



NARCOCULTURA E REPRESENTAÇÃO: LITERATURA PÓS-AUTÔNOMA E A OUTRA FACE DO REALISMO MÁGICO

Isabel Cristina Costa Louzada³⁸
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

282

Resumo: Neste ensaio, são discutidos alguns aspectos da literatura colombiana contemporânea em relação ao contexto sociocultural da violência gerada pelo narcotráfico, particularmente aquela retratada na obra *A Virgem dos sicários*, de 1994, de Fernando Vallejo. A ideia é empreender uma leitura dessa obra principalmente a partir do que Josefina Ludmer veio a chamar de “literaturas pós-autônomas”. Nesta análise, se evidencia a ascensão de novos modelos narrativos que, na obra em questão, envolvem a narcocultura como desmistificação da Colômbia do Realismo Mágico. Por meio de uma narrativa crua, violenta, e depreciativa, que, como sugerido por Klinger (2006), poderíamos também chamar de Realismo Sujo, a obra retrata a problemática da violência e dos imaginários dos novos grupos sociais gerados pelo narcotráfico na Colômbia. Esses imaginários seriam advindos da reterritorialização promovida no interior das ilhas urbanas descritas por Ludmer e, neste romance, contribuiriam para um processo de profanação da nação que era até então concebida pela literatura tradicional do *boom*.

Palavras-chave: Literaturas Pós-autônomas; Narcocultura; *A Virgem dos sicários*.

Resumen: En este ensayo, se discuten algunos aspectos de la literatura colombiana contemporánea en relación con el contexto sociocultural de la violencia generada por el narcotráfico, particularmente el que se presenta en *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo de 1994. La idea es emprender una lectura de esta obra, principalmente a partir de lo que Josefina Ludmer vino a llamar “literaturas posautónomas”. En este análisis, es evidente el surgimiento de nuevos modelos narrativos que, en la obra en cuestión, involucran a la narcocultura como la desmitificación del Realismo Mágico en Colombia. A través de una narrativa cruda, violenta y depreciativa que, como sugiere Klinger (2006), podríamos llamar también de Realismo Sucio, la obra retrata la problemática de la violencia y de los imaginarios de los nuevos grupos sociales generados por el narcotráfico en Colombia. Estos imaginarios se derivarían de la reterritorialización promovida dentro de las islas urbanas descrita por Ludmer y en esta novela contribuiría a un proceso de profanación de la nación que hasta entonces había sido concebido por la literatura tradicional del *boom*.

Palabras clave: Literaturas posautónomas; Narcocultura; *La Virgen de los sicarios*.

38 Mestranda em Literatura Comparada da linha de pesquisa Narrativas, Diásporas, Memória e História pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Bolsista do Programa de Demanda Social – UNILA de Bolsas de Pós-Graduação Stricto Sensu – DS-UNILA.



Introdução

283

Este ensaio faz parte de uma reflexão feita para minha pesquisa, na qual pretendo analisar a série *Narcos* da plataforma online de streaming Netflix. Esse trabalho ajudou-me a pensar quais rumos tomar em minha dissertação, mostrando possíveis caminhos a serem seguidos a partir de estudos empreendidos em cima da obra *A Virgem dos Sicários*. As leituras que fiz enquanto elaborava o projeto de pesquisa apontavam para dificuldades de se usar o conceito estético-literário do Realismo Mágico e a série juntos. Porém, encontrei com os estudos que venho fazendo, este em especial, uma literatura possível de ser utilizada para análise comparativa e também teórica, como pretendo mostrar no decorrer do texto a seguir.

Se um tipo de discurso de celebração nacional veio a configurar a Colômbia, nos anos 60 e 70, como o espaço mítico da criação literária latino-americana, convertendo-a em uma espécie de local sagrado do mágico, principalmente a partir da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, os anos 80 e 90, assim como a primeira década dos anos 2000, conheceram a ascendência de um outro tipo de discurso nacional. Agora este discurso não seria mais marcado pela presença e celebração do mágico, principalmente conformado nos espaços rurais, ainda não transformados de todo pela terceira fase do capitalismo na região, mas por um tipo de narrativa na qual a violência, a delinquência e a desintegração social atravessam um espaço urbano reorientado a partir do neoliberalismo e da narcocultura. A ilha urbana se converteria, como aponta Josefina Ludmer (2010), em um território de sujeitos cambiantes, trazendo consigo outras formas de pertencimento, outros imaginários, outras políticas e outras formas de representação.

Uma das obras que traduz essa mudança operacional em pensar/escrever o território nacional colombiano é *A Virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo, 1994.



Nela, um gramático aposentado, também chamado Fernando, regressa a Medellín, cidade onde nasceu, após 30 anos de ausência. Ao chegar, a encontra irreconhecível. A cidade está tomada pela violência advinda principalmente do narcotráfico, onde adolescentes são contratados para matar, e gangues estão em guerra. Ele é então apresentado a Alexis, um sicário, que assim como os outros, é devoto da Virgem Maria Auxiliadora, e pede benção antes de seus assassinatos. Os dois começam um relacionamento baseado também em cumplicidade ao passo que o narrador, redescobre uma nova Medellín, indiferente aos crimes cometidos ali, ao lado de seu Anjo Exterminador, Alexis. A narrativa é envolta em discursos contrários à nação, sua população, à cultura de massas e à língua da sociedade marginalizada que vive nas periferias. Na obra, Vallejo ainda mimetiza o alvo de uma de suas críticas ao fazer possíveis referências a Cem anos de Solidão, principal obra quando pensamos em Realismo Mágico, e também ao prólogo à obra de Alejo Carpentier, O reino deste mundo.

284

Medellín, a ilha urbana e seus outros sujeitos políticos

Em seu livro *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer aponta para uma possível queda dos binarismos que até então dominavam o fazer literário também na América Latina. “En literatura caen las divisiones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la literatura social” y hasta puede caer la diferencia entre realidad histórica y ficción” (LUDMER, 2010, p. 127). Segundo a autora, tal fenômeno é particularmente presenciado em um tipo de literatura que emerge nos anos 90: “después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales.” Nesse tipo de literatura, argumenta a autora, esses antigos binarismos agora se contaminam ou desdiferenciam. Um exemplo disso poderia ser visto nas fusões e combinações múltiplas da literatura urbana e rural nos



experimentos literários contemporâneos, ou seja, aquele tipo de literatura que, por exemplo, marcava um espaço de relato de identidade nacional conformada a partir do rural (Rulfo, Guimarães Rosa, o próprio García Márquez), que migra para um espaço urbano carregado de drogas, sexo, miséria e violência. Para Ludmer (2010), o espaço especial desse outro tipo de narrativa não podia deixar de ser a cidade, essa ilha urbana na qual tantos mundos convergem.

285

La ciudad se barbariza, se rodea de villas miseria (Mike Davis) y se divide violentamente para representar lo social (F. Jameson) y el modo en que lo global encarna nacionalmente (S. Sassen). Porque la ciudad latinoamericana no es solo un ejemplo de la relación del tercer mundo con la globalización sino también, como las ciudades globales, una red de conexiones y enjambres, el territorio del trabajo inmaterial, del sujeto colectivo de la multitud, y el territorio de de la insurrección (Toni Negri). (LUDMER, 2010, p. 128)

Vejamos, a nível de elucidação, como é retratada, por exemplo, a cidade de Medellín, em *A Virgem dos sicários*: Quando o narrador conta a mudança da padroeira de sua infância, Virgem do Carmo, para a de então, Virgem María Auxiliadora, explica que o local das peregrinações, Sabaneta, havia deixado de ser um vilarejo e virado mais um bairro de Medellín, sendo engolido por esta, e diz: “[...] a Colômbia tinha escapado das nossas mãos. Éramos, e de longe, o país mais criminoso da Terra, e Medellín, a capital do ódio.” (VALLEJO, 2006, p. 10). Em outro momento da narrativa, em um dos passeios por Medellín em que saiam juntos para visitar igrejas, Fernando e Alexis passam por um terreno com uma placa que dizia ser proibido jogar cadáveres. Porém, devido a presença de urubus, os dois sabiam da presença de ao menos um cadáver ali:

Acima eu disse que não sabia quem matou o vivo, mas sei: matou-o um assassino onipresente de psique tenebrosa e incontáveis cabeças: Medellín, também conhecida pelos apelidos de Medallo e Metrallo. / Se o país tem boas coisas? Mas claro, o bom é que aqui ninguém morre de tédio. A gente vai de buraco em buraco, se esquivando do assaltante e do governo. (VALLEJO, 2006, p. 43)

O narrador expõe ainda que Medellín possui duas faces:



[...] Medellín são duas em uma: de cima nos veem e de baixo os vemos, sobretudo nas noites claras, quando as luzes brilham mais e nos transformamos em holofotes. Proponho que se continue a chamar de Medellín a cidade de baixo e se deixe seu apelido para a de cima: Medallo. Dois nomes, já que somos dois, ou um mas com a alma partida. (VALLEJO, 2006, p. 78)

286

Essas cidades, brutalmente divididas, argumenta Ludmer (2010), tem em seu interior áreas, bairros, favelas, ou, por exemplo, as comunas da obra de Vallejo, que funcionam como ilhas, com limites precisos. Dentro dessas ilhas, cuja territorialidade acaba por convergir-se também em instituições, criam-se mundos com regras próprias, leis e, principalmente, sujeitos específicos. “Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación” (LUDMER, 2010, p. 131). Os sujeitos, conformados nesses espaços, no entanto, vivem em uma constante mobilidade. De acordo com a autora, estão dentro e fora ao mesmo tempo: fora da sociedade, na ilha, e às vezes dentro da cidade, que é, precisamente, um espaço social. É a partir desse terreno movediço que se demarca a história; “este ‘procedimiento de la isla’ es una de las marcas de la representación territorial del presente de los años 2000”. (LUDMER, 2010, p. 131). A ilha urbana é assim, propõe Ludmer, um regime territorial de significação ao passo que “pone cuerpos en relación con territorios, fija posiciones y traza movimientos” (LUDMER, 2010, p. 132). Dentro das ilhas não se opõem mais, por exemplo, o urbano e o rural, o humano e o animal; o próprio regime apaga essas diferenças porque, segundo Ludmer, as mistura, as sobrepõe e as funde em um todo heterogêneo a sua vez. Um desses exemplos é a noção de pertencimento que abarca os personagens de A Virgem dos sicários:

Cada comuna está dividida em vários bairros, e cada bairro, em várias gangues: cinco, dez, quinze rapazes que formam um bando, e, por onde eles urinam, ninguém passa. Era a tão propalada “territorialidade” dos grupos que se estava decidindo naquela tarde em Sabaneta. Por motivos “territoriais”, um rapaz de um bairro não pode transitar pelas ruas de outro.



Isso seria um insulto insuportável à propriedade, que aqui é sagrada. (VALLEJO, 2006, p. 53)

Segundo Ludmer (2010), a ilha urbana não é mais um espaço de identificação nacional, mas uma forma de territorialização na qual se estabelecem subjetividades, identidades e também, outras políticas” (LUDMER, 2010, p. 135). Entre essas “outras políticas” estão agora, por exemplo, as políticas do corpo, das enfermidades, do sexo, da reprodução, do sangue, da morte e, também, da linguagem. Encontramos, no romance de Vallejo, tais políticas de construção identitária, seja da reprodução:

287

Às terças-feiras chegava a Sabaneta uma multidão tumultuosa vinda de todos os bairros e cantos de Medellín, rumo aos pés da Virgem, para rogar, para pedir, pedir, pedir, que é o que melhor sabem fazer os pobres além de parir. E, no meio dessa romaria turbulenta, os rapazes da periferia, os sicários. (VALLEJO, 2006, p. 10)

Da irmandade promovida pelo convívio com a morte e o sexo:

Enfim, pelo apartamento de José Antonio [...] passava uma infinidade de rapazes vivos. Ou seja, quero dizer, vivos hoje e mortos amanhã, que é a lei do mundo, mas assassinados: jovens assassinos assassinados [...]. / E o que José Antonio ganhava com esse entra-e-sai de rapazes, de criminosos, em sua casa? [...] Ou por acaso seu apartamento era um bordel? [...] quem senão ele tem a ideia de presentear com rapazes, que é o presente mais valioso? (VALLEJO, 2006, p. 11-12).

Ou também pela linguagem:

Não fala espanhol, fala gíria ou seu jargão. No jargão das comunas, ou gíria comunheira, que é formado essencialmente por um velho fundo da língua local de Antioquia, que foi a que falei enquanto vivi (como Cristo, o aramaico), mais uma ou outra sobrevivência do malevo antigo do bairro de Guayaquil, já demolido, que falavam seus açougueiros, já mortos; e enfim, por uma série de vocábulos e construções novas, feias, para designar certos conceitos velhos: matar, morrer, o morto, o revólver, a polícia... (VALLEJO, 2006, p. 22)

De uma literatura pós-autônoma



Para Ludmer (2010), esses instrumentos territoriais, destacados acima, sobrepõem, fusionam e sincronizam o econômico, o cultural, o social, o político, o nacional e o global. Sendo assim, acabam por desintegrar todas as esferas e as autonomias, incluída a da literatura. O apagamento das fronteiras entre o universal e o animal, por exemplo, poderia, segundo a autora, incluir uma “teoria do subsolo” que, dentro da ilha, nos une como a água ou a linguagem. Do mesmo modo, nos uniriam as crenças que compartilhadas neste território naturalizado do presente da América Latina. Para Ludmer (2010), algumas obras publicadas no começo dos anos 2000, e aqui poderíamos incluir *A Virgem dos sicários*, de Vallejo, não admitem necessariamente leituras literárias, pelo menos aquelas conformadas no molde tradicional. A questão não seria, afirma Ludmer, se tais obras são ou não são literárias, ou se são realidade ou ficção, mas como elas se instalam localmente e em uma realidade cotidiana para fabricar o presente. Este é, segundo a autora, seu sentido. (LUDMER, 2010, p. 149). Daí a definição do que Ludmer viria a chamar de literaturas pós-autônomas.

Estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de “la literatura” sino también la de “la ficción”, y que dan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía. [...] Salen de la literatura y entran a “la realidad” ya a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. (LUDMER, 2010, p. 151)

Quando o narrador de *A Virgem dos sicários*, por exemplo, traz a narrativa a figura histórica de Pablo Escobar, narrando um anúncio na televisão: “E hoje, que mais? Hoje comunicava à nação que vinte e cinco mil soldados tinham dado cabo do suposto capo-chefe do narcotráfico, contratador de sicários.” (VALLEJO, 2006, p. 32). E explica que com a morte de Escobar, a profissão de sicário praticamente acabou:



Sem trabalho fixo, os sicários se dispersaram pela cidade e começaram a sequestrar, assaltar, roubar. E sicário que trabalha só por sua conta e risco já não é sicário: é livre empresa, é iniciativa privada. Outra instituição nossa, pois, que se vai. No naufrágio da Colômbia, nesta perda da nossa identidade, não vai nos restando mais nada. (VALLEJO, 2006, p. 32).

289

Há também um trecho em que o narrador diz ter, de certa forma, presenciado a morte de Pablo Escobar:

Eu dizia que ele estava ali, malocado, num esconderijo qualquer. Mas não: estava pertinho da minha casa. Dos terraços do meu apartamento ouvi os tiros: ta-ta-ta-tá. Dois minutos de rajadas de metralhadora, e pronto, acabou-se, don Pablo desabou junto com seu mito. Derrubaram-no num telhado, quando fugia, como um gato em desgraça. Dois tiros apenas o acertaram, do lado esquerdo: um no pescoço, outro na orelha. (VALLEJO, 2006, p. 57).

Ludmer lembra que essa realidade cotidiana, no entanto, não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de seu sua história política e social, mas uma realidade produzida e articulada pelos meios, as tecnologias e as ciências. “Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación” (LUDMER, 2010, p. 151). Assim, nas escrituras ditas pós-autônomas, segundo a autora, estariam presentes todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumbrismos comuns a uma parte da expressão americana, os surrealismos tão caros a um tipo de vanguarda e os inúmeros naturalismos da região. Esta literatura absorve e fundiona o passado para construir o presente. Uma espécie de pastiche que seria, segundo Fredric Jameson (2004), uma condição de um tipo de ver o mundo comum à chamada condição pós-moderna. Essa fusão de temporalidades e estéticas representacionais faz com que esse tipo de literatura, segundo a autora, se distancie da ficção clássica e moderna. Neste caso, valeria fazer um contraste com a forma de representação particular ao chamado boom. Para Ludmer (2010):

La narración clásica canónica, o del boom (Cien años de soledad, por ejemplo), trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como “real” y lo



“literario” como fábula, símbolo, mito, alegoria o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión. La “ficción” era la realidad histórica, política y social, pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O, simplemente, trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica. (LUDMER, 2010, p. 152)

Na realidade ficção, síntese lexical escolhida por Ludmer (2010), de nossas ilhas latino-americanas muitas escrituras de hoje dramatizam certa situação da literatura. Para a autora (2010), aquela literatura autônoma, que tinha o poder de definir-se e ser regida por suas próprias leis, com instituições próprias, como crítica, ensino, academias, perdeu tal capacidade. Em *A Virgem dos sicários*, por exemplo, a identidade literária do autor também se funde com a identidade do narrador, a auto-referência deste último está dentro e fora das categorizações, autor, narrador, obra. adquirindo, assim, outras lógicas e outras políticas.

Dessa forma, o narrador compartilha alguns traços com o autor da obra, como ambos serem gramáticos:

[...] tinham caído mais duas vítimas, inocentes, dessa guerra sem fim não declarada, crivadas de balas por dois supostos sicários a serviço do narcotráfico, no adro da igreja de Aranjuez, quando se dirigiam à missa. Eu, um suposto “sicário”? Desgraçados! Eu sou é um suposto gramático! Não conseguia acreditar. Que calúnia, que desinformação. Vejamos, quem me pagou? Que narcotraficante eu conheço... (VALLEJO, 2006, p. 41)

E partilharem do mesmo nome:

[...] quando de frente, zunindo, estrondeante, a moto veio para cima de nós: passou raspando. “Cuidado! Fernando!”, Alexis conseguiu gritar para mim no momento em que os motoqueiros atiravam. (VALLEJO, 2006, p. 73)

Como essa entidade narrativa, a literatura, na obra de Vallejo, atravessa as fronteiras entre realidade e ficção, convergindo, assim, em um meio real-virtual, sem extremidades. Nesse espaço movediço há, obviamente, índices de realidade e índices de ficção, mas não é fácil separá-los quando se pensa na construção narrativa do presente. Neste caso, o social, o privado, o público e o real entram na fábrica de realidade que é a própria imaginação pública. Isso para contar algumas



vidas cotidianas nessa ilha urbana latino-americana que, no caso do romance de Vallejo, se desenha como a conhecida Medellín. Nesse aspecto, a cidade é, a um só tempo, real e ficcional, construída a partir do presente no qual é narrada:

291

Quando nasci, as comunas não existiam. Nem mesmo em minha juventude, quando parti. Encontrei-as na minha volta, em plena matança, florescendo, pesando sobre a cidade como sua desgraça. Bairros e bairros de casinhas amontoadas umas sobre as outras nas encostas dos morros, [...] as ânsias de matar competindo com a fúria reprodutora. [...] No momento em que escrevo, o conflito ainda não se resolveu: continuam matando e nascendo. [...] Por que chamaram de comuna o conjunto dos bairros de uma montanha? Talvez porque os fundadores tenham feito uma rua ou esgoto por ação comunitária. Tirando forças da preguiça comum. (VALLEJO, 2006, p. 27)

A virgem e a profanação da nação

A obra *A Virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo, retrata a Colômbia do começo dos anos 1990, época de auge da guerra entre e contra os cartéis, que tinha como figura central o chefe do cartel de Medellín, Pablo Escobar. Essa Colômbia retratada na obra é violenta e marcada pelas guerras do narcotráfico, eis que surgiram então personagens próprios desse contexto: os sicários. Estes eram principalmente adolescentes provenientes de bairros pobres das comunas, contratados pelos cartéis, principalmente por Pablo Escobar, para serem assassinos por encomenda, formando um verdadeiro exército. Com a morte de Escobar em 1993, e a consequente crise do cartel de Medellín, esses sicários ficaram sem contratos e, além de contribuir para o aumento da violência urbana, passaram a formar gangues e disputar territórios, ocasionando assim algo como uma guerra civil.

Como o narrador do romance, Fernando Vallejo é um gramático e literato de Medellín. Mas, diferentemente do Fernando da obra, parece nunca pensar em voltar a viver na Colômbia. Radicado no México desde 1971, o autor renunciou sua nacionalidade colombiana em 2007, segundo ele, pelas seguintes razões:



Desde niño sabía que Colombia era un país asesino, el más asesino de la tierra, encabezando año tras año, imbatible, las estadísticas de la infamia. Después, por experiencia propia, fui entendiendo que además de asesino era atropellador y mezquino. Y cuando reeligieron a Uribe descubrí que era un país imbécil. Entonces solicité mi nacionalización en México [...]. (EL TIEMPO, 2007).

No interstício entre realidade e ficção de sua obra, esse desprezo pela Colômbia é também evidente. “Mas por que a Colômbia me preocupa, se já não é minha, se é alheia?” (VALLEJO, 2006, p. 8), indaga-se o narrador. Por que, também para o autor, parece paradoxal essa preocupação com seu país natal? Estaria também o autor em seu romance, como propõe Ludmer (2010), também fora e ao mesmo tempo dentro de (seu) espaço nacional? A narrativa é em primeira pessoa, anulando, como sugerido por Diana Klinger em sua tese de doutorado (2006, p. 124), qualquer outra perspectiva. “Inclusive os diálogos aparecem aludidos em discurso indireto livre, mediados pelo narrador.” De acordo com Klinger, essa perspectiva em primeira pessoa autobiográfica é referida pelo próprio Vallejo como uma sorte de “auto-ficção”. A partir dessa sugestão Klinger analisa A Virgem dos sicários para trabalhar com os conceitos de autoficção e etnografia. Segundo Klinger (2006, p. 128), Vallejo tomou o conceito de auto-ficção da obra *Contra la imaginación*, de Christophe Donner, onde este “coloca a ‘verdade’ como ideal estético e fala a favor de uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada.” Dessa forma então, a narração em primeira pessoa autobiográfica, essa voz auto-ficcional de Vallejo é também “uma via de produção de um efeito de realidade”. (KLINGER, 2006, p. 128)

Então, Fernando, o narrador, ou voz auto-ficcional, já velho e aposentado, no final de sua vida, ou como ele descreve: “tão perto como estou da morte e dos seus vermes” (VALLEJO, 2006, p. 11), retorna para sua cidade natal, Medellín, depois de 30 anos de ausência, para morrer. Ele se depara com uma Medellín violenta, tomada pelo narcotráfico, onde sicários pedem a benção da Virgem María Auxiliadora antes de cometer seus assassinatos. Apaixonado por um desses sicários, o narrador vai re-descobrimdo a realidade da cidade em meio a visitas a



igrejas e eventuais assassinatos. No romance dos dois a morte está presente como coisa natural, pois sempre que alguém os incomoda, Alexis o mata, metendo “um tiro na testa, bem no meio, onde na Quarta-Feira de Cinzas nos põem a santa cruz.” (VALLEJO, 2006, p. 25). A cidade converteu-se em espaço de violência que há muito já se banalizou. A frieza como é retratada intensifica o desprezo por um espaço nacional que se converteu em cemitério de vivos, no subsolo descrito por Ludmer (2010), onde a animalidade, disposta em forma de violência crua, já se fusionou com as crenças do espírito. Daí a simbiótica relação entre criminalidade e fé, conformada a partir do espaço das igrejas, local de proteção, e nas ruas, onde se cometem os assassinatos. Os sicários são devotos da Virgem María Auxiliadora, e às terças-feiras vão até Sabatena nas peregrinações:

Em meio à multidão anódina de velhos e velhas, procurei os rapazes, os sicários, e, de fato, eles pululavam. Essa devoção repentina da juventude me causava espanto. E eu, que pensava que a bancarrota da Igreja era maior que a do comunismo... Pois sim! A Igreja está viva, respira. A humanidade precisa de mitos e mentiras para viver. (VALLEJO, 2006, p. 14-15)

E Alexis, assim como os outros sicários devotos da Virgem, usa sempre três escapulários:

[...] e ficou nu com os três escapulários, que são os que os sicários usam: um no pescoço, outro no antebraço, outro no tornozelo, e são: para que lhes dêem o negócio, para que sua pontaria não falhe e para que os paguem. Isso, segundo os sociólogos, que andam pesquisando. Eu não pergunto. (VALLEJO, 2006, p. 16)

O Realismo Sujo ou a outra face do Mágico

É nesse espaço entre o profano e o sagrado que se movimenta a narrativa de Vallejo. Esse entrelugar é também onde se dá a profanação da nação, pelo menos aquela até então, como lembra Ludmer, consagrada na literatura latino-americana. Para Klinger (2006), escrever contra a pátria-mãe, de forma auto-ficcional (contrário



à imaginação), é também uma forma de escrever contra uma determinada tradição literária, contra o que ela chama de um “pai” literário, ou seja, Gabriel García Márquez. Do mesmo modo, este embate é também contra toda a mítica em torno da fundação de Macondo como alegoria para a fundação da própria Colômbia, e, em extensão, a América Latina. A tradição literária que Vallejo se opõe de certa forma ao Realismo Mágico, exaltado pelo boom. Para Klinger (2006), o que Vallejo faz em *A Virgem dos sicários* trata-se de um Realismo Sujo, – que seria a oposição ao Realismo Mágico –, ao adotar justamente um tipo de linguagem do que é criticado em sua obra: a midiática, da cultura de massas, unindo imagens do “real”, com a violência, ação, brevidade, etc.

Não obstante, essas duas obras têm muitas coisas em comum, só que agora a morte pela violência, cuja descrição em *Cem anos de solidão* adquire proporções mágicas, em Vallejo, se expressa de modo a reiterar uma realidade na qual a violência já se tornou algo banal. Alexis, ao liquidar suas vítimas, o faz metendo um tiro na testa, onde se coloca a cruz na Quarta-Feira de Cinzas. Ao longo da narrativa fica claro que essa é a forma escolhida e preferida por ele para matar, como podemos ver em mais dois trechos: “[...] e melhor para eles: no ferro do meu menino restavam três tiros para botar na testa de outros tantos sua cruz de cinzas.” (VALLEJO, 2006, p. 36) e “[...] Naquela gonorreiazinha terna ele também pôs, no local citado, sua cruz de cinza e o curou, para sempre, do mal da existência, que aqui aflige tanta gente.” (VALLEJO, 2006, p. 51). É difícil não associar essas passagens às cruzes dos dezessete Aurelianos, no romance de García Márquez, que, ao irem à missa na quarta-feira de cinzas, receberam uma cruz de cinza na testa do Padre Antônio Isabel que não era possível de remover.

Outra possível alusão a *Cem anos de solidão* é ao extermínio dos dezessete Aurelianos, pois Alexis fazia parte de uma gangue composta por dezessete sicários, e todos foram exterminados, sobrando somente ele: “[...] contou do extermínio da sua gangue: **dezessete** ou não sei quantos, que foram caindo um a um, religiosamente, como se vai rezando o terço, **e deles só restou meu menino.**” (VALLEJO, 2006, p. 57, grifo da autora), enquanto que em *Cem anos de solidão*, o



extermínio acontece assim: “[...] seus **dezessete** filhos foram caçados feito coelhos por criminosos invisíveis que **fizeram pontaria bem no centro de suas cruzes de cinza.**” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 276, grifo da autora). Além disso, Alexis, assim como Aureliano Amador, o único dos dezessete Aurelianos que sobreviveu à época ao extermínio, também tinha olhos verdes, sempre muito bem destacados durante a narrativa: “O que não posso esquecer são os olhos, **o verde dos seus olhos**, detrás do qual eu tentava adivinhar sua alma.” (VALLEJO, 2006, p. 16, grifo da autora), em Cem anos de Solidão, a descrição dos olhos verdes desse Aureliano é feita assim: “[...] Lembravam-se bem dele por causa do contraste de sua pele escura com seus **grandes olhos verdes.** [...] haviam descarregado seus revólveres contra ele, mas não tinham acertado a cruz de cinza. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 277, grifo da autora).

Confluências à parte, a obra de Vallejo se distancia da narrativa macondiana pelo discurso anti-ufanista de nação. O mágico mostra seu lado sombrio. Os Aurelianos poderiam agora ser confundidos com meros tantos jovens marginais habitantes das comunas que sobrevivem, ou não, à violência do mundo real de uma Medellín convertida em capital da narcocultura. Esse novo ambiente é narrado agora por um sujeito em trânsito que traz consigo todo o ressentimento por um espaço de identificação do qual nem sempre pode fugir. Nesse aspecto, se fundem duas visões dentro da ilha urbana. O diálogo entre o gramático e o delinquente, a linguagem dita culta atravessada pela riqueza expressiva da fala marginal são expressões do que Ludmer (2010) apontava como pontos de fusão, desintegradores das esferas de autonomia, a destruição narrativa dos binarismos tradicionais, a difícil separação entre o real, o midiático, auto-ficcional e o literário. Daí a importância do conceito da etnografia abordado por Klinger (2006). Tanto Vallejo quanto o narrador parecem ser estranhos ao mundo que estão inseridos, não obstante, são também pertencentes a este espaço e fundamentalmente determinados por ele. Dessa forma, a voz auto-ficcional presente em A Virgem dos sicários acaba por se combinar com um olhar etnográfico, pois são comuns ao longo da narrativa as interrupções do narrador para explicar aos leitores, que assim como



ele, são alheios aquele mundo das comunas, do que se tratam as gírias e outros termos utilizados pelos adolescentes, Alexis e Wílmor ao falar, como no trecho a seguir:

296

“Seja o que for. O que eu queria mesmo era matar esse babaca.” “Eu o mato para você”, disse Alexis com a aquela sua complacência sempre atenta a meus menores caprichos. “Deixa que da próxima vez puxo o ferro.” O ferro é o revólver”. No início, achei que era uma faca, mas não, é um revólver. Ah, e transcrevi mal as amadas palavras do meu menino. Ele não disse: “Eu o mato para você, disse: “Eu apago ele para você”. Eles não conjugam o verbo matar: empregam seus sinônimos. (VALLEJO, 2006, p. 24)

Parte movente desse mundo, o narrador também se converte em intérprete do submundo do narcotráfico à chamada cultura letrada. Não é à toa que, como o autor, seja também um gramático, e esteja sempre recorrendo à reflexão linguística, ou até mesmo à literatura, para fazer suas críticas sociais e também à cultura de massas. Quando o narrador traduz as gírias dos adolescentes, ele toma para si o papel de etnógrafo, alguém que aprende a língua dessa comuna para descrevê-las. (KLINGER, 2006). Mas também é para falar de dentro de uma instituição que há muito perdeu a autonomia, e não pode mais separar-se da vida cotidiana, suas idiossincrasias, seus absurdos e seus assaltos. Ao profanar a nação, Vallejo também contribui para construí-la discursivamente no presente. Como coloca Josefina Ludmer (2010):

Las voces insultan [...] a una nación no solo entendida como símbolo y como rito [...], sino como sentimiento-territorio-lengua. Ponen “el trabajo de lo negativo” o “del mal” [...] en la nación como territorio que nos dio ciudadanía y lengua y que fue sacralizado. Atacan algo (un objeto, idea, institución, territorio) constituido como supremo bien. Muestran que la constitución de la nación y su destitución tienen las mismas reglas y siguen una misma retórica [...]. (LUDMER, 2010, p. 161)

O que Vallejo parece fazer em A Virgem dos sicários, apesar de toda a relutância, é mostrar uma outra face do Realismo Mágico, sua face mórbida e cadavérica, como diria Walter Benjamin acerca da alegoria. Após a morte de um personagem, o narrador de A Virgem dos sicários vai até o necrotério para



reconhecer o corpo e se depara com uma cena insólita: por falta de onde acomodar o corpo de um bebê, este é obrigado a dividir a maca com o cadáver de um homem:

O homem invisível se lembrou daquelas insólitas, mágicas combinações de objetos com que sonhavam os surrealistas, como, por exemplo, um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação. **Surrealistas estúpidos!** Passaram por este mundo castos e puros sem entender nada de nada, nem da vida nem do surrealismo. **O pobre surrealismo se espatifa aos cacos contra a realidade da Colômbia.** (VALLEJO, 2006, p. 109, grifo da autora)

297

Essa passagem ecoa no prólogo-manifesto de Alejo Carpentier para caracterizar o famoso Real Maravilhoso latino-americano.

Invocado por meio de fórmulas consabidas que fazem de certas pinturas um monótono bricabraque de relógios derretidos, de manequins de costureira, de vagos monumentos fálicos, o maravilhoso termina em guarda-chuva ou lagosta ou máquina de costura, ou o que seja, sobre uma mesa de dissecação, no interior de um quarto triste, em um deserto de rochas. (CARPENTIER, 2009, p. 08)

Aqui vale lembrar da colocação de Irlemar Chiampi (2008, p. 38) acerca do maravilhoso, que este não deve ser confundido apenas com o “belo” que o termo pode sugerir; mas também com a crueldade, a violência, a deformação dos valores. Nesse aspecto, Vallejo, talvez a contragosto, renova a tradição real-maravilhosa/real-mágica da literatura latino-americana em seu romance, a representação de uma realidade difícil de ser concebida pelas vias da razão, uma realidade que excede o mais ávido surrealismo, onde o sujo, o atroz, o decadente, o absurdamente violento, o insolitamente injusto se expressam cotidianamente na vida da população.

Considerações finais



Com todo o discutido acima, agora vem à mente a epígrafe do episódio piloto³⁹ da série *Narcos* da plataforma de streaming Netflix, outra representação contemporânea da narcocultura na Colômbia, esta diz: “O Realismo Mágico é definido como o que acontece quando uma situação realista altamente detalhada é invadida por algo que é estranho demais para acreditar. Existe um motivo para o Realismo Mágico ter nascido na Colômbia”⁴⁰. A série *Narcos* apresenta uma releitura feita por um suporte multimidiático do conceito estético do Realismo Mágico. A mídia apenas traduziria em imagens tecnicamente reproduzíveis, uma narrativa que já é naturalmente embebida no exagero, tendo seu próprio repertório de paisagens, situações, personagens, como a figura mítica de Pablo Escobar, que são entendidos como Realismo Mágico. Seria então a série *Narcos* um possível objeto de análise a partir da perspectiva abordada neste ensaio?

Fora a série também ser marcada por essa estética da “realidadeficção” de Ludmer sendo inspirada por eventos reais, usando de recursos como imagens de arquivo para gerar o efeito de realidade, ela também toma para si a estética do Realismo Mágico. Porém, como dito anteriormente, a violência, que em *Cem anos de solidão* tem proporções mágicas, em *Vallejo*, e em *Narcos* se expressam de modo banal, de maneira diferente do que estamos acostumados a pensar o Realismo Mágico. Além disso, as situações insólitas, ou estranhas – que nestas narrativas estão baseadas em realidades, situações do cotidiano, naquele contexto, mas que são exageradas, e por isso, difíceis de acreditar –, estão inseridas na vida da população como algo natural. Dessa forma, essa outra face cadavérica, que *Vallejo* parece mostrar em *A Virgem dos sicários* também estaria presente na série *Narcos*, só que esta foca na representação do mito de Pablo Escobar como símbolo ou (anti) herói nacional, e ambos, até mesmo a série que se diz real-mágica e faz uso da figura de Escobar acabam por desmistificar a Colômbia, que é ligada àquela

39 Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015. In: *NARCOS*. Primeira temporada. Bogotá: Netflix e Gaumont International Television, 2015.

40 Magical Realism is defined as what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe. There is a reason Magical Realism was born in Colombia. Tradução retirada da legenda da *Netflix* Brasil.



ideia mítica da Macondo. Essa desmistificação por fim, criaria um outro mito em torno de uma “narconação”, da narcocultura, e da figura do sicário ou mesmo de Pablo Escobar, assunto que pretendo discutir mais com mais aprofundamento em outra ocasião.

299

Referências

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. **O reino deste mundo**. Tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EL TIEMPO. **Fernando Vallejo renunció a su nacionalidad colombiana porque considera al país 'asesino'**, 2007. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3547748>> Acesso em: 07 jul. 2017.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado (Literatura Comparada) – Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. 204 p. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>> Acesso em: 26 mai. 2017.

LUDMER, Josefina. **Aquí América latina: Una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

VALLEJO, Fernando. **A Virgem dos sicários**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 111p.