

NARCOCULTURA E REPRESENTAÇÃO: A RENOVAÇÃO ESTÉTICA DO REALISMO MÁGICO NA AUTOFIÇÃO

Isabel Cristina Costa Louzada (Mestra em Literatura Comparada pela UNILA)

RESUMO

Neste ensaio são discutidos alguns aspectos da literatura colombiana contemporânea em relação ao contexto sociocultural do narcotráfico, particularmente aquele retratado na obra *A Virgem dos sicários* (1994) de Fernando Vallejo. A ideia é empreender uma leitura dessa obra por meio do fenômeno da narcocultura e também a partir do que Josefina Ludmer veio a chamar de “literaturas pós-autônomas”, o que inclui a “autoficção”. 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. A análise considera como a narcocultura se apropria de elementos da tradição latino-americana, como a religiosidade, e os ressignificam com novos valores e sentidos no mundo do tráfico de drogas por meio da violência e do dinheiro. Para a compreensão da dimensão do narcocultura, serão utilizadas principalmente as proposições de Omar Rincón (2013), estudioso do fenômeno. A obra retrata a problemática da violência e dos imaginários dos novos grupos sociais gerados pelo narcotráfico na Colômbia por meio de uma narrativa crua, violenta, e depreciativa. Esses imaginários seriam advindos da reterritorialização promovida no interior das ilhas urbanas como 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: *A Virgem dos sicários*; Narcocultura; Representação; Autoficção.

ABSTRACT

In this essay, some aspects of contemporary Colombian literature are discussed in relation to the socio-cultural context of drug trafficking, particularly that portrayed in Fernando Vallejo's *Our Lady of the Assassins* (1994). The idea is to undertake a reading of this work through the phenomenon of narco-culture and also from what Josefina Ludmer called “post-autonomous literatures”, which includes the “autofiction”. In this analysis, it is evident the rise of new narrative models that, in the work in question, involves narcoculture as demystification of a Colombia known for magical realism. The analysis considers how narco-culture appropriates elements of the Latin American tradition, such as religiosity, and gives them other significations with new values and meanings from the world of drug trafficking through violence and money. To understand the dimension of narco-culture, the proposals of Omar Rincón (2013), scholar of the phenomenon, will be most used. The book portrays the problem of violence and the imaginary of the new social groups generated by drug trafficking in Colombia through a crude, violent, and derogatory narrative. These imageries would be derived from the reterritorialization promoted within the urban islands as described by Ludmer, which in this novel would contribute to a process of profanation of the nation that was until then conceived by the traditional literature of the boom.

Keywords: *Our Lady of the Assassins*; Narcoculture; Representation; Autofiction.

INTRODUÇÃO

Um tipo de discurso de celebração nacional – um legado estético, cultural e político do *boom* –, veio a configurar a Colômbia, nos anos 1960 e 1970, 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* (1967), de Gabriel García Márquez. Já os anos 1980 e 1990, assim como a primeira década dos anos 2000, conheceram a ascendência de um outro tipo de discurso nacional, um discurso não 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.

Em tal contexto, Omar Rincón (2013) expõe que o narcotráfico se tornou a porta de acesso à modernidade para os pobres latino-americanos que sofrem com a exclusão neoliberal. Este espaço urbano citado acima se converte então, 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. Rincón (2013) expõe ainda que o imaginário latino-americano é repleto de simbolismos do narcotráfico que representam um estilo alternativo de se viver a sociedade de consumo, ou seja, se o tráfico é visto como o único meio de acesso dos marginalizados ao capital, então seus pecados são justificáveis. Essa forma única de ascensão deixada pela sociedade aos excluídos se tornou uma forma cultural capaz de constituir seus próprios códigos e regras: a narcocultura. Surgida do território simbólico do narcotráfico, esta é uma forma cultural onde vale tudo para ascender socialmente.

Nossa sociedade celebra a narcocultura e a exalta como prática popular por meio da indústria cultural que produz e inventa uma estética *narco*. Dessa forma, o tráfico gera fascínio na indústria cultural, que narra o seu mundo criando narrativas, um repertório de imagens e um imaginário que é atravessado pela violência, pelo ilícito, pelas drogas, etc. De algum modo os colombianos, e os latino-americanos por extensão, se identificam justamente porque partilham, em diferentes níveis, visões desta forma cultural. Ou seja, a

narcocultura se transformou em um meio de integração até mesmo regional. (RINCÓN, 2013).

Portanto, a cultura do tráfico é um fenômeno da denominada “cultura da mídia”: o narcotráfico e a violência produzem diversas narrativas que produzem cultura, imaginários e reconhecimentos. Deste ponto de vista, *A Virgem dos sicários* (1994) de Fernando Vallejo, apresenta-se também como uma narrativa sobre o fenômeno do tráfico de drogas e da violência na Colômbia do início dos anos 1990, época de grande violência relacionada principalmente ao narcotráfico. Além disso, se trata de uma das obras que traduz a mudança operacional em pensar/escrever o território nacional colombiano. Na obra, um gramático aposentado, também chamado Fernando, regressa a Medellín. Após 30 anos de ausência, a cidade em que nasceu está irreconhecível: tomada pela violência, gangues de jovens contratados para matar estão em guerra. O narrador é então apresentado a Alexis, um sicário devoto da Virgem María Auxiliadora, e assim como os outros, pede benção à Virgem antes de cometer seus assassinatos.

Em tal contexto, Rincón (2013) expõe que a narcocultura legitimou troca de valores e inversão de moralidades, como a moral religiosa. E como o autor expõe, a moral do narcotráfico boa é a que te permite sobreviver, então o pecado é não ter dinheiro. Fernando e Alexis dão início a um relacionamento baseado também em cumplicidade ao passo que o narrador redescobre uma Medellín ao lado do sicário enquanto é indiferente aos crimes cometidos por ele.

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, o *parlache*. Vale ressaltar que, de acordo com Rincón (2013), a narcocultura é feita de linguagem. Esta também expressa a simultaneidade de moralidades, pois é responsável por introduzir na fala cotidiana os códigos da narcocultura, e assim estes se tornarem naturais. *A Virgem dos sicários* é um exemplo do fascínio que essa produção cultural do mundo do tráfico causa na indústria cultural.

Na obra, Vallejo ainda mimetiza o alvo de uma de suas críticas ao fazer possíveis referências a *Cem anos de Solidão* (1967), principal obra quando pensamos em realismo mágico, e também ao prólogo à obra de Alejo Carpentier, *O reino deste mundo* (1949), realizando uma espécie de pastiche. Notório como prólogo ao romance *El reino de este mundo*, o conceito do real maravilhoso surgiu em contexto latino-americano no mesmo

período, com nomenclatura, proposta e abordando fenômenos similares e passou a se confundir com o realismo mágico.

MEDELLÍN PARA A DE BAIXO, MEDALLO PARA A DE CIMA: A CIDADE BRUTALMENTE DIVIDIDA E SEUS SUJEITOS

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. A autora aponta que na literatura “caem divisões tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas de realismo ou de vanguarda, de ‘literatura pura’ ou ‘literatura social’ e podem até cair a diferença entre realidade histórica e ficção.”¹ (LUDMER, 2010, p. 127, nossa tradução). Segundo a autora, tal fenômeno é particularmente presenciado em um tipo de literatura que emerge nos anos 1990: “depois de 1990, outros territórios e sujeitos são claramente vistos, outras temporalidades e configurações narrativas: outros mundos que não reconhecem os moldes bipolares tradicionais.”² 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.

A cidade se barbariza, cerca-se pela miséria das vilas (Mike Davis) e dividida violentamente para representar o social (F. Jameson) e a maneira pela qual o global encarna nacionalmente (S. Sassen). Porque a cidade latino-americana não é apenas um exemplo da relação do terceiro mundo com a globalização, mas também, assim como cidades globais, são uma rede de conexões e enxames, o território do trabalho imaterial, o sujeito

¹ 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 diferenciación entre realidad histórica y ficción. (LUDMER, 2010, p. 127)

² Después de 1990 se ven nitidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. (LUDMER, 2010, p. 127)

coletivo da multidão e o território da insurreição. (Toni Negri).³
(LUDMER, 2010, p. 128, nossa tradução)

Vejamos, a nível de elucidação, como é retratada, por exemplo, a cidade de Medellín, em *A Virgem dos sicários*: Quando o narrador descreve 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, pois foi engolido pela cidade, 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 com Alexis, os dois avistam uma placa em um terreno com o aviso: “proibido jogar cadáveres”. Porém, devido aos 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)

Nesses trechos é visível, além do desprezo do narrador por Medellín, também a violência e miséria que assolam este espaço urbano. 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)

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

³ 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 la insurrección (Toni Negri). (LUDMER, 2010, p. 128)

convergir-se também em instituições, criam-se mundos com regras próprias, leis e, principalmente, sujeitos específicos. De acordo com Rincón (2013) o modo de pensar do narcotráfico se converteu na ética-estética da América Latina. Esse modo de pensar admite tudo para sair da pobreza e ter poder, por isso agrada e também descreve quem somos enquanto latino-americanos. A ética-estética da narcocultura não vê justificativa no esforço, na legalidade, na democracia, nem nos direitos humanos, por isso segue o caminho do desrespeito às leis, regras, instituições, valores, corpos, éticas e vidas.

“Os habitantes da ilha (os personagens que a narrativa pode multiplicar, fraturar e esvaziar) parecem ter perdido a sociedade ou algo que a representa na forma de família, classe, trabalho, razão e lei, e às vezes de nação”⁴ (LUDMER, 2010, p. 131). De maneira similar, o historiador Andrew Traumann (2018) explica que devido à violência histórica e à exclusão política, o colombiano médio criou uma aversão ao governo. Dessa forma, na falta de um Estado no qual confiar, a população se apegou à família e à Igreja, duas instituições que, juntamente com a noção de propriedade, principalmente a posse de terras, são consideradas base da sociedade colombiana. Historicamente, a posse de terras na Colômbia é sinônimo de poder e riqueza. Assim, a forma cultural do tráfico, faz uso desse alicerce e valida a forma popular de viver na sociedade moderna de consumo. Então, a narcocultura exalta a cultura popular através da sustentação dos modos regionais e tradicionais de sobrevivência. (RINCÓN, 2018). Um exemplo na obra é a noção de pertencimento e propriedade 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)

Os sujeitos, conformados nos espaços das ilhas urbanas, 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 ‘procedimento da ilha’ é

⁴ 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)

uma das marcas da representação territorial do presente dos anos 2000”⁵. (LUDMER, 2010, p. 131, nossa tradução). A ilha urbana é assim, propõe Ludmer, um regime territorial de significação ao passo que “coloca corpos em relação a territórios, fixa posições e traça movimentos”⁶ (LUDMER, 2010, p. 132, nossa tradução). 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.

Como a ilha urbana se trata da “ficção de um território que se pode desterritorializar, abandonar e destruir”⁷, a literatura 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, nossa tradução). 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:

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, nosso grifo)

Da irmandade promovida pelo convívio com a morte e o sexo, além da brevidade da vida dos sicários:

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, que possui uma estética que gira em torno da morte e valores do capital:

⁵ Este ‘procedimiento de la isla’ es una de las marcas de la representación territorial del presente de los años 2000. (LUDMER, 2010, p. 131)

⁶ Pone cuerpos en relación con territorios, fija posiciones y traza movimientos. (LUDMER, 2010, p. 132)

⁷ Ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir. (LUDMER, 2010, p. 135).

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)

Como vimos, a narcocultura também “habita a linguagem e linguagem se torna”⁸, como sublinha Rincón (2013, p. 14, nossa tradução). O autor (2013, p. 14, nossa tradução) cita Alonso Salázar⁹ (1990), de *No Nacimos pa´semilla*, livro que deu origem aos estudos da narcocultura colombiana, que enfatiza que o *parlache* é “uma linguagem desordenada”¹⁰. Esta linguagem, segundo Rincón (2013, p. 15, nossa tradução) é “toda uma construção pós-moderna que tira da cultura da mídia seus símbolos e referências”¹¹. Rincón (2013, p. 15) expõe que o autor de *No Nacimos pa´semilla* defende a ideia de que se trata “uma linguagem ao mesmo tempo lúdica e profana, que brotou dos territórios de exclusão.”¹².

DE UMA LITERATURA PÓS-AUTÔNOMA: ENTRE REALIDADE E FICÇÃO

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 compartilhadas neste território naturalizado do presente da América Latina. Para Ludmer (2010), algumas obras publicadas no começo dos anos 2000, e aqui poderíamos até mesmo 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

⁸ Habita el lenguaje y se hace lenguaje. (RINCÓN, 2013, p. 14).

⁹ SALAZAR, Alonso. *No Nacimos pa´semilla*. Bogotá: Cinep, 1990.

¹⁰ Un lenguaje trastocado. (SALAZAR, 1990 apud RINCÓN, 2013, p. 14)

¹¹ toda una construcción postmoderna que toma de la culturas mediáticas sus símbolos y referencias. (RINCÓN, 2013, p. 15)

¹² Un lenguaje al mismo tiempo lúdico y profano, brotado desde los territorios de la exclusión. (SALAZAR, 1990 apud RINCÓN, 2013, p. 15)

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.

Esses escritos da diáspora não cruzam apenas a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção”, e permanecem fora-dentro nas duas fronteiras. E isso acontece porque eles reformulam a categoria da realidade: eles não podem ser lidos como mero realismo, em relações referenciais ou verossimilizantes. Eles tomam a forma de testemunho, autobiografia, reportagem jornalística, a crônica, o diário íntimo e até a etnografia. [...] Eles saem da literatura e entram na “realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano, e o cotidiano é a TV e a mídia, blogs, e-mail, internet. Eles fabricam presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas.¹³ (LUDMER, 2010, p. 151, nossa tradução)

Como exemplo de realidade cotidiana podemos citar quando o narrador de *A Virgem dos sicários* traz a narrativa a figura histórica de Pablo Escobar, descrevendo 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).

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

Eu dizia que ele estava ali, malocado, num esconderijo qualquer. Mas não: estava pertinho da minha casa. Dos terraços do meu apartamento

¹³ Estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de “la literatura” sino también la de “la ficción”, y quedan 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” y 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)

ouvi os tiros: ta-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).

É interessante notar que a figura de Pablo Escobar com sua política do “plata o plomo” reformulou culturalmente a Colômbia, pode ser considerado o mito fundador da cultura do mundo tráfico de drogas, pois as várias narrativas a seu respeito o configuraram como uma personagem que sintetiza o imaginário do narcotráfico e seu estilo de vida na América Latina.

Ludmer (2010) lembra que essa realidade cotidiana, no entanto, não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de sua história política e social, mas uma realidade produzida e articulada pelos meios, as tecnologias e as ciências.

Da mesma forma, o mundo da narcocultura não produz a si mesmo, seu modo de vida, por ser alheio, é visto como um espetáculo fascinante. O fascínio é tanto que desperta interesse na indústria cultural, ou seja: “por um lado, o narcotráfico é combatido com armas e, por outro, sua estética é celebrada: todo um paradoxo latino-americano.”¹⁴ (RINCÓN, 2013, p. 20, nossa tradução). As histórias e relatos do mundo do narcotráfico são terrenos criativos, e como expõe o autor (2013, p. 24, nossa tradução) a “*narcocultura* é o resultado de criadores apaixonados por essa vitalidade de histórias, estética e ética”¹⁵. Por isso, esta forma cultural se transformou “em um fenômeno de literatura, cinema, televisão, mídia, jornalismo, música, arquitetura, moda, mercado”¹⁶. Logo, a indústria cultural é quem produz e inventa a narcocultura, ou seja, se trata da produção de “uma indústria que faz negócios celebrando o gosto do narcotráfico”¹⁷. (RINCÓN, 2013, p. 24, nossa tradução)

Para Ludmer (2010, p. 151), aquela realidade cotidiana produzida se trata de “uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação”¹⁸. 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,

¹⁴ Por un lado se combate lo narco con armas y por el otro se celebra su estética: toda una paradoja latinoamericana. (RINCÓN, 2013, p. 20)

¹⁵ *Narco.cultura* es el resultado de creadores enamorados de esta vitalidad de historias, estéticas y éticas (RINCÓN, 2013, p. 24)

¹⁶ En un fenómeno de literatura, cine, televisión, medios, periodismo, música, arquitectura, moda, mercado. (RINCÓN, 2013, p. 24)

¹⁷ Una industria que hace negocio al celebrar el gusto narco (RINCÓN, 2013, p. 24)

¹⁸ Una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación. (LUDMER, 2010, p. 151)

os surrealismos tão caros a um tipo de vanguarda e os inúmeros naturalismos da região. Esta literatura absorve e funde 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.

De acordo com Suárez (2009, p. 194, nossa tradução), a forma da narcocultura é envolta por “repetidas alusões e imagens da simbologia patriótica tricolor, agora apresentada como um imaginário simbólico desmantelado de seus significados originais e exaurido em seus significantes.”¹⁹ Em consonância, Rincón (2013, p. 5, nossa tradução) expõe que na narcocultura “todo símbolo joga sem a referência de seu valor de origem de classe, letra ou gosto”²⁰. Portanto, em sua busca por autenticidade, a narcocultura se hibridizaria com outras estéticas da indústria cultural. Assim, essa forma cultural também emprega desdobramentos estéticos, éticos e políticos no campo das representações da “cultura da mídia”. Sobre a estética da narcocultura, Rincón (2013) expõe que:

Estética feita de nostalgia rural e modernidades chamadas reproduções de Miami onde o popular se mistura com o narco com o gringo com o mexicano com o colombiano com o excesso caribenho. Pastiche do latino-americano, *happening* de nossa identidade de fusão, *performance* de nossas sobrevivências. Sem perder o arcaico, a se entra na modernidade para significar o pós-moderno: todos os tempos, todos os fluxos, toda a felicidade do capital, mas com a moral do passado e nos prazeres do presente: do futuro é melhor não esperar nada!²¹ (RINCÓN, 2013, p. 6)

Assim, segundo Rincón (2013), o narcotráfico expressa uma maneira própria de se viver o capitalismo: a fim de se entrar na modernidade, se misturam os prazeres do presente, baseados no capital, com as moralidades do passado, repousadas no apego rural. A cultura do narcotráfico também se trata, entre outras coisas, de uma fusão de

¹⁹ Repetidas alusiones e imágenes de la simbología patriótica tricolor, presentada ahora como un imaginario simbólico desmantelado de sus significados originales y agotado en sus significantes. (SUÁREZ, 2009, p. 194)

²⁰ Todo símbolo juega des-referenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto. (RINCÓN, 2013, p. 5)

²¹ Estética hecha de nostalgia rural y modernidades llamadas reproducciones de Miami donde se mezcla lo popular con lo narco con lo gringo con lo mexicano con lo colombiano con el exceso caribe. *Pastiche* de lo latinoamericano, *happening* de nuestra identidad fusión, *performance* de nuestras sobrevivencias. Sin perder lo arcaico se ingresa a la modernidad para significar posmoderno: todos los tiempos, todos los flujos, todas las felicidades del capital pero en moral de pasado y prazeres de presente: ¡del futuro es mejor no esperar nada! (RINCÓN, 2013, p. 6)

temporalidades. Retomando o exposto por Ludmer, valeria fazer um contraste com a forma de representação particular ao chamado *boom*:

A clássica narrativa canônica, ou do boom (Cem anos de solidão, por exemplo), traçava limites claros entre o histórico como "real" e o "literário" como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade, e produzia uma tensão entre ambos: a ficção consistia nessa tensão. A "ficção" era a realidade histórica, política e social, transpassada (ou formatada) por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal. Ou, simplesmente, traçava uma fronteira entre a subjetividade pura e a realidade histórica pura.²² (LUDMER, 2010, p. 152, nossa tradução)

Na *realidadficción*, síntese lexical escolhida por Ludmer (2010), de nossas ilhas latino-americanas, muitas escrituras de hoje dramatizam certa situação da história. 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 autorreferência 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 o fato de 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, nosso grifo)

E partilharem do mesmo nome:

²² 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, alegoría 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)

[...] quando de frente, zunindo, estrondante, 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:

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 DOS SICÁRIOS

Como já esboçado, 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, estão presentes na narrativa personagens próprios desse contexto: os sicários. Rincón (2013) relembra que no caso colombiano, os sicários viraram símbolo de adoração e a literatura que gira ao redor de sua figura passou a ser denominada *sicaresca*. De acordo com o autor (2013, p. 15, nossa tradução) o sicário “É o jovem que vive para matar por encomenda, que vive pouco, mas

em grande velocidade e com muita adrenalina, que mata e joga sua vida para deixar algo para *la cucha* (a mãe).”²³

Rincón (2013) expõe que a modernidade para aqueles que nunca tiveram nada é expressa no consumo, e traz na posse de terras e armas seu meio de demonstrar poder. Sua estética é baseada no exagero e no excesso, expressa no esbanjamento de dinheiro e no exibicionismo de bens materiais. A *Virgem dos sicários* pode ser vista como o “fascínio da indústria cultural por esse mundo mágico e rebelde do narcotráfico, essa realidade de vida rápida, aproveitar ao máximo, morrer cedo”²⁴. (RINCÓN, 2013, p. 20, nossa tradução).

Na obra, os sicários eram principalmente jovens 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, estes sicários ficaram sem contratos e, além de contribuir para o aumento da violência urbana, passaram a formar gangues e disputar territórios entre si, ocasionando assim algo como uma guerra civil.

Como o narrador do romance, o autor da obra, Fernando Vallejo, é um gramático e literato de Medellín. Mas, diferentemente do Fernando narrador, 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 criança eu sabia que a Colômbia era um país assassino, o maior assassino da Terra, encabeçando ano após ano, imbatível, as estatísticas da infâmia. Depois, por experiência própria, eu entendi que além de ser um assassino, era incoerente e mesquinho. E quando eles reelegeram Uribe descobri que era um país imbecil. Então eu solicitei minha nacionalização no México [...].²⁵ (EL TIEMPO, 2007, nossa tradução).

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,

²³ Es el joven que vive de matar por encargo, quien vive poco pero a gran velocidad y con mucha adrenalina, quien mata y se juega la vida para dejar con algo a la cucha (la mamá). (RINCÓN, 2013, p. 15)

²⁴ Fascinación de la industria cultural por ese mundo mágico y rebelde del narco, esa realidad del vivir rápido, gozar a plenitud, morir pronto. (RINCÓN, 2013, p. 20)

²⁵ 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 imbecil. Entonces solicité mi nacionalización en México [...].(EL TIEMPO, 2007).

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 “autoficção”. 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 autoficção 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 autoficcional de Vallejo é também “uma via de produção de um *efeito de realidade*”. (KLINGER, 2006, p. 128)

Então, Fernando, o narrador, ou voz autoficcional, 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, após 30 anos, 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 redescobindo a realidade da cidade enquanto turista por igrejas e testemunha eventuais assassinatos. No romance dos dois a morte está presente como algo natural, pois sempre que alguém interfere em suas rotinas, 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 devotos da Virgem María Auxiliadora peregrinam até Sabatena às terças-feira:

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)

De acordo com Rincón (2013) uma das justificativas do tráfico é dar uma vida boa às mães, que personificam a família. E a Virgem Maria é a protetora dos narcotraficantes, e podemos fazer que é vista também como uma figura materna entre família e religião, pois assim como a mãe, ela ama, protege e perdoa. Na caso da obra, a Virgem era a María Auxiliadora, e os devotos eram os sicários.

A RENOVAÇÃO ESTÉTICA DO REALISMO MÁGICO: CONDIÇÃO SÓRDIDA LATINO-AMERICANA

É nesse espaço entre o profano e o sagrado que se movimenta a narrativa de Vallejo. Esse entrelugar é também onde ocorre 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 autoficcional (contrário à imaginação), é também uma forma de escrever contra uma determinada tradição literária exaltada pelo *boom*, ou seja, o realismo mágico, e 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. Para Klinger (2006), o que Vallejo faz em *A Virgem dos sicários* trata-se do contrário do realismo mágico, o que ela denomina de “realismo sujo”. Este, segundo a autora, “opõe – em termos pouco conciliadores –, as diferenças sócio-culturais e oferece uma visão degradada da cena social latino-americana.” (KLINGER, 2006, p. 142). Acerca do método de Vallejo, Klinger (2006) defende a ideia de que:

A operação de Vallejo consiste em produzir, ao mesmo tempo, uma crítica à sociedade de massas e às utopias compensatórias da literatura. Em outras palavras, uma crítica à cultura do outro (do marginal) e à própria (do gramático). Ao mesmo tempo se apresenta uma nostalgia por uma idade de ouro perdida (a Nação) e uma mimese da linguagem da mídia e da cultura de massas que se critica. Ao mesmo tempo uma correção linguística de gramático e uma crítica à Nação que eles fundaram. Ao mesmo tempo um desprezo e um fascínio pelos marginais da sociedade. (KLINGER, 2006, p. 143).

Não obstante, essas duas obras têm muitas coisas em comum. Por exemplo, 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 suas vítimas, como podemos observar em mais dois trechos: “[...] 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 de cinza dos dezessete Aurelianos. No romance de García Márquez, os dezessete filhos do Coronel Aureliano receberam uma cruz de cinza na testa feitas pelo Padre Antônio Isabel durante a missa na quarta-feira de cinzas. A remoção das cruzes se revelou impossível.

Outra possível alusão a *Cem anos de solidão* é ao evento do extermínio dos dezessete Aurelianos, pois Alexis fazia parte de uma gangue de sicários composta por dezessete jovens, 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, nosso grifo). Já em *Cem anos de solidão*, o extermínio acontece da seguinte maneira: “[...] 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, nosso grifo). 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, nosso grifo), em *Cem anos de Solidão*, a descrição dos olhos verdes desse Aureliano é descrita da seguinte forma: “[...] 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, nosso grifo).

Confluências à parte, a obra de Vallejo se distancia da narrativa macondiana pelo discurso anti-ufanista da nação: na *Virgem*, o mágico mostra seu lado sórdido. 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 e 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, autoficcional 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 narcocultura é um fenômeno da cultura da mídia, como discutida por Douglas Kellner (2001): o narcotráfico e a violência produzem narrativas literárias, cinematográficas, televisivas, dentre outras manifestações que produzem cultura, imaginários e reconhecimentos.

Dessa forma, a voz autoficcional presente em *A Virgem dos sicários* acaba por se combinar com um olhar etnográfico. Ao longo da narrativa são comuns as interrupções do narrador para explicar aos leitores, também supostamente alheios ao mundo das comunas, do que se tratam as gírias e outros termos utilizados pelos jovens sicários, como no trecho a seguir:

“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, nosso grifo)

Parte movente desse mundo, o narrador também se converte em intérprete do submundo do narcotráfico à chamada cultura letrada. Não é à toa que o narrador é também gramático e literato. Tanto é assim, que ao longo da narrativa recorre tanto à reflexão linguística quanto à literatura para suas críticas sociais. Quando o narrador traduz as gírias dos sicários, ele toma para si o papel de etnógrafo, ou seja, 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):

As vozes insultam [...] a uma nação não só entendida como símbolo e como rito [...], mas como um sentimento-território-língua. Colocam "o trabalho do negativo" ou "do mal" [...] na nação como um território que nos deu cidadania e língua e que foi sacralizado. Atacam algo (um objeto, ideia, instituição, território) constituído como bem supremo. Eles mostram que a constituição da nação e sua destituição têm as mesmas regras e seguem a mesma retórica [...].²⁶ (LUDMER, 2010, p. 161, nossa tradução)

O que Vallejo parece fazer em *A Virgem dos sicários*, apesar de toda a relutância, é mostrar uma outra face da condição real-mágica latino-americana, na qual a violência, a desigualdade, o crime, a figura mítica do traficante são elevados ao nível do *incrível*, do absurdo: quando 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 acomodação para 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, nosso grifo)

²⁶ 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)

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. A professora explica que este não deve ser confundido apenas com o “belo” que o termo sugere; mas também com a crueldade, a violência, a deformação dos valores e a arbitrariedade. Nesse aspecto, Vallejo, talvez a contragosto, renova também a tradição real-maravilhosa da literatura latino-americana em seu romance. Mesmo quando profana aquela ideia de espaço mítico da Colômbia, a sagrada Macondo, o autor cria, ou reconhece outro espaço mágico: uma narconação vista pelos olhos da mídia hegemônica mundial e, conseqüentemente, presente no imaginário de grande parte da população de outros países, onde 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, agora são vistos como o mágico ou maravilhoso latino-americano.

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 nov. 2018.

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 Cevalco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. 454 p.

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: 20 nov. 2018.

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

RINCÓN, Omar. Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. **MATRIZES**, v. 7, n. 2, São Paulo, jul./dez. 2013, p. 01-33. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/69414/71991>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia**: ensayos críticos sobre cine y cultura. Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2009. 240 p.

TRAUMANN, Andrew. **Os colombianos**. São Paulo: Contexto, 2018. 208 p.

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