

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras

Guilherme Araujo dos Santos

**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E DORIS SALCEDO: imagens da violência
política na Colômbia**

Belo Horizonte
2024

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E DORIS SALCEDO: imagens da violência política na Colômbia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
2024

G216n.Ys-g

Santos, Guilherme Araujo dos.

Gabriel García Márquez e Doris Salcedo [recurso eletrônico]: imagens da violência política na Colômbia / Guilherme Araujo dos Santos . – 2024.

1 recurso online (153f., il., color., p&b.): pdf.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 143-153.

1. García Marquez, Gabriel, 1928-2014. – Notícia de un secuestro – Crítica e interpretação – Teses. 2. Salcedo, Doris, 1958- – Teses. 3. Ficção colombiana – Crítica e interpretação – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Violência na literatura – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Co869.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Gabriel García Márquez e Doris Salcedo: imagens da violência política na Colômbia*, de autoria do Mestrando GUILHERME ARAÚJO DOS SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 15 de janeiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 16/01/2024, às 06:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Vice diretor(a)**, em 17/01/2024, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 17/01/2024, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2917635** e o código CRC **2062FE7D**.

*A todos aquellos que perdieron sus vidas y
memoria en el conflicto armado colombiano.*

A los que, todavía, resisten al duelo.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento sem o qual a realização desta dissertação não teria sido possível; e aos presidentes Lula e Dilma, por possibilitarem que eu confiasse à educação a transformação da minha realidade.

À minha mãe, Karina, e à minha avó, Divina, pela paciência e amor infinitos.

A Mercedes e Violeta, minhas gatas, que se fizeram presentes em todos os dias de escrita com miados e *ronroneos*.

À minha orientadora, Sara Rojo, por compartir su disciplina, cuidado y observaciones inquietas. El trabajo que hicimos me hizo crecer como investigador.

A Aléxia Prado, Bárbara Moreira, Bianca Martins, Felipe Cordeiro, Julia Arantes, Larissa Luersen e Lucas Rossi, por toda a ternura e dedicação que, uma vez combinadas, formam para mim uma nova família.

A Colombia y a Minas Gerais, lugares que me han dado tanto.

Pobre Colombia
Irredenta, desnuda, fría y hambrienta
Y a diario tan descontenta
Con la crisis turbulenta
Pero el bien germina ya
Pero el bien germina ya
¡Germina ya!
(ATERCIOPELADOS, 1995)

RESUMO

A presente discussão problematiza os enlaces existentes entre o romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), do escritor Gabriel García Márquez, e a instalação *Plegaria muda* (2012), da escultora Doris Salcedo. A partir de obras que desvelam as permanentes cicatrizes deixadas pelo conflito armado na Colômbia, considerado um marco no campo sociopolítico da América Latina ao longo do século XX, pretende-se investigar o enraizamento dessa violência no imaginário cultural, o que suscita o estabelecimento de uma memória histórica frente à barbárie e um consequente estímulo à criação nos campos da literatura e das artes visuais. Uma vez definido esse escopo, que se centra em criações de dois colombianos assombrados pela guerra política, analisam-se as possíveis *partilhas do sensível* (Rancière, 2009) que coabitam seus trabalhos, além do gesto de *compreender para legitimar*, proposto por Didi-Huberman (2018), e o espaço que ocupa o testemunho neste percurso. Para isto, toma-se como base dispositivos da análise da narrativa e da teoria da imagem. Movidos pelo propósito de compreender em que medida se estabelecem, neste contexto, as interações entre o texto e o visual, a discussão vislumbra aprofundar o debate sobre seus usos como ferramentas de projeção, reflexão e denúncia do hediondo.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez; Doris Salcedo; Literatura; Artes Visuais; Colômbia; Violência Política.

RESUMEN

La presente discusión problematiza los vínculos existentes entre la novela-reportaje *Noticia de un secuestro* (1996), del escritor Gabriel García Márquez, y la instalación *Plegaria muda* (2012) de la escultora Doris Salcedo. A partir de obras que revelan las cicatrices permanentes dejadas por el conflicto armado en Colombia, considerado un hito en el ámbito sociopolítico de América Latina a lo largo del siglo XX, se pretende investigar el arraigo de esta violencia en el imaginario cultural. Esto suscita el establecimiento de una memoria histórica frente a la barbarie y un estímulo consiguiente para la creación en los campos de la literatura y las artes visuales. Una vez definido este alcance, que se centra en las creaciones de dos colombianos afectados por la guerra política, se analizan los posibles *repartos de lo sensible* (Rancière, 2009) que coexisten en sus trabajos, así como el gesto de *comprender para legitimar* propuesto por Didi-Huberman (2018) y el espacio que ocupa el testimonio en este recorrido. Para esto, tomamos como base dispositivos del análisis narrativo y de la teoría de la imagen. Movida por el propósito de comprender en qué medida se establecen, en este contexto, las interacciones entre el texto y lo visual, la discusión busca profundizar el debate sobre sus usos como herramientas de proyección, reflexión y denuncia de lo atroz.

Palabras-clave: Gabriel García Márquez; Doris Salcedo; Literatura; Artes Visuales; Colombia; Violencia Política.

ABSTRACT

The present dissertation problematizes the existing links between the non-fiction book *Noticia de un secuestro* (1996), authored by Nobel laureate Gabriel García Márquez, and the installation *Plegaria muda* (2012), by the sculptor Doris Salcedo. Starting from works that unveil the permanent scars left by the armed conflict in Colombia, considered a landmark in the sociopolitical field of Latin America throughout the 20th century, the aim is to investigate the rootedness of this violence in the cultural imaginary. This prompts the establishment of a historical memory in the face of barbarism and a consequent stimulus for creation in the fields of literature and visual arts. Once defined this scope, focusing on the creations of two Colombians haunted by political war, the possible *distributions of the sensible* (Rancière, 2009) cohabiting in their works are analyzed, as well as the gesture of *understanding to legitimize* proposed by Didi-Huberman (2018), and the space occupied by testimony in this journey. For this, we take as a basis devices from narrative analysis and image theory. Driven by the purpose of understanding to what extent interactions between text and visual are established in this context, the discussion aims to deepen the debate on its uses as tools for projection, reflection, and denunciation of the horrendous.

Keywords: Gabriel García Márquez; Doris Salcedo; Literature; Visual Arts; Colombia; Political Violence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Mapa: <i>Virreinato de Nueva Granada</i>	34
Figura 2 — Mapa: <i>Estados Unidos de Colombia e República del Ecuador</i>	38
Figura 3 — Guerrilha liberal de Zipaquirá.....	43
Figura 4 — Massacre das Bananeiras, jornal <i>El Espectador</i>	47
Figura 5 — Operários da <i>United Fruit Company</i>	49
Figura 6 — Vítimas do <i>Bogotazo</i>	52
Figura 7 — Integrantes das <i>Farc-EP</i> em marcha.....	58
Figura 8 — Ataque ao <i>Palacio de Justicia de Colombia</i>	59
Figura 9 — Agentes paramilitares.....	62
Figura 10 — Pablo Escobar.....	66
Figura 11 — Gabriel García Márquez.....	70
Figura 12 — Ateliê de Gabriel García Márquez.....	81
Figura 13 — Diana Turbay.....	96
Figura 14 — Padre Rafael García Herreros.....	98
Figura 15 — Maruja Pachón de Villamizar e Alberto Villamizar Cárdenas.....	101
Figura 16 — Nydia Quintero Turbay.....	105
Figura 17 — Presidente César Gaviria.....	108
Figura 18 — Ateliê de Doris Salcedo.....	109
Figura 19 — Obra de Beatriz González.....	111
Figura 20 — Doris Salcedo e Beatriz González.....	112
Figura 21 — <i>Shibboleth</i>	113

Figura 22 — <i>La casa viuda</i>	114
Figura 23 — <i>Untitled works</i>	120
Figura 24 — <i>Atrabiliarios</i>	122
Figura 25 — <i>Noviembre 6 y 7</i>	125
Figura 26 — <i>Sumando ausencias</i>	127
Figura 27 — <i>Plegaria muda</i>	131
Figura 28 — <i>Plegaria muda</i>	132
Figura 29 — Memorial aos Judeus Mortos da Europa.....	133
Figura 30 — <i>Plegaria muda</i>	135
Figura 31 — <i>Plegaria muda</i>	136
Figura 32 — <i>Plegaria muda</i>	137
Figura 33 — <i>Plegaria muda</i>	138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 ARTE, VIOLÊNCIA E HISTÓRIA	24
2.1. Do Virreinato à República: um país à sombra da morte	26
2.2. Guerras civis e insurgência	33
2.3. Sangue e fracasso: mil dias de combate	40
2.4. Bipartidarismo, Gaitán e <i>La Violencia</i> : um conflito endêmico	46
2.5. Guerrilhas e paramilitarismo	56
2.6. Narcoterrorismo e cultura	65
3 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: JORNALISMO LITERÁRIO COMO FERRAMENTA DE MEMÓRIA	69
3.1. <i>La novela de la violencia</i>	74
3.2. Gabriel García Márquez e o romance-reportagem	78
3.3. A literatura na elaboração da dor	86
3.4. Imagem e violência em <i>Noticia de un secuestro</i>	89
4 DORIS SALCEDO: ARTES VISUAIS COMO RESPOSTA AO TRAUMA	109
4.1. Testemunho e busca por justiça	116
4.2. Os contra monumentos como proposta de situação	120
4.3. Restituição e responsabilidade em <i>Plegaria muda</i>	130
5 CONSIDERAÇÕES	139
REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

Na autobiografia *Vivir para contarla* (2002), o escritor e jornalista Gabriel García Márquez relata como a violência irrompeu em sua juventude. A trajetória do autor seria brutalmente marcada pelo *Bogotazo*, uma das maiores revoltas populares da América do Sul causada, em 1948, pelo assassinato do então candidato à presidência da Colômbia, Jorge Eliécer Gaitán. O episódio configura o estopim de um sombrio capítulo histórico que afetou não apenas a permanência de Márquez na então arrasada capital federal, como também o futuro de um país em suas mais distintas esferas.

Os aterrorizantes desdobramentos registrados no fim daquela década estabeleceram as raízes do período que se conhece como *La Violencia*, uma mistura “de terror oficial, sectarismo partidário e políticas de terra arrasada que resultaram da confluência da crise da república cafeeira, da debilidade do Estado Central e da concorrência pelos direitos de propriedade” (Hylton, 2010, p. 71). Em meio a este prolongado e complexo conflito que se estende e se ramifica ao longo de toda a segunda metade do século XX, surge uma ruptura definitiva na linha do tempo da sociopolítica nacional e o agravamento de aspectos ligados à polarização partidária. Tais reflexos seriam claros e imediatos na obra do Nobel de Literatura, um autor que, nas palavras de Moreno Blanco (2020, posição 1502), viria a utilizar “sua privilegiada posição para interceder em problemas e conflitos de toda índole na América Latina, transformando-se em um embaixador potencial de todo o continente”¹.

De fato, essas violações mudaram seu foco com o passar dos anos, embora ainda se constituam parte de um tema que suscita atenção no debate público ao alimentar páginas de jornais e perpassar os enredos e tragédias pessoais de personagens como os que García Márquez criou. O autor fez de sua paixão pela escrita uma forma de transcender experiências e reflexões. Ele desejava, como aponta Rama (1986, p. 56), compreender os problemas de sua nação pelo viés social, buscando esmiuçar a razão pela qual “por que entre os homens e as sociedades se vive e se descarrega a violência”². São do escritor colombiano, por exemplo, as obras *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e *Del amor y otros demonios* (1994) — todas elas perpassadas de alguma forma por sanguinolentos massacres, reprimendas e dogmas.

É significativo observar que, no campo da literatura, este interesse entrelaçou realidade e ficção em uma teia de possibilidades artísticas capaz de proporcionar o surgimento de obras que,

¹ “Su privilegiada posición para interceder en problemas y conflictos de toda índole en América Latina, convirtiéndose en un embajador virtual de todo el continente”. (Todas as traduções feitas neste projeto são de responsabilidade do autor)

² “Por que entre los hombres y las sociedades vive y se descarga la violencia”.

em um segundo plano, também serviram como documentos de memória. As temáticas propostas por García Márquez no espectro ficcional se conectam a uma relevante produção jornalística que, incontáveis vezes, encontra, na literatura, o fôlego e a técnica necessários para reconstruir tramas sensíveis aos olhos e aos ouvidos do leitor, oferecendo novos contornos ao sofrimento colombiano.

Por certo, García Márquez não tinha a intenção de reconstruir meticulosamente acontecimentos do passado, mas, sim, de resgatá-los e utilizá-los como referência. Essa estratégia dialoga com o que propôs Benjamin (2012, p. 243) ao elucidar que o fato de “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”. Foi desta forma que a Colômbia, um país abundante em particularidades, acabou se transformando na grande protagonista de suas narrativas, tanto entre as muitas as reportagens que assinou em relevantes veículos de imprensa latino-americanos como as revistas *Cambio* e *Alternativa*, quanto em romances de ficção e célebres livros-reportagem. Em todo o mundo, são reconhecidas com primazia as obras *Relato de un naufrago* (1955) e *Noticia de un secuestro* (1996).

Este último muito nos interessa em virtude de seu enredo voltado para os anos de penúria infligidos pelo narcotráfico e seu efeito de projeção, no leitor, de um ideário que resgata imagens de violência simbólica por meio da leitura. García Márquez (2014e) definiria o exercício na carta de apresentação do livro como uma “Uma tarefa outonal, a mais difícil e triste de toda minha vida”³. Isto posto, é imprescindível destacar como a Literatura assume um papel fundamental no sentido de preservar e difundir acontecimentos históricos. Ao mesmo tempo em que escritores como ele tentam resgatar a visualidade da guerra entre Estado, cartéis, guerrilhas e grupos paramilitares por meio da palavra, artistas plásticos como Doris Salcedo, sua compatriota, buscam no relato oral a base para a construção material de obras visuais que se centram na dor.

Nascida em Bogotá em 1958, Salcedo, como o Nobel de Literatura, possui uma intrínseca relação com a tragédia. Mesmo sem vínculos diretos com a barbárie, ao longo das últimas quatro décadas, passou a usar o tema como inspiração para instalações e performances. Os projetos oferecem perspectivas inéditas de reflexão sobre a experiência do luto e as consequentes feridas deixadas por um embate incessante, que, entre muitas guerras civis, já angustia a Colômbia há pelo menos 150 anos. Suas criações e exposições, reconhecidas internacionalmente desde o início dos anos 1990, apresentam propostas de reparação dos traumas e da ausência.

É, pois, no abstrato que Salcedo encontra dispositivos para se manifestar contra a

³ “Una tarea otoñal, la más difícil y triste de mi vida”.

negligência e a transgressão da lei, legitimadas pelo *modus operandi* do governo colombiano em seus anos de combate. Ao mesmo tempo, ela constrói uma obra relevante, marcada por traços de forte vulnerabilidade e por um desejo de manter vivas as discussões públicas sobre a memória histórica. Como ela própria elucida,

Minha obra não está baseada — nem é sua narrativa —, numa experiência direta; é antes memória da experiência. E como todos sabemos, todos temos má memória, a memória sempre está esvaindo, a memória sempre está desaparecendo. O que me interessa é a memória que está sempre nesse processo de esquecimento, e é aí que se inscreve minha obra (Salcedo, 2005, p.125).

As criações de Doris Salcedo partem sempre do texto, em geral um testemunho, para só então trabalhar, visualmente, o inconformismo da dor, acessando as complexas configurações sociopolíticas do assim chamado, pelas potências ocidentais, Terceiro Mundo. Sob esta égide, sua consagração internacional ocorreu graças à célebre instalação *Shibboleth* (2007), feita no *Tate Modern*, o museu de arte moderna mais importante do Reino Unido. Em geral, as peças assumem um forte simbolismo que se manifesta em vestígios de uma existência pregressa, silenciosa e composta por objetos cotidianos. São utilizados com frequência mesas, cadeiras e móveis de madeira — muitas vezes, peças que pertenceram a vítimas reais. Exemplos célebres desta dinâmica são as instalações *Atrabiliarios* (1993), *Noviembre 6 y 7* (2002) e *Plegaria muda* (2012), peça de maior interesse desta pesquisa e que se calca em um caráter envoltório, muito conectado ao desejo de produzir significação. É conectada a esta lógica de aprofundamento temático, proporcionada por uma tensão de limites estéticos e conceituais, que Salcedo trabalha em suas criações a fim de pavimentar o caminho para um pensamento crítico e entrópico sobre o trauma.

As instalações, que se constituem uma potente ferramenta nesse processo de despertar a estranheza do outro a partir de um tema específico, mostram-se detentoras da possibilidade de promover encontros e futuras elucubrações, em um entendimento prático de que

A arte lida com verdade, lida com transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. O artista lida com as dialéticas corpo/alma, cabeça/coração (razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana. O verdadeiro artista lida com abstração, tendo consciência que a mídia é apenas uma função de transporte, o corpo para uma alma (que é esse ato artístico), o suporte para se atingirem os propósitos mencionados. (Cohen, 2013, p. 163)

Esses propósitos têm feito com que Doris Salcedo e seu compromisso com a contestação do horror cotidiano se distanciem de interpretações superficiais, já incrustadas em diferentes

camadas da sociedade latino-americana. Ainda sobre esta relevante intenção, Rojo (2012, p.96) pontua que “os artistas inconformados, geralmente, com o *status quo* vigente, estão num terreno instável entre sua subjetividade afetiva e certo tom irônico, presente quando se enfrentam com a possibilidade-impossibilidade de serem textos-registro das contradições e utopias de um tempo específico”. Tanto García Márquez quanto Salcedo, de fato, propõem um exercício similar ao escolherem abordar distintos espectros da violência colombiana, um tema enraizado no contexto social e que se mantém relevante graças à presença de extermínios em zonas rurais, da manutenção de uma forte desigualdade social e de sérias violações aos direitos humanos, entre outros aspectos.

Ainda que pertençam a searas artísticas que são em uma primeira leitura heterogêneas, o que reforça a necessidade de um aprofundamento sobre os estudos interartes, eles encontram pontos de intersecção, formas de constituir uma comunidade ao relacionar experiências distintas a sujeitos e significados comuns. Neste sentido, faz-se necessário entender em que medida se estabelecem as aproximações entre texto e imagem em representações da violência política na Colômbia tendo como pressuposto a Literatura e as Artes Visuais, que interagem e são usadas como ferramentas de projeção, reflexão e denúncia do hediondo. Este projeto propõe uma análise de dois objetos que convergem entre si. São eles o romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996) e a instalação *Plegaria muda* (2012). A dita delimitação não impede que, no decorrer de nossa investigação, possamos nos dedicar brevemente à relação de outros títulos dos mesmos autores a fim de contextualizar suas interconexões estético-temáticas.

Nas artes visuais, vale destacar, a violência se esquivava de um caráter documental, frequentemente atribuído às searas da Literatura e do Jornalismo, para se colocar em posição propositiva, com frequência contestadora. Isto posto, torna-se significativo compreender as especificidades deste processo, suas individualidades e os caminhos menos óbvios que se trilham para alcançar esse diálogo com o espectador. Já para a Literatura, especificamente, esta pesquisa se justifica por um desejo de ampliar a compreensão das questões relativas ao seu íntimo e controverso entrecruzamento com o Jornalismo, representante de uma ferramenta relevante para uma percepção ampla e sensível da figura humana e do que se encontra em seu entorno, fortalecendo a compreensão de suas possibilidades narrativas.

Essa existência de interesses comuns entre os autores constrói tanto na Literatura, quanto nas Artes Visuais, duas novas políticas da imagem. Tal panorama, que se utiliza da arte para traçar uma comunicação com o outro, reitera o pensamento de Rancière (2009, p.12), que cunha por sua vez o conceito de *partilha do sensível*, uma "distribuição e redistribuição dos espaços e

dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível".

Ao confrontar “aqueles que se debruçaram sobre o tema da violência na Colômbia” afirmando que “terão de reconhecer que o drama deste período não era somente o do perseguido, mas também o do perseguidor”, García Márquez (1983, p. 650) aponta ainda a não existência de um “drama humano que possa ser definitivamente unilateral”⁴ — uma afirmação feita em acordo com alguns dos principais preceitos jornalísticos, entre eles o da pluralização das fontes, essencial para a criação de um jornalismo comprometido com a diversidade de vozes e sua respectiva função mediadora, envolvidas em um mesmo acontecimento. Em seu artigo, o escritor assume o desejo de narrar ele próprio essas histórias.

Esta foi, pois, a escolha feita pelo colombiano ao escrever o livro-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), narrativa em que lança mão de conhecimento e experiência adquiridos na seara da ficção para construir uma obra de caráter jornalístico. Lima (1998, p.10) aponta que o livro-reportagem enquanto gênero carrega “uma forma de mensagem mais rica, cujo teor procura redimensionar a realidade sob o horizonte de perspectivas onde não raro existem várias dimensões da realidade”, isto é, um formato que permite ao jornalista se arriscar na criação das obras e, conseqüentemente, se esquivar dos ditames do chamado jornalismo tradicional.

Há, portanto, um bem-vindo tangenciamento de fronteiras. Disposto de modo a expor em detalhes os bastidores e a perspectiva de cada um dos sequestrados, o livro chama a atenção para a complexidade das negociações feitas pelo governo e o imbricado contexto em que estas se inseriram. Pautado por um relevante esforço de humanização das diferentes personagens, Gabo mais se permite utilizar estratégias narrativas tradicionais da Literatura, que virão a potencializar o seu discurso. Como ferramentas de projeção dos fatos e das histórias reais a que se dedica, são elas que permitem o estabelecimento de uma rápida identificação em leitores de diferentes localidades e idiomas.

Assim o autor termina por criar um ideário que nos posiciona "diante da imagem", tal como frisa Didi-Huberman (2013). Seja em povoados mágicos como Macondo ou mesmo nas sangrentas e reais ruas da Bogotá dos anos 1940, García Márquez e Doris Salcedo se empenham nas funções de produzir tanto imagens a partir das palavras, quanto pensamentos provenientes do que se vê.

Na exposição *Plegaria muda* (2012), o trabalho de Salcedo vai ao encontro desta mesma intenção imagético-reflexiva ao apresentar ao público um conjunto de pelo menos 90 esculturas de madeira. Dispostas em tamanhos diferentes e constituídas por mesas que se assemelham a

⁴“Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral”.

ataúdes, elas terminam por se converter em símbolo de um país "da morte insepulta, da vala comum e dos mortos anônimos" (Salcedo, 2013)⁵. Apesar de não estarem marcadas com nomes, uma decisão estética que vai na contramão de outras criações como *Sumando ausencias* (2016), as peças se revelam individualmente seladas, de modo a indicar a existência de um ritual funerário e a apreensão de seus traumas decorrentes. Por repetir túmulos ao longo do espaço disposto pela exposição, espera-se evocar a singularidade de cada morte e sua respectiva dor, conferindo a isso uma determinada dimensão e o rechaço a um senso de apatia a que Ginzburg (2012, p.23) endereça o poder de desumanizar, indo ao encontro da amoralidade.

A *reparação*, como logo se verá, é uma palavra utilizada repetidas vezes no discurso da autora por ser item fundamental na reconstrução da Colômbia, um país afetado de forma intrínseca e duradoura pela guerra. O desejo pela concretude daquilo que tem se presenciado ao longo dos anos é o que despertará o interesse pela forma com que a performance e a instalação assumem a função sintomática de transmitir a memória traumática, que se parece mais com um tipo de contágio em que “uma pessoa pega e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos passados” (Taylor, 2013, p.236).

Portanto, como acontece em outras criações de Doris Salcedo que utilizam composições e códigos subjetivos, a justaposição de elementos e objetos escolhida para gerar este efeito parece adquirir uma posição de dupla importância ao provocar um impacto visual, um impacto responsável por coletar reminiscências e volvê-las em algo prático, substancial. *Plegaria muda* (2012), supracitada obra-objeto, faz um chamado a compreender esse hermético contexto em que tais mortes aconteceram, bem como a responsabilidade que se imputa.

A partir deste recorte, que se posiciona lado a lado com os ditames da Teoria da Imagem, observamos que a existência substancial de obras literárias e jornalísticas de Gabriel García Márquez, entre as quais está *Noticia de un secuestro* (1996), e os expressivos trabalhos de Doris Salcedo, como a instalação *Plegaria muda* (2012), são capazes de reconstruir imagens do luto e do suplício em um diálogo com o auge da guerra que se intensifica anos 1990. Foi neste período que se registraram os mais altos índices de violência e de morte na Colômbia. Para os estudos interartes, a realização desta pesquisa se ampara no desejo de compreender as engrenagens dos diálogos entre Texto e Imagem, bem como suas correspondências e fusões que, desde a Antiguidade, levantam especulações entre os estudiosos. García Márquez e Salcedo reafirmam um mesmo compromisso social de abraçar as particularidades mais intrínsecas de seu povo e

⁵ Salcedo haveria ainda de comentar *Plegaria muda* (2012) no programa da mostra em cartaz na Pinacoteca de São Paulo, onde expôs entre 2012 e 2013. Ver: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/doris-salcedo-plegaria-muda/>>. Acesso em 04 de abril de 2023.

cultura — algo que tece uma herança criativa que vai ao encontro do que defende Cândido (2019, p.40).

O sociólogo e crítico literário pontua, por exemplo, que “o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e o especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores”. Esta afirmação posiciona o Nobel e a própria Doris Salcedo entre valores sociais e ideologias, pormenores que despertaram a curto e longo prazo um profundo interesse.

Diante de todos os argumentos previamente elencados, a realização deste projeto se ampara ainda na proposição de novas reflexões críticas em relação aos cíclicos e sinuosos caminhos trilhados pelas artes em sua tarefa de representar e questionar desdobramentos da sociopolítica latino-americana — um movimento que tem como principal objetivo destacar idiosincrasias. Nesse sentido, é necessário empregar no desenvolvimento do presente trabalho não apenas a Teoria Narrativa, como também a própria Teoria da Imagem. Este caminho, a ser explicado com mais propriedade na Metodologia que segue, auxiliará na condução de posteriores investigações sobre as obras-objeto.

O intuito deste projeto é contribuir com os estudos que se ocupam dos encontros discursivos entre a Literatura, as Artes Visuais e o Jornalismo em narrativas de violência, bem como, em um prisma mais amplo, das intersecções entre realidade e ficção. Por isso, centraremos nossa análise em investigar e refletir sobre quais são e como se estabelecem as imagens da violência política colombiana na Literatura e nas Artes Visuais. Especificamente, nas obras *Noticia de un secuestro* (1996), de Gabriel García Márquez, e *Plegaria muda* (2012), de Doris Salcedo.

Buscaremos fomentar um amadurecimento teórico sobre narrativas centradas na violência e que tenham a Colômbia como palco, tópico que há décadas se mostra detentor de grande relevância no debate público, além de analisar quais são e como se instituem os diálogos interartes em *Noticia de un secuestro* (1996) e *Plegaria muda* (2012), obras que se centram na violência política, de modo a identificar seus possíveis hibridismos e resultâncias a partir do campo imagético.

Em nossos objetivos também se inclui verificar quais recursos da Literatura e das Artes Visuais são utilizados nas obras-objeto e indicar de que maneira estes exercem as funções intermitentes de legitimar a memória, estruturando um estudo mais detalhado sobre as performances e instalações visuais da artista colombiana Doris Salcedo. Influente figura no circuito de artes internacionais, ela tem ganhando espaço em renomadas galerias e coleções,

incluindo, no contexto local e regional, o Instituto Inhotim, em Brumadinho - MG⁶.

Nas últimas três décadas, buscou interpretar temas sensíveis como o luto e os conflitos armados a partir de criações como *Plegaria muda* (2012) outras criações como *Atrabiliarios* (1993), *Noviembre 6 y 7* (2002) e *Sumando ausencias* (2016). Do mesmo modo, tencionamos analisar as intersecções entre Literatura e Jornalismo na escrita de narrativas de violência ambientadas na Colômbia e de autoria de Gabriel García Márquez, autor vencedor do Prêmio Nobel de Literatura que deixou entre suas produções romances, novelas e livros-reportagem com enredos e estruturas que flertam entre si como *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e *Noticia de un secuestro* (1996).

Tendo em vista os entrecruzamentos temáticos existentes entre as obras-objeto, que se empenham na função de resistir à violência política por meio da palavra e das representações visuais, faz-se necessário o campo teórico para empreender à presente pesquisa o emprego da Análise de Narrativa e da Teoria da Imagem. A decisão se ampara no pressuposto de que pretende-se trabalhar com obras que, embora pertençam a diferentes áreas, possuem um interesse comum de suscitar o resgate de eventos históricos por meio do visual, seja propondo este caminho pela leitura, capaz de remontar experiências de dor e luto, ou mesmo pelo próprio contato direto com a imagem, aqui proposto pelas artes plásticas e as eventuais questões que levanta no campo estético.

Genette (1981, p. 272), a princípio, define a narrativa como "a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita". Diante de sua infinidade existente e da variedade de pontos de vista pelos quais elas podem ser abordadas, Barthes (2008, p.19) vai ainda mais além e nos lembra sua participação social ao afirmar que as próprias narrativas se entrelaçam intrinsecamente à experiência humana, estando presentes "em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades".

Ao se estabelecer como "o estudo das relações humanas que produzem sentido através de expressões narrativas", tal qual define Motta (2010, p. 144), a narratologia cria uma espécie de ponte para a compreensão das histórias criadas e, em momentos mais oportunos, resgatadas por Gabriel García Márquez, produções igualmente literárias e jornalísticas que compreendem entre

⁶ Desde 2008, Doris Salcedo expõe de forma permanente, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, uma réplica da instalação *Neither* (2004). Com a mesma dimensão da sala em que se tornou pública pela primeira vez, quatro anos antes, na galeria londrina White Cube, a obra é formada por placas de aço e gesso e permite ao espectador imergir em uma sala branca, sem janelas e cercada por grades. Com uma atmosfera que busca reproduzir as agonias e a espera interminável por justiça, *Neither* (2004) usa como principal referência histórica os campos de concentração. Ver mais em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-doris-salcedo/>>. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

si aproximações temáticas e que têm por finalidade abraçar o que é particular deste espaço-sociedade.

Estas mesmas questões encontram eco nas palavras de Todorov (2013). O teórico russo aponta categorias da narrativa literária que auxiliam na identificação de regularidades e pontos de intersecção entre os enredos empregados. São exemplos História e Discurso, que remetem ao caráter de resgate de acontecimentos muito presente em seus romances e reportagens.

Cabem ainda ser destacadas categorias como Encadeamento, Alternância e Subjetividade, aspectos que caminham lado a lado às escolhas temáticas e à maneira de criar estabelecidas tanto por Gabo, quanto por Salcedo, sempre trazendo a Colômbia para o centro de suas obras e promovendo a integralidade de vivências, ficcionais ou verídicas. Todas estas categorias serão empregadas nas posteriores análises aqui previstas. Ainda em relação a essa recriação de acontecimentos proposta pelas manifestações artísticas, pontos relevantes nas narrativas de Márquez como jornalista e escritor, Motta (2010) afirma ser graças à narrativa que

percebemos e construímos, através da memória, a nossa realidade no mundo da vida: a vida se transforma em arte (em narrativas dramáticas) e a arte se converte em um veículo através do qual a realidade se torna manifesta. Construímos então as nossas identidades, a nossa biografia, a nossa história, o nosso passado, presente e futuro (...). As narrativas são formas de relações que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e poder. (Motta, 2010, p. 146).

Haja vista este escopo, a narratologia enquanto método nos fornecerá os elementos necessários para uma investigação mais elaborada do discurso híbrido elucidado pelo colombiano em *Noticia de un secuestro* (1996), auxiliando no esclarecimento de formas e recursos utilizados em seu intento de projetar, nas páginas, o caos provocado pelos anos de sectarismo, guerrilhas e narcotráfico. Como bem observa Joly (2007, p. 121), a complementaridade das imagens e das palavras reside também no fato de elas se alimentarem umas das outras. “Não existe qualquer necessidade de uma copresença da imagem e do texto para que este fenômeno se verifique. As imagens engendram palavras que engendram imagens, num movimento sem fim”.

Em continuidade, tendo como premissa o emprego das estéticas visuais com a intenção de refletir o hediondo na política, especialmente no que diz respeito às instalações de Doris Salcedo, detem-se com mais atenção à imagem. Como enfatiza Didi-Huberman (2012, p. 207), esta se define não apenas como “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”.

Sabemos que o emprego de narrativas visuais na compreensão dos processos de violência se revela uma forma de fomento ao pensamento crítico que, frente às possibilidades de interpretação que nos propõem os objetos analisados, busca construir novos elos através de ferramentas como a imaginação. Não se deve duvidar de que a narrativa, como elucida Barthes (2011),

Seja uma hierarquia de instâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela 'estádios', projetar os encadeamentos, horizontais do 'fio' narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro. (...) A significação não está 'ao cabo' da narrativa, ela a atravessa" (Barthes, 2011, p. 27)

É a narrativa que torna possível vislumbrar para, então, compreender fragmentos do mundo e suas composições, segundo enuncia Georges Didi-Huberman (2020, p. 11), já citado estudioso da imagem e autor respeitado da área de estudos da Imagem. Escolhido o direcionamento teórico que se dará ao presente trabalho, as obras-objeto *Noticia de un secuestro* (1996) e *Plegaria muda* (2012) serão submetidas a numerosas considerações quanto aos seus variados elementos constituintes e a relação que mantêm entre si, a fim de encontrar vínculos na tarefa de denunciar sistemas dominantes no âmbito latino-americano e que carecem de esforços de análise e interpretação.

Definidos os objetos e o eixo principal de interesse, faz-se necessária a divisão do projeto em três capítulos, para além da introdução e das reflexões finais. A Introdução será responsável por apresentar os autores e oferecer um panorama geral das discussões teóricas e análises nas quais se centra esta pesquisa. No capítulo 1, partiremos rumo a um aprofundamento teórico da violência, aliada a um apanhado histórico da barbárie colombiana e seu entrecruzamento com as respectivas obras de Gabriel García Márquez e Doris Salcedo, notadamente atreladas às trajetórias pessoais de ambos.

A seguir, vamos nos dirigir a um estudo de símbolos, metáforas e anacronismos, todos recursos responsáveis por criar uma teia narrativa que compreende as obras de García Márquez. A finalidade é conferir aprofundadas e inéditas noções sobre suas perspectivas de realidade. Logo, o capítulo 2 será dedicado a uma investigação sobre o uso que o escritor faz de elementos do Jornalismo para construir sua literatura - entrecruzamento fundamental para a construção de um dos objetos principais de nossa pesquisa, o romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), obra genuinamente híbrida.

Mais adiante, ainda em diálogo com as ditas representações artísticas do conflito armado, o capítulo de número 3 mergulha nas instalações de Doris Salcedo e a natureza política que estas

contêm em si, de modo a oferecer uma perspectiva mais ampla das representações do drama histórico no contexto latino-americano por meio de elementos e estéticas visuais que, não raro, revelam-se ligadas ao campo da performance. Assim, vamos nos aprofundar em uma instalação, a obra-objeto *Plegaria Muda* (2012).

Propensas a se servir da natureza teórica dos itens descritos anteriormente e que nos fornecerão o apoio necessário para seguir com as discussões, serão apresentadas as reflexões finais, que comportam uma investigação quanto às questões inerentes aos diálogos interartes, aqui usados como ferramenta para denunciar, resistir e se aprofundar nas manifestações de violência na Colômbia a partir do campo textual-imagético.

2 ARTE, VIOLÊNCIA E HISTÓRIA

Enquanto fenômeno, a violência se enreda de forma imanente em praticamente todos os períodos da história latino-americana. No caso da Colômbia, isso se manifesta com ainda mais vulto. Mesmo que a atual conjuntura dos acontecimentos traga a sensação de que o horror é parte de um passado isolado, com suas complexas questões já encerradas, dilemas e vestígios dessa brutalidade permanecem, multiplicam-se. O ritmo desordenado de crescimento das grandes cidades e o abandono de localidades descentralizadas continua a refletir, em um sentido amplo, não apenas a dor da perda, mas também ciclos oriundos de um processo repleto de delicadas imbricações.

Este cenário nos convida a direcionar os olhares ao hermetismo da conjuntura político-social colombiana e sua respectiva formação. Ela ecoa a existência de um processo plurilateral, capaz de abarcar agentes e espectros um tanto divergentes. No que concerne ao amplo desenrolar do conflito armado que viveu a Colômbia, sobretudo a partir dos eventos que se iniciam na segunda metade do século XX, veremos mais proximamente como sua estrutura influenciou o curso da esfera nacional, deixando profundas cicatrizes em distintos segmentos. A própria decisão de instaurar a *Comisión de la Verdad*⁷, em novembro de 2018, foi recebida com ampla aquiescência pela sociedade civil por este mesmo motivo. Após o acordo de paz firmado entre o governo federal e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc-EP)* em 2016 — um símbolo da luta por estabilidade após décadas de episódios marcados pela truculência de

⁷ Ver o *Informe Final* e o *Arquivo del Esclarecimiento de la Comisión de la Verdad*. O legado das investigações deu origem à primeira plataforma digital e transmedia disponibilizada à sociedade civil, com mais de 75 mil registros que se distribuem em dados, documentos e entrevistas realizadas com familiares, vítimas, testemunhas, agentes armados, grupos étnicos e outros sobre o conflito armado colombiano. Disponível em <<https://comisiondelaverdad.co/>>.

ambas as partes, e os quais abordaremos mais adiante —, os supracitados trabalhos se dedicaram ao longo de mais de três anos à redação de um extenso relatório. A função do documento era não apenas tratar de dimensionar a tragédia, mas também reconhecer, junto às vítimas e familiares, os horrores vividos em seu transcurso, na tentativa de fortalecer bases para uma convivência harmônica e a não repetição desses eventos.

Se, para Susan Sontag (2003, p. 70), "lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem"⁸, os referidos incentivos ganham reforço por intermédio das obras dos autores que nos servem como objeto nesta dissertação. Gabriel García Márquez e Doris Salcedo se propuseram a trabalhar, em seus respectivos livros e instalações, a partir de um anseio comum: despertar no campo coletivo visualidades do luto e a consequente elaboração do trauma deixado pelas violências às quais foi e continua sendo submetida a Colômbia. À guisa disso, suas obras buscam refletir, do ponto de vista histórico, não somente uma memória que é singular, mas também coletiva, por tratar, ao mesmo tempo, da América Latina e do seu contexto histórico.

É importante salientar neste caso que escrever ou representar um acontecimento histórico em sua mais absoluta precisão, ou seja, aquilo que “realmente aconteceu”, é uma tarefa que há de encontrar limitações. O próprio Walter Benjamin (2012) assevera que persistir nesta ideia seria corroborar com os descompassos da historiografia, que a partir do século XIX assume uma postura radical ao romper com a possibilidade de aprofundar sua relação com a literatura e outras áreas afins, visando o estabelecimento de um movimento de resgate do passado.

Ao conferir aos documentos uma essência incontestável e singular de comprovação dos fatos, criou-se uma metodologia e uma teoria que, apesar do radicalismo de então, não foi capaz de impedir novas aproximações com a escrita de ficção e não ficção, retomada na contemporaneidade. Quando incorporada às discussões e analisada sob um escopo crítico, a Literatura se revela uma importante aliada dos estudos da História.

São numerosos os criadores latino-americanos que se valem tanto de documentos quanto de acontecimentos reais para a construção de sua literatura, que busca espelhar similitudes com a realidade a partir de um diálogo providencial entre o que é real e o que integra o imaginário. No caso de García Márquez e Salcedo, em suas respectivas áreas de atuação, isso se dá com a finalidade de reconsiderar processos e situações de desumanidade.

Arte e história, portanto, se interligam por sua relação com a sociedade, aspecto entranhado na essência de ambas e que nos lembra da contínua necessidade de compreensão dos

⁸ “To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture”.

processos que ocorrem ao redor. Posto que a sociedade pode ser tratada como sujeito da história, são muitos os autores que se valem da utilização crítica de obras literárias para a fundamentação de pesquisas históricas, fundamentais para repensar o trauma. Entre as confluências existentes entre literatura e historiografia, cabe mencionar no âmbito hispano-americano romances consagrados como *La vorágine* (1924), do colombiano José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; *Hombres de maíz* (1949), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; e *Los recuerdos del porvenir* (1963), da mexicana Elena Garro.

Todas essas obras, além de se valerem da intertextualidade em seu percurso, constituem-se como expoentes de um realismo social moldado para comunicar algo e transpor, poeticamente, a realidade, tal qual afirma Rojo (2011). O discurso sociopolítico, conforme o autor, “O discurso social e político pode dizer muitas coisas, com mais eficácia do que o discurso literário. No entanto, não se pode dizer com a mesma eficácia aquelas outras coisas que só o discurso literário possui condições de dizer”⁹. Esta perspectiva de abordagem da arte ecoa as fortes convicções defendidas pelos autores aos quais nos dedicamos, sendo fundamental para o desenvolvimento de suas criações. Ante esse atravessamento de discursos e searas é que nos propomos revisitar a história colombiana sob o escopo da violência a fim de, em um segundo momento, entrelaçá-la com maior propriedade às obras-objeto.

Esse exercício de reapropriação do passado também suscita em suas particularidades a criação de uma memória que assumirá o compromisso de preservar e restituir uma ou várias existências. Ainda que de forma sutil, as produções de García Márquez e Doris Salcedo atuam sem distinguir “os grandes e os pequenos acontecimentos” (Benjamin, 2012, p. 242), levando em conta “a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Logo, suas criações serão as responsáveis por nos conduzir em uma jornada de apreensão dos detalhes e das evidências de um caráter sistêmico capaz de reorganizar todo o campo sociopolítico da Colômbia.

2.1. Do *Virreinato* à República: um país à sombra da morte

Antes de aprofundar a relação dos colombianos com a arte e sua realidade sangrenta, partimos em direção a uma conceituação etimológica da violência. A fim de elucidar em um primeiro momento o que essa vem a ser, faz-se necessário pensarmos a palavra, que nesta pesquisa adquire certo protagonismo pelo fato de servir como ferramenta de criação para os dois

⁹ “ El discurso sociopolítico puede decir muchas cosas más y mejor que el discurso literario, pero que no puede decir con la misma eficacia aquellas otras cosas que solo el discurso literario se encuentra en condiciones de decir”.

autores analisados. Oriunda do latim *Violentia*, conforme consta no Dicionário de Língua Espanhola da *Real Academia Española*¹⁰, a violência conserva em si três definições principais. São elas a “ação ou efeito de violar ou violar a si mesmo; ação violenta ou contrária ao modo natural de proceder; ato de violar uma pessoa”¹¹.

Frente a esta vasta delimitação, é possível que façamos demasiadas interpretações, podendo pensá-la, conceitualmente, como um elemento político. Dada sua natureza interdisciplinar enquanto fenômeno, responsável por torná-la aplicável a diversas áreas, esta seria incapaz de deixar-se apreender em uma definição precisa, o que a isenta, igualmente e portanto, do estabelecimento de uma teorização precisa. É o que enfatiza Ginzburg (2012, p. 10), ao destacar as múltiplas interpretações que se pode dar à violência, visto que o impacto isolado de sua palavra remete por si só “a vários campos de desumanização e hostilidade. (...) Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir”.

A socióloga Rosa Del Olmo (1975, p. 296), ao citar o professor Jerome Skolnick, endossa esta versão ao afirmar que “A violência é um termo ambíguo, cujo significado é estabelecido por meio de processos políticos. Os tipos de eventos que são classificados variam de acordo com quem fornece a definição e quem tem mais recursos para divulgar e fazer valer sua decisão”¹². É nesse sentido que se materializam, em diferentes graus, fragmentos de sua aplicação no espectro sociopolítico.

A fim de interpretar a violência tendo como eixo este esquema de microdivisões, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) faz um esforço para concebê-la como um fenômeno irrestrito em particularidades. Para o autor, os sinais mais claros do que concerne à violência de modo geral seriam, *a priori*, crimes hediondos e seu horror decorrente, algo que corresponde aos muitos ataques e confrontos civis experienciados pela Colômbia. No entanto, para analisar o transcorrer de um acontecimento de atestada idiosincrasia, seria preciso mais do que isso. Cabe pensar o que também não se pode considerar visível, aquilo que nos permita “perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões” (Žižek, 2014, p. 17).

Dar um passo atrás nos leva a diferenciar, ainda conforme Žižek, dois conceitos fundamentais do axioma da violência: suas manifestações subjetiva e objetiva. A primeira delas

¹⁰ *VIOLENCIA*. In: Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, 2023. Disponível em: <<https://dle.rae.es/violencia>>. Acesso em 12 de março de 2023.

¹¹ “Acción o efecto de violentar o violentarse; acción violenta o contra el natural modo de proceder; acción de violar a una persona”.

¹² “La violencia es un término ambiguo, cuyo significado es establecido a través de procesos políticos. Los tipos de hechos que se clasifican varían de acuerdo a quién suministra la definición y quién tiene mayores recursos para difundir y hacer que se aplique su decisión”.

diz respeito à parte mais visível e simbólica dos acontecimentos, quase sempre atrelada a provocações e à dinâmica das relações de dominação social. A violência objetiva, por sua vez, nos traz a imposição de um universo de tensões ainda mais complexas e intangíveis, em que o caráter sistêmico se faz perceber a partir das consequências que a longo prazo rompem com a chamada “normalidade de nível zero” (Žižek, 2014, p. 17).

Na Colômbia, ambas as frentes se fizeram presentes ao longo dos últimos 150 anos. Ao analisar os sucessivos capítulos da tragédia que ainda deixa rastros, Samper (2019, p. 168) pontua que “A violência é incessante na história da Colômbia e, como a hidra de Lerna, o monstro mitológico com corpo de serpente e várias cabeças, se reproduz e se recicla com maior ou menor intensidade ao longo da vida republicana”¹³. A dita hidra, que se enraizou em ocasiões e espaços profusos, conseguiu atravessar o tempo de modo a encontrar na era contemporânea um imbricado cenário em que os atores sociais continuaram se mobilizando com força desmedida e, concomitantemente, em vias de obter êxito sobre seus interesses.

Arendt (2000, p. 148) nos lembra que, para além do fato de ocupar uma posição de destaque nos assuntos humanos, a violência se configura, igualmente, como um denominador comum dos tempos. Afinal, recorrer a ela “em face de eventos ou condições ultrajantes é sempre extremamente tentador em função de sua inerente imediatidade e prontidão”. Isto nos permite sustentar, inclusive, que, em termos cronológicos, todas as nações do continente ostentam em seu processo de formação disputas de poder e desavenças ideológicas, bem como variações da experiência do trauma coletivo.

Complexa e um tanto desordenada, a conjuntura colombiana nos campos civil e político, que aqui nos interessa, ostenta à sua vez uma trajetória de sucessivos enfrentamentos, interpretados como “una sucesión de ciclos que oscilan entre períodos de violencia y conflictos en alza, que llegan a un pico alto de muerte y derramamiento de sangre y concluyen en un acuerdo entre las élites, al que sucede un período de calma interrumpido por otra época de conflicto” (Ceballos Gómez, 2011, *e-book*, posição 3023).

A própria colonização espanhola, um marco nesse processo de violências, foi definida por Todorov (1998, p. 14) como “o encontro mais assombroso de nossa história” e é vista como um marco inicial dessa natureza de abusos intermitentes, marcada por mortes e um profundo desejo de dominação. Pensar esse evento que se inicia nos últimos anos do século XV como a gênese do que ainda vivenciamos é, pois, um convite a repassar os entraves e as tragédias de

¹³ “La violencia es una constante en su historia y como la hidra de Lerna, el monstruo mitológico con cuerpo de serpiente y de múltiples cabezas, se reproduce y recicla con mayor o menor intensidad a lo largo de nuestra vida republicana”.

nossa caminhada, afinal, tomando emprestadas as palavras de Rodríguez Baquero (2011, *ebook*, posição 277), a história “é produto da maneira como o homem de uma época entende e interpreta seu passado, o relaciona com o presente e coloca a serviço do futuro”, de modo que ela se revela “resultado de uma reflexão humana sobre circunstâncias específicas”¹⁴.

Diante da forma cíclica com que os conflitos colombianos vieram a se estabelecer, encontramos eco nas ideias de Sartre (1983, p. 180), que não enxergava a violência como “um meio entre outros de alcançar uma finalidade, e sim a escolha deliberada de alcançar o fim por não importa qual meio”¹⁵. Em tese, este ideal se entrelaça à postura de grupos historicamente rivais, entre os quais se incluem os liberais e os conservadores, partidos que terão sua trajetória explorada com mais afinco a seguir.

Tratada pelo filósofo francês como um efeito de destruição do mundo e arruinamento da legalidade, a violência se torna “certamente um certo tipo de afirmação do homem. [...] Como toda atividade é ao mesmo tempo valor, a violência traz consigo sua própria justificativa”¹⁶. Tal aspecto se nota ainda mais expressivo quando pensamos nos argumentos encontrados para sustentar o bipartidarismo, que haverá de se estender ao longo de todo o século XX. No que concerne às manifestações de barbárie, Sartre concebe três tipos principais, sendo estes de caráter ofensivo, defensivo e contraviolento. A fim de esclarecer tais aspectos, Sartre (1983) assevera que

Um tratado sobre violência deve contar com três frentes: 1º, violência ofensiva; 2º, violência defensiva (enquanto defesa violenta contra a não-violência); 3º, contra-violência. O que chamo de violência defensiva se distingue da contra-violência porque esta é uma resposta à agressão ou um esforço para se livrar de um domínio imposto pela força (Estado), enquanto a violência defensiva se refere ao uso da violência contra processos violentos (Sartre, 1983, p. 216)¹⁷.

Os anais da história colombiana, cabe lembrar, resguardam esses três níveis com avidez. Isso se dá de tamanha forma que os traços do horror coletivo se espelham até mesmo em seu nome, que ecoa as marcas deixadas pela invasão europeia, iniciada nos últimos anos do século XVI. É bem verdade que há diferentes versões e teorias a respeito das origens desse termo — o

¹⁴ “La historia es el producto de la manera como el hombre de una época entiende e interpreta su pasado, lo relaciona con su presente y lo pone al servicio de su futuro. Así la historia es el resultado de una reflexión humana sobre unas circunstancias específicas”.

¹⁵ “Un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen”.

¹⁶ “Certainement un certain genre d'affirmation de l'homme. [...] Comme toute activité est en même temps valeur, la violence porte en elle la propre justification”.

¹⁷ “Un traité de la violence devrait comporter trois descriptions: 1º violence offensive; 2º violence défensive (en tant que défense violente contre la non-violence); 3º contre-violence. Ce que je nomme violence défensive se distingue de la contre-violence en ce que celle-ci est riposte à une agression ou effort pour secouer un joug maintenu par la force (État) tandis que la violence défensive est recours à la violence contre des procès non violents”.

que não nos impede de ver com clareza como desde os primeiros escritos do frade Bartolomé de las Casas (1484-1566) existiu um desejo de atribuir ao "novo continente" um nome que fizesse referência à figura de Cristóvão Colombo. Algo similar também ocorre nos Estados Unidos, quando os invasores passam a batizar determinadas regiões do país com a palavra *Columbia*, uma espécie de variação do mesmo tributo.

Colombo, que capitaneou as grandes navegações responsáveis por executar o genocídio de populações inteiras de povos originários, foi uma figura símbolo dessa violência desproporcional. Ao chegar nas Américas em 1492, mais precisamente no território de Guanahani, ilha renomeada de San Salvador e hoje pertencente aos atuais limítrofes das Bahamas, fez com que os povos ameríndios tivessem suas culturas suprimidas em detrimento da soberania branca europeia. Foram os indígenas que arcaram, a duras penas, com os traumas do processo de colonização de modo que

A fase que a coroa espanhola e depois os historiadores europeus chamaram de conquista, palavra dura, que autorizava os expedicionários a tomar os territórios e as populações com sangue e fogo se necessário, foi um período de pilhagem, em que os recém-chegados confiscavam os metais preciosos que haviam sido extraídos e acumulados até então pelos índios, despojaram-nos de alimentos, fizeram-nos prisioneiros, cometeram estupros e submeteram os índios a trabalhos forçados. (Rodríguez González, 2011, *e-book*, posição 995)¹⁸

Ainda que fossem amplamente mais numerosos os indígenas, as táticas de despojo dos europeus foram suficientes para consagrar a dominação de acordo com as necessidades da coroa. Silva Filho (2003) nos lembra que a barbárie espanhola nada teve de animalesca ou mesmo atávica. O massacre, que se expandiu pelas Américas a fim de garantir sua hegemonia, destituiu de suas próprias terras civilizações milenares. São exemplos os Incas, os Astecas e os Maias, os quais, uma vez trucidados, marcaram o prenúncio de uma nova era. O autor ainda argumenta que “se o assassinato religioso foi um sacrifício, o massacre foi um assassinato ateu, inventado ou reinventado pelos espanhóis. As fogueiras da inquisição parecem-se mais com os sacrifícios. Certamente, os massacres são uma marca registrada da modernidade” (Silva Filho, 2003, p. 291).

O horror provocado pela Igreja católica, com honrosas exceções, permite destacar o trabalho de religiosos como o padre Bartolomé de las Casas, o primeiro pilar destacado e uma importante força de trabalho ante os interesses da Coroa. Sua atuação no continente americano se

¹⁸ “La etapa a la que la corona española y luego los historiadores europeos denominaron conquista, palabra dura, que autorizó a los expedicionarios para apoderarse de los territorios y de las poblaciones a sangre y fuego si era necesario, fue un periodo de saqueo, en el que los recién llegados confiscaron los metales preciosos que habían sido extraídos y acumulados hasta ese momento por los indígenas, los despojaron de vituallas, los hicieron prisioneros, cometieron violaciones y sometieron a los indios al trabajo forzado.”

deu em paralelo a um contexto de acentuadas reformas, responsáveis por garantir a radicalização de dogmas e o que ficou conhecido como a “caça às bruxas”. Os aspectos supracitados, de alguma forma, não só reverberaram na instituição dos métodos utilizados pelos invasores, mas também serviram como suporte para o prosseguimento de um processo chocante e imoderado de dominação.

A fundação da própria cidade de Cali, em 1536, acontece mediante a participação de duas figuras centrais e rememoradas como de extrema violência no processo de colonização. São elas os conquistadores Sebastián de Belalcázar, também responsável pela fundação de outras localidades importantes como Popayán, e Pasto. Ambos têm suas histórias atreladas a episódios de genocídio, espoliação e apropriação de terras e, por isso mesmo, no presente, surgem tentativas de revisitação histórica a fim de reparar os horrores procedentes da Conquista. Foi assim que, em abril de 2021, durante uma greve geral, o Movimento de Autoridades Indígenas do Sudoeste da Colômbia derrubou uma estátua de Belalcázar na própria cidade de Cali, em um ato simbólico que se somou a outros semelhantes, espalhados por regiões não apenas locais, mas também de outros países da América Latina.¹⁹

Repensar a história e as bases da violência na América Latina, atribuindo aos europeus uma responsabilidade inicial, é dar um passo em direção à compreensão dos genocídios vividos aqui, bem como da preservação de sua memória. No entanto, esse exercício não deve excluir o fato de que, antes de a coroa espanhola assumir o domínio das terras sul-americanas, civilizações como as pré-colombianas conviviam igualmente em conflito. Combates entre diferentes grupos e etnias aconteciam com frequência e não raro se encerravam com a aniquilação de opositores.

Do pouco que se sabe da história ameríndia anterior à colonização, é possível ter uma dimensão do ódio já pré-existente e que era responsável por fomentar o mesmo sentimento entre as nações indígenas, cercadas cada vez mais por um cenário “sangrento e desastroso”, como assevera Arroyo (1955, p. 74). O autor prossegue seu raciocínio afirmando que “sem isto, apesar da coragem e demais qualidades físicas e morais dos espanhóis do século XVI, e suas proezas quase mitológicas, é quase certo que não teriam se submetido o Novo Mundo à coroa de Castilla”²⁰. A observação desse comportamento, conseqüentemente, seria estratégica para os próprios invasores de forma que, uma vez derrotada determinada fonte de poder, o comando de

¹⁹ Ver: TORRADO, Santiago. *Indígenas colombianos derriban por segunda ocasión una estatua de Sebastián de Belalcázar*. El País, Bogotá, 28 de abril de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-04-28/indigenas-derrubam-estatua-de-colonizador-espanhol-em-protestos-contra-as-reformas-na-colombia.htm>>. Acesso em 05 de abril de 2023.

²⁰ “Sin esto, a pesar del valor y demás cualidades físicas y morales de los españoles del siglo XVI y sus proezas casi mitológicas, es casi seguro que no hubieran sometido el Nuevo Mundo a la corona de Castilla”.

sociedades minimamente acostumadas a esquemas de subordinação se convertia em um subterfúgio facilitado, favorecedor da coroa espanhola.

Dita incontestável a versão de que o horror se instaurou nas Américas com desproporcionalidade, parte significativa da história conhecida hoje foi relatada sob a perspectiva europeia, com ênfase para os escritos de figuras como Hernán Cortés, Núñez Cabeza de Vaca, Cieza de León e Gonzálo Jiménez de Quesada. Às cartas e diários, somam-se os relatos orais transmitidos ao longo de séculos por sobreviventes e descendentes ameríndios, que reforçam por sua vez a importância do testemunho como registro.

Ao destacar suas diferentes possibilidades de apresentação, Sarlo (2021) atesta que a narrativa assume para si a responsabilidade de requerer novos sentidos para um eventual acontecimento histórico, visto que “não há narrativa sem experiência, mas também não há experiência sem narrativa: a linguagem liberta o silêncio da experiência, redime-a de sua imediatez e a transforma no comunicável, ou seja, no comum. A narrativa inscreve a experiência em uma temporalidade que não é a do seu acontecimento, mas sim a da sua lembrança” (Sarlo, 2021, p. 19)²¹.

Isto posto, devemos nos lembrar ainda dos relatos de violência pregressa entre as nações originárias, as grandes rebeliões que se formaram em defesa de seus territórios, povo e cultura. Em localidades hoje atribuídas a países como México, Chile, Peru e Venezuela, comunidades inteiras se opuseram com forte violência à chegada dos brancos, mesmo diante da disparidade em número de armas e combatentes. Na Colômbia, a resistência organizada pelos povos *pijaos*, *panches*, *pantágoras*, *colimas* e de demais comunidades que viviam nas imediações do rio Sinú, um dos mais importantes na vertente do Caribe ao lado de flumes como o Magdalena e o Cauca, é um exemplo notável. Por esta razão, a Cordilheira Oriental, onde a submissão indígena se deu de maneira facilitada, foi transformada no principal centro econômico e político do novo reino, alinhado a bolhas de zonas controladas ao sul e nas imediações da Costa Atlântica, a despeito das regiões de selva onde indígenas rebeldes se refugiavam.

Não havia quem pudesse ser poupado diante da ganância espanhola. Tamanhas e frequentes foram as violações, que o frade Las Casas e seus seguidores deram início a um processo de reiteradas denúncias junto à coroa espanhola e o *Consejo de Indias*²², expondo os

²¹ “No hay narración sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable, es decir lo común. La narración inscribe a la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecimiento sino la de su memoración”.

²² Criado em 1519 como uma seção especial dentro do *Consejo de Castilla*, mais importante organismo de poder dentro da monarquia espanhola, o *Consejo de Indias* se configurou como a mais alta autoridade legislativa e administrativa do império em território americano. Suas funções se estendiam à consultoria de pautas relacionadas ao governo, administração, Justiça, guerra e religião. Acordos e deliberações relacionados a tal chegavam à realza após passarem pela dita entidade. Ver mais em: <https://www7.uc.cl/sw_educ/historia/america/html/1_1_3.html>.

maus-tratos a que eram submetidos os indígenas após terem seus direitos negados e serem destituídos de cultura e território. As críticas, que se acumularam ao longo dos primeiros 70 anos de invasão, surtiram efeito somente a partir de 1542, quando novas leis foram promulgadas pelo monarca Carlos V. Pressionada, a coroa decide ainda em 1573 substituir o uso da palavra “conquista” em seus registros oficiais, passando a utilizar o termo “pacificação”, de modo a promover uma leitura menos agressiva dos fatos. Em linhas gerais, a intenção revela mais uma representação de violência, à sua vez simbólica.

Outras vítimas dos processos violentos que ocorreram nas Américas neste momento são os negros escravizados, sequestrados no continente africano e vendidos como objetos. Na Colômbia, sua introdução na sociedade acontece concomitantemente aos anos iniciais da invasão nas Américas, a partir de 1553, quase três séculos antes de sua abolição ser promulgada em lei, em 1851.

A barbárie colombiana, que se eleva historicamente a partir de disputas cada vez mais intensas, fez com que a trajetória nacional fosse marcada por um cíclico fratricídio, exposto sobretudo a partir do desenrolar de mais de vinte guerras civis nacionais e locais, disputadas entre centralistas e federalistas, posteriormente liberais e conservadores, além de burgueses e grandes proprietários de terra. Tantos desacordos fizeram com que entre os anos de 1811 e 1991 fossem promulgadas dez Constituições federais, sendo as oito primeiras, escritas ao longo do século XIX, redigidas de acordo com as consequências diretas de confrontos internos. Seria natural, portanto, imaginar que, dada a dita conjuntura, a geografia colombiana passasse por profundas modificações em detrimento desses processos.

2.2. Guerras civis e insurgência

A violência, como seria natural, pavimentou o caminho para outras desditas a longo prazo. À vista de compreensão, é possível fazer um salto temporal em direção ao ano de 1780, quando se iniciam insatisfações e revoltas contra o aumento de impostos estabelecido pela monarquia espanhola e, como consequência, terminam por consolidar a Independência nos primeiros anos do século XIX. Tais ações tratariam de expor uma série nunca antes testemunhada de fragilidades, mesmo quando estas são justapostas ao horror dos anos em que se dá a Conquista.

Bastante complexo, o ora mencionado processo remonta um cenário colonial em que o *Virreinato de Nueva Granada*, como foi batizada inicialmente a Colômbia, abrangia uma área

mais extensa do que a atual, compreendendo porções de terra do Panamá, Venezuela e um trecho do que atualmente integra o Equador. Nesse período, como haveria de ocorrer em outras regiões da América, o *Virreinato* viu-se tomado por uma onda de insatisfação que encontraria eco nos desdobramentos políticos e militares subsequentes à Revolução Francesa, ocorrida em 1789.

Figura 1 — Mapa: *Virreinato de Nueva Granada*.



Cartografia do Virreinato de Nueva Granada em que consta divisão política e administrativa, bem como informações hidrográficas, de relevo e principais cidades. John Cary, 1813. Fonte: Biblioteca virtual del Banco de la República <<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll13/id/445/rec/2>>

Conforme assinala Prado (2018), "em pouco mais de uma década, o imenso Império Espanhol na América desmoronou e novos Estados Independentes surgiram". Na Espanha, disputas entre o rei Carlos IV e o filho, Fernando, deixaram o poder fragilizado ao ponto de que o monarca abdicasse do trono em favor do filho, posteriormente destituído pelo Imperador Napoleão Bonaparte, para que seu irmão, José Bonaparte, pudesse assumir a monarquia espanhola. A agitação provocada pela resistência ao rei estrangeiro, aliada ao medo e à insegurança que se apoderavam de generosas parcelas sociais, tomou conta da Espanha e se espalhou pela América hispânica onde, desde 1808, a figura do venezuelano Simón Bolívar ganhava projeção.

Nascido em Caracas e herdeiro de uma tradicional família de produtores de cacau, Bolívar envolveu-se desde o início nos movimentos de insurreição que culminaram na tentativa inaugural de libertação de seu país, realizada em 5 de julho de 1811. A Venezuela foi o primeiro território latino-americano a declarar independência frente à Espanha, em um precário processo atravancado, inclusive, por desastres naturais. As dificuldades se intensificaram para os rebeldes

quando, na Sexta-Feira Santa de 1812, a cidade de Caracas foi sacudida por um forte terremoto. “Afirmaram que este havia sido o ‘justo castigo’ de Deus diante da rebelião contra o monarca e a Igreja” (Prado, 2009, p. 32).

As tais lutas que ganharam forma em 1810 só teriam um desfecho nove anos depois, em 1819, quando se proclama a libertação do *Virreinato de Nueva Granada* e a unificação de províncias que constituiriam a *Gran Colombia* — movimentações que também fortaleceram o desejo de Bolívar de compartilhar sua mensagem com os demais países do Sul. Sob novo nome, o território inaugurou uma nova fase da sociopolítica nacional, para além de realizar, durante um relativamente curto período de tempo, o desejo de Bolívar de fundar um grande estado unificado que compreendia as áreas da Colômbia e da Venezuela. Dita designação se acertou uma vez findado o *Congreso de Angostura*.²³

Independentes, os cidadãos da *Gran Colombia* viram-se diante de uma grande preocupação a respeito das pressões econômicas orquestradas pelas potências monárquicas europeias. Cabe pensar que, a essa altura, a América do Sul já experienciava mais de uma década de conflitos intensos, que envolveram massacres e violações responsáveis por instituir uma guerra interna. Divididos entre dois grupos, os realistas e os patriotas se enfrentaram com maior ênfase na *Batalla de Boyacá (1819)*, um acontecimento que asseverou o triunfo militar dos insurgentes sobre as autoridades uniformizadas espanholas, repressoras na intenção de recuperar e manter seu domínio. O conflito foi marcado por um poder bélico que dispunha, sobretudo, de armas com grande poder de destruição para a época, em especial os fuzis.

Não seria ainda o conflito bélico mais potente que se viu enraizar no país. Após a dissolução da *Gran Colombia*, que acontece em 1830, o país é rebatizado como *República de la Nueva Granada* e subsidia a instauração de uma nova Constituição, dois anos mais tarde. Esse processo, que se estenderia pelas três décadas seguintes, seria amplamente marcado por fricções entre apoiadores bolivarianos e santanderistas. Em outros termos, apoiadores de Bolívar e de seu principal opositor, o militar revolucionário Francisco de Paula Santander, com quem chegou a firmar alianças anos antes. Ambos seriam responsáveis por ensejar o surgimento de uma característica importante na compreensão da sociopolítica colombiana, o bipartidarismo.

²³ Realizado em 17 de dezembro de 1819 na *Academia Colombiana de Historia*, este foi o segundo congresso constituinte organizado por deputados da Venezuela e de Nueva Granada, então províncias livres. Com a premissa de criar a *Gran Colombia*, enxergada por Bolívar como uma nação independente da Coroa e que, ao menos em tese, serviria como exemplo da ruína colonialista para o restante do mundo, os principais objetivos da reunião foram a criação deste novo estado unificado, além da formulação de uma nova carta magna capaz de garantir aos cidadãos colombianos soberania popular, divisão dos poderes públicos, abolição e proibição da escravidão, liberdade civil e garantia à educação. Do ponto de vista estratégico, Angostura também simbolizou a consolidação de objetivos políticos no território latino-americano a fim de fortalecê-lo na luta independentista. Ver *Discurso de Angostura*. Disponível em <<http://cenal.gob.ve/?p=12844>>. Acesso em 23 de maio de 2023.

Anos mais tarde, em 1848 e 1849, respectivamente, esse aspecto ganha contornos ainda mais acentuados quando são publicadas as cartilhas dos partidos Liberal e Conservador. Historicamente, ambos se firmaram como os principais partidos políticos tradicionais da Colômbia de então e assumiram o destaque em uma rixa secular, que se desdobrou em eventos sangrentos ao longo de pelo menos cem anos. Conflitos de modo geral seriam uma constante na história de toda a América Hispânica até a década de 1870, em países como Peru, México, Argentina e Bolívia.

No entanto, se nos dedicarmos a fazer uma análise ampla, será possível asseverar que a Colômbia do século XIX se revelaria um cenário um tanto mais convulso. Além de dois golpes de Estado, o país enfrentaria neste período exatas quatorze guerras civis, para além de enfrentamentos locais de menor proporção. Seis das supracitadas guerras se desenvolveram entre os anos de 1830 e 1886, um momento que abre brechas para a intensificação de fragilidades - muitas vezes expostas a partir de seu sistema eleitoral. A quantidade de repetidas eleições, quase sempre marcadas por esquemas fraudulentos e subornos, terminaria por vincar uma série de desacordos já proeminentes.

Alguns conflitos de grande repercussão deste período nos interessam em específico, a começar pela *Guerra de los Supremos (1839-1842)*. Também conhecida como *Guerra de los Conventos*, este foi o primeiro conflito interno que se produziu na Colômbia já liberta, motivado por questões religiosas. Encabeçada por caudilhos que buscavam conquistar o poder político nacional e regional, a desdita se inicia pela aprovação de uma lei durante o governo do presidente José Ignacio Márquez em que conventos ou templos que abrangiam a presença de menos de oito religiosos deveriam ser extintos e leiloados. A renda deveria ser revertida para a construção de escolas públicas, algo que desagradou profundamente setores conservadores da sociedade, fortemente aliados à Igreja católica.

Esta guerra contribuiu, entre outros aspectos, para a delimitação da fronteira do Equador ao sul, onde insurgentes lutavam, mas mais do que isso, para a consolidação de formas de confrontação política. Leia-se, na lógica do "amigo-inimigo, de exclusão política do adversário, que perdurariam no futuro nas demais guerras civis do século XIX e nos conflitos violentos do século XX, na chamada 'cadeia de ódios herdados' entre famílias e povos vizinhos"²⁴ (Celis, 2011). O evento político também seria responsável por configurar uma característica curiosa da polícia colombiana: a constância de generais na Presidência - a despeito do que ocorre em outros

²⁴ “Amigo-enemigo, de exclusión política del adversario, que perdurarían a futuro en las demás guerras civiles del siglo XIX y en los conflictos violentos del siglo XX, en la denominada ‘cadena de odios heredados’ entre familias y pueblos vecinos”.

países, onde golpes militares intensificam a chegada de dito grupo ao poder somente a partir da segunda metade do século XX. Durante este período, a elite colombiana fomentava uma forte inclinação

Agrária, acadêmica, eloquente, dogmática, servil à hierarquia eclesiástica, acomodada, discriminatória em termos raciais contra o 'índio', o 'negro', a 'ralé', os 'maçons', o 'vermelho', o 'godo', os 'chineses', os 'servos', os 'peões', formas do 'outro' que não foram toleradas, que aspiraram a eliminar, ou que foram suportadas enquanto permaneceram submissas e inferiores, despossuídas de direitos, portadoras de uma humanidade de segunda classe (Celis, 2011)²⁵.

Quando se inicia o conflito de 1851, que não chegou a receber um nome específico, este surge como um contraponto à insatisfação que se generalizava, tanto entre as elites quanto entre os grupos supracitados. Ele surge a partir da contrariedade a uma série de reformas liberais instauradas ao longo de cerca de meio século. O fanatismo religioso se manteria como uma justificativa, de modo que numerosos foram os sacerdotes que, contradizendo a palavra, não se acovardaram ao pegar em armas, ou ainda participar ativamente das táticas de logística.

Uma vez disposto o mal-estar, não demoraria para que a *Guerra de las Soberanías* (1859-1862), ou *Guerra Magna*, considerada o mais extenso e devastador dos embates ao lado da corrosiva *Guerra de los Mil Días* (1899-1902), tomasse fôlego entre a sociedade civil. Este foi o primeiro embate a conceder a vitória aos liberais, que decretaram um pacote de medidas radicais destinadas a restringir o poder político, social e econômico da Igreja católica, aliada aos opositores conservadores e às reformas de viés liberalista.

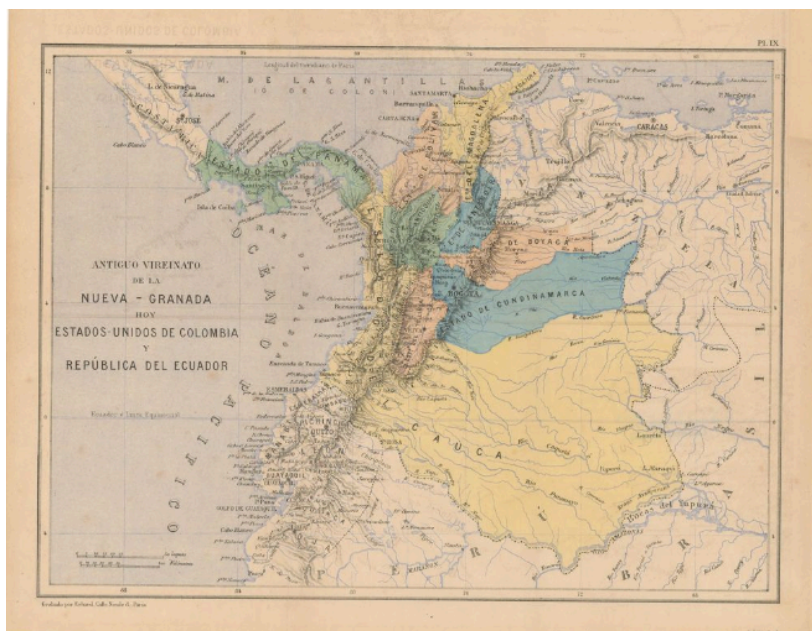
A guerra que se desenvolve entre os anos de 1876 e 1877 e recebe o título de *Guerra de las Escuelas*, faz com que o regime liberal entre em decadência. A alternância entre grupos no poder, como veremos ao longo deste capítulo, seria uma característica da política colombiana, ora estabelecida por força do destino, ora em tentativas de manutenção da paz. Com uma forte presença de táticas de guerrilha, foi a primeira em que se fizeram presentes o uso de fuzis de precisão, bem como o telégrafo para a comunicação e agilidade estratégica.

Nesse meio tempo, novos recortes da ordem política iam sendo delineados. O país, após ter experimentado governos distintos em suas ideologias e propósitos, teve seu nome alterado reiteradas vezes. Deixou de ser *República de la Nueva Granada* (1830-1858) para se tornar

²⁵ “Agrária, acadêmica, eloquente, dogmática, servil à hierarquia eclesiástica, acomodada, discriminatória em termos raciais contra o "índio", o "negro", a "ralé", os "maçons", o "vermelho", o "godo" , os "chineses", os "servos", os "peões", formas do "outro" que não foram toleradas, que aspiraram a eliminar, ou que foram suportadas enquanto permaneceram submissas e inferiores, despossuídas de direitos, portadoras de uma humanidade de segunda classe”

Confederación Granadina (1858-1863). Mais tarde, uma nova definição de interesses políticos criaria os *Estados Unidos de Colombia* (1863-1886), que duraram até 1886, ano que se instaura uma oitava Constituição.

Figura 2 — Mapa: *Estados Unidos de Colombia e República del Ecuador*.



Divisão geográfica da Colômbia no ano de 1886 mostra diferente extensão territorial, que também abarcava o Panamá. Créditos: Red de Bibliotecas del Banco de la República. Disponível em: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll113/id/18/>. Acesso em 24 de março de 2023.

A *República de Colombia*, que manteria seu nome de forma definitiva a partir daí, seria fundada sob esta última Carta Magna, de caráter centralista e conservador. Além de garantir que o poder passasse a se concentrar nas mãos de um chefe supremo, neste caso o Presidente da República, o documento instituía o catolicismo como religião oficial e, conseqüentemente, consagrava a hierarquia religiosa como instrumento de manutenção da ordem e braço direito da administração.

Nesta mesma fase, também tem início o que se conveio chamar de *Regeneración*, processo que buscava mudar a organização do governo e da própria sociedade colombiana. Sob o lema "Uma nação, um povo, um Deus", a política local seguiria em um ritmo destoante em relação ao que era praticado entre as nações vizinhas, que consolidavam a política econômica liberal e os tornava centros gravitacionais para o investimento estrangeiro, focado na exportação de itens como o café.

O temor, a crença, a certeza de que o fracasso do liberalismo sob os governos da *Regeneración* impediriam a conquista desses supostos benefícios, acabaria com a marcha do país em direção ao 'progresso' e à 'civilização' e o levaria ao desmembramento e à dissolução, é o que dá um significado sistemático à política daquele então. É esse o significado que paira por trás das palavras e plataformas dos críticos bipartidaristas do regime na década de 1890, por trás de suas ações durante a *Guerra de los Mil Días*, e por trás de suas reformas após a perda do Panamá, nos primeiros anos do século XX (Bergquist, 1999, p. 26)²⁶

Em paralelo à aderência crescente de hegemonias nacionalistas, as elites aderiam a um modo de produção capitalista que já imperava no restante do Ocidente, de modo a rechaçar com veemência práticas de distribuição social. É esclarecedor reforçar que, desde a década de 1850, o café vinha se tornando um produto de exportação que dava à economia local um grande prestígio no comércio internacional e, em consequência, também atraía investimentos até então inéditos. O interesse econômico caracterizava transformações profundas na sociedade, incluindo o surgimento de novas classes sociais, a revisão de valores e até mesmo a criação de novas profissões.

Este mesmo período viria a inspirar as obras de Tomás Carrasquilla (1858-1940), considerado o primeiro romancista da Colômbia; e José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964). Ambos são autores clássicos que buscaram resgatar, através da literatura, a experiência de se viver no fim do século XIX. Seus livros abordam incertezas, ambições e o desejo de migrar para as grandes cidades, onde se projetava uma vivência próspera e que imbuía, entre outras coisas, a promessa de paz.

Esse movimento de traçar uma relação entre o passado histórico e suas dores, como enuncia Seligmann Silva (2003, p. 76-77), implica tratar de um tempo pregresso de modo mais intrincado do que o tradicional. Os recortes temporais escolhidos passam a ser enxergados “não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar”. É por esta razão que o trabalho da história e da memória deve, segundo o autor, “levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil”. Isto é o que pode alcançar o que Benjamin (2012, p. 242) definiu como “índice secreto”, responsável por dar ao passado sua redenção, promovendo um encontro entre as gerações anteriores e a nossa.

²⁶ “El temor, la creencia, la certeza de que el fracaso del liberalismo bajo los gobiernos de la Regeneración impediría el logro de estos supuestos beneficios, acabaría con la marcha del país hacia el «progreso» y la «civilización» y lo llevaría a desmembrarse y disolverse, es lo que le da un significado sistemático a la política de aquel entonces. Es éste el significado que se vislumbra detrás de las palabras y las plataformas de los críticos bipartidistas del régimen en la década de 1890, detrás de sus acciones durante la Guerra de los Mil Días y detrás de sus reformas, luego de la pérdida de Panamá, en los primeros años del siglo XX”.

A memória, em consequência disso, será construída a partir do ímpeto de encarar o que ocorreu, bem como os vestígios que, porventura, foram abandonados. Em tese, ela auxilia no exercício de reconfiguração do entorno, bem como do próprio imaginário que erige a ordem social vigente, produzindo novos significados para o tempo que se busca resgatar e seus desdobramentos no presente. Rojo (2021, p. 23) reitera que “a memória é um exercício necessário, um fazer político”, visto que não seria suficiente adotar apenas “qualquer forma de lembrar. É necessário que seja para a construção do presente com as complexidades que isso implica”.

Esse processo leva ainda a memória a ser vista, conforme Le Goff (1996, p. 423), como uma propriedade de conservação de informações que remete a funções psíquicas e, portanto, confere ao sujeito a possibilidade de “atualizar impressões ou informações passadas”. Olhar para trás assumiria, portanto, a função estratégica de guiar o presente, algo que, em pleno encerramento do século XIX, tardaria a acontecer diante dos interesses dos agentes políticos colombianos de então.

2.3. Sangue e fracasso: mil dias de combate

A Constituição política promulgada na Colômbia em 1886 haveria de simbolizar um período de poucas mudanças. Apesar de considerado centralista, autoritário e excludente em termos sociopolíticos, o texto passaria por poucas reformas e seria respeitado por mais de cem anos, até 1991, quando um documento substituto finalmente foi elaborado. Entre outros pontos, a nova carta garantia aos governos a possibilidade de declarar estado de sítio ante qualquer ameaça mínima de perturbação da ordem interna, além de garantir poderes extraordinários, entre eles o de censurar opositores e jornais.

Enquanto se desenovelava todo esse processo, as camadas sociais mais pobres, constituídas por negros, indígenas e camponeses viviam à mercê de um discurso insustentável de igualdade, previsto contraditoriamente em lei. As culturas e as idiosincrasias do povo colombiano ficaram em detrimento dos interesses das elites dirigentes, de modo que sua ausência nas decisões pavimentou o caminho para um sistema de exclusão. Embora, *a priori*, parecesse difícil, esse contexto pragmático seria apenas um reflexo dos traçados sociopolíticos nacionais que terminaram por deixar a Colômbia dilacerada e em circunstâncias ainda mais delicadas em função de mais um vindouro conflito de gigantescas proporções.

As guerras civis da Colômbia configuram um elemento sobressalente na formação do projeto de país que se desejava instituir no fim do século XIX. Arraigada a anseios políticos e

econômicos, a violência se tornou um personagem onipresente, que não saiu de cena durante os últimos vinte e cinco anos daquele período e se manteve, ainda que de maneira descontínua, como um fantasma durante a primeira metade do século XX.

Até os anos 1950, a despeito de outras nações latino-americanas em que a diversidade política naturalmente se expandia, a Colômbia teve suas eleições disputadas por candidatos alinhados, direta ou indiretamente, aos ideais programáticos de dois partidos centrais. Peças importantes para a compreensão da política local dali em diante, em que preponderou um caráter bipartidista, liberais e conservadores levaram mais de um século para respeitar suas divergências, distribuídas para além das disputas de poder em insatisfações que tangiam a vida local nos espectros econômico, social e ideológico.

Em diferentes regiões do país, grupos paramilitares pegavam em armas para obter reivindicações de ordem política e econômica, além de fazer frente a movimentos sociais que ganhavam cada vez mais força. Foram surgindo, assim, milícias liberais e conservadoras, que se provavam irrefreáveis frente às debilidades de um Estado pobre e fragilizado. Sem equipes e muito menos recursos para chegar a pontos de rebelião como a zona bananeira, no Departamento de Magdalena, a situação foi perdendo aos poucos o controle.

É sob esta égide que estoura a *Guerra de los Mil Días*, o mais sangüinário dos conflitos civis colombianos. Estendida ao longo de quase três anos por praticamente todas as regiões do país, com especial destaque para as áreas costeiras do Atlântico, a luta armada terminou deixando a Colômbia com um número de baixas aterrorizante. Ainda que estimativas sejam imprecisas, estudos dão conta de que o número de mortos superaria os cem mil.

O conflito entre liberais e conservadores ocorre a partir de um enorme ressentimento alimentado por ambas as agremiações e seus aliados. Ambos os lados são frutos da renovação dos ideais defendidos pelos grupos Centralista, mais alinhado aos princípios do conservadorismo inglês e à influência normativa da Igreja Católica; e Federalista, por seu turno direcionado pelas mudanças propostas pela Revolução Francesa.

As divergências, para além de aspectos terminológicos, refletiam bem a complexidade da política colombiana ao levar-se em conta que os interesses, apesar de estarem em lados opostos, também sustentavam pontos de intersecção. Em outros termos, o Partido Conservador, por exemplo, não se pautava apenas pelos interesses ligados à questão agrária e aos costumes, da mesma forma que o Partido Liberal não se conectava exclusivamente à industrialização e ao comércio, profundamente impactados naquele momento pelo desejo de expandir as zonas urbanas e conferir um maior poder à burguesia ascendente.

Havia, entre ambos, uma priorização da atividade econômica. Ceballos Gómez (2011) reitera suas posturas díspares, de modo que

Em ambos os lados havia defensores do livre comércio e do protecionismo; eram todos católicos e, de fato, os líderes políticos não deixaram de cumprir os mandamentos da lei de Deus. (...) Os laços políticos e a pertença a um ou outro partido definiam-se mais ao nível familiar e local e davam-se pelo local de nascimento, por relações de parentesco ou vizinhança, por lealdades pessoais ou sujeição econômica e social a determinadas pessoas através do caudilhismo, gamonalismo e clientelismo. Como não havia razão de identidade política, ideológica ou de classe (os setores dirigentes se identificavam em seus interesses econômicos), a questão da religião e suas instituições tornou-se uma bandeira política e um elemento de diferenciação clara e tangível entre os partidos. o fato de que o Partido Conservador se apropriou da defesa da Igreja (Ceballos Gómez, 2011, *e-book*, posição 2866).²⁷

Os conservadores, como veremos, não apenas saíram vitoriosos da *Guerra de los Mil Días* como também seriam figuras dominantes na política colombiana até a década de 1930. Bergquist, em seu livro *Café y conflicto en Colombia* (1999), sustenta que a esfera política, a esta altura dominada por conservadores e nacionalistas, aparentava sem qualquer pudor a defesa de uma postura autoritária. Em meados dos anos 1890, as profundas diferenças ideológicas e econômicas das classes dominantes impediram a realização de uma reforma política. Não existia consenso entre os diferentes grupos que se opunham neste período, de modo que, em 1895, um pequeno grupo de liberais decide pegar em armas.

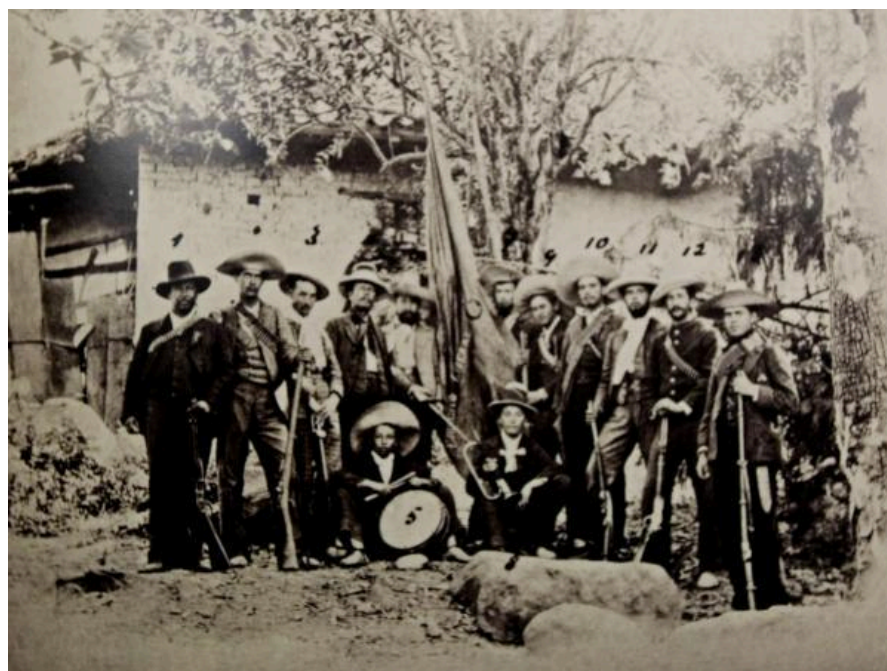
Desajustada, a rebelião fracassou e foi dissipada em poucos dias, sobretudo diante do poder concentrado nas mãos do presidente Miguel Antonio Caro (1892-1898), garantidor de uma rápida e drástica repressão. A mágoa contra a política nacional-conservadora aumentava, de modo que até mesmo correntes pacifistas existentes dentro do Partido Liberal passaram a perder sua força ante a propagação de discursos belicistas, impulsionados pela Igreja e o advogado, publicitário e empresário Rafael Uribe Uribe. Principal rosto do exército liberal, ele já tinha um histórico de combate que o incluía em outros três conflitos, os de 1876, 1885 e 1895.

Em 11 de maio de 1900, quando a *Guerra de los Mil Días* já avançava há mais de um ano, seus danos eram funestos e explícitos. Nesta ocasião, cerca de 30 mil homens se

²⁷ “En ambos bandos había defensores del libre cambio y del proteccionismo; todos eran católicos y, de hecho, los dirigentes políticos no dejaron de cumplir los mandamientos de la ley de Dios. (...) Los vínculos políticos y la pertenencia a uno u otro partido se definían más bien en el ámbito familiar y local y venían dados por el lugar de nacimiento, por las relaciones de parentesco o de vecindad, por las lealtades personales o la sujeción económica y social a determinadas personas a través del caudillismo, el gamonalismo y el clientelismo. Como no existía una razón de identidad política, ideológica o de clase (los sectores dirigentes se identificaban en sus intereses económicos), el tema de la religión y de sus instituciones se convirtió en bandera política y en elemento de diferenciación clara y tangible entre los partidos, gracias a que el Partido Conservador se apropió de la defensa de la Iglesia”.

enfrentaram em Palonegro, nas imediações de Bucaramanga, em uma situação que ocasionou o maior enfrentamento histórico-civil da Colômbia. Mais de dois terços desse exército, cerca de vinte mil soldados, compunham as forças do governo, demonstrando o quão desproporcional era seu poder, inclusive bélico, diante das investidas liberais. Brutal, a guerra não poupava nem mesmo as crianças, que seriam forçadas a lutar em um movimento que se repetiu incontáveis vezes e em diferentes contextos históricos. Utilizando forte munição como os adultos, a maioria pereceu nos campos de batalha.

Figura 3 — Guerrilha liberal de Zipaquirá



Guerrilheiros posam com armas em frente a um acampamento, durante a *Guerra de los mil días*. Créditos: Arquivo do jornal *El Tiempo*. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/guerra-de-los-mil-dias-papel-de-antioquia-en-la-guerra-civil-colombiana-555328>>. Acesso em 25 de junho de 2023.

A eficácia dessa hostilidade no contexto colombiano adquiriu, neste momento, bastante vulto. Instigada pela defesa de ideais tanto liberais quanto conservadores, de fato, a *Guerra de los Mil Días* refletiu de forma escancarada as variadas nuances existentes em um conflito armado que haveria de se estruturar em bases muito aquém dos números. Não se trata de negar ou menosprezar a dimensão e os impactos causados por este período histórico, mas, propositadamente, reconhecer que o sentimento de defesa dos próprios ideais tornou-se a principal força motriz da barbárie.

O compromisso de apoiadores, por meio do qual seus respectivos partidos se defendiam, bem como as relações que se firmavam em torno de um ódio comum na guerra política, remetem

à formação de vínculos originados pela violência coletiva, tal qual o descrito por Arendt (1994). A autora assevera que será ela a principal condutora da rivalidade visto que

Embora a eficácia da violência, como já observado, não dependa de números - um homem com uma metralhadora pode dar conta de centenas de pessoas bem organizadas -, é na violência coletiva que vem à tona o seu caráter mais perigosamente atrativo e isso de modo algum porque haja segurança em números. É perfeitamente verdadeiro que tanto nas ações militares quanto nas revolucionárias 'o individualismo seja o primeiro [valor] a desaparecer', em seu lugar, encontramos uma espécie de coerência grupal que é mais intensamente sentida e que prova ser um vínculo muito mais forte, embora menos duradouro do que todas as variedades da amizade, civil ou privada (Arendt, 1994. p 114)

Fanon (2002), citado pela própria pensadora nas discussões que faz sobre o tema, corrobora o que esta vem a defender, reiterando que, uma vez admitido nesse círculo de barbáries, o encantamento pela prática há de outorgar algo de êxtase, amarrando os homens a um elo de grande cadeia capaz de expandir o organismo da violência. Isso se refletiu no contexto colombiano em repetidos momentos, incluindo durante e após assinatura do *Tratado de Neerlandia*, que garantiu um acordo de paz e a dissolução da barbárie, sendo que o preço pago pelos sobreviventes incluiu ainda uma consequência indireta: a secessão do Panamá.

Essa foi a última mudança geográfica a acontecer na Colômbia antes que seu território assumisse a forma que conhecemos hoje. Após oito décadas unido ao país, o então departamento se tornou independente em 1903 pois, durante a *Guerra de los Mil Días*, os presidentes José Manuel Marroquín e Theodore Roosevelt, este último mandatário dos Estados Unidos, negociaram um tratado em que sinalizaram a vontade de construir um canal capaz de permitir a expansão do comércio e a navegação rápida entre os oceanos Pacífico e Atlântico.

A Colômbia, por outro lado, via-se fragilizada após o embate e voltou atrás no acordo, preocupada com a soberania nacional nas imediações de onde seria construído o dito istmo. A decisão surtiu efeito negativo entre os panamenhos, enfadados com as repetidas intervenções centralistas na política e com a ausência de segurança nas decisões e planos tomados àquela altura. Ultrajado e com ambiciosos interesses no que a obra poderia beneficiá-lo, o governo de Roosevelt apoiou a Independência do Panamá, proclamada em 3 de novembro de 1903. Sem força política para tomar qualquer atitude e sem qualquer apoio da população panamenha, que a enxergava com descrédito após seus múltiplos prélios, a Colômbia se viu de mãos atadas e foi obrigada a ceder à divisão.

Uma vez findada a guerra, o conservador Rafael Reyes assumiria a presidência em 1904 com o propósito de convidar a integrar sua gestão um dirigente do Partido Liberal, o mesmo

defendido por Uribe Uribe. Mesmo diante do cenário de trégua, a atitude não foi vista com bons olhos por membros aliados. Acusado de conspiração, Reyes foi perseguido até que, em 1909, renunciou ao cargo. A decisão se dá cerca de um ano antes que surgisse *El Republicano*, partido político formado por conservadores e liberais exauridos pelos dias de sectarismo.

Quando o cessar fogo parecia desvencilhar a guerra dos interesses diários, o tema da paz voltou a ser motivo de desconforto, a começar pelo assassinato a sangue frio do próprio Uribe Uribe, em 1914, nas bases do Capitólio Nacional. Vítima de golpes de machadinha que o feriram seriamente na cabeça, o homicídio teve como dois responsáveis os artesãos-carpinteiros Galarza Barragán e Jesús Carvajal Muñoz, que assumiram a culpa a despeito da derrocada nas investigações de possíveis autores intelectuais.

Como um reflexo da imbricada política colombiana que se medrava na linha do tempo, historiadores como Rodrigo Llano (2014)²⁸ apontam a dita morte — que pode, sob certa perspectiva, ser lida como um prelúdio do posterior assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, em 1948 — como provocada por um complô que revelaria o envolvimento direto de figuras como o presidente da República, o diretor geral da polícia, o arcebispo de Bogotá, os Jesuítas e membros dos partidos Liberal e Conservador, insatisfeitos com seu interesse em estabelecer uma boa relação com as bases tradicionais da política.

Em meio às bases de organização social, que buscavam se modernizar a partir de um processo intenso de industrialização, o capitalismo se instaurava fazendo com que uma parcela significativa do proletariado de então, formado majormente por jovens, adquirisse consciência de seu lugar e funções, passando a se organizar por meio de sindicatos e, eventualmente, quando necessário, indo às ruas em protesto. A mensagem do socialismo e a repercussão da Revolução Russa (1917), que acabara de acontecer na União Soviética, fazia com que a Colômbia também imergisse no debate a respeito das pautas sociais.

Passada a *Guerra de los Mil Días*, o país entrou como, define Celis (2011), em uma espécie de modorra que se assemelhava ao luto. O autor argumenta que o arremate da luta armada não refletiu ânimos de “vitória e celebração, mas sim a paz do cansaço, da retirada de todas as forças, da anemia política. As cicatrizes persistiam e o corpo espancado da Colômbia começou a se mover em convulsões esporádicas de euforia e depressão”²⁹.

²⁸ Ver *Historia resumida del partido liberal colombiano*. Bogotá: Partido Liberal Colombiano, 2009. Disponível em <<https://www.partidoliberal.org.co/userfiles/file/historiaresumidadelplc.pdf>>. Acesso em 1º de maio de 2023.

²⁹ “Victoria y de celebración, sino la paz del cansancio, de la sustracción de todas las fuerzas, de la anemia política. Las cicatrices persistieron, y el cuerpo maltrecho de Colombia empezó a moverse en convulsiones esporádicas de euforia y depresión”.

Se a violência pode ser lida como um aspecto intrínseco aos registros históricos, a Colômbia entraria no novo século com pendências políticas e mal-estares irresolutos. Apesar de o Estado ter adotado uma postura autoritária, até o ano de 1930 a sociedade civil viveria sem ter que encarar grandes guerras ou qualquer outro tipo de enfrentamento físico e de grandes proporções acarretado por divergências e ou interesses partidários. Esta realidade, por outro lado, não eximiu o país de registrar assassinatos e episódios de agressão, sobretudo quando se acercavam datas do calendário eleitoral. Em cidades como Medellín, viver em paz neste período significou, de acordo com o *Anuario Estadístico de Antioquia*, uma média de 1591 homicídios registrados entre os anos de 1918 e 1927 para uma população de cerca de 100 mil pessoas. A impunidade não só agravaria esse cenário, mas também o legitimaria, já que somente 400 dos supracitados casos receberam uma sentença. Sugestionou-se, por todas as partes, um discurso de otimismo que, dentro de pouco tempo, revelou-se insustentável.

2.4. Bipartidarismo, Gaitán e *La Violencia*: um conflito endêmico

A sensação de que a qualquer momento uma nova tragédia poderia acontecer não demoraria a chegar e impulsionou-se a partir de eventos como o Massacre das Bananeiras, ocorrido em outubro de 1928. Após anos de tensão, um grupo de trabalhadores apoiados pelo *Partido Socialista Revolucionário (PSR)* e anarquistas estrangeiros se propôs a cobrar da *United Fruit Company (UFC)*³⁰, multinacional norte-americana que era referência na produção e no comércio de frutas tropicais na Colômbia, melhorias nas condições de trabalho. Além de buscar um reajuste salarial compatível com os altos ganhos da companhia, os grevistas pediam que seu sindicato recém-formado fosse reconhecido formalmente. Inflexível e indiferente às súplicas, bem como recebendo respaldo do governo de Miguel Abadía Méndez (1926-1930), a *UFC* autorizou que soldados disparassem contra uma multidão de trabalhadores que se reuniam em praça pública no povoado de Ciénaga.

Tinha início a partir daí uma operação repressiva, que deixou um saldo impreciso de mortos e seria resgatada por García Márquez, à época um recém-nascido, em sua obra prima *Cien años de soledad* (1967). É curioso observar como a adaptação da barbárie evocada pelo autor terminou sendo enxergada por cidadãos colombianos e demais leitores internacionais como uma versão oficial, evocando o que Pesavento (2006, p. 13) atesta ser a construção de uma

³⁰ Ver: *Bananas: de cómo la United Fruit Company moldeó el mundo*. Buenos Aires: Taurus, 2010.

representação social da realidade. Isto é, “o imaginário passa a substituí-la, tomando o seu lugar e o mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos”.

Figura 4 — Massacre das Bananeiras, jornal *El Espectador*



A imprensa repercutiu as mortes, fomentando a disparidade dos números. Fonte: Acervo *El Espectador*. Disponível em <<https://nacla.org/news/2018/12/18/photos-we-don%E2%80%99t-get-see-photo-essay>>.

O próprio Gabo, em seu livro de memórias *Vivir para contarla* (2002), viria a questionar a referida incerteza ao recordar os relatos que ouvia da tragédia, ainda menino e na companhia do pai, Gabriel Eligio. Segundo o Nobel, o ocorrido

Tinha um poder de evocação tão intenso que cada coisa que contava parecia tornar-se visível no quarto, diluída pelo calor. A origem de todos os infortúnios, claro, fora o massacre dos trabalhadores pelas forças públicas, mas ainda persistiam as dúvidas sobre a verdade histórica: três mortos ou três mil? Talvez não fossem tantos, disse ele, mas cada um aumentava o número de acordo com sua própria dor. Agora a empresa se foi para todo o sempre (García Márquez, 2012, p. 35)³¹.

O episódio do Massacre das Bananeiras intensificou reações contra a administração conservadora e deu projeção nacional ao jovem líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, que endossou as acusações de negligência na *Cámara de Representantes* e viria a se tornar nos próximos anos uma figura destacada no espectro político. Um pouco mais tarde, em junho de 1929, manifestações populares contra a corrupção e o clientelismo tomaram as ruas de Bogotá e deixaram um estudante morto. A tais acontecimentos se somaria por último a pressão imposta pela crise mundial de 1929, que provocou, no fim daquele ano, uma brusca diminuição nas exportações e a sensação generalizada de colapso.

³¹ “Tenía un poder de evocación tan intenso que cada cosa que contaba parecía hacerse visible en el cuarto enrarecido por el calor. El origen de todas las desgracias, por supuesto, había sido la matanza de los obreros por la fuerza pública, pero aún persistían las dudas sobre la verdad histórica: ¿tres muertos o tres mil? Quizás no habían sido tantos, dijo él, pero cada quien aumentaba la cifra de acuerdo con su propio dolor. Ahora la compañía se había ido por siempre jamás”.

Ainda que não escancarada, a tolerância era menor do que aparentava e as bases políticas seguiam insufladas por inconformidades. Seria possível afirmar que a paz daqueles anos “se había logrado a partir de un arreglo engañoso e inestable: la concesión de un cupo fijo minoritario al liberalismo en el sistema representativo, pero manteniendo el control conservador del ejecutivo y la burocracia³²” (Melo, 2017, p. 191). Os liberais não desistiram de reconquistar o poder e dedicaram atenção total às eleições de 1931, decisivas para o futuro de suas ações no espectro político. Naquele ano, como tentativa de intimidar a execução de fraudes, seria aprovado, inclusive, um novo documento oficial com foto.

Com o apoio de um governo de coalizão formado por membros do Partido Conservador, que passaram a integrar alas do novo governo, a presidência foi transferida de maneira pacífica para as mãos dos liberais, com quem permaneceu até 1946, quando os conservadores voltariam a assumir o controle da política. Entre o que se pode frisar como a principal mudança deste período está o aprofundamento de antigos ressentimentos que, segundo Bushnell (1996), levaram membros do Partido Liberal a cobrar antigas dívidas e a vociferar em busca de vingança por injustiças atribuídas a contextos reais ou imaginários relacionados ao período em que seus adversários cumpriam os respectivos mandatos.

O único evento que recebeu grande atenção neste período foi a guerra Colômbia-Peru, que colocou ambos os países em um enfrentamento pela cidade de Leticia, entre 1932 e 1934. Ainda assim, os mortos e feridos registrados neste período, em especial os camponeses, seriam considerados insignificantes diante da torrente de horror e destruição que o país iria experimentar a partir do fim dos anos 1940 e ao longo de toda a década de 1950, período que ficou conhecido, com ênfase à literalidade dos acontecimentos, como *La violencia*. Em linhas gerais, pode-se analisar a conjuntura política da Colômbia neste período a partir do fato de que

Nem o liberal nem o conservador médio entenderam, verdadeiramente, o que significavam os slogans e princípios proclamados pelos líderes de seus respectivos partidos, e talvez por isso mesmo nunca tenham percebido o fato de que as questões que outrora dividiram os partidos, como, por exemplo, o federalismo, a questão religiosa e outras, deixaram de ser primordiais nos programas políticos. Com efeito, a existência de um sistema bipartidário, embora superficialmente pudesse ser considerada como prova da estabilidade política do país, era uma boa forma de manter vivas as velhas querelas, que passavam de pai para filho; como disse um estadista conservador, os partidos colombianos eram na verdade dois 'ódios herdados' (Bushnell, 1996, p. 250)³³.

³² “Foi alcançado com base em um arranjo enganoso e instável: conceder uma cota minoritária fixa ao liberalismo no sistema representativo, mas manter o controle conservador do executivo e da burocracia”.

³³ “Ni el liberal ni el conservador medio habían entendido verdaderamente a qué se referían las consignas y principios que proclamaban los líderes de sus respectivos partidos y tal vez por esta misma razón nunca captaron el hecho de que los temas que otrora habían dividido a los partidos, como por ejemplo el federalismo, la cuestión

Uma vez calcado esse ambiente de revolta e fanatismo político, entremeado pelo fervor com que se executavam as campanhas político-partidárias de então, a emoção predominava em diferentes setores populares. Arendt (1994, p. 60), inclinada a pensar que “muito da presente glorificação da violência seja causada pela frustração da faculdade de ação”, nos lembra que sua eficácia é relativa, não dependendo necessariamente dos números alcançados em sua destruição, de fato, bastante expressivos na história colombiana, mas sim dos métodos que tornam a mobilização das massas em uma força propulsora e irrefreável de maiores conflitos. A autora enuncia que

É na violência coletiva que vem à tona o seu caráter mais perigosamente atrativo e isso porque de modo algum há segurança em números. É perfeitamente verdadeiro que tanto nas ações militares quanto nas revolucionárias ‘o individualismo seja o primeiro [valor] a desaparecer’, em seu lugar, encontramos uma espécie de coerência grupal que é mais intensamente sentida e que prova ser um vínculo muito mais forte, embora menos duradouro do que todas as variedades da amizade, civil ou privada. (Arendt, 1994, p. 59)

Os liberais, grupo do qual Jorge Eliécer Gaitán fazia parte, não se conformavam com a derrota eleitoral sofrida nas eleições de 1946, quando o candidato conservador, Mariano Ospina Pérez, venceu o pleito e devolveu aos conservadores uma importante parcela do controle político. Mas, ao contrário do que ocorreu nos anos 1930, as chagas do bipartidismo se aprofundaram, fazendo com que membros do partido liberal não tivessem outra escolha senão a de se concentrar ao redor da figura de Gaitán, o agora destacado advogado que, duas décadas antes, tinha feito uma efusiva defesa dos trabalhadores grevistas sobreviventes do Massacre das Bananeiras.

Um outro apontamento que nos atrevemos a fazer é o fato de que a ascensão de Gaitán na Colômbia coincide com fatos políticos ocorridos em outros países da América Latina, com especial destaque para o Brasil e a Argentina, onde figuras como Getúlio Vargas e Juan Domingo Perón firmaram-se como caudilhos. Tais líderes conquistaram grande apreço das camadas sociais mais humildes, de modo que ainda hoje são lembrados por seus feitos e importância histórica.

Figura 5 — Operários da *United Fruit Company*

religiosa y otros, ya no eran primordiales en los programas políticos. En efecto, la existencia de un sistema bipartidista, aunque superficialmente se podía considerar como prueba de la estabilidad política del país, era una buena manera de mantener vivas las viejas rencillas, que pasaban de padres a hijos; como lo dijo un estadista conservador, los partidos colombianos eran en realidad dos 'odios heredados'”.



Funcionários fazem colheita em plantação de banana da região de Magdalena, em 4 de junho de 1929. Fonte: *Baker Library Historical Collections, Harvard Business School*. Disponível em <<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/4835/3832>>. Acesso em 10 de dezembro de 2023.

Sua morte, aos 45 anos de idade, foi o estopim para um grave capítulo da história contemporânea da Colômbia, que representa um divisor de águas na linha do tempo da sociopolítica. Gómez García (2023, p. 25) enfatiza, entre os fatores que o distinguiam das demais figuras da diplomacia contemporânea, seu apreço pela vida real, a clareza ao tratar do hermetismo em que se encontrava a política colombiana e as respectivas ideologias defendidas por seus pares, de modo que

A experiência vivida diretamente da força popular, da mobilização do povo nas praças, nas passeatas, nos protestos se combinava com a verbalização e a expressão intelectual que os ecoava. A fidelidade ao sentimento popular, a empatia por sua origem social mais vulgar e a animosidade pessoal foram espontâneas, imediatas e depois reflexivas, elaboradas em conceitos que se traduziram na sua oratória, em slogans e slogans popularmente reconhecíveis (Gómez García, 2023, p. 25)³⁴.

O discurso de Gaitán, por certo, ganhou força inédita nos anos que antecederam sua morte, provocada por três tiros disparados à queima roupa nas regiões da cabeça e dos pulmões. São conhecidas ainda hoje frases suas como “eu não sou um homem, sou um povo”³⁵ e “o povo é

³⁴ “La experiencia vivida directamente de la fuerza popular, de la movilización del pueblo en las plazas, las marchas, las protestas fueron conjugadas con la verbalización y la expresión intelectual que les dio eco. La fidelidad al sentimiento popular, la empatía por su origen social plebeyo y la animosidad personal fueron espontáneas, inmediatas y luego reflexivas, elaboradas en conceptos que se traducían en su oratoria, en consignas y en eslóganes popularmente reconocibles”.

³⁵ “Yo no soy un hombre, yo soy un pueblo”.

superior a seus líderes”³⁶. Multidões o escutavam discursar na Colômbia e em países vizinhos, onde líderes latino-americanos buscavam firmar alianças contra o conservadorismo. Foram contemporâneos e aliados seus Víctor Raúl Haya de la Torre, político e intelectual peruano fundador do movimento *Alianza Popular Revolucionaria Americana* peruano; Rómulo Betancourt, membro da *Agrupación Revolucionaria de Izquierda* venezolana (ARDI), e Lázaro Cárdenas, que mais tarde seria um dos mais populares presidentes da história do México.

Quando foi atacado na tarde chuvosa do dia 9 de abril de 1948, mais precisamente no cruzamento da *carrera Séptima* com a Avenida Jiménez de Quesada, em Bogotá, Gaitán dirigia-se tranquilamente a um encontro com aliados. Dois dias antes, tinha se encontrado com o líder estudantil e futuro revolucionário cubano Fidel Castro, que ganhava notoriedade na América do Sul e estava de passagem pela Colômbia para participar da *IX Conferencia Panamericana*³⁷. Ao dar-se conta do que havia ocorrido, um significativo grupo de populares, desconcertados com a notícia do assassinato, partiu aos gritos em busca do homicida.

Depois de ser perseguido e cair, o homicida Juan Roa Sierra, um trabalhador desempregado, foi linchado e teve seu corpo nu arrastado por cerca de oito quarteirões. Às horas seguintes, viu-se exteriorizar uma desordem absoluta entre saqueamentos, homicídios e depredação, que causou sérios danos ao centro histórico de Bogotá. Logo, a confusão se espalhou por zonas rurais e, conforme o relato da morte de Gaitán corria entre os transeuntes, outras cidades do país passaram a ser palco de protestos. Seu homicídio, como aponta Alape (2016), “não foi a morte de um indivíduo, e sim a morte de uma possibilidade para esse mundo. E, no entanto, não o foi, porque esse mundo por existir simbolizava mais do que suas palavras. Esse mundo era uma praça inteira. Um palco sonoro”³⁸.

Ao choque da perda, que transformou a vítima sem qualquer obstáculo em mártir, somaram-se múltiplas versões que tentavam atribuir ao ocorrido uma responsabilidade. Restam hoje poucas dúvidas de que Gaitán foi morto em uma ação independente, orquestrada por um indivíduo em desequilíbrio ou desprovido de mentoria intelectual. Bushnell (1996), não obstante, defende que as manifestações que se seguiram ao homicídio tampouco podem ser consideradas

³⁶ “El pueblo es superior a sus dirigentes”.

³⁷ As conferências Pan-Americanas nada mais eram do que fóruns de discussão internacional que reuniam representantes diplomáticos, especialistas, cientistas e chefes de estado. Durante as edições do evento que ocorreram entre 1889 e 1948 foram discutidos temas de caráter político, comercial, econômico, social, educacional e cultural. A *IX Conferencia Panamericana*, sediada em Bogotá, foi a primeira a ser realizada após a Segunda Guerra Mundial e a última antes da criação da Organização dos Estados Americanos (OEA), hoje um dos organismos internacionais mais antigos do mundo. Ver mais em <<http://portal.iphan.gov.br/diccionarioPatrimonioCultural/detalhes/24/conferencias-pan-americanas>>. Acesso em 3 de maio de 2023.

³⁸ “No fue la muerte de un individuo, sino la muerte de la posibilidad de ese mundo. Y sin embargo no, porque ese mundo por existir era mucho más que sus palabras. Ese mundo era la plaza entera: un escenario sonoro”.

em absoluto espontâneas. Mas, “as diferentes teorias que explicaram a morte de Gaitán como parte de uma conspiração são importantes, pois essas crenças, corretas ou incorretas — e geralmente não eram corretas — influenciaram consideravelmente o curso dos eventos de 9 de abril e os que se seguiram” (Bushnell, 1996, p. 278)³⁹.

Figura 6 — Vítimas do *Bogotazo*



Numerosos cadáveres de vítimas da revolta de 9 de abril são expostos nas dependências do *Cementerio Central de Bogotá*. Créditos: Sady González, 1948. Disponível em: <<https://www.banrepcultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/sady-gonzalez>>. Acesso em 14 de abril de 2023.

Enquanto Bogotá se despedaçava, o *Partido Liberal* emitia posições contraditórias. Isto é, se uma parcela de dirigentes partidários alinhados à esquerda defendia que o povo tomasse as ruas a fim de que armasse uma revolução, mesmo sem saques e enfrentamentos, uma outra vertente, mais radical, pedia vingança imediata e proporcional. Diante do descontrole, o rádio, mais influente ferramenta de comunicação da época, foi usado como instrumento de mobilização, ainda que a população não conseguisse escutá-lo com facilidade naquele momento, inclusive, por questões logísticas.

Enfurecidos, liberais, gaitanistas e socialistas se uniram no propósito de atacar aqueles que consideravam inimigos e igrejas, locais símbolo do conservadorismo. Acuada, a polícia bogotana tinha nas ruas um grande contingente de agentes, muitos deles, inclusive, aliados à

³⁹ “Las diferentes teorías que explicaron la muerte de Gaitán como parte de una conspiración son importantes, puesto que estas creencias, correctas o incorrectas — y generalmente no eran correctas —, influyeron considerablemente en el curso de los eventos del 9 de abril y los que siguieron”.

causa liberal. Mas, dada a agressividade com que os manifestantes ateavam fogo, atacavam oponentes e seguiam depredando edifícios da região, não houve chances de enfrentamento. Caótica, a revolta não teve um plano de ação coordenado e por esta mesma razão perdeu força dias depois.

O centro da cidade ardia em chamas e dentro de pouco tempo viu-se em ruínas. O governo colombiano impôs à população estado de sítio e chegou a posicionar franco-atiradores, a fim de intimidar quem quer que se arriscasse a sair de casa. Com um número aproximado de três mil vítimas fatais, a administração do *Cementerio Central de Bogotá* viu-se forçada a abrir uma nova ala em seus columbários para abrigar os corpos. Quem presenciou os horrores e sobreviveu aos dias que se seguiram haveria de relatar semelhante tensão.

Fazendo-se personagem dessa história, Gabriel García Márquez vivia em Bogotá neste período havia pouco mais de um ano, visto que, desde fevereiro de 1947, havia se matriculado no curso de direito da *Universidad Nacional de Colombia*. Aos 21 anos, o jovem estudante vivia a cerca de trezentos metros de onde o homicídio de Gaitán ocorreu, em uma pensão cômoda, ainda que não luxuosa. No início dos anos 1980, à ocasião dos 50 anos do *Bogotazo*, Gabo relatou categoricamente ao jornal colombiano *El Espectador*⁴⁰ que todos os seus pertences, incluindo manuscritos e sua máquina de escrever, haviam sido destruídos por um incêndio. O autor, que retornaria ao Caribe dias depois de ter sido iniciada a revolta, sintetizaria os eventos dizendo que “diante de uma situação tão estranha e à luz do dia, creio ter tomado consciência de que aquele 9 de abril de 1948 deu início ao século XX na Colômbia”⁴¹.

Ao fim, esta jornada de destruição terminou por destruir mais de 142 edificações e demonstrar a força que ganhavam as massas urbanas proletárias. Nos anos subsequentes, o país continuou a viver sob essa aura nebulosa, caracterizada em especial pelo fortalecimento do banditismo, bem como a formação de movimentos de guerrilha e de grupos milicianos. Se os colombianos ainda mantinham viva a esperança de conviver em paz, a ocasião revelou que o percurso em busca de paz ainda seria longo - e a natureza sanguinária de abundância em meio a uma crescente complexidade.

A violência política que atravessava a convivência entre liberais e conservadores continuou sem tréguas até 1953, constituindo a principal motivação do período que se veio a chamar, apoiado na literalidade dos acontecimentos, de *La Violencia*. Sem poupar qualquer região do país nos âmbitos rural e urbano, essa guerra civil não declarada registrou episódios

⁴⁰ Ver *Gabriel García Márquez: una vida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

⁴¹ “En situación tan rara y a pleno sol, creo haber tomado conciencia de que aquel 9 de abril de 1948 había empezado en Colombia el siglo XX”.

mais brandos apenas no departamento de Nariño. Em oposição, os *Llanos Orientales* serviram como refúgio para grupos guerrilheiros liberais que, não raro, perseguiram agentes do governo e aliados discordantes. Assassinatos em série também passaram a ser orquestrados por grupos de conservadores que apoiavam o governo de Ospina Pérez, contribuindo para que, ao fim desse processo, cerca de 220 mil colombianos tenham sido brutalmente assassinados⁴².

Enquanto setores moderados do Partido Conservador buscavam firmar alianças com os liberais, visando estancar feridas e evitar uma escalada da tensão já agravada, o poder seguia delegado às mãos de nomes radicais da sigla, entre os quais Laureano Gómez Castro (1950-1951), considerado um dos oradores mais exímios da política nacional. As associações feitas entre Liberais e correntes como o comunismo e o protestantismo, enxergados pela Igreja católica e seus apoiadores como ameaças aos valores tradicionais que compartilhavam com os conservadores, não obtiveram outro efeito se não a radicalização. Inspirado por figuras como o ditador espanhol Francisco Franco, Gómez viu sua base política se desgastar ao ponto de que grupos aliados decidiram buscar apoio nas bases militares, a fim de impedir seu retorno à presidência após um afastamento por problemas de saúde. Entra aí a figura do general Gustavo Rojas Pinilla, que anos antes chegou a ser nomeado *ministro de Correos y Telégrafos* durante o mandato de Ospina Pérez.

Com sua autoridade ameaçada, Gómez tentou intimidar qualquer tentativa de projeção dada a Rojas Pinilla no espectro político, inclusive, enviando-o a um exílio diplomático forçado e, em um segundo momento, tramando sua destituição das funções que exercia. A conjuntura de então, por outro lado, favoreceu uma estratégia que consumou o primeiro golpe militar da Colômbia em quase um século. Com o cargo da presidência sob a responsabilidade de Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-1953), uma pressão encabeçada por grupos moderados de Conservadores, Liberais, empresários e a própria Igreja levou à destituição do presidente em exercício e à proclamação do general Gustavo Rojas Pinilla como novo representante.

Em paralelo a estes acontecimentos, células de guerrilhas liberais se multiplicavam em todo o país, coordenadas por nomes como Guadalupe Salcedo Unda⁴³. Apoiados pelo Partido

⁴² Ver relatório *¿Quiénes asesinaron a 220.000 colombianos?*, organizado pelo *Centro de Memoria Histórica*. Disponível em <<https://especiales.semana.com/especiales/escala-violencia-colombia/quienes-asesinaron-220000-colombianos.html>>. Acesso em 2 de maio de 2023.

⁴³ Considerado um pioneiro nos movimentos de guerrilha na Colômbia, Guadalupe Salcedo Unda comandou as primeiras guerrilhas liberais que atuaram na região dos *Llanos Orientales*, entre os anos de 1949 e 1953. Nesta época, que se segue ao homicídio de Gaitán e compreende o período *La violencia*, foram comuns as aparições de grupos de bandoleiros que atuavam na resistência e defesa do partido liberal. Em 6 de junho de 1957, poucos dias após a dissolução da ditadura de Gustavo Rojas Pinilla, Salcedo Unda foi assassinado por agentes de polícia nas ruas de Bogotá, sob a suspeita de execução. Ver: <<http://centromemoria.gov.co/guadalupe-salcedo-y-la-historia-de-los-incumplimientos-a-la-paz/>>. Acesso em 02 de julho de 2023.

Liberal, os referidos grupos ganhavam, além de força, popularidade entre os habitantes da região. Havia, em contraponto ao discurso desenvolvimentista e às ações governamentais, que visavam a modernização do Estado, uma forte repressão orquestrada por Pinilla, que decidiu dar um golpe de estado em 13 de junho de 1953 com a justificativa de mitigar a rixa entre Liberais e Conservadores.

Em um comparativo com os emblemáticos casos da Argentina, do Brasil e do Chile, onde a presença de militares no comando se revelou especialmente nociva, situações de censura, perseguição e morte também foram registradas na Colômbia. No entanto, o que diferencia a situação colombiana dos demais países vizinhos é o fato de que esta se deu com a justificativa de garantir um futuro de paz. Com falhas e incongruências, o desejo não foi capaz de impedir que a violência seguisse se manifestando.

Com o fracasso político do golpe escancarado, os mesmos partidos tradicionais que levaram Rojas Pinilla ao posto da presidência decidiram que era hora de resgatar a democracia. Foi assim que, em agosto de 1957, seus respectivos dirigentes se reuniram em uma nova coalização que se conveio chamar de *Frente Nacional* a fim de assinar dois acordos: são eles os pactos de *Sitges* e *Benidorm*. A ideia era frear os planos do então presidente de se perpetuar no poder e reconstruir um eixo político capaz de garantir, para a posteridade, que a transmissão de poder voltasse a ser feita de forma pacífica entre diferentes legendas.

Aprovada mediante um plebiscito que registrou uma grande participação de eleitores colombianos e incluía, pela primeira vez, o voto feminino, a *Frente Nacional* (1958-1974) previa a instituição de um governo de coalizão que se estenderia pelos próximos doze anos e, ao fim, estendidos a dezesseis. Essa reunião, que uma vez mais tratou de unir liberais e conservadores em razão de um objetivo comum e superior, nasce e se desenvolve ao mesmo tempo em que a bogotana Doris Salcedo, que dentro de alguns anos se transformaria em uma das mais reconhecidas artistas plásticas da Colômbia, e da Revolução Cubana (1959)⁴⁴. Não muito longe dali, o movimento inspirava ideais de radicalização em prol de uma sociedade livre de injustiças e surtiria um impacto direto nos rumos da política colombiana.

⁴⁴ Liderada por figuras como Fidel Castro e Ernesto "Che" Guevara, a Revolução Cubana derrotou a ditadura de Fulgencio Batista, em 1959. Conduzida por guerrilheiros que desde 1952 atuavam na região de Sierra Maestra, o movimento modificou a estrutura sociopolítica da Ilha de Cuba e, prontamente, atraiu a atenção dos Estados Unidos, que julgavam a região estratégica para atender interesses de ordem econômica. Após terem sua presença rechaçada por Castro, o presidente Ronald Reagan impôs um bloqueio econômico que originou sérias limitações sentidas ainda hoje. Em um processo que simbolizou sua profunda reestruturação, Cuba tornou-se um dos principais símbolos do socialismo mundial, recebendo apoio de potências como a então União Soviética (URSS) e o entusiasmo de figuras importantes da América Latina como o próprio Gabriel García Márquez. Ver AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

2.5. Guerrilhas e paramilitarismo

O triunfo dos revolucionários Fidel Castro e Ernesto “Che” Guevara na Ilha de Cuba provocou em diversos países da América do Sul uma onda de euforia. Villamizar (2014, *e-book*, posição 3498) assevera que o próprio Che, visto como inimigo dos Estados Unidos e ameaça ao projeto imperialista, buscava percorrer o continente formando “uma coluna cordilheira integrada por revolucionários, que se consolidaria em algum país com certas condições sociais, políticas e geográficas, de onde poderiam desprender outras colunas que combateriam por todo o continente. Nisso trabalhava dia e noite, era a parte da sobrevivência da revolução”⁴⁵.

A possibilidade de experimentar um governo em que o poder popular estivesse à frente das grandes decisões, dando uma resposta às negligências do Estado tradicional e seu consequente apreço ao conservadorismo, fez com que a esquerda colombiana buscasse se reorganizar. Se a *Frente Nacional* tinha conseguido acalmar os ânimos entre liberais e conservadores, o mesmo êxito não seria observado na manutenção e na ampliação da presença institucional em setores sociais que careciam da presença ativa do Estado. Nos anos que sucederam o período de *La violencia*, a insatisfação social crescia, expondo um desgaste da política que, ao buscar invisibilizar importantes grupos sociais em detrimento de interesses próprios, também conferiu projeção a movimentos que se opunham à ordem de então, simpática à alternância de poder.

É nesse ensejo que se abre espaço para a discussão da responsabilidade histórica, tema a ser desenvolvido nos capítulos 2 e 3. Safatle (2009), ao abordar os conceitos de violência e contraviolência no contexto das ditaduras latino-americanas, também nos auxilia na tarefa de situar motivações e culpa no espectro do horror colombiano. O autor afirma que, uma vez instituído com justificativas que também possuem a intenção de eximir culpa, o caos generalizado busca passar uma ideia de que toda violência se equivale e, portanto, a existência de um Estado ilegal, incapaz de garantir direitos básicos e a proteção de seus civis, pressupõe o funcionamento de um sistema em que a “resistência, por todos os meios, se constitui como um direito” (2009, p. 246).

⁴⁵ “Una columna guerrillera integrada por revolucionarios (...) que se consolidaria en algún país con ciertas condiciones sociales, políticas y geográficas, de donde se pudieran desprender otras columnas que combatirían por todo el continente. En eso trabajaba día y noche, era en parte la supervivencia de la revolución”.

Tal cenário haveria de contribuir para a instituição de violências impositivas e, em consequência, uma série de apagamentos que estão, conforme o pensador, no cerne do totalitarismo. Para ele,

Haverá sempre a opção sistemática de retirar o nome daquele que a mim se opõe, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma. Este inominável pode, inclusive, receber não um nome, mas uma espécie de ‘designação impronunciável’ que visa isolá-lo em um isolamento sem retorno. ‘Subversivo’, ‘terrorista’. A partir desta designação aceita, nada mais falaremos do designado, pois simplesmente não seria possível falar com ele, porque ele, no fundo, nada falaria, haveria muito ‘fanatismo’ nestes simulacros de sons e argumentos que ele chama de ‘fala’, haveria muito ‘ressentimento’ em suas intenções, haveria muito ‘nilismo’ em suas ações. Ou seja, haveria muito ‘nada’ (Safatle, 2009, p. 238).

Se um guerrilheiro era, como propunha Guevara (1959), “un reformador social que empuña las armas como protesta airada del pueblo contra sus opresores”, seria significativo apontar que as primeiras zonas ocupadas por guerrilhas na Colômbia surgem com o propósito de conferir uma resposta, isto é, atuar amparadas pela contraviolência. Embasadas por teorias radicais de esquerda, estas se firmaram como um subterfúgio da política tradicional, marcada por uma “agressão desencadeada, não somente pelo governo, mas também pelo ‘imperialismo yanqui’”⁴⁶, tal qual pontua Aguilera Peña (2014, p. 63). As primeiras células de guerrilhas criadas na Colômbia datam do início dos anos 1950 e foram amparadas por um discurso duplamente anti-imperialista e antioligárquico, que reforçava seu descontentamento ante a inércia adotada por setores mais tradicionais da política.

As guerrilhas camponesas são fundadas como um reflexo do cansaço das classes trabalhadoras em meio à desigualdade perpetrada pelas elites. Amparado ainda pela exclusão política de camadas sociais compostas por universitários, intelectuais e indígenas, o começo do chamado ciclo guerrilheiro está igualmente conectado à autodefesa dos que resistiram às ameaças feitas às posses agrícolas, à distribuição de terras que privilegiava grandes famílias poderosas em detrimento das necessidades do povo, bem como à postura excludente adotada pela *Frente Nacional*. Grupos menores como o *Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino - 7 de Enero (MOEC-7E)* e *Frente Unido de Acción Revolucionaria (FUAR)* foram pioneiros ao

⁴⁶ O termo *yankee*, aqui grafado em espanhol como “*yanqui*”, foi criado pelos britânicos para zombar dos colonos americanos durante a Guerra de Independência dos Estados Unidos (1775-1783) e passou a ser usado etimologicamente de forma pejorativa por pessoas não-estadunidenses, referindo-se ao país e sua crescente influência. No que concerne a Colômbia, seu uso remonta à secessão do Panamá (1903), quando os Estados Unidos passaram a inserir na agenda política do país interesses particulares, para além de obter vantagem sobre as riquezas latino-americanas. YANKEE. In: Macmillan Dictionary. Macmillan, 2023. Disponível em: <<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/yankee>>. Acesso em 14 de junho de 2023.

organizar tentativas de insurreição contra o governo, mas é apenas em 1966 que os principais nomes da guerrilha armada latino-americana passam a agir com maior organização e transitoriedade, inclusive, no que diz respeito à disseminação de seus ideais.

Figura 7 — Integrantes das *Farc-EP* em marcha



Guerrilheiros armados realizam patrulha de rodovia na região de San Vicente de Caguán, em janeiro de 1999. Créditos: José Miguel Gómez, agência *Reuters*. Disponível em: <<https://www.reuters.com/news/picture/colombias-long-war-with-farc-idUSRTX2N01P/>>. Acesso em 03 de junho de 2023.

Destacam-se neste processo o *Ejército de Liberación Nacional (ELN)*, o *Movimiento 19 de Enero (M-19)* e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc)*, consideradas a guerrilha mais longeva da história do continente. A aparição desses grupos corresponde a uma “primeira geração que corresponde a dezenas de guerrilhas surgidas no continente (...) com traços claros de vanguardismo e militarismo que as afastavam de serem projetos populares, como pregavam”⁴⁷ (Villamizar, 2017, *e-book*, posição 4901). E, se naquele instante essas agrupações não representavam uma ameaça, em especial graças às limitações que possuíam em termos de armamento, esta realidade seria transformada em um curto espaço de tempo.

Em contraponto aos principais grupos guerrilheiros, que fincavam raízes em regiões periféricas e, muitas vezes, de difícil acesso, é preciso mencionar as ações do *ELN*, que somente entre os anos de 1995 e 2018 foi responsável por 19% das ações do gênero decorrentes do conflito armado colombiano⁴⁸. Igualmente criada em 1964, esta guerrilha continua sendo a

⁴⁷ “Primera generación que corresponde a docenas de guerrillas surgidas en el continente (...) con claros rasgos vanguardistas y militaristas que las alejaban de ser proyectos populares, como pregonaban”.

⁴⁸ Ver: *Secuestro: una muerte suspendida*. Disponível em : <<https://www.comisiondelaverdad.co/violacion-derechos-humanos-y-derecho-internacional-humanitario/secuestro>>. Acesso em 25 de junho de 2023.

última entre as demais de seu tempo a se manter em atividade, recusando-se ainda hoje a dialogar com o Estado em relação a um possível acordo de paz. Ideologicamente divergente de outras guerrilhas, sua cartilha combina princípios marxistas-leninistas e influência católica, já que possui como referência a chamada teologia da libertação, corrente latino-americana da Igreja Católica responsável por pregar a aproximação e a defesa dos mais necessitados.

Entre crescentes detenções, delações e episódios que envolveram torturas e assassinatos amparados pelo governo é que surge o *Movimiento 19 de Enero*, popularmente conhecido como *M-19*. Navarro Wolff (2022) elenca os três conceitos basilares de sua ideologia: o nacionalismo, a justiça social e a democracia econômica e política, para além do fato de rechaçar as teorias marxistas — aspecto que o difere das demais guerrilhas de então. Entre os muitos acontecimentos sangrentos de sua trajetória, destaca-se a invasão ao Palácio de Justiça da Colômbia, em 1985, em Bogotá.

Sob a justificativa de que suas negociações com o estado vinham sendo negligenciadas, 35 guerrilheiros vestidos de civis e autodenominados "Companhia Iván Marino Ospina" decidiram abrir fogo, de forma indiscriminada, contra visitantes e funcionários do local. Munidos de um armamento pesado, mantiveram como reféns cerca de 350 pessoas e, apesar de estimativas imprecisas, estima-se que outras 100 morreram na ação. Relatórios publicados pela *Comisión de la Verdad* publicados em 2009 revelaram ainda, com base em depoimentos de vítimas e de testemunhas, que o governo não traçou estratégias para salvar as vidas dos reféns.

Figura 8 — Ataque ao *Palacio de Justicia de Colombia*



Soldados do exército colombiano tentam liberar reféns e preparam-se para invadir, munidos de um tanque de guerra e metralhadoras, o *Palacio de Justicia*. Créditos: Acervo do jornal *El Espectador*, 1985.

Disponível em: <<https://www.elespectador.com/judicial/son-14-los-militares-llamados->

[a-indagatoria-por-torturas-en-el-holocausto-del-palacio-de-justicia-article-594327/](#)>. Acesso em 4 de maio de 2023.

Tais eventos serviram como inspiração, três décadas mais tarde, para a instalação *Noviembre 6 y 7 (2002)*, concebida por Doris Salcedo no mesmo local dos acontecimentos e a ser discutida adiante, no capítulo 3. Utilizando peças características de seu processo criativo, dentre as quais se incluem objetos de uso cotidiano como cadeiras, a autora buscou refletir ao longo de 28 horas, mesmo período em que se desenrolou a ação, o vazio deixado pelas vítimas.

O desejo de revisitar o passado por intermédio da imaginação, no intuito de despertar consciência, remonta à definição de memória cultural dada por Freitas Vereno (2016, p. 180). Ele argumenta que esta faculdade possibilita “construir uma imagem narrativa do passado e, através desse processo, desenvolver uma imagem e uma identidade de nós mesmos”, atuando na preservação “da herança simbólica institucionalizada, à qual os indivíduos recorrem para construir suas próprias identidades e para se afirmarem como parte de um grupo”.

Vários outros artistas se somariam a Salcedo nos anos seguintes a fim de rever o trauma colombiano deixado pela guerra, que só passa a vislumbrar negociações de cessar fogo em 1982, durante o governo de Belisario Betancur (1982-1986). De tais conversas é que surge o partido político *Unión Patriótica (UP)*, agremiação que teve seus membros exterminados e foi símbolo das obscuras alianças formadas pela guerrilha com narcotraficantes, paramilitares e agentes de Estado ligados a esquemas de corrupção.

Em um cenário paradoxal, enquanto se aproximavam os anos 1990, o socialismo soviético se dissolvia entre a queda do muro de Berlim. A ausência de recursos básicos em Cuba, isolada pelo bloqueio norte-americano, também era discutida internacionalmente. Na contramão, as *Farc* mostravam um poder ascendente, que lhe permitia, por intermédio de financiamentos ilícitos, não só redefinir suas estratégias de sobrevivência, mas também expandir domínio e angariar quantias bilionárias⁴⁹.

Como táticas de intimidação, minas terrestres e até mesmo o recrutamento de crianças e adolescentes passaram a ser orquestrados. No entanto, até os anos 2000 seriam mais uma vez os sequestros a principal ferramenta de obtenção de recursos. O caso mais emblemático aos olhos do mundo talvez seja o da então candidata à presidência pelo partido *Oxígeno Verde*, Ingrid Betancourt, que passou seis anos sob o domínio de forças armadas. Seu livro de memórias, *No hay silencio que no termine (2010)*, foi traduzido para diversos idiomas.

⁴⁹ Ver: *Unfunny money*. The Economist, Londres. 14 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.economist.com/the-americas/2016/04/14/unfunny-money>>. Acesso em 10 de agosto de 2023.

Mais uma vez, estas e outras ações “geraram na opinião pública um sentimento de rejeição, não apenas em relação às Farc-EP, mas de maneira geral em relação ao processo e seus protagonistas de ambos os lados” (Villamizar, 2017, *e-book*, posição 10914)⁵⁰. Seu grande objetivo era ter 60 mil homens armados e força suficiente para cercar Bogotá, tomando, portanto, o poder — expectativas que terminaram frustradas pela instauração do *Plan Colombia (2000)*, estratégia contrainsurgente que recebeu apoio econômico e assistência militar dos Estados Unidos.

O impacto a longo prazo e a divergência de opiniões em relação à efetividade da cooperação entre ambos os países ainda hoje é alvo de debate, tal qual o que propõe Rojas (2009, p. 22). Para a autora, a Colômbia foi transformada em laboratório para um tipo de “intervenção internacional que revela os limites, as oportunidades e os desafios da intervenção no contexto da globalização, de modo a endossar o chamado '*global empire building*', cujo significado mais profundo está vinculado ao desafio da construção de uma ordem global regida pelos Estados Unidos”⁵¹.

Em meio a este delicado contexto, marcado por vários atravessamentos, uma terceira frente de ameaça à segurança nacional surgiria, o paramilitarismo. Financiado economicamente pelos governos norte-americanos e considerado o mais violento dos atores sociais que constituem o conflito armado colombiano, este terminou por se inserir em praticamente todos os setores da sociedade a partir dos anos 1980. Empenhado no desmonte de movimentos insurgentes de cunho marxista, sabotou numerosas negociações que pudessem reconhecer a estes quaisquer inserções em espaços de poder.

Com inimigos espalhados por todas as partes, estabeleceu-se uma nova guerra milimetricamente planejada e financiada em que “jornalistas, juízes, intelectuais, professores, sindicalistas, ecologistas, defensores dos direitos humanos, candidatos à Presidência da República e centenas de milhares de camponeses endossam a extensa e triste lista de vítimas do terror” (Trujillo, 2017, *e-book*, posição 3074)⁵². Foi sob esta conjuntura que a extrema-direita justificou a realização de uma nova “caça às bruxas”, que tinha como alvo a esquerda radical e, mais uma vez, evocava um conflito marcado por filosofias antagônicas.

⁵⁰ “Generaron en la opinión pública un sentimiento de rechazo, no solamente en las Farc-EP, sino en general hacia el proceso y sus protagonistas de lado y lado”.

⁵¹ “Intervención internacional que revela los límites, las oportunidades y los desafíos de la intervención en el contexto de la globalización y del ‘*global empire building*’, cuya significación más profunda se vincula al desafío de la construcción de un orden global bajo la égida estadounidense”.

⁵² “Periodistas, jueces, intelectuales, maestros, sindicalistas, ecologistas, defensores de los derechos humanos, candidatos presidenciales y cientos de miles de campesinos engrosaron la larga y triste lista de víctimas del terror”.

Fruto de uma política de extermínio sistêmica e que lhe garantiu controle sobre a população civil, principalmente, em zonas de forte influência da guerrilheira, o paramilitarismo utilizou, de imediato, táticas e influências que o ex-comandante Hébert Veloza García descreve como hediondas. Conforme recordou em depoimento ao *Tribunal Superior de Medellín (TSM)*, em 2014,

Se provocássemos terror e conseguíssemos provocar medo semelhante ao que impunha a guerrilha, essa comunidade não iria reproduzi-la, por isso decapitações e esquartejamentos eram táticas orientadas pelo 'Doblezero' [*Carlos Mauricio García Fernández, ex-militar e líder paramilitar nos anos 1980 e 1990*]. Nós as aplicávamos também como forma de sobrevivência já que éramos poucos homens. Outra tática usada e bastante efetiva era o deslocamento forçado, assim conseguíamos tirar-lhes o suporte e o abastecimento de alimentos, remédios e informação à guerrilha que se estabeleceu em zonas rurais. Dizíamos [*aos camponeses*] que se não abandonassem a região iríamos matar todos aqueles que ficassem, que, se não o fizessem, os considerávamos guerrilheiros e esses matávamos. Era uma tática para fragilizar o inimigo militarmente, porque assim podíamos controlá-lo (Veloza García, 2014, p. 240)⁵³

Com o respaldo de autoridades federais e municipais, de setores do exército e da polícia, bem como da própria população, pouco a pouco os grupos paramilitares fomentaram um aumento da violência e do terrorismo em zonas rurais, assumindo a autoria de massacres contra cidadãos acusados de tolerância e cumplicidade com a guerrilha. Se a princípio não havia resistência por parte da sociedade e das autoridades, suas respectivas visões seriam transformadas a partir de um crescente número de homicídios.

Figura 9 — Agentes paramilitares

⁵³ “Si generábamos terror y lográbamos que nos tuvieran el mismo miedo que a la guerrilla, esa comunidad no le iba a ‘copiar’ a la guerrilla, por eso se usaban decapitaciones, descuartizamientos, era una táctica orientada por ‘Doblezero’ la aplicábamos también como una forma de sobrevivencia porque éramos muy pocos hombres. Otra de las tácticas utilizadas y de las más efectivas era el desplazamiento, así le quitábamos el apoyo y el suministro de alimentos, medicinas e información a la guerrilla que estaba en zonas rurales, les decíamos [*a los campesinos*] que si no abandonaban las zonas íbamos a matar a los que no se fueran, quienes se quedaban, para nosotros eran guerrilleros y a esos los matávamos, era una táctica para debilitar al enemigo militarmente, porque los controlábamos”.



Integrantes de grupo paramilitar posam exibindo armas de grosso calibre. Fonte: AFP/Reuters. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/colombia/2022/08/09/hay-responsabilidad-directa-del-estado-por-el-surgimiento-y-actuacion-del-paramilitarismo-comision-de-la-verdad/>. Acesso em 14 de junho de 2023.

Tornaram-se comuns ainda ataques sistemáticos “a organizações sociais e políticas que simpatizavam com a guerrilha ou que, por suas convicções em relação aos direitos humanos, opunham-se às ilegalidades das autoridades⁵⁴” (Melo, 2017, p. 275). A partir do ano de 1985, em virtude das constantes ameaças registradas no interior, registrou-se uma nova onda de migrações e deslocamentos forçados. A violência política colombiana tinha projeção internacional, e o país passou a ser associado com frequência a essa natureza hedionda, além de estar na mira de observatórios internacionais pelos crimes cometidos contra a população civil, que vão desde violências sexuais contra mulheres e crianças residentes em zonas de domínio guerrilheiro e paramilitar até ataques a bombas com dezenas de mortos.

Os estereótipos, que ainda hoje são marcas dessa conjuntura que regeu os anos 1980 e 1990, remontam a uma outra face do conflito armado, em que a violência simbólica, isto é, que “se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também, frequentemente, daqueles que a exercem na medida em que uns e outros são inconscientes de a exercer ou a sofrer (Bourdieu, 1997, p. 16)”, haveria de deixar vestígios muito além daquilo que é visível.

Com o auge do paramilitarismo e a ascensão do narcotráfico a partir da década de 1980, uma forte crise atingiu os sistemas político e judiciário, fragilizando-os após o assassinato em série de quatro candidatos à presidência da república, entre os quais Luis Carlos Galán, opositor de Pablo Escobar e defensor da criminalização do narcotráfico. O país enfrentaria a partir de então o que Schnur define como “guerra civil legal” (Schnur, 1983), garantidora de um cenário

⁵⁴ “Organizaciones sociales y políticas que simpatizaban con la guerrilla o que, por sus convicciones sobre derechos humanos, se oponían a las ilegalidades de las autoridades”.

regido pelo totalitarismo. A inércia, a convivência e o envolvimento de seus governantes com grupos violentos fomentaram violações de direitos humanos e o apreço ao discurso militar, sustentando, com amparo da própria lei, os enfrentamentos na Colômbia.

A implementação desse *modus operandi*, que levou parlamentares a discutirem a realização de uma nova Assembleia Constituinte em 1991, é discutida por Agamben (2007) ao tratar do que define como estado de exceção, já que, sob sua perspectiva

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, através do estado de exceção, de uma guerra civil legal, que permite a eliminação física não somente dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer motivo, não sejam integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado em termos técnicos) se tornou uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, mesmo naqueles que se autodenominam democráticos (Agamben, 2007, p. 25)⁵⁵.

Em outras palavras, havia uma contradição entre discursos e ações na política colombiana, de modo que ilegalidades foram cometidas ante a justificativa de construir um futuro de paz. Ainda que em tese houvesse uma estrutura governamental ativa e que posicionasse o Estado como um agente capaz de tomar decisões que visavam o bem-estar coletivo, suas atitudes perpetuaram o caos, despertando questionamentos em relação ao respeito de preceitos democráticos caros aos direitos humanos.

Entre desacordos e diálogos que não obtiveram sucesso, o governo colombiano, decidido a responder com igual ou superior violência às investidas de grupos considerados como ameaças, passou a adotar parâmetros de condução do conflito armado que, respaldados pelo próprio Estado de Direito, pavimentaram a manutenção dos ciclos de violência. A esse respeito, Agamben (2007) argumenta que

Se as medidas de exceção são o fruto dos períodos de crise política e, em sua condição natural, fazem parte do espectro político e não do espectro jurídico constitucional, elas se encontram na paradoxal situação de serem medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção se apresenta como a forma legal daquilo que não pode sê-lo. Por outro lado, se a exceção é um dispositivo original através do qual o direito se refere à vida e a inclui em si por intermédio da própria suspensão, então, uma teoria do

⁵⁵ “El totalitarismo moderno puede ser definido, en ese sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político. Desde entonces, la creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) devino una de las prácticas esenciales de los Estados contemporâneos, aun de aquellos así llamados democráticos”.

estado de exceção é condição preliminar para definir a relação que liga e ao mesmo tempo abandona o ser vivo nas mãos do direito (Agamben, 2007, p. 24)⁵⁶.

O narcotráfico haveria de consolidar a ideia de que a Colômbia se tornava, com a chegada dos anos 1990, uma terra arrasada. Seria a vez dos cartéis de Medellín e Cali tomarem as rédeas da guerra civil que estava em curso. Com uma crescente porcentagem de vítimas inocentes e desaparecimentos, o conflito armado colombiano escalaria a níveis nunca antes vistos, de modo que, entre reviravoltas e negociações intrincadas, seria necessário às autoridades repensar a forma de executar sua política antidrogas, que deixaria milhares de mortos, além da perpetuação de um mito na figura do traficante Pablo Emilio Escobar, elevado àquela altura ao posto de homem mais procurado do planeta.

2.6. Narcoterrorismo e cultura

O consumo de drogas na Colômbia restringiu-se a espaços considerados marginais até a década de 1920. Poetas boêmios como Porfirio Barba Jacob já tinham abordado o uso de psicotrópicos e alucinógenos como a maconha em poesias, entre as quais cabe menção *Balada de la loca alegría* (1916). Opióides e cocaína também faziam parte de obras advindas, principalmente, de autores pertencentes à aristocracia de então.

A partir dos anos que se seguiram à *Guerra de los Mil Días* e a trégua firmada entre Liberais e Conservadores, o governo colombiano decidiu tomar medidas drásticas, tornando ilegal o consumo dessas substâncias. O endurecimento das leis impactou ainda, décadas mais tarde, a própria cultura de regiões como o Cauca, onde o cultivo de *marijuana* era uma atividade comum.

No fim dos anos 1960, a demanda norte-americana por *Cannabis* criou nas regiões de Santa Marta e La Guajira, locais com presença constante de contrabandistas, um novo negócio pautado na exportação da droga, que chegou a contar em alguns casos com parcerias feitas com empresas de turismo, bem como com a própria política. Foi a maconha que abriu portas, nos

⁵⁶ “Si las medidas excepcionales son el fruto de los períodos de crisis política y, en tanto tales, están comprendidas en el terreno político y no en el terreno jurídico constitucional, ellas se encuentran en la paradójica situación de ser medidas jurídicas que no pueden ser comprendidas en el plano del derecho, y el estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal. Por otra parte, si la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de sí por medio de la propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho”.

Estados Unidos, e posteriormente em países como Equador e Bolívia, para a criação de um mercado que rendia altas quantias em dinheiro em curtos períodos de tempo.

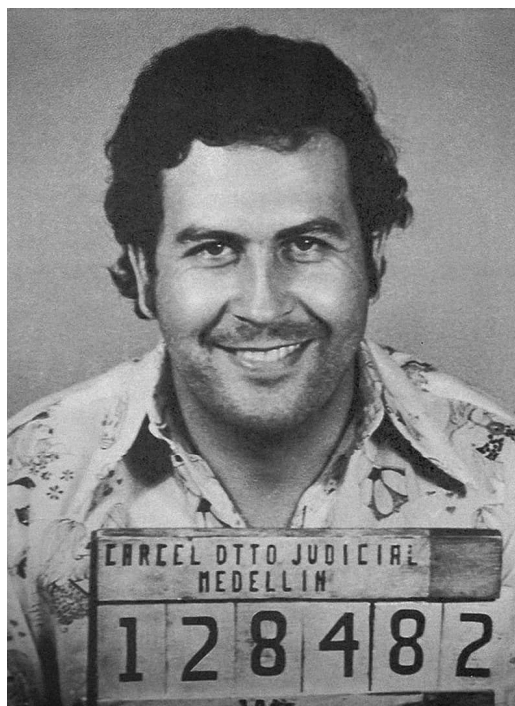
Cali, cidade localizada na região Sudoeste da Colômbia, foi pioneira na formação de cartéis de drogas. Já em Medellín, os negócios dos irmãos Ochoa e de Pablo Escobar prosperava, até que, em 1977, este último decide comprar uma ilha no Caribe com a finalidade de torná-la uma ponte aérea para o envio de mercadorias. Tendo pleno controle das rotas de distribuição, que também passaram a contemplar o México, a Colômbia se tornou a maior fornecedora do mercado de cocaína em solo norte-americano.

Construindo pouco a pouco um império que incluiu a escolha de um bairro em Medellín para abrigar desde a população mais pobre aos conhecidos sicários⁵⁷, Escobar passou a forjar para si uma imagem de Robin Hood, na intenção de se blindar do cerco policial encabeçado pelas oligarquias. A princípio, os governos de Pastrana e López não o consideravam uma ameaça, mas, durante a gestão de Turbay, as fortunas geradas pelo narcotráfico e sua consequente influência em esquemas de corrupção passaram a ser vistas com incômodo. Até o início dos anos 1980, viveu-se um apogeu de riqueza em que “joias exageradas, roupas espalhafatosas e de marca, casas e prédios com excesso de luxo, grifes e decorações douradas, cirurgias plásticas que transformavam mulheres em objetos que se exibiam na companhia de carros” (Melo, 2017, p. 250)⁵⁸ passaram a ser elementos corriqueiros neste meio, garantindo projeção àqueles que encabeçavam o mercado de ilícitos.

Figura 10 — Pablo Escobar

⁵⁷ Define-se como sicário, tendo como base o dicionário da *Real Academia Española*, aquele ou aquela que atua como “*asesino asalariado*”. Em português, assassino de aluguel. Ver: <<https://dle.rae.es/sicario>>. Acesso em 30 de novembro de 2023.

⁵⁸ “Joyas ostentosas, ropas estridentes y de marca, casas y edificios con exceso de lujos, griferías y decoraciones doradas, operaciones de cirugía plástica que convertían a las mujeres en objetos que se exhibían junto a carros”.



Narcoterrorista Pablo Escobar sorri ao ser fichado pela polícia de Medellín, nos anos 1980. Créditos: *Comisión de la verdad*. Disponível em: <<https://www.comisiondelaverdad.co/narcotrafico-tercer-actor>>. Acesso em 8 de dezembro de 2023.

Morto em uma emboscada armada pela *Drug Enforcement Administration (DEA)*⁵⁹, em 1993, Escobar chegou a tentar uma vaga no Congresso como deputado suplente, em 1982. Sua incursão na política, profundamente ligada às ambições que possuía como narcotraficante, o levaram a ser deposto e a perder a imunidade parlamentar após ter sido condenado por um homicídio cometido anos antes. Sua reputação seria manchada de maneira definitiva logo em seguida após o Ministério da Justiça colombiano invadir e destruir laboratórios de processamento de cocaína nos *Llanos Orientales* - todos locais que funcionam sob sua gerência. Começava aí uma guerra marcada por chacinas cometidas a sangue frio.

A morte do ministro Rodrigo Lara Bonilla sob as ordens de Escobar, em resposta à perseguição do Estado a seus negócios ilícitos, foi o detonador de atos terroristas que resultaram no encorajamento das máfias na execução de magistrados, juízes, jornalistas e até mesmo funcionários do tráfico considerados traidores. O narcoterrorismo terminou sendo o grande desafio da ordem pública na virada da década de 1990, tendo, inclusive, preparado atentados à bomba, explosões de boeings e o quase assassinato do futuro presidente Ernesto Samper, em uma armadilha que teve como cenário o Aeroporto *El Dorado*, em Bogotá.

⁵⁹ Criada em 1973, a *Drug Enforcement Administration (DEA)* é um órgão federal de segurança ligado ao departamento de Justiça dos Estados Unidos. É responsável por cumprir leis federais referentes a crimes ligados ao narcotráfico. Ver: *Drugs of Abuse: a DEA resource guide*. US. Department of Justice, 2020.

Ante a esta conjuntura, seria natural pensar que os sobreviventes, conforme Gagnebin (2009), não conseguiriam se esquecer ao longo das décadas seguintes de suas tragédias, nem que o desejassem. A repetição, fator crucial para a manutenção do modelo de negócios imposto pelos narcoterroristas e também em sua proposta de organização social, tornou-se, com o tempo, um aspecto basilar dos esforços de preservação da memória, contribuindo direta ou indiretamente com as tentativas de dizer o indizível, isto é, “elaborando simbolicamente o trauma e permitindo-lhes continuar a viver, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (Gagnebin, 2006, p. 99).

Na tentativa de negociar sua permanência no país e o fim de alianças com a Justiça norte-americana, surgiu o grupo denominado *los extraditables*⁶⁰, mais uma vez coordenado por Escobar. Seu lema era: “Preferimos uma vala na Colômbia do que uma prisão nos Estados Unidos”⁶¹. Coube, então, ao candidato eleito nas turbulentas eleições de 1990, o liberal César Gaviria, a convocação de uma Assembleia Constituinte, prontamente respaldada pela vontade popular. As ofensivas entre o Estado e o tráfico de drogas continuavam, com a permanência da repressão aos cartéis e o crescimento da pobreza, que em contrapartida colocava à mercê do tráfico parte significativa da juventude pobre colombiana.

Os responsáveis por atos hediondos nas cidades colombianas buscavam se esquivar de sua responsabilidade, ao mesmo tempo em que os mais afetados, inclusive em caráter estrutural, também não almejavam discutir seu espaço no conflito. Com um número de pessoas envolvidas cada vez maior, oriundas de diferentes classes e motivações, os crimes cometidos durante o conflito viriam a experimentar o ápice da midiaticização com os sequestros em massa que se voltaram para personalidades da mídia. Usadas como moeda de troca entre os anos de 1990 e 1991, essas ações escancararam a ousadia de Escobar e tiveram como vítimas a filha do ex-presidente Julio Cesar Turbay, a jornalista Diana Consuelo Turbay Quintero.

Seu modus operandi chamaria a atenção de Gabriel García Márquez, que, aos 69 anos, aceitaria o desafio de escrever um romance-reportagem intitulado *Noticia de un secuestro* (1996). A realização do projeto, que é tema do capítulo 2 desta dissertação, pressupõe que o

⁶⁰ Com a assinatura do tratado de extradição entre a Colômbia e os Estados Unidos, em 1979, deu-se início uma série de atentados mortíferos que, posteriormente, sob a coordenação de Pablo Escobar, passam a ser assumidos pelo chamado grupo *Los extraditables*. Seu objetivo era, como o próprio nome indica, pressionar as autoridades locais a abdicar da referida lei que previa a extradição de presos que cometeram crimes de narcotráfico envolvendo ambos os países. Sua intenção era garantir que os julgamentos fossem realizados na Colômbia, onde a legislação àquela altura previa punições mais brandas. Um dos lemas adotados pelo grupo era "Preferimos una tumba en Colombia a un calabozo en los Estados Unidos". Ver: EL TIEMPO, *La historia jurídica de la extradición*. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-597829>>. Acesso em 22 de outubro de 2023.

⁶¹ “Preferimos una tumba en Colombia a una cárcel en los Estados Unidos”.

escritor, inserido nas esferas política e jornalística, fosse mais um entre os muitos artistas que buscavam refletir em suas produções os dramas políticos de então, uma decisão que também torna a própria obra parte de um registro histórico.

De forma similar, o trauma da violência escolhido como tema central da obra de Doris Salcedo, jovem artista visual que começava a ganhar notoriedade em algumas das mais respeitadas galerias internacionais, trabalhava na formação de novas percepções do luto, bem como a revisão dos intrincados cenários deixados pela guerra - dinâmicas que, em seus detalhes, remontam à própria concepção de história proposta por Agamben (2005, p. 111), que favorece a construção de uma nova cultura à medida que transcorrem os anos. Para o autor, a história está

Acompanhada de certa experiência de tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeira, certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência. Portanto, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também, e antes de tudo, mudar o tempo. (Agamben, 2005, p. 111).

O fato de mergulhar em um acontecimento cheio de lacunas e ainda recente, utilizando suas respectivas projeções para suscitar a reflexão de leitores e espectadores, fez com que os objetos criativos de Gabo e Salcedo encontrassem eco no que pontua Sara Rojo (2012, p.96), para quem “os artistas inconformados, geralmente, com o status quo vigente, estão num terreno instável entre sua subjetividade afetiva e certo tom irônico, presente quando se enfrentam com a possibilidade-impossibilidade de serem textos-registro das contradições e utopias de um tempo específico”. Em ambos os casos, a arte contribuiu para a formação de um sentido, levando o romance de violência a se apresentar como um importante agente na construção do pensamento crítico a respeito do conflito armado.

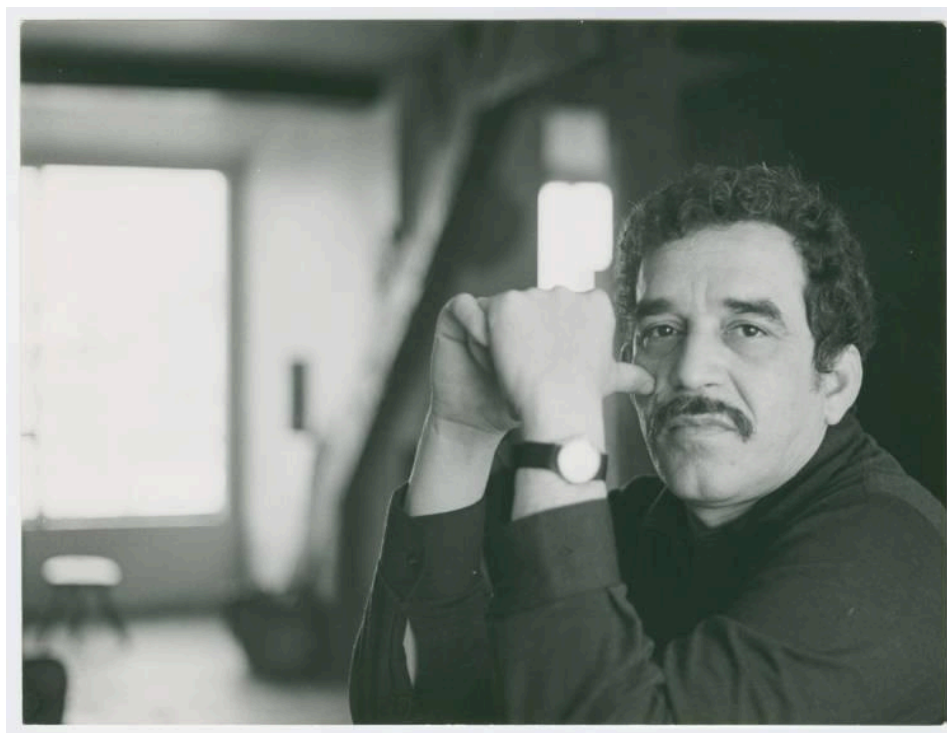
3 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: JORNALISMO LITERÁRIO COMO FERRAMENTA DE MEMÓRIA

*¡Viva la paz con los ojos abiertos!*⁶²
(Gabriel García Márquez)

⁶² “Viva a paz com os olhos abertos”. Esta frase foi proferida por García Márquez durante um discurso na *Jornada de Artistas por La Paz*, realizado em Bogotá no ano de 1984. Ver: <<https://fundaciongabo.org/es/recursos/publicaciones/la-paz-con-los-ojos-abiertos-periodismo-comunicacion-y-construccion-de-paz-en>>. Acesso em 4 de dezembro de 2023.

No ensaio *Fidel Castro y Gabriel García Márquez o la política y las letras en hispanoamérica* (2020), o professor colombiano Ariel Castillo Mier discute a criação, a partir dos anos 1960, de um projeto cultural latino-americano. Este movimento, também insuflado pelos ideais da Revolução Cubana (1959), buscou orientar o fortalecimento de uma consciência diversa das identidades ante as investidas estrangeiras, em especial aquela coordenada pelos Estados Unidos. Pensar sua existência, além do que se refere às identidades, implica reconhecer o ímpeto de investigar causas e efeitos das catástrofes, utopias e conflitos locais. Todos são temas que, em maior ou menor proporção, integram as narrativas de Gabriel García Márquez (Fig. X), mantendo-se vigentes, imersos em uma realidade que contempla a multiplicidade das identidades e seu constante movimento.

Figura 11 — Gabriel García Márquez



Gabriel García Márquez posa sério para a câmera, *circa* 1970. Créditos: Coleção do autor, *Harry Ransom Center, University of Texas at Austin*. Fotografia desconhecido. Disponível em: <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll73/id/18863/rec/18>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

Para além de encabeçar o chamado *boom* latino-americano⁶³, o autor tratou de firmar-se como uma figura ativa na política. Saldívar (1997) e Martin (2008) concordam que a experiência de viver em Bogotá e em suas imediações foi o que o levou García Márquez, ainda nos anos 1950, a se comprometer com uma ideologia política concreta, o socialismo, mas também, ainda que por alguns anos, “com um jeito particular de observar e interpretar a realidade, e, além disso, um modo específico de expressá-la e transmiti-la tecnicamente. O resultado seriam reportagens políticas que levam sua assinatura, além da escrita dos romances *El coronel no tiene quien le escriba* e *La mala hora*, bem como dos contos de *Los funerales de la Mamá Grande*” (Martin, 2008, posição 3756)⁶⁴.

As primeiras leituras de textos políticos feitas por García Márquez (1982), como o próprio haveria de rememorar, datam de sua adolescência, período em que estudou no *Liceo Nacional de Varones*, na cidade de Zipaquirá. Ao mencionar a formação política que recebeu em conversa com o amigo Plinio Apuleyo Mendoza, o autor atribuiu o interesse pelo tema ao avô, o coronel Nicolás Ricardo Mejía Márquez, um liberal ex-combatente na *Guerra de los Mil Días* que se torna figura central na concepção da obra *garcíamarqueana*. A esse respeito, Gabo afirma que, dispensando os contos de fada, narrava-lhe

As histórias mais terríveis da nossa última guerra civil, guerra que livres-pensadores e anticlericais travaram contra o governo conservador. Meu avô também me falava da matança dos trabalhadores bananeiros, que ocorreu na mesma região e no mesmo ano em que nasci. Como pode perceber, por influência familiar, estive mais próximo da rebeldia do que da ordem tradicional (García Márquez, 1982, p. 101).⁶⁵

Mais tarde, como percebemos, seu engajamento propôs à guisa da literatura e do jornalismo observações “intuitivas ao poder, seu enigma, seus ritos, sua relação com o mal e com a violência” (Mier, 2020, posição 382)⁶⁶, aspectos imprescindíveis para a compreensão de questões da vida e da obra que viria a construir, muitas vezes inerentes uma à outra. Pela escrita,

⁶³ Considerado por Ayén (2019) como um "fenômeno polifônico latino-americano", o *boom* foi um movimento literário que abarcou obras de figuras como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges e Mario Vargas Llosa. Entre as décadas de 1960 e 1970, seus livros, marcados por discursos políticos e, muitas vezes, um caráter experimental, foram ostensivamente divulgados na Europa e no restante do mundo. Ver: AYÉN, Xavi. *Aquellos Años del Boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: Debate, 2019.

⁶⁴ “Con un modo particular de observar e interpretar la realidad, y asimismo un modo específico de expresarla y transmitirla técnicamente. El resultado serían los reportajes políticos que llevan su sello, además de la escritura de las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* y los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande*”.

⁶⁵ “En vez de contarme cuentos de hadas, me refería las historias más terribles de nuestra última guerra civil, guerra que librepensadores y anticlericales libraron contra el gobierno conservador. También mi abuelo me hablaba de la matanza de los trabajadores bananeros, que ocurrió en la misma región y en el mismo año en que yo nací. Como ves, por influencia familiar, estuve más cerca de la rebeldía que del orden tradicional”.

⁶⁶ “De la intuición del poder, su enigma, sus ritos, su relación con el mal, con la violencia”.

García Márquez nos oferece livre acesso a uma análise testemunhal da sociocultura colombiana, o que reforça as várias dicotomias e associações existentes nesse processo, entre as quais encontram-se as interlocuções entre violência e poder. Sua obra e o conjunto de interesses que a constitui foram o que lhe permitiram narrar, em uma série de reportagens, impressões da Europa comunista no período pós-guerra, bem como coordenar as já extintas revistas *Alternativa* e *Cambio-16*.

Sua ação informal como diplomata é outro aspecto que merece menção. Foram muitas as ocasiões em que o autor assumiu o posto de mediador em conflitos de origem política, inclusive, não apenas restritos à Colômbia, mas também a países da América Central. Cabe destacar El Salvador e Nicarágua. Esta posição permitiu-lhe conhecer as muitas faces de um mesmo conflito e, portanto, ouvir todos os lados envolvidos, uma característica cara à sua atuação como jornalista e fundamental para a construção de obras mais complexas como o romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), escolhido como nosso objeto e o qual discutiremos adiante.

Nesse meio tempo, em paralelo, García Márquez cercou-se de figuras influentes, entre as quais se destaca o revolucionário e ex-ditador Fidel Castro, com quem estabeleceu uma longa amizade. Segundo Esteban e Panichelli (2004), a intimidade até mesmo o levaria a incorporar traços pessoais seus à composição dos protagonistas dos romances *El otoño del patriarca* (1975) e *El general en su laberinto* (1989), considerados duas espécies de crônicas do poder.

A transitoriedade de García Márquez por ambientes e situações em que se faz presente a atividade política atesta seu pertencimento ao que Rancière (2004), em uma coluna publicada na versão digital do jornal *Folha de S. Paulo*, postula ser uma geração de “artistas e atores do mundo da arte a utilizar seus meios e seus lugares para testemunhar uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis, opondo suas propostas de intervenção ao fanatismo reinante”. Foi esta a intenção que o levou a investigar, em diferentes momentos, as manifestações da política de seu país e seus respectivos acontecimentos históricos, capazes de situar a Colômbia como um espaço de intensas transformações.

García Márquez, é importante afirmar, tratou de delinear uma interação entre seu objeto, isto é, a política colombiana, e o contexto em que esta se estabelece, de forma que sua obra, nas palavras de Facina (2004), abdica da possibilidade de ser um espelho do mundo social, e sim, parte constitutiva deste. A autora defende, ao tratar das manifestações culturais e sua relação com a escrita, o fato de que esta

Expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Analisar visões de mundo e ideias transformadas em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente. (Facina, 2004, p. 25)

Em toda a literatura mundial e não apenas na Colômbia, desde a *Iliada* (2013) até as trinta e duas batalhas perdidas pelo coronel Aureliano Buendía⁶⁷, a violência se converteu em um tema frequente, quase fundamental na criação da intriga. A literatura, de modo semelhante, sempre se encarregou de ficcionalizar fatos históricos, assumindo ser o que Sevcenko (2003, pg. 30) descreve como um agente responsável pelo “testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”. Isto ocorre, por exemplo, quando García Márquez evoca o poder e a influência da *United Fruit Company* no Massacre das Bananeiras, em *Cien Años de Soledad* (1967), ou resgata os vestígios de tensão existentes nos anos pós-guerra, que ambientam as novelas *La mala hora* (1962) e *La hojarasca* (1955). O impacto da barbárie, vale observar, está referenciada até mesmo em seus respectivos títulos.

De fato, para Rama (1982, p. 33) “as causas da violência admitem múltiplas explicações. Mas, em contrapartida, tende a canalizar-se de um só jeito no plano da concretude: será através das manifestações políticas”⁶⁸. Este panorama, segundo o pensador uruguaio, poderia explicar a presença da violência na obra de García Márquez. Em seus escritos, fica claro como esta é simultânea à “opressão política, embora ambas estejam internamente desgastadas pela persistência: elas não se expressam com a força excessiva de sua irrupção inicial, mas têm adquirido um caráter, poderíamos dizer, institucional, até compor o tecido diário das vidas humanas. Os personagens se surpreendem quando adquirem repentinamente a autoconsciência dessa situação em que existem”⁶⁹.

Dito empenho em rever a responsabilidade histórica encontra nos trabalhos com a memória formas de prover a reparação, conforme Halbwachs (2004, p. 77). O teórico haveria de assegurar que a lembrança “é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas

⁶⁷ Aureliano Buendía é um dos protagonistas do romance *Cien años de soledad* (2013). Posteriormente à sua publicação, em múltiplas ocasiões, García Márquez haveria de ressaltar que o mesmo foi inspirado na figura do avô, o coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, um combatente liberal sobrevivente de derrotas. Ver: MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: una vida*. Madrid: Debolsillo, 2008.

⁶⁸ “La violencia puede admitir variadas explicaciones causales. Pero en cambio, tiende a canalizarse de un solo modo en el plano de lo concreto: será a través de las manifestaciones políticas”.

⁶⁹ “Opresión política, aunque una y otra están como interiormente gastadas por la persistencia: no se expresan con la fuerza desmesurada de su irrupción primera, sino que se han revestido de un carácter, diríamos, institucional, hasta componer el tejido diario de las vidas humanas. Los personajes se sorprenden cuando adquieren bruscamente la autoconciencia de esa situación en que existen”.

anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou alterada”. Esses escombros e fragmentos, sob a perspectiva de Seligmann-Silva (2003, p. 71), vão permitir, no presente e com o intermédio da palavra, a construção de uma *montagem* sócio-histórica.

É certo que este tema e sua respectiva relação com o poder ocupariam muito antes de *Noticia de un secuestro* (1996) o centro das discussões que concernem o trabalho de Gabriel García Márquez. A relação entre literatura e conflito armado na Colômbia tem como primeiro grande expoente o romance *La vorágine* (2015) e segue se intensificando até atingir seu ápice no fim da década de 1950. Aí adquire um espaço que transcende as narrativas de Gabo, atingindo a produção literária colombiana como um todo. A violência sempre foi, como o próprio autor endossou em uma reportagem publicada no jornal *El País*, em 1980, “um tema assustador, mas comum na América: o da violência, que é o pão nosso de cada dia” (García Márquez, 1996)⁷⁰.

Seria natural que as obras do Nobel, conforme sua produção literária fosse se intensificando e adquirindo maior diversidade, passassem a construir pontes que congregassem enquanto literário um caráter também histórico. Nesse período em que se intensifica a aparição de romances que adotam um caráter testemunhal e, não raro, munidos de forte engajamento político, cria-se na literatura colombiana uma categorização. São os romances *de la violencia*⁷¹, que logo seriam alvo de críticas de García Márquez a fim de que se repensasse os rumos da produção literária local e seu próprio processo de escrita, preocupado com princípios éticos e as incontáveis nuances da guerra, como veremos na sequência.

3.1. *La novela de la violencia*

Entre as produções oriundas deste período destacam-se os títulos *Siervo sin tierra* (1954) e *El Cristo de espaldas* (1947), ambos de Eduardo Caballero Calderón; além de *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Álvarez Gardeazábal; e *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía Ángel. Todos são precursores de um movimento que, nas décadas seguintes, em paralelo à guerra civil, tratariam de refletir de diversas maneiras os horrores da Colômbia contemporânea.

Restrepo (1985) argui que nem todos os romances de violência utilizaram uma mesma fórmula narrativa. A autora afirma a existência de uma mudança brusca em sua estrutura no

⁷⁰ “Un tema espeluznante pero común en América, el pan nuestro de cada día”. Ver: *La violencia, tema de la última novela de Gabriel García Márquez*. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1980/09/23/cultura/338508005_850215.html>. Acesso em 2 de dezembro de 2023.

⁷¹ “Novelas de la violencia”.

decorrer dos anos, já que estes vivem seu auge de publicação entre 1946 e 1972, um período relativamente extenso e que correspondente ao momento histórico que lhe empresta o nome, *La violencia*. Enquanto as primeiras obras “quase que se interessam exclusivamente por testemunhar um momento específico de nossa história, as subsequentes, mais além, são cativadas como obras literárias que não apenas oferecem conhecimento sobre a realidade, mas o fazem através do prazer estético” (Restrepo, 1985, p. 187)⁷².

Valencia (2017, 9 s) já argumenta que, no país, não houve “uma tradição de romances, uma grande epopeia, digamos, da violência na Colômbia. São mais romances que dão conta de um grande luto. Não existem em nenhum enfrentamento triunfos, e sim derrotas de quase todos os lados envolvidos e dores incontáveis da população, das pessoas”⁷³. Esta observação é consonante ao que García Márquez argumenta no ensaio *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* (1983). Publicado originalmente em 1959, o texto procura, na obra de Albert Camus, uma influência para seu trabalho como romancista, um caminho para elucidar as muitas dimensões do drama político colombiano que, naquele instante, dominava as narrativas.

Ao revisitar o clássico *La peste* (1947), o autor faz uma analogia entre as vítimas e a enfermidade responsável pela pandemia de peste bubônica. Ambos os sujeitos são posicionados por García Márquez no centro de uma dicotomia do bem e do mal, que se enlaça metaforicamente ao conflito armado colombiano. Para o autor, independente de que lado se esteja em uma guerra, seria necessário levar em consideração a complexidade de fatores que a constituem, algo que, ao seu ver, deixava a desejar na literatura produzida na Colômbia de então. O Nobel defendia que

Aqueles que voltam ao tema da violência na Colômbia terão que reconhecer que o drama daquele tempo não era apenas o do perseguido, mas também o do perseguidor. Que pelo menos uma vez, diante do cadáver destrozado do pobre camponês, o pobre policial de oitenta pesos deve ter sentido medo de matar, mas matou para evitar que o matassem (García Márquez, 1983, p. 532)⁷⁴.

⁷² “Casi que sólo tienen interés en cuando rinden un testimonio a un determinado momento de nuestra historia, las segundas, además de esto, interesan en cuanto a obras literarias que son: deparan conocimiento sobre la realidad, pero lo hacen a través del placer estético”.

⁷³ “No hay una novelística, no hay una gran epopeya, digamos, de la violencia. Más bien unas novelas que dan cuenta de un gran dolor. No existen en ninguna contienda triunfos que contar, sino derrotas casi de todos los bandos y dolores incontables de la población, de la gente”.

⁷⁴ “Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran”.

García Márquez, naturalmente, também tinha consciência de que sua posição assumida como escritor ressoava preceitos básicos do romance histórico⁷⁵, que se vale de fatos para compor sua narrativa. Ao tratar dessa característica em específico, Lukács (2011, p. 36) revisita a obra do britânico Walter Scott a fim de recordar que o gênero foi o responsável por conduzir “o olhar do autor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc.; foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações”.

Em outras palavras e adaptado o devido contexto para a realidade colombiana, ditas obras como as de García Márquez incorporam em si um caráter realista, evidenciado ao se aterem àquilo que de fato existe e se nota guarnecido de concretude, antes de tornar-se ficcional e representativo das relações estabelecidas pelas sociedades. Sob esta égide é que Grinor Rojo (2014) diverge de críticos que tratam de atribuir à obra de Gabriel García Márquez apenas duas leituras possíveis, seja tratando de desvincular em absoluto seus livros da tradição da literatura social latino-americana ou dividindo-os em dois tomos: o primeiro está reservado, essencialmente, ao caráter literário, enquanto o segundo se nota contaminado por sua atuação política. Para o autor chileno, ambos não devem ser enxergados como partes desconjuntadas de uma mesma obra.

Rojo prossegue argumentando a esse respeito que García Márquez alimenta uma natureza heterogênea em sua literatura, fruto de escolhas estéticas capazes de tanger simultaneamente áreas como cinema e história, e que também sustentam um vínculo com a subjetividade, auxiliando-o a atrair o leitor tanto quanto a partir de enredos puramente fantasiosos. Por esta razão, o autor haveria de ter consciência do alcance dado aos discursos social e político, válidos quando se busca comunicar algo. Entretanto, ambos não comportam a mesma acuidade e eficácia de transmissão da mensagem, inerentes ao discurso literário.

Ao tratar do romance *Cien años de soledad* (1967), Benedetti (1972), em um ensaio intitulado *García Márquez o la vigilia dentro del sueño*⁷⁶, defende que é por esta mesma razão que o autor se furta de descrições sangrentas do horror, preferindo ater-se, em geral, aos momentos de trégua, quando é possível refletir sobre as consequências com mais sutileza e construir personagens capazes de refletir a complexidade da guerra, seja em termos políticos ou emocionais.

⁷⁵ Ver: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

⁷⁶ Ver: BENEDETTI, Mario. García Márquez o la vigilia dentro del sueño. In: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Editorial Arca, 1972. Disponível online em: <<https://www.literatura.us/garciamarquez/benedetti.html>>. Acesso em 16 de setembro de 2023.

A perspectiva do colombiano oferece a oportunidade de deter-se nos fatos concisos, no sangue já seco, na angústia sempre aberta. Apenas durante as tréguas é possível realizar o balanço dos conflitos. García Márquez não busca extrair consequências históricas, políticas ou sociológicas; ele simplesmente retrata como são os colombianos (pelo menos os fictícios de Macondo) entre um tumulto e outro, entre uma investida fatal e outra. O equilíbrio se estabelece naturalmente, através das árduas compensações da vida que continua seu curso (Benedetti, 1972, *online*)⁷⁷

García Márquez jamais deixou de produzir a chamada literatura social, que, atrelada às suas escolhas criativas, nos leva a uma assimilação do sofrimento colombiano - algo que, naturalmente, provê tentativas de encontrar discernimento. Não se trata de partir em busca das razões para a guerra que ocorre em diferentes momentos da história, e sim de depreender o impacto que esta provoca na sociedade e nos seres envolvidos. As décadas de 1960 e 1970, inclusive se levado em consideração o contexto de Guerra Fria, são expansivas em termos de conflitos que envolvem violações de direitos humanos, e a literatura, bem como outras áreas de criação artística, não puderam ignorá-los.

Nota-se que seu principal interesse parece estar muitas vezes na atmosfera, naquilo que porventura traga uma leitura mais aprofundada dos fatos, sejam eles ficcionalizados ou não. A atitude de revisitar o ocorrido nada mais seria do que a intenção de alcançar a legibilidade do trauma, a fim de fortalecer os trabalhos de memória. Compreender é, nas palavras de Didi-Huberman (2018, p. 193), “erguer sua cólera diante da violência do mundo - erguer, simetricamente, sua empatia diante do sofrimento do mundo - à altura de um pensamento, de um trabalho. Mas de um trabalho que não esquece, em sua exatidão escrupulosa, nem a fúria nem a empatia”.

Esse gesto de assimilar, portanto, configura o exercício duplo da paciência (Didi-Huberman, 2018, 193), levando em consideração o tempo sofrido e sua reconstituição. Esta espera, ainda como propõe Dorfman (1997, p. 387), propõe que o essencial seria não comprovar o indiscutível peso da temática da violência em nossa realidade factual e literária,

E sim desvendar as formas específicas, múltiplas, contraditórias e profundamente humanas que esse tema apresenta; mostrar como a violência criou uma cosmovisão que não se encontra em nenhum outro lugar; como o homem americano enfrentou o problema de sua morte e sua liberdade e como, derrotado ou vencedor, soube buscar na violência seu ser mais íntimo, seu

⁷⁷ “La mirada del colombiano tiene ocasión de detenerse sobre los hechos escuetos, sobre la sangre ya seca, sobre la angustia siempre abierta. Sólo durante las treguas es posible llevar a cabo el balance de los estallidos. García Márquez no intenta extraer consecuencias históricas, políticas o sociológicas; se limita a mostrar como son los colombianos (al menos los hipotéticos colombianos de Macondo) entre uno y otro fragor, entre una y otra redada letal. El balance se hace espontáneamente, mediante las duras compensaciones de la vida que vuelve a transcurrir”.

vínculo ambíguo ou imediato com os outros. Em última análise, nossa busca se baseia na esperança de poder compreender, através dos olhos emprestados pelos narradores deste século, exatamente — embora não haja precisão que valha — o que é a América (Dorfman, 1997, p. 387)⁷⁸.

No que tange a Colômbia, García Márquez reafirma seu compromisso com a história ao denunciar os horrores da guerra civil já na contemporaneidade e reforça o que outrora Todorov (2013, p. 83) afirmou, reconhecendo o fato de que “não existe ciência social (nem mesmo ciência) que seja livre da subjetividade)”. A partir do romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), marcado por um forte apelo imagético que desembocaria, inclusive, em uma adaptação para a TV⁷⁹, o escritor encontra no jornalismo e na imagem — duas searas de grande interesse para si - as ferramentas para constituir um novo objeto de denúncia.

Como se propõe discutir na sequência, a obra usa sua natureza híbrida, isto é, formada por técnicas de narração da realidade e traços da ficção, para instigar um resgate à memória. Considerado hoje o último grande trabalho jornalístico do autor, o livro se apoia na perspectiva das vítimas para incidir, quase quatro décadas mais tarde, o empenho de Gabo em narrar histórias polifônicas e projetar uma escrita capaz de abarcar os acontecimentos e as nuances da política latino-americana.

3.2. Gabriel García Márquez e o romance-reportagem

Walter Benjamin (2012), ao abordar criticamente a obra do jornalista e escritor russo Nikolai Leskov, afirma que a narrativa

É ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores

⁷⁸ “Sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias, y profundamente humanas, que esa temática presenta; mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás. En último término, nuestra búsqueda se construye sobre la esperanza de poder comprender, a través de los ojos que nos prestan los narradores de este siglo, exactamente —aunque no hay exactitud que valga— qué es América”.

⁷⁹ Em 2022, como parte de uma série de projetos audiovisuais póstumos baseados na obra do autor, *Noticia de un secuestro* (1996) foi adaptada em formato de minissérie. O filho mais velho de Gabriel García Márquez, o cineasta Rodrigo García Barcha, assumiu a função de produtor executivo na obra, que teve seus direitos adquiridos pela plataforma *Prime Video*. Ver: ARAUJO, Guilherme. *Gabriel García Márquez embasa série sobre crimes na Colômbia*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 de agosto de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/08/gabriel-garcia-marquez-baseia-serie-sobre-crimes-politicos-na-colombia.shtml>>

começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria. (Benjamin, 2012, p. 221).

No ano de 1996, Gabriel García Márquez (2010, p. 55), consciente desta posição cara ao jornalismo, proferiu durante um discurso aquela que seria uma de suas mais célebres frases. O escritor definiu o ofício como “uma paixão insaciável que só pode ser digerida e humanizada por meio de sua confrontação implacável com a realidade. Ninguém que não a tenha experimentado pode imaginar essa servidão que se alimenta das imprevisibilidades da vida”⁸⁰. Na composição de seu processo criativo, o vínculo que estabelece com a literatura há de encontrar sua máxima correspondência na reportagem, que, em uma espécie de intercâmbio, mostra-se aliada na construção desse estilo de escrita calcado em visualidades e que, não obstante, corresponde a uma natureza interartes.

É certo que searas como a literatura e o jornalismo se bifurcam e se encontram, amparando-se uma à outra e atraindo autores que apostam em narrativas mais complexas, garantidoras da liberdade de escrita ao mesmo tempo em que rechaçam fórmulas instituídas pelo jornalismo tradicional, focado na rotina diária. Wellek *et al.* (1976), ao apresentarem sua teoria dos gêneros, reforçam que, na contemporaneidade, a escrita não impõe limites de espécie ou regras aos autores, de modo que os gêneros podem se misturar e originar novas espécies. Para os autores, “o gênero representa, por assim dizer, uma soma de processos existentes de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende. O bom escritor observa o gênero tal como existe e, em parte estende-o, dilata-o” (Wellek *et al.*, 1976, p. 293-294).

García Márquez, ao se esquivar do chamado *hard news*, certamente, transformou-se no mais influente jornalista literário de língua espanhola, exercendo um ofício que se apoia no desejo de humanizar seus personagens. É isto o que percebemos também nortear o romance-reportagem *Noticia de un secuestro* (1996), bem como outros textos de sua autoria, narrativas plurilaterais que atraem nossos olhares em direção às matrizes do chamado jornalismo literário, em especial no âmbito latino-americano.

À revista *Paris Review*, o Nobel expôs suas convicções a respeito do gênero, afirmando que não existiam diferenças entre o romance e o jornalismo, já que “as fontes, o material, os recursos e a linguagem são os mesmos” (García Márquez, 1989, p. 327). Esta comunhão, depois denominada como Novo Jornalismo, ganha prestígio a princípio nos Estados Unidos, no fim da década de 1950. Nomes como Truman Capote, Norman Mailer e Joan Didion encargaram-se de

⁸⁰ “Una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad. Nadie que no la haya padecido puede imaginarse esa servidumbre que se alimenta de las imprevisiones de la vida”.

introduzir, em meios de comunicação estadunidenses como *The New Yorker*, *Esquire* e *Rolling Stone*, novos moldes de contar histórias, símbolos de uma ruptura técnico-formal que remete ao conceito de *gêneros intercalados*, definido por Bakhtin (2015).

O filósofo e pensador russo argumenta que o romance possui uma natureza abrangente, que incorpora facilmente à sua composição gêneros tanto literários quanto extraliterários, fomentando em sua essência uma elasticidade de construção e autonomia responsáveis pela originalidade estilística. Seu papel

É tão grande que pode parecer que o romance carece de seu essencial enfoque verbal da realidade e necessita de uma elaboração prévia da realidade através de outros gêneros, limitando-se a uma unificação sincrética secundária de tais gêneros verbais primários. Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam sua natureza hétero-discursiva (Bakhtin, 2015, p. 109)

Tudo aquilo que pertencia ao novo jornalismo, portanto, foi lido como uma expressão do que havia de mais radical, tornando primordiais características como as que elenca Wolfe (1976): observação participante, narração de cenas sequenciadas e com apelo imagético, bem como os fluxos de consciência, responsáveis por evidenciar seu apreço pela subjetividade e permitir a imersão em um determinado fato, acontecimento ou personagem. Ao refletir sobre essa afluência, Olinto (1968) postula que o jornalismo nada mais é do que um tipo de “literatura sob pressão” e que herda desta as mesmas possibilidades, entre as quais está a de produzir obras de arte. Para o autor, a base de ambos é a palavra e

O que serve de caminho para a poesia, transmite também a notícia da morte de uma criança sobre o asfalto. Entre os dois elementos, não há uma diferença técnica a não ser em espécie e intensidade. Espécie e intensidade (...) separam também uma forma literária de outra. O que acontece é que o plano do jornalismo é o de uma literatura para imediato consumo (Olinto, 1968, p. 5).

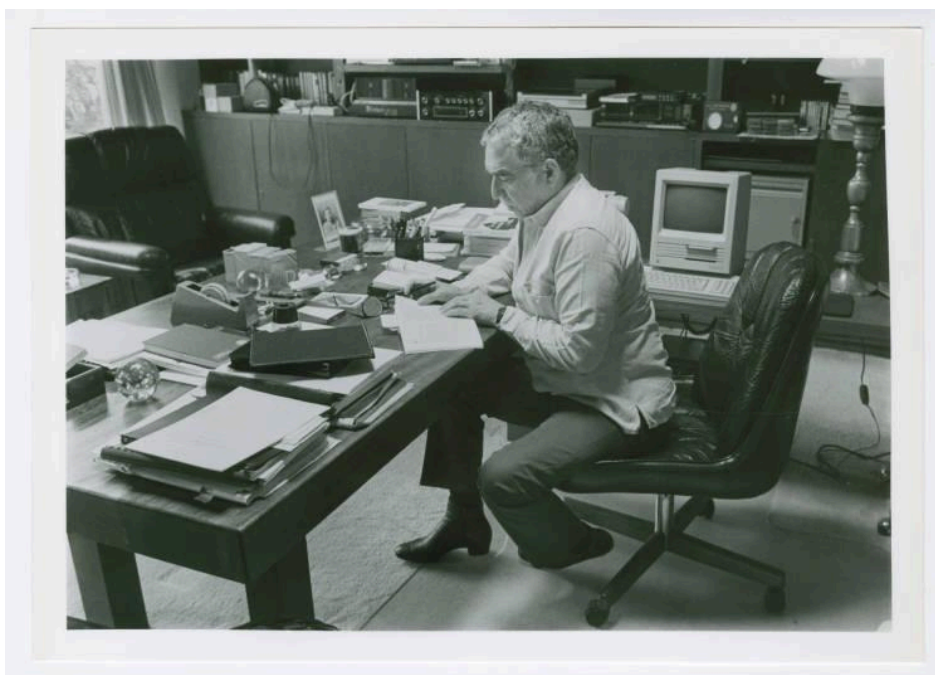
Por si só, a reportagem, um dos gêneros basilares do jornalismo, poderia ser definida como “o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social, produzindo alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (Marques de Melo, 2003, p. 66). A dita perspectiva é endossada por Medina (*apud* Lima, 1993, p. 27), que a posiciona como a forma de maior aprofundamento possível da informação social, fomentando a existência da democracia contemporânea a partir de um encontro com a utopia, o socialismo e a própria modernização capitalista. A autora reitera que “é justamente a pluralidade sobre o imediato e o

real que faz com que a reportagem se torne um instrumento de expansão e instrumentação plena da democracia, uma vez que a democracia é polifônica e polissêmica”.

Ainda neste ensejo, ao revisitar os textos fundadores deste movimento, Talese (2004, p. 508) é categórico ao constata-los como frutos de uma apuração feita “à exaustão e organizadas de maneira criativa, distintas pelo aspecto e pelo estilo”. Ao abordar a flexibilidade possibilitada pela junção de literatura e jornalismo, Lima (2009, p. 147) afirma que nesse período “culturalmente efervescente (...), casos marcantes evidenciaram o surgimento de uma nova postura de profissionais. Rompiam a dicotomia entre as identidades respectivas de jornalista e de escritor, gerando um novo patamar de possibilidades no cenário cultural”.

O repórter, uma vez imbuído das perspectivas que se abrem ao jornalismo literário, trata de fazer com que o leitor consiga experienciar os acontecimentos por um caminho mais subjetivo, que está além da objetividade de informar. Este permite-se uma imersão nos fatos em que se vale de recursos da literatura para descrever o cenário, as particularidades de seu personagem e os respectivos desdobramentos de um evento inicial. Esta simples concepção do novo jornalismo se alinha aos ideais defendidos por García Márquez, tão influenciado por essa mudança estética desde sua gênese ao ponto de empreender investigações que marcariam para sempre sua carreira.

Figura 12 — Ateliê de Gabriel García Márquez



Gabriel García Márquez trabalha em seu ateliê na Cidade do México, hoje *Casa de Estudios Cien Años*, circa 1980.

Créditos: Coleção de Gabriel García Márquez, *Harry Ransom Center, University of Texas at Austin*. Autor desconhecido. Disponível em: <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll73/id/21135/rec/205>>.

Acesso em 1º de junho de 2023.

Constatada a ressonância e o interesse em torno dos produtos que vinha criando, não demoraria para que o novo jornalismo se apropriasse de formatos mais extensos como o livro, possibilitando a existência e popularização do livro-reportagem. Em 1955, já como repórter do periódico *El Espectador*, o autor deu início a uma série de entrevistas com o marinheiro colombiano Luis Alejandro Velasco. O material origina, cerca de quinze anos mais tarde, o livro *Relato de un naufrago* (2014f).

Velasco, convertido em herói nacional, foi o único sobrevivente de um suposto naufrágio com oito tripulantes, que viajavam dos Estados Unidos em direção à costa caribenha. Como afirma Martin (2008, posição 3845), o personagem “tinha uma memória assombrosa e era, a sua vez, um excelente narrador. Entretanto, García Márquez tinha desenvolvido uma habilidade para formular perguntas reveladoras e, a seguir, realçar a essência das respostas, ou chegar a aspectos mais humanos da história”⁸¹.

A capacidade que tinha de apuração e o apreço pela riqueza de detalhes fizeram com que Gabo descobrisse que a embarcação tinha se afundado, na verdade, pois traficava mercadorias ilegais em condições inadequadas. Este, como podemos observar, é apenas um exemplo de como o jornalismo literário também buscava se estabelecer na América do Sul em paralelo ao que ocorria nos Estados Unidos a partir de nomes como John Steinbeck e Ernest Hemingway, que aliás, foi uma das principais referências de García Márquez. As transformações socioculturais do continente e suas nuances passaram a receber mais atenção sob a perspectiva de escritores como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes e Juan Carlos Onetti, que incursionaram pelo gênero.

No que se refere a García Márquez e o livro-reportagem, sua oposição aos regimes ditatoriais latino-americanos também o levou a produzir um outro projeto na década seguinte. Quando a ditadura militar chilena começava a dar sinais de enfraquecimento, o escritor, já responsável pela *Fundación para el Nuevo Cine Iberoamericano* e a *Escuela Internacional de Cine y TV*, ambas entidades localizadas em Cuba e apoiadoras do audiovisual no continente, foi levado a intensificar sua relação com cineastas que compartilhavam consigo uma visão similar das ideologias e dos fatos políticos. Uma dessas figuras foi o realizador chileno Miguel Littín, a quem propôs repetir o mesmo formato de *Relato de un naufrago* (1955) no livro-reportagem *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986).

Forçado a deixar seu país em exílio, Littín retorna disfarçado em 1985, com a finalidade

⁸¹ “Tenía una memoria asombrosa y era a su vez un excelente narrador. Sin embargo, García Márquez había desarrollado una habilidad para formular preguntas reveladoras y a continuación dar realce a la esencia de las respuestas, o llegar a los aspectos más humanos de la historia”.

de gravar um documentário em que pudesse registrar as mazelas da ditadura e o que sobrou do projeto de soberania popular defendido pelo ex-presidente Salvador Allende. O testemunho desta empreitada, reunido em cerca de dezoito horas de entrevistas feitas em Madrid, na Espanha, origina uma crônica romanceada que, assinada por García Márquez, expõe frustrações e angústias em primeira pessoa. Ou seja, antes de escrever *Noticia de un secuestro* (1996), García Márquez concebeu uma quantidade expressiva de obras que lhe permitiram instituir um laboratório capaz de auxiliá-lo no resgate à memória.

Nesse sentido, sua postura exemplifica a atuação do que seria o narrador do romance-reportagem, alguém que, para Bianchin (1997, p. 121), “apesar de incorporar procedimentos operacionais do jornalista, não se limita apenas a olhar. Ele se envolve com os fatos e ao narrá-los, opina, faz juízos de valor, toma partido, julga. Oferece ao leitor uma história que passou também pela vivência do próprio narrador”. O referido gênero, reforçando o que diz Castro (1982, p. 57) rompe com a necessidade do autor de ser “transparente como a informação e denso como o literário”, permitindo que ambos os lados protagonizem um cortejo que indica o vislumbre de algo maior, inclusive, daquilo que muitas vezes não se pode simplesmente enxergar.

Em *Noticia de un secuestro* (1996), derradeiro livro reportagem escrito por Gabriel García Márquez, o leitor se vê exposto a um trabalho que demandou apurações exaustivas e que parte, sobretudo, do testemunho. Será este, como veremos em momento oportuno, um dos principais pontos de intersecção existentes entre as obras do autor e de Doris Salcedo, que formam, dentro de suas particularidades, uma espécie de *partilha*, como define Rancière (2009). Significa que, mesmo dentro de suas particularidades sensíveis e estéticas, estas configuram um plano concomitante de comunhão, que garante um mesmo “espaço-temporal de corpos, práticas, discursos e subjetivação” para então se desdobrar em fragmentos que permitem negociações de sentido — o que conduz à interpretação das singularidades.

Para o filósofo francês, arte e política possuem aptidão para indicar transformações no processo comum, bem como as percepções sensíveis que configuram nossas vidas. Logo, essa *partilha do sensível* deve ser encarada como

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

Sob esta ótica, García Márquez e Salcedo reforçam o que assevera Todorov (2000, p.55) ao argumentar que “todos têm direito de recuperar seu passado”⁸². No entanto, nenhuma das partes o faz preconizando leituras sacralizadas, ou instituindo em suas respectivas criações um culto à memória, responsável por torná-la “estéril”, livre de imperfeições. Ao contrário, os trabalhos de García Márquez e Salcedo cumprem o que o teórico atesta ser um questionamento fundamental em relação ao passado. Em sua perspectiva, propõe que pensemos a respeito da memória: “Para que pode servir, e com que finalidade?” (Todorov, 2000, p. 55)⁸³.

No caso do Nobel, uma tentativa de resposta se dá por meio do romance de não ficção. A escrita de *Noticia de un secuestro* (1996) se inicia em 1993, cerca de dois anos após a libertação dos sobreviventes de uma série de sequestros concebida e executada por narcotraficantes conhecidos como *los extraditables*. A ideia para o livro surge durante uma conversa com a jornalista Maruja Pachón de Villamizar, então gerente da *Compañía del Fomento Cinematográfico de Colombia (Focine)* e embaixadora colombiana na Unesco. Vítima deste cárcere, ela sugere a García Márquez que escreva uma história sobre o terror que havia experienciado ao lado de outros profissionais de comunicação, bem como de membros e familiares do alto escalão do governo, utilizados como moeda de troca na tentativa de que as leis de extradição fossem revistas.

Defendemos, com base em aspectos constitutivos já expostos nesta dissertação, que a Colômbia foi, indubitavelmente, protagonista de todas as narrativas garcíamarqueanas, emprestando aos personagens características constitutivas que vão desde a ambientação até traços de comportamento. Se por um lado a costa caribenha era mencionada nos livros *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *Del amor y otros demónios* (1994), faltava a García Márquez escrever sobre as cidades de Bogotá e Medellín, situadas nos Andes.

A essa altura, as capitais dos departamentos de Cundinamarca e Antioquia eram territórios inexplorados em suas obras, ainda que esta primeira tenha sido escolhida como lar durante parte significativa da juventude. Ademais, mesmo que García Márquez aborde neste romance um drama social que reflète, em particular, a perspectiva das elites, simbolizando mais um contraste com a maioria de seus enredos anteriores, percebe-se um desejo de expor ao mundo o abandono e a negligência relegadas aos personagens secundários, como sicários e servidores assassinados que, por vezes, como ocorreu na realidade, são deixados para trás. É o caso do

⁸² “Todos tienen derecho a recuperar su pasado”.

⁸³ “¿Para qué puede servir, y con qué fin?”.

motorista Ángel, primeira vítima fatal a ser citada ao decorrer do livro.

Dividida em onze capítulos, a trama se compromete a relatar o drama de sete personagens centrais⁸⁴, alguns com maior ou menor destaque, e que incluem nomes como o presidente César Gaviria (1990-1994) e o terrorista Pablo Escobar, que alternam trocas e ameaças políticas. Enquanto Gaviria congrega em sua figura a inaptidão do Estado para com as múltiplas vítimas, na tentativa de conter o clima de anarquia que se instalava no início da década de 1990, Escobar cumpre com a função de antagonista ao impulsionar o fluxo dos acontecimentos e se responsabilizar pelos mais hediondos crimes. Em determinadas ocasiões, os relatos abarcam personagens secundários que funcionam dentro do mesmo esquema de trocas políticas.

Além de Pachón e seu marido, o advogado Alberto Villamizar Cárdenas, somos apresentados a Beatriz Villamizar, respectiva cunhada e irmã que acaba sequestrada por engano. O terceiro protagonista, Francisco Santos Calderón, conhecido como *Pachito*, era jornalista e filho de Hernando Santos Castillo, diretor de um dos maiores jornais colombianos, o periódico *El Tiempo*. Liberado rapidamente, mais tarde também se elegeria vice-presidente da república em chapa formada com Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Diana Turbay Quintero, quarta vítima, era filha do ex-presidente liberal Julio César Turbay Ayala e de quem assumiu o cargo de secretária privada entre 1978 e 1982.

Repórter experiente, Turbay Quintero foi sequestrada junto a membros de sua equipe em uma emboscada após negociar, falsamente, uma entrevista exclusiva com o padre Manuel Pérez, líder da guerrilha *ELN*. Após cinco meses de cárcere, foi assassinada durante uma operação do exército que fracassou. Dentre as vítimas fatais, consideradas meros peões nesta guerra entre o narcoterrorismo e o governo, encontra-se ainda Marina Montoya de Perez, irmã do secretário-geral da presidência. Primeira sequestrada da lista dos *Notables*, foi assassinada e posteriormente enterrada como *NN*⁸⁵ em uma vala comum do *Cementerio Sur de Bogotá*.

Apresentados os personagens, podemos especular que o exercício de reconstituição histórica, coordenado por García Márquez, remonta o que sugere Kossoy (2020, p. 132). O autor observa que esse processo, “assim como a observação do indivíduo rememorando suas próprias histórias de vida, se constitui num fascinante exercício intelectual onde podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção. (...) A reconstituição - quer seja ela dirigida à investigação histórica ou à mera recordação pessoal - sempre implicará um processo de criação

⁸⁴ Para consultar datas e a ordem em que se dão os sequestros, ver: *La cronología del múltiple secuestro*. El Tiempo, Bogotá, 21 de maio de 1991. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-87225>>. Acesso em 6 de novembro de 2023.

⁸⁵ De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, define-se como *NN* (do latim *nomen nescio*) uma pessoa desconhecida, da qual não se tem acesso a nenhuma informação ou dado pessoal. Ver: <<https://dle.rae.es/NN>>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

de realidades, posto que elaborada através das imagens mentais dos próprios receptores envolvidos”.

Uma vez que a memória, resgatada por intermédio dessa escrita de apelo visual, toma para si a incumbência de servir como ferramenta de preservação do passado, sendo “útil ao presente e aos tempos vindouros para a libertação dos homens e não para seu sofrimento”⁸⁶ (Le Goff, 2000, p. 5), seu caráter de reconstituição passa a ser utilizado como um meio de resgate daquilo que se viveu, mantendo a história viva para as novas gerações e configurando um convite a refletir sobre as mazelas do trauma.

Podemos conceber a memória como “um local de construção de uma cartografia, sendo que, nesse modelo, diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em campo arqueológico, ou em um hipertexto” (Seligmann-Silva, 2002, p. 150), de modo a mapear o passado e construir-se no presente. García Márquez, como observamos em *Noticia de un secuestro* (1996), cumpre essa tarefa utilizando a literatura, dispositivo que ainda hoje é utilizado para elucidar uma série de angústias que reflete, no espectro colombiano, o despertar para as mais diversas realidades.

3.3. A literatura na elaboração da dor

A reprodutibilidade de imagens da guerra e o alcance das encenações catastróficas têm tornado os espectadores menos sensíveis, enfatizando o que Seligmann-Silva (2002, p. 136) defende ser um processo de exploração do choque. Na contramão desse aspecto, as associações que a literatura firma com o trauma nos leva a questionar os processos de violência existentes em países como Colômbia, Peru, Brasil, Chile e México, onde persistem abordagens do tema.

Constatar a abrangência do trauma na literatura seria, pois, admitir um cenário que propicia, entre as artes e a memória, uma relação de equivalência. Diante dos referidos eventos, trabalhos que se originam dessa mesma memória traumática, em consequência, sugerem encarar tópicos como o esquecimento, algo que, na perspectiva de Sebald (2011, p. 8), representaria o extermínio moral de um país. A postura, que remonta ao exercício de perlaboração, encontra eco ainda no que enuncia Ricoeur (2000, p. 532), para quem “o esquecimento é visto antes e massivamente como um atentado contra a integridade da memória”⁸⁷.

De fato, debates que se calcam nesses aspectos foram suscitados incontáveis vezes na história da literatura, ao passo que a necessidade de esquecer ou ser fiel a uma recordação

⁸⁶ “Útil al presente y a los tiempos venideros (...) para la liberación de los hombres, y no para su sufrimiento”.

⁸⁷ “El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria”.

terminou por induzir boa parte das obras que tratam de eventos ligados à barbárie a um encorajamento da não repetição. Parte significativa da produção cultural colombiana circunscreve as reflexões sobre as mazelas do horror como uma espécie de recordação daquilo que, apesar do avanço dos anos, persiste, ficando-se no centro dos mais multifacetados enredos.

A leitura que se cria a partir do horror comporta em si, compreensivelmente, o apreço pela memória e o ímpeto de renovação sociocultural e política, tópicos inerentes ao discurso idealizado por García Márquez. Embora seus textos não sejam sempre imbuídos de literalidade, depreende-se que o escritor fornece, maiormente em obras de caráter jornalístico, um caminho que tem por intuito guiar o leitor em suas interpretações. A título de exemplo, em *Noticia de un secuestro* (2014e), as cenas minuciosamente descritas pelo autor adquirem um caráter tridimensional, ao passo que “a linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

É importante salientar que a relação entre trauma e literatura pressupõe o descortinar de uma responsabilidade histórica - posição que, por si só, García Márquez assume ao priorizar, dentro os temas que escolhe escrever, os dramas e contradições da Colômbia. Diante da dimensão que assumem ditas criações, ele volta a reforçar que a revisitação e a articulação do passado se implementam como estratégias de oposição à obliteração histórica, um esforço que, como sugere Gagnebin (2009, p. 101), faz-se necessário porque, em situações que envolvem dor e opressão, “não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer”. A pensadora francesa frisa, a partir da perspectiva nietzschiana, que “há um esquecer natural, feliz, necessário à vida. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (Gagnebin, 2009, p. 101).

Inspirado por essa mesma oposição é que Gabriel García Márquez bebe na fonte da literatura de testemunho. Não porque desejasse criar obras propriamente inseridas nos ditames desse gênero, que ganha espaço na produção literária após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e, em âmbito latino-americano, a partir dos anos 1950. Do mesmo modo que traços do jornalismo e da literatura foram utilizados na construção de um estilo narrativo até então inédito, responsável por singularizar sua produção, o testemunho serviu ao Nobel como matéria prima para um trabalho que encontra no relato sua força motriz. García Márquez, como outros escritores de sua geração, sentia a necessidade de assumir as lutas do povo colombiano.

A esse respeito, podemos destacar o que diz Agamben (2008) sobre o ato de testemunhar. O filósofo afirma que este proporciona ao sobrevivente relatar o indizível, em uma atitude que configura a expressão narrativa e um retorno ao ocorrido, garantindo que este seja transmitido e possibilite aos demais visualizá-lo. Agamben (2008, p. 43) observa que "as 'verdadeiras testemunhas', as 'testemunhas integrais', são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo". Ao se esquivar dos sequestros orquestrados pelos *extraditables*, já que a esta altura vivia no México, Gabriel García Márquez assume esse posto, concatenando em *Noticia de un secuestro* (1996) os relatos dos sobreviventes, além de formular, a partir da experiência oral, sua reconstrução no formato de romance, fazendo de si próprio, por meio do trabalho de escuta e apuração jornalística, mais uma testemunha dos anos de violência.

Ao pensar a literatura produzida sobre este tema no continente, Dorfman (1997) analisa que os personagens, sejam eles opressores ou oprimidos, valem-se, como podemos observar no supracitado romance-reportagem que escreve o Nobel, de uma sensação constante de insegurança. Isto institui uma visão geral no indivíduo de que não se pode controlar as situações em que se insere, permitindo à violência se mostrar amplamente reproduzida, sendo parte de um processo cíclico que

Também aponta para a forma de resolver seus problemas. O personagem latino-americano está condenado à violência, mas ao mesmo tempo importa essa entrega pessoal, essa visão de dentro, como se ao entender um pouco essa decisão, esse destino individual, estivesse esclarecendo o problema em si, superando a violência parcialmente ao desvendar o tremor vivo de algum ser americano cuja ficção é de carne e osso (Dorfman, 1997, p. 410)⁸⁸.

O acesso que Gabriel García Márquez possui aos acontecimentos, norteadores dessa escrita articuladamente imagética, é o que o conduz à representação de realidades, sejam elas individuais ou coletivas, designando ao seu jornalismo literário a função de ser um instrumento desencadeador de construções mentais. Em outros termos, se a arte contemporânea permite enredar em seu eixo os trabalhos com a memória, caberia à própria escrita, que situa em seu núcleo a tarefa de testemunhar, o acesso e a elaboração da necessidade simultânea do indivíduo traumatizado em recordar uma experiência, mas também, em oposição, lidar com a sua impossibilidade.

⁸⁸ “También apunta hacia la forma de solucionar sus problemas. El personaje latinoamericano está condenado a la violencia, pero al mismo tiempo importa esa entrega personal, esa visión desde dentro, como si al comprender un poco esa decisión, ese destino individual, se estuviera clarificando el problema mismo, superando la violencia parcialmente al desentrañar el temblor vivo de algún ser americano cuya ficción es de carne y hueso”.

No jornalismo e na literatura, como pudemos observar, Gabriel García Márquez empreende um esforço, promovendo, inclusive, o intercâmbio das vozes ativa e passiva de seus protagonistas, que se alternam conforme a necessidade e as nuances abordadas na história. Será por intermédio desse modelo de narrativa que a mais profunda experiência para com a violência será compartilhada, auxiliando ao leitor e aos próprios colombianos a lidar com aquilo que, ao menos a princípio, revela-se irrepresentável. Inferimos que a escrita é o que torna “possível ao escritor e ao sobrevivente depositar parte da dor que o consome no texto, enfraquecendo-a” (Antonello, 2016, p. 116).

Sob esta ótica, Medina (1996) define o jornalista, isto é, aquele que exerce o mesmo ofício que o escritor colombiano, como um "leitor cultural". O repórter, e neste caso também o escritor, é aquele que, posteriormente, utiliza sua relação com o ofício para construir a literatura e vice-versa, partindo em uma jornada de ampliação do relato em que busca observar o que está em seu entorno. A pesquisadora afirma que “abrimos [nós, *jornalistas*] nossa cosmovisão para a amplitude das leituras culturais, aos poucos a estreitamos em função de exigências específicas, voltamos a realimentar nossa estreiteza com as larguezas do outro, seguimos aplicando a situações próprias que novamente se esgotam” (Medina, 1996, p.34).

Integra esse processo de leitura cultural a compreensão de como os indivíduos encaram a dor e seu decorrente luto. Ao mesclar elementos de diferentes áreas, que tangem ainda a antropologia, a sociologia e a psicologia, Gabo rechaça a escrita de uma prosa factual, incapaz não somente de prender seu leitor, mas também de sensibilizá-lo diante das complexas emoções e tensões experienciadas por Maruja Pachón de Villamizar e seus demais companheiros de cárcere. É assim que o escritor recria imagens da violência política com o claro objetivo de transformar o passado em uma ferramenta de revisão das ações do presente.

3.4. Imagem e violência em *Noticia de un secuestro*

Cada grande obra literária, como estabelece Perrone-Moisés (2013, p. 11), “supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes; e assim por diante. O modelo, portanto, nunca é definitivo”. Podendo ser o resgate à memória cultural resultante do próprio ato de imaginação que se desperta na leitura, sobretudo, quando se trata de um texto imagético como o de Gabriel García Márquez em *Noticia de un secuestro* (1996), a visualidade se constrói a fim de evocar algo, seja um acontecimento, uma perspectiva ou mesmo fragmentos de um passado.

Em outros termos, temos a chance de transpor a história particular de um assunto, uma “primeira realidade”, como propõe Kossoy (2020, p. 37). Tal conceito nasce de um aprofundamento na teoria da fotografia, em que o autor a define como “a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada”. A primeira realidade diz respeito “à história particular do assunto”, de modo que toda e qualquer fotografia, ou proposição imagética, como é o caso do que faz García Márquez em seus livros, conteria em si mais do que isso: uma realidade interior, resguardando “oculta e internamente, uma história”.

A narrativa do supracitado romance-reportagem se desenvolve quase sempre a portas fechadas, reunindo, de um lado, o *entourage* presidencial, enquanto, do outro, estão chefes do tráfico e jovens sequestradores — pessoas que, geralmente, na impossibilidade de encontrarem uma saída para a violência estrutural, veem-se obrigadas a velar suas vítimas na espera sem fim. Nesse ensejo, cabe retornar ao que assegura Deleuze (2007, p. 57) sobre o tempo. O autor afirma que “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro”, o que nos permite constatar, situados no momento em que se escreve o romance-reportagem de Gabo, a exigência de um olhar para os antecedentes e especificidades da guerra civil, que tem como principal objetivo revisar aquilo que já foi e, em consequência, antever possíveis desdobramentos tendo em vista uma formação de consciência.

Ao explorar a visualidade no campo verbal, García Márquez põe em evidência as fronteiras e os pactos existentes entre as artes, expondo suas necessidades estéticas. A imagem, mais do que nunca, pode ser enxergada em si como “um meio de comunicação e de representação do mundo” (Aumont, 1993, p. 175), assumindo destaque na organização de estratégias narrativas, que se unem com a finalidade de formar uma estrutura abrangente de representação e organização simbólica daquilo que viveu a Colômbia ao longo do século XX.

Essa escrita com traços visuais nos direciona ainda ao que defendia Didi-Huberman (2018, p. 193), para quem não havia a “possibilidade de legibilidade do mundo sem um empreendimento para compreender, para além dos conceitos, as imagens”. O filósofo vai além ao analisar a dimensão atribuída ao ato de *ver*. Sua interpretação vai além do

Ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (Didi-Huberman, 2010, p. 77).

Com base nas clássicas observações de Todorov (2013) sobre a narrativa, averiguamos que, em *Noticia de un secuestro* (1996), Gabriel García Márquez procura se apresentar como um narrador singular, que bebe em diferentes fontes. Mesmo dispondo de uma visão "por trás" dos acontecimentos, atrelada a uma onisciência superior, comum à narrativa clássica, este se esforça, propositadamente e em acordo com a narrativa moderna, para não fornecer determinadas informações antes de os próprios personagens as terem encontrado. Esta pode ser, a propósito, uma constatação de como o escritor colombiano submete sua força criativa ao prisma do jornalismo, tencionando suas particularidades narrativas à procura dos caminhos que o levarão a mais uma obra híbrida.

O que surge disso e podemos visualizar através da literatura é, justamente, o que nos leva a considerar o elo exposto entre violência e política, muito evidente nas produções de García Márquez. Sobre este tópico, e já considerando nossa obra-objeto, cabe recordar brevemente as célebres teses de Clausewitz (2017), para quem a guerra nada mais seria do que uma continuação da política, e não o seu oposto. Isto é, ambas são correspondentes e, de certa forma, também autofágicas, o que implicaria reconhecer

Que a guerra não é simplesmente um ato político, e sim um verdadeiro instrumento político, uma continuação da atividade política, uma realização da mesma por outros meios. O que fica ainda de peculiar da guerra se refere somente ao caráter peculiar dos meios que utiliza. A arte da guerra, em geral, e seu comandante em cada caso particular, podem exigir que as tendências e os planos políticos não sejam incompatíveis com esses meios e esta não é insignificante, mas por mais que reaja de forma poderosa em casos particulares sobre os desígnios políticos, deve ser considerada sempre somente como uma modificação dos mesmos: o propósito político é o objetivo, enquanto a guerra é o meio, e o meio nunca pode ser considerado separadamente de seu objetivo (Clausewitz, 2017, p. 51)⁸⁹.

O livro *Noticia de un secuestro* (1996) exemplifica bem essa confluência. A complexidade com que se engendra seu enredo e a forma escolhida para estruturá-lo é o que nos leva a analisar a combinação feita entre literatura, política, violência e imagem, aspectos concernentes à finalidade de embasar o resgate da memória e, por conseguinte, da violência travada entre a sociedade civil colombiana e o narcoterrorismo nos anos 1990.

⁸⁹ “Que la guerra no es simplemente un acto político, sino un verdadero instrumento político, una continuación de la actividad política, una realización de la misma por otros medios. Lo que queda aún de peculiar a la guerra se refiere solamente al carácter peculiar de los medios que utiliza. El arte de la guerra en general y el jefe en cada caso particular, pueden exigir que las tendencias y los planes políticos no sean incompatibles con estos medios y esta no es insignificante, pero por más que reaccione poderosamente en casos particulares sobre los designios políticos, debe considerársela siempre solo como una modificación de los mismos: el propósito político es el objetivo, mientras que la guerra es el medio, y el medio no puede ser nunca considerado separadamente del objetivo”.

Concebida de modo a expor os eventos sob uma perspectiva tripla, em que são protagonistas as vítimas, seus familiares e o governo colombiano, a obra dá acesso aos bastidores e reaviva lembranças no leitor, convidando-o a acessar aquilo que Taylor (2013, p. 24) define como “experiência de transmissão da memória traumática”. A literatura, como as artes performáticas, pode atuar, conforme a teórica mexicana, em prol dos direitos humanos ao lançar luz sobre cicatrizes socioculturais, levando incômodos e traumas adiante, não apenas de uma geração à outra, mas também àqueles que, porventura não imersos um contexto político específico, não vivenciaram a experiência direta da violência.

As exaustivas apurações que realizou Gabriel García Márquez não apenas neste projeto, mas no cotidiano de seu ofício jornalístico, parecem reger-se por esse interesse e fomentam o desenvolvimento da história, fazendo uso, inclusive, da *identificação sistêmica* de personagens. Esta categoria foi cunhada por Todorov (2013) ao elaborar suas estruturas narrativas e é responsável por nos auxiliar a desvelar as imagens da violência expostas por García Márquez, que nos incentiva a se aproximar das personagens, as quais têm suas agruras revistas no decorrer de onze capítulos. Os de número ímpar se dedicam à tensão dos sequestrados, enquanto os demais agentes — sejam eles entes queridos ou figuras políticas — reservam suas incertezas aos de numeração par.

A escolha auxilia na contextualização dos espaços de importância em que cada um destes se insere e, portanto, confere fluência, abrindo espaço para que as tensões possam se intensificar aos olhos de todos. Ao categorizar as narrativas literárias, Todorov (2011) cita ainda como características comuns *história e discurso*, lembrando que uma obra literária permite-se submeter a uma regência dual, isto é, podendo ser, literalmente, ao mesmo tempo uma história e um discurso. O pensador búlgaro justifica que uma narrativa é

História no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los (Todorov, 2011, p. 220-221).

Nossa obra-objeto não apenas se encaixa nesta definição, por prezar um resgate aos acontecimentos, conservando em si claras pretensões do autor — característica que permeia, em realidade, toda a escrita garcíamarqueana — como também se distancia da *unidade de ação*.

Aristóteles (2017, p. 93), em sua *Poética*, reafirma que narrativas do gênero não apresentam um único herói ou mesmo uma única vítima. Trata-se, como já mencionamos, da escrita de um drama plurilateral.

Nesses enredos, há variados acontecimentos que se enleiam às reviravoltas, isto é, à “modificação que determina a inversão das ações, que deve se dar retomando o verossímil ou o necessário” (Aristóteles, 2017, p. 105). Consumados os sequestros, acompanhamos as complexas manobras de Escobar para que seus desejos sejam atendidos pelo governo, o cotidiano dos cativos e as vãs tentativas de liberação por parte dos familiares. Todas essas situações não de conduzir-nos à compaixão ou ao pavor, que são sentimentos caros, principalmente, à tragédia, mas também ao romance, já que se estabelecem, a princípio, como “a mimese das ações” (Aristóteles, 2017, p. 105).

Nesse traçado, o leitor conhece e se conecta com a tensão das vítimas que chegam, vendadas, entorpecidas pelo susto e em busca de respostas para a motivação dos crimes, aos muitos esconderijos situados nas periferias de Bogotá e Medellín. Paul Ricoeur (1994) atribui à narrativa a função primordial de configurar a experiência humana, levando-nos a considerar o espaço assumido pela memória neste percurso. Em sua concepção, são muitas as democracias modernas que colocam em xeque o elo existente entre a *anistia* e a *amnésia*, palavras tão próximas e ao mesmo tempo tão díspares.

A política, segundo o autor, não é capaz de prover sozinha uma alternativa ao esquecimento, cabendo às artes a execução do trabalho de memória, responsável por elaborar, individualmente, em cada cidadão e, em um segundo momento, no âmbito coletivo, os meios para se alcançar a justiça, ainda que tardia. Em outros termos, “graças ao trabalho de memória, completado pelo de luto, cada um de nós tem o dever de não esquecer, mas de dizer o passado, de um modo pacífico, sem cólera, por muito doloroso que seja (Ricoeur, 2003, p. 7).

Para chegar a este resultado, Gabriel García Márquez, nitidamente, privilegia em sua criação uma postura que resvala no “efeito do real” (Motta, 2013, p. 199). Pensado sob o viés do jornalismo, esse efeito é empregado em narrativas variadas “por meio de diversos recursos de linguagem e com a fixação de seu centro no *aqui* e no *agora*, no momento presente”. É isso o que o Nobel colombiano faz quando descreve, por exemplo, o passo a passo do sequestro da jornalista Maruja Pachón de Villamizar e de sua cunhada, Beatriz Villamizar, nas imediações do prédio em que se localizava a *Focine*.

Mesmo que haja uma estrutura que se assemelha, como propõe Campbell (2007), à jornada do herói⁹⁰, logo no primeiro capítulo, lê-se uma sequência em que ocorre ainda a morte do chofer Ángel. Sua desgraça pessoal simboliza um primeiro choque, mas, igualmente, reforça em sua imagem um permanente olvido, já que não voltará a ser mencionado, criando espaço para uma metáfora do esquecimento, que se aplica tantas vezes à pilha de corpos deixada pelo narcotráfico em seu rastro. García Márquez passa então, a partir daqui, a articular os acontecimentos como se fossem fatos recém-ocorridos, convidando o leitor a acompanhar a agonia de seus personagens. Ele escreve que

Antes de entrar no carro olhou por cima do ombro para estar segura de que ninguém estava à sua espreita. Eram sete e cinco da noite em Bogotá. Havia escurecido uma hora antes, o Parque Nacional estava mal iluminado e as árvores sem folhas tinham um perfil fantasmagórico quando contrastadas com o céu turvo e tristonho, mas não havia nada que temer à vista. (...) Três homens desceram do táxi e se dirigiram com passos determinados até o carro de Maruja. (...) Dois homens abriram a porta de Maruja e outros dois a de Beatriz. O quinto disparou na cabeça do motorista através do vidro com um tiro que soou apenas como um suspiro por causa do silenciador. (...) Foi um destino mudado: Ángel María Roa era chofer há somente três dias e estava estreando sua nova dignidade com a roupa escura, a camisa engomada e a gravata preta que usavam os motoristas ministeriais. Maruja só se deu conta do atentado contra ele várias horas depois (García Márquez, 2014e, p. 11-12)⁹¹.

A banalidade e a violência quase técnicas empregadas nos sequestros se explicitam através da repetição de um padrão, que prossegue no capítulo seguinte. A emboscada organizada para enclausurar o jornalista Francisco Santos apresenta semelhante método, ao passo que

Um dos sequestradores o imobilizou com uma pistola no rosto e o fez sair do carro com a cabeça abaixada. Outro abriu a porta dianteira e disparou três tiros: um foi desviado pelos cristais e dos perfuraram o crânio do motorista, Oromansio Ibáñez, de trinta e oito anos. Pacho não se deu conta. Dias depois, recapitulando a ação, lembrou-se de ter escutado o zumbido das três balas amortecido pelo silenciador. Foi uma operação tão rápida que não chamou a

⁹⁰ No célebre livro *O herói de mil faces* (2007), Joseph Campbell propunha que, ao longo de sua trajetória, um personagem deve encarar diversos desafios até encontrar seu final feliz. No caso de *Notícia de un secuestro* (1996), este contexto não se aplica a todos os protagonistas. Ver: CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

⁹¹ “Antes de entrar en el automóvil miró por encima del hombro para estar segura de que nadie le acechaba. Eran las siete y cinco de la noche en Bogotá. Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste, pero no había nada a la vista que temer (...). Tres hombres bajaron del taxi y se dirigieron con paso resuelto al automóvil de Maruja. (...) Dos hombres abrieron la puerta de Maruja y otros dos la de Beatriz. El quinto disparó a la cabeza del chofer a través del cristal con un balazo que sonó apenas como un suspiro por el silenciador. (...) Fue un destino cambiado: Ángel María Roa era chofer desde hacía sólo tres días y estaba estrenando su nueva dignidad con el vestido oscuro, la camisa almidonada y la corbata negra de los choferes ministeriales. (...) Maruja no se enteró del atentado contra el chofer hasta mucho más tarde”.

atenção no meio do trânsito desordenado de terça-feira. Um agente da polícia encontrou o cadáver sangrando no banco dianteiro do carro abandonado; pegou o rádio comunicador e, de imediato, ouviu do outro lado uma voz meio perdida nas galáxias (García Márquez, 2014e, p. 42)⁹².

Dito recurso oferece, de acordo com Motta (2013, p. 200), uma posição privilegiada de vislumbre dos acontecimentos, um lugar empírico “de onde se pode observar o mundo, compreender o passado e especular sobre o futuro”. Mais do que isso, obter elementos que possam conferir interpretações. Seus pensamentos nos lembram que tal posição ainda brinda ao leitor uma forma para interpretar o seu entorno e a própria existência, intenções claras de García Márquez, conforme já sustentamos, ao manifestar seu compromisso de escrever este romance tomando emprestadas as fórmulas do jornalismo literário.

Ao abordar tópicos como leitura, imaginação e projeções do real, Didi-Huberman (2018) propõe que esse movimento de “ver de novo as imagens”, propiciado tanto pela Literatura, quanto pelas Artes Visuais, faz com que se volte “a repensar a história”. Sobre o conhecimento que se adquire no processo, o autor opta por defini-lo posicionando-o não como um ato de deslocamento ao passado que visa “descrevê-lo e colhê-lo ‘tal qual em si mesmo’” (Didi-Huberman, 2018, p. 22). O conhecimento histórico, conforme diz, só acontece “a partir do ‘agora’, isto é, de um estado de nossa experiência presente do qual emergem, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece como um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível” (Didi-Huberman, 2018, p. 22).

Voltemo-nos agora a outra categoria elencada por Todorov (2011), o *encadeamento*. Este consiste, simplesmente, “em justapor diferentes histórias: uma vez acabada a primeira, começa-se a segunda. A unidade é assegurada, neste caso, por uma semelhança na construção de cada uma: por exemplo: três irmãos partem, sucessivamente, à procura de um objeto precioso; cada uma das viagens fornece a base de uma das histórias” (Todorov, 2011, p. 244).

Em se tratando de *Noticia de un secuestro* (1996), essa “procura pelo objeto precioso” corresponde, na verdade, aos sequestros que ocorrem em datas paralelas. García Márquez, inclusive, deixa isso explícito ao especificar os horários em que se dão determinados raptos, um cuidado tomado pelo narcoterrorismo a fim de intensificar e projetar, aos olhos do mundo, seu

⁹² “Uno de los secuestradores lo inmovilizó con una pistola en la frente y lo hizo salir del carro con la cabeza gacha. Otro abrió la puerta delantera y disparó tres tiros: uno se desvió contra los cristales y dos le perforaron el cráneo al chofer, Oromansio Ibáñez, de treinta y ocho años. Pacho no se dio cuenta. Días después, recapitulando el asalto, recordó haber escuchado el zumbido de las tres balas amortiguadas por el silenciador. Fue una operación tan rápida que no llamó la atención en medio del tránsito alborotado del martes. Un agente de la policía encontró el cadáver desangrándose en el asiento delantero del carro abandonado; cogió el radioteléfono, y al instante oyó en el extremo una voz medio perdida en las galaxias”.

principal desejo: o de intimidar através do horror. Marina Montoya e Francisco Santos, por exemplo, foram levados em uma mesma data e, posteriormente, passaram a servir como exemplo desta categoria narrativa.

Referido encadeamento se expõe, ademais, no momento em que a jornalista Diana Turbay, privilegiada em seu cárcere, toma consciência dos demais sequestros. No dia 19 de setembro de 1990, ao assistir à TV, a voz narrativa afirma, com base em seus diários acessados postumamente, que esta

Entendeu — sem os elementos de opinião que os demais tinham do lado de fora — que seu caso não era um ato isolado, como havia pensado a princípio, e sim uma operação política de enormes proporções para o futuro a fim de pressionar os termos da entrega [*de Escobar*]. Don Pacho o confirmou: havia uma lista seleta de jornalistas e personalidades que seriam sequestradas à medida que fosse necessário para os interesses dos sequestradores. Foi então que decidiu começar um diário, não tanto para narrar seus dias, mas sim para emitir seu estado de ânimo e sua apreciação dos fatos (García Márquez, 2014e, p. 69)⁹³.

Figura 13 — Diana Turbay



A jovem Diana Turbay sorri para a câmera, na década de 1960. Créditos: Acervo pessoal, autor desconhecido. Fonte: *Penguin Random House Grupo Editorial*. Disponível em: <<https://www.penguinlibros.com/pe/tematicas/80208-ebook-desde-el-fondo-del-mar-9789585549067>>. Acesso em 08 de novembro de 2023.

⁹³ “Comprendió — sin los elementos de juicio que se tenían afuera — que el suyo no era un acto aislado, como lo pensó al principio, sino una operación política de enormes proyecciones hacia el futuro para presionar los términos de la entrega [*de Escobar*]. Don Pacho se lo confirmó: había una lista selecta de periodistas y personalidades que serían secuestrados a medida que fuera necesario para los intereses de los secuestradores. Fue entonces cuando decidió llevar un diario, no tanto para narrar sus días como para consignar sus estados de ánimo y sus apreciaciones de los hechos”.

Embora não seja embevecido em melancolia, o romance-reportagem lança mão de estratégias como a comoção emocional, explicitada em relatos de “ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes inusitadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e os casos semelhantes” (Aristóteles, 2017, p. 109). Mas o esforço de humanização das personagens se estende, ademais, aos destinos incautos, interligando muitas vezes sua literatura a um caráter de fatalismo.

De fato, o livro se centra nos dramas de personagens pertencentes, em sua maioria, à elite bogotana. Não obstante, García Márquez consegue apreender através da juventude um drama coletivo, que o leva a descrever, através da figura dos sicários, penúrias e precariedades, construindo passagens que remetem, inclusive, às descrições de cena utilizadas em roteiros cinematográficos. Ao fazê-lo, introduz “uma droga mais nociva que as condenáveis heroínas” (García Márquez, 2014e, p. 151)⁹⁴: o dinheiro fácil, elemento substancial que levou um sem fim de jovens, sobretudo homens, a se engajarem no mundo do crime, constituindo um “estado de perversão social próprio do conflito latente” (García Márquez, 2014e, p. 152)⁹⁵.

É louvável observar, a esse propósito, como Gabriel García Márquez trata de erigir paradoxos, cumprindo sua promessa de narrar os vários lados de uma mesma história. Em sua escrita, por exemplo, Marina Montoya e Monje criam, em cárcere, uma relação de proximidade, interrompida pelo homicídio da sequestrada, provavelmente, cometido pelo rapaz. Não há apego, tampouco, a uma definição purista do que seria a vítima. Ao contrário: mesmo utilizados pelo narcotráfico como escudo, os jovens colombianos que estavam a serviço do crime organizado em Bogotá e Medellín na década de 1990 fomentavam uma estrutura violenta de negócio e pressão social, reforçada, inclusive, pela inabilidade subsequente do Estado.

Diante de uma óbvia escassez de informações que o impediu de perfilar e conhecer, profundamente, os obedientes sicários dos cartéis de droga, o autor conseguiu, ao pincelar traços de seu comportamento, humanizá-los, usando entre outras ferramentas o vínculo que tinham com a fé. Conforme observamos em momentos anteriores desta discussão, a Igreja Católica adquiriu imponência nas decisões e no curso da história do continente americano. Na literatura moderna colombiana, idem: não faltam exemplos de obras que abordem o referido antagonismo entre o sagrado e o profano, como é o caso dos romances *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, e *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo.

⁹⁴ “Una droga más dañina que las mal llamadas heroicas”.

⁹⁵ “Un estado de perversión social propio de toda guerra larvada”.

No que concerne *Noticia de un secuestro* (1996), a religião se apresenta como um caminho a mais para essa apreensão da realidade a partir de seres que também devem ser lidos como vítimas da ganância, da desesperança e do despreparo — este último, um ponto fundamental na compreensão de como avançou a guerra. Conforme García Márquez (2014e, p. 205), em Medellín, em 1991, enquanto o estado de exceção se intensificava, “duas mil pessoas das comunas estavam a serviço de Escobar e muitas delas eram adolescentes que viviam da caça a policiais. Para cada oficial morto, recebiam cinco milhões de pesos; para cada agente, recebiam um milhão e meio; e oitocentos para cada ferido”⁹⁶.

Ao longo da sangrenta narrativa, em que o próprio Escobar, apesar de mandante de incalculáveis crimes, vê-se escanteado, quase desvanecido, podemos destacar o poder de diálogo e negociação atribuído ao padre Rafael García Herreros, figura notável para a sociedade colombiana de então e autor de importantes diálogos com o narcoterrorista. Descrito como um “sacerdote budista de oitenta e dois anos” (García Márquez, 2014e, p. 260)⁹⁷, ele possuía um programa de TV intitulado *Minuto de Dios*, que trazia orações ao vivo e era exibido antes dos telejornais da noite, quando, em geral, os colombianos recebiam as trágicas notícias do dia a dia.

Figura 14 — Padre Rafael García Herreros



Padre Rafael García Herreros prega durante exibição do programa *El minuto de dios*, no início da década de 1990.
Créditos: *CNN en Español*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJvo7SB9TZY>>.
Acesso em 12 de novembro de 2023.

⁹⁶ “Dos mil personas de las comunas estaban al servicio de Escobar, y muchos de ellos eran adolescentes que vivían de cazar policías. Por cada oficial muerto recibían cinco millones de pesos, por cada agente recibían un millón y medio, y ochocientos por cada herido”.

⁹⁷ “Un sacerdote budista de ochenta y dos años”.

Além de se reunir com a família Ochoa, cujos membros são antigos sócios de Escobar e cofundadores do cartel de Medellín, o marido de Maruja Pachón, o advogado Alberto Villamizar, um importante articulador na libertação das vítimas, passou a buscar apoio da figura divinizada de García Herreros visando-o como um influenciador, uma possível ponte para um diálogo definitivo de paz. Gabriel García Márquez (2014e, p. 263) escreveu que a relação “abrió una brecha en el callejón sin salida. A Alberto Villamizar le pareció un milagro, pues en aquellos días había estado repasando nombres de posibles mediadores que fueran más confiables para Escobar por su imagen y sus antecedentes”.

Este aspecto nos conduz em direção, outra vez, ao hermetismo do conflito armado colombiano. Ao mesmo tempo em que orquestrava sangrentos ataques com centenas de mortes, Pablo Escobar, segundo o autor, também denunciava que “por todas as partes, a polícia entrava a qualquer hora nas comunas de Medellín, agarrava dez menores aleatoriamente e os fuzilava, sem mais averiguações em bares e terrenos baldios. Supunham pelo olhar que a maioria estava a serviço de Pablo Escobar ou eram seus apoiadores, ou o seriam a qualquer momento por vontade espontânea ou forçosa” (García Márquez, 2014e, p. 151)⁹⁸.

Recrutados por narcoterroristas em localidades pobres da Colômbia, tais indivíduos, desvalidos e sem rosto, amiúde ouvintes do padre García Herreros, são lembrados na obra remetendo à chamada “sustentação do trabalho da morte”, conceito proposto por Mbembe (2018, p. 12) em suas discussões sobre a *necropolítica* e tanto quanto estimado por Doris Salcedo em seu processo criativo. O filósofo camaronês explica que “o ser humano verdadeiramente 'torna-se um sujeito', ou seja, separado do animal, na luta e no trabalho pelos quais ele ou ela enfrenta a morte (entendida como a violência da negatividade). É por meio desse confronto com a morte que ele ou ela é lançado ao movimento incessante da história” (Mbembe, 2018, p. 12-13).

Ao levarmos em conta seu encaixe na realidade política, inferimos que a ameaça à vida se fez integrar nos anos 1990 como um elemento basilar da soberania colombiana, já que, para seu estabelecimento, foram arriscadas inúmeras vidas. É importante se ater ao fato de que Gabriel García Márquez os descreve como alvo de um sofrimento, mas sem os isentar de responsabilidade pelos crimes cometidos. Os sequestradores, entre outros jovens aliados aos cartéis, eram vistos pelo autor como pessoas submetidas a uma constante pressão, o que indicava nas entrelinhas não terem controle constante sobre os próprios desígnios. Em determinado trecho

⁹⁸ “Por todos los medios que la policía entraba a cualquier hora a las comunas de Medellín, agarraba diez menores al azar, y los fusilaba sin más averiguaciones en cantinas y potreros. Suponían a ojo que la mayoría estaba al servicio de Pablo Escobar, o eran sus partidarios, o iban a serlo en cualquier momento por la razón o por la fuerza”.

da obra, Gabo (2014e) menciona as figuras de Monje e Barrabás, que mantiveram sob sua responsabilidade Maruja, Beatriz e Marina, esta última uma vítima fatal.

Em meio às rumações que perseguiram as sobreviventes mantidas em cárcere, dada a inconstância de seus algozes-companheiros, o escritor relata: “Era difícil acreditar que Monje tivesse tempo de ir e voltar tão rápido se tivesse participado de um crime, ou que tivesse coração para matar uma mulher em ruínas e à qual parecia gostar como se fosse sua avó, que o mimava como um neto. Ao contrário, Barrabás tinha fama de ser um sanguinário sem coração que, além disso, se vangloriava de seus crimes” (García Márquez, 2014e, p. 179-180)⁹⁹.

A realidade, como notamos a seguir, inseria-os, espontânea ou coercitivamente, em um universo marcado por dualidades. Os sicários

Sabiam que iam morrer jovens, aceitavam e só os importava viver o momento. As desculpas que davam a si mesmos por seu emprego abominável eram ajudar a família, comprar roupas de marca, ter motocicletas e zelar pela felicidade das mães, que adoravam acima de tudo e pelas quais estavam dispostos a morrer. Viviam agarrados ao mesmo menino Jesus e à Nossa Senhora Auxiliadora com que se agarravam seus sequestrados. Rezavam diariamente para eles implorando sua proteção e misericórdia, com uma devoção pervertida, pois faziam ofertas e sacrifícios para os ajudassem a ter sucesso em seus crimes. Depois de sua devoção por santos vinha a por Flunitrazepam, um ansiolítico que permitia cometer na vida real proezas do cinema. Odiavam tudo o que extrapolava isso: os políticos, o governo, o Estado, a Justiça, a polícia, a sociedade inteira. A vida, diziam, era uma merda (García Márquez, 2014e, p. 71-72)¹⁰⁰

Cada personagem, imbuído do bem e do mal, reitera o que analisa Barthes (2011), que os enxerga sempre como participantes da trama. Em suma, "cada personagem, mesmo secundário, é o herói de sua própria sequência" (Barthes, 2011, p. 45). Nessa perspectiva, convém destacar como Didi-Huberman (2017) aponta em sua extensa obra a constância do olhar. Será ela a garantidora de percepções mais profundas, que se conectam com as várias configurações de um mundo sensível e nos afastam de interpretações ingênuas dos acontecimentos. É isso o que proporciona um acercamento ao exercício de leitura ativa. Didi-Huberman (2017) afirma que

⁹⁹ “No era fácil que el Monje tuviera tiempo de ir y volver en tan poco tiempo si hubiera participado en el crimen, ni que tuviera corazón para matar a una mujer en ruinas a la que parecía querer como a su abuela y que lo mimaba como a un nieto. En cambio, Barrabás tenía fama de ser un sanguinario sin corazón que además se vanagloriaba de sus crímenes”.

¹⁰⁰ “Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento. Las disculpas que se daban a sí mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo y por la cual estaban dispuestos a morir. Vivían aferrados al mismo Divino Niño y a la María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues le ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes. Después de su devoción por los santos, tenían la del Rohypnol, un tranquilizante que les permitía cometer en la vida real proezas del cine. (...) Todo lo demás lo odiaban: los políticos, el gobierno, el Estado, la justicia, la policía, la sociedad entera. La vida, decían, era una mierda”.

Nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (Didi-Huberman, 2017, p. 61).

O presente pensamento se fundamenta, igualmente, ao sublinharmos que o visual “não nos ‘restitui’ o mundo visível enquanto tal” (Didi-Huberman, 2018, p. 144-145), embora possua, por outro lado, um caráter que permita a sobrevivência de determinados acontecimentos e a reivindicação de seu reconhecimento, garantindo certo nível de dignidade. Por esta mesma razão é que Didi-Huberman (2018) defende a ideia de que a imagem nos resguarda as angústias e as dores de outrora, sejam elas pertencentes ao momento em que a obra foi concebida ou às impressões que há de se despertar no espectador. Ambas são vias válidas para se alcançar a memória e difundir, eventualmente, uma mensagem.

O já mencionado caráter de fatalismo prossegue ao denunciar as investidas de sensibilização dos familiares para com o Estado. Sob ordens do presidente César Gaviria, adota-se, em detrimento das negociações, uma implacável postura de combate aos narcos, a sua vez apoiada ideológica e financeiramente pelos Estados Unidos, que acabam suprimidos por García Márquez em seu percurso narrativo. O nocivo comportamento das autoridades perante a lei e a negociação da liberdade dos sequestrados é o que leva o advogado Alberto Villamizar, casado com a jornalista Maruja Pachón, a se tornar um componente fundamental dos bastidores, onde reinava a desídia.

Figura 15 — Maruja Pachón de Villamizar e Alberto Villamizar Cárdenas



O casal Maruja Pachón e Alberto Villamizar posam para foto de família. Créditos: Biblioteca virtual do *Banco de la República*. Coleção fotográfica de Hernán Díaz Giraldo, década de 1980. Disponível em: <<https://babel.banrepecultural.org/digital/collection/hernan-diaz/id/619/>>. Acesso em 12 de novembro de 2023.

Ao buscar uma mudança no tom das articulações feitas junto a Gaviria, que se negava a atender aos caprichos de Escobar, ao mesmo tempo em que se esquivava de qualquer postura solidária para com os familiares, tendendo a beneficiá-lo, Villamizar abre espaço, em *Noticia de un secuestro* (1996), para evidenciar a inaptidão da máquina pública colombiana. Imerso no clima de ameaça criado pelo narcoterrorismo, Villamizar procura alternativas para conseguir a liberação de Maruja e Beatriz, dentre elas a mobilização de influentes personalidades políticas. Assim, a voz narrativa revisita seus dias de embate após ter descoberto novas ameaças dos *extraditables*:

‘Esse dia foi o mais horrível que passei em minha vida’, disse então, convencido de que as execuções não demorariam a acontecer. Quem seria: Diana, Pacho, Maruja, Beatriz, Richard? Era um sorteio de morte que ele nem queria imaginar. Furioso, ligou para o presidente Gaviria.

— Você tem que parar essas operações — disse a ele.

— Não, Alberto — respondeu Gaviria com sua tranquilidade arrepiante. — Não me elegeram para isso.

Villamizar desligou o telefone, enfurecido por seu próprio ímpeto. ‘E agora, o que faço?’, perguntou a si mesmo. Para começar, pediu ajuda aos ex-presidentes Alfonso

López Michelsen e Misael Pastrana, e ao monsenhor Darío Castrillón, bispo de Pereira (García Márquez, 2014e, p. 161-162)¹⁰¹.

Entre as virtudes de Villamizar, ainda de acordo com o autor, sobressaíam-se “a determinação e a paciência para superar as contradições internas impostas por aquelas condições eram notáveis. Ou seja, agir como desejava, com sua imaginação e à sua maneira, mas sempre com as mãos atadas” (García Márquez, 2014e, p. 52)¹⁰². Entretanto, apesar do tom agridoce adotado pelo autor, descobrimos que foram estas mesmas características a conduzi-lo ao entendimento de que o respeito aos direitos humanos era, de fato, o caminho para o resgate e para a paz de sua família, “vítima de uma violência obstinada, na qual não tinha nenhuma responsabilidade” (García Márquez, 2014, p. 217)¹⁰³.

Ao longo de todo o romance-reportagem, sua atuação se apresenta tanto como síntese de entraves burocráticos como também um espelho da ação dramática, algo que Pavin (2007) assegura ser, em áreas como o teatro e a literatura, um processo composto por numerosas camadas, que se baseia nas contraposições e oposições em que se enredam os personagens, estimulando, pois, o desenrolar de novos capítulos. Ao discutir o desenvolvimento do conflito dramático em narrativas, Motta (2010, p. 168) corrobora a tese de que este não pode ser lido como uma situação estática, e sim um processo em transcurso, que “evolui, afeta e constitui as mudanças de estado que vão surgindo em torno dele no relato”. Do ponto de vista sociológico, o autor explica que

A face mais exposta de um conflito social costuma estar na conduta (no que as pessoas fazem) ou nas motivações (estados subjetivos que precedem a ação). A maioria das definições do conflito social se concentra na conduta, mas é também importante considerar conflitos em torno de objetivos ou de percepções antagônicas (como ocorre na política). (...) O conflito não provém da representação dramática, não é uma categoria originária do discurso. Origina-se no mundo fático da vida (Motta, 2010, p. 167).

¹⁰¹ “La desesperación de Alberto Villamizar no podía ser menor. ‘Ese día fue el más horrible que pasé en mi vida’, dijo entonces, convencido de que las ejecuciones no se harían esperar. ¿Quién será: Diana, Pacho, Maruja, Beatriz, Richard? Era una rifa de muerte que no quería imaginar siquiera. Enfurecido, llamó al presidente Gaviria.

— Usted tiene que parar estos operativos — le dijo.

— No, Alberto — le contestó Gaviria con su tranquilidad escalofriante —. A mí no me eligieron para eso.

Villamizar colgó el teléfono, ofuscado por su propio ímpetu. ‘¿Y ahora qué hago?’, se preguntó. Para empezar pidió ayuda a los ex-presidentes Alfonso López Michelsen y Misael Pastrana y a monseñor Darío Castrillón, obispo de Pereira”.

¹⁰² “Su determinación y su paciencia para sortear las contradicciones internas que le planteaban aquellas condiciones. Es decir, actuar como quisiera, con su imaginación y a su aire, pero siempre con las manos atadas”.

¹⁰³ “Vítima de una violencia empecinada, en la cual no tenía ninguna responsabilidad”.

Os sequestros dos jornalistas, como rememora García Márquez (2014, p. 81) ao inaugurar o quarto capítulo da obra, foram “uma reação à ideia que atormentava o presidente César Gaviria desde quando era ministro de Governo de Virgilio Barco: como criar uma alternativa jurídica à guerra contra o terrorismo”¹⁰⁴. O tema, que obteve destaque em sua campanha para a presidência da república e chegou a ser exposto no próprio discurso de posse, tornava-se cada vez mais uma prioridade, já que “com as primeiras bombas, a opinião pública exigia a prisão para os narcoterroristas, com as seguintes, pedia a extradição, mas a partir da quarta bomba começava a pedir que fossem indultados. (...) A extradição deveria ser um instrumento de emergência para pressionar a entrega dos criminosos, e Gaviria estava disposto a aplicá-la sem contemplações (García Márquez, 2014e, p. 81)¹⁰⁵.

Analisar a natureza dos conflitos dramáticos e sua expectativa de resolução nos coloca, além do mais, frente às diligências de uma figura materna, que é símbolo em *Noticia de un secuestro* (1996) do antagonismo às incertezas e à vacilação. O presidente da república teria que enfrentar as cobranças da ativista Nydia Quintero Turbay, ex-esposa do político Julio César Turbay Ayala e, não obstante, ex-primeira-dama da Colômbia entre os anos de 1978 e 1982. Mãe da jornalista Diana Turbay, que após ser assassinada passa a ser considerada um mártir da luta armada no país, Nydia expõe, através da escrita de García Márquez, e na companhia de Villamizar, a insipiência das autoridades.

O caráter acusatório, presente na maioria dos trechos em que seu nome é citado, ganha fôlego a partir dos relatos que faz dessa luta que é pessoal e política, contrapondo-se à ignorância dos riscos assumida pelo alto escalão do governo. É isso o que a leva a agir paralelamente. Em seu périplo, Nydia

Participava das reuniões familiares dos outros sequestrados, ouvia os advogados, fazia gestões secretas através da Fundação *Solidariedad por Colombia*, da qual é presidente há vinte anos, e quase sempre sentiu-se dando voltas ao redor de nada. Era demais para seu caráter decidido e apaixonado, e de uma sensibilidade quase clarividente. Esteve atenta às gestões de todos até perceber que estavam em um beco sem saída. Nem Turbay, nem Hernando Santos, nem ninguém de tanta influência poderia pressionar o presidente a negociar com os sequestradores. Esta certeza lhe pareceu definitiva quando o Dr. Turbay contou o fracasso de sua última visita a Gaviria. Então, tomou a determinação de agir por conta própria e abriu uma segunda frente para buscar a liberdade de sua filha pelo caminho

¹⁰⁴ “Una reacción a la idea que atormentava al presidente César Gaviria desde que era ministro de Gobierno de Virgilio Barco: cómo crear una alternativa jurídica a la guerra contra el terrorismo”.

¹⁰⁵ “Con las primeras bombas la opinión pública pedía la cárcel para los narcoterroristas, con las siguientes pedía la extradición, pero a partir de la cuarta bomba empezaba a pedir que los indultaran. (...) la extradición debía ser un instrumento de emergencia para presionar la entrega de los delincuentes, y Gaviria estaba dispuesto a aplicarla sin contemplaciones”.

correto (...). Por isso, lhe pareceu oportuno informar pessoalmente ao presidente sobre suas ações (García Márquez, 2014e, p. 101-102)¹⁰⁶.

A presença desta personagem, aliás, endossa um preceito básico da literatura, que, na visão de Compagnon (2009, p.41), serve como “instrumento de justiça e de tolerância”, enquanto a leitura, parte desse processo, seria uma “experiência de autonomia, que contribui para a liberdade e para a responsabilidade do indivíduo” (Compagnon, 2009, p. 41). Ambas assumem o poder de “contestar a submissão ao poder”, o que personifica Nydia ao dialogar com Gaviria à procura da garantia de que um resgate sem a autorização das famílias não seria realizado. Sua reivindicação, apesar de atendida, não é respeitada e termina com a morte da jornalista, expondo a ausência de escuta e o enraizamento da violência no âmbito da Justiça.

Figura 16 — Nydia Quintero Turbay



Ativista Nydia Quintero Turbay sorri para a câmera durante entrevista ao canal público de televisão *I*, em setembro de 2017. Disponível em: <<https://canal1.com.co/shows-vivo/nydia-quintero-fundadora-de-solidaridad-por-colombia/>>. Acesso em 12 de outubro de 2023.

¹⁰⁶ “Asistía a las juntas familiares de los otros secuestrados, escuchaba a los abogados, hacía gestiones secretas a través de la Fundación Solidaridad por Colombia, que preside desde hace veinte años, y casi siempre se sintió dando vueltas alrededor de nada. Era demasiado para su carácter resuelto y apasionado, y de una sensibilidad casi clarividente. Estuvo pendiente de las gestiones de todos hasta que se dio cuenta de que estaban en un callejón sin salida. Ni Turbay, ni Hernando Santos, ni nadie de tanto peso podría presionar al presidente para que negociara con los secuestradores. Esta certidumbre le pareció definitiva cuando el doctor Turbay le contó el fracaso de su última visita al presidente. Entonces, tomó la determinación de actuar por su cuenta, y abrió un segundo frente de rueda libre para buscar la libertad de su hija por el camino recto (...). Por eso le pareció oportuno informar de su gestión al presidente en persona”.

Ao pensarmos a emergência da história e dos laços sociais atravessados pela barbárie, seria inevitável deixar de considerar o espaço assumido pelo poder. Em conformidade com Birman (2009, p. 64), imputa-se a este a dominância da “violência originária, de forma que uma modalidade de força se oporia à outra. Força contra força, portanto, mas a primeira e a segunda não seriam idênticas, e sim assimétricas, possibilitando então a incidência da segunda sobre a primeira, de maneira a transformá-la e por fim dominá-la”. Isto é, não cabe considerar violência e lei como dois opostos, ao contrário. Ainda que um determinado regimento seja criado com a finalidade de conter e organizar um contexto, este encontra em si próprio um possível ímpeto para a violação.

Discute perspectiva semelhante Walter Benjamin, no ensaio *Para uma crítica da violência* (2013), em que revê a ligação desta com o direito e a justiça, além das contradições que se aplicam entre a violência que instala o direito e a violência que o mantém. Ao questionar se a violência é, em determinados casos, o meio para fins justos ou injustos, Benjamin a rechaça e nos permite refletir o contexto colombiano contemporâneo retratado por García Márquez, pois, para o pensador,

Quando se apaga a consciência da presença latente da violência numa instituição de direito, esta entra em decadência. (...) Falta a estes o senso para a violência instauradora do direito, que neles está representada; assim, não é de estranhar que não consigam tomar decisões que sejam dignas dessa violência, mas cultivem, com a prática dos compromissos, uma maneira supostamente não violenta de tratar assuntos políticos (Benjamin, 2013, p. 137)

É esta a posição que Gaviria assume ao desconsiderar as súplicas desta mãe e ser, ele mesmo, surpreendido por ações atípicas, algo que escancara, em se tratando do Estado colombiano, um senso coletivo de incapacidade, dadas as dimensões do problema. A leitura do romance de García Márquez fornece elementos suficientes para que o espectador possa tirar suas próprias conclusões, chegando, em conformidade com seus princípios e senso de análise, a possíveis responsáveis. Cria-se, partindo desse movimento, o que Motta (2013, p. 82) chama de “comunicação narrativa”, algo que gera em sua concepção um elo entre os interlocutores, pressupondo o entendimento de um “código comum e uma empatia mínima, um universo compartilhado, uma cultura comum”. Presume-se que a comunicação narrativa seja

Uma estratégia textual que interfere na organização do discurso e que o estrutura na forma de sequências encadeadas de certa maneira, e em uma retórica própria para dar conta da finalidade desejada. Implica competência e utilização de recursos, códigos, articulações sintáticas e pragmáticas: o narrador

investe na organização narrativa de seu discurso e solicita uma determinada interpretação por parte do seu destinatário (Motta, 2013, p. 82).

Por sua parte, o discurso narrativo é integrante deste jogo de poder e reflexo de uma performance sociocultural. Nydia é a denunciante mor do clima de hesitação que parece sufocar os demais personagens que aguardam do lado de fora. García Márquez (2014, p. 168) recobra como a ex-primeira-dama convocou, no mesmo hospital em que morreu Diana, “uma coletiva de imprensa feroz. 'Esta é a história de uma morte anunciada', começou. Convencida de que Diana tinha sido vítima de uma operação ordenada a partir de Bogotá, ela fez um relato minucioso das súplicas que a família e ela mesma fizeram ao presidente da república para que a polícia não tentasse”¹⁰⁷.

Ela prossegue dizendo que “a insensatez e criminalidade dos *Extraditables* eram os culpados pela morte de sua filha, mas na mesma medida, o governo e o presidente da república pessoalmente eram também responsáveis, "que com indiferença e quase frieza ignorou as súplicas que lhe eram feitas” (García Márquez, 2014e, p. 169)¹⁰⁸. Passado algum tempo, ao procurar Gaviria a fim de compartilhar informações sobre o que teria motivado a desastrosa ação policial que matou sua filha, Nydia estende ao leitor um novo convite para se colocar em seu lugar, sintomatizando a própria dor.

Cobrou do presidente sua indiferença e frieza por não cumprir com a obrigação constitucional de salvar as vidas dos sequestrados.

— Pense nisso — concluiu —, se sua filha estivesse nessas circunstâncias. O que você teria feito?

Olhou diretamente nos olhos dele, mas já estava tão exaltada que o presidente não conseguiu interrompê-la. Ele mesmo contaria mais tarde: 'Eu me perguntava, mas não tinha tempo de responder'. Nydia, de fato, bloqueou seu caminho com outra pergunta. 'Você não acha, senhor presidente, que errou no manejo desse problema?'. O presidente deixou transparecer, pela primeira vez, uma sombra de dúvida. 'Nunca havia sofrido tanto', diria anos depois. Mas apenas piscou os olhos e disse com sua voz natural:

— É possível.

Nydia se levantou, apertou a mão dele em silêncio e saiu do escritório antes que ele pudesse abrir a porta para ela. (...) A maioria das pessoas concordava que a ação era para capturar Escobar ou um chefe importante, mas mesmo dentro dessa lógica, consideravam uma estupidez e um fracasso irreparável (García Márquez, 2014e, p. 170-171)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Una conferencia de prensa feroz. ‘Ésta es la historia de una muerte anunciada’, empezó. Convencida de que Diana había sido víctima de un operativo ordenado desde Bogotá, hizo un recuento minucioso de las súplicas que la familia y ella misma habían hecho al presidente de la república para que la policía no lo intentara”.

¹⁰⁸ “La insensatez y la criminalidad de los Extraditables eran los culpables de la muerte de su hija, pero que en igual proporción lo eran el gobierno y el presidente de la república en persona ‘que con indolencia y casi con frialdad e indiferencia desoyó las súplicas que se le hacían”.

¹⁰⁹ “Le reclamó al presidente su indiferencia y su frialdad por no cumplir con la obligación constitucional de salvar las vidas de los secuestrados.

Dita posição, corroborada pelas reações da opinião pública, sustenta o que Bataille (*apud* Mbembe, 2018, p. 15) diz sobre as configurações da soberania, que seria, em resumo, essa recusa em aceitar “os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito”. Em consonância com a Colômbia dos anos 1990, Bataille postula que o mundo em que se instala a soberania é aquele no qual “o limite da morte foi abandonado. A morte está presente nele, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas para ser negada, nunca para além disso”. O soberano, em vista disso, “não respeita os limites de identidade mais do que respeita os da morte, ou, ainda, esses limites são os mesmos. Ele é a transgressão de todos esses limites” (Bataille *apud* Mbembe, 2018, p. 15).

Figura 17 — Presidente César Gaviria



Sério, o político César Gaviria faz pronunciamento para a TV colombiana na década de 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=P9s-cMi9liY>. Acesso em 12 de novembro de 2023.

— Póngase a pensar — concluyó —, si la niña suya hubiera estado en estas circunstancias. ¿Qué habría hecho usted?

Lo miró directo a los ojos, pero estaba ya tan exaltada que el presidente no pudo interrumpirla. Él mismo lo contaría más tarde. ‘Me preguntaba, pero no me daba tiempo de contestar’. Nydia, en efecto, le cerró el paso con otra pregunta.

— ‘¿Usted no cree, señor presidente, que se equivocó en el manejo que le dio a este problema?’ . El presidente dejó ver por primera vez una sombra de duda. ‘Nunca había sufrido tanto’, diría años después. Pero sólo pestañeó, y dijo con su voz natural:

— Es posible.

Nydia se puso de pie, le dio la mano en silencio, y salió de la oficina antes de que él pudiera abrirla la puerta. (...) La mayoría de las personas coincidían en que la acción había sido para capturar Escobar o a un capo importante, pero que aun dentro de esa lógica fue una estupidez y un fracaso irreparable”.

É assim que o terror se constitui como um elemento do fazer político, encontrando na memória e em seu respectivo exercício a chance de restituir um passado. A memória, como Ravetti (2010) argumenta ao discutir os caminhos da literatura que se origina dos horrores de guerra,

Só pode ser pessoal, singular, própria do indivíduo, mas todo ser singular é o que é em função de seu ser na História, o que lhe dá, ao mesmo tempo, um estatuto de indivíduo singular e de matriz histórica. Todo singular é público no sentido de pertencer, seja da forma que for, a um coletivo e com ele estabelecer relações de afirmação, de negação, de indiferença, de recusa, ou de qualquer outra índole. Colocar esses detalhes em evidência permite trazer à tona articulações, mantidas em latência nas obras (Ravetti, 2010, p. 249-250)

García Márquez cumpre esse objetivo através da escrita, promovendo, em meio à sua disposição imagética, um retorno necessário à história recente e que viabiliza leituras críticas do trauma. Embora pouco tenham a ver entre si, apresentando-se ao mundo, inclusive, de formas opostas, o Nobel colombiano e a artista Doris Salcedo compartilham um compromisso com a história nacional ao pavimentar um futuro que se esquivava do mais pernicioso esquecimento. No próximo capítulo, que encerra nossa discussão, propomos investigar como a criadora utiliza a palavra para alcançar a criação de instalações que, suscitando ocorrências, denunciam a tragédia imposta, sobretudo, aos que não têm rosto.

4 DORIS SALCEDO: ARTES VISUAIS COMO RESPOSTA AO TRAUMA

Figura 18 — Ateliê de Doris Salcedo



Doris Salcedo posa para o jornal *The New York Times* em meio aos objetos de criação, em seu estúdio, em Bogotá, em 2019. Créditos: Nadège Mazars. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/10/23/arts/design/colombia-farc-peace-monument.html>>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

Ao contrário da exposição que consagrou no imaginário popular latino-americano o nome de Gabriel García Márquez, sua conterrânea deixa poucos rastros de sua formação. Escolhe, desde o princípio, trilhar um caminho inverso e que a situa no mundo priorizando suas obras, feitas em um estúdio no bairro periférico de Chapinero na companhia de quinze assistentes¹¹⁰, em detrimento da figura pública que há por trás.

Hoje, na Colômbia, é possível visitar o espaço de arte e memória *Fragmentos*¹¹¹, uma criação sua aberta ao público em 2017. Considerado uma obra de arte viva, um lugar de memória e um espaço de criação, *Fragmentos* possui seu piso elaborado com metais fundidos de armas entregues pelas Farc-EP e concatena em suas dependências silêncio, ruína e vazio, expandindo o entendimento dos colombianos e estrangeiros para com os dilemas históricos locais.

Um dos pontos de intersecção entre os autores, sem dúvida, é o testemunho. A palavra que serviu a García Márquez possibilita a Doris Salcedo, em uma combinação de oralidade e interpretação, transformar o não dito em uma proposta imagética. Como a própria escultora

¹¹⁰ Ver: SALCEDO, Doris. *Artist Doris Salcedo on Bogotá: 'The forces at work here are brutal'* | The artist and their city. YouTube, 26 jul. 2016. The Guardian. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y7xF2HyPIQw>>. Acesso em 23 de novembro de 2023.

¹¹¹ Para mais informações, ver: *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. Disponível em: <<https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos.aspx>>. Acesso em 11 de dezembro de 2023.

explica, seu trabalho se baseia em testemunhos reais, colhidos dentro e fora da Colômbia¹¹², a fim de expor a violência e, mais uma vez, suas possíveis interconexões. Ao combinar interpretações daquilo que é singular e, concomitantemente, coletivo, Salcedo (2023, 7 s) afirma que “a força vem das vítimas. Estas histórias partem delas. Cada trabalho é baseado em um testemunho de uma vítima ou de um sobrevivente da violência e cada peça ou cada sala tem um personagem específico. Eles são distintamente projetados e isso se deve ao fato de eu estar tentando ser fiel ao testemunho que me foi dado”.¹¹³

Nascida em Bogotá no fim dos anos 1950, a artista inicia ainda na juventude seu trabalho com as artes visuais. Ao passo que se torna conhecida por seu trabalho com esculturas e instalações de arte, começa os estudos em pintura na *Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*, sob influência da prestigiada Beatriz González, que viria a ser sua professora.

Figura 19 — Obra de Beatriz González



Escultura híbrida, com pinturas, realizada pela artista colombiana Beatriz González é exposta no *Museo Reina Sofía*, em Madrid, em 2018. Créditos: . Disponível em <<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/beatriz-gonzalez>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2024.

Destacado nome nas artes hispanoamericanas em se tratando de representações da violência política, González, àquela altura, como rememora Enríquez (2016, p. 34), "estava experimentando de maneiras diferentes de qualquer outro artista na Colômbia, e forneceu a

¹¹² Ver: SALCEDO, Doris. *La guerra permea nuestra realidad*. [Entrevista concedida a] Pía Castro. YouTube, 19 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bf8sUzbyuqA&t=286s>>. Acesso em 10 de dezembro de 2023.

¹¹³ “The strength comes from the victims. These stories come from the victims. Every single work is based on a testimony of a victim or a survivor of violence and each piece or each room has a specific character. They are distinctly designed and that is because I am trying to be faithful that the testimony has been given to me”.

Salcedo uma base intelectual completa e rigorosa"¹¹⁴.

Figura 20 — Doris Salcedo e Beatriz González



As artistas Doris Salcedo e Beatriz González se encontram durante a inauguração da instalação *Bruma*, no espaço *Fragments*, em Bogotá. Créditos: Johnson Montoya, *Dirección de Patrimonio Cultural UNAL*. Disponível em <<https://www.elcolombiano.com/generacion/edicion-del-mes/beatriz-gonzalez-maestra-en-esencia-BM19044225>>. Acesso em 11 de novembro de 2023.

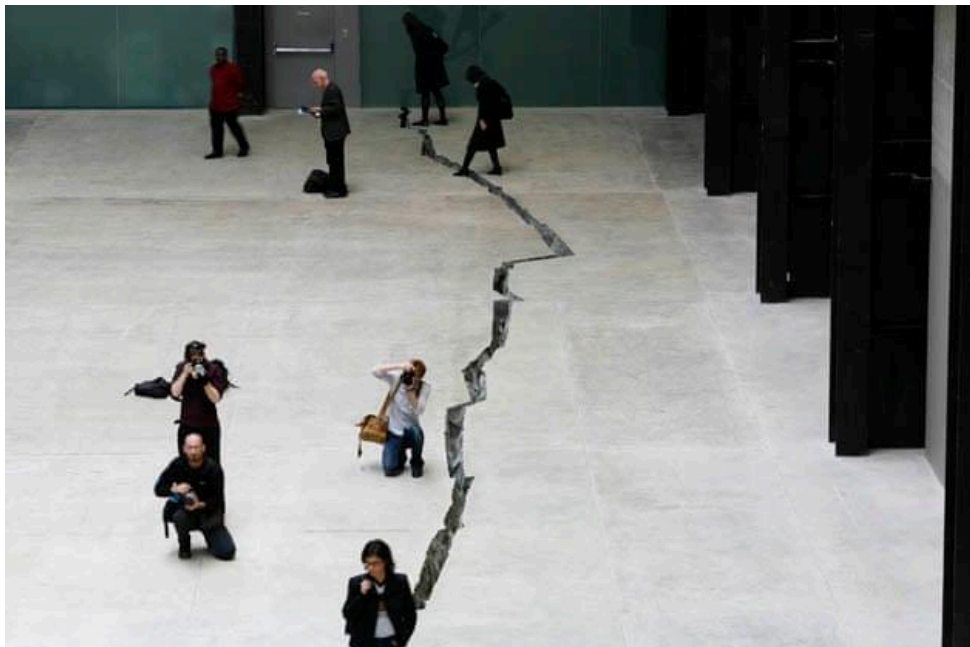
A banalidade encontrada em objetos despidos de suas funções habituais soava convidativa à veterana, algo que influenciou sua pupila, construindo um elo que abarca seu repertório e as produções de outros dois ícones das artes visuais: o francês Marcel Duchamp, por seu interesse pelo objeto artístico como algo já existente e que pode ser transformado, além do alemão Joseph Beuys. Quanto ao último, cabe dar ênfase ao apreço por obras que entrelaçam técnicas díspares e formatos como a pintura, a instalação, as performances e a escultura social. Tisdall (*apud* Rosenthal, 2011), ao abordar uma de suas criações em uma crítica publicada nos anos 1970, antecipa como o trabalho de Beuys seria capaz de instigar a atuação de Salcedo. Em sua análise, ela postula que era típico de seu *modus operandi*

Procurar uma ferida, uma mancha dolorida, que é também uma representação muito concreta de um contexto mais amplo do nosso fracasso social. É igualmente típico que o artista não apenas use esta mancha dolorida para fazer uma denúncia, mas aplique a ela todo o tipo de dialética. Ele faz uma tentativa de cura deste lugar, selecionando-o, processando-o e então fazendo com que desapareça. Em termos práticos, a escultura corresponde exatamente ao volume deste canto abandonado e é o preenchimento desta profunda cunha (Tisdall, *apud* Rosenthal, 2011, p. 113)

¹¹⁴ “González was experimenting in ways unlike any other artist in Colombia, and she provided Salcedo with a thorough and rigorous intellectual grounding”.

Não podemos ignorar que a menção feita a uma “ferida e à mancha dolorida” remete, até mesmo em termos literais, a uma das mais famosas instalações de Doris Salcedo, *Shibboleth* (2007). Nela, uma rachadura de 167 metros feita no piso de concreto de uma das galerias do *Tate Modern*, em Londres, reflete algumas das questões de raça, nacionalidade e classe que nos separam. Oposições como branco e não branco, ou mesmo desenvolvido *versus* subdesenvolvido percebem-se atravessadas pelo vazio, por um abismo que, a perder de vista, expõe as incisões brutais da rejeição. Para a autora, esta é “uma obra que se refere aos perigos de cruzar fronteiras, ou ser rejeitado no momento em que se cruza um limite” (Salcedo, 2008, 15 s)¹¹⁵.

Figura 21 — *Shibboleth*



Espectadores passeiam por entre a fenda da exposição *Shibboleth*, no museu Tate Modern, em Londres.
 Créditos: Anton Hammerl/PA. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/arts/gallery/2007/oct/08/1>>.
 Acesso em 12 de novembro de 2023.

Sem que desviemos nosso foco, o fato é que tais esculturas e instalações de arte se desvelam em suas mãos como impressões da vida cotidiana. Ao longo dos anos, a artista evocou este tópico com maior ou menor grau de complexidade, tomando dois caminhos principais: "primeiro, a mobília doméstica nos traz a lembrança o espaço de proteção da casa (e sua subsequente violação); em segundo lugar, o espaço físico que suas esculturas ocupam desafiam o

¹¹⁵ “This is a piece that refers to dangers at crossing borders or to being rejected in the moment of crossing borders”.

espectador a refletir sobre sua configuração espacial” (Enríquez, 2016, p. 56)¹¹⁶.

Tomemos como outro exemplo as primeiras instalações da artista, sem título, ou mesmo *La casa viuda* (1995), que pode ser vista abaixo (Fig. 20). Nela, o corpo feminino e seu deslocamento por entre zonas rurais da Colômbia, provocado por circunstâncias de guerra, são tidos como protagonistas. Ao reunir, em uma espécie de colagem, elementos como peças de roupa, portas de madeira desgastada, fragmentos de ossos e estruturas de metal abandonadas, Salcedo se dispõe a construir um novo local de vivência para estes vestígios familiares.

Figura 22 — *La casa viuda*



Exposição realizada em junho de 2015 no museu norte-americano *Guggenheim*, em Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-la-casa-viuda-1992-95>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

Ainda que suas exposições tenham ficado restritas à Colômbia os entre os anos de 1985 e 1991, quando conquista o título de mestra em artes pela *New York University*, o prestígio internacional de Doris Salcedo viria a se expandir ao final daquela década — no momento em que, por coincidência, o mesmo o conflito armado de seu país também ganha projeção. Países como Austrália, Suíça e Brasil passam a convidar Salcedo para expor em bienais e galerias a princípio intimistas, antes de que chegasse aos grandes museus dos Estados Unidos, Reino Unido e Espanha. É em casas de arte como o *Museum of Modern Art (Moma)* de Nova York, *Tate Modern* de Londres e *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madrid que suas denúncias se amplificam, concatenando premissas de ressignificação dos monumentos e memoriais.

¹¹⁶ “First, the domestic furniture calls to mind the protected space of the home (and its subsequent violation); second, the physical space her sculptures occupy challenges viewers to reflect on their spatial setting”.

É verdade que nenhum membro de sua família chegou a ser assassinado ou a desaparecer durante os anos de violência. Mas, ao decidir que este seria o tema central de suas criações, a escultora firma um pacto de solidariedade com o drama de seu país, devolvendo, alegoricamente, uma parte do que foi tirado. Seu gesto político se justifica em diversos aspectos, aos quais ela própria elenca. Criar, em sua concepção,

É trabalhar a partir do terceiro mundo, do subdesenvolvimento, de uma história que é sempre considerada negativa: quando se fala da Colômbia, fala-se do brutal, do narcotráfico, da barbárie que somos, do crime. Eu acredito que minha função como escultora é construir um terreno que não seja apenas de trauma, que não seja apenas de vergonha, mas sim de pensamento. Esse ato de pensar nos dignifica. E a partir daí, podemos enunciar outros tipos de vida que foram desconhecidos. A existência de vidas que foram negadas (Salcedo, 2022, p. 144)¹¹⁷.

Guiada pela necessidade de fazer pensar sobre a guerra, Doris Salcedo torna-se, pois, uma produtora de acontecimentos, de modo que seus esforços buscam contribuir com a luta por justiça social e com a reconstrução da dignidade da qual estão desprovidos mortos e desaparecidos. Seu trabalho se compõe por entre obras que destacam os vazios deixados por desaparecimentos, deslocamentos forçados e violações, reflexos das ofensivas orquestradas por paramilitares, guerrilheiros e forças de segurança federal, que atentaram, concomitantemente, contra a segurança e o bem-estar de populações vulneráveis.

A própria Salcedo (2022, p. 139) declara que “o artista conecta seu tempo, conecta diferentes momentos, diferentes intenções, o que as pessoas pensam. É uma posição muito mais humilde. Não é o grande autor, o criador, mas simplesmente essa pessoa que consegue conectar as diferentes tensões que estão ocorrendo em um momento histórico. O público tradicional de outra época se torna participante e co-criador.”¹¹⁸.

O enlaçamento entre as artes visuais e a violência nesse processo se revela um instrumento fundamental no processo de enfrentamento do trauma, bem como da preservação de uma memória que deste seja decorrente. Refletir sobre as interconexões que englobam atrocidades, subjetividades e conhecimentos incorporados, segundo Taylor (2013), escancara a

¹¹⁷ “Es trabajar desde el tercer mundo, desde el subdesarrollo, desde una historia que se considera siempre negativa: cuando se habla de Colombia se habla de lo brutal, del narcotráfico, de lo bárbaro que somos, del crimen. Yo creo que mi labor como escultora es construir un piso que ya no sea solamente de trauma, que no sea solamente de vergüenza: sino de pensamiento. Ese hecho de pensar nos dignifica. Y desde ahí podemos enunciar otros tipos de vida que han sido desconocidos. La existencia de vidas que han sido negadas”.

¹¹⁸ “El artista conecta su tiempo, conecta distintos momentos, distintas intenciones, lo que la gente piensa. Es una posición mucho más humilde. No es el gran autor, el creador, sino simplemente esa persona que logra conectar las diferentes tensiones que está viviendo un momento histórico. La audiencia tradicional de otra época se convierte en partícipe y en hacedora”.

urgência das populações latino-americanas que, como a Colômbia, encaram a perpetuação do trauma social na permanência dessa sensação de limbo, em que o futuro não é exatamente uma perspectiva. Essas abordagens, portanto, não devem privilegiar o sujeito individual sem que antes se considere ainda a natureza coletiva, atrelada às comunidades letradas e não letradas.

Ao vazio, nesse sentido, atribui-se a necessidade de ressignificação. Por isso é que, para a pensadora, “o fato de que situações de violência social não podem ser dadas como terminadas comprova os efeitos contínuos do trauma, mas também oferece aos sobreviventes a oportunidade de reafirmar sua capacidade de intervenção, mesmo que com atraso (...). O ato de lembrar sempre foi passado, presente e, aparentemente, futuro” (Taylor, 2013, p. 288).

Sendo as criações de Salcedo (2016) reconhecidas como uma tentativa de dar visibilidade a uma comunidade de *desaparecidos* da violência colombiana, busca-se recriar objetos “que surgiram do espaço individual, do luto privado das famílias, em uma obra com muitos nichos, a fim de converter um fenômeno individual em um fenômeno social. O luto que se limita ao círculo familiar torna-se um fenômeno social” (Salcedo, 2016, p. 41)¹¹⁹. Fica claro que seu desejo é conduzir o espectador em direção à solidariedade, contribuindo desta maneira para o fortalecimento da reparação histórica e para a luta pelos direitos humanos. É isto o que irá ressignificar o trauma dentro da perspectiva de Salcedo, e reconhecer que não é possível mudar o passado, mas sim oferecer novas formas de apreendê-lo, cortando, por fim, o caráter cíclico da violência para o trilhar de inéditos caminhos. A seguir, vamos nos ater momentaneamente à base de sua criação, o gesto de escuta do outro.

4.1. Testemunho e busca por justiça

Sobreviventes da catástrofe direta ou indiretamente, Gabriel García Márquez e Doris Salcedo podem ser considerados, eles próprios, testemunhas, especialmente, se considerarmos o que diz Gagnebin (2009) a esse respeito. A teórica francesa sugere uma definição mais ampla dessa atribuição. Para ela, o conceito de testemunha abrange, além daquele que viu com seus próprios olhos um determinado fato histórico, o indivíduo

Que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a

¹¹⁹ “Which came from the individual space, the private grief of the families, into a work with many niches in order to concert an individual phenomenon into a social phenomenon. The grief that is limited to the family circle becomes a social phenomenon”.

transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar a esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Tanto a obra que escolhemos analisar de García Márquez no capítulo anterior quanto as criações de Doris Salcedo aqui perquiridas possuem a fala do outro como ponto de partida. Serão estes os agentes impulsores das denúncias que ambos os autores realizam do conflito armado colombiano. Mais até do que Gabo em sua função de escuta, que é, posteriormente, transformada em relato jornalístico, Doris Salcedo se firma em seu respectivo ofício como uma espécie de “testemunha da testemunha”, ou mesmo tradutora. Aquela que, ao escutar um terceiro, consegue não somente se inserir em um determinado contexto da guerra, mas também atuar na transmissão do horror, particular aos colombianos, mas também ressonante de dramas universais.

A memória decorrente desse percurso não requer, consoante Didi-Huberman (2017, p. 52), “apenas nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas”. As testemunhas eminentes da história, entre as quais cita membros do *Sonderkommando*¹²⁰, responsáveis por fotografar clandestinamente a perversidade dos campos de concentração alemães, tornaram-se capazes de transmitir “tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados” (Didi-Huberman, 2017, p. 52). Constitui-se, assim, um testemunho desesperado, que, em diferentes épocas e espaços, firma sua necessidade para a preservação da visualidade histórica.

Na América Latina, o testemunho adquire importância tão logo se dá a brutal invasão da Coroa espanhola, “pela possibilidade de dar expressão a culturas com uma inserção precária no universo escrito e uma existência quase que exclusivamente oral” (Penna, 2003, p. 305). Em meio ao ainda vigente legado colonial, este se avulta no presente como uma alternativa contrária à perpetuação das marginalizações daqueles que não puderam, todavia, contar suas histórias. Não se trata de instituir a ideia de que o ouvinte pode, com frequência, assumir a voz da testemunha, uma vez que a própria antropologia tem repensado suas práticas etnográficas. No entanto, o testemunho dado possibilitaria, em determinados casos, a enunciação de uma vítima, visto que os setores precarizados ganham seu lugar de fala e o referido processo perde sua força.

Ao referir-se a essas bases de seu trabalho, Salcedo (2016) exemplifica:

¹²⁰ O *Sonderkommando* congregava grupos de trabalho formados por prisioneiros judeus em campos de extermínio da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Uma vez selecionados entre as milhões de vítimas que, posteriormente, pereceram, eram encarregados de executar os trabalhos recusados por agentes da Polícia do Estado, a *Schutzstaffel* (SS). Ver: VENEZIA, Shlomo. *Sonderkommando: no inferno das câmaras de gás*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Eu busco uma proximidade íntima com as vítimas da violência que me permite representá-las. É necessário sentir-se próximo do outro para representá-lo e criar uma obra de arte a partir da experiência alheia. Como resultado, a obra é construída utilizando o depoimento dele ou dela como sua base. Não é minha intenção racional, mas sim a experiência da vítima que nos fala sobre trauma, dor e perda. Como escultora, tenho consciência de cada detalhe que informa a vida da vítima: a corporeidade, os sentimentos, a vulnerabilidade, as falhas, o espaço, a trajetória de vida e a linguagem. Não formulo a experiência da vítima, eu a organizo de modo que permaneça para sempre como uma presença no momento presente. A escultura, para mim, é o oferecimento de um presente material a esse ser que faz sua presença sentir-se em minha obra (Salcedo, 2016, p. 69)¹²¹.

Inferimos por esta descrição que as ideias já aludidas se concebem sob um método quase detetivesco, em que é necessária uma aproximação com fins observatórios e no qual a prioridade está na escuta. “Não costumo fazer anotações. Em vez disso, visito as áreas onde o crime ocorreu, observo os recursos materiais das pessoas, o estilo de mobiliário em suas casas, ou a ausência delas... A partir daí, procuro criar uma narrativa que possua múltiplas camadas de significado” (Salcedo, 2022, p. 150)¹²², conta a autora.

A dor e o sofrimento infligidos, especialmente aos que vivem em regiões de extrema vulnerabilidade socioeconômica da Colômbia - e se configuram como as maiores vítimas do conflito armado -, só podem ser compreendidos à medida que se abre espaço para a expressão desse luto. Didi-Huberman (2018, p. 33), oportunamente, declara que “até em seu teor poético, procura *figurar o acontecimento* em sua temporalidade a mais profunda, que é a da *provação*”. O que Salcedo procura fazer é guiar o espectador por um processo que pode levar os demais a assimilar a necessidade de validá-lo e, em consequência, compartilhar dessa memória traumática. Em harmonia a esta postura é que se rechaça o que Fricker (2017 p. 29) define como “injustiça testemunhal”.

Intrinsecamente ligada ao silenciamento, este termo se refere a um tipo de violência que se produz quando o emissor de um discurso passa a ser desacreditado, quase sempre em virtude de julgamentos prévios aos quais se apegam indivíduos indiferentes à situação. Ser desacreditado em um contexto de guerra civil como o da Colômbia pode significar um estímulo ao

¹²¹ “I look for an intimate proximity with the victims of violence that allows me to stand in for them. One must feel close to another in order to stand in for him or her and create an artwork out of another's experience. As a result, the work is made using his or her testimony as its foundation. It is not my rational intent but rather the experience of the victim that tells us about trauma, pain, loss. As a sculptor, I am aware of every detail that informs the life of the victim: the corporeality, the feelings, the vulnerability, the failings, the space, his or her life's trajectory and language. I don't formulate the experience of the victim, rather, I assemble it so that it remains forever a presence in the present moment. Sculpture for me is the giving of a material gift to that being who makes his presence felt in my work”.

¹²² “No tomo notas, y luego voy a las zonas donde ocurrió el crimen, veo cuales son los recursos materiales de las personas, cómo son los muebles que tienen, cómo es la vivienda, o si no la tienen... Y trato entonces de construir una narración que tiene muchas capas de sentido”.

emudecimento perante o horror, um gesto que prolonga o trauma e contribui para o apagamento sócio-histórico. Por tanto é que Fricker justifica a inevitabilidade dos seres de se fazerem ouvidos, vinculando a impossibilidade de escuta a outros tipos de violência que poderiam ser qualificados como de origem sistêmica, por seu lado mantenedora da invisibilidade. A filósofa britânica entende que

As injustiças testemunhais sistemáticas são produzidas não apenas por preconceitos simples, mas especificamente por aqueles preconceitos que "perseguem" o sujeito através das diferentes dimensões da atividade social: econômica, educacional, profissional, sexual, jurídica, política, religiosa, etc. Ser objeto de um preconceito farejador nos torna suscetíveis não apenas à injustiça testemunhal, mas a toda uma gama de injustiças diversas e, portanto, quando tal preconceito gera uma injustiça testemunhal, essa injustiça está conectada de forma sistemática com outros tipos de injustiças reais ou potenciais (Fricker, 2017 p. 56)¹²³.

Ao se dedicar, por intermédio das esculturas, a reconstruir espaços simbólicos de vida, Salcedo conduz uma perlaboração do trauma que dá aos sobreviventes um senso de justiça simbólica. Como observa a psicanalista e filósofa Hélène Piralian (2000, p. 104), essa tomada de atitude confere a estes abertura para se esquivar da única possibilidade que lhes parece viável após experienciarem situações de barbárie: manter-se, solitariamente, "obligados a la conservación, a la repetición imaginaria de una escena traumática de la que les sería imposible apartarse porque solo ella tendría el poder de mantener a los muertos fuera de la nada"¹²⁴. Mais até do que falar, consentir que suas palavras sejam projetadas para o mundo, uma vez vertidas em arte, seria uma forma de impedir que os mortos desaparecessem.

Ao refletir sobre o genocídio armênio, Piralian (2000) atesta que esse ato de confiar suas dores a um terceiro, conservando os mortos não reconhecidos "imortais dentro dos sobreviventes que os transmitem às gerações seguintes, até o dia em que o reconhecimento de sua morte finalmente lhes permita estar mortos como seres 'que antes estiveram vivos', e não desaparecer como 'aqueles que jamais existiram'" é o que os levaria a permanecer no presente, dando visibilidade ao conflito "até o dia em que o reconhecimento de sua morte lhes permita finalmente estar mortos como seres 'que antes estiveram vivos' e não desaparecer como 'aqueles que jamais

¹²³ "Las injusticias testimoniales sistemáticas son producidas no por prejuicios simples, sino específicamente por aquellos prejuicios que 'persiguen' al sujeto a través de las diferentes dimensiones de la actividad social: económica, educativa, profesional, sexual, jurídica, política, religiosa, etcétera. Ser objeto de un prejuicio sabueso nos vuelve susceptibles no solo de la injusticia testimonial, sino de toda una gama de injusticias diversas y, por tanto, cuando semejante prejuicio genera una injusticia testimonial, dicha injusticia está conectada de forma sistémica con otros tipos de injusticias reales o potenciales".

¹²⁴ "Obrigados à conservação, à repetição imaginária de uma cena traumática da qual seria impossível se afastar, pois somente ela teria o poder de manter os mortos longe do vazio".

existiram”” (Piralian, 2000, p. 104)¹²⁵. O testemunho, em razão desse compromisso, revela-se um agente substancial no trabalho de retemporalização dos fatos e na consequente possibilidade de elucidá-los.

Narrar o inenarrável, ou, no caso de Salcedo, dispor-se a ouvir para então verter uma narrativa em obra visual, dialoga com o desejo de dar novas dimensões aos fatos ora suprimidos. Alcançar essa leitura dos acontecimentos equivale, nas palavras de Seligmann-Silva (2008), a retirar a vítima da posição de sobrevivente para reposicioná-la outra vez na vida. Significa

Ir da sobrevida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a sermos menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

As condições em que as obras de Salcedo ganham vida ressoam no que sugere Walter Benjamin (2015, p. 255), ao pontuar que civilização e violência estão profundamente entrelaçadas em se tratando de criações artísticas. É célebre a fala do pensador alemão em que pontua nunca ter existido “um monumento de cultura que também não fosse um monumento de barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

Dispor-se a ouvir um testemunho e, no caso de Salcedo, narrar o inenarrável após vertê-lo em um objeto visual capaz de mostrar a perda e o desaparecimento dos corpos, nos coloca diante de criações a que ela mesma atribui o título de contra monumentos. Como um produto do insólito, tais obras mostram capacidade de colocar o espectador em um espectro situacional. É sobre este enlaçamento teórico-metodológico, caro à teoria do teatro, que vamos nos debruçar a seguir.

4.2. Os *contra monumentos* como proposta de situação

Figura 23 — *Untitled works*

¹²⁵ “Inmortales dentro de los sobrevivientes que los transmiten a las generaciones siguientes, hasta el día en que el reconocimiento de su muerte les permita por fin estar muertos como seres ‘que antes estuvieron vivos’ y no desaparecer como ‘quienes jamás existieron””.



Móveis que pertenceram a vítimas do conflito armado dividem espaço em exposição realizada em junho de 2015, no museu *Guggenheim*. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-untitled-works-1989-2008>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

Antes de nos aprofundarmos em exemplos práticos do interesse de Salcedo em despertar, no espectador, situações que mesclam afeto e desconforto, entre outros aspectos, seria interessante retornarmos ao que diz Young (1993), para quem seria perfeitamente possível congregarmos, nas artes contemporâneas, parâmetros como celebração e memória traumática. Sob seu ponto de vista, caberia ao sujeito reverter as concepções clássicas atribuídas às representações memorialísticas, levando os criadores a priorizar as lacunas e os vazios deixados por aqueles que se ausentam, em detrimento de imagens propriamente ditas de destruição. Esta ideia remete até mesmo à escrita de Gabriel García Márquez, que não se atém a sangrentas descrições de violência.

Em termos de arte contemporânea, isto é, em esculturas e instalações, seria possível preconizar em uma mesma obra, de acordo com o autor, os eventos trágicos aos quais as vítimas foram submetidas, ao mesmo tempo em que estas seriam expostas como seres plenos de heroísmo. Ao pensar a elaboração dos espaços que honram a memória do Holocausto, por exemplo, Young (1993) concebe que muitas pessoas endereçam aos memoriais a tarefa de

Recordar apenas mortes passadas ou eventos trágicos e fornecem lugares para lamentar, enquanto 'monumentos' permanecem essencialmente como marcos celebrativos de triunfos e indivíduos heróicos. (...) Mas, na verdade, o monumento tradicional (a lápide) também pode ser usado como um local de luto por entes queridos perdidos, assim como memoriais marcaram vitórias passadas. Uma estátua pode ser um monumento ao heroísmo e um memorial para perdas trágicas; um obelisco pode memorializar o nascimento de uma nação e monumentalizar líderes que caíram antes de seu auge. Na medida em que o mesmo objeto pode desempenhar ambas as funções, pode não haver

marcadores íntimos que os tornem intrinsecamente um monumento ou um memorial (Young, 1993, p. 4)¹²⁶.

Angústias e pulcritudes se confluem nas obras de Doris Salcedo, formando imponentes estruturas que, naturalmente, integrarão o processo de paz e um subseqüente desejo de que as feridas cicatrizem. Esse contraste entre horror e beleza, assegura a própria, é o que "confere dignidade, faz com que a realidade se sublime e um ato abjeto não possa apagar o valor das vidas das vítimas. As vítimas também tiveram uma vida bela, tiveram sonhos e desejos. A arte propõe a elevação de um horizonte" (Salcedo, 2022)¹²⁷.

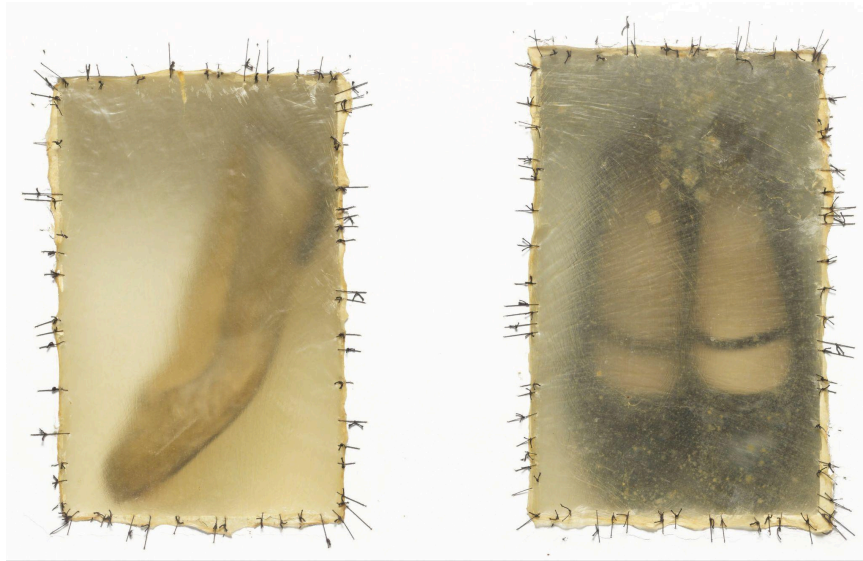
Salcedo, que se descreve como escultora, destaca a importância da matéria em seu labor criativo, atribuindo a ela a propriedade de tornar concretos certos valores e lançar luz sobre o respeito à ética que, entre outras coisas, confere sensibilidade à luta por direitos humanos. Seus objetos, sobrepostos como se formassem camadas de narração, atribuem significados que, apesar de abstratos, podem aguçar uma sensação de imersão no trauma, levando o espectador a identificar fragmentos da dor, do luto, da espera interminável.

Este é o caso de *Atrabiliarios* (1993), obra que se divide em três partes com o propósito de tornar visíveis o enlaçamento das manifestações de morte e de silêncio no cotidiano da guerra civil colombiana. Nesta instalação, resgatam-se objetos esquecidos por vítimas, entre os quais estão pares de sapatos femininos. Escondidos em caixas de 54 cm x 53 cm, costuradas com fios cirúrgicos de nylon, os objetos representam o silenciamento imposto a essas vidas, que todavia preservam no referido espaço uma impressão física e, em consequência, a expectativa de um retorno, da descoberta daquilo que de fato ocorreu.

Figura 24 — *Atrabiliarios*

¹²⁶ "Recall only past deaths or tragic events and provide places to mourn, while 'monuments' remain essentially celebratory markers of triumphs and heroic individuals. (...) But in fact, the traditional monument (the tombstone) can also be used as a mourning site for lost loved ones, just as memorials have marked past victories. A statue can be a monument to heroism and a memorial to tragic loss; an obelisk can memorialize a nation's birth and monumentalize leaders fallen before their prime. Insofar as the same object can perform both functions, there may be nothing intrinsic markers that make them either a monument or a memorial".

¹²⁷ "Otorga dignidad, hace que la realidad se sublime y un acto abyecto no puede borrar el valor de las vidas de las víctimas. Las víctimas también tuvieron una vida bella, tuvieron sueños y deseos. El arte propone un horizonte más elevado".



Sapatos de mulheres mortas durante o conflito armado na Colômbia são expostos em caixas, na exposição *Atrabiliarios: Acervo do Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)*.

Disponível em <<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/salcedo-doris/atrabiliarios-1>>.

Acesso em 13 de dezembro de 2023.

Os vestígios de atos hediondos coletados por Salcedo buscam, através da materialidade, uma reorganização das bases de responsabilidade histórica, que a sua vez, em contextos de grande negligência como o da Colômbia, pode ser enxergada como a grande impulsionadora dos processos de reparação. Frente a ditos enunciados artísticos, presumimos que o acesso ao trauma, logrado por intermédio desses encontros com a sensação de desconforto, remete às noções de rastro e aura propostas por Walter Benjamin (2009; 2012). O rastro seria, para o pensador alemão, “uma aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490).

A aura, por seu turno, se constitui como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” daquilo que a evoca (Benjamin, 2012, p.184). Nas produções de Salcedo, poderíamos acessar estas ideias de proximidade e aparição a partir dos outrora mencionados objetos formadores de suas esculturas, em geral elementos do cotidiano como calçados e mobílias pertencentes às vítimas do conflito armado. No âmbito familiar, eles seguem como um vestígio, uma evidência tanto vazia, quanto da permanência de uma espera que, não raro, jamais terminará.

Forma-se, de maneira muito simples, um processo criativo com apelo imaginativo e que reúne características mnemônicas, promovendo, já que usa o testemunho e a coleta de objetos pessoais como base, a junção de um arquivo e um repertório. Taylor (2013, p. 48) nos lembra que obras que concatenam ditos elementos são representantes de fraturas socioculturais, já que o arquivo congrega “materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios,

ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)”. Em cooperação, trabalham para que se forme uma memória arquivada.

O uso de objetos cotidianos suscita um exercício próximo ao do arqueólogo, que se permite embrenhar por entre a intimidade, aquilo que não é visto. Didi-Huberman (2017), ao discutir escavações e recordações tendo como parâmetro a filosofia de Walter Benjamin, aponta:

A atividade do arqueólogo era capaz de esclarecer, para além de sua técnica material, alguma coisa essencial à atividade de nossa memória. ‘Quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado deve fazer como um homem que escava. Ele não deve temer voltar incessantemente a um único e mesmo estado de coisas — a dispersá-lo como dispersamos a terra, a revirá-lo como reviramos o reino da terra’. Ora, o que ele encontra, nessa seleção dispersa, sempre *advinda* do tempo perdido, são ‘as imagens que, arrancadas de todo contexto anterior, são para o nosso olhar posterior joias em roupas sóbrias, como os *torsi* na galeria do colecionador’ (Didi-Huberman, 2017, p. 66).

A sobreposição de camadas do tempo e sua respectiva análise faz com que emergjam o que se esconde, que venham à tona as inquietudes. Após ouvir e acompanhar vítimas do conflito, Salcedo também evoca através da materialidade a não presença, expondo um interesse que vai se transformando com o passar do tempo. Como ela própria haveria de dizer, "estar em um país violento significa que você não pode agir como se a violência não estivesse acontecendo. É por isso que acredito que a arte precisa, de alguma forma, criar um equilíbrio. Um espaço quando se trabalham com arte que é não comercial" (Salcedo, 2015, 2 min 47 s)¹²⁸.

Vimos que, se antes uma das premissas de suas criações era a de trabalhar com objetos familiares e de caráter cotidiano, a partir dos anos 2000 a autora começa a explorar uma perspectiva macro, em que móveis e roupas são convertidos em peças centrais da representação que faz da violência política. Vislumbra-se isso, por exemplo, no uso de cadeiras, elementos cruciais para a instalação *Noviembre 6 y 7* (2002), realizada no *Palacio de Justicia de Colombia*, em Bogotá.

Com execução programada ao longo de vinte e oito horas, a obra reproduz o exato período em que se desenrola o mais violento ataque promovido pela guerrilha *M-19*, que teve como alvo, já mencionado no capítulo 1, o mais importante edifício do Judiciário nacional, em 1985. O projeto de Salcedo, lembrado ainda hoje, inclina-se a partir do emprego de múltiplos simbolismos, a começar pela inexistência de rastros materiais.

Sem acesso aos objetos remanescentes do atentado, que ao serem totalmente descartados

¹²⁸ “Being in a violent country, you cannot act as though violence is not happening. And that's why I think art has to somehow create a balance. It is a space when you are working in art that is noncommercial”.

ou destruídos indicam um outro tipo de violência, a de caráter arquivado, Salcedo concebe sua obra a partir da data, que não coincidentemente se estende ao título. Assim, ela procura expor essa cicatriz invisível deixada pelo terrorismo comprando, ela própria, cadeiras que cumpririam a função de encontrar, no tempo e no silêncio, a força constitutiva necessária.

Ao deslizar os assentos vazios pelos dois muros da fachada do palácio, guiada somente pelos horários aproximados em que ocorrem as mortes, documentados nas autópsias, a autora transforma o espaço, localizado no centro da capital federal, em um ponto de peregrinação e contemplação. Mais do que isso, em um marco singular da ausência. É nesse ensejo que Didi-Huberman (2010) aborda o gesto de “preencher o nada”, levando em conta a experiência de reconstituição histórica que ampara, por sua instância inelutável, uma instalação em que o sintoma conduz o espectador à certeza de estar diante de uma “*obra de perda*”. Um trabalho que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inevitável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras” (Didi-Huberman, 2010, p. 34).

O que vemos, prossegue o autor, encontra na proposta artística uma relação de intercâmbio entre criador e espectador, que se ativa através da sensibilidade ao luto. Visualizar um projeto como o que Salcedo realiza sem aviso prévio diante dos transeuntes de Bogotá, “só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Figura 25: *Noviembre 6 y 7*



Cadeiras pendem de parede do *Palacio de Justicia de Colombia*, durante realização de instalação, em 2002. Créditos: Acervo de Doris Salcedo. Disponível em: <<https://www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia>>. Acesso em 14 de dezembro de 2023.

Posto que a ação reparadora é, para Doris Salcedo, uma premissa criativa e conceitual, cabe especular se esta também evoca em sua obra traços performáticos, já que a repetição se esforça para reivindicar, através do repertório, a visibilidade das vidas perdidas e seu luto remanescente. Salta aos nossos olhos a forma com que Salcedo absorve elementos de performance, ainda que não pretenda realizar criações do gênero e se mantenha centrada nas esculturas e instalações, recorrendo a um repertório que confere acesso àquilo que beira o “fantasmagórico”.

Esse aspecto, que também embasa obras como *Plegaria muda* (2012), escolhida como objeto desta discussão, à primeira vista nos mostra “apenas o que fomos condicionados a ver: o que vimos antes” (Taylor, 2013, p. 209). Com um pouco mais de atenção, entretanto, enxergamos aquele “espetáculo que se apresenta como um acontecimento universal e unificador. Mas o espetáculo, nas palavras de Debord, ‘não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens’. O espetáculo, então, é o que nós não vemos, o invisível que ‘aparece’ somente por meio de mediação” (Taylor, 2013, p. 209).

Ao recriar imagens e objetos, o artista “continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade, que nunca a toma como definitiva” (Cohen, 2013, p. 62). Logo, o gesto de *ritualizar* seria, para Doris Salcedo, uma forma de estabelecer com o espectador uma linguagem que tem por finalidade ser, ao mesmo tempo, afetiva e política. Seu trabalho, nesse ensejo, vai ganhando forma em meio a uma sequência de somatórias que permite uma aproximação com o teatro. À artista cabe “captar uma série de ‘informações’ que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implicará limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais” (Cohen, 2013, p. 87).

A respeito dessa codificação, Glusberg (2013, p. 56) retorna ao surgimento das performances e do *body art*, nos anos 1960, para recordar como, em sua dinâmica, cara ao processo de concepção das instalações e esculturas de Salcedo, interessa “uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental”. O autor argumenta que “os programas comportamentais e gestuais não vão responder, exceto em certos casos, às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. Performance e *body art* não trabalham com o corpo, e sim com o discurso do corpo” (Glusberg, 2013, p. 56), uma constatação que repercute a ausência, os vazios enfatizados pela artista colombiana através de objetos.

Em muitos casos, a performance vai requerer para sua realização não apenas elementos teatrais, mas também a ação do público, ou seja, sua participação ativa. Ao pensar a produção de efeito desse aspecto formador e o convite feito ao colaborador para que esteja inserido em um determinado contexto, neste caso o da violência política colombiana, pressupõe-se a concepção de um *ato situacional*. Rancière (2012, p. 17), ao discutir a posição do espectador emancipado, defende que este também age, de modo que “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”.

Em 2016, Salcedo ocupou outro espaço histórico de Bogotá para compor uma mortalha quilométrica. Na instalação-performance *Sumando ausencias* (2016, Fig. 24), a escultora convidou centenas de pessoas para colaborar com a confecção de uma mortalha de grande dimensão, constituída por 1900 peças que traziam nomes escritos na cor cinza. O número remetia a exatas 1900 vítimas do conflito armado, sorteadas previamente como representantes desse luto permanente. Pessoas que neste processo de paz, conforme Salcedo (2016) em

entrevista à revista colombiana *Semana*, “só estarão presentes se forem lembradas”¹²⁹. Ao longo de seis dias, transeuntes, familiares de vítimas e convidados se reuniram no Museu de Arte da *Universidad Nacional de Colombia*, no *Claustro de San Agustín* e no *Polideportivo del Claustro*, para colar os nomes em peças de 2,5 metros cada uma. Em um segundo momento, elas foram costuradas para formar um grande bordado.

O conjunto de peças brancas ocupou ao final 7 quilômetros quadrados, medida suficiente para cobrir toda a extensão da *Plaza de Bolívar*. O local é também sede do Palácio de Justiça colombiano e um dos principais centros do debate político do país, estando entrelaçado a acontecimentos históricos e às próprias figuras centrais do tratado de paz entre o governo e as Farc, que se discutia em La Habana, capital da ilha de Cuba escolhida como zona de trégua.

Figura 26 — *Sumando ausencias*



Transeuntes se juntam para costurar mortalha em instalação realizada na *Plaza de Bolívar*, em Bogotá, em 2016.

Fonte: *Museo de Memoria de Colombia*.

Acesso em 29 de maio de 2022. <<https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/sumando-ausencias/>>

A longa duração, que pressupõe um exercício de pesados paciência, remonta a tempos e acontecimentos, desdobrando estéticas relacionais e, não obstante, também *situacionais*, das quais se ocupa Cornago (2016, p. 28). Ao pensar este conceito, que dialoga com premissas da representação, o autor pontua que “qualquer fenômeno cênico implica uma situação, como

¹²⁹ “Ellas solo estarán presentes si las recordamos”.

possivelmente também uma representação e uma ou várias ações, mas dependendo do tipo de evento e do discurso cultural subjacente a cada um desses elementos, eles adquirem funções diferentes, são mais ou menos visíveis ou recebem maior ou menor importância”. Por isso, Cornago percebe-se capaz de posicionar a situação composta por Doris como um ato presente, que não exclui nem ação, nem representação.

Ao contrário, ambas se fundem de modo que possa ocorrer uma ampliação de perspectivas, algo caro aos movimentos artísticos de preservação da imbricada história contemporânea colombiana. Vem daí o papel fundamental de expressões artísticas como a performance, o *happening* e a chamada “arte de ação”, que

Quis transformar o público em participantes, cúmplices e coautores da obra, superando a distância que separava os artistas dos espectadores. Esta distância existente na teatralidade e que torna possível o arco de representação, não só foi eliminada, mas também foi assumida e reconsiderada como parte do sistema econômico, que mudou seguindo a trilha das práticas artísticas para mostrar sua face mais amável. Como consequência, a sociedade se tornou, ao menos em suas formas exteriores, mais imediata, afetiva, horizontal e interativa (Cornago, 2016, p. 24)¹³⁰.

Pensemos ainda que, para tecer este efeito em seu trabalho, Doris Salcedo utiliza como dispositivo o bordado, um instrumento de arte milenar revestido de significados. Trata-se de uma atividade que não apenas pode ser realizada na presença do outro, incluindo desconhecidos, mas também oriunda de uma técnica em que se enredam fios e peças, metáforas da fragmentação sociopolítica e da complexidade em que se desvelam cada morte, cada conflito. Assim dimensiona-se o luto coletivo.

A colagem de que se ocupa a performance pode, portanto, ser lida como um contra monumento, pois não deseja ignorar os dissabores da tragédia ou oferecer anistia aos que infligem dor, e sim honrar os que se foram pelo protagonismo dado aos seus nomes e pela proposição poética de uma reconstrução, do cingir de um país em frangalhos. São estes dispositivos que, conforme Sánchez (2016, p. 317), articulam saber, poder e subjetividade como um mecanismo de aparência confusa e de representação difícil cuja função é “‘fazer ver’ e ‘fazer falar’”. A subjetividade resulta dificilmente pensada no exterior do dispositivo, pois este é também um mecanismo de subjetivação. (...) Os seres vivos não formam parte desta rede, mas

¹³⁰ “Quiso transformar al público en participantes, cómplices o coautores de la obra, salvando así la distancia que separaba a los artistas de los espectadores. Esta distancia, sobre la que se levanta la teatralidad y que hace posible el arco de la representación, no sólo no ha sido eliminada, sino que ha sido asumida y reconsiderada como parte del sistema económico, que ha mutado siguiendo la estela de las prácticas artísticas para mostrar su cara más amable. Como consecuencia la sociedad se ha hecho, al menos en sus formas exteriores, más inmediata, afectiva, horizontal e interactiva”.

tampouco são independentes dela, pois somente em relação com os dispositivos é que os seres vivos se tornam sujeitos”.

O emprego da subjetividade e a remanescência de vida no transcorrer do luto serão, justamente, o que dará fôlego à construção de *Plegaria muda* (2012). Nesta obra, que surge durante uma investigação iniciada por Salcedo no ano de 2004 pelos guetos de Los Angeles, nos Estados Unidos, somos apresentados a uma criação que se enraíza em bases soturnas, mais precisamente no assassinato injustificado de jovens por forças policiais. Sob este mesmo aspecto é que nos atrevemos a propor uma outra interpretação do trabalho de Salcedo, que parece pensar suas obras para além das adjacências da violência colombiana.

Suas instalações permitem dimensionar o horror geograficamente e de forma não circunstanciada à Colômbia, uma decisão que possibilita abarcar contextos mais amplos. Um exemplo recente é a instalação *Palimpsesto* (2018), em que se dedica a refletir sobre o drama dos refugiados e imigrantes africanos que, em travessias perigosas feitas pelo Mar Mediterrâneo, buscam recomeçar suas vidas na Europa. Serão os lugares de exclusão e violência os formadores de um denominador comum daquilo que se pretende comunicar.

Ainda sobre *Plegaria muda* (2012), entre mesas que mais lembram ataúdes, antevemos a ideia de reparação no ensejo de reconhecer a permanência simbólica dos mortos nos locais e objetos antes ocupados. Afinal, o que caracteriza efetivamente a dor e a perda violentas da situação de guerra, segundo Birman (2009, p. 120) “é uma espécie de luto impossível, em que a dor maior se materializa como melancolia. Com isso, o morto não é enterrado, fica então uma condição de morto-vivo e de morto sem sepultura” (Birman, 2009, p. 120).

Em meio à sensação de vazio, o espectador compreenderá que nunca poderá dizer, como argumenta Didi-Huberman (2017, p. 61), que “não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas”. Novamente, ao elevar a importância de se colocar em posição de arqueólogos, o autor nos recorda que é “através de um olhar desse tipo (...) que vemos que as coisas começam a nos olhar, a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (Didi-Huberman, 2017, p. 61). Como se verá, a seguir, o cenário escolhido por Salcedo para empreender esse exercício não poderia ser mais adequado.

4.3. Restituição e responsabilidade em *Plegaria muda*

O título da instalação à qual nos debruçamos nesta análise se refere, em tradução literal, a uma “oração silenciosa”. Pressupondo uma dicotomia, fortemente representada pelos conceitos de morte e vida, esta se estende para expor, em dois extremos, a negligência e a continuidade da busca por responsabilização. Formam *Plegaria muda* (2012, Fig. 25) entre 96 e 166 mesas de madeira que, guarnecidas de cores e tamanhos disformes entre si, aparentam ser ataúdes. A decisão de realizar essa obra com um objeto tão cotidiano e com vestígios naturais de desgaste talvez seja o primeiro sinal de que estamos imergindo em intimidade.

Figura 27: *Plegaria muda*



Mesas que formam a instalação *Plegaria muda* (2012) são expostas no *Nasher Sculpture Center*, em Dallas, Estados Unidos, em 2016.

Disponível em: <<https://postscrip magazine.org/content/2019/05/06/doris-salcedo-plegaria-muda>>. Acesso em 14 de dezembro de 2023.

Em Los Angeles, onde surge a primeira fagulha de inspiração para este projeto, cerca de 10 mil jovens tinham sido submetidos a mortes violentas nas ruas da cidade em um período que compreende duas décadas¹³¹. Doris Salcedo, interessada na relação que se firma entre a vítima e o assassino, pôs-se a refletir sobre a fluidez da violência em espaços marcados pela precariedade e a continuidade desses processos, traçando paralelos entre o que ocorreu no Hemisfério Norte e na Colômbia.

Em *Plegaria muda* (2012), Salcedo tratou de articular experiências e imagens distintas que formam parte de uma natureza violenta do conflito colombiano, reunindo “uma série de

¹³¹ Ver: *Homicide trends in the United States: 1980-2008*. Disponível em: <<https://bjs.ojp.gov/content/pub/pdf/htus8008.pdf>>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

eventos violentos que determinam a espiral imparável de violência mimética e fratricida que marcou conflitos internos e guerras civis em todo o mundo. *Plegaria muda* (2012) busca nos confrontar com o luto reprimido e fantasmagórico, bem como com a morte violenta quando isso ocorre (Salcedo, 2011, 1 min 48 s)¹³².

Figura 28: *Plegaria muda*



Grama cresce, sugerindo a passagem do tempo, em instalação realizada em junho de 2015 no museu *Guggenheim*, em Nova York, Estados Unidos. Créditos: Ruth Fremson/The New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/06/26/arts/design/review-doris-salcedos-forceful-political-art-in-guggenheim-retrospective.html>>. Acesso em 14 de dezembro de 2023.

Por si só, a relação que se firma entre a tragédia norte-americana e o fratricídio colombiano evoca o *anacronismo* das imagens proposto por Didi-Huberman (2015), responsável por englobar praticamente toda a história da arte. O autor define o anacronismo como uma leitura dos tempos heterogêneos que formam uma imagem, posicionando aquele que a analisa diante do tempo e das questões, sendo “um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (2015, p. 22).

Em *Plegaria muda* (2012), essa noção de anacronismo se percebe mais nítida por meio da utilização de elementos heterogêneos como a madeira, a terra e a grama, justapostas em um processo de montagem que propõe ao espectador o vislumbre da dolorosa infinitude de sua

¹³² “A series of violent events that determine the unstoppable spiral of memetic and fratricidal violence that marked out internal conflicts and civil wars all over the world. *Plegaria muda* seeks to confront us with repress and phantom grief and with violent death when it ”.

busca, para além das etapas e consequentes transformações às quais o luto materno se vê submetido. Propor a questão do anacronismo seria, “então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo, operando em cada imagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 23).

Ainda a esse respeito, o fato de que a obra combina anacronismo e repetição sinaliza um paralelo entre sua composição e a do Memorial aos Judeus Mortos da Europa (Fig. 27), projetado pelo arquiteto estadunidense Peter Eisenman e inaugurado em Berlim, na Alemanha, em 2004. Um dos maiores símbolos de memória construídos após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a obra distribui em 19 mil metros quadrados um sem-fim de blocos de concreto, um material tão bruto quanto a madeira. Fica nítido entre suas fricções que, para além do tema do genocídio e das questões provenientes do trauma, a estrutura empresta certo referencial a *Plegaria muda* (2012) no intento de dimensionar ao espectador a dor que se sente pelo incomensurável número de mortos e a unicidade de cada uma das vidas perdidas, representada em caixas de concreto facilmente identificáveis como desiguais.

Figura 29 — Memorial aos Judeus Mortos da Europa



Turistas caminham por entre blocos de concreto que lembram lápides, no Memorial aos Judeus Mortos na Europa. Créditos: *Getty Images*. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/voices/comment/the-holocaust-can-t-be-a-joke-least-of-all-in-berlin-8631383.htm>>. Acesso em 14 de dezembro de 2023.

Visto que as imagens abrem um leque de possibilidades simbólicas e, por conseguinte, podem produzir memória, esse encontro de referências presente em *Plegaria muda* (2012) surge como um lembrete do lento transcorrer do tempo que se encarcera em cada elemento, em uma

condição que intensifica a forma com que os sentidos do espectador são despertados, principalmente, quando se aborda uma grave injustiça. A montagem heterogênea de tempos e sujeitos que constroem *Plegaria muda* (2012) tem por objetivo aceder à memória, abrindo caminho para “humanizar e configurar o tempo, entrelaçando suas fibras, assegurando suas transmissões, devorando-o a uma impureza essencial” (Didi-Huberman, 2015, p. 41). Assim, só existiria história de anacronismos, mas também imagens-sintoma, que dialogam com o inconsciente da representação.

Destaca-se, a esse respeito, o paradoxo de morte e vida contido na instalação. Ele estabelece aquilo a que Rancière (2012, p. 59) dá o nome de eficácia de desconexão, representante da “ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir”. Na eficácia de um dissenso

Não há conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (...) Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso (Rancière, 2012, p. 59-60)

O que inspira *Plegaria muda* (2012), pensando o âmbito colombiano, é a instauração de uma necropolítica entre os anos de 2003 e 2009, que compreendem o governo do presidente Álvaro Uribe (2002-2010). Relatórios da *Comisión de la Verdad*¹³³ mostram que, neste período, cerca de 6.000 jovens foram mortos pelo Estado “em combate”. Estes foram chamados de “falsos positivos”, por seu turno vítimas de uma permanente política de cobrança de resultados contra a guerrilha.

Com a premissa de oferecer incentivos econômicos, além do reconhecimento público e institucional para batalhões, comandos e unidades de polícia, fomentou-se a ideia de que os mesmos deveriam provar resultados tendo como base indicadores de baixas infligidas aos grupos guerrilheiros. O que se viu, entretanto, foi uma associação da polícia com grupos paramilitares a

¹³³ Ver o documentário: *Los falsos positivos*. Disponível em: <<https://youtu.be/tcSv38M9sBw>>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

fim de instituir uma política interna de extermínio, que levou a execuções forçadas e que, não raro, envolviam pessoas sem qualquer envolvimento com a causa¹³⁴.

Figura 30 — *Plegaria muda*



Mesas justapostas se assemelham a ataúdes e lembram a repetição das mortes, em instalação realizada em julho de 2015 no museu *Guggenheim*, em Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-plegaria-muda-2008-10>>. Acesso em 14 de dezembro de 2023.

Seria natural que a *reparação*, palavra que será utilizada muitas vezes no discurso de Doris Salcedo, se fizesse presente também nesta obra, construída ao longo dos meses em que passa a acompanhar um grupo de mães. Estas peregrinavam por valas comuns em busca de seus filhos desaparecidos. Mais tarde, com os corpos recuperados e em uma segunda etapa, a artista passa a acompanhá-las durante o doloroso enfrentamento do luto, comprometendo-se com sua luta por justiça. O luto para Salcedo (2011) é

Reconhecer que a pessoa que faleceu permanece dentro de nós. Algumas pessoas partem antes de outras, essa é a lei da vida e do luto. Cabe a nós, os sobreviventes, encontrar uma maneira de expressar nosso luto. Isso pode ser feito de muitas maneiras diferentes em todo o mundo, como uma expressão de condolências ou em uma obra de arte, como *Plegaria muda* (2012). Esta peça é uma tentativa de vivenciar esse luto. Um espaço demarcado pelo limite radical

¹³⁴ Ver: *Falsos positivos en Colombia: los miles de civiles que fueron asesinados por el ejército durante la guerra*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56119174>>. Acesso em 7 de dezembro de 2023.

imposto pela morte. Um espaço que está fora da vida, um lugar à parte que nos lembra dos nossos mortos (Salcedo, 2011, 4 min 50 s)¹³⁵.

Esse senso de singularidade, exposto na escolha de peças de diferentes tamanhos, nos leva a vislumbrar a ideia de que, em sua arte, fazendo jus à reparação, cada vítima é desvelada como uma pessoa única, irrepetível, com nomes e particularidades. O desejo de concretude desses fatos que há de impulsionar ainda os estudos do trauma nas artes e nas sociedades modernas latino-americanas, como argumenta Taylor (2013, p. 234). A autora mexicana elenca pontos nevrálgicos que tentam dimensionar seu impacto, a começar pelo fato de que obras e protestos contribuem para os esforços em prol dos direitos humanos, “ao transmitir a memória traumática não apenas de uma geração à outra, mas também do contexto político (...) a um público internacional que não teve experiência direta da violência”.

Figura 31 — *Plegaria muda*, 2012



A mesma terra que simboliza o fim é também símbolo da esperança, que renasce pelas bordas. Aqui, *Plegaria muda* (2012) em exibição no *Nasher Sculpture Center*, em Dallas, Estados Unidos, em 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XG7oRbz6KRk>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

A arqueologia de Doris Salcedo desempenha esse papel ao permitir que confluem em sua estrutura uma montagem de elementos que não se fecha em certezas, mas sim na possibilidade de interpretação. Para Didi-Huberman (2018, p. 110), será este modelo, “como pensamento elevado à altura de uma cólera, que cortará, tomará posição e tornará legível a violência do

¹³⁵ “To recognize that the person who has died leaves within us. Some people depart before others, that is the law of life and of mourning it is up to us, the survivors, to find a way to express our grief. It can be done in many different ways throughout the world as a condolence or in a work of art like *Plegaria muda* (2012). This piece is an attempt to live out this grief. A space demarcated by the radical limit imposed by death. Space that is outside of life, a place apart that reminds us of our dead”.

mundo”. A função da escultura colombiana configura, em síntese, um jeito de explorar o presente a partir do passado. Afinal, a arte da memória, como afirma Rancière (2017, p. 67), “assim como um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas de onde provém as descobertas, mas também e sobretudo aquelas que precisaram ser atravessadas antes. A verdadeira lembrança deve, num modo épico e rapsódico, fornecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra”.

Ao pensarmos o traspasar de tais camadas de tempo, vislumbramos em *Plegaria muda* (2012) detalhes como a grama. O transeunte que visita a instalação é convidado a se colocar no lugar das mãos que vagam por entre os sepulcros compartilhados que, sem identificação, dificultam o processo e o tornam, aparentemente, interminável. Como se fosse uma alegoria do tempo que transcorre sem que essas mãos possam enterrar, dignamente, os corpos de seus filhos, o crescimento desse vegetal também metaforiza a manutenção das memórias das vítimas, bem como do respeito à sua memória negligenciados pela política de extermínio assumida pelas forças policiais. Daí a natureza dual que se atribui à erva daninha, para as mães um símbolo da passagem do tempo e, para as autoridades, um incômodo, algo indesejado.

Figura 32 — *Plegaria muda*



O capim cresce e renova a luta por justiça em *Plegaria muda*, instalação que esteve em cartaz no *Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)*, na Cidade do México, México, em 2011. Disponível em: <<https://muac.unam.mx/exposicion/doris-salcedo?lang=en>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

Este aspecto também revela a existência de um *punctum*, ou seja, um ponto que se distingue na imagem, segundo Roland Barthes (1984, p. 46). Em suas discussões sobre a

fotografia, o pensador francês assevera que este acaba sendo relativo para cada indivíduo em sua interpretação, mas que se configura, em geral, como “parte da cena como uma flecha e vem nos perfurar” ou ainda “esse acaso que, nela [*na fotografia*], me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46)

Em *Plegaria muda* (2012), esse *punctum* representa a vida, que, mesmo nas mais violentas guerras, massacres e campos de concentração, faz-se prevalente. Mais do que isso, ele é também uma forma de Salcedo representar o desapontamento das mães, por sua parte sobreviventes. Sobre o trabalho de escuta, ela recorda que

Uma após a outra, elas expressavam uma raiva persistente em relação àqueles que os esqueceram, às instituições. Elas acreditam que a natureza também colabora com esse esquecimento. Nessas pequenas cidades em áreas tropicais, a natureza cresce incrivelmente rápido e, uma vez que a cidade é abandonada, ela retoma a terra. As plantas crescem sobre as casas, e tudo é esquecido. Os caminhos ficam cobertos, tornando-se o que chamam de "Monte". Os sobreviventes sentem um profundo ressentimento porque precisam limpar tudo novamente para que sua cidade possa existir mais uma vez. Este é o aspecto que eu trouxe para essa obra específica (Salcedo, 2015, 2 min 52 s)¹³⁶.

Como símbolo da existência de vida em todos os espaços, a grama também cresce em um local estratégico: sempre nas laterais, em referência à maneira com que se entranha a natureza, em cenários reais de ruína, a fim de revolver um determinado espaço ao seu estado mais puro. Nesses termos, poderíamos interpretá-la ainda como a possibilidade de recomeço, como bem define Salcedo (2015, 1 min 50): uma vez que se observa esse detalhe, o indivíduos estaria “testemunhando o milagre da vida”¹³⁷, abrindo-se portas para elucidar a tragédia.

Figura 33 — *Plegaria muda*

¹³⁶ “One after the other, they're always kind of angry with the people that have forgotten about them, the institutions. And they thought that nature also worked in conjunction with this oblivion because these little towns in tropical areas, nature grows unbelievably fast and once the town was abandoned the nature grew on top of their house, and everything was forgotten. Só the paths were no longer paths, it was just as they call it *monte*. And they were really resentful because they had to go and tear everything again and so their town can exist again, once again. It was the same aspect I brought to that work”.

¹³⁷ “You're witnessing the miracle of life”.



A repetição das mesas-ataúdes em diferentes tamanhos dimensiona a tragédia durante exposição no *Irish Museum of Modern Art (Imma)*, em Dublin, Irlanda, em 2019. Disponível em: <<https://imma.ie/whats-on/doris-salcedo-acts-of-mourning-exhibition/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

O caráter político que atravessa as obras de Doris Salcedo e de Gabriel García Márquez se permite embrenhar por duas das premissas mais basilares de qualquer arte que se pretenda política, as de visualização e indução ao estranhamento. Ao alcançá-lo, por meio da proposta de situação, a artista colombiana garante que sua ação de luto seja realizada no presente, promovendo uma nova forma de consciência quanto à responsabilidade histórica que, para além do Estado, também se estende à sociedade civil. Com efeito, a proposta de situação feita por Doris Salcedo fortalece a resignificação do trauma, ampliando o debate a seu respeito e reconhecendo que não é possível mudar o passado, mas, sim, oferecer meios de compreendê-lo, responsabilizando os culpados e esquivando-se do ódio. Aventa-se, deste modo, impedir o estabelecimento de uma permanência cíclica do problema, pavimentando o trilhar de novos caminhos.

5 CONSIDERAÇÕES

No prefácio do livro *As veias abertas da América Latina* (1971), ao introduzir suas percepções sobre algumas das violências do chamado Sul Global, o escritor uruguaio Eduardo Galeano propõe um questionamento: “O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?”

(Galeano, 2019, p. 7). Bastante ampla, esta pergunta poderia, de forma semelhante, ser direcionada às imagens e concepções que formamos do conflito armado na Colômbia, um evento que permanece em evidência ao incorporar representações artísticas e memorialísticas que, com distintas perspectivas, endossam os esforços para uma não repetição.

Como pudemos observar no transcorrer desta dissertação, as duas obras submetidas às análises e cujos autores, Gabriel García Márquez e Doris Salcedo, são colombianos, têm em comum diversos pontos, sendo o principal deles o de se firmarem como canais de denúncia dos horrores aos quais a narrativa oficial, muitas vezes efêmera, percebe-se incapaz de mensurar, atropelando, seja propositalmente ou por motivações estruturais, aspectos sensíveis como a tensão cotidiana e a deriva subsequente ao luto.

Esse processo de reconstrução, que resvala diretamente nas identidades, encontra uma forma de apoio nas artes, aliadas em boa parte dos períodos da história moderna, em especial, em momentos de forte repressão e destruição total dos valores, para além do senso de humanidade. Didi-Huberman (2018, p. 171), ao discutir sobre a obra do cineasta Harun Farocki e seu efeito na televisão, diz ser preciso usar a arte com o propósito de abrir os olhos e devolver à sociedade aquilo que falta. Para o autor, “é preciso *instituir restos*: ir até as instituições para *tomar-lhes* o que elas não querem mostrar — o rebotalho, a recusa, as imagens esquecidas ou censuradas — para devolvê-las a quem de direito, ou seja, ao ‘público’, à comunidade dos cidadãos” (Didi-Huberman, 2018, p. 170).

García Márquez e Doris Salcedo, nesse sentido, cumprem com o papel de expor as fragilidades de um país que busca se refazer em meio às ruínas, mas mais do que isso: anseia por um caminho possível de futuro conquistado através da sensibilidade. No arrefecimento de seu conflito e nos vazios deixados pelas milhares de perdas é que encontram lacunas acusatórias de sua continuidade, que precisam ser preenchidas, trabalhadas até que se tornem visíveis os contornos dos múltiplos tempos que abarcam cada acontecimento.

À face do exposto, devemos encarar a escolha das referidas obras por sua remanescente importância política, e por acreditarmos que os autores foram e seguem sendo agentes de um tempo de intensas transformações que, todavia, ainda se desenrolam. Quando ambas as criações ganham fôlego, na Colômbia dos anos 1990 e 2000, presenciamos um imoderado silenciamento dos ideais sociopolíticos. A necessidade de falar é o que colocará Salcedo, García Márquez e tantos outros artistas locais e estrangeiros profundamente envolvidos com um projeto de reconstrução não só da Colômbia, mas também inspirador aos demais países que sustentam a incumbência de romper com a perpetuação de rastros da derrota brutal.

É preciso, pois, reconhecer que o processo de encarar as obras daqueles que nos cabem requer estar em contato com diversas referências estéticas, que se emaranham como se buscassem, de algum jeito, refletir os desalinhos da barbárie. Nesse sentido, as questões éticas apresentadas por Salcedo e García Márquez dialogam de forma clara com o fator político, seja ele expresso pelo respeito aos próprios princípios éticos, seja por seu comprometimento com os mais vulneráveis. Costa (2023, p. 313) nos lembra que a elaboração formal que um artista realiza em momentos de crise “é também um fazer político, principalmente ao descondicionar as percepções já naturalizadas e anestesiadas”.

Propor-se especular é o gesto que irá conduzir ambos nesta tarefa de imaginar o horror e que abraça seus contrêrrâneos por entre os labirintos da história, ora ecoando pesar, ora expondo indagações. O conseqüente apreço que ambas as obras descortinam pela imagem é o que nos levará a refletir sobre a função ativa das imagens diante da memória e diante do tempo, em um processo que se enleia às nossas atividades de saber e de pensar. Encontrar o saber, a propósito, é para Didi-Huberman (2020, p. 171) uma função que só pode ser prolífica a partir do imaginar, já que a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa” (Didi-Huberman, 2020, p. 171).

Ao discursar sobre a complexidade dos processos e a importância de se utilizar a imaginação na construção de um amanhã, Gabriel García Márquez, em sua mensagem anual de paz e educação na Colômbia¹³⁸, afirmou, em 1998:

Já é hora de entender que este desastre cultural não se remedia nem com dinheiro, nem com tiros, e sim com uma educação que vise a paz, uma educação inconformista e reflexiva que nos incite a descobrir quem somos em uma sociedade que se pareça mais à que merecemos, que nos oriente desde o berço na identificação imediata das vocações e nas competências naturais para poder fazer durante toda a vida somente aquilo que gostamos, que é a receita mágica da felicidade e da longevidade. Em resumo, uma legítima revolução de paz que canalize até a vida a imensa energia criadora que durante quase dois séculos temos usado para nos destruirmos e que reivindique e enalteça o predomínio da imaginação (García Márquez, 1998, *online*)¹³⁹

¹³⁸ Ver: *Diez apuntes de Gabriel García Márquez sobre la paz y el terrorismo*: un decálogo del escritor colombiano con reflexiones sobre la paz y posturas tajantes contra el terrorismo. Disponível em: <<https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/10-apuntes-de-gabriel-garcia-marquez-sobre-la-paz-y-el-terrorismo>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

¹³⁹ “Ya es hora de entender que este desastre cultural no se remedia ni con plomo ni con plata sino con una educación para la paz, una educación inconforme y reflexiva que nos incite a descubrir quiénes somos en una sociedad que se parezca más a la que merecemos, que nos oriente desde la cuna en la identificación temprana de las vocaciones y las aptitudes congénitas para poder hacer toda la vida sólo lo que nos guste, que es la receta mágica de la felicidad y la longevidad. En síntesis, una legítima revolución de paz que canalice hacia la vida la inmensa energía creadora que durante casi dos siglos hemos usado para destruirmos y que reivindique y enaltezca el predominio de la imaginación”.

É preciso ainda atentar-se ao fato de que não devemos enxergar a arte com ingenuidade, desde um lugar sacro, e sim como um instrumento capaz de dar forma aos trabalhos com a memória e direcioná-los a favor da transformação social. Doris Salcedo, em conversa com o *San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)*, fez uma interessante provocação. Ao refletir sobre a essência de seu trabalho, a escultura afirma que

Quando todos esses eventos catastróficos ocorrem, tendemos a lembrar apenas do último. Assim, nosso passado realmente se acumula às nossas costas, e não o examinamos realmente, não o confrontamos; é muito importante trazer esses eventos passados à tona, trazê-los à vida, mas ao mesmo tempo, não acredito que a arte possa resolver problemas. Não estou fazendo nada por essas famílias, não estou fazendo nada por essas vítimas. E essa é uma realidade que temos que enfrentar quando falamos sobre esse tipo de arte que tenta abordar questões políticas. (...) Na verdade, acho difícil lidar com eventos horríveis e eventos trágicos e, em seguida, transformar toda essa dor em beleza. Isso é algo que considero perverso. Mas, por um lado, acredito que, por outro lado, se você quiser dignificar uma vida humana, então você tem que voltar à beleza, porque é lá que encontramos dignidade e quase transformamos em um espaço sagrado. Esse é o nível de beleza que deveria estar presente no trabalho (Salcedo, 2011, 5 s)¹⁴⁰.

As perlaborações do Nobel na escrita, incansáveis dos pontos de vista do jornalismo e da literatura, devem ser lidas como um meio de transferência das inquietações, um convite à conciliação, mas também à circunspeção. Aqui se vislumbra, na figura do leitor, a possibilidade de assimilar os enredos reais, tão complexos e carecidos de rememoração. Como bem assevera Gagnebin (2009, p. 55), trilhar esse percurso “também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente”.

Como salientamos em páginas anteriores, é perfeitamente factível apontar nas narrativas garciamarqueanas e nos trabalhos de Doris Salcedo um apreço pelo benefício da dúvida, representante do intrincamento de enredos e das intenções de ambos os autores, que confrontam a política tradicional e as relações de poder das quais personalidades como o próprio Nobel

¹⁴⁰ “When all these catastrophic events take place we tend to remember just the last one. So our past really piles up behind our backs and we don't really look at it, we don't confront it, it's very important to bring these past events to bring it alive, but at the same time I don't think art can solve problems. I'm not doing anything for those families, I'm not doing anything for these victims. And that is a reality we have to face, when we talk about this type of art that is trying to address political issues. (...) Actually, I think it's difficult to deal with horrible events, and tragic events and then turn all that pain into beauty. That's something that I find perverse. I think that on the other hand I believe that if you want, if you want to dignify a human life, then you have to come back to beauty, because that's where we find dignity and almost turn into a sacred space. That's the level of beauty that should be present in the work”.

colombiano se beneficiaram ao longo da carreira. Ao transitarem por entre ambientes e personagens à procura de seu alvo, mesmo sendo tão diferentes, seus projetos expõem histórias em que os protagonistas e suas respectivas ações, ainda que despertem entusiasmo e simpatia em terceiros, não podem ser perquiridos sob um único olhar, uma única interpretação.

Uma vez que isto esteja delineado, desvela-se uma nova camada de funções para a literatura e para as artes visuais, que dialogam com o que acrescenta o professor Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria* (2010, p. 37). Ao referir-se precisamente à literatura, ele afirma que esta “pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”. Permitir-se experimentar neste âmbito, sobretudo quando se reverbera atritos, significaria sugerir uma leitura equânime dos dramas e comportamentos colombianos, visto que a influência da violência política, arrefecida, mas não cabalmente encerrada, seguirá sendo sentida pelos anos que virão no comportamento, nas dinâmicas de funcionamento das cidades e das zonas rurais.

Quanto a esse aspecto, a própria Doris Salcedo nos lembra: “A Colômbia mudou e acho que não temos mais o conflito que tínhamos há trinta anos. O processo de paz nos trouxe fragmentos de paz, mas não uma paz completa. A paz completa chegará quando exista equidade, quando tenhamos algum tipo de paz social” (Salcedo, 2019, 2 min 55 s)¹⁴¹. Como pudemos observar, ainda que finquem raízes em áreas muito bem definidas, a escrita literária e a escultura, García Márquez e Doris Salcedo, respectivamente, lançam mão de confluências criativas com outras áreas afins na intenção de singularizar as atmosferas de seus trabalhos, ao mesmo tempo em que se abrem a experimentações que refletem liberdade criativa, mas também o desejo de lapidar uma mensagem efetiva, abrangente e capaz de concatenar em si um senso de proximidade - que é o aspecto basilar para uma eventual proposição de transformação.

O poderoso relato de Gabriel García Márquez e as tensas miradas que lança Doris Salcedo sobre o luto nos conduzem à humanização de personagens invisíveis, mas também daqueles que, mesmo superexpostos, como é o caso de figuras políticas, não são tão simples de depreender. Essa constatação escancara como os conjuntos das obras de García Márquez e Doris Salcedo se revelam complexos e interligados, seja particularmente ou entre si, em um indício, mimético à própria história colombiana, da impossibilidade de compreensão efetiva de sua totalidade.

À face do exposto é que mergulhamos em seus trabalhos para elaborar o passado,

¹⁴¹ “Colombia ha cambiado y creo que no tenemos el conflicto que teníamos hace treinta años. El proceso de paz nos trajo fragmentos de paz, mas no una paz completa. La paz completa llegará cuando exista equidad, cuando tengamos algún tipo de paz social”.

encarando o tempo presente e os vindouros acontecimentos que não se podem ignorar. Juntos, García Márquez e Doris Salcedo firmam um compromisso com a Colômbia, ao tornarem-se porta-vozes de uma nação que ainda sofre, assim como outros espaços pertencentes à América Latina, com a pobreza e o descaso de sistemas políticos incapazes, potencializadores de um discurso de hierarquização por parte do Hemisfério Norte. Por meio de suas produções é que se estabelece um protagonismo para a sociedade colombiana, que em seu histórico rigorosamente enlaçado à intolerância foi despida em estereótipos. Escrita e imagem, nesse sentido, formam um convite para que se conheça seus traços mais profundos e particularidades, requerendo ao público estrangeiro -e muitas vezes insensível - uma revisão de interpretações.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **Estado de excepción**. Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2007.
- _____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALAPE, Arturo. **El Bogotazo: memorias del olvido**. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016. *E-book*.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Literatura/Sociedad**. Edicial: Buenos Aires, 2001.
- ÁNGEL ASTURIAS, Miguel. **Hombres de maíz**. Buenos Aires: Losada Editorial, 2009.
- ANTONELLO, Diego Frichs. **Trauma, memória e figurabilidade na literatura de testemunho**. Curitiba: Appris, 2020.
- ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: Edusc, 2006.
- ARROYO, Jaime. **Historia de la Gobernación de Popayán seguida de la cronología de los Gobernadores durante la dominación española**. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1955.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

BENEDETTI, Mario. García Márquez o la vigilia dentro del sueño. In: **Letras del continente mestizo**. Montevideo: Editorial Arca, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34.

BERGQUIST, Charles. **Café y conflicto en Colombia (1886-1910): la Guerra de los Mil Días, sus antecedentes y consecuencias**. Bogotá: El Áncora Editores, 1999.

BETANCOURT, Ingrid. **No hay silencio que no termine**. Alfaguara: Buenos Aires, 2010.

BIRMAN, Joel. **Cadernos sobre o mal: agressividade, violência e crueldade**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, Record, 2009.

BORDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUSHNELL, David. **Colombia, una nación a pesar de sí misma: de los tiempos precolombinos a nuestros días**. Bogotá: Editorial Planeta, 1996.

_____. **El ELN: una guerrilla colombiana tan antigua como las FARC, pero aún beligerante**. France 24. Disponível em: <<https://www.france24.com/es/20190130-historia-guerrilla-eln-colombia-paz>>. Acesso em 11 de julho de 2023.

CAMUS, Albert. **La peste**. Paris: Folio, 1972.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Geração discursiva: o pós-modernismo**. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1982

CEBALLOS GÓMEZ, Diana. Desde la formación de la república hasta el radicalismo liberal (1830-1886). In: **Historia de Colombia: todo lo que hay que saber**. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2011. *E-book*. Disponível em: <<https://www.amazon.com/-/es/Luis-Enrique-Rodriguez-Lopez-ebook/dp/B006CS6YYK>>.

Acesso em: 21 de maio de 2023.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORNAGO, Óscar. **¿Y después de la performance qué?** Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, p. 20-41, 2 jul. 2016.

- DEL OLMO, Rosa. Limitaciones para la prevención de la violencia. In: **Los rostros de la violencia**. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- _____. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. Quando as imagens tocam o real. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 14 dez. 2023.
- DORFMAN, Ariel. La violencia en la novela hispanoamericana actual. In: SOSNOWSKI, Saul. **Lectura crítica de la literatura americana**: actualidades fundacionales. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.
- DURKHEIM, Émile. **El socialismo**: su definición, sus orígenes, la doctrina Saint-Simoniana. Barcelona: Editorial Apolo, 1992.
- ENRÍQUEZ, Mary Schneider; SALCEDO, Doris; KHANDEKAR, Narayan. **Doris Salcedo**: the materiality of mourning. Cambridge: Harvard Art Museums, 2016.
- ESTEBAN, Ángel; PANICHELLI, Stéphanie. **Gabo y Fidel**: el paisaje de una amistad. Barcelona: Espasa, 2004.
- FRANCO, Jorge. **Rosario Tijeras**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- FRICKER, Miranda. **Injusticia epistémica**: el poder y la ética del conocimiento. Herder Editorial: Barcelona, 2017.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Debolsillo, 2013a.
- _____. **Crónica de una muerte anunciada**. Barcelona: Debolsillo, 2014a.
- _____. **Del amor y otros demonios**. Buenos Aires: Debolsillo, 2013b.
- _____. **El amor en los tiempos del cólera**. Penguin Random House Editorial. Barcelona: Debolsillo, 2014b.

- _____. **El general en su laberinto**. Bogotá: Editorial Sudamericana, 1989.
- _____. **El olor de la guayaba**: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Bogotá: Editorial la Oveja Negra, 1982.
- _____. **El general en su laberinto**. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1989.
- _____. **El otoño del patriarca**. Barcelona: Debolsillo, 2014c.
- _____. **La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- _____. **La hojarasca**. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.
- _____. **La mala hora**. Barcelona: Debolsillo, 2014d.
- _____. **Mensaje sobre la paz en Colombia y la Educación**. 1998. Disponível em: <<https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/10-apuntes-de-gabriel-garcia-marquez-sobre-la-paz-y-el-terrorismo>>. Acesso em 10 de dezembro de 2023.
- _____. García Márquez: ahora doscientos años de soledad. [Entrevista concedida a] Ernesto González Bermejo. **Triunfo**. Madrid, 1970.
- _____. Los cien años de soledad se iniciaron con solo 20 dólares. [Entrevista concedida a] Elena Poniatowska. **Todo México**, I. Diana, Ciudad de México, 1990.
- _____. **Noticia de un secuestro**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014e.
- _____. Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. In: **Obra periodística, vol. 3**: de Europa y América, 1955 – 1960. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1983.
- _____. Gabriel García Márquez. In: **Os escritores 2**: as entrevistas históricas da Paris Review. [Entrevista concedida a] Peter H. Stone. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Relato de un naufrago**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014f.
- _____. **Vivir para contarla**. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- _____. **Yo no vengo a decir un discurso**. Nova York: Vintage Español, 2010.
- GARRO, Elena. **Los recuerdos del porvenir**. Ciudad de México: Alfaguara, 2022.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1981
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

- GÓMEZ GARCÍA, Juan Guillermo. Sobre el 9 de Abril. A 75 años de la muerte de Gaitán. In: **Gaitán, memoria e historia a 75 años del Bogotazo**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2023.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: **Anos 70: literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- HYLTON, Forrest. **A revolução colombiana**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GUEVARA, Ernesto Che. **¿Qué es un "guerrillero"?** Marxists.org. Disponível em: <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/59-quees.html>>. Acesso em 1º de junho de 2023.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- ISAACS, Jorge. **María**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1996
- _____. Introducción. In: **Los abusos de la memoria**. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona, 2000.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Jornalismo e literatura: aproximações, recuos e fusões**. Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional, ano 13 n. 13, p.145-159, jan/dez, 2009.
- _____. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- LLANO, Rodrigo. **El complot tras la muerte de Rafael Uribe Uribe**. [Entrevista concedida a] Catalina González Navarro. El Espectador, Bogotá, 2014.
- _____. **Historia resumida del partido liberal colombiano**. Bogotá: Partido Liberal Colombiano, 2009. Disponível em <<https://www.partidoliberal.org.co/userfiles/file/historiaresumidadelplc.pdf>>. Acesso em 1º de maio de 2023.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. n-1 edições: São Paulo, 2018.
- MEDINA, Cremilda. **Povo e personagem**. Canoas: Editora Ulbra, 1996.
- MELO, Jorge Orlando. **Historia mínima de Colombia**. Turner Publicaciones: Madrid, 2017.
- MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- MENA, Lucila Inés. Cien años de soledad: la novela de la violencia. **Hispanamérica**, Año 5, nº 13. Abril de 1976, p. 3-23. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/20541449>>. Acesso em 7 de maio de 2023.

- MORENO BLANCO, Juan. **Gabriel García Márquez: nuevas lecturas**. Santa Marta: Editorial Unimagdalena, 2020.
- OLINTO, Antonio. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- OLMO, Rosa del. Limitaciones para la prevención de la violencia. In: **Los rostros de la violencia**. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1975.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & Literatura: uma velha-nova história. In: **História e Literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia: EDUFU, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RAMA, Ángel. **García Márquez: edificación de un arte nacional y popular**. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1986.
- _____. Gabriel García Márquez: la violencia americana. In: **García Márquez**. Madrid: Taurus, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Editora 34: São Paulo, 2009.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **A arte além da arte**. Folha de S. Paulo, São Paulo. 24 de outubro de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2410200403.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2023.
- RAVETTI, Graciela. Guerra/guerrilha na literatura latino-americana: reflexões teóricas e críticas. *Glosa*, de Joan José Saer e *Macaró, o caçador americano*, de Haroldo Conti. In: **Literatura e Guerra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- RESTREPO, Laura. Niveles de realidad en la literatura de la "Violencia" colombiana. In: **Once ensayos sobre La Violencia**. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1985.
- RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Fondo de la Cultura Económica: Bogotá, 2000.
- _____. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Campinas: Papyrus, 1994.
- RIVERA, José Eustasio. **La vorágine**. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.
- RODRÍGUEZ BAQUERO, Luis Enrique. Mil años hace... de la prehistoria al descubrimiento. In: **Historia de Colombia: todo lo que hay que saber**. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2011. *E-book*. Disponível em: <<https://www.amazon.com/-/es/Luis-Enrique-Rodriguez-Lopez-ebook/dp/B006CS6YYK>>. Acesso em: 21 de maio de 2023.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz. Conquista y colonia en el Nuevo Reino de Granada (1492-1740). In: **Historia de Colombia**: todo lo que hay que saber. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2011. *E-book*. Disponível em: <<https://www.amazon.com/-/es/Luis-Enrique-Rodriguez-Lopez-ebook/dp/B006CS6YYK>>.

Acesso em: 21 de maio de 2023.

ROJAS, Diana Marcela. El taller del imperio global: análisis de la intervención de Estados Unidos en Colombia (1998-2008). **Análisis político**, Bogotá, vol. 22, nº 65. Jan/Abril de 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052009000100006>

ROJO, Grinor. **Clásicos latinoamericanos**: para una relectura del canon. Vol. II. El siglo XX. Santiago: LOM, 2011.

ROJO, Sara. Crítica latino-americana de teatro e cinema: imagens. In: **Por uma crítica política da literatura**: três perspectivas latino-americanas. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

_____. **Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

ROMERO, Mauricio. **Paramilitares y autodefensas (1982-2003)**. Bogotá: Universidad Nacional/Iepri, 2003.

SALCEDO, Doris. **Atrabiliarios**. 1993. Instalação feita com sapatos doados por familiares de mulheres desaparecidas em áreas rurais da Colômbia. Os calçados são expostos permanentemente em caixas costuradas à mão. Coleção do *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA).

_____. **Doris Salcedo**. YouTube, 19 de julho de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TuP6HYafK0M>>. Acesso em 4 de dezembro de 2023.

_____. **Doris Salcedo**: memory as the essence of work. YouTube, 7 jun. 2011a. San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TOpEO8kq0uE&t=7s>>. Acesso em 8 de novembro de 2023.

_____. **Doris Salcedo**: Plegaria muda, introduktion. YouTube, 18 ago. 2011b. Moderna Museet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WObOEOqGplU>>. Acesso em 9 de novembro de 2023.

_____. **Doris Salcedo's Public Works**. YouTube, 27 fev. 2015. Museum of Contemporary Art of Chicago. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE>>. Acesso em 7 de dezembro de 2023.

_____. In LÓPEZ, Sebastián (moderador). **Guerra e pá:** Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia (Zurich, 29 de janeiro 2005). Documentos Daros, Daros-Latinoamerica, 2005.

_____. **La catedral de Beatriz González.** El Tiempo, Bogotá, 18 de setembro de 2022. Disponível em <<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/beatriz-gonzalez-y-su-exposicion-en-el-espacio-fragmentos-de-doris-salcedo-703306>>. Acesso em 2 de dezembro de 2023.

_____. **Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar.** Semana, Bogotá, 12 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873/>>. Acesso em 19 de agosto de 2023.

_____. Conversación con Doris Salcedo, Festival Eñe, 21 de noviembre de 2020. In: VÁZQUEZ, Juan Gabriel. **Los desacuerdos de paz:** artículos y conversaciones (2012-2022). Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2022.

_____. **Noviembre 6 y 7.** 2002. Instalação feita no *Palacio de Justicia de Colombia* com a disposição de 275 cadeiras pendentes. Original destruído, feito à ocasião dos 20 anos do assassinato de deputados colombianos pelo Movimento de guerrilha *M-19*.

_____. **Palimpsesto.** 2018. Instalação composta por 212 painéis feitos de areia e sobre os quais os visitantes podem caminhar, deparando-se com os nomes de vítimas da atual crise migratória internacional escritos com água. Original pertencente ao *Palacio de Cristal*, parte do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, em Madrid.

_____. **Plegaria muda.** Prestel: Roma, 2012.

_____. **Shibboleth.** 2007. Instalação formada por uma composição de fotografias digitais que, juntas, formaram uma espécie de fissura ao longo da galera *Turbine*, do museu *Tate Modern*, em Londres. Original destruído.

_____. **Sumando ausencias.** 2016. Instalação feita na Praça de Bolívar com 1900 pedaços de tecido bordados bordados de forma colaborativa ao longo de 6 dias. Original destruído, feito à ocasião do *Plebiscito por la Paz*.

SAMPER, María Elvira. **1989.** Editorial Planeta Colombiana: Bogotá, 2019.

SÁNCHEZ Gonzalo; AGUILERA, Mario. **Memoria de un país en guerra: los mil días 1899-1902.** Editorial Planeta Colombiana: Bogotá, 2001.

SARLO, Beatriz. Relato, história e memória. In: **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17–32, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71193>>. Acesso em: 26 mai. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. **Cahiers pour une morale.** Paris: Éditions Gallimard, 1983.

SEBALD, W.G. **Guerra aérea e literatura**: com ensaio de Alfred Andersch. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Literatura e trauma. **Pró-posições** - vol. 13, n. 3, set/dez. p. 135-153, 2002. Disponível em <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2165/39-dossie-silvams.pdf>>. Acesso em 11 de novembro de 2023.

SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em

<<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/>>. Acesso em: 24 maio 2023.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de America**: el problema del otro. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1998.

_____. **Los abusos de la memoria**. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona, 2000.

_____. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

TRUJILLO, Ricardo Arias. **Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017.

VALENCIA, León. **Historia de la literatura sobre la violencia en Colombia**. YouTube, 3 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_VlnQC3mSY&t=11s>.

Acesso em 8 de agosto de 2023.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **Los desacuerdos de paz**: artículos y conversaciones (2012-2022).

Penguin Random House Grupo Editorial: Bogotá, 2022.

VELOZA GARCÍA, Ever. **Sentencia de Jesus Ignacio Roldan Perez**. Depoimento colhido pelo Tribunal Superior de Medellín. Medellín, 2014. Disponível em:

<<https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2015/04/09-12-2014-Sentencia-Jesus-Ignacio-Roldan-Perez.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2023.

VERENOSO, Maria do Carmo de Freitas. Colagem nas artes visuais como manipulação da memória cultural: entre o cânone e o arquivo. In: **Em torno da imagem e da memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

VILLAMIZAR, Darío. **Las guerrillas en Colombia**: una historia desde los orígenes hasta los confines. Bogotá: Debate, 2014.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Sintra: Europa-América, 1976.

WOLFE, Tom. **El nuevo periodismo**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

WOLFF, Antonio Navarro. [Entrevista concedida a] Atahualpa Amerise. **BBC Mundo**. 20 de junho de 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-61860867>>. Acesso em 9 de junho de 2023.

YOUNG, James Edward. **The texture of memory**. Yale University Press: New Heaven, 1993.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.