el que prefiero es Barco. Por sobre el terror unánime, cuando plumas y lenguas callaban y culos temblaban le declaró la guerra al narcotráfico (él la declaró aunque la perdimos nosotros, pero bueno). Por su lucidez, por su memoria, por su inteligencia y valor, vaya aquí este recuerdo. Pensando que todavía era ministro del presidente Valencia, que gobernó veintitantos años atrás, le expresaba lo siguiente al doctor Montoya, su secretario, el suyo: "Voy a aconsejarle al presidente, en el próximo Consejo de Ministros, que le declare la guerra al narcotráfico". Y el doctor Montoya, su memoria y conciencia, le corregía: "El presidente es usted, doctor Barco, no hay otro". "Ah... –decía él pensativo–. Entonces vamos a declarársela". "Ya se la declaramos, presidente". "Ah... Entonces vamos a ganarla". "Ya la perdimos, presidente –le explicaba el otro–. Este país se jodió, se nos fue de las manos". "Ah..." Y eso era todo lo que decía. Después tornaba a su obnubilación, a las brumas de su desmemoria. Tumbado de la tarima el candidato ambicioso, montándose sobre su cadáver subió, después de Barco, la criaturita que hoy tenemos, el lorito gárrulo. Y las encuestas lo favorecen, todos decimos que sí, que sí, que sí. Que lo está haciendo "de lo más de bien", como dicen. (VALLEJO, 2008, p. 69-70)<sup>122</sup>.*

<sup>121</sup> Questão, pois, de semântica, como diria nosso presidente Barco, o inteligente, que nos governou quatro anos com o mal de Alzheimer e declarou guerra ao narcotráfico e em plena guerra esqueceu. "Contra quem é que estamos brigando?" perguntou e acomodou a caixa de dentes (ou seja a dentadura postiça). "Contra os narcos, presidente", respondeu o doutor Montoya, seu secretário e memória. "Ah..." foi tudo o que respondeu, com essa sabedoria sua. (VALLEJO, 2008, p. 48-49, tradução nossa)<sup>121</sup>.

<sup>122</sup> Se a “comuna” de que eu mais gosto é da nordeste, dos presidentes, aquele que prefiro é Barco. Por sobre o terror unânime, quando plumas e línguas calavam e traseiros tremiam declarou guerra ao narcotráfico (ele a declarou ainda que nós tenhamos perdidos, mas, tudo bem). Por sua lucidez, por sua memória, por sua inteligência e coragem, fica aqui esta recordação. Pensando que ainda era ministro do presidente Valencia, que governou vinte e tantos anos atrás, expressava o seguinte ao doutor Montoya, seu secretário, o seu: "Vou aconselhar ao presidente, no próximo Conselho de Ministros, que declare guerra ao narcotráfico". E o doutor Montoya, sua memória e consciência, lhe corrigia: "O presidente é o senhor, doutor Barco, não há outro". "Ah... –dizia ele pensativo–. Então vamos declarar [a guerra]". "Já declaramos, presidente". "Ah... Então vamos

Sobre o Papa, menciona: “*Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protegerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente le construyó una fortaleza con almenas llamada La Catedral...*” (VALLEJO, 2008, p. 70)<sup>123</sup>.

E se referindo a Escobar: “*Hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto capo jefe del narcotráfico, contratador de sicarios.*” (VALLEJO, 2008, p. 72)<sup>124</sup>.

Sobre as outras figuras políticas mencionadas volta a comentar o pesquisador L’Hoeste (2000, p.761):

*Tras una alusión al Procurador- uno de los cuales, Carlos Mauro Hoyos, murió asesinado en las afueras de Medellín-, se alude al padre García Herreros, mediador en el proceso de entrega de Pablo Escobar. El protagonismo del sacerdote enfatiza lo grotesco de la situación. La obra lo retrata con no poco desprecio, refiriéndose a su consabido banquete anual en nombre de los pobres: "Hubo aquí un padrecito loco, desquiciado, al que le dio dizque por hacerles casita a los pobres con el dinero de los ricos" (79). García Herreros queda relegado al papel de un monje medieval, lunático y desacertado. A López Trujillo, lo imagina cubierto de joyas, "poniéndoselas ante un espejo de cristal de roca renacentista para irse luego a divisar, todo enojado, a la ciudad santa desde Villa Borghese" (81), como una prima donna<sup>125</sup>.*

Ou seja, todas essas figuras citadas pelo narrador-personagem, maiormente determinadas por meio de detalhes que por uma referência direta, são mostradas como desacreditadas e impotentes diante do cenário de corrupção e violência. Podemos considerar ainda que são personagens das mais variadas esferas sociais e políticas, corroborando o fato de que a violência poderia ser vista como o resultado da dupla moral da própria superestrutura

---

ganhar". "Já perdemos, presidente – lhe explicava o outro –. Este país se ferrou, escapou das nossas mãos". "Ah..." E isso era tudo o que dizia. Depois retornava a sua obnubilação, às brumas de sua desmemória. Tombado do cadafalso o candidato ambicioso, montando sobre seu cadáver subiu, depois de Barco, a criaturinha que temos hoje, o periquitinho gorjeador. E as enquetes o favorecem, todos nós dizemos que sim, que sim, que sim. Que está fazendo "o melhor de bom", como dizem. (VALLEJO, 2008, p. 69-70, tradução nossa).

<sup>123</sup> Ao Sumo Pontífice ou barão dos barões ou grande barão, para protegê-lo de seus inimigos, os outros barões, esta ocorrência que temos de presidente construiu para ele uma fortaleza com ameias chamada *La Catedral...* (VALLEJO, 2008, p. 70, tradução nossa).

<sup>124</sup> Hoje noticiando à nação porque vinte e cinco mil soldados haviam dado baixa ao suposto barão chefe do narcotráfico, contratador de sicários. (VALLEJO, 2008, p.72, tradução nossa).

<sup>125</sup> Trás uma alusão ao Procurador- um dos quais, Carlos Mauro Hoyos, morreu assassinado nos arredores de Medellín-, se alude ao padre García Herreros, mediador no processo de entrega de Pablo Escobar. O protagonismo do sacerdote enfatiza o grotesco da situação. A obra o retrata com não pouco desprezo, referindo-se a seu sabido banquete anual em nome dos pobres: "Houve aqui um padrezinho louco, desequilibrado, que resolveu diz que por fazer casinhas aos pobres com o dinheiro dos ricos" (79). García Herreros fica relegado ao papel de um monge medieval, lunático e desacertado. A López Trujillo, o imagina coberto de joias, colocando-as diante de um espelho de cristal de rocha renascentista para ir logo a divisar, todo cheio de joias, à cidade santa desde Villa Borghese" (81), como uma *prima donna*. (L’Hoeste, 2000, p. 76, tradução nossa).

elitista que, ao mesmo tempo em que trabalha na sua repressão, trabalha igualmente para sua intensificação no país.

O tom de burla com que o narrador se dirige a essas personalidades, poderia ser visto, em uma leitura mais atenta, como um discurso subversivo, destrutivo, configurando uma espécie de resposta pós-moderna a uma época desgastada, aos valores desgastados, evidenciando também a impotência das forças que deveriam gerir o país em seus vários âmbitos (político, jurídico, religioso), por meio um discurso que não reconhece essa autoridade imoral e não se sente representando por ela.

#### 4.1.2 *Medellín, Medallo, Metrallo*

O cenário de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é a cidade de Medellín, que por si só é uma síntese do espaço urbano contemporâneo, “*puesto que encarna la imagen de una ciudad contemporánea, heterogénea e híbrida, e incluye la sobreposición de las imágenes de la ciudad letrada transformada por el desarrollo urbano e industrial*” (VALDEZ, 2008, p. 70). O próprio narrador-personagem evidencia essa característica fragmentada do espaço ao dividir a cidade em duas. Em suas palavras:

*Sí señor, Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada... (VALLEJO, 2008, p. 98)<sup>126</sup>.*

E referindo-se à cidade “*de arriba*”:

*A fuerza de tan feas las comunas son hasta hermosas. Casas y casas y casas de dos pisos a medio terminar, con el segundo piso siempre enveremos, amontonadas, apeñuzcadas, de las que salen niños y niños como brota el agua de la roca por la varita de Moisés. De súbito, sobre las risas infantiles cantan las ráfagas de una metralleta. Tatatatátá...Son las prima donnas, las miniUzi con que soñaba Alexis cosiendo el aire con sus balas, cantando el aria de la locura. (VALLEJO, 2008, p. 98)*

O apelido *Medallo*, dado às comunas (favelas) de Medellín termina por se desdobrar em *Metrallo* – devido ao som das metralhadoras sobre as quais fala o narrador-personagem. E

<sup>126</sup> Sim senhor, Medellín são duas em uma: de cima nos veem e de baixo os vemos, sobretudo nas noites claras quando brilham mais além as luzes e nos convertemos em focos. Eu proponho que se siga chamando Medellín à cidade de baixo, e que se deixe seu apelido para a de cima: *Medallo*. Dois nomes posto que somos duas, ou uma mas com a alma partida. E o Medellín faz por *Medallo*? Nada... (VALLEJO, 2008, p. 98, tradução nossa).



por várias vezes Fernando associa tanto as comunas de Medellín como a própria cidade, ao inferno: “*Vagando por Medellín, por sus calles, en el limbo de mi vacío por este infierno, buscando entre almas en pena iglesias abiertas, me metí en un tiroteo.*” (VALLEJO, 2008, p. 26)<sup>127</sup>; “*uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos*” (VALLEJO, 2008, p. 33)<sup>128</sup>.

Ou ainda:

*En Manrique (y lo digo por mis lectores japoneses y servocróatas) es donde se acaba Medellín y donde empiezan las comunas o viceversa. Es como quien dice la puerta del infierno aunque no se sepa si es de entrada o de salida, si el infierno es el que está p'allá o el que está p'acá, subiendo o bajando.* (VALLEJO, 2008, p.125)<sup>129</sup>.

Por esse cenário híbrido e heterogêneo (também fragmentado) cujas imagens se sobrepõem, assim como se sobrepõem os níveis da cidade, – em que a parte de cima parece querer engolir a parte de baixo, ou seja, considerando o que falamos sobre a pós-modernidade no primeiro capítulo, Medellín é uma metáfora dessa condição, uma cidade de contrastes – é que o narrador Fernando se desloca, relacionando-se com os subprodutos sociais, isto é, os sicários, uma parcela da população excluída pela sociedade de Medellín da década de 1990. E nessa relação, é importante observar, há uma espécie de troca em que ambas as lógicas são contaminadas, até chegar ao ponto de Fernando começar a perceber um sentido nessa violência que mais tarde ele justifica como uma limpeza social.

Dentro das delimitações da cidade, outros três espaços são largamente citados no texto. Um deles é a casa do amigo *Jose Antonio*, um cenário parado no tempo e deslocado no espaço, onde Fernando conhece Alexis e os dois iniciam sua relação amorosa. Esse deslocamento temporal e espacial é evidenciado por Fernando na alusão aos relógios parados ou danificados, conforme podemos observar na seguinte citação “[...] *relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tempo*” (VALLEJO, 2008, p. 11)<sup>130</sup>. Nenhum deles marca a hora certa, ou seja, delimita o momento atual. O crítico Menton (2007) considera tanto o apartamento de *Jose Antonio*, como o quarto das borboletas, um dos raros “oásis de

<sup>127</sup> Vagando por Medellín, por suas ruas, no limbo de meu vazio por este inferno, buscando entre almas penadas igrejas abertas, me meti em um tiroteio. (VALLEJO, 2008, p. 26, tradução nossa).

<sup>128</sup> [...] uma pessoa nas comunas sobe até o céu, mas descendo aos infernos. (VALLEJO, 2008, p. 33, tradução nossa).

<sup>129</sup> Em *Manrique* (e o digo por meus leitores japoneses e servo-croatas) é onde se acaba Medellín e onde começam as comunas ou vice-versa. É como quem diz à porta do inferno ainda que não saiba se é de entrada ou de saída, se o inferno é o que está pra lá ou o que está pra cá, subindo ou descendo. (VALLEJO, 2008, p. 125, tradução nossa).

<sup>130</sup> [...] relógios e relógios velhos e mais velhos, de muro, de mesa, por dezenas, aos montes, detidos todos a distintas horas se burlando da eternidade, negando o tempo. (VALLEJO, 2008, p. 11, tradução nossa).

paz” que o narrador-personagem vive com seu amante. No entanto esse “oásis de paz” é contraditório em relação à situação de Alexis e em relação à situação da própria cidade, que vive em guerra. De alguma maneira, esse apartamento oferece uma felicidade artificial, uma paz artificial, contradizendo a condição das pessoas que ali frequentam.

Um terceiro espaço é o próprio apartamento de Fernando. Inicialmente se trata de um lugar vazio:

*Este apartamento mío está rodeado de terrazas y balcones. Terrazas y balcones por los cuatro costados pero adentro nada, salvo una cama, unas sillas y la mesa desde la que les escribo. "¡Cómo! –dijo Alexis cuando lo vio–. ¿Aquí no hay música?"* (VALLEJO, 2008, p. 19)<sup>131</sup>.

Entretanto, ao longo de sua relação com a dupla de sicários Alexis-Wílmар – sobre qual iremos discutir mais detalhadamente no tópico 4.1.5.1 – no intuito de satisfazer os desejos consumistas dos dois garotos, o apartamento vai se enchendo de objetos, como televisores e aparelhos de som, mesmo a contragosto do narrador-personagem que está sempre buscando por silêncio. Dessa maneira, o apartamento poderia ser uma metáfora da condição do próprio Fernando que, ao dar passagem aos garotos, dá passagem de igual maneira a tudo aquilo a que esses garotos estão ligados, ao passo de ele mesmo ficar relegado a um canto, assim como as roupas de seu próprio closet: “*Con la ropa nueva de Wílmар mis três míseros closets vacíos quedaron atestados, atiborrados, y mi pobre traje negro relegado, arrinconado, apabullado por tanto color vistoso*” (VALLEJO, 2008, p. 114)<sup>132</sup>.

#### 4.1.3 O narrador letrado

Em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) um gramático é a figura responsável pela narração e está o tempo todo dialogando com o leitor, mais além de fazer uso do seu ofício para se posicionar como figura de autoridade. E, diga-se de passagem, Colômbia possui em sua história política uma grande gama de presidentes gramáticos (como o presidente José Manuel Marroquín, Marco Fidel Suárez e, o mais importante, Miguel Antonio Caro) o que reforçaria a associação desse protagonista como uma figura detentora de autoridade, relacionando, por conseguinte, a linguagem ao poder. E é sua autoridade que lhe permite ao

<sup>131</sup> Este apartamento meu está rodeado de sacadas e varandas. Sacadas e varandas pelos quatro lados, mas dentro nada, salvo uma cama, umas cadeiras e a mesa da que lhes escrevo. "Como! – disse Alexis quando viu–. Aqui não há música?". (VALLEJO, 2008, p. 19, tradução nossa).

<sup>132</sup> Com a roupa nova de Wílmар meus três míseros closets vazios ficaram lotados, abarrotados, e meu pobre terno negro relegado a um canto, confuso com tanta cor vistosa. (VALLEJO, 2008, p. 114, tradução nossa).

narrador fazer várias interrupções para explicar ao leitor sobre a cultura e a gíria utilizada pelos sicários.

*“Yo te lo mato –me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos–. Dé-jame que la próxima vez saco el fierro”. El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo “Yo te lo mato”, dijo “Yo te lo quiebro”. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello. (VALLEJO, 2008, p. 28)<sup>133</sup>.*

Fernando é um homem erudito e está familiarizado com a cultura e a literatura universal. Isso é mostrado no livro por meio das várias associações e alusões que o narrador personagem faz às personalidades como Balzac (pag. 5); Dostoievsky (p. 17); Calderón de la Barca (p. 19); Antonio Machado (p. 47); Buñuel (pág. 64) e aos surrealistas – citando um trecho de *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont (p. 139). Essa erudição de Fernando enfatiza seu distanciamento da realidade colombiana, de um modo geral, e do caos em que se encontra a cidade de Medellín, de um modo mais específico. Afasta-o também da própria cultura contemporânea, marcada pelo “triunfo do populismo estético” – como mencionamos no primeiro capítulo –, dos veículos de comunicação, dos anúncios excessivos incitando ao consumismo.

Além disso, o narrador-personagem também é quase um misantropo (considerando misantropo aquele que tem aversão à humanidade). Ele manifesta seu desprezo por quase todos os seres humanos, desacreditado de qualquer promessa de futuro, menos pela dupla de sicários por quem se apaixona (e que podemos considerar como sendo uma pessoa só). Talvez ele estivesse apaixonado pela inconsciência de ambos, frente a esse quadro maior de violência do qual fazem parte, do qual são produtos.

Assumindo essa condição de misantropo, notamos que, ao longo da sua narrativa, Fernando não deixa pedra sobre pedra: desempenhando igualmente um papel de crítico radical, ele dirige suas críticas a todas as instituições sociais, assim como se dedica a criticar todos os homens. Como marca o título do livro, seu alvo maior é a igreja católica, sobre a qual veremos mais adiante, além das críticas ao presidente (conforme já discutimos) e todos aqueles ligados ao narcotráfico de alguma maneira:

<sup>133</sup> “Eu o mato.” – me disse Alexis com essa complacência sua atenta sempre aos meus mais mínimos caprichos – “Deixa que da próxima vez tiro o ferro”. O ferro é o revólver. Eu a princípio acreditava que era uma faca mas não, é um revólver. Ah, e transcrevi mal as amadas palavras do meu menino. Não disse “Eu o mato”, disse “Eu o quebro”. Eles não conjugam o verbo matar: praticam seus sinônimos. A infinidade de sinônimos que têm para dizê-lo: mais que os árabes para o camelo. (VALLEJO, 2008, p. 28, tradução nossa).

*La tarde en que La Plaga me habló de Alexis en el salón de billares me contó del exterminio de su banda: diecisiete o no sé cuántos, que fueron cayendo uno por uno, religiosamente como se va rezando el rosario, y de los que no quedó sino mi niño. Ese "combo" fue una de las tantas bandas que contrató el narcotráfico para poner bombas y ajustarles las cuentas a sus más allegados colaboradores y gratuitos detractores. A periodistas, por ejemplo, de la prensa hablada y escrita con ánimos de "figuración" así fuera en cadáver; o a los ex socios del gobierno: congresistas, candidatos, ministros, gobernadores, jueces, alcaldes, procuradores, y cientos de policías que ni menciono porque son pecata minuta. Todos se fueron yendo, como avemarías del rosario. (VALLEJO, 2008, p. 71)<sup>134</sup>.*

Todavía, diferentemente dos seus contemporâneos – que também discutem a violência desde um ponto de vista crítico a respeito das instituições sociais e políticas –, Fernando dirige uma violenta crítica aos pobres:

*Además el que ayuda a la pobreza la perpetúa. Porque ¿cuál es la ley de este mundo sino que de una pareja de pobres nazcan cinco o diez? La pobreza se autogenera multiplicada por dichas cifras y después, cuando agarra fuerza, se propaga como un incendio en progresión geométrica. Mi fórmula para acabar con ella no es hacerles casa a los que la padecen y se empeñan en no ser ricos: es cianurarles de una vez por todas el agua y listo; sufren un ratito pero dejan de sufrir años. Lo demás es alcahuetería de la paridera. El pobre es el culo de nunca parar y la vagina insaciable. (VALLEJO, 2008, p. 79)<sup>135</sup>.*

A pobreza, no caso, poderia ser lida como a falta de criticidade, a pobreza de espírito, fruto, talvez, desse imediatismo e da hipervalorização do sensorial, vividos no contexto pós-moderno, que transformam as massas em indivíduos vazios, à mercê dos próprios instintos e da ânsia de querer sempre mais, ainda que não haja uma finalidade para isso.

O crítico Menton (2007) observa que, se por um lado, Fernando critica os pobres com tamanha violência, por outro lado, não critica os ricos, fazendeiros, oligárquicos, burgueses e industriais. Isso poderia evidenciar uma reprodução do discurso comum acerca dos problemas do país que liga, na maioria das vezes, a pobreza ao governo e ao narcotráfico, mas não aos

<sup>134</sup> A tarde em que La Plaga me falou de Alexis no salão de bilhar me contou do extermínio de sua quadrilha: dezessete ou não sei quantos, que foram caindo um por um, religiosamente como se vai rezando o rosário, e dos que não ficou senão meu menino. Esse "combinado" foi uma das tantas quadrilhas que contratou o narcotráfico para por bombas e ajustar as contas a seus mais achegados colaboradores e gratuitos detratores. Aos jornalistas, por exemplo, da imprensa falada e escrita com ânimos de "figuração" assim fosse em cadáver; ou ao ex-sócios do governo: congressistas, candidatos, ministros, governadores, juizes, prefeitos, procuradores, e centos de policiais que nem menciono porque são *pecata minuta*. Todos se foram, como ave-marias do rosário. (VALLEJO, 2008, p. 71, tradução nossa).

<sup>135</sup> Além disso, aquele que ajuda à pobreza a perpetua. Por que qual é a lei deste mundo senão que de um casal de pobres nasçam cinco ou dez? A pobreza se autogera multiplicada por tais cifras e depois, quando pega força, se propaga como um incêndio em progressão geométrica. Minha fórmula para acabar com ela não é fazer casa aos que padecem e se empenham em não ser ricos: é cianurar de uma vez por todas a água e pronto; sofrem um pouquinho, mas deixam de sofrer por anos. O resto é deduragem da parideira. O pobre é o cu de nunca parar e a vagina insaciável. (VALLEJO, 2008, p. 79, tradução nossa).

grandes empresários (ou ao mercado, de um modo mais geral) que igualmente configuram a elite dominante, como se o poder do dinheiro ainda fosse aquele respeitado.

Ao longo da história, no entanto, é interessante perceber que o gramático vai se deixando contaminar pela linguagem e pela cultura do sicário; assim, sua linguagem erudita vai se degradando até o final do romance, bem como seu posicionamento enquanto figura de autoridade e portadora de ordem.

*Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea. Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren.* (VALLEJO, 2008, p. 140)<sup>136</sup>.

Podemos pensar que, ao final, o narrador sucumbe ao caos.

#### 4.1.4 A igreja e o catolicismo

Como discurramos anteriormente, a crítica mais violenta do narrador personagem é direcionada à Igreja e à religião católica – o próprio título do livro alude à Maria Auxiliadora, a quem os sicários vão rogar para serem bem-sucedidos nos seus “trabalhos”.

Já no início da obra, Fernando marca a condição do país ao compará-lo com o Sagrado Coração de Jesus, associando o sangue derramado à violência e à morte:

*[...] el Corazón de Jesús. ¿Saben quién es? Nosotros teníamos uno en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa en donde yo nací, en la sala entronizado o sea (porque sé que no van a saber) bendecido un día por el cura. A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: góticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén.* (VALLEJO, 2008, p. 7-8)<sup>137</sup>.

<sup>136</sup> Bom, parceiro, aqui nos separamos, até aqui me você acompanha. Muito obrigado por sua companhia e tome por seu lado seu caminho que eu sigo em qualquer destes ônibus para onde quer que vá, para onde for. E que tudo corra bem, que te pise um carro ou que te estripe um trem. (VALLEJO, 2008, p. 140, tradução nossa).

<sup>137</sup> [...] o Coração de Jesus. Sabem quem é? Nós tínhamos um na sala; na sala da casa da *calle del Perú* da cidade de Medellín, capital de Antioquia; na casa onde eu nasci, na sala entronizado ou seja (porque sei que não vão saber) bendito um dia pelo padre. A ele está consagrada Colômbia, minha pátria. Ele é Jesus e esta mostrando o peito com o dedo, e no peito aberto o coração sangrando: gotinhas de sangue vermelho vivo, aceso, como a lamparina do balão: é o sangue que derramará Colômbia, agora e sempre pelos séculos e séculos amém. (VALLEJO, 2008, p. 7-8, tradução nossa).

De acordo com o pesquisador Cesar Valencia Solanilla<sup>138</sup>, em seu texto “La virgen de los sicarios: El sagrado infierno de Fernando Vallejo” (2001), essa imagem poderia representar “*la sangre derramada en la violencia de una sociedad que parece condenada a devorarse a sí misma, siendo paradójico sin embargo que por razones de poder y de Estado, la nación colombiana está consagrada a esta imagen*”. No texto, Fernando ainda associa o sagrado coração ao ritual de soltar balões de ar em sua infância, um balão vermelho, ele se recorda, contrapondo possivelmente as paixões da vida na infância com as paixões e a morte daquele presente. O imaginário transcendental evocado pela religião perde o seu sentido e adquire um novo, pois, no presente, esse imaginário está totalmente corrompido pelo quadro de violência do país.

Depois de passarem a noite juntos, Fernando e Alexis seguem juntos na trama, e, por causa de Alexis – Fernando diz enfaticamente – os dois começam um itinerário por Medellín que abarca visitas às igrejas. É através desse itinerário, paralelamente às lembranças do narrador, que o leitor tem acesso à realidade de Medellín, tem consciência do domínio que a instituição religiosa manteve sobre a cidade, cuja ostentação desse poder se dá por meio da construção de um incontável número de templos, dando um aspecto artificial e carregado à cidade, considerada na década de 90 como a *capital das viúvas*. Segundo Fernando:

*Ciento cincuenta iglesias tiene Medellín, mal contadas, casi como cantinas, una exageración, y descontando las de las comunas a las que sólo sube mi Dios con escolta, las conozco todas. Todas, todas, todas. A todas he ido a buscarlo. Por lo general están cerradas y tienen los relojes parados a las horas más dispares, como los del apartamento de mi amigo José Antonio donde conocí a Alexis. Relojes que son corazones muertos, sin su tictac.* (VALLEJO, 2008, p. 62)<sup>139</sup>.

Mais uma vez, nesse ponto, é retomada a imagem dos relógios parados. Podemos pensar, tendo em conta o fato de que o narrador-personagem sempre procura esses templos em busca de silêncio e para se recordar da infância, que os relógios parados da igreja mostram que poder ostentado pelo catolicismo através dos templos suntuosos (que poderemos ver no anexo E), está congelado em uma época passada e que não servem mais naquele presente, ou seja, a instituição católica de um modo particular, e a religião e os valores transcendentais de

<sup>138</sup> Ensaísta colombiano, autor de *Rumor de voces: La identidad cultural en Juan Rulfo, La escala invertida, Ensayos sobre literatura y modernidad*.

<sup>139</sup> Medellín tem cento e cinquenta igrejas, mal contadas, quase como botecos, um exagero, e descontando as das comunas às que só sobe meu Deus com escolta, conheço-as todas. Todas, todas, todas. A todas fui buscá-lo. Geralmente estão fechadas e tem os relógios parados nas horas mais díspares, como os do apartamento do meu amigo José Antonio onde conheci a Alexis. Relógios que são corações mortos, sem seu tictac (VALLEJO, 2008, p. 62, tradução nossa).

um modo geral, se encontram em ruínas, não são mais capazes de dar conta daquela realidade ou de promover qualquer esperança. Os relógios marcam a morte, o nada, o tempo que se acaba, e nos remete ao nível de decadência em que se encontra não só a instituição religiosa em si, mas os supostos valores e a suposta moral pertencente a uma cultura. Além disso, estando a igreja parada no tempo, as construções – ressaltando que estão vazias de ideias, de alma, possuindo corações mortos em forma de relógios que não trabalham – fariam uma espécie de ponte entre o passado e o presente, onde Fernando era capaz de se comunicar com o seu passado. Sobre uma dessas visitas, comenta Fernando:

*El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbir de colmena. La luz de afuera se filtraba por los vitrales para ofrecernos, en imágenes multicolores, el espectáculo per-verso de la pasión: Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado. Entre la multitud anodina de viejos y viejas busqué a los muchachos, los sicarios, y en efecto, pululaban. Esta devoción repentina de la juventud me causaba asombro. Y yo pensando que la Iglesia andaba en más bancarrota que el comunismo... Qué va, está viva, respira. La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro. (VALLEJO, 2008, p. 16)<sup>140</sup>.*

Porém, se em meio a essas ruínas, o narrador afirma que a igreja está viva e respira, do que ela vive ou o que ela respira? Os grandes frequentadores da igreja e novos devotos eram os sicários que, como vimos, pediam à Maria Auxiliadora proteção para que escapassem da morte e pudessem executar bem seu serviço, ou seja, se por um lado o profano se torna inseparável do sagrado, por outro lado mostraria a capacidade da igreja em sintetizar discursos contraditórios, sem contar o despropósito na ação impensada por parte dos sicários de reproduzir certos costumes de maneira mecânica, sem significado. Ainda, se formos um pouco mais longe, poderíamos pensar que os sicários são o verdadeiro povo sofredor daquele contexto contemporâneo, em busca de consolo.

No entanto essa devoção dos sicários é, de certo modo, particular, e não os impedem, inclusive, de depredar aquele ambiente que eles mesmos consideram sagrado, ao assaltar os templos e os rituais, conforme as palavras de Fernando no seguinte trecho:

---

<sup>140</sup> O murmuro das orações subia ao céu como um zumbir de colmeia. A luz de fora se filtrava pelos vitrais para oferecer-nos, em imagens multicores, o espetáculo perverso da paixão: Cristo açoitado, Cristo caído, Cristo crucificado. Entre a multidão anódina de velhos e velhas, procurei os meninos, os sicários, e em efeito, pululavam. Esta devoção repentina da juventude me causava assombro. E eu pensando que a Igreja andava mais falida que o comunismo... Que nada, está viva, respira. A humanidade necessita para viver mitos e mentiras. Se alguém vê a verdade seca se dá um tiro. (VALLEJO, 2008, p. 16, tradução nossa).

*¡Qué iglesia iba a haber abierta ni qué demonios! Las mantienen cerradas para que no las atraquen. Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si se cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital. (VALLEJO, 2008, p. 24)<sup>141</sup>.*

Percebemos ainda que as críticas de Fernando à igreja e à religião são numerosas e contraditórias: ao mesmo tempo em que ele reafirma sua devoção por Maria Auxiliadora – “*la virgen mía, de mi niñez, la que más quiero*” (VALLEJO, 2008, p. 17), – e se refere às igrejas, como podemos notar na citação, como um “oásis de paz”, as palavras dirigidas à religião (sobretudo a católica e, mais especificamente, aos salesianos) são as mais depreciativas:

*Quinientos años me he tardado en entender a Lutero, y que no hay roña más grande sobre esta tierra que la religión católica [...]. Un poco más, un poco más y viviría para ver exterminada de esta tierra la plaga de esta roña. (VALLEJO, 2008, p. 77)<sup>142</sup>.*

Assim, notamos como os elementos religiosos são subvertidos na obra de Vallejo. Todo o poder ostentado pela igreja e todos os ensinamentos propagados pela religião não passam de ruínas naquele presente marcado pela violência e pela falta de perspectiva de vida.

#### **4.1.5 A figura do sicario no romance**

Vallejo, em *La Virgen de los sicarios* (2008) toma como ponto de partida para compor sua história a relação amorosa entre o narrador do livro e dois adolescentes sicários (que poderiam ser considerados somente uma pessoa, conforme discutiremos mais adiante, ao analisar os desdobramentos do *kitsch* na obra) que trabalhou para Escobar, configurando um daqueles indivíduos diretamente afetados economicamente com a morte do narcotraficante.

O primeiro que aparece no texto é Alexis, configurando uma espécie de “presente” dado pelo amigo *Jose Antonio*, deslocando sua condição de ser humano a uma condição de fetiche, o que é evidenciado por sua resignação diante da colocação do amigo de Fernando. E

<sup>141</sup> Que igreja ia a estar aberta nem pelo diabo! Eles as mantêm fechadas para que não as assaltem. Já não nos resta em Medellín nem um só oásis de paz. Dizem que os batismos, as bodas, os velórios, os enterros são assaltados. Que matam em plena missa ou chegando ao cemitério, os que vão vivos acompanhando o morto. Que se cair um avião, saqueiam os cadáveres. Que se um carro te atropelar, mãos caridosas te roubam a carteira enquanto te fazem o favor de te colocar em um táxi para te levar ao hospital. (VALLEJO, 2008, p. 24, tradução nossa).

<sup>142</sup> Quinhentos anos demorei em entender a Lutero, e que não tem porcária maior sobre esta terra que a religião católica [...]. Un pouco mais, um pouco mais e viveria para ver exterminada desta terra a praga desta porcária. (VALLEJO, 2008, p. 77, tradução nossa).



o narrador, por sua vez, talvez em tom de ironia, não considera o amigo um cafetão e seu apartamento um bordel. Para o narrador:

*¿Y qué se ganaba José Antonio con ese entrar y salir de muchachos, de criminales, por su casa? ¿Qué le robaran? ¿Que lo mataran? ¿O es que acaso era su apartamento un burdel? Dios libre y guarde. José Antonio es el personaje más generoso que he conocido. Y digo personaje y no persona o ser humano porque eso es lo que es, un personaje, como sacado de una novela y no encontrado en la realidad, pues en efecto, ¿a quién sino a él le da por regalar muchachos que es lo más valioso? "Los muchachos no son de nadie –dice él–, son de quien los necesita". (VALLEJO, 2008, p12)<sup>143</sup>.*

Essa citação se refere inevitavelmente à condição do sicário, que “é de quem os necessita”, estando à mercê de alguém que requisite os seus serviços.

No livro, notamos que essas figuras são retratadas como sendo garotos de quinze, dezesseis ou dezessete anos, como Fernando bem coloca – e ele ainda acrescenta que homens adultos não são sicários, obviamente na tentativa de mostrar o quão breve pode ser a vida desses garotos nesse meio, haja vista que sequer chegam à idade adulta.

Os sicários ainda possuem fortes crenças religiosas, além de valores machistas e obsessões consumistas. O primeiro que Fernando nota em Alexis, no quarto das borboletas, são os três escapulários que ele usa, um no pescoço, outro no punho e outro no tornozelo: “*para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen. Eso según los sociólogos, que andan averiguando*” (VALLEJO, 2008, p. 18)<sup>144</sup>. Em um episódio mais adiante, fica evidente a fé do menino nos símbolos que leva:

*Pues tres de esos balines le metieron en el cuerpo a mi niño y ahí quedaron, sin salir: uno en el cuello, otro en el antebrazo y otro en el pie. "¿Justo donde llevas los escapularios?" "Aja". "¿Y cuándo te dispararon ya los llevabas?" "Aja". "Si ya los llevabas entonces los escapularios no sirven". Que sí, que sí servían. Si no los hubiera llevado le habrían dado un plomazo en el corazón o en el cerebro. "Ah..." Contra esa lógica divina ya sí no se podía razonar. (VALLEJO, 2008, p. 29)<sup>145</sup>.*

<sup>143</sup> E o que ganhava José Antonio com esse entrar e sair de garotos, de criminosos, da sua casa? Que o roubassem? Que o matassem? Ou que, por acaso, seu apartamento era um bordel? Deus livre e guarde. José Antonio é a personagem mais generosa que conheci. E digo personagem e não pessoa o ser humano porque isso é o que é, uma personagem, como tirada de um romance e não encontrada na realidade, pois em efeito, a quem senão a ele lhe dá por doar garotos que é o mais valioso? "Os garotos não são de ninguém - diz ele-, são de quem os necessita". (VALLEJO, 2008, p12, tradução nossa).

<sup>144</sup> [...] para saia o negócio, para que não falhe a pontaria e para que lhes paguem. Isso segundo os sociólogos, que andam averiguando. (VALLEJO, 2008, p. 18, tradução nossa).

<sup>145</sup> Pois três dessas balas se meteram no corpo do meu menino e aí ficaram, sem sair: uma no pescoço, outra no antebraço e outra no pé. "Justo onde você usa os escapulários?" "Ahan". "E quando dispararam você já os usava" "Ahan". "Se você já os usava então os escapulários não servem". Que sim, que sim serviam. Si não estivesse com eles teriam lhe dado um tiro no coração ou no cérebro. "Ah..." Contra essa lógica divina, com essa não se podia discutir. (VALLEJO, 2008, p. 29, tradução nossa).

E as próprias obsessões consumistas dos garotos não deixam de incomodar o narrador personagem:

*De regreso a Medellín le compré a Wilmar los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines, trusas y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico.* (VALLEJO, 2008, p. 112)<sup>146</sup>.

Em sua condição de narrador em primeira pessoa, a visão de Fernando em relação aos sicários é fragmentada. Não há um trabalho idealizador dessa figura por parte do narrador. Inclusive, tanto Alexis como Wílmur são personagens de poucas falas na obra. Poderíamos pensar que há uma desumanização do sicário ao longo do texto, se não fosse por dois pontos, sendo um deles o fato de não haver registros na obra de que os dois sicários sejam usuários de drogas; muito pelo contrário: sobre Alexis, Fernando menciona em uma cena, ao discutir com ele, seu incômodo pelo ruído do aparelho de som: “*“Niño, así no podemos vivir, yo no soporto esto. Prefiero incluso que fumes basuco, pero en silencio, callado’. Y él que no, que nunca había fumado basuco”* (VALLEJO, 2008, p. 20)<sup>147</sup>. Ou seja, essas figuras são diretamente afetadas pelo narcotráfico, mas estão marginalizadas do próprio processo ao qual estão inseridas, relegadas a uma espécie de margem da margem. O segundo fato estaria ligado à cena em que Fernando e Alexis, em um de seus passeios, se deparam com um cachorro atropelado na rua:

*“No va a poder volver a caminar –le dije a Alexis–. Si lo sacamos es para que sufra más. Hay que matarlo”. “¿Cómo?” “Disparándole”. El perro me miraba. La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva, hasta el supremo instante en que la Muerte, compasiva, decida borrarla. “Yo no soy capaz de matarlo”, me dijo Alexis. “Tienes que ser”, le dije. “No soy”, repitió.* (VALLEJO, 2008, p. 90)<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> De volta a Medellín comprei para Wílmur os famosos tênis e o dote completo de símbolos sexuais: jeans, camisas, camisetas, bonés, bermudas, cuecas e até suéteres e jaquetas para os frios glaciais do trópico. (VALLEJO, 2008, p. 112, tradução nossa).

<sup>147</sup> “Menino, assim não podemos viver, eu não suporto isto. Prefiro inclusive que você fume mesclado, mas em silêncio, calado’. E ele [disse] que não, que nunca havia fumado mesclado”. (VALLEJO, 2008, p. 20, tradução nossa).

<sup>148</sup> “Não vai poder caminhar de novo – disse a Alexis–. Se o tirarmos [daqui] ele vai sofrer mais. Temos que matá-lo”. “Como” “Disparando”. O cachorro me olhava. O olhar implorante desses olhos doces, inocentes, me acompanhará enquanto vivo, até o supremo instante em que a Morte, compassiva, decida apaga-lo. “Eu não sou capaz de matá-lo”, me disse Alexis. “Tem que ser”, lhe disse. “Não sou”, repetiu. (VALLEJO, 2008, p. 90, tradução nossa).

É o próprio Fernando quem saca a arma de Alexis e mata o animal, cometendo seu único assassinato enquanto atitude. Ele tenta dar fim à própria vida em seguida, mas é salvo por Alexis.

Dessa forma, poderíamos pensar não em humanização da figura do sicário, mas em aprofundamento, ou seja, Vallejo não centra seu trabalho em fazer apologia do *sicariato* ou da condição do sicário, mas em tornar essas personagens mais complexas, possivelmente com a finalidade de mostrar o quão complexa é a situação de violência do país.

Com a morte de Alexis, Fernando conhece a Wílmар quando esbarra com ele na rua. Wílmар apresenta ser uma extensão do próprio Alexis e Fernando não acrescenta muito em suas descrições – tampouco o espaço dado a ele no livro é grande – sendo o maior impacto causado pela relação dos dois que mostra, na sua intensidade e na sua configuração, estar sob as mesmas prerrogativas que a relação de Fernando com Alexis.

#### *4.1.5.1 O relacionamento amoroso*

O ponto de partida do livro é justamente o relacionamento homossexual do narrador Fernando com a dupla de sicários Alexis-Wílmар. Muito pouco se escreveu sobre isso, tendo em vista, talvez, as afirmações de Vallejo sobre o cunho autobiográfico da obra. Ainda assim, haja vista que tanto a cultura de Medellín, como a cultura de grande parte da Colômbia, possui um forte eco dessa moral religiosa, a relação do narrador-personagem com a dupla de sicários poderia ser, por si só, uma violência contra esse sistema. Se observarmos com calma, a condição homossexual de Fernando é o que o direciona a se relacionar com os sicários, uma espécie de porta de entrada para conhecer o “inferno” de Medellín, isto é, a única característica, dentre aquelas mostradas, que de alguma forma trai sua postura como referência de ordem. Além disso, podemos considerar que a paixão pelos sicários configura uma paixão pela própria violência. Outro significado poderia ser atribuído a essa relação amorosa que se refere ao fato de Fernando, ao voltar à cidade – lembrando que ele diz retornar a Medellín para “morrer” –, distanciado do presente, do espaço e tempo, tenta uma aproximação com aquela nova realidade, no entanto falha, marcando uma situação de ruptura entre o passado e o presente.

Como já foi discutido, ao conhecer Alexis, os escapulários que o garoto usa chama a atenção de Fernando imediatamente:

*Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen. Eso según los sociólogos, que andan averiguando. Yo no pregunto. Sé lo que veo y olvido. (VALLEJO, 2008, p. 18)<sup>149</sup>.*

E durante um desses percursos, no regresso de uma peregrinação, Fernando e Alexis encontram um punk que havia incomodado a Fernando dias antes – e a quem Alexis havia proposto matar – e Alexis não hesita, matando-o. É interessante observar que o comentário de Fernando, dito pouco tempo antes, e talvez de uma maneira simbólica, é entendido pelo sicário como literal – e por que não de maneira imediatista? –, o que o leva a consumir o desejo do gramático que parecia distante. A partir daí, a lista de pessoas mortas por Alexis aumenta. Se Alexis quase não tem voz dentro do livro, a ele é conferido esse poder de agir conforme a consciência de Fernando e em nome dela. O narrador-personagem, nos primeiros minutos da primeira morte, fica perplexo, contudo passa, em seguida, a ver um sentido naquilo.

O crítico Hermann Herlinghaus (2006)<sup>150</sup> afirma que isso ocorre porque o gramático toma para si um papel messiânico ao assumir a postura de estar fazendo, segundo seu próprio juízo, uma limpeza social. Nas palavras do crítico:

*Únicamente un Mesías podría interferir con el reino de terror y re-establecer la pureza, al participar de la imagen producto de la relación entre la homosexualidad y la sublime fuerza masculina de la acción. (HERLINGHAUS, 2006, 192)<sup>151</sup>.*

E essa imagem de Messias fica atrelada à imagem que Fernando tem de Alexis e Wílmар, ao ver ambos como um anjo da guarda e como seu Anjo Exterminador realizando, em alusão à figura bíblica, a obra de destruição a mando de Deus, aquele detentor do verbo, no caso, Fernando em sua condição de “último gramático da Colômbia” (VALLEJO, 2008, p. 58).

Ainda, a imagem que Fernando tem de Alexis e Wílmар mostra que a relação deles com os garotos não é apenas algo físico, muito pelo contrário, Fernando considerava essa

<sup>149</sup> Tirei sua camisa, ele tirou os sapatos, tirei suas calças, ele tirou as meias e a cueca e ficou desnudo com três escapulários, que são os que usam os sicários: um no pescoço, outro no antebraço, outro no tornozelo e são: para que saia o negócio, para que não falhe a pontaria e para que lhes paguem. Isso segundo os sociólogos, que andam averiguando. Eu não pergunto. Sei o que vejo e me esqueço. (VALLEJO, 2008, p. 18, tradução nossa).

<sup>150</sup> Professor na *Universität Freiburg* (Alemanha). Dedicase a estudar a literatura latino-americana e sua cinematografia no século XX, além de filosofia política e ética.

<sup>151</sup> Unicamente um Messias poderia interferir no reino de terror e reestabelecer a pureza, ao participar da imagem produto da relação entre a homossexualidade e a sublime força masculina da ação. (HERLINGHAUS, 2006, 192, tradução nossa).

relação afetiva como algo puro e sincero, como se pode observar neste trecho: “*Y yo con Alexis, mi amor... Alexis duerme abrazado a mí con su trusa y nada, pero nada, nada le perturba el sueño*” (VALLEJO, 2008, p. 46)<sup>152</sup> e em tantos outros onde é possível percebermos que Fernando mantém a imagem de “*un amor idílico, refiriéndose constantemente a Alexis con términos como ‘mi amor’, ‘mi niño’, ‘mi niño’, ‘mi querido’, ‘mi ángel de la guarda’ y, con un guiño a Buñuel, ‘mi ángel exterminador’*” (MENTON, 2007, p. 197)<sup>153</sup>.

Todavia, apesar do significado que o sicário tem para o narrador, aquele se trata de uma personagem sem voz dentro da história. A despeito da quantidade de crimes que comete e da preferência por televisores e aparelhos de som, que Fernando despreza mas compra para satisfazer-lhe as vontades, suas falas são limitadas a umas poucas linhas, sobre as quais o narrador atenta mais adiante no texto, quando Alexis é morto por um grupo de sicários em uma moto. O mesmo termina acontecendo com Wílmur, a quem Fernando confunde muitas vezes com Alexis, ao passo de ver o(s) anjo(s) exterminador(es) como o único. Obviamente, essa relação evidencia não só a própria liquidez dos relacionamentos na contemporaneidade, mas também põe em primeiro plano o lado cíclico da violência (assim como Alexis se foi e seu lugar foi remanejado para Wílmur, Wílmur também se foi, deixando o espaço livre para qualquer outro jovem de mesma condição que ocupe seu lugar) e as condições desses jovens como praticantes e vítimas dessa violência que começa em Medellín, nas palavras de Fernando, mas que segue para o mundo inteiro.

Ospina (2010) mostra que a relação amorosa de Fernando e Alexis também evidencia uma espécie de subversão do código, dos próprios valores morais, pois – além da própria homossexualidade, evidentemente – ao contrário de uma relação entre alguém mais velho e outro mais novo resultar em uma influência positiva para o mais novo dando-lhe a este um norte na vida (configurando-se no *bildungsroman*), em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é o jovem sicário que se torna o responsável pela aprendizagem do gramático, em que o mais velho se torna o receptor de toda carga negativa do mais novo até Fernando ficar totalmente contaminado pela lógica criminosa de Alexis.

---

<sup>152</sup> E eu com Alexis, meu amor... Alexis dorme abraçado a mim com sua cueca e nada, mas nada, nada lhe perturba o sono. (VALLEJO, 2008, p. 46, tradução nossa).

<sup>153</sup> [...] um amor idílico, referindo-se constantemente a Alexis com termos como ‘meu amor’, ‘meu menininho’, ‘meu menino’, ‘meu querido’, ‘meu anjo da guarda’ e, em alusão a Buñuel, ‘meu anjo exterminador’. (MENTON, 2007, p. 197, tradução nossa).

*Pero volvámonos un momento atrás que se me olvidaron al bajar del taxi dos muertos: un mimo y un defensor de los pobres. Abajito del atrio, en las afueras de la catedral, estaba el mimo arremedando, imitando en la forma de caminar a cuanto transeúnte desprevenido pasa-ra, pero siempre y cuando fuera alguien indefenso y decente, jamás a un malhechor de la canalla por miedo a una puñalada. Y la gentuza del corrillo riéndose, a las carcajadas, celebrándole la burla [...]. Entonces el ángel disparó. El mimo se tambaleó un instante antes de caer, de desplomarse con su máscara inexpressiva pintarrajeada de blanco: chorreando desde su puta frente la bala le tiñó de rojo el blanco de su puta cara. Cuando cayó el muñeco, uno de los del corrillo en voz baja, que creyó anónima, comentó: "Eh, qué desgracia, aquí ya no dejan ni trabajar a los pobres". Fue lo último que comentó porque lo oyó el ángel, y de un tiro en la boca lo calló. Per aeternitatis aeternitatem. El terror se apoderó de todos. Cobarde, reverente, el corrillo bajó los ojos para no ver al Ángel Exterminador porque bien sentían y entendían que verlo era condena de muerte porque lo quedaban conociendo. Alexis y yo seguimos por entre la calle estática. (VALLEJO, 2008, p76)<sup>154</sup>.*

Como podemos ver, ao longo da narrativa, o narrador, que antes aparecia como uma figura detentora de ordem e autoridade, mergulha de vez na realidade caótica de Medellín, depois de guiado pelas figuras dos dois sicários por esse mundo.

#### **4.1.6 A poética da violência e a gíria das ruas**

Sobre a linguagem através da qual se constitui *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), Von Der Walde (200, p. 223) afirma:

*La fuerza del relato de Vallejo radica fundamentalmente en la operación de lenguaje. Más allá de los eventos violentos que se narran, se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo. (VON DER WALDE, 2000, p. 223)<sup>155</sup>.*

Ou seja, para Von Der Walde (2000), *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) se constitui pela ambiguidade constante em comunicar o que está cada vez menos passível de ser comunicado. A própria estrutura do livro corrobora este preceito, tendo em conta que se trata

<sup>154</sup> Mas voltemos um momento atrás que me esqueci [de mencionar] ao descer do taxi dois mortos: um mímico e um defensor dos pobres. Embaixo do átrio, nos arredores da catedral, estava o mímico arremedando, imitando na forma de caminhar os quantos transeuntes desprevenidos passassem, mas sempre e quando fosse alguém indefenso e decente, jamais a um malfeitor ou canalha por medo de uma punhalada. E a gentinha da turminha rindo, dando gargalhadas, celebrando a burla [...]. Então o anjo disparou. O mímico cambaleou um instante antes de cair, de morrer com sua máscara inexpressiva pintada de branco: jorrando da sua puta testa a bala que pintou de vermelho o branco de sua puta cara. Quando caiu o presunto, um deles do caminho em voz baixa, que acreditou ser anônima, comentou: "Eh, que desgraça, aqui já no deixam nem os pobres trabalharem". Foi a última coisa que comentou porque o anjo o ouviu, e com um tiro na boca o calou. *Per aeternitatis aeternitatem*. O terror se apoderou de todos. Covarde, reverente, a turminha abaixou os olhos para não ver o Anjo Exterminador porque bem sentiam e entendiam que vê-lo era condenação de morte porque ficavam conhecendo-o. Alexis e eu seguimos por entre a rua estática. (VALLEJO, 2008, p76, tradução nossa).

<sup>155</sup> A força do relato de Vallejo radica fundamentalmente na operação da linguagem. Mais além dos eventos violentos que são narrados, se sente a exasperação diante da falta de referentes, de noções básicas que permitam tornar inteligível o que está acontecendo. (VON DER WALDE, 2000, p. 223, tradução nossa).

de um romance curto composto de apenas um bloco, cuja ausência de subdivisão em partes ou capítulos nos causa a impressão de que a história “*avanza como una torrente verbal que arrasa con todo*”. (TORRES, 2010, p. 333)<sup>156</sup>. A narrativa, de um ponto desengonado, termina por deteriorar ainda mais um cenário que já está degradado.

O crítico Seymour Menton (2007), ao discorrer sobre a constituição de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), defende a tese de que o livro se aproxima de um grande poema em prosa, em que a sonoridade das palavras, bem como o uso constante de aliterações e assonâncias, dentre outras figuras de linguagem e pensamento, confere à obra um ritmo próprio:

*<<Este>> era yo, y <<el cuarto de las mariposas>> un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos; relojes, relojes y relojes viejos y requete viejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas... (VALLEJO, 2008, p. 11)<sup>157</sup>.*

É também importante ressaltar que Vallejo em seu livro recria a linguagem das ruas, fazendo com que o leitor possa ser se aproximar desse universo de violência através da aproximação com a linguagem usada pelos sicários. Esse provavelmente foi um dos poucos recursos que o autor encontrou para dar espaço aos sicários, fazendo-nos conhecer sua linguagem, haja vista, em sua condição de narrador em primeira pessoa, não poder aceder à mente desses jovens. Como Fernando mesmo diz, no livro:

*¿Qué le pediría Alexis a la Virgen? Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¿No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás! (VALLEJO, 2008, p. 17)<sup>158</sup>.*

Essa recriação estética da gíria das ruas, além de conferir veracidade ao relato, também o carrega de dinamismo e faz com que se estabeleça uma ilusória relação de diálogo entre narrador e leitor, como se a personagem Fernando fosse a guia dos leitores em meio ao

<sup>156</sup> [...] avança como uma torrente verbal que arrasa com tudo. (TORRES, A., 2010, p. 333, tradução nossa).

<sup>157</sup> <<Este>> era eu, e <<o quarto das borboletas>> um quatinho ao fundo do apartamento que se me permitem o descrevo de soslaio, depressa, caminho ao quarto, sem carregamentos balzaquianos: carregado como Balzac nunca sonhou, de móveis e relógios velhos; relógios, relógios e relógios velhos e muito velhos, de muro, de mesa, por dezenas, aos montes... (VALLEJO, 2008, p. 11, tradução nossa).

<sup>158</sup> O que Alexis pediria à Virgem? Dizem os sociólogos que os sicários pedem a Maria Auxiliadora que não falhem, que ela afine suas pontarias quando disparem e que dê tudo certo no negocio. E como souberam disso? Por acaso são Dostoievsky ou Deus pai para se meterem na mente dos outros? A gente não sabe o que a gente mesmo está pensando quando muito vamos saber o que pensam os demais! (VALLEJO, 2008, p. 17, tradução nossa).

inferno que era a cidade de Medellín relatada no texto. No entanto, como já discutimos anteriormente, ao longo do caminho o narrador-personagem se perde, se dá conta de que não é capaz de orientar nada ou ordenar nada, e “deixa” o próprio leitor sozinho no meio do percurso com suas próprias reflexões sobre tudo o que foi narrado:

*Yo no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada. Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más... Bueno parceró, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea. (VALLEJO, 2008, p. 140)<sup>159</sup>.*

Portanto, podemos notar que o que mais impacta na leitura de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é a violência retratada de maneira exagerada na obra. Vallejo termina por subverter toda uma tradição, com seus valores morais, sociais, religiosos, apresentando um país semelhante a um inferno, para o qual não há perspectiva de mudança, restando como saída a morte ou a fuga.

## 4.2 La Virgen de los sicarios e a estética *kitsch*

Observamos no item 2.1.1 deste trabalho que a pós-modernidade, ao mesclar a “alta” cultura com a “baixa” cultura, mantém uma estreita relação com o *kitsch*. Conforme afirmou a teórica Celeste Olaquiaga, tanto a pós-modernidade quanto o *kitsch* coincidem em suas características mais visíveis, como “a ruptura dos referenciais tradicionais [...], a citação, a reciclagem, o pastiche e a simulação” (OLALQUIAGA, 1998, p.16). Partindo das premissas da autora, assim como discutindo os posicionamentos de críticos como Abraham Moles (1975) e Umberto Eco (2004), pretendemos analisar como a estética *kitsch* se desdobra no romance *La Virgen de los sicarios* e o impacto que isso causa na narrativa.

### 4.2.1 O *kitsch*

Tendo em conta o que foi discutido em todo o percurso deste trabalho, assim como o discurso peculiar de Vallejo, marcado especialmente pelo embate entre a ordem (representada

---

<sup>159</sup> Eu não, não sei, nunca soube nem levo nada. Pobres seres inocentes, tirados sem motivo do nada e lançados na vertigem do tempo. Por uns néscios, enlouquecidos instantes nada mais... Bom, parceiro, aqui nos separamos, até aqui você me acompanha. Muito obrigado por sua companhia e tome você seu caminho que eu sigo em qualquer destes ônibus para donde quer que seja. (VALLEJO, 2008, p. 140, tradução nossa).



por meio da figura do narrador) e o caos (representado por meio da figura do sicário e também por meio da inserção do narrador no contexto de violência do país) e suas respectivas contaminações, podemos considerar como uma leitura possível a aproximação da obra com a estética *kitsch*. Sobre o *kitsch*, o crítico Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados* (2004) disserta:

E eis aqui que [...] nos avizinhamos a uma nova definição de mau gosto, ao que parece a mais acreditada e que põe de lado a referência a uma medida [...]: a definição de mau gosto, em arte, como *prefabricação e imposição do efeito*. A cultura alemã [...] foi quem elaborou [...] uma definição desse fenômeno, resumindo-o numa categoria, a do *kitsch*, de tal forma precisa que o termo, tornado intraduzível, foi de imediato transportado para outras línguas. (ECO, 2004, p. 70-71, grifos do autor).

O teórico Abraham Moles (1975) complementa a definição apresentada por Eco (1968) ao afirmar que o *kitsch* é uma atitude e provém da relação entre o indivíduo e os produtos da cultura de massas, relação esta marcada pela falta de um referente que termina por evidenciar uma “falta de estilo”. Essa premissa pode ser vista como adequada para caracterizar a literatura contemporânea, assim como poderia ser adequada para caracterizar o contexto pós-moderno como uma nova sensibilidade caracterizada, sobretudo, pela ruptura com os paradigmas tradicionais. A descentralização pós-moderna acarreta na falta de referentes que poderia ser representada por meio da “falta de estilo”.

Complementando ambos os teóricos, a pesquisadora Celeste Olalquiaga (1998) afirma:

[...] conhecido como o reino do ‘mau-gosto’, o *kitsch* representa um empreendimento artístico malogrado, assim como qualquer coisa considerada demasiadamente óbvia, dramática, repetitiva, artificial ou exagerada. A ligação entre as imagens religiosas e o *kitsch* baseia-se no caráter dramático de seus estilos, cuja função é evocar sem ambiguidade, dissipando toda a ambivalência e a abstração. (OLALQUIAGA, 1998, p. 72).

Olalquiaga (1998), em sua citação, evidencia o aspecto artificial do *kitsch*, associando-o ao mau-gosto, mostrando-o como consequência da pré-fabricação e da imposição de efeitos que Eco (2004) menciona.

Dessa forma, percebemos que o termo *kitsch* possui muitos significados; é associado predominantemente à questão da “artificialidade”, da “imposição de efeitos”, possuindo uma acepção negativa, contudo também é associado à questão da “reciclagem”, do “reaproveitamento”. Trata-se de uma mercadoria ordinária, uma “secreção artística derivada

da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam [...] em verdadeiros templos” (MOLES, 1975, p. 10). Nas palavras de Olalquiaga (1998), o *kitsch* é considerado na maioria das vezes como uma “profanidade artística” devido a essa capacidade recicladora de tomar elementos dos vários âmbitos artísticos (arte clássica, arte moderna, arte popular, arte sacra) e misturá-los.

A pesquisadora Ana Maria Amar Sánchez (2000), retomando as ideias dos três teóricos mencionados e se posicionando a respeito do embate entre o bom e o mau-gosto, entre a alta cultura e a cultura de massas, no âmbito específico da literatura contemporânea, afirma:

*En todos los casos, el contacto con las formas populares implica siempre una transformación, una torsión del código utilizado; se subvierten siempre algunos elementos y se fusionan géneros, formas discursivas, estéticas, niveles de lengua. Los textos realizan un movimiento contradictorio y un tanto ambiguo: se acercan a la cultura de masas y la incluyen pero, a la vez, establecen distancia con respecto a ella. Este vínculo con las formas "bajas" se sostiene en la ambigüedad de una relación que he definido como de "seducción y traición" simultáneas: constantemente se tiende a borrar las jerarquías y a apropiarse de lo "bajo" para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos "márgenes". (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p. 21)<sup>160</sup>.*

Assim, a literatura se apropriaria do código com o intuito de subvertê-lo e promover uma reflexão acerca desse mesmo rompimento. Pretendemos desdobrar essa questão com a análise, no seguinte tópico, de *La Virgen de los sicários* (VALLEJO, 2008).

#### **4.2.2 A estética do kitsch e seus desdobramentos em *La Virgen de los sicarios***

O contexto citado no tópico anterior é basicamente aquele com o qual Vallejo (2008) trabalha, pois, além de tudo sobre o que refletimos, a começar pelos cenários do romance analisado, notamos que são esses a cidade de Medellín, o apartamento do amigo Jose Antonio e seu próprio apartamento. A cidade de Medellín, já dissemos, se apresenta como um amálgama de diversas imagens sobrepostas (empilhadas), imagens contraditórias na maioria das vezes, convivendo no mesmo espaço; o apartamento do amigo Jose Antonio se mostra como um lugar situado fora do tempo e espaço, uma espécie de “oásis de paz” (tomando

---

<sup>160</sup> E todos os casos, o contato com as formas populares implica sempre uma transformação, uma torção do código utilizado; se subvertem sempre alguns elementos e se fundem gêneros, formas discursivas, estéticas, níveis de língua. Os textos realizam um movimento contraditório e um tanto ambíguo: se aproximam da cultura de massas e a incluem, mas, ao mesmo tempo, estabelecem distancia com respeito a ela. Este vínculo com as formas "baixas" se sustenta na ambiguidade de uma relação que define como de "sedução e traição" simultâneas: constantemente se tende a apagar as hierarquias e a se apropriar do "baixo" para restituir de imediato diferenças que distinguem os textos dessas "margens". (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p. 21, tradução nossa).

emprestadas as palavras do próprio Fernando), ao mesmo tempo em que é um ambiente de alguma forma carregado, tanto pela negatividade dos jovens que por ali passam, quanto pela quantidade absurda de objetos que Fernando nomeia especialmente de “quarto das borboletas” (“*recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos*” – p. 11)<sup>161</sup>. A própria menção a Balzac, além dos móveis velhos que convivem com a cidade globalizada, para descrever o contexto, torna o cenário *kitsch*. Já o apartamento de Fernando poderia ser a própria metáfora de si mesmo, tendo em conta que ao início do romance, ele está vazio e rodeado de sacadas (de olhos, de gente): “*Este apartamento mío está rodeado de terrazas y balcones. Terrazas y balcones por los cuatro costados pero adentro nada, salvo una cama, unas sillas y la mesa desde la que les escribo*” (VALLEJO, 2008, p. 19)<sup>162</sup>. É no seu relacionamento com Alexis que o apartamento se enche de objetos, marcando a contaminação do narrador pela lógica criminoso do jovem, ou seja, é uma relação cujo aprofundamento é marcado pela própria aquisição dos objetos, é determinado por esses objetos que Fernando aceita como o caminho para agradar ao garoto e se aproximar dele. E com Wilmar essa situação somente se agrava: “*Con la ropa nueva de Wilmar mis tres míseros closets vacíos quedaron atestados, atiborrados, y mi pobre traje negro relegado, arrinconado, apabullado por tanto color vistoso*” (VALLEJO, 2008, p. 114)<sup>163</sup>.

Em relação à linguagem da qual se utiliza Vallejo, Moles (1975), no capítulo intitulado *a literatura kitsch*, afirma que o *kitsch* é “uma arte que opera pela acumulação e pela repetição, que empilha dez estilos diferentes em um salão e que arruma peças no apartamento” (MOLES, 1975, p. 113). Por sobre um objeto haverá outro objeto, assim como, no nível da literatura, por sobre uma palavra, haverá outra palavra. Eco (2004) vai afirmar que uma mensagem se torna mais unívoca quanto mais for redundante, em que as palavras perdem seu poder evocador tanto mais sejam acompanhadas por termos acessórios, o que é diretamente proporcional à entrada no reino do *kitsch*.

No livro de Vallejo notamos uma recorrência de frases carregadas de adjetivos (“*En cuanto a lo segundo, que no me preocupara, que las balas rezadas no bien tocaban mi as grada túnica, mi ropa santa y se desintegraban*” – p. 73)<sup>164</sup>, de hipérboles (“*Que matan en*

<sup>161</sup> [...] carregado como Balzac nunca sonhou, de móveis e relógios velhos. (VALLEJO, 2008, p. 11, tradução nossa).

<sup>162</sup> Este meu apartamento está rodeado de sacadas e balcões. Sacadas y balcões pelos quatro lados, mas dentro nada, salvo uma cama, umas cadeiras e a mesa da qual lhes escrevo. (VALLEJO, 2008, p. 19, tradução nossa).

<sup>163</sup> Com a roupa nova de Wílmur meus três míseros closets vazios ficaram lotados, abarrotados, empanzinados, e meu pobre terno negro relegado, arrincoado, confuso por tanta cor vistosa. (VALLEJO, 2008, p. 114).

<sup>164</sup> Em relação ao segundo, que não me preocupasse, que as balas rezadas nem bem tocavam minha sagrada túnica, minha roupa santa e se desintegravam. (VALLEJO, 2008, p. 73, tradução nossa).

*plena misa o llegando al cementerio a los que van vivo acompañando al muerto*” – p. 24)<sup>165</sup> de elementos da novela cor-de-rosa (“*Henos pues en la cálida noche silenciosa, ardiendo la chimenea nuestro amor en el calor de verano* – p. 28)<sup>166</sup> e, ainda, é recorrente o uso de evocações da parte de Fernando a elementos da cultura erudita, como Balzac (p. 11), Dostoievsky (p. 8), alguns importantes gramáticos da Colômbia (p. 11) e símbolos da mitologia cristã, como a própria menção do anjo exterminador, parte do livro Apocalipse, do novo testamento bíblico.

Além disso, o próprio uso que Vallejo faz, conforme mencionamos, de recursos poéticos (a poesia é considerada uma arte elevada) para narrar os eventos acontecidos em *La Virgen de los sicarios* (2008), também poderia ser considerado um recurso do princípio reciclador do *kitsch*.

Ademais, o *kitsch* é “uma arte literária do estereótipo” (MOLES, 1975, p. 113). Em seu romance, Vallejo trabalha a figura do sicário, no entanto, não centra seu trabalho em humanizar essa figura, como já observamos. Ao contrário, há obra “*una desmitificación exacerbada en donde ya no se desacraliza un personaje mítico, sino la idea social de un personaje totalizador*” (DUSSÁN, 2006, p. 2)<sup>167</sup>, o que é observado até mesmo no silêncio da dupla Alexis-Wílmар que possui poucas falas no livro. Ambos são mostrados por meio de suas ações de matança desenfreada e por meio desse silêncio que pode revelar tanto uma falta de consciência a respeito dos atos que cometem, quanto a condição de produto, uma consequência do entorno social. Entretanto suas personalidades não são aprofundadas, nem as condições que o levaram a estar ali. Vallejo trabalha com o que seu narrador Fernando vê. E o julgamento disso fica a cargo do próprio Fernando.

Também é *kitsch* o relacionamento amoroso, de tom melodramático, do narrador com a dupla de Alexis-Wílmар. Sendo o *kitsch* uma arte das oposições extremas, de acordo com Moles (1975), essa oposição extrema é representada por meio das condições de vida das três personagens. Fernando é um gramático, possui uma condição de vida privilegiada, que caminha pela cidade mais violenta do mundo acompanhado por um menino cuja condição, em quanto resultado, é a metonímia dessa violência extrema na cidade. A distância entre seu mundo e o mundo da dupla Alexis-Wílmар é mencionada muitas vezes no texto, em construções semelhantes a esta:

<sup>165</sup> Que matam em plena missa ou chegando ao cemitério os que vão vivos acompanhando o morto. (VALLEJO, 2008, p. 24, tradução nossa).

<sup>166</sup> Eis-nos, pois, na cálida noite silenciosa, ardendo a chaminé do nosso amor no calor do verão. (VALLEJO, 2008, p. 28, tradução nossa).

<sup>167</sup> [...] uma desmistificação exacerbada em que já não se dessacraliza um personagem mítico, mas a ideia social de um personagem totalizador. (DUSSÁN, 2006, p. 2, tradução nossa).

- *El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa* – comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso.

*O mejor dicho no comentó: diagnosticó, como un conocedor, al que hay que creerle. Y yo me quedé en su frase soñando, divagando, pensando en don Rufino José Cuervo y lo mucho de agua que desde entonces había arrastrado el río. Con <<el pelao>> mi niño significaba el muchachito; con <<la pinta esa>> el atracador; y con <<debió de>> significaba <<debió>> a secas: tenía que entregarle las llaves. Más de cien años hace que mi viejo Rufino José Cuervo, el gramático, [...] hizo ver que una cosa es <<debe>> solo y otra es <<debe de>>... (VALLEJO, 2008, p. 23)<sup>168</sup>.*

E também a diferença de idade de Fernando com a idade dos sicários configura uma oposição exagerada.

Como já mencionamos, o narrador se encanta pela personagem Alexis, e não se trata apenas de um relacionamento baseado na atração física. Fernando o ama com intensidade, e além das terminações já mencionadas no tópico anterior que o gramático usa para se referir a Alexis, ele ainda pede à Virgem no início do livro:

*"Virgencita niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia, desde el colegio de los salesianos donde estudié; que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: Que este niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor; que no lo traicione, que no me traicione, amén". (VALLEJO, 2008, p. 17)<sup>169</sup>.*

Todavia, quando Alexis é assassinado, Fernando inicia outra relação sob as mesmas condições com o outro sicário, oferecendo-lhe os mesmos sentimentos, chegando a confundir-se em determinadas situações. Quando Wílmur é assassinado (ou seja, lhe acontece exatamente a mesma coisa que acontecera a Alexis), Fernando chega a dizer, diante do corpo: *"Ahí estaba él, Wílmur, mi niño, el único"* (VALLEJO, 2008, p. 138)<sup>170</sup>.

<sup>168</sup> - "O moleque devia de entregar-lhe as chaves a este tipo – comentou Alexis, meu menino, quando lhe contei o acontecido". Ou melhor dizendo não comentou: diagnosticou, como um conhecedor, a quem se deve crer. E eu fiquei em sua frase sonhando, divagando, pensando em Dom Rufino José Cuervo e no tanto de água que desde então havia arrastado o rio. Com <<o moleque>> meu menino significava o garotinho; com <<esse tipo>> o assaltante; e com <<devia de>> significava <<devia>> a secas: tinha que entregar as chaves. Faz mais de cem anos que meu velho Rufino José Cuervo, o gramático, [...] fez ver que uma coisa é <<deve>> sozinho e outra é <<deve de>>... (VALLEJO, 2008, p. 23).

<sup>169</sup> "Virgenzinha menina, Maria Auxiliadora que te conheço desde a minha infância, desde o colégio dos salesianos onde estudei; que é mais minha do que dessa multidão noveleira, me faz um favor: que este menino que a senhora vê rezando diante de ti, ao meu lado, que seja meu último e definitivo amor; que não o traia e que ele não me traia, amém". (VALLEJO, 2008, p. 17, tradução nossa).

<sup>170</sup> Ali estava ele, Wílmur, meu menino, o único. (VALLEJO, 2008, p. 138, tradução nossa).

Isso ocorre não somente para evidenciar a falta de sentido na morte de ambos os sicários, mas para mostrar a circularidade da violência, em uma condição de empilhamento até mesmo de pessoas, transformadas em objetos:

*En fin, por ese apartamento de José Antonio, por entre sus relojes detenidos como fechas en las lápidas de los cementerios, pasaban infinidad de muchachitos vivos. O sea, quiero decir, vivos hoy y mañana muertos que es la ley del mundo, pero asesinados: jóvenes asesinos asesinados...* (VALLEJO, 2008, p. 12)<sup>171</sup>.

Ainda, podemos notar o *kitsch* na própria caracterização dos sicários e em suas trajetórias em relação aos bens de consumo. Moles (1975) considera que o *kitsch* é marcado por uma tentativa de bom-gosto, realizado através da imitação a celebridades, “em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade” (MOLES, 1975, p. 10). Os sicários aspiram possuir determinados objetos próprios de outra condição social, aspirando, dessa maneira, a condição social a que estes objetos pertencem, sendo, portanto – como já pudemos observar – uma relação em que os objetos determinam os indivíduos. No romance isso pode ser representado com a lista de coisas que Wílmар faz para Fernando quando este o pede para escrever as coisas que espera da vida:

*[...] unos tenis marca Reebock y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido o láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave.* (VALLEJO, 2008, p. 91)<sup>172</sup>.

Em outra ocasião, Fernando, em tom de deboche, ainda menciona:

*Los muchachos son tan vanidosos como las mujeres y más insaciables de ropa [...] Mensaje al presidente y al gobierno: El Estado debe concientizarse más y comprarles ropa a los muchachos con el fin de que ya no piensen tanto en procrear ni en matar. Las canchas de fútbol no bastan.* (VALLEJO, 2008, p. 113-114)<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Enfim, por esse apartamento de José Antonio, por entre seus relógios detidos como datas nas lápides dos cemitérios, passavam infinidade de garotinhos vivos. Ou seja, quero dizer, vivos hoje e amanhã mortos que é a lei do mundo, mas assassinados: jovens assassinos assassinados... (VALLEJO, 2008, p. 12, tradução nossa).

<sup>172</sup> [...] uns tênis marca Reebock e uns jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific e cuecas Kelvin Klein. Uma moto Honda, um jipe Mazda, um aparelho de som a laser e uma geladeira para a mamãe: um desses refrigeradores enormes marca Brastemp que soltavam cubos de gelos quando se abria simplesmente uma torneira. (VALLEJO, 2008, p. 91, tradução nossa).

<sup>173</sup> Os garotos são tão vaidosos quanto às mulheres e mais insaciáveis de roupa [...]. Mensagem ao presidente e ao governo: O Estado deve se conscientizar mais e comprar roupas para os meninos com a finalidade de que não pensem tanto em procriar nem em matar. Os campos de futebol já não bastam. (VALLEJO, 2008, p. 113-114, tradução nossa).

A primeira coisa que Alexis pergunta ao entrar no apartamento de Fernando é sobre a localização do aparelho de som e do televisor. O garoto se espanta quando Fernando diz que não possui nada disso, e logo em seguida os dois saem a comprar as parafernália que enlouquecem o gramático a ponto de fazê-lo jogá-las pela janela. Além disso, Fernando tampouco suporta que “seu menino” esteja tão imerso vendo televisão ou escutando música, a ponto de se sentir totalmente excluído por ele. Por dois momentos o narrador cogita a possibilidade de que Alexis pudesse ler alguma coisa, mas logo conclui: “*¿Qué iba a leer! No tenía la paciencia. Todo lo quería ya, como un tiro por entre un tubo*” (VALLEJO, 2008, p. 58)<sup>174</sup>. Essa passagem identifica logo Alexis como subproduto dessa condição pós-moderna, do imediatismo sensorial provocado por esse contexto, cuja experiência é considerada *kitsch*, especialmente pelo carácter sensorial, imagético.

Com Wílmur acontece o mesmo, além de sua lista impressionante sobre o que ele quer da vida, o garoto se põe tão obcecado pela oportunidade de adquirir coisas que Fernando não pode deixar de comentar:

*De regreso a Medellín le compré a Wílmur los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines, trusas y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico. De pantalón en pantalón, de camisa en camisa, de tienda en tienda recorriéndonos todos los centros comerciales con resignación y constancia (resignación mía y constancia suya) fuimos encontrando poco a poco, exactísimamente, lo que él quería [...]. [Wílmur] Iba y venía por los pasillos como enajenado buscando trapos entre trapos. Haga de cuenta usted un gato revolviendo en un cofre mágico y sacando de entre sus sorpresas la felicidad.* (VALLEJO, 2008, p. 113)<sup>175</sup>.

O *kitsch* também estaria, na literatura, associado ao exagero e a uma deliberada provocação de efeitos (produzido pela obviedade da mensagem conforme já mencionamos). Observando de maneira superficial, o que faz Vallejo em *La Virgen de los sicarios* (2008) é exagerar o discurso, reproduzindo uma forma de pensar semelhante àquela vista em

<sup>174</sup> Até parece que ia ler! Não tinha paciência. Queria tudo já, como um tiro por entre um tubo. (VALLEJO, 2008, p. 58, tradução nossa).

<sup>175</sup> De regresso a Medellín comprei para Wílmur os famosos tênis e o dote completo de símbolos sexuais: jeans, camisas, camisetas, bonés, meias, armas e até suéteres e jaquetas para os frios glaciais dos trópicos. De calça em calça, de camisa em camisa, de loja em loja percorrendo todos os centros comerciais com resignação e constância (resignação minha e constância sua) fomos encontrando pouco a pouco, exatíssimamente, o que ele queria [...]. [Wílmur] ia e vinha pelos corredores como que alheio procurando trapos e trapos. Faça de conta você um gato revolvendo um cofre mágico e tirando entre suas surpresas a felicidade. (VALLEJO, 2008, p. 113, tradução nossa).

programas jornalísticos sensacionalistas, como a citação a seguir que evidencia o clamor da popular por um sistema mais repressivo:

*¿Darles yo trabajo a los pobres? ¡Jamás! Que se lo diera la madre que los parió. El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. Que uno haga la fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaren en huelga en tanto salen a vacaciones. (VALLEJO, 2008, p. 111)<sup>176</sup>.*

No entanto, se observamos mais atentamente, podemos notar que há um sentido no exagero do narrador, há um tom de denúncia por detrás da construção de seu texto. Olalquiaga (1998), ao discorrer sobre o *kitsch*, estabelece três níveis em que o primeiro seria aquele sobre o qual mais se fala, o *kitsch* no qual “a representação se baseia num referente indexado” (OLALQUIAGA, 1998, p. 73). Essa relação, explica a autora, entre o sujeito e o objeto é baseada numa crença genuína, pois aquele que consome uma imagem de santo vendida na rua, mesmo ela sendo produzida de maneira barata e mal acabada, acredita que aquela imagem corporifica o santo do qual o indivíduo é devoto. No *kitsch* de segundo grau (ou *neokitsch*) há uma perda dessa aura da crença, da afeição mantida no *kitsch* de primeiro grau, ou seja, os objetos passam a ser meras peças decorativas e apresentar, nas palavras da pesquisadora, uma iconicidade vazia. “São simplesmente brinquedos, curiosidades compradas para dar ou mostrar a outra pessoa” (OLALQUIAGA, 1998, p. 77). Para ilustrar esse exemplo a autora mostra que não há diferença, no *kitsch* de segundo grau, entre a imagem da virgem santíssima e um olho de plástico brilhante com pernas que caminha sozinho. A escolha de um ou de outro pelo consumidor ocorre de maneira totalmente arbitrária. Já o *kitsch* de terceiro grau, eclodindo numa espécie de colapso entre a vanguarda e o *kitsch*, permite uma

acentuação dos traços que singularizam sua estética: o figurativo, a dramatização o ecletismo, a saturação visual – todos os atributos pelos quais o *kitsch* foi expulso do reino da arte. Ao oferecer uma experiência estética que transcende o objeto, o *kitsch* é por fim legitimado como arte... (OLALQUIAGA, 1998, p. 81).

Baseando-nos nas premissas da pesquisadora Olalquiaga (1998), é exatamente isso que Vallejo faz com *La Virgen dos sicarios* (2008), isto é, o autor se utiliza de vários recursos da estética *kitsch*, como já discurremos a respeito, em um movimento que, como afirma Moles

---

<sup>176</sup> Eu dar trabalho aos pobres? Jamais! Que desse a mãe que os pariu. O operário é um explorador de seus patrões, um abusivo, a classe ociosa, preguiçosa. Eles querem é que alguém faça o esforço, que importe máquinas, que pague impostos, que apague o incêndio, enquanto eles, os explorados, coçam o saco e declaram greve para saírem de férias. (VALLEJO, 2008, p. 111, tradução nossa).



(1975), parte de um mau-gosto (*kitsch*) para um *anti-kitsch*, dada a tentativa de fazer o leitor refletir acerca do que está sendo disseminado pelo sentido comum. Ou seja, todo aquele contexto é reconstruído com seus discursos próprios de maneira a propiciar, por meio do impacto, uma reflexão partindo do próprio lugar de onde se fala. É um impacto que, de alguma maneira, humilha, desconcerta o leitor e, por conseguinte, compromete-o com aquela retratada que também não deixa de tomar como ponto de partida a sua própria realidade.

Portanto, se nota a presença da estética *kitsch* em *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) como um recurso literário para representar a violência na Colômbia. Vallejo usa desse recurso para denunciar a sociedade colombiana partindo do próprio discurso do senso comum, em constantes ironias a respeito desse modo de pensar que em muito contribui para gerar mais violência no país, uma violência para a qual, de acordo com o narrador, não há saída. Como ele menciona na história: “lo único seguro aquí es la muerte” (VALLEJO, 2008, p. 24). Mas, não se trata de um olhar resignado, desenganado, muito pelo contrário, é um olhar denunciador e agudo que chama a atenção de maneira crua para os problemas do entorno.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecemos como objetivo desse trabalho discutir acerca da literatura colombiana e, mais especificamente, acerca de sua trajetória em relação ao contexto da violência, considerada endêmica no país e que o assola até os dias de hoje. Para isso partimos do próprio contexto da pós-modernidade, caracterizado por uma profunda mudança na maneira de o homem experimentar a vida e pensar a sociedade. Sendo uma de suas características mais marcantes o rompimento com qualquer tipo de discurso totalizador, valorizando, por sua vez, a multiplicidade, a pluralidade, a flexibilidade, o fluxo, a descontinuidade, aleatoriedade; também aquilo que é trivial, imediato e sensorial, esse cenário termina causando um apagamento dos referentes, ao derrubar os paradigmas tradicionais e mesclar discursos por vezes contraditórios. Tendo isso em conta, pudemos observar que a pós-modernidade, representando uma espécie de “triunfo do populismo estético” mantém uma estreita relação com o *kitsch*. Ambos coincidem em suas características mais evidentes, como bem assinalou a pesquisadora Celeste Olalquiaga (1998, p. 16): “a ruptura dos referenciais tradicionais [...], a citação, a reciclagem, o pastiche e a simulação”. E isso resulta na “[n]a quebra das fronteiras entre a produção e o consumo” (OLALQUIAGA, 1998, p. 16). Tendo substituído o signo pela imagem, para o sujeito pós-moderno não há um estabelecimento entre a fantasia e realidade, as experiências necessitam de um intermediário, um simulacro, sendo vividas por simulação. E o simulacro, maiormente, é fornecido por meio do *kitsch*.

As mudanças na forma de o homem experimentar o mundo obviamente provocaram efeitos no fazer literário, resultando, na América Latina, no fenômeno que se costuma chamar de *boom* latino-americano, ou novo romance latino-americano, ocorrido depois da Segunda Guerra Mundial, quando os escritores da América Latina se projetaram internacionalmente por meio de uma escrita altamente crítica, deixando uma marca não somente no continente americano, mas em todo o mundo. Apropriando-se do ritmo das grandes cidades, de uma narrativa rápida e fragmentada, o novo romance latino-americano terminou por mudar de maneira profunda os critérios para o relacionamento com a linguagem literária, a partir da necessidade de os escritores se manifestarem sobre o que antes era oprimido; a palavra se tornava inimiga, já não servia mais para divertir ou harmonizar, nem para chamar a atenção apenas para a época em que se vivia ou para o lugar de onde se falava, mas passou a servir para comprometer o leitor diante de um contexto. Segundo as palavras de Fuentes (1969) que já mencionamos, a palavra passou a servir para converter.

Na Colômbia, mais especificamente, o pensar, problematizar e o recriar a realidade de onde se fala, está intrinsecamente ligado ao contexto da violência, e atingiu o ápice com o que no país se convencionou chamar de “Violência moderna” (ou *La Violencia*), período histórico compreendido entre os anos de 1948 (cujo início se dá com a morte do líder popular Jorge Eliécer Gaitán) e 1953. Nesse ponto, as produções literárias que tratam do tema aumentaram significativamente, mesmo que ainda a “passos lentos”, possuindo características panfletárias, em tons de testemunho e de compromisso com a realidade histórica, evidenciando a uma preocupação maior com o conteúdo e não com a estética. Todavia, ao longo do processo, os escritores começaram a reivindicar novos modelos de criação e constituição, além de abarcar cada vez mais esse contexto de violência na Colômbia que é tão complexo em suas várias frentes. É possível considerarmos que, com a literatura de violência, se inicia uma produção particular na literatura colombiana, que termina por integrar tantos os escritores quanto os leitores à realidade do país por meio de uma experimentação estética. Nesse instante se iniciou uma nova concepção sobre o que significa o fazer literário e a necessidade de imergir nessa realidade histórica.

Na década de 90, com a morte de Pablo Escobar, os romances sobre a violência, como foi possível notar, passaram a retratar mais especificamente a situação do narcotráfico, sendo classificados, no país, sob a terminação de *novelas del sicariato*, mas também atrelados à denominação de *novelas del lenguaje*, evidenciando essa preocupação dos escritores, mais além da preocupação com a realidade sócio-política da Colômbia, com um fazer literário que fosse capaz de provocar diferentes efeitos no leitor, se distanciando do discurso histórico e panfletário de outrora.

Um grande sucesso editorial que trata da problemática da violência associada ao narcotráfico na Colômbia, e de suas consequências para a realidade colombiana, o primeiro grande sucesso editorial, melhor dizendo, é o romance curto *La Virgen de los sicarios*, do escritor Fernando Vallejo. Lançada em 1994, a obra alcançou projeção internacional, sobretudo depois da adaptação para o cinema, em 2000, com o roteiro assinado pelo próprio Vallejo e a direção a cargo do cineasta francês Barbet Schroeder (o mesmo diretor de “mulher solteira procura”). O filme resultou em uma produção polêmica e terminou por causar uma divisão da crítica. Relatando a história do encontro de um gramático com um jovem sicário, e do percurso de ambos pelas ruas de Medellín no início da década de 90, além da relação amorosa dos dois por meio de um narrador em primeira pessoa *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) se trata de uma obra cuja violência hiperbólica “sobrepassa” a realidade, a violenta, causando um forte impacto no leitor.

A narrativa de Vallejo, tecida ao redor da figura do sicário, ou seja, dos mercenários contratados pelo narcotraficante Pablo Escobar para cometer toda sorte de crimes a seu mandado e que, depois de sua morte, perdem “o norte” de vida, passando a vagar pela cidade, cometendo distintos ataques à população e entre eles mesmos, denuncia, de maneira bastante crua, a situação de desengano da sociedade colombiana, para a qual o narrador não vê perspectiva de mudança.

E Vallejo, em um diálogo com o lugar de onde se fala, aproveita-se da estética kitsch para compor sua obra para evidenciar a crudeza do contexto e causar, por conseguinte, impacto, como observamos na obra, no último capítulo deste trabalho, cuja análise se baseou nas ideias dos críticos Abraham Moles (1975), Umberto Eco (2004), Celeste Olalquiaga (1998) e Ana Maria Amar Sánchez (2000). Em *La Virgen de los sicários* (VALLEJO, 2008), tanto no nível linguístico, como na composição das personagens e aproveitamento do cenário da obra, o *kitsch* esteve presente reproduzindo, por um lado, o discurso do senso comum, da sociedade tradicionalista, diante do quadro de violência que assolava o país, sobretudo no início da década de 1990 quando a Colômbia foi considerada a capital mundial do crime, e Medellín a capital das viúvas. Por outro lado, com o exagero e o carregamento desse discurso, Vallejo procura ironizar essa condição. Quando observamos mais atentamente, notamos que não se trata de um olhar de descaso e de ódio por parte do escritor, mas de um tom de denúncia, que chama a atenção, que busca comprometer o leitor com a situação daquele contexto.

## REFERÊNCIAS

AMAR SANCHEZ, Ana Maria. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196 (Obras Escolhidas v.1).

\_\_\_\_\_. *Para una crítica de la violencia*. Trad. Héctor A. Murena. Buenos Aires: Leviatán, 1995.

BERGERON, Henri. *Sociologia da droga*. Trad. Tiago José Risi Leme. Aparecida: Ideias e Letras, 2012.

BLANCO PUENTES, Juan Alberto. Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana. In: RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro (Org.). *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones*. Bogotá: Pontificia Universidade Javeriana, 2010. Disponível em: <<http://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2009/11/literaturaynarcotrafico.pdf>> Acesso em: 13 jan. 2013.

BLOCH-MICHEL, Jean. *La nueva novela*. Trad. G Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama, 1963.

BUGALHO, Henry Alfred. Fluxo de consciência, a literatura dentro da mente. *Samizdat*, 2009. Disponível em: <http://www.revistasamizdat.com/2009/06/fluxo-de-consciencia-literatura-dentro.html> Acesso em: 07 dez.2012.

CANO, Federico Medina. La posmodernidad: una nueva sensibilidad. *Escritos*, Medellín, v. 18, n. 41, p. 492-540, 2010. Disponível em: <<http://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/issue/view/112/showToc>>. Acesso em: 25 jul.2012.

CENTRO DE Investigación y Educación Popular – Cinep. El MAS. Disponível em: <<http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/deuda/html/pdf/deuda04.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPAGNON, Antoine. Os Cinco Paradoxos da Modernidade. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DUENAS, Gabriela Polit. Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana. *Hispanic Review*. Pennsylvania, v. 74, n. 2, p. 119-142, 2006. Disponível em: [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/hispanic\\_review/v074/74.2duenas.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/hispanic_review/v074/74.2duenas.html). Acesso em: 31maio. 2012.

DUSSÁN, Paulo García. La narrativa colombiana: una literatura "thanática". *Revista de estudios literarios*. Madrid, n. 31, 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cothanat.html>. Acesso em: 15 ago.2011.

EAGLETON, Terry. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 7-9.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESCOBAR, Augusto. La violencia: ¿generadora de una tradición literaria? *Revista Gaceta de Colcultura*, Bogotá, n.34 p. 21-29, 1996. Disponível em: < [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm)> Acesso em: 13 jan. 2013.

FERREIRA, Diego de Jesus Vieira; LIMA, Waldemberg Oliveira. O silêncio dos fuzis não é a paz: a influência do narcotráfico na mudança dos moldes do conflito colombiano. *Ameríndia*. Fortaleza, v. 4 n. 2, 2007. Disponível em: < [http://www.amerindia.ufc.br/Anteriores/Vol04/vol04\\_13.pdf](http://www.amerindia.ufc.br/Anteriores/Vol04/vol04_13.pdf)> Acesso em: 10 jan.2013.

FIGUEROA SANCHEZ, Cristo Rafael. Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tábula Rasa*. Bogotá, n. 2, p. 93-110, 2004.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 143-180.

\_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GIRALDO, Luz Mery. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon*. Bogotá,1998. Disponível em: [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/nuevocanon.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/nuevocanon.htm). Acesso em: 07 dez.2012.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glaucio. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2011. Disponível em: < <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia>> Acesso em: 10 jan.2013.

HISTÓRIA DA OEA, 2013. Disponível em: < [http://www.oas.org/pt/sobre/quem\\_somos.asp](http://www.oas.org/pt/sobre/quem_somos.asp)> Acesso em 13jan. 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Trad. Maria Dolors Folch, Joaquim Sempere e Jordy Beltrán. Barcelona: Crítica, 2001.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia pós-moderna. Tradução: Desiderio Navarro. *Criterios*, Havana, edição especial em homenagem a Bakhtin, p. 187-203, 2003.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad: H. Tarcus, Ed., & C. F. Esther Pérez. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. Disponível em: <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/890.pdf>>. Acesso em: 7 dez.2012.

JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty; ROBLEDO, Angela Inês (Org.). Híbridez y alteridades. In: \_\_\_\_\_. *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Banco de la república, 2004, v. 3.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: Cátedra, 1987.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D. La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo. *Hispania*, Michigan, v. 83, n. 4, p. 757-767, 2000.

HERLINGHAUS, Hermann. La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela La virgen de los sicarios. *Nómadas*. Bogotá, n.25, p. 184-205, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, (org.). Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional. In: \_\_\_\_\_. *Cuadernos de nación: Imaginarios de nación: Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2001.

MELO, Jorge Orlando. Narcotráfico y democracia: la experiencia colombiana, 1998. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/educacion/melo/droga/narco.htm>> Acesso em: 12 nov.2012

MELO, Patrícia Bandeira. Megalópole Recife: cultura, pós-modernidade e cidadania. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n.11, p. 1-23, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/268/153>>. Acesso em: 10 Jan. 2013.

MENTON, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2007.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PONCE DE LEÓN, Gina. *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Rocca, 2011.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

OSPINA, Claudia, *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cinecolombiano contemporáneo*. 2010. 332 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Kentucky,

Kentucky, 2010. Disponível em: <[http://uknowledge.uky.edu/gradschool\\_diss/45](http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/45)>. Acesso em: 18 maio 2012.

OSORIO, Oscar. *El sicario en la novela colombiana*. Poligramas. Cali, n.30, p. 61-81, 2008. Disponível em: <[http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art\\_4\\_poligramasJunio%202008.pdf](http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art_4_poligramasJunio%202008.pdf)>. Acesso em: 18 de maio 2012.

\_\_\_\_\_. Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia: una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*. Cali, n. 25, p. 85-108, 2006. Disponível em: <<http://poligramas.univalle.edu.co/25/osorio.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2013.

OVIEDO, José Miguel. De Borges al presente. In: \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 2001.t. 4.

PINEDA BOTERO, Alvaro. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales de siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.

REGINFO CORREA, Angela Adriana. El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas. *Cuadernos de Postgrado*. Cali, n.1, p. 97-118, 2008. Disponível em: [http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela\\_rengifo.pdf](http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela_rengifo.pdf). Acesso em: 18 mai. 2012.

REYES ALBARRACÍN, Fredy Leonardo. Panorama de las novelas del sicariato 1980-2005. *Hojas universitarias*, Bogotá, n.59, p. 189-194, 2007.

RICHARD, Nelly. Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos*. Revista del centro de ciencias del lenguaje, Pue, n.13-14, p. 271-280, 1996.

RODAS, Juan. La p(s)icaresca ¿un género literario nacido en Medellín? In: *Escritos*. Medellín, v.14, n.32, p. 279-298, 2006.

RODRÍGUEZ, Gina; MEJÍA QUINTANA, Oscar. Élite, capitalismo y narcotráfico en Colombia. *Un periódico*. Bogotá, n.76, 2005. Disponível em: <<http://historico.unperiodico.unal.edu.co/Ediciones/76/01.htm>> Acesso em: 10 jan.2013.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. *Literatura, posmodernidad y otras yerbas*, Bogotá, 2000a. Disponível em [http://www.javeriana.edu.co/cultura\\_contemporanea/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad\\_fcs.html](http://www.javeriana.edu.co/cultura_contemporanea/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html). Acesso em: 09 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. *Pájaros, bandoleros y sicarios: para una historia de la violencia en la narrativa colombiana*, Bogotá. 2000b. Disponível em: [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/jar\\_otrotxt/pajaros/009.html](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrotxt/pajaros/009.html). Acesso em: 09 jan 2013.

ROSSETTI, Regina. A comunicação do tempo em Proust. *Compós: revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 4, p. 1-17, 2005.

RUEDA, María Helena. La violencia desde la palabra. In: *Universitas Humanística*. Bogotá, año 29, n.55, p. 25-35, 2001. Disponível em:



<[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm)> Acesso em 13 jan.2013.

SANTAMARÍA, Germán. Prohibir al sicario. *Revista Semana*. Bogotá, 2000. Disponível em: <http://www.semana.com/nacion/prohibir-sicario/15300-3.aspx> Acesso em: 20 out.2012.

SCHLENKER, Herbert Alejandro. *Escrituras de violencia: relato y representación del sicario*. 2008. 190f. Dissertação (mestrado) - Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2008. Disponível em: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/476/1/T613-MEC-Schlenker-Escrituras%20de%20violencia.pdf> Acesso em: 10 jan. 2013.

SIMÓN, Paco. *Colombia: um país formal y otro real*. Valência: Fundación CEPS (Centro de estudios políticos y sociales), 2006. Disponível em < [http://www.ceps.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=154:colombia-un-pais-formal-y-otro-real&catid=47:ediciones-del-ceps&Itemid=75](http://www.ceps.es/index.php?option=com_content&view=article&id=154:colombia-un-pais-formal-y-otro-real&catid=47:ediciones-del-ceps&Itemid=75)> Acesso em: 10 jan. 2013

TORRES, Antonio. Lenguaje y violencia en la virgen de los sicarios de Fernando Vallejo. *Estudis Romànics*. Barcelona, v.32, p. 331-338, 2010. Disponível em: <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/000001111%5C00000024.pdf>. Acesso em: 28 jun.2012.

TORRES, Aurora Moreno. Una reflexión crítica sobre la extradición en Colombia como debilidad del sistema judicial y político. *Encrucijada Americana*. Santiago, n.1, ano 5, p. 51-56, 2012. Disponível em: < [http://www.encrucijadaamericana.cl/articulos/a5\\_n1/3\\_Editado\\_UNA\\_REFLEXION\\_CRITICA\\_SOBRE\\_LA\\_EXTRADICION\\_EN\\_COLOMBIA.pdf](http://www.encrucijadaamericana.cl/articulos/a5_n1/3_Editado_UNA_REFLEXION_CRITICA_SOBRE_LA_EXTRADICION_EN_COLOMBIA.pdf)>. Acesso em: 10 jan 2013.

VALDEZ, Elena. La representación multifacética de Medellín en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo: el espacio urbano desde el centro hacia la periferia. *Letras Hispanas*, Texas, vol. 5 n.1, p. 70-78, 2008. Disponível em: <[http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol5-1/contentParagraph/0/content\\_files/file5/Valdez.pdf](http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol5-1/contentParagraph/0/content_files/file5/Valdez.pdf)> Acesso em: 13 jan. 2013.

VALENCIA, SOLANILLA, Cesar. La virgen de los sicarios: El sagrado infierno de Fernando Vallejo. *Ciencias humanas*, Pereira, n. 26, 2001. Disponível em: <<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev26/valencia.htm>> Acesso em: 13 jan.2013.

VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2008.

VILLENA GARRIDO, Francisco. *Ventarrón del campo: La agencia en la narrativa de Fernando Vallejo*. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo1.htm> Acesso em: 20 out.2012.

VON DER WALDE, Erna. La sicaresca colombiana – Narrar la violencia en América latina. *Nueva sociedad*. Buenos Aires, n.170, p. 222-227, 2010. Disponível em: [http://www.nuso.org/upload/articulos/2928\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2928_1.pdf). Acesso em: 19 nov.2012.

\_\_\_\_\_. La novela de sicarios y la novela en Colombia. *Iberoamericana*. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad iberoamericanas. Berlín/Hamburgo, n. 3, p. 27-40, 2001.

### **Arquivos audiovisuais consultados:**

LA DESAZÓN suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo. Produção de Luis Ospina. Medellín/Cidade do México. 2003. DVD, 90 min.

LA VIRGEN de los sicarios. Direção: Barbet Schroeder. Produção: Margaret Ménégoz, Jaime Osorio, Barbet Schroeder. Intérpretes: Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquet e outros. Roteiro: Fernando Vallejo. Colômbia, França, Espanha: Canal +. 1 DVD (90min), widescreen color, 2000. Produzido por Canal + baseado no romance “La Virgen de los sicarios”, de Fernando Vallejo.

## ANEXO A – Lista dos presidentes da Colômbia

### Presidentes de la República de Colombia



#### Gran Colombia

- Gral. Simón Bolívar Palacios 1819, 1827-1830
- Gral. Francisco de Paula Santander y Omaña 1819-1826
- Joaquín Mariano Mosquera 1830
- Gral. Rafael José Urdaneta 1830-1831

#### Nueva Granada

- Gral. Domingo Caycedo Santamaría 1831, 1841 (e)
- Gral. Francisco de Paula Santander y Omaña 1832-1837
- José Ignacio de Márquez Barreto 1832 (e), 1837-1841
- Gral. Pedro Alcántara Herrán 1841-1845
- Gral. Tomás Cipriano de Mosquera 1845-1849
- Gral. José Hilario López 1849-1853
- Gral. José María Obando 1853-1854
- José María Melo Ortiz 1854
- José de Obaldía 1854-1855
- Manuel María Mallarino 1855-1857
- Mariano Ospina Rodríguez 1857-1858

#### Confederación Granadina

- Mariano Ospina Rodríguez 1858-1861
- Bartolomé Calvo 1861
- Gral. Tomás Cipriano de Mosquera 1861

#### Estados Unidos de Colombia

- Gral. Tomás Cipriano de Mosquera 1861-1864 y 1866-1867
- Manuel Murillo Toro 1864-1866 y 1872-1874
- Gral. Santos Acosta Castillo 1867-1868
- Gral. Santos Gutiérrez Prieto 1868-1870
- Gral. Eustorgio Salgar 1863 (e) y 1870-1872
- Santiago Pérez de Manosalbas 1874-1876
- Aquileo Parra Gómez 1876-1878
- Gral. Julián Trujillo Largacha 1878-1880
- Rafael Núñez Moledo 1880-1882 y 1884-1886
- Francisco Javier Zaldua 1863 (e) y 1882
- Clímaco Calderón 1882
- José Eusebio Otálora Martínez 1882-1884

- Ezequiel Hurtado 1884

#### **República de Colombia**

- Gral. José María Campo Serrano 1886
- Eliseo Payán 1886-1887
- Rafael Núñez Moledo 1887-1888 y 1892-1894
- Carlos Holguín 1888-1892
- Miguel Antonio Caro Tovar 1892 y 1894 -1898
- Manuel Antonio Sanclemente 1898-1900
- José Manuel Marroquín 1900-1904
- Gral. Rafael Reyes Prieto 1904-1909
- Gral. Jorge Holguín Jaramillo 1909 y 1921-1922
- Ramón González Valencia 1909-1910
- Carlos E. Restrepo Restrepo 1910-1914
- José Vicente Concha 1914-1918
- Marco Fidel Suárez 1918-1921
- Gral. Pedro Nel Ospina Vásquez 1922-1926
- Miguel Abadía Méndez 1926-1930
- Enrique Olaya Herrera 1930-1934
- Alfonso López Pumarejo 1934-1938 y 1942-1945
- Eduardo Santos 1938-1942
- Darío Echandía Olaya 1944
- Alberto Lleras Camargo 1945-1946 y 1958-1962
- Mariano Ospina Pérez 1946-1950
- Laureano Gómez Castro 1950-1951
- Roberto Urdaneta Arbeláez 1951-1953
- Gral. Gustavo Rojas Pinilla 1953-1957
- Junta Militar de Gobierno - Gral. Gabriel París Gordillo 1957-1958
- Alberto Lleras Camargo 1958-1962
- Guillermo León Valencia Muñoz 1962-1966
- Carlos Lleras Restrepo 1966-1970
- Misael Eduardo Pastrana Borrero 1970-1974
- Alfonso López Michelsen 1974-1978
- Julio César Turbay Ayala 1978-1982
- Belisario Betancur Cuartas 1982-1986
- Virgilio Barco Vargas 1986-1990
- César Augusto Gaviria Trujillo 1990-1994
- Ernesto Samper Pizano 1994-1998
- Andrés Pastrana Arango 1998-2002
- Álvaro Uribe Vélez 2002-2010
- Juan Manuel Santos 2010 –

Fonte: <http://www.colombiaya.com/ex-presidentes.html>

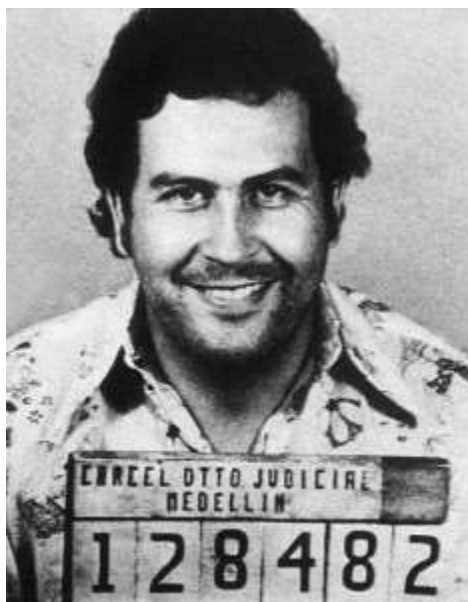
## ANEXO B - Biografia de Pablo Escobar

### Pablo Escobar

Por Felipe Araújo

*"Eu sou um homem decente que exporta flores".*

*Pablo Escobar*



**Pablo Emilio Escobar Gaviria**, colombiano conhecido no mundo todo pelo seu primeiro e terceiro nome, foi um mito do narcoterrorismo e um dos homens mais ricos do mundo nos anos 90. Apelidado carinhosamente de "Don Pablito" ou "El Patron", chefiava o Cartel de Medellín, traficando bilhões de dólares em [cocaína](#) com sua dócil política chamada "plata o plomo" (prata ou chumbo).

Inteligente, o criminoso ajudava a população carente da Colômbia e utilizava a ideologia antiimperialista para camuflar suas ações ilegais, ganhando apoio da maioria dos colombianos. Por exemplo, Escobar construía estádios de futebol e financiava alguns times da cidade, dizia tirar dos ricos para dar aos pobres, criando uma imagem de Robin Hood. Com isso, o povo de Medellín acobertava-o, escondendo informações e fazendo o possível para protegê-lo das autoridades.

Ele teve uma infância pobre, nasceu em um barraco na cidade de Rionegro, em Antioquia. Foi o terceiro a ver o mundo entre seus seis irmãos e recebeu educação de um camponês, seu pai Abel

de Jesus Escobar e de uma professora do ensino fundamental, sua mãe Gaviria Hemilda. Iniciou seus estudos em Ciências Políticas, mas desistiu por não conseguir pagar a mensalidade da faculdade. Então escolheu a solução para seus problemas no mundo do crime, inicialmente roubando túmulos e os revendendo para contrabandistas. Porém, Roberto Escobar, seu irmão, nega que Pablo tenha feito isso.

De qualquer forma, Escobar exercia outras atividades ilegais no início de sua carreira criminal. Começou com pequenos golpes como contrabando de cigarros falsos e venda de bilhetes de loteria falsificados. Aos 20 anos, já era um grande ladrão de carros, ao mesmo tempo em que atuava como guarda-costas. Antes de entrar no tráfico, conseguiu 100 mil dólares sequestrando um executivo de Medellín. Escobar começou a lucrar alto prestando trabalhos ao contrabandista Álvaro Prieto e, aos 22 anos, Pablo já era milionário.

No ano de 1975, Escobar começa a se envolver com o tráfico de cocaína. Fazia viagens de ida e volta entre Colômbia e Panamá, contrabandeando drogas para os Estados Unidos. Começou a ganhar notoriedade quando encomendou o assassinato de Fabio Restrepo, um revendedor de Medellín que tentou lhe matar. Um ano depois, Escobar e seus homens foram pegos com 18 quilos de pasta base, utilizada na composição da coca, após retornarem do Equador. Depois deste episódio, Pablo iniciava suas tentativas de suborno. Comprou alguns juizes de Medellín e conseguiu com que o caso fosse arquivado. Foi aí que começou sua política de lidar com autoridades matando-as ou subornando-as, o famoso sistema "OU PRATA OU CHUMBO".

Durante os anos 80, sua rede de distribuição de drogas ganha repercussão internacional. O Cartel de Medellín era peça chave no contrabando da cocaína que chegava aos Estados Unidos pelo México, Porto Rico e República Dominicana. Fora isso, outros mercados atingidos pelo cartel foram o Europeu e o Asiático.

Escobar fazia qualquer coisa para atingir seus objetivos. Foi responsabilizado pela morte de três políticos colombianos que concorriam à presidência, por explodir um avião da Avianca 203 e o prédio de segurança pública da cidade de Bogotá; e pelas guerras sangrentas com o Cartel de Cali. Segundo alguns historiadores, Pablo enviava cartas para suas vítimas, convidava-as para seus próprios enterros, que ocorriam precisamente nas datas sugeridas pelo terrorista.

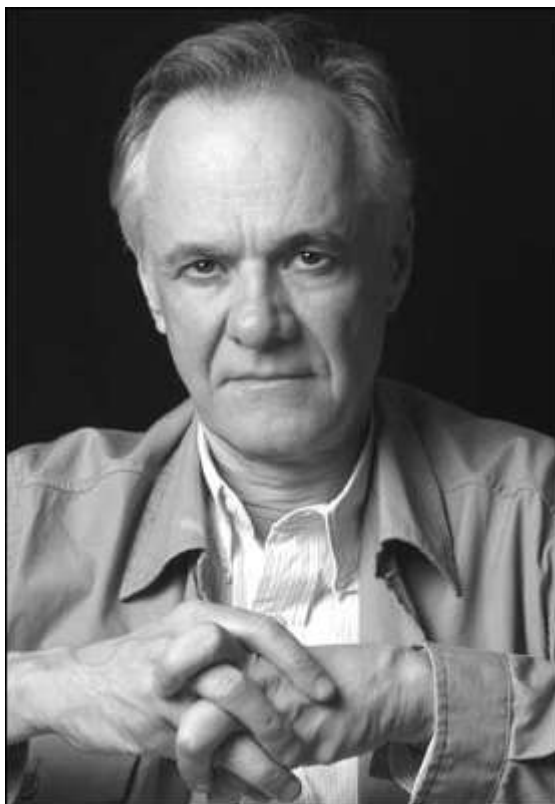
Em 1991, após cometer o assassinato de Luis Carlos Galán, um candidato à presidência, Escobar fez um acordo com o governo colombiano para evitar sua extradição para os Estados Unidos ou sua morte pelo Cartel de Cali. Pressionado pelas autoridades e pela opinião pública, Escobar foi preso em uma prisão luxuosa, construída por ele mesmo, a La Catedral.

Após este episódio, a extradição de cidadãos colombianos foi proibida e uma nova constituição foi aprovada. Porém, suspeita-se, apenas suspeita-se, de que o rei da coca tenha influenciado alguns membros da Assembléia Constituinte. Mesmo preso, Escobar continuava com suas atividades ilegais. Então, em 1992, foi movido para outra prisão, mas escapou durante a transferência com

medo de ser extraditado para os Estados Unidos. Como ele mesmo dizia, “prefiro uma cova na Colômbia a uma cela nos E.U.A.”.

A guerra contra o narcotraficante chegou ao fim quando uma equipe de especialistas em eletrônica colombianos, utilizando uma tecnologia de triangulação de rádio criada pelas autoridades americanas, encontrou Escobar desprevenido em um bairro de classe média de Medellín. Após um tiroteio, o traficante acabou encurralado em um telhado e levou uma saraivada de tiros. Algumas balas atingiram a perna, outras as costas, mas a fatal foi próxima ao ouvido. Apesar de ser o mais aceito, este é um acontecimento controverso e tem várias versões. Do episódio, restam apenas algumas fotos de policiais colombianos posando atrás do prêmio. Um barrigudo, morto e descalço Pablo Escobar.

Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/pablo-escobar/>

**ANEXO C – Informações sobre Fernando Vallejo:****Fernando Vallejo**

Fonte:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Escritor\\_Fernando\\_Vallejo.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Escritor_Fernando_Vallejo.jpg)>

Fernando Vallejo Rendón (Medellín, 24 de octubre de 1942) es un escritor y cineasta nacido en Colombia naturalizado mexicano en el 2007. Ha recibido numerosos reconocimientos por sus obras, incluyendo el Premio Rómulo Gallegos, y es considerado un personaje controvertido por sus agudas críticas especialmente hacia la Iglesia Católica, la manera de hacer política en Colombia, la falsa moral, la física y los formalismos. Dos novelas suyas —El desbarrancadero y La virgen de los sicarios— figuran en los 15 primeros lugares de la lista confeccionada en 2007 por 81 escritores y críticos latinoamericanos y españoles con los mejores 100 libros en lengua castellana de los últimos 25 años.

Hijo del expolítico y abogado conservador Aníbal Vallejo Álvarez, creció en Medellín, su ciudad natal.

Aficionado a la música, llegó a ser un pianista excelente. Su gusto por Mozart, Chopin, Gluck y Richard Strauss es destacable. Después de un año de estudios en la Facultad



de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, se licenció en Biología en la Universidad Javeriana. Viajó a Europa para estudiar cine en Italia, en la Escuela Experimental de Cinecittá.

El 25 de febrero de 1971 Vallejo se trasladó a Ciudad de México, donde ha producido la totalidad de su obra. Desde entonces no ha vuelto a vivir en Colombia.

En septiembre del 2009 Fernando Vallejo fue galardonado con el doctorado honoris causa de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, después de un extenuante trabajo debido a la polémica en torno a su obra.

Vallejo vive con su pareja, el escenógrafo David Antón.

## **Nacionalidad**

En abril de 2007, obtuvo la nacionalidad mexicana y el 8 de mayo del mismo año renunció a la colombiana. Una declaración suya publicada por Caracol Radio el mismo día de su renuncia a la ciudadanía colombiana dio la vuelta al mundo y causó reacciones encontradas en casi todos los medios de Colombia.

Al renunciar a su nacionalidad, Fernando Vallejo se refirió a su país natal en los siguientes términos: señaló que "esa mala patria de Colombia" ya no es la suya. "(...) y no quiero volver a saber de ella. Lo que me reste de vida lo quiero vivir en México y aquí me pienso morir", señaló el escritor. "De pequeño descubrí que Colombia era un país asesino, el más asesino de todos, luego me di cuenta que era un país atropellador y mezquino y ahora con la reelección de Álvaro Uribe descubrí que era un país imbécil" y ahí "solicité mi nacionalización en México, que me dieron la semana pasada", precisó Vallejo en el escrito, firmado en México y fechado el 6 de mayo de 2007.

En octubre de 2007 afirmó —en una entrevista a María Jimena Duzán para El Tiempo— que comenzaría los trámites para retomar la nacionalidad colombiana.<sup>4</sup> Según explicó Vallejo posteriormente, su renuncia a la nacionalidad colombiana se dio a raíz de la denuncia que interpuso un grupo de civiles contra él y el director de la revista SoHo por escribir un artículo que los demandantes consideraban como un insulto a la religión. En primera instancia, un juez había decidido que el director de la revista, Daniel Samper Ospina, y el escritor debían ir a la cárcel, por lo que Vallejo decidió iniciar los trámites para obtener la nacionalidad mexicana, porque consideraba una infamia la condena y no pensaba someterse a ella. La decisión fue apelada por la revista y un año más tarde se resolvió el asunto, pero el trámite para la nacionalización en México seguía su curso y una de las condiciones era firmar

un papel donde renunciaba a la nacionalidad colombiana.<sup>5</sup> Vallejo manifestó en 2009 su idea de querer regresar a Colombia a vivir, sin importarle lo que le pueda pasar; sin embargo, hasta la primera mitad del 2011, continuaba sin ser legalmente reconocido como colombiano y ante cualquier viaje a Colombia, sería tratado como extranjero. Adicionalmente Vallejo después que se anunciara que había ganado el Premio FIL 2001, declaró "Pongámosle que soy colombiano y mexicano, porque soy de donde nací y de donde me voy a morir"<sup>6</sup>.

## Obra

Vallejo ha sido destacado mundialmente como novelista. Sin embargo, además de nueve novelas (cinco de las cuales conforman un ciclo autobiográfico), ha publicado tres libros de ensayos, una gramática del lenguaje literario y dos biografías de poetas colombianos (José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob). Su actividad como director y cinematógrafo, anterior a toda su obra literaria, dejó tres películas, dos de tema colombiano, pero producidas en México.

Los cinco libros de su autobiografía titulada *El río del tiempo* son: *Los días azules* (1985), que refleja varios episodios de la infancia del autor en los escenarios de la finca de sus abuelos (Santa Anita) y el tradicional barrio Boston de Medellín; *El fuego secreto* (1987), donde explora como adolescente los caminos de la droga y la homosexualidad en Medellín y Bogotá; *Los caminos a Roma* (1988) y *Años de indulgencia* (1989) narran sus experiencias en Europa, especialmente en la capital italiana, y en Nueva York; *Entre fantasmas* (1993) comprende los años en que ha residido en Ciudad de México, donde vive desde 1971.

Vallejo es autor de la biografía del poeta antioqueño Miguel Ángel Osorio, mejor conocido como Porfirio Barba Jacob. Titulada *El mensajero* (1987), es el producto de más de diez años de constante y rigurosa investigación por Colombia, Centroamérica y México.

En 1994 publicó *La virgen de los sicarios*, sobre la violencia del narcotráfico en Medellín. Fue llevada al cine por Barbet Schroeder y recibió críticas encontradas.

Con *El desbarrancadero* ganó el Premio Rómulo Gallegos, uno de los más prestigiosos de la lengua española, en 2003. En medio de alusiones autobiográficas y con la inaudita fuerza de un lenguaje descarnado, Vallejo describe en esta obra la enfermedad y la muerte de su hermano Darío, presentando reflexiones sobre los temas de la enfermedad (el sida concretamente), la crisis de la familia, la violencia cotidiana y la iglesia católica como mal social.

En *La rambla paralela* (2002) un cadáver ambulante circula alucinadamente por una Barcelona asfixiada por el calor y que en la voz del narrador se confunde con Medellín y México, por medio de una prosa llena de furia y nostalgia, donde se funden en uno pasado, presente y futuro.

*Mi hermano el alcalde* (2004) —novela inspirada en la figura de su hermano Carlos, alcalde del municipio de Támesis, en Antioquia—, describe irónica pero festivamente los rituales electorales sudamericanos: promesas irrealizables, votos comprados, electores fantasmas y compadrazgos. Tras luchar a brazo partido con su ingénita honradez, el protagonista es elegido alcalde y su gestión, saturada de problemas económicos y judiciales, redundando en un gran progreso para la ciudad.

Como cineasta, escribió y dirigió en México dos películas sobre la violencia en Colombia: *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980). Un tercer film *La derrota* (1984), coescrito con Kado Kostzer, significó su último trabajo como director.

En 1985 Procultura publicó su edición de la *Poesía completa* de Porfirio Barba-Jacob. Diez años más tarde publica el resultado de su extensa pesquisa tras el recuerdo de quien fuera uno de los grandes poetas colombianos: José Asunción Silva; esta biografía, llamada *Almas en pena, chapolas negras*, describe el desfallo financiero del poeta y refleja el ambiente bogotano para finales del siglo XIX.

La mayor parte de sus novelas tienen por escenario Colombia y sus temas recurrentes son la violencia, la homosexualidad (ha reconocido públicamente la suya), la adolescencia, la drogas y la muerte.

Vallejo también ha cultivado el ensayo: en 1983, el Fondo de Cultura Económica publicó en México *Logoi*. Una gramática del lenguaje literario, un ambicioso proyecto investigativo sobre la escritura literaria, en el que resaltan puntos de vista originales y críticos sobre el lenguaje, su uso y sus límites; en *La tautología darwinista* (1998) intenta refutar la teoría darwinista de la selección y adaptación como causas de la evolución, que acepta pero teniendo como causa exclusiva las modificaciones que aleatoriamente pueden producirse en el ADN a nivel molecular, sin intervención ni influjo del medio ambiente ni de ninguna causa exterior.

Como narrador ofrece una visión insolente, iconoclasta, negra y profundamente pesimista del mundo. Su estilo es áspero y vigoroso y en conjunto representa una de las cumbres de la actual narrativa colombiana. Un ensayo más, el *Manualito de imposturología física* (2005), ofrece una discusión, en forma de sátira, de las construcciones teóricas de la física; en la voz de un erudito narrador, Vallejo acusa de impostores a los máximos

representantes de la física con la ayuda de la 'imposturología', una ciencia de la impostura inventada por él.

El año 2007 publicó *La puta de Babilonia*, un ensayo histórico extenso y prolijo, en el que Vallejo expone una intransigente crítica al cristianismo y la Iglesia Católica. Él ha definido el libro como un prontuario de crímenes del Vaticano. En principio debería haber sido publicado por Santillana, la editorial del Grupo Prisa, pero esta le pidió que eliminara "referencias antimusulmanas, por miedo a las represalias. Él se negó y fue a Planeta, que se la publicó como la escribió".

En 2011 ganó el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, por ser un escritor que expresa “su emoción con la voz de un artista en el que coinciden la realidad de un mundo raro con la imaginación”.

Fernando Vallejo resalta la tradición contestataria de la intelectualidad antioqueña, prosiguiendo a nombres como el mismo Barba-Jacob y Fernando González.

### **Premios y distinciones**

- Premio Ariel 1979 a la mejor ópera prima y a la mejor ambientación por la película *Crónica roja*
- Premio Ariel 1981 a la mejor ambientación por el largometraje *En la tormenta*
- Premio Rómulo Gallegos 2003 por la novela *El desbarrancadero*
- Doctor Honoris Causa de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia (2009)
- Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2011

### **Bibliografía del autor**

#### ***Novelas***

- *La virgen de los sicarios* (1994)
- *El río del tiempo* (1999). Obra compuesta por:
  - *Los días azules* (1985)
  - *El fuego secreto* (1987)
  - *Los caminos a Roma* (1988)

- Años de indulgencia (1989)
- Entre fantasmas (1993)
- El desbarrancadero (2001). Galardonada con el Premio Rómulo Gallegos en su XIIIª edición (2003).
- La rambla paralela (2002)
- Mi hermano el alcalde (2004)
- El don de la vida (2010)

### ***Biografías***

- El mensajero (1991): biografía de Porfirio Barba-Jacob.
- Almas en pena, chapolas negras (1995): biografía de José Asunción Silva.
- El cuervo blanco (2012): biografía del filólogo, escritor y presidente Rufino José Cuervo.

### ***Literatura/filología/lingüística***

- Logoi: una gramática del lenguaje literario (1983)

### ***Ensayo***

- La tautología darwinista (1998)
- Manualito de imposturología física (2005)
- La puta de Babilonia (2007)

### **Filmografía**

#### ***Como director***

#### ***Cortometrajes***

- Un hombre y un pueblo (1968)
- Una vía hacia el desarrollo (1969)

#### ***Largometrajes***

- Crónica roja (Título del guion: Vía cerrada) (1977). Galardonada en 1979 con el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor ópera prima y Mejor ambientación
- En la tormenta (1980). Premio Ariel (1981) a la Mejor ambientación
- Barrio de campeones (1981)

*Como guionista*

- La virgen de los sicarios (2000)

*Como actor*

- La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo (2003)

Fonte: <http://www.taringa.net/posts/info/12341414/Fernando-Vallejo.html>

**ANEXO D** – Artigo escrito pelo jornalista Germán Santamaría sobre a exibição do filme *La Virgen de los sicarios* na Colômbia, em 2000

*06 November 2000*

**Prohibir al sicario**

Por Germán Santamaría

Vamos a decirlo de manera directa, casi brutal: hay que sabotear, ojalá prohibir, la exhibición pública en Colombia de la película *La virgen de los sicarios*, basada en la novela del mismo nombre de Fernando Vallejo. ¿Un atentado contra la libertad de expresión? ¿Un escándalo internacional? ¡Perfecto! Para empezar, Vallejo vino al encuentro de escritores de Bogotá por un salario de cinco mil dólares, recibió atenciones de cinco estrellas, sólo para lanzar una de las diatribas más siniestras contra Colombia. Les exigió a todos los colombianos abandonar el país, les pidió que no se reprodujeran más y en su mensaje, dirigido "a los muchachitos de Colombia", lanzó lo que es su imaginario de escritor y lo puso en la boca del Presidente de la República: "¡Maten, roben, extorsionen, destruyan, secuestren, pero eso sí, háganlo a cabalidad para que se queden con lo que quede de Colombia!". En visitas anteriores pidió incluso bombardear a Colombia.

Y acabamos de ver en video su película. Suscita la misma repugnancia que causó en el festival de cine de Venecia, donde recibió madera fina del público y de la crítica italiana. Produjo rubor. Sin falsos moralismos, sin arroparse en la bandera nacional, sin jamás haber sido camanduleros, la vimos como una hora y cuarenta y cinco minutos de horror contra todo lo colombiano y contra Medellín. No se asume como una obra de ficción, pues es el deambular por la ciudad de un escritor llamado igualmente Fernando Vallejo, autor de la novela y guionista de la película, acompañado por dos sicarios. Se acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos presidentes de Colombia, a todos los antioqueños, a los colombianos en general, y por supuesto a Dios, en una manada de... Incluso se invita al magnicidio contra los ex presidentes César Gaviria y Ernesto Samper. O se realiza una masiva orgía de droga en plena catedral de Medellín y se produce una masacre en el metro. No vamos con ingenua morbosidad a resumir más la película para estimular las entradas. Porque de esto se trata. El mismo Vallejo lo acaba de decir en París: "Si en Colombia dejan que se estrene, será la película más taquillera de todos los tiempos". Odiando a este país a morir, de la misma manera que vino por los dólares oficiales para lanzar bazofia contra Colombia, ahora quiere regresar por la gran taquilla.

Lo más sensato es ignorar a Vallejo, incluso ignorar la película, porque los provocadores, como los terroristas, lo que buscan es la atención y la notoriedad pública. Pero ya va siendo tiempo de que la gran prensa deje de orquestar el

pensamiento y la obra de un hombre que si es sincero en lo que dice, entonces se trata de un sicópata. Un delirante que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser felizmente homosexual en Medellín, como lo proclama en todas sus entrevistas. Es asunto suyo que esa sea su opción física, e incluso es respetable, porque no se trata de discriminar a nadie por su sexualidad. Pero que no sea, por favor, un maricón tan escandaloso. ¡Cálmese! Se requiere que los creadores obren en forma serena, como lo enseñaron Tolstoi o Goethe cuando cuestionaron el espíritu de sus naciones y de la Europa de su tiempo. Si Vallejo no se puede reproducir, por su condición, no les pida a los hombres y mujeres de esta nación renunciar a este derecho natural. No juegue a ser el Vargas Vila de nuestra generación, porque este escritor, novelista tan esperpéntico como Vallejo, sí fue un panfletario respetable y su rebeldía fue contra los grandes tiranos de Colombia y de América.

A Vallejo se le debería ignorar si no fuera por el daño y la desorientación que puede sembrar en cierta juventud colombiana. O por la forma como ofende a una nación que sufre. Y no puede ser paradigma de la creación quien niega la vida, la misma posibilidad de la continuidad de la especie humana. Esto no se le ocurrió ni a Nietzsche, D'Annunzio o Sartre, apóstoles de la desesperanza. Grandes artistas de Colombia son un García Márquez o un Fernando Botero. El primero, que jamás habla mal de Colombia fuera de sus fronteras, que participa en los planes de ciencia, educación y cultura para la juventud colombiana; y el segundo, que le acaba de hacer al país, en obras de arte a Bogotá y Medellín, el regalo más generoso que jamás colombiano alguno haya tenido para con su nación.

Hay que escamotear la exhibición en Colombia de La virgen de los sicarios. Concurrimos en forma masiva a La vendedora de rosas, porque esa es una película dura, sincera y dolorosa, pero muy respetuosa con quienes viven en la miseria y la marginalidad colombiana. Pero la de Vallejo no, porque destila odio por igual contra pudientes o menesterosos. Ojalá pudiera prohibirse, porque también basta ya de tantas libertades sofisticadas en un país que está en guerra. Hay que ver, por ejemplo, si en Inglaterra se pueden pasar películas, videos o fotos de niños en actos de violencia. Por lo menos no hay que ir a los teatros para no ayudar con nuestro dinero a Vallejo y compañía.

Fonte: <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>



## ANEXO E - Fotos da cidade de Medellín:

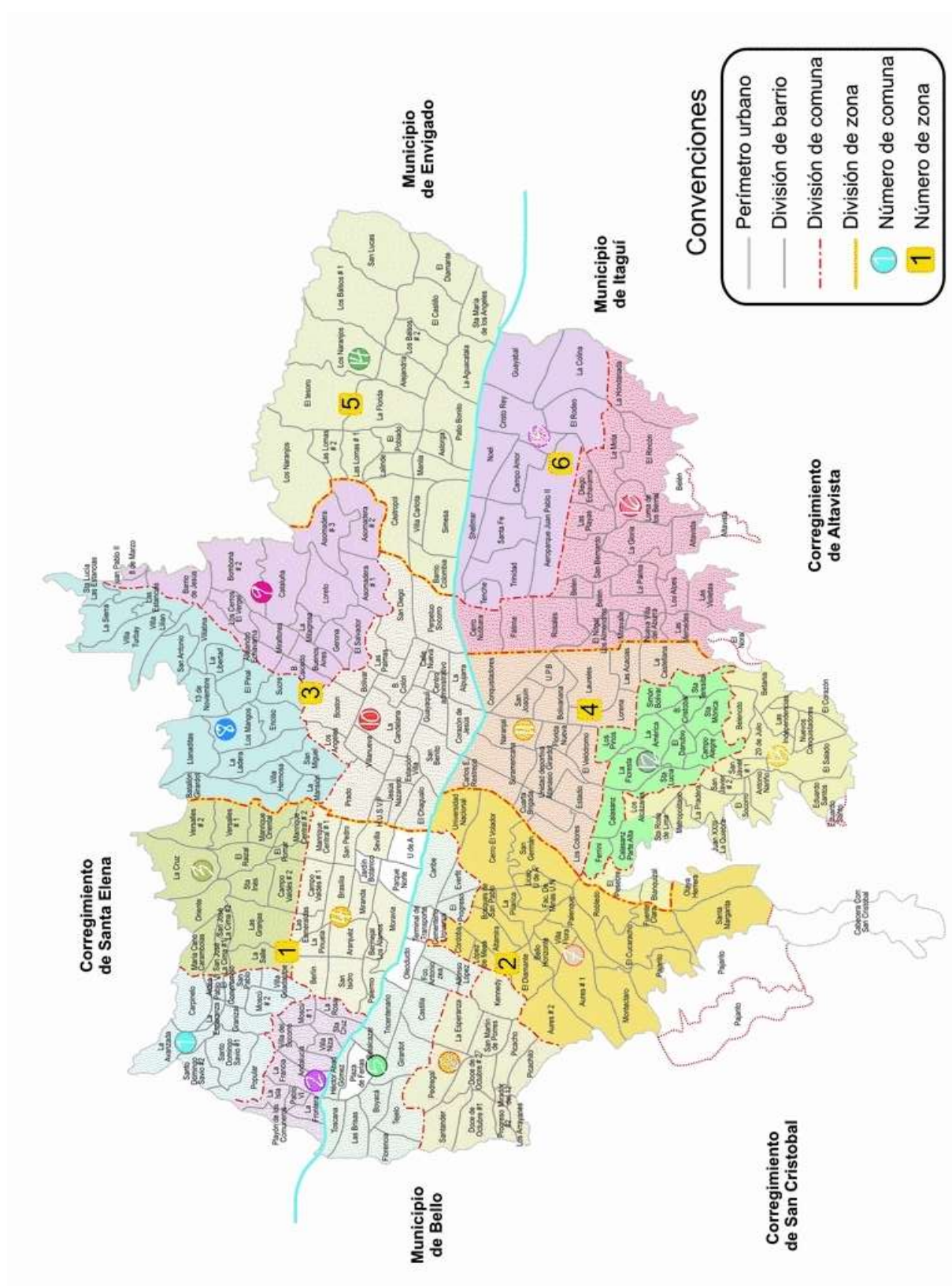


Figura 1: Mapa da cidade de Medellín

Fonte: <<http://capitaomor.wordpress.com/2009/01/24/a-viagem-a-medellin/>>



Figura 2: Cidade de Medellín (vista para as comunas)  
Fonte: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Medellin\\_Comuna\\_13.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Medellin_Comuna_13.jpg)>



Figura 3: Medellín (vista geral)  
Fonte: <http://www.hereinmedellin.com/2009/12/index.html>





Figura 5: Campo de futebol (comuna São Domingo)

Fonte:

<<http://www.hereinmedellin.com/2009/12/index.html>>



Figura 4: Metrocable

Fonte:

<<http://www.hereinmedellin.com/2009/12/index.html>>



Figura 6: Biblioteca España

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca\\_Espa%C3%B1a-Medellin.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca_Espa%C3%B1a-Medellin.JPG)>



Figura 7: Biblioteca España (vista aérea)

Fonte:

<<http://architectureindevelopment.org/news.php?id=49>>

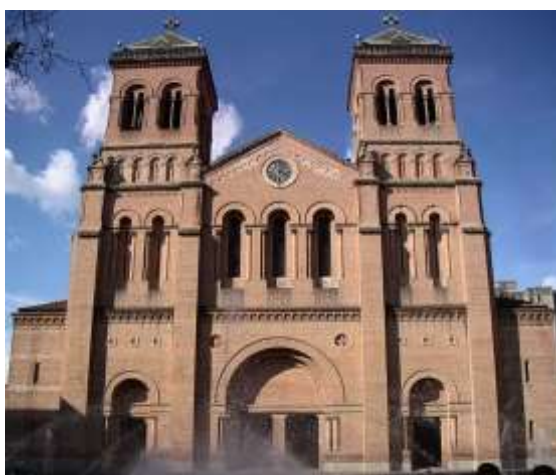


Figura 9: Fachada da catedral Metropolitana

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral\\_de\\_Medell%C3%ADn,\\_Fachada\\_Principal.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Medell%C3%ADn,_Fachada_Principal.jpg)>



Figura 8: Interior da catedral metropolitana

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral\\_de\\_Medellin-\\_Transepto\\_Oriental.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Medellin-_Transepto_Oriental.JPG)>



Figura 11: Fachada da Catedral Basílica de Nuestra señora de la Candelaria

Fonte:

<<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilica-candelaria.JPG>>



Figura 10: Interior da Catedral Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_la\\_Candelaria-Altar\\_Mayor\\_y\\_Retablo.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_la_Candelaria-Altar_Mayor_y_Retablo.JPG)>



Figura 13: Fachada da Igreja de San Antonio

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_San\\_Antonio-Medell%C3%ADn.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Antonio-Medell%C3%ADn.JPG)>



Figura 12: Interior da Igreja de San Antonio

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_San\\_Antonio-Nave\\_central-Medellin.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Antonio-Nave_central-Medellin.JPG)>





Figura 15: Igreja de San Ignacio  
Fonte:

<<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanignacio.jpg>>



Figura 14: Igreja de Nuestra Señora de los dolores  
Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_Nuestra\\_Se%C3%B1ora\\_de\\_los\\_Dolores-Robledo.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_los_Dolores-Robledo.JPG)>



Figura 16: Igreja de Nuestra señora de Belén  
Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_Nuestra\\_Se%C3%B1ora\\_de\\_Belén-Medellin.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Belén-Medellin.JPG)>



Figura 17: Igreja de San Cristóbal  
Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_San\\_Crist%C3%B3bal\\_desde\\_polic%C3%ADa.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Crist%C3%B3bal_desde_polic%C3%ADa.jpg)>



Figura 21: Igreja de Nuestra Señora del perpetuo socorro

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_Nuestra\\_Se%C3%B1ora\\_del\\_Perpetuo\\_Socorro-Exterior-Medellin.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_Nuestra_Se%C3%B1ora_del_Perpetuo_Socorro-Exterior-Medellin.JPG)>



Figura 20: Igreja de Jesús Nazareno

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_Jes%C3%BAs\\_Nazareno-Medellin.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_Jes%C3%BAs_Nazareno-Medellin.jpg)>



Figura 19: Igreja de Nuestra Señora del Sagrado Corazón Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_Nra\\_Sra\\_del\\_Sagrado\\_Coraz%C3%B3n-Fachada-Medellin.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_Nra_Sra_del_Sagrado_Coraz%C3%B3n-Fachada-Medellin.JPG)>



Figura 18: Igreja de San Antonio de Prado

Fonte:

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_San\\_Antonio\\_de\\_Prado-Medellin.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Antonio_de_Prado-Medellin.jpg)>