

# O romance marginal e la novela del sicariato: as representações da violência no Brasil e na Colômbia

## *The marginal romance and la novela del sicariato: representations of violence in Brazil and Colombia*

Tatiele da Cunha Freitas

Recibido: 25 de junio 2013. Aprobado: 20 de Agosto de 2013

### **Resumo**

À luz da proposta de Antonio Candido, em “A dialética da malandragem”, e de João Cezar de Castro Rocha, em “A dialética da marginalidade”, este estudo tem a intenção de apresentar a figura do malandro brasileiro paralelamente ao marginal da sociedade pós-moderna, através da obra Cidade de Deus (2002), do escritor Paulo Lins. Em seguida, pretende-se fazer uma comparação deste marginal com o sicário colombiano representado na obra La virgen de los sicários (2008), de Fernando Vallejo. Pretende-se, portanto, refletir sobre as representações da violência mediante as trajetórias dos protagonistas de ambas as obras, problematizando a estrutura desses textos – no caso, o *fait divers* de Barthes em Cidade de Deus e o kitsch em La Virgen de los sicarios (2008) – de maneira a buscar uma resposta para esta violência retratada, além de refletir sobre a recepção destas obras pelo leitor contemporâneo.

**Palabras clave:** Malandros, sicários, Brasil, Colômbia, literatura contemporânea.

### **Abstract**

In light of the proposal by Antonio Candido, in "The dialectics of roguery," and John Cezar de Castro Rocha in "The dialectics of marginality", this study intends to present the figure of the Brazilian trickster parallel to the marginal of society post-modern, through the work City of God (2002), writer Paulo Lins. Then if you want to compare this marginal with Colombian hitman represented in the work La virgen de los bravos (2008) by Fernando Vallejo. It is intended, therefore, to reflect on representations of violence through the paths of the protagonists of both works, discussing the structure of these texts - in this case, the *fait divers* Barthes in City of God and kitsch, La Virgen de los sicarios (2008) - in order to seek an answer to this violence portrayed, in addition to reflecting on the reception of these works by the contemporary reader.

**Keywords:** Tricksters, assassins, Brazil, Colombia, contemporary literature.

É possível considerar a figura do malandro como uma das mais representativas do Brasil, dentro e fora do país. Estudiosos observam que esta figura surgiu com muita força na música popular brasileira, nas décadas de 1920 e 1930, sobretudo nas letras de Noel Rosa e Wilson Batista, dois grandes malandros da época. Em 1942, o malandro sai das letras de

samba com seu chapéu panamá, gravata, um guarda-chuva que lhe serve de bengala e um falar cheio de malandragem, para atuar como o papagaio Zé Carioca, personagem dos estúdios Disney, que terminou contribuindo para a projeção internacional do estereótipo do brasileiro como possuidor de um jeitinho malandro.

Não obstante, essa figura, propriamente dita, aparece um século antes na literatura brasileira, na obra *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 1963), cujo protagonista, Leonardo Filho, possui uma espécie de tendência a tirar proveito de algumas situações, dispondo de certa desenvoltura para evadir-se em circunstâncias difíceis.

Uma leitura da obra de Manuel Antônio de Almeida é feita por Antonio Candido, no ensaio *A dialética da malandragem* (1993), no qual o crítico discute a formação social brasileira argumentando que esta se fez baseada em um comércio de mão dupla entre o que ele denomina polos da ordem e da desordem. Essa negociação ocorre por meio da figura de Leonardo Filho, graças à sua adaptação aos mais diversos contextos e a habilidade para obter vantagem das situações. Assim se nota que, antes de ser finalmente absorvido pelo plano convencionalizado como positivo, o trânsito de Leonardinho pelos polos positivo e negativo representa uma metáfora da formação social do Brasil, caracterizada pelo “acordo”, que termina propondo um universo sem culpa, baseado na aceitação alegre do outro como ele é.

A constituição da imagem do malandro brasileiro guarda muitas semelhanças com a constituição do pícaro espanhol, conforme aponta o escritor Mário de Andrade em prefácio da obra datado de 1941. Porém, Candido discorda desta leitura, baseando-se em análises dos estudiosos tradicionais da picaresca espanhola, diferenciando Leonardo Filho dos pícaros. Assim, mostra que esse protagonista não seria considerado um pícaro, mas um “anti-pícaro”, dada sua tendência natural para a malandragem que manifesta desde cedo. Candido (1993) aponta, ainda, que Leonardinho Pataca nada aprende com suas ações ao longo da trama, sendo esta uma grande diferença em relação aos protagonistas do gênero picaresco espanhol. Entretanto, o presente trabalho retoma estudos mais recentes que relacionam o malandro à figura do pícaro, haja vista que pensar essa descendência permite igualmente pensar as relações entre o malandro e as mazelas sociais que resultarão nos desdobramentos das representações dessa figura do marginal/criminoso na pós-modernidade.

Sob essa perspectiva do acordo, da aceitação alegre do outro transgressor, haja vista que se todos cometem equívocos, todos devem ser perdoados, poder-se-ia dizer que Leonardo Filho encarna uma caracterização do malandro associada a certo romantismo, em que este é visto como uma espécie de bon vivant, transgredindo as regras de modo a desfrutar a vida. Essa visão romântica – cujo auge se dá na década de 1930, especialmente na música popular – com o passar do tempo, irá mostrar um malandro que, se por um lado é boêmio, sobrevive aplicando pequenos golpes e não acredita no trabalho como um modo de ascensão social, por outro lado é sensível, galante e generoso.

Entretanto, nas produções literárias mais recentes, no Brasil, o professor João César de Castro Rocha (2004a) vai afirmar que a representação do malandro dá uma espécie de salto, associada ao fenômeno da violência, sobretudo nas grandes cidades, onde o espaço para o “acordo” proposto por Candido é ameaçado pela “ruptura”, havendo, em lugar da busca por uma conciliação das diferenças, suas evidentes exacerbações. Para ele, neste ponto, a dialética da malandragem de Antonio Candido disputa espaço com outra forma de analisar a sociedade a que ele chama de dialética da marginalidade.

De acordo com o professor Rocha (2004b), a hipótese da emergência da dialética da marginalidade ajuda a compreender o ponto comum de um grande número de produções recentes, imagem definida pela violência que se torna o denominador comum. Entretanto, o que muda é a forma como esta violência é recebida e analisada. Assim, Rocha esquematiza duas maneiras de se analisar a formação da identidade brasileira, apresentando-as como as duas mais destacadas escolas, a saber:

De um lado, considera-se a formação da identidade brasileira como fundamentalmente incompleta [...]. De acordo com esta abordagem, o Brasil é antes de tudo visto por meio de um conceito de falta ou fracasso. [...] Por outro lado, há uma escola que, ao contrário, valoriza a formação brasileira como a emergência de um caminho único para a negociação de diferenças e para o controle do elemento agonístico de seu sistema social. [...] Essa escola, inicialmente inspirada pelo trabalho de Gilberto Freyre, que é vista como a fonte de traços comumente atribuídos ao povo brasileiro, o povo “alegre, gentil”... (ROCHA, 2004b, p.155).

Para o professor, ambas as visões, tratadas de maneira isolada, não são suficientes para abarcar a complexidade da formação social brasileira, haja vista que são unilaterais. Logo,

o modelo de análise que ele propõe, ainda que busque abarcar a visão das duas escolas, não tenta reconciliá-las, mas explorar suas diferenças. Assim, para ele:

[...] proponho que a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma batalha simbólica (nem sempre) sutil. Por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida [...]. Por outro lado, a crença na velha ordem da conciliação das diferenças é mantida... (ROCHA, 2004b, p.158)

Se o primeiro caso citado por Rocha pode ser ilustrado pelo romance *Cidade de Deus* (LINS, 2002) – que, através de um brutalismo<sup>2</sup> narrativo e uma imagética que remete ao caos e à agonia, reclama uma análise da cultura brasileira sob novos modelos –, o segundo ponto mencionado na citação ilustra uma visão “romantizada” que se tem do malandro, visão que o professor considera “atropelada”, na sociedade contemporânea, pela figura do bandido “Zé Miúdo” (ou Zé Pequeno), enquanto símbolo da violência no país.

O livro *Cidade de Deus* (LINS, 2002), romance de estreia do autor Paulo Lins, lançado em 1997, foi saudado por Roberto Schwarz como um “acontecimento” (1999). A obra possui certo tom documental, podendo ser considerada como um quadro da vida na favela, retratando a criminalidade nesse lugar. Mas também carrega um tom memorialístico, sendo o ponto de vista deste painel um ponto de vista interno. Ainda que ironicamente narrado em uma terceira pessoa, a narração eventualmente se mistura aos discursos das personagens, através do uso do discurso indireto livre. A obra ainda é considerada de aspecto realista e inova pelo uso feito da língua. Nas palavras de Lúcia Nagib (2003):

*Cidade de Deus* surpreende, antes de tudo, por mostrar que grande parte do Brasil fala uma língua não apenas diferente do português culto, mas desconhecida das camadas dominantes. O uso inventivo da gíria, que beira o dialeto, resulta numa linguagem ágil, precisa, sintética e altamente expressiva do Brasil contemporâneo, constituindo, a meu ver, a principal fonte do aspecto realista do livro (NAGIB, 2003, p.182).

Entretanto, ainda que a matéria-prima advenha de sérias pesquisas do autor Paulo Lins e que ele também tenha sido um morador do lugar retratado, estes dados não são suficientes para explicar o cunho realista do livro que se encontra algo distante do testemunho caracterizado como espontâneo, “escrevendo como se fala”. Sobre isso, Nagib (2003) afirma que mesmo o narrador insistindo em uma visão interna, desconhecendo o que está

mais além. Caracterização dada por Bosi ao estilo de Rubem Fonseca, cuja escritura, para o crítico, “representa a imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro mundo (BOSI, 1979, p.18)”.da favela, pode não dominar os infortúnios, mas possui uma extrema elaboração linguística “evidenciada desde as primeiras linhas que nos distancia da hipótese do registro direto” (NAGIB, 2003, p.182).

A obra *Cidade de Deus* (LINS, 2002) é estruturada no entrelaçamento de vários discursos, possuindo “influências da etnografia, do cinema de ação, das gírias do mundo do crime, de uma efusão lírica representando a brutalidade da violência” (DUARTE, 2007, p.77). Essa combinação de registros termina por refletir uma mensagem reveladora que se renova conforme as combinações feitas.

O texto de Lins é dividido em três partes, a saber: i) a história de *inferninho*; ii) a história de *Pardalzinho*; iii) a história de *Zé-Miúdo*. Estas partes representam as décadas de 1960, 1970 e 1980, do lugar mencionado. Na primeira parte, além de retratar o início da trajetória de muitas das personagens que se farão presente no desenvolvimento de toda a trama narrativa, retrata-se também o início da bandidagem, caracterizada de um lado, por pequenos assaltos e furtos e, de outro, pela cena do motel, uma das mais violentas do livro; em seguida, na segunda parte, é relatada a organização do tráfico de cocaína, em que se dá a ascensão de *Zé Miúdo* ao comando do tráfico e, finalmente, a terceira parte retrata os acontecimentos atuais, predominantemente a guerra pelo controle do narcotráfico, além da hegemonia de *Zé Miúdo*, questionada por *Mané Galinha* – noivo da moça a quem ele havia estuprado.

O trabalho de Lins em relação à linguagem, citado por Nagib (2003), é muito importante e vai além de criar o aspecto realista da obra, sendo responsável pela perplexidade causada no leitor. Como já foi dito, a obra ultrapassa um testemunho espontâneo do retrato documental de uma realidade. Inclusive, em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, em

2003, Lins esclarece que escreveu o romance fazendo uma “colagem” de elementos pertencentes à realidade da periferia, para compor sua ficção, porém seu interesse era estritamente literário e não documental, aludindo ao romance-reportagem muito praticado na década de 70. Para ele “a realidade não cabe na literatura”.

Beatriz Sarlo (2005), discorrendo sobre a problemática da violência nas cidades, em capítulo de sua obra *Tempo presente*, cita várias notícias veiculadas pela mídia, a que chama de “crônica vermelha”. São notícias de extrema sordidez denunciando a violência urbana, em vários aspectos e cuja lista é “praticamente infinita [e] alimenta um sentimento de insegurança que se converteu numa paixão: a paixão pelo medo como (des)organizador das relações com o espaço público” (SARLO, 2005, p.48-49). A “crônica vermelha” de Beatriz Sarlo, que possui um lugar de destaque na imprensa de hoje, é caracterizada por Barthes (2003) como “fato variado” (*fait divers*): “uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, que se classificam em geral sob a rubrica dos *Varia*” (BARTHES, 2003, p.57, grifos do autor).

A diferença básica do *fait divers* para uma notícia de cunho político ou econômico, por exemplo, se evidencia no fato de que esta “é uma informação [...] imanente; [...] contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*” (BARTHES, 2003, p.57), de maneira que, no nível da leitura, no *fait divers* são explicadas as causas e consequências da notícia em questão. Essa imanência no nível constitutivo, que menciona Barthes, implica sempre numa memória curta. Outra informação importante é a alusão ao fato de que o *fait divers* está ligado a duas categorias: a dos prodígios e a dos crimes. Obviamente interessa para o presente estudo a segunda categoria.

Sendo o *fait divers* uma informação de aparente caráter “total”, uma estrutura fechada, com uma inclinação para o relato dos crimes, torna-se possível pensá-lo como uma informação fragmentada e de alto impacto, pois, no caso particular da violência, os “sintomas” geralmente são vistos como as causas, sendo possível observá-los nos jornais e noticiários populares. Nas palavras de Sarlo (2005):

[...] também nos casos (que são maioria) em que a reportagem começa assim que os fatos terminam, o que se capta de maneira documental são as consequências do ato de violência: vemos cadáveres, vítimas destruídas, marcas de balas nas paredes, automóveis acidentados durante perseguições, corpos feridos de vítimas chegando ainda vivas a hospitais, declarações de testemunhas ou de quem se diz testemunha (SARLO, 2005, p.60).

Assim, é interessante pensar que esse tipo de notícia está ligada mais intimamente ao efeito causado no consumidor do que na informação transmitida. Este leitor não passa de uma

espécie de consumidor voyeur das grandes atrocidades que, ao final da notícia lida, tomado de um profundo choque, pode sentir-se aliviado por estar supostamente distante daquela realidade e continuar os afazeres cotidianos, o que caracteriza a pouca durabilidade do impacto deste tipo de notícia.

Barthes faz uma breve associação do *fait divers* ao texto literário, entretanto liga-o ao conto, ao invés de, por exemplo, ao romance, pois, de acordo com o próprio autor, tendo em vista que o *fait divers* está deslocado de um contexto exterior e uma duração, retomando, aqui, provavelmente, a percepção do conto como o recorte de uma situação, “real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que as amarra”. (BOSI, 1979, p.8).

Entretanto, levando em consideração as palavras de Tânia Pellegrini (2004) sobre o livro *Cidade de Deus* (LINS, 2002), a saber:

*Cidade de Deus* é um painel forte e fragmentado da vida na favela de mesmo nome, de dimensões quase bíblicas, desenhado com base em alguns itinerários individuais, que percorrem um arco temporal de três décadas. [...]. Há uma infinidade de crimes de atrocidade seca, que se sucedem em ritmo veloz, a ponto de o leitor ser levado, depois de um certo tempo, a perceber como “natural” a alternância de embates sangrentos entre a polícia e os ‘bichos-soltos’ (PELLEGRINI, 2004, p. 22).

A mencionada fragmentação do romance contemporâneo, além da velocidade das cenas recortadas, das particulares configurações espaciais e temporais, recursos próprios de *Cidade de Deus* (LINS, 2002), não tornaria possível uma aproximação desse romance ao gênero literário “conto”, na atualidade?

A lista de “pequenos contos de horror” (AMARAL, 2010, p. 35), que se apresentam ao longo do romance, é extensa: um bebê esquartejado (LINS, 2002, p.69), o esfaqueamento da mulher e do amante pelo marido traído (LINS, 2002, p.115), crimes anônimos praticados por personagens isolados do tráfico, que chocam por se mostrarem como a única alternativa possível, crimes contra as crianças e, mais ainda, crimes cometidos por crianças. Todos esses fragmentos parecem completos em si mesmos, apresentando suas causas e

consequências imediatas. Todos podem ser considerados *fait divers*, dentro da proposta de Barthes (2003), com seu efeito aterrorizante sobre o leitor.

Entretanto, obviamente, há uma diferença importante entre o *fait divers* como tal e o *fait divers* “literário” - usando este termo como um mero fator de distinção. No meio jornalístico “não é necessária uma imaginação fértil para recordar [que] a retórica de programas de televisão como *Cidade Alerta* [...] reduz a criminalidade a desvios de comportamento individuais” (ROCHA, 2004b, p.169). Rocha (2004b) acrescenta ainda que telespectadores desses programas estão sempre prontos a exigir maior repressão por parte do sistema. Em *Cidade de Deus* (LINS, 2002) o narrador se abstém de juízos ao relatar os fatos, causando um efeito catártico no leitor, semelhante ao acontecido na encenação das tragédias gregas, ao colocar este leitor face a face com os “anti-heróis” retratados sem a mediação que valoriza a história. Observa-se, então, que o *fait divers*, se devidamente trabalhado, é capaz de comprometer o leitor e, se indevidamente trabalhado, transforma-se em não mais que uma notícia sensacionalista, em uma espécie de espetáculo.

Todavia, que espécie de “voz” representativa das margens é esta cuja ressonância propicia uma reflexão acerca do contexto da violência no leitor?

No caso do romance *Cidade de Deus* (LINS, 2002), a voz mais aguda da problemática da violência é a da personagem “Zé Miúdo” (ou Zé Pequeno, no filme e na primeira edição do livro publicada em 1997), uma das personagens mais marcantes do romance, metáfora da própria favela (ou como o autor a denomina: neofavela) e de toda conotação que o termo carrega consigo. Trata-se de um bandido cruel, sem regeneração aparente, um psicopata. Sua história é contada desde a infância, na qual é possível observar não somente como se dá o início de toda sua trajetória, começando com pequenos assaltos e furtos e terminando como o “dono” da favela *Cidade de Deus*, mas também a sua tendência para a transgressão desde criança (quando ainda era Dadinho), como se, supostamente, tal tendência fosse parte da sua própria natureza:

Dadinho gostava de levar as armas até perto do local a ser assaltado e entregá-las aos bandidos. Entretanto a sua mentalidade de menino de seis anos de idade não discernia o que estava fazendo. Sabia que era errado, mas ter sempre um trocado no bolso para as guloseimas, as figurinhas dos álbuns dos times de futebol, as pipas, a linha, as bolas

de gudes e o pião valia a pena. [...] No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu a sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que em outras situações. Conforme ia crescendo, intensificava a sua vida criminosa. (LINS, 2002, p.184-185)

O menino, aparentemente levado pela satisfação em adquirir certos bens materiais, comete pequenos delitos, já nos seus seis anos de idade. Vale ressaltar, ainda, que Zé Miúdo é uma das raras personagens com longas trajetórias no romance – o que inevitavelmente leva à reflexão sobre o modo de sobrevivência nesse espaço e a conotação da problemática das relações de poder presente na obra.

Observa-se a distorção da lógica comportamental destes indivíduos, para os quais o respeito se garante pela imposição do medo, através da violência e do ato de empunhar uma arma. No fim, o respeito se consegue pela intimidação do outro. Dessa forma, a personagem, como marginal, não pode ser parte do pólo convencionalizado como positivo – sendo essa uma postura da sociedade tradicionalista, que ao mesmo tempo em que nega este espaço das margens clama para que estas sejam reprimidas pelo sistema – e sua única saída é a morte, o que acontece sem maiores descrições:

Os quatro atravessaram a praça dos Apês, enfiaram-se no primeiro prédio, entraram num apartamento onde uma família comemorava a passagem do ano. Os bandidos mandaram que fechassem a porta, Miúdo sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo (LINS, 2002, p. 401).

Poder-se-ia afirmar que morte de Zé Miúdo narrada por Lins no seu romance, em verdade, não viria a propiciar alguma melhora nas condições de vida dos moradores da comunidade, o que leva a pensar que, no final, estes indivíduos estão presos em uma espécie de círculo vicioso, sendo praticantes e vítimas, ao mesmo tempo, da própria violência.

Cidade de Deus (LINS, 2002) propõe uma reflexão acerca da exclusão social e econômica, mostrando seus efeitos de forma bastante crua. Proporciona um questionamento sobre o grau de precariedade das condições de vida de uma grande parcela do povo que não se encontra apenas à margem da cultura e do consumo, mas sim prejudicados durante seu

processo de desenvolvimento enquanto seres humanos, à mercê de regras de um universo pautado por leis próprias de caráter fortemente determinista. Portanto, no romance de Paulo Lins, observa-se claramente que já não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, reclamando novos modelos de análise ao retratar uma identidade brasileira desprovida de idealização “mítica” (como seria o caso, talvez, de Leonardinho e dos malandros da década de 1930, problematizado neste trabalho), sem a reprodução de aspectos tradicionais, tanto no nível social como no da representação literária e na busca utópica da conciliação das diferenças.

O fenômeno da criminalidade e da violência, entretanto, não é exclusivo do Brasil, mas abarca toda a América Latina, especialmente a Colômbia. De acordo com Erna Von Der Walde (2000, p. 222)<sup>4</sup>: “Sin duda, uno de los países más violentos del continente, también del mundo, es Colombia”<sup>5</sup>. Assim, poder-se-ia considerar que nesse país a narrativa da violência e a dialética da marginalidade alcançam seu ápice na figura do sicário, representada em *La Virgen de los sicarios* (2008), de Fernando Vallejo.

*La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é considerada pelos teóricos colombianos um dos quatro pilares do chamado romance do sicariato, juntamente com os livros *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco Ramos, e *Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape. De acordo com Antonio Torres (2010) esse gênero se define pela retomada e pela subversão de elementos do testemunho e do documentário.

A palavra sicário, que denomina a personagem central de *La Virgen de los sicarios*, advém do latim *sicca*, que significa punhal. O professor Reyes Albarracín (2007) situa o termo, afirmando que um sicário, no Império Romano, era um mercenário, pago para matar (apunhalar) os inimigos políticos. Na Colômbia, o termo designa os adolescentes que atuavam sob as ordens do traficante Pablo Escobar e que, sem trabalho depois da morte deste (1993), organizam-se em gangues e passam a cometer várias atrocidades contra a população, além de lutar uns contra os outros sem propósito.

De acordo com o próprio Vallejo (2008, p.9), em seu livro:

[...] te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o mu-

chachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor... (VALLEJO, 2008, p. 9)6.

O livro de Vallejo, escrito em primeira pessoa, relata a história de um gramático, Fernando, um homem maduro que volta à sua cidade natal (Medellín) e percebe que a cidade já está muito distante daquela a que conhecia, principalmente devido ao fenômeno da violência urbana. Fernando, à procura de um amante, conhece Alexis, descobrindo logo em seguida que ele é um jovem sicário. Os dois, então, vagam pela cidade em visita a várias igrejas. O ponto particular dessa relação é o fato de que, enquanto Fernando recorda sua infância e a compara com o tempo presente, o sicário se torna uma espécie de “anjoexterminador”, fazendo uma “limpeza social”, de acordo com tudo o que desagrada a Fernando. Von Der Walde (2000, p. 223) afirma que isso acontece porque “[la] relación romántica [...] se agota ante la falta de proyectos en una sociedad desahuciada”.7

Diga-se de passagem – isso será discutido de maneira detalhada mais adiante – um aspecto interessante em relação ao narrador, em comparação à Cidade de Deus (LINS, 2002), é que Vallejo consegue um maior distanciamento em sua obra, “fazendo” parte dela8, que o narrador de Cidade de Deus (LINS, 2002) em terceira pessoa, o que se apresenta de uma maneira algo irônica. Enquanto a Cidade de Deus (LINS, 2002) acerca-se mais ao retrato de uma sociedade desde o ponto de vista interno, promovendo uma mobilização no leitor através de uma identificação com as personagens, *La virgen de los sicarios* (2008) é mais intensa na tentativa de denunciar as condições de vida da comunidade, através de uma ironia ácida que

reproduz todo o imaginário do senso comum sobre a violência e a criminalidade. O narrador- personagem Fernando derrama no livro, a todo o momento, sua crítica a respeito do seu entorno, cruel, corrosiva, ora clamando por um Estado forte que reprima à bala e acabe com os direitos humanos (VALLEJO, 2008, p.118), ora propondo explodir os pobres com dinamite e acabar com a luta de classes fumigando toda aquela sujeira (VALLEJO, 2008, p.113).

Com relação à linguagem através da qual se constitui *La virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008), Von Der Walde (2000, p.223) afirma:

La fuerza del relato de Vallejo radica fundamentalmente en la operación de lenguaje. Más allá de los eventos violentos que se narran, se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo<sup>9</sup> (VON DER WALDE, 2000, p. 223).

Ou seja, para Von Der Walde (2000), *La Virgen de los sicários* (VALLEJO, 2008) se pauta pela ambiguidade constante em comunicar o que está cada vez menos passível de ser comunicado. A própria estrutura do livro corrobora esse preceito, tendo em conta que se trata aqui de um romance constituído de um bloco único que “avanza como una torrente verbal que arrasa con todo”<sup>10</sup>. (TORRES, 2010, p. 333). A narrativa, de um ponto desenganado, degrada ainda mais um cenário que já está degradado.

Aqui seria possível considerar uma aproximação com a estética do kitsch, mas não obviamente associado, de maneira superficial, a uma estética do mau-gosto. O termo kitsch é de origem incerta e definição imprecisa, todavia, pode-se considerar como a mais adequada aquela postulada por Abraham Moles, em seu livro *O kitsch* (1975) de que o kitsch é uma atitude, sendo esta uma atitude invertida do indivíduo para com os bens de consumo na qual estes determinam o indivíduo e não o contrário. Moles (1975) associa o kitsch com a questão do exagero e à ornamentação, enfatizando seu aspecto “doce” e sua ausência de propósito enquanto objeto.

Na arte em geral, o kitsch estaria associado ao exagero e a uma deliberada provocação de efeitos, especialmente ligados ao prazer, sendo importante reiterar essa ausência de propósito nos efeitos provocados. Observando de maneira superficial, é o que faz Vallejo em *La Virgen de los sicários* (2008), exagera propositalmente muitas denúncias, reproduzindo um discurso semelhante àqueles vistos em programas jornalísticos sensacionalistas, já mencionados, que possuem seus correspondentes na Colômbia.

Entretanto, se observado mais atentamente, poder-se-ia notar que há um propósito no exagero de narrador, há uma intencionalidade por trás da construção de seu texto, configurando um movimento que parte do mau-gosto (kitsch) para um anti-kitsch, dado o intento de fazer o leitor refletir acerca do que está sendo disseminado pelo senso comum:

¿Darles yo trabajo a los pobres? ¡Jamás! Que se lo diera la madre que los parió. El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. Que uno haga la

fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaren en huelga en tanto salen a vacaciones (VALLEJO, 2008, p. 111).<sup>11</sup>

Alexis, no meio da história, é morto por um grupo de sicários de moto, e Fernando sai à procura do assassino, para vingar-se. Na busca conhece a Wilmar, outro sicário, e inicia outra relação sob as mesmas condições da anterior, associando constantemente Wilmar com

Alexis (“¿Qué estaría agradeciendo Alexis, perdón, Wilmar, a la Virgen?”<sup>12</sup> – VALLEJO,

2008, p.95). Enquanto percorrem a cidade, Wilmar desempenhando o papel de novo ‘anjo exterminador’, Fernando descobre que foi ele quem matou Alexis. Planeja matá-lo, mas não consegue. E Wilmar confessa que matou Alexis para vingar a morte de seu irmão.

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

Assim como acontece em *Cidade de Deus* (LINS, 2002), sobre o qual o autor afirma, em entrevista, ser a favela sua personagem principal, a protagonista de *La Virgen de los sicarios* (VALLEJO, 2008) é a cidade, Medellín, dividida em duas partes: “la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola”<sup>13</sup> (VALLEJO, 2008, p.82). A cidade das montanhas, a que o narrador Fernando nomeia com um “apelido”, Medallo, é a cidade das comunas (favelas), espacialmente e culturalmente às margens daquela que se tem como símbolo da ordem, Medellín. No entanto, poder-se-ia dizer que na obra em questão o peso da temática da violência, bem como de toda sua constelação de imagens, recai sobre a dupla de sicários Alexis-Wilmar que, no fim, pode-se considerar como sendo a mesma personagem, resultando, dentre outros aspectos, em uma dura chamada de atenção para o subproduto das margens.

Ambos, criminoso e sicário, desde crianças, parecem desenganados, sem perspectivas ou sonhos. E ambos, assim como em *Cidade de Deus* (LINS, 2002), possuem breves trajetórias, imersos nessa violência cíclica, praticantes e vítimas de atrocidades:

Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta Tierra. Tomen nota (VALLEJO, 2008, p.83).<sup>14</sup>

E, ainda, como em Cidade de Deus (LINS, 2002), estas personagens também buscam no consumismo uma maneira de serem vistos como sujeitos. Um bom exemplo disso se dá quando Wilmar, questionado por Fernando, faz uma lista sobre o que espera da vida:

[...] unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave (VALLEJO, 2008, p. 91).<sup>15</sup>

Como em Cidade de Deus (LINS, 2002), não há a conciliação das diferenças, e já não se idealiza mais a figura do sicário como também acontecia tradicionalmente na Colômbia, cujas narrações “lo estetizan como víctima social, convirtiéndole em una especie de heroe picaresco”<sup>16</sup> (REYES ALBARRACÍN, 2007, p.190), falando sobre isso de maneira breve. O narrador de La Virgen de los sicarios (VALLEJO, 2008), como letrado, e como um personagem que “retorna” a esta realidade, representa um distanciamento e, ao tentar aproximar-se, no sentido de buscar uma conciliação por meio do envolvimento amoroso com o sicário, esse narrador falha, sob a metáfora de que o que amor une a morte inevitavelmente, nesse cenário, separa.

Tanto em Cidade de Deus (LINS, 2002), como em La Virgen de los sicarios (VALLEJO, 2008) o malandro/ sicário já não é mais idealizado. Há, no caso, “una desmitificación exacerbada en donde ya no se desacraliza un personaje mítico, sino la idea social de un personaje totalizador”<sup>17</sup> (DUSÁN, 2006, p.2). O marginal/sicário, de igual maneira na Colômbia e no Brasil, é parte sobrando da sociedade e vê como caminho de superação aceder à condição de criminoso, sendo este um caminho, mais que uma alternativa para satisfazer as necessidades de adquirir bens materiais, uma maneira de se estabelecer como indivíduo.

## Bibliografia

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de um sargento de milícias. Brasília: UnB, 1963.
- AMARAL, Wendell. Implicações da ilusão modernizadora em Cidade de Deus. Outra Travessia, Florianópolis, n.8, p. 31-3, nov. 2009.
- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: . Crítica e verdade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 56-66.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. Cultrix: São Paulo, 1994.
- . Situações e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1979, p.7-22.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: . O discurso e a cidade. São Paulo: Duas cidades, 1993, p.17-43.
- DUARTE, Lívia Lemos. Nos limites da narrativa: Cidade de Deus e dramatização da estrutura social brasileira. Terra roxa e outras terras Revista de estudos literários. Londrina, 2007, v.9, p.77-90.
- DUSSÁN, Paulo García. La narrativa colombiana: una literatura "thanática". Revista de estudios literarios. Madrid, n.31, 2005.
- . Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MOLES, Abraham. O kitsch. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NAGIB, Lúcia. A língua da bala: realismo e violencia em Cidade de Deus. Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS). São Paulo, 2003, n.67, p.181-191.
- OSORIO, Oscar. El sicario en la novela colombiana. Poligramas. Cali, 2008, n.30, p.61-81.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. Crítica marxista, Rio de Janeiro, 2005, n.21.
- ROCHA, João César Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. Letras. Santa Maria, 2004, n28, p.153-184.
- SARLO, Beatriz. Violências nas cidades. In: . Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.47-65.
- VALLEJO, Fernando. La Virgen de los Sicarios. Bogotá: Alfaguara, 2008.

-VON DER WALDE, Erna. “La sicaresca colombiana – Narrar la violencia en América latina”. Nueva sociedad. Buenos Aires, 2010, n.170, p.222-227.

## Referencias

1 Professora Adjunta de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Goiás.

2-Mestranda em teoria literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

3 O tradutor para português do referido artigo menciona a respeito do *fait divers*: “A expressão *fait divers* não tem correspondente exato em português. Designa a rubrica sob a qual os jornais publicam os acidentes, os pequenos escândalos, etc” (p.57).

4 A citação remonta a uma gestão presidencial anterior à gestão do presidente Álvaro Uribe (2002-2010), que em muito contribuiu para amenizar os índices de violência no país, entretanto, ainda é importante retratar o histórico da Colômbia em relação a esse contexto.

5 “Sem dúvida, um dos países mais violentos do continente, e também do mundo, é a Colômbia” (VON DER WALDE, 2000, p.222, tradução nossa).

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

7 “A relação romântica entre os dois se esgota diante da falta de projeto em uma sociedade desenganada” (VON DER WALDE, p. 223, tradução nossa).

8 Dada a estrutura de *La Virgen de los sicarios*, e aos próprios comentários do Vallejo sobre o livro se tratar de episódios acontecidos durante suas viagens de retorno a Madellín, há, mais comumente, uma abordagem de estudo da obra desde o ponto de vista da autobiografia – no Brasil, sobretudo pela crítica Diana Klinger. Apesar de haver uma intenção em comentar esse ponto de vista no presente trabalho, optou-se por trabalhar a obra sob outro viés.

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

10 “[...] avança em uma torrente verbal que arrasa tudo” (TORRES, 2010, p.333, tradução nossa).

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

12 “O que estaria agradecendo Alexis, perdão, Wilmar, à Virgem?” (VALLEJO, 2008, p.95, tradução nossa).

13 “[...] a de baixo, intemporal, na planície; e a de cima nas montanhas, rodeando-a” (VALLEJO, 2008, p. 82, tradução nossa)

14 “Os pobres produzem mais pobres e a miséria mais miséria e quanto mais miséria mais assassinos e quanto mais assassinos mais mortos. Esta é a lei de Medellín, que rege a diante para o planeta Terra. Anotem” (VALLEJO, 2008, p.83, tradução nossa).

15 “Uns tênis marca Reebok e uns jeans Paco Rabanne. Camisas Ocean Pacific e roupas de baixo Calvin Klein. Uma moto Honda, um jipe Mazda, um aparelho de som laser e uma geladeira para a mãe; um desses refrigeradores marca Brastemp que soltam cubos de gelo quando se abre uma torneira” (VALLEJO, 2008, p.91).

16 “[...] estetizam-no como vítima social, convertendo-o em uma espécie de mito e herói picaresco” (REYES ALBARRACÍN, 2007, p.190).

17 “[...] uma desmistificação exacerbada, onde já não se dessacraliza um personagem mítico, mas sim a ideia social de um personagem totalizador” (DUSÁN, 2006, p.2).