

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

MÍRIAM DE CASTRO POSSAS

**MEMÓRIA E HISTÓRIA NA LITERATURA COLOMBIANA:
uma análise da (contra)narrativa de Juan Gabriel Vásquez**

**Belo Horizonte
2025**

MÍRIAM DE CASTRO POSSAS

**MEMÓRIA E HISTÓRIA NA LITERATURA COLOMBIANA:
uma análise da (contra)narrativa de Juan Gabriel Vásquez**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**Belo Horizonte
2025**

V335.Yp-m Possas, Míriam de Castro.
Memória e História na literatura colombiana [manuscrito] : uma análise da (contra)narrativa de Juan Gabriel Vásquez / Míriam de Castro Possas – 2025.
1 recurso online (119 f. : il.) : pdf.
Orientador: Marcos Antônio Alexandre.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 112-119.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Vásquez, Juan Gabriel, 1973- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Ficção histórica colombiana – História e crítica – Teses. 3. Literatura e História – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. 5. Metaficção – Teses. 6. Intertextualidade – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio, 1966-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Co863.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *MEMÓRIA E HISTÓRIA NA LITERATURA COLOMBIANA: uma análise da (contra)narrativa de Juan Gabriel Vásquez*, de autoria da Doutoranda MÍRIAM DE CASTRO POSSAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Catarina Dallapicula - UEMG

Profa. Dra. Cintia Rodrigues de Oliveira - UFU

Profa. Dra. Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes - CEFET-MG

Belo Horizonte, 7 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por Catarina Dallapicula, Usuária Externa, em 08/01/2025, às 11:40, 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 Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior, em 08/01/2025, às 11:42, 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 Laurenny Aparecida Lourenço da Silva, Professora do Magistério Superior, em 08/01/2025, às 12:00, 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 Cintia Rodrigues de Oliveira, Usuária Externa, em 08/01/2025, às 12:29, 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 Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo, Usuário Externo, em 08/01/2025, às 13:41, 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 3861769 e o código CRC 9B8814D7.

À maternidade
Que me mostrou que eu era muito mais forte,
capaz e criativa do que eu imaginava.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Aos meus pais, Cátia e José Carlos, por toda a entrega, por toda a dedicação e todas as recusas e responsabilidades que envolvem a maternidade/paternidade. Peço desculpas por todas as vezes que cobreí que fossem melhores, eu não sabia que era impossível, pois vocês já eram os melhores.

Aos meus irmãos, Laís, André e Diana, que são minha alegria, minha diversão, meus melhores amigos e meu lugar tranquilo.

Às minhas filhas, Luíza e Júlia, que me mostram todos os dias o que realmente tem importância e a superfluidade do restante.

Aos meus professores que no meio de suas exaustivas jornadas muitas vezes não percebem a imensa diferença que fazem na vida de seus alunos, transformando pessoas, vidas e histórias.

À literatura que com toda sua verossimilhança foi capaz de me roubar momentos da realidade.

Aos orientadores de trabalhos acadêmicos que são pessoas que abrem portas, seguram nossa mão e nos acompanham na nossa insegura jornada pela busca do conhecimento, em especial aqui, ao professor Marcos Alexandre que foi luz, conforto e suporte.

Aos meus amigos de tese que compartilharam comigo angústias, prazos, procedimentos, frustrações e, ao final, alívio e conquistas.

Aos membros da banca, que se fazem presentes nesta tese, por todas as contribuições de melhoria que esperamos ter sido satisfatoriamente realizadas.

Ao Centro Educacional Infantil Aquarela, por terem recebido tão bem minhas filhas e me trazido confiança e tranquilidade, principalmente, nos momentos finais da escrita da tese.

Aos professores da Faculdade de Políticas Públicas e Gestão de Negócios que me incentivaram e deram suporte para a finalização da tese, em especial, Cacilda, Fernanda, Simone, Gustavo, José Renato, Catarina e Luciana.

Por fim, a todas as pessoas e instituições que me apoiaram até aqui. Além de todas as pessoas que tenho profunda admiração e que me motivam a continuar seguindo em frente em busca de me tornar o melhor que posso ser.

Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia [...] (Galeano, 2010, p. 10).

RESUMO

O objetivo geral desse trabalho foi analisar as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para a construção de uma contranarrativa em sua trilogia colombiana. Para Juan Gabriel Vásquez a literatura pode se configurar como um contradiscurso e o direito de contar a história diferente da narrativa hegemônica, de lançar uma crítica à versão consolidada. Para compreender essa possibilidade narrativa, a obra de Vásquez é um material profícuo e ilustrativo tendo em vista que sua “trilogia colombiana” faz um apanhado geral da história da Colômbia nos séculos XIX e XX e, ao mesmo tempo, questiona e contrapõe o discurso historiográfico. Assim, essa tese buscou compreender a narrativa contemporânea colombiana, a partir da figura de Juan Gabriel Vásquez, apresentando sua carreira, sua obra e sua repercussão, além de apresentar os três romances escolhidos, de forma a retratar o contexto macro – político, social e cultural – e micro – a história pessoal de seus personagens, além da maneira como o autor articula essa relação. Em seguida, discutimos as relações entre Literatura, História e Memória Cultural, principalmente, a partir da concepção de novo romance histórico na América Latina de Fernando Aínsa e Seymour Menton e de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon. Em um terceiro momento, analisamos a contranarrativa apresentada pelo autor em seus romances, a partir de cinco estratégias, são elas: relação com as fontes históricas e documentais; sobreposição de tempos diferentes; multiplicidade de pontos de vista; metaficção; e intertextualidade. Assim, neste trabalho, partimos da tese de que Vásquez cria uma contranarrativa à História Oficial, com sua narrativa e sua obra, através de estratégias inerentes à ficção pós-moderna. Com isso, concluímos que a contranarrativa de Vásquez se efetiva por meio da utilização de suas estratégias, quando o narrador desconfia das fontes historiográficas; utiliza o recurso fragmentado da memória; evidencia uma multiplicidade de pontos de vistas sobre o mesmo acontecimento; reflete sobre o que esconde, o que revela, o que modifica; e lembra constantemente do caráter ficcional da narrativa literária. Por meio desses artifícios Vásquez cria uma versão contraditória à historiografia oficial com sua narrativa e sua obra.

Palavras-chave: Novo romance histórico; Metaficção historiográfica; América Latina; Juan Gabriel Vásquez.

ABSTRACT

The general objective of this work was to analyze the strategies used by Juan Gabriel Vásquez to construct a counter-narrative in his Colombian trilogy. For Juan Gabriel Vásquez, literature can be configured as a counter-discourse and the right to tell a story different from the hegemonic narrative, to launch a critique of the consolidated version. To understand this narrative possibility, Vásquez's work is fruitful and illustrative material considering that his "Colombian trilogy" provides a general overview of the history of Colombia in the 19th and 20th centuries and, at the same time, questions and contrasts the historiographical discourse. Thus, this thesis sought to understand the contemporary Colombian narrative, based on the figure of Juan Gabriel Vásquez, presenting his career, his work and its repercussion, in addition to presenting the three chosen novels, in order to portray the macro context – political, social and cultural – and micro – the personal history of its characters, in addition to the way in which the author articulates this relationship. Next, we discuss the relationships between Literature, History and Cultural Memory, mainly based on the conception of a new historical novel in Latin America by Fernando Aínsa and Seymour Menton and historiographic metafiction by Linda Hutcheon. In a third moment, we analyze the counter-narrative presented by the author in his novels, based on five strategies, which are: relationship with historical and documentary sources; overlapping of different times; multiplicity of points of view; metafiction; and intertextuality. Thus, in this work, we start from the thesis that Vásquez creates a counter-narrative to the Official History, with his narrative and his work, through strategies inherent to postmodern fiction. With this, we conclude that Vásquez's counter-narrative is effective through the use of his strategies, when the narrator distrusts historiographical sources; uses the fragmented memory resource; highlights a multiplicity of points of view on the same event; reflects on what it hides, what it reveals, what it modifies; and constantly remembers the fictional character of literary narrative. Through these devices, Vásquez creates a version that contradicts official historiography with his narrative and his work.

Keywords: New historical novel; Historiographic metafiction; Latin America; Juan Gabriel Vásquez.

RESUMEN

El objetivo general de este trabajo fue analizar las estrategias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para construir una contranarrativa en su trilogía colombiana. Para Juan Gabriel Vásquez la literatura puede configurarse como un contradiscurso y el derecho a contar una historia distinta a la narrativa hegemónica, para lanzar una crítica a la versión consolidada. Para comprender esta posibilidad narrativa, la obra de Vásquez resulta un material fructífero e ilustrativo considerando que su “trilogía colombiana” brinda un panorama general de la historia de Colombia en los siglos XIX y XX y, al mismo tiempo, cuestiona y contrasta el discurso historiográfico. Así, esta tesis buscó comprender la narrativa colombiana contemporánea, a partir de la figura de Juan Gabriel Vásquez, presentando su trayectoria, su obra y su repercusión, además de presentar las tres novelas elegidas, con el fin de retratar el contexto macro – político, social y cultural –y micro– la historia personal de sus personajes, además de la forma en que el autor articula esta relación. A continuación, discutimos las relaciones entre Literatura, Historia y Memoria Cultural, a partir principalmente de la concepción de una nueva novela histórica en América Latina de Fernando Aínsa y Seymour Menton y de la metaficción historiográfica de Linda Hutcheon. En un tercer momento, analizamos la contranarrativa que presenta el autor en sus novelas, a partir de cinco estrategias, que son: relación con fuentes históricas y documentales; superposición de diferentes tiempos; multiplicidad de puntos de vista; metaficción; y la intertextualidad. Así, en este trabajo partimos de la tesis de que Vásquez crea una contranarrativa a la Historia Oficial, con su narrativa y su obra, a través de estrategias inherentes a la ficción posmoderna. Con esto concluimos que la contranarrativa de Vásquez es efectiva mediante el uso de sus estrategias, cuando el narrador desconfía de las fuentes historiográficas; utiliza el recurso de memoria fragmentada; destaca una multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo evento; reflexiona sobre lo que esconde, lo que revela, lo que modifica; y recuerda constantemente el carácter ficticio de la narrativa literaria. A través de estos dispositivos, Vásquez crea una versión que contradice la historiografía oficial con su narrativa y su obra.

Palabras clave: Nueva novela histórica; Metaficción historiográfica; América Latina; Juan Gabriel Vásquez.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 –	O papel da diferença na metáfora	15
FIGURA 2 –	Questões macro e micro trabalhadas nos romances	27
FIGURA 3 –	Canal do Panamá	31
FIGURA 4 –	O canal de Suez	32
FIGURA 5 –	Interface entre os campos do saber	61
FIGURA 6 –	Ponto de intersecção entre História, Literatura e Memória Cultural	62
QUADRO 1 –	Características do novo romance histórico de Fernando Aínsa	71
QUADRO 2 –	Características do novo romance histórico latino-americano	75
QUADRO 3 –	Características da metaficção historiográfica	79
FIGURA 7 –	Anjo de Paul Klee	84
QUADRO 4 –	Categorias encontradas durante revisão teórica	88
QUADRO 5 –	Categorias escolhida para análise	89
FIGURA 8 –	Capa do livro Cien años de soledad de Gabriel García Márquez	102

SUMÁRIO

PRÓLOGO	11
1 INTRODUÇÃO	13
2 A TRILOGIA COLOMBIANA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ	25
2.1 <i>HISTÓRIA SECRETA DE COSTAGUANA</i> : PATERNIDADE, A HISTÓRIA ROUBADA E A USURPAÇÃO DO PANAMÁ	27
2.1.1 A invenção do Panamá	30
2.1.2 A história roubada: intertexto e metaficção historiográfica	34
2.2 <i>OS INFORMANTES</i> : A MEMÓRIA, O SILÊNCIO E O APOIO AOS EUA NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	37
2.2.1 O apoio aos EUA na Segunda Guerra Mundial	39
2.2.2 Memória e silêncio	43
2.3 <i>O RUÍDO DAS COISAS AO CAIR</i> : MEMÓRIA, TRAUMA E NARCOTRÁFICO	45
2.3.1 A presença dos EUA	52
2.3.2 Memória, trauma e violência	55
3 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA CULTURAL	61
3.1 MEMÓRIA CULTURAL: INTERFACE ENTRE MEMÓRIA E CULTURA	62
3.2 NOVO ROMANCE HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA: AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA	65
3.3 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A FICÇÃO PÓS-MODERNA	77
3.4 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA CULTURAL: AS NARRATIVAS COMO EIXO MOTRIZ	81
4 A CONTRANARRATIVA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: QUESTIONAR E CONTRAPOR A HISTÓRIA OFICIAL	87
4.1 RELAÇÃO COM AS FONTES HISTÓRICAS E DOCUMENTAIS	89
4.2 SOBREPOSIÇÃO DE TEMPOS DIFERENTES	94
4.3 MULTIPLICIDADE DE PONTOS DE VISTA	96
4.4 METAFICÇÃO	99
4.5 INTERTEXTUALIDADE	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
EPÍLOGO	111
REFERÊNCIAS	112

PRÓLOGO

Sou professora de metodologia há sete anos, mas sempre me interessei pelo assunto de como fazer uma pesquisa. Uma das poucas coisas que compreendi durante esse tempo de estudo e pesquisa é que a constante é a mudança, não há ordem. Nós pesquisadores somos obrigados a conviver com o caos e escrever um trabalho científico é, em alguma medida, ordenar o mundo. Assim, escolher o tema, encontrar um problema, determinar uma hipótese é ordenar o que está solto e livre, por isso, mudamos tanto nosso tema e nosso trabalho, diversas vezes, porque estamos delimitando o que está em constante movimento, tentando capturar o que está livre e colocar em um limite que é a tese, que é o artigo.

Esse trabalho, como todos os outros, passou por diversas modificações, vou falar sobre as quatro mais significativas. A primeira proposta de trabalho foi analisar as existências marginalizadas na dramaturgia de Miguel Ángel Asturias, ideia abandonada ao longo do curso por três motivos que considero importantes: (i) pouca ou nenhuma afinidade com a literatura Asturiana; (ii) escassos conhecimentos sobre dramaturgia; e (iii) poucos estudos e publicações sobre a dramaturgia do autor, nos quais eu pudesse me amparar e me inspirar.

Quando me formei na graduação em Estudos Literários defendi a monografia intitulada “Resquícios e subversão da colonialidade em ‘O amor nos tempos do Cólera’, de Gabriel García Márquez. Assim, como sempre gostei de literatura colombiana e da teoria decolonial, minha segunda proposta foi nessa direção. Depois de cursar uma disciplina com a professora Haydée descobri um autor colombiano contemporâneo, Juan Gabriel Vásquez, que virou o autor escolhido dessa tese. Logo, o autor está presente desde o projeto definitivo, no entanto, minha intenção inicial era, a partir da teoria decolonial, investigar as relações entre EUA e Colômbia em três de seus livros. Submeti essa proposta como projeto definitivo, que foi aprovado, mas com alterações, que fizeram com que o trabalho caminhasse em uma terceira direção que visava uma comparação entre a literatura de García Márquez e de Juan Gabriel Vásquez.

Surpreendida por uma gravidez gemelar e um misto de alegria e desespero (que sinto até hoje), a tese deixou de ser uma prioridade e o trancamento do doutorado me foi necessário. Chorei muito, achei que não voltaria mais. No semestre seguinte, exausta, mas fortalecida decidi: “Se não desisto da maternidade que é um trabalho extremamente extenuante, diário e invisível, não desistirei de mais nada, terminarei o doutorado”. Foi assim, que arrumei tempo em minha rotina de mãe, dona de casa e professora para escrever o texto da qualificação. Só que acabei seguindo em uma direção diferente do projeto, desse modo, surgiu então essa quarta

proposta que é a que as leitoras e leitores têm em mãos e que espero que seja a última, mas não garanto.

1 INTRODUÇÃO

O mais interessante na tese é que, quando nos contam, são maravilhosas, intrigantes. A gente fica curiosa, acompanha o sofrimento do autor, anos a fio. Aí ele publica, te dá uma cópia e é sempre - sempre - uma decepção. Em tese. Impossível ler uma tese de cabo a rabo. São chatíssimas.

(Mario Prata)

Como diria a pesquisadora Maria Ester de Freitas (2002, p. 88) escrever uma tese é um “projeto especial [...] que mobiliza todas as forças do sujeito, pois trata-se de uma tarefa antissocial e excludente, desestabilizadora de certezas intelectuais, comportamentais e emocionais, desenvolvidas em longo prazo”. Para mim não foi diferente, “viver a tese” em meio a um turbilhão de outras demandas pessoais, profissionais, emocionais, técnicas e práticas não foi fácil.

Para mim, excetuando a maternidade, escrever a tese foi a coisa mais desafiadora de minha vida. Um dos grandes desafios que o autor de uma tese enfrenta é: explicar para quem nunca escreveu uma tese o quanto aquilo é importante e exige dedicação e, ao mesmo tempo, explicar para quem já escreveu uma tese (e orientou outras tantas) porque está sendo tão difícil concluir esse trabalho e porque pretende desistir após inúmeros enfrentamentos das páginas em branco.

Em alguns momentos de “páginas em branco” a saída mais utilizada por mim foi um conselho de um professor que tive no mestrado (“roubado” de Bernardo de Chartres e de Isaac Newton), Valdir Valadão Júnior, que nos dizia que o ideal era estar sobre “os ombros de gigantes”, ou, nas palavras de Newton “Se eu vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes”.

Em um desses momentos pedi ajuda a Mario Vargas Llosa e abri sua tese de doutoramento, “*García Márquez: historia de un deicidio*” (2021), na qual encontrei uma epígrafe de Joseph Conrad. A primeira coisa que me chamou a atenção foi a epígrafe ser de um autor de grande intertextualidade com uma das obras escolhidas para análise nesta tese, *História secreta de Costaguana* (2012). A segunda coisa foi que após a leitura, fiquei perdida em um limbo. Inicialmente, a leitura do trecho não fez nenhum sentido e, ao mesmo tempo, fez todo o sentido, transcrevo-o aqui:

[...] círculos, círculos; inúmeros círculos, concêntricos, excêntricos, um turbilhão coruscante de círculos que, por sua multidão emaranhada de curvas repetidas, uniformidade de forma e confusão de linhas que se cruzam, sugeriam uma

representação do caos, o simbolismo de uma arte louca tentando o inconcebível (Conrad *apud* Llosa, 2021, p. 7, tradução nossa)¹.

Imediatamente, após a primeira leitura da epígrafe, o desalento permaneceu e eu me convenci de que, para finalizar a tese, eu precisaria de um pouco mais que uma mensagem lida ao “acaso” (como realmente foi preciso). No entanto, relutante, insisti e li mais uma vez, e uma terceira, até que me pareceu que Conrad descrevia o próprio exercício de escrever uma tese. Em seguida, ao voltar para os textos teóricos percebi que muitas palavras da teoria que eu havia escolhido “se cruzavam” com a do trecho, como: concentrar, excêntrico, uniformidade, entre outras.

E, incrivelmente, o trecho passou a me remeter não apenas a textos e expressões teóricas (ex. centro-periferia; microcosmos-macrocosmos etc.), como também a textos literários que me marcaram ao longo da vida (como a *Luneta Mágica*, de Joaquim Manoel de Macedo, e o conto de Borges “O livro de areia”). Até que, por fim, pude concluir, que, entre outras coisas, o que meu trabalho precisava era de um “círculo”, ou melhor dizendo, de um limite. E que, apesar de ter como texto de “cabeceira” o *Como se faz uma tese* do Umberto Eco (1983, p. 39), estava ignorando um de seus princípios fundamentais: “quanto mais se restringe um campo, melhor e com mais segurança se trabalha. Uma tese monográfica é preferível a uma tese panorâmica”.

Foi assim, então, que a imagem do “circular” passou a ser importante para compreender todos os movimentos que eu fazia durante a tese. Um deles foi utilizar o exercício metafórico para as categorias de análise, me lembrei do conto “O livro de areia” de Borges:

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes ... **Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar minha narrativa** (Borges, 2013, s.p., grifo nosso).

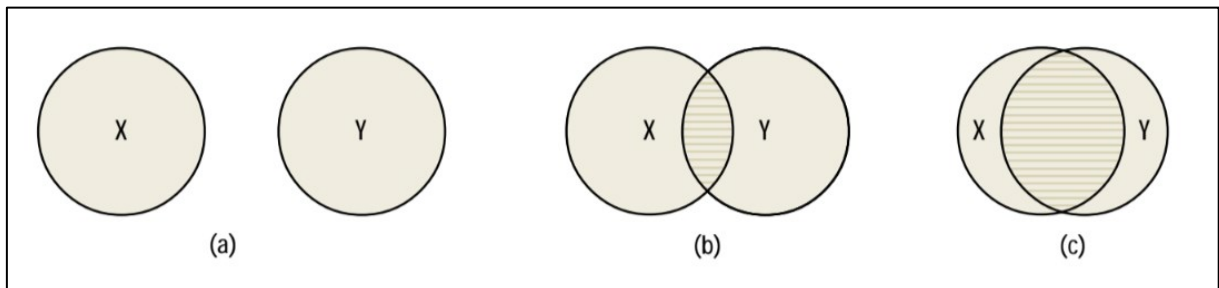
Assim sendo, gostaria de pedir a permissão de vocês, leitores dessa tese, para utilizar um “*more [mais] geométrico*” no capítulo das análises. A utilização das metáforas me deu fôlego para finalizá-las e me auxiliou (como espero que auxilie os leitores) a visualizar melhor as categorias e relacioná-las. Isso vai ao encontro do que Morgan (2005) diz sobre as significações e sobre a tentativa de dar sentido ao mundo:

Essas tentativas de tornar a realidade objetiva incorporam intenções subjetivas aos significados que sustentam os construtos simbólicos utilizados. O conhecimento e a compreensão do mundo não são dados aos seres humanos por eventos externos; os seres humanos tentam tornar o mundo objetivo por meio de processos essencialmente subjetivos (Morgan, 2005, p. 62).

¹ [...] circles, circles; innumerable circles, concentric, eccentric, a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines suggested a rendering of chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable (no original em inglês)

Para Morgan (2005, p. 62) “o processo de concepção metafórica é um modo básico de simbolismo, central no modo como seres humanos forjam suas experiências e seu conhecimento sobre o mundo que vivem”. Assim, para que uma metáfora seja bem realizada é preciso que haja a sobreposição de significados de forma que a diferença entre os dois elementos não seja muito grande, nem muito pequena, conforme ilustração abaixo:

Figura 1 – O papel da diferença na metáfora



Fonte: Morgan, 2005

Um exemplo é quando comparamos um corredor com um foguete, a zona de semelhança entre os dois se refere à questão da velocidade, se comparamos um corredor com um objeto muito semelhante, como um homem, “esse corredor é um homem”, o processo metafórico não se efetiva tão bem, pois a zona de semelhança é ampla. O mesmo acontece quando lidamos com objetos muito distintos, “esse corredor é uma colher”, a zona de semelhança não é percebida, tornando o processo metafórico infrutífero (Morgan, 2005). No capítulo quatro, explicarei melhor sobre as metáforas escolhidas para o processo de análise.

Além disso, gostaria de acrescentar que as obras escolhidas para esse trabalho compõem o que Cavalcanti (2013) chama de “trilogia colombiana”, pois os três livros têm como tema a Colômbia e retornam a esse passado recente colombiano, a saber: *História Secreta de Costaguana*, *Os informantes* e *O ruído das coisas ao cair*. Segundo Cavalcanti,

embora tenham temas independentes, os três podem ser lidos como uma trilogia por compartilharem não apenas uma mesma proposta temática – de retorno ao passado colombiano – como diversos procedimentos narrativos, como o texto em primeira pessoa, o discurso metaficcional e a presença da figura paterna como mediadora das investigações históricas (Cavalcanti, 2013, p. 235).

História secreta de Costaguana é um diálogo com a obra e a vida de Joseph Conrad, em especial, com o livro *Nostramo* que se passa em uma república latino-americana chamada Costaguana. O diálogo com o autor polonês, assim como a crítica e a ironia são presentes

durante todo o livro, além de Conrad podemos perceber outras influências como Pamuk, Rushdie e García Márquez. Apesar de sua preocupação principal ser a história dos sujeitos, seus protagonistas estão em constante relação com a história do país, assim em *História secreta de Costaguana* Vásquez se ocupa em reconstruir o final do século XIX e início do século XX com a perda do Panamá, devido principalmente a uma intervenção estadunidense no processo de independência.

Já em *Os informantes* se preocupa em retratar um período pouco conhecido da história colombiana que é o apoio ao governo dos EUA nos anos 1940 com a criação de listas negras e um campo de concentração, Fusagasugá, para manter imigrantes alemães suspeitos de serem simpatizantes ao regime fascista. Neste segundo romance, há um diálogo mais intenso com a poesia colombiana moderna e contemporânea (Maeseneer; Vervaeke, 2013).

Por fim, em *O ruído das coisas ao cair*, Vásquez enfrenta uma temática já bem explorada na literatura e arte colombianas, o narcotráfico, mas de uma maneira diferente, tangencial, explorando a história recente da Colômbia a partir dos anos 1970 (Maeseneer; Vervaeke, 2013).

É importante frisar que os excertos dos romances que são citados ao longo deste trabalho foram extraídos das versões dos textos traduzidas para o português e publicadas pelas editoras L&PM e Alfaguara. Ainda que tenhamos lido as obras também em espanhol, decidimos utilizar as traduções porque as análises e releituras foram realizadas majoritariamente sobre o texto traduzido. Consideramos relevante o fato de termos as três publicações vertidas ao português, o que representa que, apesar de ser um autor jovem e suas obras recentes, nos últimos anos tem ganhado notoriedade no cenário internacional, tendo sido traduzido para vários idiomas, entre eles, o português. Além disso, vale destacar que ainda há poucas publicações sobre o autor e sua obra, sendo em sua maioria artigos e poucas teses, dissertações e livros, mas o aumento de popularidade tem refletido também no crescimento de pesquisas sobre sua obra literária, assim como de sua crítica literária.

Para o autor da trilogia, Juan Gabriel Vásquez (JGV), quem decide as influências literárias é o narrador que as toma como modelos no intuito de corrigi-las, mudá-las e aboli-las. Sendo assim, cada novo romancista conta sua versão, inclui sua perspectiva, de forma a questionar e criar outras possibilidades, enfatizando que não apenas uma visão é possível sobre o mesmo fenômeno. Assim, o instinto do escritor é “introduzir a discórdia, semear a desordem e romper com a monocromia”² (Vásquez, 2009, s.p., tradução nossa).

² “introducir la discordia, sembrar el desorden y romper con la monocromía”.

Dessa maneira, para Vásquez, ao escrever um livro, o autor escolhe distorcer, apresentar uma versão própria dos acontecimentos, assim: “Vou ainda mais longe: a ideia de que toda a história é ficção permitiu que a ficção ganhasse uma liberdade sem precedentes: a liberdade de distorcer a história” (Vásquez, 2009, p. 16, tradução nossa)³. Dessa forma, essa tese parte do pressuposto de que o autor colombiano pretende, com sua literatura, apresentar uma nova narrativa ou novas possibilidades de narrativas, contrapondo a História Oficial colombiana, ou seja, apresentando uma contranarrativa.

Nessa tese, chamamos de “História Oficial”, o que Vásquez chama, em seu ensaio “El arte de la distorción”, de “verdade histórica, tal como contada nos manuais” (Vásquez, 2009, p. 216), isto é, “a palavra historiografia, com suas conotações de biblioteca, de buscas em enciclopédias e arquivos” (Vásquez, 2009, p. 214). No mesmo ensaio o autor advoga a impossibilidade de confirmar “a verdade histórica” e propõe que “toda história, já que nos é contada, é apenas uma versão” (Vásquez, 2009, p. 216). Nos apresenta, então, a proposta da história como ficção, debate que segundo ele acontece no campo da ciência desde a década de 1960. Assim, tratar a historiografia como um produto narrativo concede uma liberdade maior também para os escritores, principalmente àqueles de romances históricos, pois permite que eles encarem esse “monstro” (Vásquez, 2009, p. 215) de forma a reconstruí-la (Vásquez, 2009, p. 213-217, tradução nossa).

A noção de contranarrativa é, então, essa proposta de reconstrução, que não ignora, nem desconsidera o exercício que já tem sido realizado por uma série de teóricos contemporâneos, como exemplo teóricos pós-coloniais e decoloniais. Mas, ao contrário, que contribui com esse empreendimento de desconstruir as narrativas mestras totalizantes (Lyotard, 2009). Por isso, é relevante localizar que essa tese adota um recorte e uma postura que se alinha à pós-modernidade e para isso, se ampara principalmente em Linda Hutcheon e Jean-François Lyotard.

Para esse exercício de construir uma (contra)narrativa dentro de uma perspectiva do novo romance histórico e da metaficção historiográfica, é possível notar características que são inerentes à literatura de Vásquez, características essas que às vezes chamo de estratégias e outras de categorias de análise. “Categorias de análise” pois foram características mapeadas durante o referencial teórico e que escolho as mais recorrentes, de forma emergente, para realizar as análises dos três romances. E “estratégias” porque é a partir da utilização dessas

³ “Yo voy incluso más allá: la idea de que toda historia es ficción ha permitido a la ficción ganar una libertad inédita: la libertad de distorsionar la historia”.

características que se dá a construção de sua (contra)narrativa e sua desconstrução da narrativa histórica, tema que desenvolvo no capítulo quatro dessa tese.

Desse modo, partimos da seguinte tese: Vásquez cria uma contranarrativa à História Oficial, com sua narrativa e sua obra, através de estratégias inerentes à ficção pós-moderna. Assim, propomos apresentar a “trilogia colombiana” de Vásquez como uma contranarrativa da historiografia oficial colombiana amparados principalmente da discussão sobre a metaficção historiográfica, dentro dos estudos da pós-modernidade.

As principais contribuições e justificativas desse trabalho residem em: (i) abordar a literatura pelo olhar da contranarrativa da pós-modernidade, trazendo à tona a discussão sobre a criação de narrativas e a possibilidade do novo romance histórico como uma contraposição às narrativas mestras totalizantes criadas pelo advento da modernidade; (ii) evidenciar como o novo romance histórico e a metaficção historiográficas são formas de contrapor e de resistir às narrativas totalizantes impostas pela modernidade e por suas narrativas, que advogam universalismo, objetividade e imparcialidade; (iii) apresentar, dentro dos estudos acadêmicos brasileiros, uma discussão sobre história, memória e literatura da América Latina, mais especificamente colombiana, a partir de um olhar “externo” (brasileiro), que perpassa a forma como produzimos cultura, história e memória. Assim, apresentamos uma discussão sobre memória e literatura em constante diálogo com a história de outro país, que não é o nosso; (iv) explorar a literatura de Vásquez, especialmente, a “trilogia colombiana” a partir do olhar e da relação que se estabelece entre o macro e o micro, entre o público e o privado; e (v) valorizar a literatura latino-americana como objeto de estudo e de reflexão.

Importante destacar que, na Colômbia, a literatura de Gabriel García Márquez deixou um legado de orgulho nacional que abriu portas para outros escritores colombianos e latino-americanos não somente em seu próprio país, mas também no exterior. Ao mesmo tempo, a fama e notoriedade de Gabo, deixaram uma herança e uma sombra para autores mais contemporâneos, pois, ao conhecer outros autores da América Latina, percebemos a grande influência literária deixada pelo autor, mas também a expectativa que os novos autores possuam seu estilo, sua forma e seu discurso (Enríquez, 2012).

Dessa forma, autores colombianos mais recentes precisam realizar um exercício de incorporar García Márquez e, ao mesmo tempo, criar uma narrativa e estilo próprio. Para isso, a leitura do *boom* latino-americano é obrigatória, mas ao mesmo tempo questionar, rever, ler de outra forma esses autores é uma missão que os novos romancistas têm para si. É o caso de Juan Gabriel Vásquez, que tem feito isso com maestria, nos ensinando não apenas outras formas de ler e compreender a obra de García Márquez e outros autores ‘do *boom* – um exemplo é seu

ensaio *Mal entendidos alrededor de García Márquez* –, como indo além, no sentido de não apenas construir uma crítica literária desse momento divergente do que havia sido produzido até então, mas de protagonizar uma literatura colombiana atual que possua características e estilo diverso dos autores que o sucederam.

Juan Gabriel Vásquez nasceu em 1973, em Bogotá, se formou em advocacia, se doutorou em Letras e é escritor, jornalista e tradutor, sendo autor de romances, contos e colunas de jornal. Morou em várias cidades, como Ardenas, Paris e Barcelona, o que foi fundamental para sua escrita e sua carreira de escritor.

É um escritor jovem com uma série de publicações, entre elas os romances: *Persona* (1997), *Alina Suplicante* (1999), *Os informantes* (2004), *História secreta de Costaguana* (2007), *O ruído das coisas ao cair* (2011), *Las reputaciones* (2013), *La forma de las ruinas* (2015) e *Volver a la vista* (2020). Somado a isso, escreveu uma coletânea de contos: *Los amantes de Todos los Santos* (2001), uma compilação de ensaios literários, *A arte da distorção* (2009), e uma breve biografia: *Joseph Conrad: El hombre de ninguna parte*. Vale mencionar também seus trabalhos de tradução das obras de John Hersey, John Dos Passos, Victor Hugo y E.M. Forster (Enríquez, 2012; Maeseneer; Vervaeke, 2013).

Devido aos romances: *Os informantes* (2004), *História Secreta de Costaguana* (2007), *O ruído das coisas ao cair* (2011), *As reputações* (2013) e *A forma das ruínas* (2015), o colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) vem ganhando um lugar fundamental no corpus da narrativa latino-americana contemporânea. Mediante seus ensaios, recompilados em *A arte da distorção* (2009), e sua coluna em um jornal colombiano *El espectador* (2007-2014), se tornou um dos intelectuais mais destacados de sua geração (Vervaeke, 2018, p. 189, tradução nossa).⁴

É também ganhador de vários prêmios, entre eles, Alfaguara (2011) para *O ruído das coisas ao cair*, Roger Caillois (2012), Nacional de Periodismo Simón Bolívar (2007 e 2012), Gregor von Rezzori (2013), Literario Internacional IMPAC de Dublin (2014), Real Academia Espanhola (2014), Literário Casino de Póvoa (2018) e Cruz Oficial de La Orden de Isabel Católica (2018). Além de sua carreira de escritor e de tradutor, Vásquez se dedicou por muito tempo a colunas jornalísticas, da qual um exemplo marcante foi sua coluna no jornal colombiano *El Espectador* (Enríquez, 2012; Maeseneer; Vervaeke, 2013).

⁴ Gracias a las novelas *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El Ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2015), el colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) ha ido ganándose un lugar primordial en el corpus de la narrativa latinoamericana contemporánea. Mediante sus ensayos, recopilados en *El arte de la distorsión* (2009), y su columna en el periódico colombiano *El Espectador* (2007-2014) se convirtió, además, en uno de los intelectuales más destacados de su generación.

Para ele, escrever artigos de opinião para jornais é algo que marca a vida de autores latino-americanos, pois muitos deles precisaram ter essa “divisão de personalidade”, é o que diz em uma entrevista para Gustavo Guerrero:

Nossos países continuam sendo lugares onde os romancistas tem uma dupla personalidade. São por um lado romancistas e, por outro, formadores de opinião. Escrevem artigos de opinião, participam do debate público, têm uma ideia do que deveriam ser nossas sociedades, em seu comportamento, em sua relação com os princípios da democracia, e tratam de defendê-la [...]. Minha primeira coluna foi produto de uma urgência, de um sentimento de indignação com algo que estava ocorrendo na Colômbia. Enviei uma coluna para um jornal colombiano e só consegui sair sete anos depois. E eu estava, de todo modo, contagiado, ou melhor, viciado naquela relação com a realidade, que é a relação de jornalista, a relação de colunista (Inniger, 2018, p. 180-181, tradução nossa).⁵

Quando jovem, ao escolher sua carreira e seus estudos universitários, vindo de uma família com forte tradição na advocacia, optou pela graduação em direito na Universidad del Rosario, em Bogotá. No entanto, em suas entrevistas com frequência fala da dificuldade que enfrentou não somente em finalizar o curso, mas também das experiências extraclasses, ligadas à literatura, como as visitas à Casa da Poesia e às livrarias do centro bogotano, cenários esses que aparecem em suas obras literárias.

Juan Gabriel Vásquez reconhece sua “dívida” com García Márquez, assim como com outros autores do *boom* e de outras tradições literárias, como a norte-americana. No entanto, ele entende que sua obra é uma reação ao que é chamado de “realismo mágico”, por isso sua literatura está longe de contribuir para esse imaginário da América como um continente onde o mágico e o maravilhoso ganham papel central.

Eu cresci com esse romance e posso dizer que a leitura de *Cem anos...* em minha adolescência pode ter contribuído muito com a minha vocação, apesar de crer que a questão do realismo mágico é de longe o que tem de mais interessante nesse romance. Eu proponho ler *Cem anos...* como uma versão distorcida da história colombiana. Aí está o interessante: no que faz *Cem anos...* com o Massacre das Bananeiras ou com as guerras civis do século XIX, não nas borboletas amarelas, nem nos rabos de porco. Como todos os romances que são grandes de verdade, *Cem anos de Solidão* exige dos leitores que o reinventemos. Eu acredito que essa reinvenção tem que ser feita esquecendo do realismo mágico. O que eu tratei de fazer no meu romance foi contar sobre o século XIX colombiano em uma chave radicalmente diferente e, receio, oposta à que os colombianos têm lido até o momento (Enríquez, 2012, p. 151, tradução nossa).⁶

⁵ [...] nuestros países siguen siendo lugares donde los novelistas tienen una división de la personalidad. Son por un lado novelista y por otro lado son opinadores. Escriben artículos de opinión, participan en el debate público, tienen una idea de lo que deberían ser nuestras sociedades, en su comportamiento, en su relación con los principios de la democracia, y tratan de defenderla. [...] Mi primera columna fue producto de una urgencia, de un sentido de indignación con algo que estaba pasando en Colombia. Mandé una columna a un periódico colombiano y luego ya nunca me pude salir hasta siete años después. Y quedé, de todas maneras, contagiado, o más bien, adicto a esa relación con la realidad, que es la relación de un periodista, la relación de un columnista.

⁶ Yo crecí con esta novela, y puedo decir que la lectura de *Cien años...* en mi adolescencia puede haber contribuido mucho a mi vocación, pero creo que todo el lado del realismo mágico es de lejos lo menos interesante que tiene

Dessa feita, em suas narrativas ganham lugar a violência e a crueldade presente nas relações políticas, históricas e, principalmente, ganham centralidade o confronto e o questionamento da História Oficial que são desenvolvidos a partir de um vínculo entre os personagens, suas memórias e conflitos pessoais que estão imbricados com conflitos sociais e políticos.

No entanto, apesar de seu reconhecimento atual, para Vásquez não foi fácil escrever sobre a Colômbia e encontrar a melhor forma de fazê-lo. Constantemente, o autor relembra que não se considerava apto a escrever sobre seu país, pois sua compreensão era de que para escrever sobre algo é preciso dominá-lo, compreendê-lo completamente. Ou seja, só era possível, para ele, escrever sobre algo que fosse conhecido profundamente pelo escritor. Depois, a partir de suas leituras, pesquisas e trabalho, Vásquez descobre que a melhor maneira de conhecer sobre a Colômbia, sobre sua história e sobre seu passado é escrever sobre ela.

E não havia conseguido encontrar a forma literária porque estava partindo de uma premissa equivocada: eu cresci lendo Hemingway, entre outros autores, e este nos transmite, sobretudo ao jovem escritor que quer aprender como é isso de escrever romances, uma ética da escrita que consiste basicamente em que só se escreve sobre o que se sabe, sobre o que conhecemos (Vásquez em entrevista para Guerrero - Inniger, 2018, p. 169, tradução nossa).⁷

Em seu ensaio, *A arte da distorção* (2009, p. 187, tradução nossa), Vásquez relata “Levei dez anos para descobrir, graças a Conrad e a Naipaul que meu país poderia ser matéria romanesca justamente porque até agora eu havia sido incapaz de entendê-lo ou, em outras palavras, justamente por sua condição de zona obscura.”⁸ E tratar de temas colombianos para o autor era difícil, pois para ele, era preciso ter todo o domínio da história, da política, enfim, do que era de fato a Colômbia.

E eu cresci aceitando a ideia, aceitando, portanto, que não estava pronto para escrever sobre a Colômbia, porque eu sentia que não entendia a Colômbia, que não entendia meu país, que não entendia sua história, que não entendia sua política, que não

esa novela. Yo propongo leer Cien años... como una versión distorsionada de la historia colombiana. Ahí está lo interesante: en lo que hace Cien años... con la masacre de las Bananeras o con las guerras civiles del siglo XIX, no en las mariposas amarillas ni en las colas de cerdo. Como todas las novelas que son grandes de verdad, Cien años de soledad exige de los lectores que la reinventemos. Yo creo que esa reinención hay que hacerla olvidándonos del realismo mágico. Y lo que he tratado de hacer en mi novela es contar el siglo XIX colombiano en una clave radicalmente distinta y me temo que opuesta a lo que los colombianos han podido leer hasta ahora.

⁷ Y no había logrado encontrar la forma literaria porque estaba partiendo de una premissa equivocada: yo había crecido leyendo a Hemingway, entre otros autores, y este le transmite, sobre todo al joven escritor que quiere aprender cómo es eso de escribir novelas, una ética de la escritura que consiste básicamente en que uno solo escribe sobre lo que sabe, sobre lo que conoce.

⁸ [...] me tomó diez años descubrir, gracias a Conrad y a Naipaul, que mi país podía ser material novelístico precisamente porque hasta el momento yo había sido incapaz de entenderlo, o en otras palabras, precisamente por su condición de zona oscura.

entendia isso que podemos chamar de “espírito do seu tempo”; o *Zeitgeist* da Colômbia que me tocou me foi incompreensível. E como eu não entendia disso, sentia que não podia escrever sobre isso, que não tinha autoridade moral (Vásquez em entrevista para Guerrero – Inniger, 2018, p. 169, tradução nossa).⁹

Assim, Vásquez opta por estabelecer com a Colômbia uma relação de pesquisador e, por isso, o afastamento foi algo importante para sua literatura. Ir morar em outros países, permitiu o distanciamento e “ser alguém que não está lá e que se vê obcecado em entender esse lugar que lhe parece estranho” (Cavalcanti, 2013, p. 236).

Percebi que tratar a história colombiana com território obscuro, incompreensível, problemático, era a maneira de me aproximar dele com os romances, porque notei que os romances que começaram a me interessar eram mecanismos de averiguação, obras de escritores que se comportavam como investigadores (Vásquez em entrevista para Cavalcanti, 2013, p. 237).¹⁰

A literatura passa a ser para Vásquez então uma forma de se aproximar do desconhecido, mais ainda uma forma de questionar o que era entendido até então como conhecido. Para ele, as grandes narrativas não são as que reproduzem a versão oficial, mas os romances que entram nos resquícios da História Oficial, para tratar de contar a outra história, a história desconhecida ou uma versão alternativa do passado, enriquecendo assim a noção do que somos.

Os romancistas não escrevem sobre o que sabem, escrevem sobre o que ignoram. A escrita é uma maneira de explorar o que se ignora. A escrita é uma maneira de iluminar zonas obscuras de nossa experiência que são zonas onde acontecem as coisas que não sabemos ou não entendemos [...] ali comecei a sentir que a incompreensão e a incerteza sobre meu país e minha relação com meu país não era um obstáculo para escrever sobre ele, quer dizer, eram justamente a melhor razão para escrever sobre ele (Vásquez em entrevista para Guerrero - Inniger, 2018, p. 169).¹¹

O que Vásquez chama de “*A arte de distorção*” (2009) é para os autores uma ferramenta, um instrumento para lidar com a História Oficial, porque ela permite ter acesso a uma série de questões que ainda não foi explorada, permite lançar um olhar diferente para o mesmo fenômeno e enfrentar problemas que ainda não foram examinadas ou resolvidos. Somado a isso, a literatura permite que ganhem espaços e sejam tratadas questões que não

⁹ Y yo había crecido aceptando esa idea, aceptando, por lo tanto, que no estaba listo para escribir sobre Colombia, que no tenía autoridad moral para escribir sobre Colombia, porque yo sentía que no entendía a Colombia, que no entendía a mi país, que no entendía su historia, que no entendía su política, que no entendía eso que podemos llamar «el espíritu de su tiempo»; el *Zeitgeist* de la Colombia que me tocó a mí me resultaba incomprendible. Y como yo no entendía eso, sentía que no podía escribir sobre eso, no tenía la autoridad moral.

¹⁰ Entrevista publicada em português

¹¹ [...] los novelistas no escriben sobre lo que saben, escriben sobre lo que ignoran. La escritura es una manera de explorar lo que se ignora. La escritura es una manera de iluminar las zonas oscuras de nuestra experiencia que son las zonas donde suceden las cosas que no conocemos o que no entendemos [...] allí empecé a sentir que la incompreensión y la incertidumbre sobre mi país y mi relación con mi país no eran un obstáculo para escribir sobre él, es decir, eran justamente la mejor razón para escribir sobre él.

competem à historiografia ou ao jornalismo, mas que podem vir a ser um objeto frutífero para a literatura.

A literatura ao enfrentar essas possibilidades, passa a ser um mecanismo de recuperação do direito de intervir, pois são os vencedores que sempre contaram a História Oficial. A literatura pode se configurar como um contradiscurso e o direito de contar a história diferente da narrativa hegemônica, de lançar uma crítica à versão consolidada. A História Oficial é frequentemente contada pelos livros de história e perpetuada pelas instituições de poder que consideram importante mantê-la como está, numa espécie de ideologia. Assim, para compreender essa possibilidade narrativa, é preciso entender que a historiografia também se configura como um ponto de vista, uma versão subjetiva.

A literatura para Vásquez é justamente a oportunidade de contar outras verdades, de recriar momentos históricos e narrar eventos que a historiografia ainda não se debruçou, mais ainda, de criar possibilidades que só são possíveis via literatura, é dizer “não, as coisas não se passaram assim”, ou melhor, “as coisas poderiam também ter se passado de outra forma”.

Além disso, ao elaborar sua narrativa, Juan Gabriel Vásquez constrói um diálogo com a tradição literária, através da crítica e da ironia, muito presentes no texto de Vásquez. Assim, o autor vai questionando e desconstruindo a tradição literária colombiana. Após realizar a revisão bibliográfica sobre o autor foi possível notar que algumas questões são exaustivamente trabalhadas como a violência, a memória, o trauma, o narcotráfico, entre outras. No entanto, as questões referentes às relações entre sua escrita literária e a tradição colombiana não são amplamente exploradas, assim como não é explorada, em toda sua potencialidade, a forma como Gabriel Vásquez apresenta uma contranarrativa à História Oficial colombiana.

Dessa maneira, o problema que emergiu durante a pesquisa está centrado na seguinte questão: **quais as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para a construção de uma contranarrativa em sua trilogia colombiana?** As narrativas de Vásquez são um material profícuo e ilustrativo para essa questão tendo em vista que sua “trilogia colombiana” faz um apanhado geral da história da Colômbia no século XX e, ao mesmo tempo, estabelece referências e diálogos com a tradição literária do país.

Assim, o objetivo geral desse trabalho consistiu em **analisar as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para a construção de uma contranarrativa em sua trilogia colombiana (composta pelos romances: *História Secreta de Costaguana, Os informantes e O ruído das coisas ao cair*).**

Para isso, os objetivos específicos do trabalho foram desdobrados em: (I) apresentar os três romances escolhidos de Juan Gabriel Vásquez, de forma a retratar o contexto macro –

político, social e cultural – e micro – a história pessoal de seus personagens, além da maneira como o autor articula essa relação; (II) discutir as relações entre Literatura, História e Memória Cultural, principalmente, a partir da concepção de novo romance histórico na América Latina de Fernando Aínsa e Seymour Menton e de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon; (III) analisar estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez em sua “trilogia colombiana” (*História Secreta de Costaguana, Os informantes e O ruído das coisas ao cair*) para contrapor e questionar a História Oficial; e (IV) analisar a contranarrativa apresentada por Juan Gabriel Vásquez em sua trilogia.

Para a concretização desses objetivos, esta Tese é dividida nas seguintes partes: no primeiro momento uma introdução que realiza uma apresentação e aproximação à obra de Juan Gabriel Vásquez, apresentando o autor escolhido e as obras escolhidas para elaboração do trabalho. Somado a isso, são abordadas questões como: as constantes mudanças do trabalho; a autora da tese; o título da tese; e as justificativas da pesquisa. E, em seguida, é apresentado o problema de pesquisa e os objetivos geral e específicos, além da justificativa e importância do trabalho.

Em um segundo momento, essa tese buscou compreender a narrativa contemporânea colombiana, a partir da figura de Juan Gabriel Vásquez, apresentando sua carreira, sua obra e sua repercussão. Além de apresentar o contexto em que se insere cada um dos três romances escolhidos de Juan Gabriel Vásquez, sua trilogia colombiana, composta por: *História Secreta de Costaguana, Os informantes e O ruído das coisas ao cair*. Como o autor realiza um pêndulo entre o contexto macro – político, social e cultural – e micro – a história pessoal de seus personagens, apresentaremos como o autor articula essa relação;

Em seguida, no terceiro capítulo, a tese versa sobre as relações entre Literatura, História e Memória Cultural, no que tange especialmente, à concepção de novo romance histórico na América Latina e de Metaficção Historiográfica. Assim, como Vásquez sugere que leiamos *Cem anos de solidão* como um romance histórico, entendemos que a premissa é também válida para sua literatura. Por isso, Vásquez deixa um convite às pesquisas nos Estudos Literários que é a reflexão sobre os romances históricos e a afirmação de que outras narrativas históricas são possíveis, que vão além da narrativa historiográfica clássica (Vásquez, 2009).

A seguir, no quarto capítulo, foram identificadas e discutidas as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para contrapor e questionar a historiografia clássica ou História Oficial colombiana. Por fim, traçamos as considerações finais, contribuições e possibilidades de pesquisas futuras.

2 A TRILOGIA COLOMBIANA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Por isso os acontecimentos nacionais estão ligados aos pessoais, e as vidas pobres, vulgares, dos humildes estão entremeadas às dos grandes (Vallejo, 2006, p. 57).

O objetivo desse capítulo é apresentar os três romances de Juan Gabriel Vásquez, somado a isso, como a preocupação do autor realiza um pêndulo entre o **macro** – o contexto político, social e cultural – e o **micro** – a história pessoal de seus personagens, também, neste capítulo apresentamos como cada romance desenvolve essa relação.

Os personagens da literatura de Vásquez constantemente se encontram em algum conflito que é reflexo de um determinado momento histórico que atravessam, “Todos os meus personagens em todos os romances têm um grande problema com o que chamamos de passado público, com o que chamamos de História e com a intromissão da história em suas vidas privadas” (Vásquez em entrevista para Guerrero - Inniger, 2018, p. 167, tradução nossa)¹². Seus livros contam uma história introspectiva, que exploram emoções profundas, e, ao mesmo tempo, que observam o mundo externo, o que acontece lá fora.

Os protagonistas de Vásquez têm suas vidas invadidas pelos acontecimentos públicos, estão lidando com seus medos, suas culpas, com uma busca pessoal, estão enfrentando questões privadas, relações conflituosas com o pai, com a esposa, por isso, as narrativas se passam em um ambiente mais íntimo e subjetivo. No entanto, essas questões pessoais são constantemente atravessadas por problemas macro, por questões históricas, sociais e políticas (Maeseneer; Vervaeke, 2012).

Para construir esse diálogo entre público e privado, entre macro e micro, entre objetividades e subjetividades, Vásquez utiliza de recursos como a memória e elementos como os segredos. Ao mesmo tempo que reflete sobre a história de um país, seus personagens enfrentam questões individuais, a partir de lembranças, os personagens se veem enfrentando a realidade circundante (Maeseneer; Vervaeke, 2012).

Assim, durante os romances, fica muito evidenciado a relação que o autor estabelece entre os dois âmbitos, um exemplo: “[...] e eu estaria sempre a salvo dos desastres que a os **Grandes Momentos** podem imprimir nas **Vidas Pequenas**” (Vásquez, 2012, p. 15, grifo nosso). Podemos perceber durante a narrativa que os fatos relacionados à história política e

¹² Todos mis personajes en todas las novelas tienen un gran problema con eso que llamamos el pasado público, con eso que llamamos la historia, y con la intromisión de la historia en sus vidas privadas.

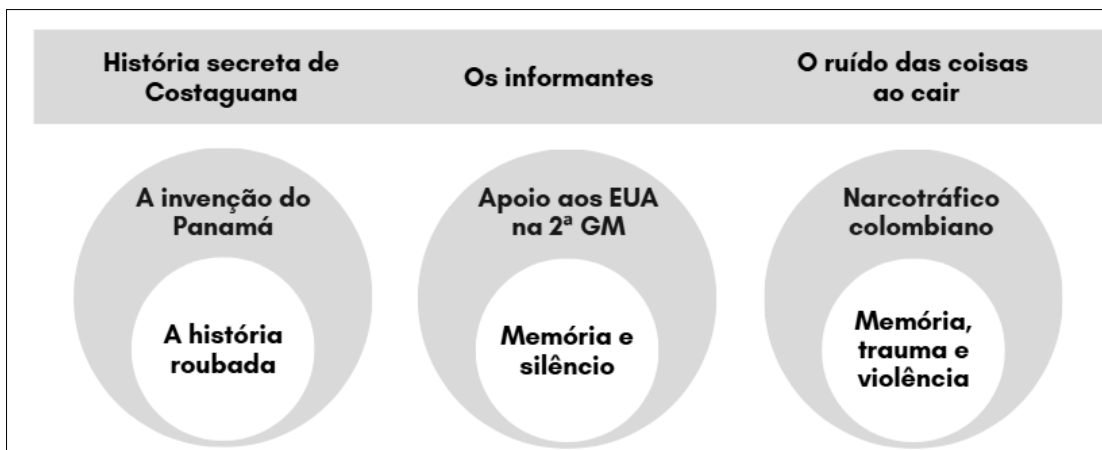
social são chamados de “Grandes Momentos”, “Grandes Fatos” e já os relacionados ao íntimo e pessoal, são chamados de “Vidas Pequenas”. Por isso, como evidencia Andrade (2020):

Ler seus textos [de Vásquez] é confrontar-se com um cruzamento de memórias individuais/subjetivas, memória coletiva, história oficial e histórias não oficiais. Todas se encontram em seus textos ficcionais, que são claramente motivados por fatos ou eventos históricos, de tal modo que parece que lembrança pessoal/memória individual pode e deve ser lida como um fragmento da grande história, uma consequência das tramas da grande história que moldam as experiências individuais (Andrade, 2020, p. 25).

Dos três romances analisados nesta tese, o primeiro romance, publicado por Vásquez, foi *Os informantes* (2004), em seguida, *História Secreta de Costaguana* (2007) e, depois, *O ruído das coisas ao cair* (2011). No entanto, para que haja uma perspectiva mais ligada à cronologia dos fatos históricos, nessa tese fizemos a inversão da ordem de análise dos três romances, no sentido de compreender primeiro o contexto em que se insere a independência do Panamá em 1903 e a construção do Canal na primeira metade do século XX; em seguida, o apoio ao EUA durante a Segunda Guerra Mundial e as Listas Negras, nas décadas de 1940 e 1950; e, por fim, em um contexto mais recente, na segunda metade do século XX, o narcotráfico colombiano.

Já na perspectiva do microcosmo todos os personagens estão enfrentando problemáticas que se relacionam aos “Grandes Fatos”. Temas que são muito presentes nos três romances são: o conflito da paternidade, a memória e a violência. Assim, no primeiro romance, o contexto micro está marcado pela questão da paternidade e pela versão de Altamirano de sua própria história, que segundo ele, foi roubada por Conrad. No segundo romance, os personagens centrais (pai, filho e Sara) enfrentam conflitos sobre a paternidade, mas também questionam os limites entre silêncio e memória, quando esquecer/calar e quando lembrar/denunciar. No terceiro romance, o microcosmo é muito permeado pela questão do trauma, da violência e da memória, mas a questão da paternidade não deixa de aparecer.

Figura 2 – Questões macro e micro trabalhadas nos romances



Fonte: elaboração própria

Assim, nos subtópicos a seguir apresentamos os três romances com enfoque nos contextos macro e micro de cada um, se debruçando sobre uma revisão bibliográfica sobre o autor e sua trilogia colombiana.

2.1 HISTÓRIA SECRETA DE COSTAGUANA: PATERNIDADE, A HISTÓRIA ROUBADA E A USURPAÇÃO DO PANAMÁ

Juan Gabriel Vásquez foi encarregado de escrever uma biografia sobre Joseph Conrad (intitulada *Joseph Conrad: El hombre de ninguna parte*) e durante esse trabalho de escrita se deparou com uma hipótese que ele não conhecia, a de que Conrad talvez houvesse pisado em terras colombianas quando tinha 19 anos, no início de sua vida de marinheiro, como parte da tripulação de um barco francês que vinha ao Caribe. Supostamente ele vinha para essas terras com o intuito de fazer negócios, mas, na realidade, o navio trazia um carregamento de fuzis, enviado pela direita francesa aos conservadores colombianos.

Os conservadores colombianos da época, 1876, queriam o fim do governo de Parra, governo liberal, e, desse modo, embarcaram em uma guerra civil, por isso o envio de fuzis. Segundo Vásquez, isso pode não ter ocorrido, Conrad esteve nesse barco, mas não há como saber se pisou na Colômbia. Certo é que, anos depois, Conrad conversou com um diplomata colombiano Santiago Perez Triana, que vivia em Londres, pedindo informações sobre a Colômbia, sobre o que estava acontecendo no Panamá, no ano de 1903, o que influenciou grandemente na construção de sua obra *Nostramo*, romance de Joseph Conrad.

Esse romance é, para Vásquez, uma grande obra latino-americana escrita por um inglês ou por alguém que não fala a língua espanhola. Joseph Conrad sempre foi, para Vásquez, um

autor de cabeceira, uma forte influência não somente na técnica literária, mas também por uma convergência de pensamento sobre a missão da literatura. Tanto ele quanto Conrad acreditam que a literatura é o melhor instrumento para ir aos locais mais escuros da experiência humana e averiguar o que se passa ali no nível social e no individual e metafísico.

Influenciado pela literatura de Conrad e por essa imersão em sua obra, em sua biografia e em seus documentos, Juan Gabriel Vásquez escreve *História secreta de Costaguana*, uma história na qual um narrador considera que Conrad roubou sua vida para construir e escrever *Nostromo*. E, durante a trama, ele recupera sua história, a história de sua vida e de seu país. Tudo se transforma em um romance picaresco¹³, profundamente irônico, ao mesmo tempo que apresenta uma reflexão sobre a forma como contamos a História, a forma como nos relacionamos com o relato de nosso passado, que é um ponto de reflexão muito importante na obra de Juan Gabriel Vásquez.

Assim, *História secreta de Costaguana* é um diálogo com a obra e a vida de Joseph Conrad, em especial, com o livro *Nostromo* que se passa em uma república latino-americana chamada Costaguana. O diálogo com Conrad, assim como a crítica e a ironia, são presentes durante todo o livro, ademais podemos perceber outras influências como García Márquez (Maeseneer; Vervaeke, 2013). O livro narra com intensidade a Guerra dos Mil Dias e a perda do Panamá, assim, em diálogo constante com a história colombiana e com o livro de Conrad, Juan Gabriel Vásquez entrelaça história e ficção para questionar o passado colombiano e a historiografia clássica, além da tradição literária colombiana (Bayona, 2013).

Podemos fazer diversas leituras sobre o romance, pois é uma narrativa que brinca com a História Oficial, fala sobre acontecimentos políticos e uma série de eventos a partir da história pessoal do narrador, José Altamirano. José Altamirano é filho de Miguel, que é testemunha da transição que Costaguana experimenta e, ao narrar sua história e a história de seu pai, constrói conjuntamente outras narrativas, como guerrilhas, revoluções, disputas de poder, que tem como resultado final a independência do Panamá.

O pai de José Altamirano é um personagem intelectual, ávido por conhecimento e que apoia a construção do Canal do Panamá como uma grande edificação e representação do progresso do século XX. Desde jovem possui essa sede de saber e aposta nas conquistas da ciência.

Meu pai não escuta uma história de tragédias pessoais, não vê o chinês morto como o trabalhador sem nome e sem domicílio conhecido a quem é impossível dar uma

¹³ Movimento literário espanhol, século XVI e XVII, crítico à sociedade da época e à literatura de cavalaria, com grande presença do satírico e humorístico. O personagem principal, o pícaro, é um protagonista de baixa condição social que busca ascender socialmente por meio de trapaça, roubos e outras formas ilícitas (Botoso, 2016).

sepultura. Meu pai o vê como um mártir, e vê a história da ferrovia como uma verdadeira epopeia. O trem contra a selva, o homem contra a natureza... O chinês morto é um emissário do futuro, um destacamento do Progresso (Vásquez, 2012, p. 25-26).

Assim, após a perseguição pela utilização indevida de corpos para o estudo da medicina – considerada como profanação pela instituição religiosa – Miguel foge e se instala em uma pequena cidade que foi fundada por engenheiros franceses que vieram para as Américas com o objetivo de construir o Canal do Panamá. O romance narra uma série de percalços, resultado desse objetivo homérico que é a construção de um canal que liga os dois oceanos e todas as suas nuances e meandros, como conspirações, falência, troca de responsáveis pela obra, relações internacionais, jogadas políticas etc.

Apesar da preocupação principal de Vásquez ser a história dos sujeitos, seus protagonistas estão em constante relação com a história do país, assim, em *História secreta de Costaguana*, Vásquez se ocupa em reconstruir o final do século XIX e início do século XX, com destaque para a independência do Panamá.

História secreta de Costaguana é a história de uma perda inestimável para a Colômbia, não somente por se tratar de uma parte notável de sua geografia, mas também porque era uma zona estratégica a nível mundial. Com razão, o romance de Juan Gabriel Vásquez ficcionaliza todo o processo de desmembramento do país e os movimentos dos traidores colombianos que, em vez de defenderem os interesses da sua nação, se deixaram comprar por um punhado de dólares (Boyacá, 2013, p. 23, tradução nossa).¹⁴

Desse modo, a obra narra a independência do Panamá, em 1903, seus antecedentes e os conflitos de interesses, incluindo a presença dos Estados Unidos nesse processo. Segundo Bayona (2013) as páginas que mais atraem o leitor, durante a narrativa, são justamente as que recriam a intervenção dos Estados Unidos na América Latina.

As páginas que mais cativam o leitor são aquelas nas quais – em conexão com as intenções de Conrad em *Nostromo* – se recria a forma como o imperialismo estadunidense intervém no restante da América, a enorme paciência para atingir suas metas desde o momento em que coloca seus olhos em um ponto estratégico até que alcance seus objetivos (Bayona, 2013, p. 183, tradução nossa).¹⁵

¹⁴ *Historia secreta de Costaguana* es la historia de una pérdida invaluable para Colombia, no únicamente por tratarse de una parte notable de su geografía, sino también porque era una zona estratégica a nivel mundial. Acertadamente la novela de Juan Gabriel Vásquez ficcionaliza todo el proceso del desmembramiento patrio y los movimientos de los traidores colombianos que, en vez de defender los intereses de su nación, se dejaron comprar por un puñado de dólares.

¹⁵ Las páginas que más cautivan al lector son aquellas en las cuales –en conexión a las intenciones de Conrad en *Nostromo*– se recrea la forma como el Imperialismo estadounidense interviene en el resto de América, la enorme paciencia para lograr sus cometidos desde el momento en que pone sus ojos en un punto estratégico hasta que alcanza su objetivo.

Tanto a construção da ferrovia, do canal, assim como a independência do Panamá, todos esses acontecimentos estão fortemente influenciados por interesses estrangeiros. Como ressalta Mauricio García (2019), a chegada do capital estrangeiro se materializa inicialmente pela construção da ferrovia, após inúmeros conflitos e interesses externos – como da França, Inglaterra e Estados Unidos – a situação passa a abarcar outras nuances.

Assim, há o envio de tropas americanas, armamento bélico é contrabandeado e, sob mais um confronto entre liberais e conservadores, e uma promessa de progresso e desenvolvimento, os Estados Unidos ganham a concessão do Canal – que pertenciam aos franceses –, ao mesmo tempo que alimenta os movimentos separatistas que culminam na independência do Panamá.

Para Caroline Houde (2015), o enredo da obra tem duas histórias: uma maiúscula e outra minúscula:

O enredo estabelecido pelo narrador principal José Altamirano nos guia por duas histórias: a maiúscula, que narra o longo processo histórico-político que levou à independência do Panamá em 1903, e a minúscula, que oferece ao leitor um passeio pela história de José, desde seu nascimento, até o roubo de sua vida pelo grande escritor Joseph Conrad, que usa o relato de Altamirano como inspiração para seu romance *Nostromo* (Houde, 2015, p. 108, tradução nossa).¹⁶

Assim, nos dois subtópicos abaixo, nos debruçaremos sobre a história macro (“a invenção do Panamá”) e sobre a micro (“a história roubada”).

2.1.1 A invenção do Panamá

O mote central de *História secreta de Costaguana* é a narrativa de uma perda imensurável para a Colômbia, o Istmo. Geograficamente, a região do Panamá é chamada de Istmo, ou seja, uma faixa de terra cercada por água, conectando outras duas extensões de terra. Essa configuração torna o local uma zona estratégica em nível mundial devido à sua notável geografia, pois a construção de um canal, uma via navegável, que permitisse o trânsito entre o Oceano Pacífico e o Oceano Atlântico, apesar de um desafio, é um investimento que resultaria em economia de tempo e de recursos, já que o canal possibilita que os navios transitem entre os dois oceanos sem a necessidade de contornar o continente americano, via Cone Sul.

¹⁶ La trama instaurada por el narrador protagonista José Altamirano nos guía a través de dos historias: la mayúscula, que cuenta el largo proceso histórico-político que desemboca en la independencia de Panamá en 1903, y la minúscula, que ofrece al lector un recorrido de la vida de José, desde su nacimiento, hasta el robo de su vida por el gran escritor Joseph Conrad, mismo que utiliza el recuento de Altamirano como inspiración para su novela *Nostromo*.

Figura 3 – Canal do Panamá



Fonte: Geoconceição, 2011

Desse modo, *História Secreta da Costaguana* trata dessa história conflituosa que há entre o que hoje chamamos de Colômbia e Panamá, entre 1820 e 1903, sobretudo no que diz respeito à construção do Canal do Panamá e ao processo de independência panamenha (Nohe, 2018). O interesse pela região data desde 1513 quando Vasco Nuñez de Balboa, expedicionário espanhol, vislumbrou a possibilidade de avistar o Oceano Pacífico a partir de seu assentamento em Santa María. Em 1519, já se conhecia a rota por terra que era relativamente curta e unia os dois oceanos.

A potencial utilidade do Panamá como um território facilitador do comércio norte-americano e europeu [...] foi uma ideia que atraiu a vários governantes desde a primeira metade do século XIX e que conquistou alguns avanços em matéria de expedição e cartografia, mas cuja a conquista definitiva não se fez possível até o surgimento da chamada febre do ouro na Califórnia. Esse fenômeno, que motivou o êxodo de uma quantidade importante de norte-americanos ávidos de riqueza, obrigou a estabelecer rotas mercantes cada vez mais concorridas. Algumas consistiam em atravessar os Estados Unidos de leste a oeste por terra, mas o grande perigo que isso acarretava levou à consideração de rotas marítimas que garantissem a segurança da viagem e das mercadorias (García, 2019, p. 12, tradução nossa)¹⁷

Inicialmente, foi construída uma linha férrea, *El Ferrocarril* pela *Panama Railroad*

¹⁷ La potencial utilidad de Panamá como un territorio facilitador del comercio norteamericano y europeo [...] fue una idea que atrajo a varios gobernantes desde la primera mitad del siglo XIX y que logró algunos avances en materia de expedición y cartografía, pero cuyo logro definitivo no se hizo posible sino hasta el surgimiento de la llamada fiebre del oro en California. Este fenómeno, que motivó el éxodo de una cantidad importante de norteamericanos ávidos de riqueza, obligó a establecer rutas mercantes cada vez más concorridas. Algunas consistían en atravesar Estados Unidos de este a oeste por tierra, pero el gran peligro que esto suponía conllevó a la consideración de rutas marítimas que garantizaran la seguridad del viaje y las mercancías.

Company, com o propósito de tornar a travessia ao continente mais rentável e célere. A obra foi financiada em sua totalidade pelo capital estrangeiro e teve como motivação especial a Febre do Ouro na Califórnia. Em 1843, Colômbia e Estados Unidos assinam o tratado *Mallarino-Bidlack*, tratado esse que versa sobre a garantia de neutralidade e soberania da Colômbia sobre o território e suas decisões políticas, mas que permitia a livre circulação de mercadorias no território por parte dos Estados Unidos (Correa, 2015; García, 2019).

Diante dessas necessidades, o governo de Nova Granada assinou o Tratado Mallarino-Bidlack com os Estados Unidos em 1843, através do qual a Colômbia obteve a segurança da neutralidade e o reconhecimento da soberania sobre o Panamá, em troca do qual, os cidadãos e o governo norte-americanos obtiveram direitos de trânsito através do Istmo (Correa, 2009, p. 137).¹⁸

Foi na segunda metade do século XIX que a possibilidade da construção de um canal ganhou força e começou a sair do papel, inicialmente com a construção de uma ferrovia e, em seguida, com a autorização do governo colombiano para o início das obras pela empresa liderada por Ferdinand de Lesseps, diplomata e empresário francês que havia promovido a construção do Canal de Suez (figura 2) (Bayona, 2013).

Figura 4 – O canal de Suez



Fonte: Leão, 2016

A instabilidade política colombiana, ocasionada pelos constantes conflitos entre conservadores e liberais, é uma fonte de inspiração para a obra de Conrad e para a narrativa de

¹⁸ Frente a estas necesidades, el gobierno neogranadino firmó en 1843 el Tratado Mallarino-Bidlack con los Estados Unidos, mediante el cual Colombia obtenía la seguridad de neutralidad y el reconocimiento de la soberanía sobre Panamá, a cambio de lo cual, los ciudadanos y el gobierno estadounidenses obtuvieron derechos de tránsito a través del Istmo.

Vásquez, mas é, principalmente, uma fragilidade que permitiu que os interesses externos prevalecessem nas decisões políticas e territoriais.

Assim [Conrad] nos guia em sua jornada vital, sempre ante um panorama de instabilidade política, de guerras civis suscitada pela ingenuidade ou má intenção e de personagens cegados pela ânsia de poder ou pelo fanatismo: uma Colômbia que no final do século XIX teve como saldo a reafirmação de ser inteiramente livre para cometer erros à vontade, com uma autonomia política incapaz de evitar que, por conveniência dos Estados Unidos da América, o Estado do Panamá exigisse sua separação (Franco, 2010, p. 261-262, tradução nossa).¹⁹

Segundo Ricardo Franco (2010) e Jorge Bayona (2013), a convulsão política, as constantes guerras civis e a consequente perda do Panamá foram um panorama profícuo para a escrita de Conrad. Influenciado por esse cenário de fragilidade da democracia colombiana e pela literatura de Conrad, Juan Gabriel Vásquez apresenta sua versão dos fatos. Assim, a maior parte do romance de Vásquez ocorre em Cólón, quando o território ainda pertencia à Colômbia, sua narrativa evidencia como ocorreu a separação desta província em 1903, fruto de uma das guerras civis colombianas mais extensas, conhecida como a Guerra de Mil Dias.

E assim nós, habitantes do Istmo, ficamos sabendo que naquela terra remota à qual o Istmo pertencia haviam se realizado eleições, um partido ganhara em circunstâncias confusas, outro partido estava bastante descontente [...]. Os fatos eram simples: alguns votos haviam se extraviado, algumas pessoas haviam tido dificuldades para chegar ao local da votação e alguns que pretendiam votar pelos liberais haviam mudado de opinião no último momento (Vásquez, 2012, p. 136).

A situação no Panamá era desafiadora pois envolvia não só um esforço de engenharia, onde o relevo, a hidrografia e o clima não ajudavam, mas também as doenças locais como a cólera, a malária e a febra amarela. Sendo assim, estima-se que morreram 25 mil pessoas envolvidas na construção desse canal. O empreendimento francês faliu e o governo dos Estados Unidos se interessou em assumir a finalização das obras e, também, o controle do canal.

É importante ressaltar que o canal do Panamá foi uma estratégia mercante e militar em um governo estadunidense marcado pela política de *Big Stick*, onde eram utilizadas estratégias duvidosas para o atingimento de objetivos relacionados à política externa, principalmente, no que envolvia os países da América Latina. Assim, havia o uso de violência e coerção em casos onde os interesses dos EUA não fossem prevalentes.

Essa doutrina tinha três princípios básicos: a não intervenção da Europa nos países da

¹⁹ Así [Conrad] nos guía en su recorrido vital, siempre ante un panorama de inestabilidad política, de guerras civiles suscitadas por la ingenuidad o la mala intención, y de personajes cegados por el ansia de poder o el fanatismo: una Colombia que a finales del siglo XIX tuvo como saldo la reafirmación de ser enteramente libre para equivocarse a su antojo, con una autonomía política incapaz de evitar que, a conveniencia de los Estados Unidos de Norteamérica, el estado de Panamá reclamara su separación

América; toda intervenção que ocorrer não será tolerada pelos EUA; e a fundação de colônias no continente americano é inadmissível. Por não conseguir um acordo com o governo colombiano para a compra da região onde se construiria o canal, o EUA mobiliza as elites panamenhas com o intuito de oferecer apoio as lutas independentistas (Correa, 2015).

Assim, com o apoio dos EUA, as elites panamenhas declaram independência em 1903: “o general rebelde e derrotado Rafael Aizpuru [...] oferecera-se para declarar a independência do Panamá caso os Estados Unidos o reconhecessem como governante” (Vásquez, 2012, p. 142). Por fim, após uma eleição suspeita, um incêndio, mais uma guerra civil e alguns navios estado-unidenses com armamentos para apoio aos conservadores, o Panamá se declara independente: “E enquanto isso, meu país começava a mudar de nome e de constituição como uma serpente troca de pele, e mergulhava de cabeça nos anos mais sombrios de sua história” (Vásquez, 2012, p. 143).

2.1.2 A história roubada: intertexto e metaficção historiográfica

A metaficção historiográfica é compreendida como uma ficção que pensa a si mesma, que reflete e tematiza o processo de construção de uma obra literária durante o próprio processo de escrita, assim, para Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica é uma ficção sobre o modo de escrever a história, incluindo reflexões críticas sobre o processo de construção de uma obra literária. Somado a isso, a metaficção historiográfica tematiza também fatos da história de um país, com o objetivo de submetê-los ao juízo crítico e questionar a forma como esses fatos foram anteriormente narrados e, quem sabe, apresentar novas versões possíveis aos fatos narrados.

Não há dúvidas do diálogo existente entre o romance de Juan Gabriel Vásquez com o romance *Nostramo* de Joseph Conrad, o próprio autor utiliza uma série de passagens do livro para salientar a intertextualidade. Sendo assim, segundo Jorge Bayona (2013) fica claro que o hipotexto é *Nostramo* e que o intertexto é *Historia Secreta de Costaguana*. Dessa forma, ressalta Ricardo Franco (2010) que há uma riqueza quando se estabelece um diálogo com a tradição literária: “uma das particularidades mais evidentes da novelística na qual se insere a obra de Vásquez. Neste momento parece mais claro que nunca que as obras literárias encontram sua maior riqueza de sentido em relação com outras obras, no diálogo intertextual com sua tradição” (Franco, 2010, p. 263).

Para Bayona (2013), não se limitar à intertextualidade é o ponto mais forte do romance, pois, além do profícuo diálogo com a tradição literária e do jogo criado por Vásquez – ao propor invertidamente que *História Secreta de Costaguana* seja, na verdade, a história primeira que motivou a escrita de *Nostromo*, ou seja, nos fazer acreditar que houve um roubo – ainda há sua crítica e ironia à historiografia.

A astúcia do colombiano [Vásquez] está em virar de “cabeça para baixo” a ordem das coisas, brincar com a paródia séria (instalar e subverter) e criar um texto narrativo tão convincente na história de um narrador intradieético que, ficcionalmente, teria sido roubado em sua história por Conrad. Consegue-se como efeito de verdade no pacto ficcional, fazer com que o leitor sinta que o antecedente de *Nostromo* seria a história de um colombiano fugindo da guerra, que havia combinado com Conrad de deixá-lo escrever sua história em troca de que fosse seu personagem. Curioso jogo carnavalesco: virar o tempo, ser irreverente e imaginar que o conteúdo de *Historia Secreta de Costaguana* seria a fonte para *Nostromo* (Bayona, 2013, p. 178).²⁰

Desse modo, motivado pelo sentimento de que foi vítima de um roubo, a narrativa de Vásquez se constrói, junto à narrativa de sua “própria tragédia”, o narrador também realiza a tarefa de revisitar o passado e, ao mesmo tempo, revisá-lo (Franco, 2010).

Para Ricardo Franco (2010) o livro de Vásquez não se isenta de uma posição sobre a pós-modernidade, já que questiona e toma uma posição frente às grandes narrativas historiográficas. Por isso, temos um narrador que conta a história convencido de ser a sua versão a verdadeira, já que este se enuncia como uma testemunha direta dos acontecimentos. Desse modo, um dos objetivos dos romancistas pós-modernos é questionar a realidade do mundo colocando em dúvida suas representações.

De fato, a “ficcionalização”, que potencialmente permite subverter qualquer verdade histórica, baseia-se na ideia — também endossada pela nova história — da “história como construção discursiva”, como uma narrativa particular que, baseada em fatos registrados como reais, é elaborado a partir de uma perspectiva cultural e ideológica específica. (Franco, 2010, p. 266).

É importante ressaltar que a relação estabelecida pelo narrador com o passado não é de reverência, nem de respeito, muito pelo contrário, o exercício é de uma revisão profunda, desafiando o esquecimento e trazendo à tona uma série de traumas (Bayona, 2013). Dessa forma, a narrativa de Vásquez se distancia da de Conrad, já que *Nostromo* é uma narrativa “de

²⁰ La astucia del colombiano [Vásquez] está en poner “patas arriba” el orden de las cosas, jugar con la parodia seria (instalar y subvertir) y crear un texto narrativo tan convincente en el relato de un narrador intradieético que, ficcionalmente, habría sido robado en su “historia” por Conrad. Se logra, como efecto de verdad en el pacto ficcional, hacer sentir al lector que el antecedente de *Nostromo* sería la historia de un colombiano huyendo de la guerra, quien había pactado con Conrad dejársela escribir a cambio de que lo involucrara como personaje. Curioso juego carnavalesco: dar la vuelta al tiempo, ser irreverente e imaginar que lo contenido en *Historia secreta de Costaguana* sería la fuente de *Nostromo*

fora”, de um narrador que apenas observa a América Latina. *Historia Secreta de Costaguana* é visceral, confirma o olhar de fora, mas fala abertamente sobre as consequências e impactos para os que vivenciaram aquela realidade (Franco, 2010).

Costaguana é o resultado desse olhar de fora: uma imagem cópia daquilo que um espectador europeu poderia ver como o aborto das ideias iluministas no nosso continente: repúblicas por fazer, homens desorientados pela incompreensão de seu papel no “concerto das nações civilizadas”, povos que abraçam cegamente as seduções da violência (Franco, 2010, p. 262).²¹

Por isso, salientamos a qualidade narrativa e a complexidade de sua metaficção historiográfica, já que o narrador revisita o passado inquirindo a memória e o esquecimento, não apenas o pessoal, mas principalmente o coletivo. Para isso, ele retoma a história do final do século XIX na Colômbia, com enfoque na construção da ferrovia, do Canal do Panamá e da Independência panamenha, além da Guerra de Mil Dias. Esse período tão turbulento é representado no romance, que está repleto de conteúdo político e de crítica, ao mesmo tempo em que se opera um exercício árduo de releitura e reescrita (Bayona, 2013).

Segundo Ricardo Franco (2010, p. 275, tradução nossa), “*História secreta de Costaguana* é mais do que uma simples narrativa dos acontecimentos políticos e militares que marcaram o século XIX colombiano, é também uma indagação sobre as diferentes formas como esses acontecimentos foram narrados”²². Como ocorre com José Altamirano ao analisar as crônicas escritas por seu pai para o jornal: “Nas primeiras crônicas de Miguel Altamirano, os mortos da companhia ferroviária haviam sido quase dez mil; em outra, de 1863, ele os contabilizava em menos da metade, e mais ou menos em 1870 escreve sobre ‘os dois mil e quinhentos mártires de nosso atual bem-estar’” (Vásquez, 2012, p. 95-96).

Desse modo, é claro que a relação com a historiografia é questionada, pois se só se pode acessar o passado e a história por meio de textos, parte-se do pressuposto que esses textos não são neutros, assim sendo, a história é então uma narrativa elaborada a partir de filtros, recortes e subjetividades, que possuem uma carga ideológica e epistêmica. Por isso, a narrativa histórica é também “contaminada” por seu narrador, pois não é possível acessar ao real, apenas os textos que falam sobre ele (Franco, 2010).

²¹ *Costaguana* viene a ser el resultado de ese mirar desde afuera: una imagen a calco de lo que un espectador europeo podría ver como el aborto de las ideas ilustradas en nuestro continente: repúblicas a medio hacerse, hombres desorientados por la incompreensión de su papel en “el concierto de las naciones civilizadas”, pueblos que abrazan ciegamente las seducciones de la violencia.

²² *Historia secreta de Costaguana*, más que una simple narración de los eventos políticos y militares que marcaron el siglo XIX colombiano, es también una indagación sobre las distintas formas como esos hechos han sido narrados.

Mas a partir de um momento impreciso [...] o que era representado nas crônicas de meu pai era mais uma distorção, uma versão [...] da realidade panamenha. E essa versão, fui percebendo à medida que lia, só tocava a verdade objetiva e, certos pontos selecionados [...]. Hoje posso afirmar: aquele foi meu primeiro contato com a noção, que tantas vezes se tornaria presente em minha vida futura, de que a realidade é um frágil inimigo para o poder da pena, de que qualquer um pode fundar uma utopia, bastando armar-se de uma boa retórica (Vásquez, 2012, p. 95).

Ao mesmo tempo, o narrador que advoga ser o dono de sua história, contrapondo à narrativa jornalística ou à narrativa de Conrad, em alguns momentos do livro desafia os leitores sobre a manipulação de informações e eventos conforme sua conveniência (Franco, 2010):

(Sim, queridos historiadores escandalizados: as vidas alheias, mesmo as dos personagens mais destacados da política colombiana, também estão sujeitas à versão que eu tenha delas. E será a minha versão que contará nesse relato; para os senhores, leitores, será a única. Exagero, distorço, minto e calunio descaradamente? Os senhores não têm como sabê-lo.) (Vásquez, 2012, p. 81).

Dessa forma, o romance vai se desenvolvendo entre um jogo intertextual com Conrad e entre a crítica da historiografia, abrindo espaço para uma diversidade de interpretações, em que a história da Colômbia é a personagem central. Assim, “a intenção revisionista presente naquele longo e tortuoso monólogo de José Altamirano visa denunciar a falsificação da história colombiana por parte de Conrad.”²³ (Franco, 2010, p. 274, tradução nossa).

Assim, o narrador torna evidente seus propósitos, mesmo que a versão apresentada por ele seja também parcial, subjetiva e ressentida, ele possui o privilégio de ser a testemunha (ou antitestemunha – como gosta de se designar – “É, esse sou eu: a antitestemunha” (Vásquez, 2012, p. 70), mas reivindica para si o poder de apresentar sua própria versão. Versão essa que é paralela ao “conteúdo histórico, imita e parodia os métodos da historiografia para evidenciar sua falibilidade”²⁴ (Franco, 2010, p. 281, tradução nossa).

2.2 OS INFORMANTES: A MEMÓRIA, O SILÊNCIO E O APOIO AOS EUA NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

²³ la intención revisionista presente en ese largo y torcido monólogo de José Altamirano está orientada a denunciar la falsificación de la historia de Colombia por parte de Conrad.

²⁴ contenidos históricos, imita y parodia los métodos de la historiografía con el propósito de sacar a flote su falibilidad.

Os informantes é um romance “inspirado em um episódio ainda pouco conhecido da história latino-americana – a criação de listas negras e campos de concentração para imigrantes dos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial” (Cavalcanti, 2014, p. 37). Para além desse marco temporal e histórico que versa sobre o macro, o romance se dedica também a histórias pessoais, memórias íntimas, marcado principalmente pela história de Gabriel Santoro, seu pai, de mesmo nome, e Sara Guterman.

Gabriel Santoro (filho), jornalista, publica seu primeiro livro, sobre a história de uma amiga da família, Sara. Seu pai escreve uma crítica negativa ao livro que causa repercussão no público e na relação com seu filho fazendo com que os dois fiquem anos sem contato, após um problema de saúde, o pai busca reencontrar seu filho.

Dessa forma, o romance de Vásquez combina eventos da história colombiana com memórias pessoais, jogando com dois universos, um conflito político, internacional e um de âmbito familiar. A postura do pai contrasta com a postura do filho, enquanto o pai defende o esquecimento coletivo, carregando em silêncio sua culpa, o filho tem a necessidade de expor o ocorrido, usando de sua escrita para dar voz as vítimas silenciadas. Com o apoio de Sara que se empenha:

em preservar a memória desde a adolescência, quando procurava reconstituir os dias de sua chegada à Colômbia com perguntas aos familiares. Guarda documentos em diferentes pastas, organizadas por cores e outras distinções. Ao notar que Gabriel faria de tudo para esquecer os episódios que levaram à morte de Konrad, assume para si a responsabilidade de lembrá-los. Seus anseios de rememoração, no entanto, são tolhidos pelos próprios filhos, que a impedem de contar aos netos os episódios testemunhados (Cavalcanti, 2014, p. 43).

Além de Sara, Enrique, filho de Konrad, também se empenha na preservação da memória com a manutenção de uma coleção de documentos e cartas, como as cartas de sua mãe pedindo ajuda para libertação de seu pai e o recorte de jornal que mostra inclusão de Konrad nas Listas Negras.

Assim, o romance transcorre em dois momentos históricos, a Colômbia de 1980 e 1990, tempo em que a narrativa é contada e a Colômbia de 1930 e 1940, com memórias que invadem a narrativa para trazer as recordações de europeus que chegavam à Colômbia fugindo de perseguições políticas resultadas das Grandes Guerras.

Juan Gabriel Vásquez objetiva com sua narrativa “um movimento de resgate e reciclagem de memórias culturais até então soterradas na memória histórica e no imaginário social” (Cavalcanti, 2014, p. 39), já que resgata em seu livro um episódio pouco conhecido da história latino-americana que é a perseguição de alemães, italianos e japoneses, após a decisão

de apoiar os Aliados (liderado pelos EUA) e a criação de listas negras e de um campo de concentração em Fusagasugá para imigrantes do Eixo (Cavalcanti, 2014; Houde, 2017).

Na narrativa, Gabriel Santoro (pai) esconde um segredo que é a delação de seu amigo Konrad Deresser para as listas negras, traição essa que Gabriel carrega em silêncio, até que decide pedir perdão ao filho de Konrad, Enrique, para isso pede ajuda a seu filho. Com a reconciliação entre pai e filho as vivências são lembradas o que desestabiliza a vida de seus descendentes. Assim, nos dois subtópicos seguintes desenvolvemos a temática macro (o apoio aos EUA durante a Segunda Guerra Mundial) e a temática micro (a memória e o silêncio).

2.2.1 O apoio aos EUA na Segunda Guerra Mundial

A Segunda Guerra Mundial foi um conflito em escala global que durou de 1939 a 1945, mobilizou uma série de países, mas, destacadamente, países que se dividiram em dois grupos: Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e Aliados (Reino Unido, França, União Soviética e EUA). Vários países da América Latina declararam seu apoio aos Aliados, entre eles, a Colômbia. No entanto, a Colômbia havia recebido anteriormente uma série de imigrantes alemães, fugidos do conflito.

Na Colômbia, assim como no Brasil, a mudança de posicionamento do governo durante o conflito – com a decisão de apoiar os Aliados, liderados pelos Estados Unidos – deu início a um período de perseguição a japoneses, italianos e alemães. Acolhidos nas décadas anteriores, imigrantes dessas nacionalidades passaram a ser duramente hostilizados, e castigados com expropriação de bens e confinamento diante de qualquer suspeita, comprovada ou não, de que tivessem envolvimento ou afinidade ideológica com o nazismo. Famílias foram destruídas, patrimônios dilacerados e inúmeros suicídios foram cometidos por pessoas incluídas nas chamadas listas negras do Departamento de Estado Norte-Americano (Cavalcanti, 2014, p. 42).

O fato de a Colômbia ter acolhido esses imigrantes e, posteriormente, mudado de lado durante o conflito deu lugar a um cenário de grande instabilidade para os imigrantes italianos, japoneses e alemães. A utilização das listas negras foi o primeiro artifício criado pelos EUA para perseguir os imigrantes, os delatados eram acusados de simpatizar ou de colaborar (como informantes) com o partido nazista, assim tanto a família como os negócios desses imigrantes eram cerceados. Além das listas negras houve a criação do Hotel Sabaneta, em Fusagasugá (Cundinamarca) que, segundo Houde (2017), era um “local de detenção onde eram presos os suspeitos de ter relações com o Eixo”.

Milhares de alemães passaram pela mesma coisa com aquela história de listas negras, depois o fideicomisso dos bens, milhares de pessoas ficaram na mais absoluta miséria, num período de cinco anos elas viram seu dinheiro pegar fogo, desfazer-se em fumaça. Milhares. Comparado com a história das listas negras, alguém ser mandado para o campo de concentração de Fusa era brincadeira de criança, para o velho Konrad foi quase um alívio, porque foi preso quando a inclusão na lista já o deixara praticamente quebrado. (Vásquez, 2010, p. 113).

Com isso, Vásquez resgata um episódio da história colombiana pouco conhecido e explorado, trazendo à tona temas como: testemunho, memória e violência. Temas que são constantes na história colombiana e, por isso, frequentemente presentes na literatura do país.

‘Nem todo mundo está lembrando de um dos episódios mais inclassificáveis, mais paradoxais de nossa história recente’, disse ele. ‘Refiro-me às Listas de Nacionais Bloqueados, **tristemente famosas entre os historiadores, tristemente esquecidas pelo grande público**. Durante a Segunda Guerra Mundial, as também chamadas Listas Negras do Departamento de Estado dos Estados Unidos tiveram como objetivo bloquear os recursos do Eixo na América Latina. Mas em todo lugar, não só na Colômbia, o sistema se prestou a abusos, e em mais de um caso inocentes pagaram por pecadores’ (Vásquez, 2010, p. 163, grifo nosso).

Assim, é importante compreender que o testemunho é a rememoração do trauma, “o testemunho surge como uma necessidade de o sobrevivente narrar sua história para poder recompor os fragmentos de seu ‘eu’” (Alves, 2010, p. 116). Dessa maneira, a memória se torna fundamental não somente como experiência individual ou coletiva, mas como elemento que constrói identidades. Por isso, o testemunho é visto como uma narrativa limitada, com lacunas e impossibilidades que ao mesmo tempo carrega a recordação do trauma e o esforço ou incentivo do esquecimento.

então devemos mostrar que essa cultura do esquecimento é apenas o outro lado de uma cultura do encobrimento. O testemunho, com todos os seus conhecidos limites, buracos e impossibilidades, pode ser um caminho para essa volta do que foi e ainda é recalcado pelas nossas elites (Seligmann-Silva, 2010, p. 18).

No entanto, é o testemunho que garante a construção da identidade da vítima, entender “o testemunho como atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência” daquele que esteve em uma situação de violência (Seligmann-Silva, 2008, p. 66). Narrar o trauma, participa da construção identitária da vítima e “tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer” (Seligmann-Silva, 2008, p. 66).

Durante a narrativa, é importante pensar que nem todos os imigrantes denunciados para as listas realmente possuíam algum envolvimento atual ou anterior com o partido nazista ou até mesmo algum posicionamento político partidário com os países do Eixo. No entanto, tiveram a sua vida e de seus familiares fortemente impactadas por esse acontecimento.

Pois depois as listas saíram em livros, saíram as reproduções, os fac-símiles, seja lá que nome lhes deem, e **pudemos vê-las, todos os que quiseram puderam saber**

como eram aqueles papezinhos que tanto nos foderam, com o perdão do palavrão. As circulares que os gringos mandavam, tudo isso, não? O cabeçalho, o nome do país entre duas linhas, o mês em inglês traduzido. As trinta ou quarenta páginas de nomes. Os nomes, Gabriel, **os milhares e milhares de nomes de toda a América Latina. Centenas de nomes na Colômbia.** (Vásquez, ano, p. 114-115, grifo nosso).

No caso de Konrad Deresser, personagem de *Os informantes*, Houde (2017, p. 20, tradução nossa) faz uma análise relevante “[...] abandonado pela família, Deresser deixa o Hotel Sabaneta totalmente arruinado para terminar sua vida em Bogotá, morando com uma prostituta, e onde se suicida em 1946. Compra pílulas em uma farmácia e morre no meio de uma praça pública, no mundo exterior daquele país, que roubou sua identidade, sua família, sua casa”²⁵. Cabe destacar que, para Houde (2017) a morte no espaço público não é ocasional, mas Vásquez utiliza de seus recursos literários, um deles, **a sobreposição de tempos**, para realizar uma ligação entre o destino de Konrad e Gaitán:

Um ano e meio após o suicídio de Konrad Deresser, o assassino de Gaitán, foi forçado a entrar na farmácia para evitar que a multidão enfurecida o linchasse, e a turba enfurecida o tirou da farmácia, espancou-o até a morte e o arrastou nu para o palácio do presidente [...]. E lá estávamos nós, parados onde Josefina deveria estar, em frente à estrada onde o ectoplasma do assassino deveria ter passado em 9 de abril de 1948 (Vásquez, 2010, p. 210-211).

Dessa forma, a narrativa de Vásquez é um relato da violência e da exclusão experienciada por esses imigrantes acolhidos pela Colômbia. Os personagens do livro são intimamente impactados por esse cenário nacional, assim é relevante compreender que o que é chamado de “realidade histórica” já era entendido por Freud como uma “construção psíquica que atesta as condições nas quais o sujeito encontra-se imerso” (Indursky; Szuchman, 2014, p. 56). Por isso,

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara testemunha. Ela nomeia a si mesma. Um triplo dêitico pontua a autodesignação: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui. Esse caráter auto referencial é por vezes sublinhado por certos enunciados introdutórios que servem de “prefácio”. Esses tipos de asserções ligam o testemunho pontual a toda a história de uma vida. Ao mesmo tempo, a autodesignação faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria “enredada em histórias”. É por isso que a impressão afetiva de um acontecimento capaz de tocar a testemunha com a força de um golpe não coincide necessariamente com a importância que lhe atribui o receptor do testemunho (Ricouer, 2007, p. 172-173).

²⁵ Abandonado por su familia, Deresser sale del Hotel Sabaneta totalmente arruinado para terminar su vida en Bogotá, viviendo con una prostituta, y donde se suicida en 1946. Compra pastillas en una farmacia y muere en plena plaza pública, en el mundo externo de aquel país que le robó su identidad, su familia, su hogar.

Desse modo, a construção da identidade passa pela narrativa e passa pela ação, já que há uma relação entre ação e personagem, pois “é personagem aquela que executa a ação na narrativa” (Ricouer, 2004, p. 146). Além disso, há uma correlação entre identidade da personagem e identidade narrativa:

A correlação entre história narrada e personagem é postulada por Aristóteles na Poética. Parece até tão estreita que assume a forma de subordinação. Com efeito, é na história narrada, com seus caracteres de unidade, articulação interna e completude, conferidos pela operação de composição de enredo, que a personagem conserva ao longo de toda a história uma identidade correlativa à da própria história (Ricouer, 2004, p. 149).

Assim sendo, a estrutura narrativa contribui para dois processos que atuam na criação do enredo, a constituição da ação e da personagem e, ao mesmo tempo, a correlação necessária entre elas participa da criação do enredo, pois “narrar é dizer quem fez o quê, por quê e como, estendendo no tempo a conexão entre esses pontos de vista” (Ricouer, 2004, p. 153).

Dessa forma, há um processo contínuo entre construção de identidade da personagem, da narrativa e da história narrada, de forma que a construção de uma fomenta e contribui para a construção das outras, nas palavras de Paul Ricouer (2004, p. 155): “a narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem”.

Para Lisboa (2013) na busca da identidade pessoal, Ricouer se debruça em seu quinto e sexto estudo sobre a narrativa. E, para Pereira (2013, p. 175), “é através da função narrativa que a memória é incorporada à constituição da identidade”. Já que a memória contribui para a construção da identidade, a identidade criada por ela sucumbe às suas características intrínsecas como exemplo, a fragmentação. Assim,

A memória participa da dialética característica de estilo indireto de uma hermenêutica do eu, ao contrário das pretensões, neste campo, reivindicativas de uma instantaneidade do cogito. Da mesma forma que o cogito ricoeuriano assume como característica o seu caráter fragmentário não dissociativo, que recusa uma simplicidade indeconstrutível e uma transparência total, também a memória, enquanto participante fundamental do processo da identidade, se constitui no tempo nas sendas características de um cogito ferido (Pereira, 2013, p. 179).

Desse modo, a identidade, o testemunho, o silêncio e a memória estão presentes durante toda a narrativa de *Os informantes*. Assim, a partir de um jogo entre narrar e esconder, a identidade desses personagens vai se construindo durante o romance, em suas vidas privadas, temática que será melhor explorada no tópico a seguir.

2.2.2 Memória e silêncio

No romance *Os informantes*, Gabriel (pai) e Gabriel (filho), mediados pela personagem Sara Guterman, vivem um embate sobre o que fazer com a memória do trauma: calar ou falar? Gabriel (filho) publica um livro após ouvir história de Sara com seu testemunho sobre as consequências da Segunda Guerra Mundial nas famílias de imigrantes europeus que residiam na Colômbia. No entanto, por causa de seu passado, Gabriel (pai) condena a atitude do filho e torna sua reprovação pública após a publicação de uma crítica ferrenha ao livro do filho.

Bem-sucedida, a cirurgia lhe incute a crença na possibilidade de uma segunda vida, na qual os erros cometidos na juventude poderiam ser corrigidos. Reconcilia-se com Gabriel filho, permite-se lembrar com júbilo de experiências há muito soterradas e, após algumas semanas, decide empreender a última e crucial medida para se ver definitivamente livre do peso que o esmaga há décadas: pedir perdão a Enrique. (Cavalcanti, 2014, p. 44)

No entanto, sua reprovação está aparada no medo, no medo da exposição, da descoberta, pois Gabriel (pai) foi um dos delatores das listas negras, após ter entregue Konrad Deresser, pai de Enrique Deresser, delação que custou sua mão direita, pois, em um ato de vingança, Enrique mutila Gabriel (pai). Já que “a denúncia acarretou na inclusão do nome de Konrad Deresser na lista negra, o que levou sua família à falência e ao esfacelamento; à prisão de Konrad no Hotel Sabaneta; e ao posterior suicídio deste quando finalmente havia sido liberado com o final da guerra” (Andrade, 2020, p. 31).

Renomado professor de retórica, repleto de condecorações dadas pelo governo, Gabriel carrega em silêncio a culpa de ter traído Konrad, pai de seu amigo Enrique, delatando-o, injustamente, por manter relações com nazistas. Sem jamais referir-se àqueles tempos, cuidando até mesmo de afastar vestígios da juventude em seu apartamento, Gabriel apregoa o esquecimento coletivo, mas tem a impossibilidade de esquecer gravada no próprio corpo, nos quatro dedos da mão arrancados a faca por Enrique em represália pelo suicídio do pai. (Cavalcanti, 2014, p. 42)

Seu filho não sabe da história e escreve o livro visando dar visibilidade a um acontecimento que julga ser anterior a ele e sem envolvimento direto com seus familiares. Mas, para o pai, cada linha do livro é incriminatória, mesmo que seu nome nunca apareça, ele sente ao ler que seu crime será descoberto:

Foi nesse momento que fiquei sabendo que meu pai havia lido o livro logo depois de recebe-lo, e que o lera minuciosamente e em tempo recorde, **em busca de declarações que pudessem incriminá-lo** e tentando fazer isso o mais depressa possível, como se já não fosse tarde demais para remediar um eventual prejuízo, como se o que tinha nas mãos não fosse um livro publicado, mas um manuscrito ainda por corrigir. **‘Ele não encontrou nada, mas encontrou tudo’**, disse Sara. ‘O livro inteiro lhe parecia uma grande pista apontando para ele, mostrando-o. Toda vez que o Hotel Sabaneta era mencionado ele se sentia incriminado, descoberto. Toda vez que as listas negras apareciam no livro, toda vez que se falava nas vidas prejudicadas ou

simplesmente afetadas pelas listas, ele sentia a mesma coisa. ‘Fiz uma coisa dessas’, dizia. **‘Todo mundo vai ficar sabendo’** (Vásquez, 2010, p. 218, grifo nosso).

Conforme Seligmann-Silva (2008), a tentativa de apagamento e esquecimento, das experiências vivenciadas, pelos algozes, é uma tentativa de que esse caráter de culpado não lhe seja atribuído. Se há o apagamento e esquecimento do trauma e da violência, a identidade vítima deixa de existir, assim como a identidade do agressor.

O negacionismo neste caso é apenas um caso particularmente radical de um movimento que acompanha o gesto genocida. O genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido (Seligmann-Silva, 2008, p. 75).

Desse modo, o esquecimento é importante para o algoz, assim como a memória fragmentada do trauma, pois a identidade dele é construída a partir de uma narrativa à qual é atribuída baixa credibilidade como fenômeno histórico.

Sara, por sua vez, empenha-se em preservar a memória desde a adolescência, quando procurava reconstituir os dias de sua chegada à Colômbia com perguntas aos familiares. **Guarda documentos em diferentes pastas**, organizadas por cores e outras distinções. Ao notar que Gabriel faria de tudo para esquecer os episódios que levaram à morte de Konrad, assume para si a responsabilidade de lembrá-los. Seus anseios de rememoração, no entanto, são tolhidos pelos próprios filhos, que a impedem de contar aos netos os episódios testemunhados (Cavalcanti, 2014, p. 43)

O personagem de Sara é um exemplar da memória reavivada e guardada em suportes, dispositivos mnemônicos: “Assisti ao espetáculo fascinante da memória guardada em recipientes: Sara conservava pastas cheias de documentos, uma espécie de testemunho de sua passagem pelo mundo, tão legítimo e material [...]” (Vásquez, 2010, p. 28). Tanto Sara quanto Enrique guardam cartas, notícias e documentos do ocorrido.

Enrique se mostra um zeloso **coleccionador de documentos**, que guarda em fichários as **cartas** escritas por Konrad, as **cartas** que a mãe enviou pedindo ajuda a senadores e a **notícia de jornal** sobre a inclusão do pai na lista negra dos imigrantes do Eixo. Ao contrário de Sara, porém, ele descarta a possibilidade de divulgá-las (Cavalcanti, 2014, p. 45)

Enquanto Sara acredita que é preciso tornar essa memória presente e livre, Enrique – assim como os filhos de Sara – pensa que o certo é esquecer, deixar os fatos no passado. Dessa forma, silêncio e memória disputam espaço na narrativa de Vásquez. O pai de Gabriel também advoga o silêncio, o esquecimento, mas no caso dele (diferentemente dos filhos de Sara e de Konrad) o esquecimento é motivado pelo medo de ser descoberto.

A memória não é pública, Gabriel. É isso que nem você nem Sara entenderam. Vocês tornaram públicas coisas que muitos de nós gostaríamos de ver esquecidas. Vocês evocaram coisas que muitos de nós levaram muito tempo para deixar para trás. As pessoas estão falando das listas, falam de novo da covardia de certos delatores, da angústia daqueles que foram denunciados injustamente... E aqueles que haviam feito as pazes com esse passado, aqueles que de tanto rezar ou fingir tinham alcançado uma certa dose de apaziguamento, agora estão de novo no ponto de partida (Vásquez, 2010. p. 61).

Interessante pensar que a ideia do romance nasce de uma conversa entre Juan Gabriel Vásquez e uma mulher alemã e judia. E que após a publicação do livro é incentivada por seus descendentes a contar sua história, ou seja, ela mantinha essa história para ela, seus filhos não tinham interesse em conhecê-la, mas com a publicação do romance, despertam o interesse em entender um pouco mais de suas origens (Maeseneer; Vervaeke, 2012).

Meu romance nasceu de uma conversa casual com uma judia alemã que se parece muito com Sara Guterman, a personagem de *Os Informantes*. Ele me contou que seu pai, um judeu que havia fugido para a Colômbia, estava prestes a ser preso em um campo de confinamento para cidadãos inimigos, por ser alemão. Esse paradoxo - que um homem que foge de Hitler e que alguns anos mais tarde é privado da sua cidadania alemã pelas leis nacional-socialistas, vem, no seu país de destino, ser perseguido precisamente por ter essa nacionalidade de origem - pareceu-me a área cinzenta, a área moral, intelectual e emocionalmente complexa que é a província natural do romancista (Vásquez em entrevista para Maeseneer; Vervaeke, 2012, p. 82, tradução nossa)²⁶.

Aqui podemos novamente perceber as relações entre memória, identidade, testemunho, trauma, esquecimento. Temas que vão se entrelaçando na narrativa de Vásquez e construindo pontes entre o momento histórico e as pessoas que o vivenciam, mostrando como o macro e o micro estão intrinsecamente relacionados.

2.3 O RUÍDO DAS COISAS AO CAIR: MEMÓRIA, TRAUMA E NARCOTRÁFICO

O ruído das coisas ao cair foi resultado da curiosidade de Vásquez para compreender as consequências do narcotráfico na Colômbia e esse livro é sua contribuição pessoal para que os leitores construam outras possibilidades de compreensão de um fenômeno já exaustivamente explorado pelos mais variados veículos, como exemplo, a mídia tradicional (Aristizábal, 2019). Desse modo, a narrativa transcorre em dois momentos diferentes (anos 1970 e anos 1990/2000)

²⁶ Mi novela nació de una conversación casual con una mujer judía alemana que se parece mucho a Sara Guterman, el personaje de *Los informantes*. Me contó que su padre, judío escapado a Colombia, había estado a punto de ser recluido en un campo de confinamiento para ciudadanos enemigos, por el hecho de ser alemán. Esa paradoja –el que un hombre que sale huyendo de Hitler y que pocos años después se ve despojado de su ciudadanía alemana por las leyes nacionalsocialistas, llegue, en su país de destino, a ser perseguido precisamente por tener esa nacionalidad de origen– me pareció el área gris, el área moral, intelectual y emocionalmente compleja que es la provincia natural del novelista.

contando a história de dois personagens que se encontram Ricardo Laverde e Antonio Yammara, unidos em alguma medida pela violência e pelo bilhar.

O livro ganhou o prêmio Alfaguara de romance em 2011 e significou uma contribuição na consolidação do autor no cenário internacional. O título escolhido por Vásquez, ademais de ser um verso hendecassílabo – evidenciando a influência da poesia na obra do autor (Maeseneer; Vervaeke, 2013) –, é uma alusão ao desmoronamento provocado na vida de seus personagens, devido às consequências do narcotráfico, se relacionando também com os projetos pessoais e familiares que vão se desvanecendo ou sendo retirados desses sujeitos, pois compartilham um contexto que é dominado pela violência (Ramírez, 2015).

O livro une duas famílias, a família de Antonio Yammara que é um professor de direito, que se casa com Aura, os quais possuem uma filha, Letícia. E a família de Ricardo Laverde, casado com Elaine Fritts, que também têm uma filha, Maya Laverde. A narrativa central transcorre em um momento em que o período de maior violência na Colômbia já passou, mas suas marcas ainda existem, assim essas duas famílias têm suas vidas profundamente afetadas pelo narcotráfico ou por suas repercussões. Ambientada em uma Colômbia contemporânea, a trama é movida pela busca incessante de Antonio Yammara para compreender sua história e a história de seu país (Enríquez, 2012).

No intuito de rememorar e descobrir seu passado, Antonio conta com a ajuda da filha de Ricardo, Maya, que em meio a cartas, notícias e outros dispositivos da memória, reconstruem o passado de Ricardo e Elaine vividos em uma época em que o narcotráfico declarou guerra ao Estado colombiano e em que o país se encontra em uma disputa de poder (Ramírez, 2015). O método literário de Vásquez, contrário ao movimento anterior (realismo mágico), evidencia um realismo reflexivo, com momentos de evocação da violência.

O ruído das coisas ao cair narra as desventuras de uma geração que durante sua infância e adolescência padeceu o horror da violência engendrada pelo narcotráfico e que apenas começa a se desprender dela. Violência dos cartéis contra o Estado, do Exército contra os cartéis e contra a frente guerrilheira, violência legal e também paramilitar. Dez anos terríveis durou esse pesadelo, dos quais eles finalmente parecem sair. Antonio, o protagonista do romance, estuda, se casa, sua filha está pra nascer. Caminha por uma rua bogotana. Ouve-se o ruído de uma moto e em seguida o disparo. **Tudo cai ao seu redor. Como o ruído – metais e vozes confusas – de um avião a cair. E logo o medo como um eco permanente.** Porque parece que tudo já terminou. Que a guerra acabou. Mas o medo e suas sequelas não se apagam. Uma cicatriz indelével sobre o corpo colombiano (Ramírez, 2011, p. 87, grifo e tradução nossa).²⁷

²⁷ El ruido de las cosas al caer narra las desventuras de una generación que durante su infancia y adolescencia padeció el horror de la violencia engendrada por el narcotráfico, y que apenas comienza a desprenderse de él. Violencia de los cárteles contra el Estado, del Ejército contra los cárteles y contra el frente guerrillero, violencia legal y también paramilitar. Diez años terribles duró esa pesadilla, de la que finalmente parecen salir. Antonio, el protagonista de esta novela, estudia, se casa, su hija esta por nacer. Camina por una calle bogotana. Se escucha el ruido de una moto y luego la metralla. **Todo cae a su alrededor. Como el ruido –metales y voces confundidos–**

A alusão ao ruído é permanente na obra, a evocação do título, não apenas na passagem citada, mas em outros momentos onde sons, ruídos e silêncios são evocados. Há um momento na narrativa, após Yammara escutar a gravação da caixa preta do avião onde estava Elaine Fritts, que a menção ao título aparece diversas vezes:

Há um **ruído** que não consigo, que nunca consegui identificar: um **ruído** que não é humano ou é mais que humano, o **ruído** das vidas se extinguindo, mas também o **ruído** dos materiais se quebrando. É o **ruído** das coisas caindo do alto, um **ruído** interrompido e por isso mesmo eterno, um **ruído** que nunca termina, que continua soando na minha cabeça desde aquela tarde e não dá sinais de querer ir embora, que está para sempre suspenso na minha memória, dependurado nela como uma toalha em seu gancho (Vásquez, 2013, p. 80, grifo nosso).

Rita Maeseneer e Jasper Vervaeke exploram essas questões no artigo “*Sensaciones, sonidos y silêncios en el Ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez*”, principalmente analisando a ênfase nas percepções sensoriais e nas modalidades de audição que se relacionam com o exercício de resgate do passado. Assim, após uma imersão de Antonio em um exercício de rememoração junto à filha de Ricardo, Maya, podemos perceber a relação entre rememorar e o ruído, em um trecho onde a alusão novamente é percebida:

A madrugada fresca encheu-se com o pranto de Maya, suave e fino, e também com o canto dos primeiros pássaros, e também com o **ruído** que era a mãe de todos os **ruídos**, o **ruído** das vidas que desaparecem precipitando-se no vazio, o **ruído** que fizeram ao caírem sobre os Andes as coisas do voo 965 e que de alguma maneira absurda era também o **ruído** da vida de Laverde, amarrada sem remédio à vida de Elena Fritts. E minha vida? Por acaso minha própria vida não começou a cair por terra naquele mesmo instante, não era aquele **ruído** o **ruído** de minha própria queda que começou ali sem que eu soubesse? (Vásquez, 2013, p. 236, grifo nosso).

Há outros elementos na narrativa que remontam a sons, como a presença contínua de aviões e do bilhar, que fazem associações não apenas com sons e ruídos, mas também com estratégias para sair do ponto onde esses personagens se encontram e também referências ao lugar em que esses personagens querem estar “*acabo de aterrissar em minha nova vida*” (Vásquez, 2013, p. 166).

Interessante observar que apesar de o contexto da violência estar presente, esse não é o ponto central da narrativa, apenas tangencia o enredo, assim as figuras centrais não são os sicários ou Pablo Escobar, nem mesmo os cartéis. A presença deles é sentida na trama, como por exemplo, a presença de Pablo Escobar com as referências à Fazenda Nápoles e seus

de un avión al caer. Y luego el miedo como un eco permanente. Porque parece que ya todo terminó. Que la guerra se acabó. Pero el miedo y sus secuelas no se borran. Una cicatriz indeleble sobre el cuerpo colombiano.

hipopótamos, mas não há centralidade (Maeseneer; Vervaeke, 2013).

Sobre isso há muita informação disponível: qualquer um pode ir no YouTube e ver o vídeo sobre o assassinato de Luis Carlos Galán [político liberal (1943-1989), assassinado por ordem do Pablo Escobar] nas hemerotecas colombianas podemos encontrar fotos das bombas de Pablo Escobar, podemos encontrar o número de vítimas que produziu uma certa bomba em um avião, mas minha preocupação foi que nada disso fala sobre o impacto que essa época teve em nossas vidas internas, nossas vidas emocionais, morais. Isso não está totalmente documentado: um historiador, um jornalista, não tem acesso às emoções, ao transtorno moral que significou para os que vivenciaram isso. O romancista, ao contrário, é um historiador das emoções (Vásquez em entrevista para Maeseneer; Vervaeke, 2013, p. 211, tradução nossa)²⁸

Em alguma medida, muitos estudos sobre o livro se centraram na análise da violência e de sua rememoração, já que a obra está localizada neste momento histórico colombiano da ascensão do narcotráfico e, em seguida, da emergência de um clima de narcoterrorismo no país. Além disso, outro tema explorado é a presença constante da mídia tradicional e de seu questionamento como veículo único de informação, o que colabora para a construção de um imaginário ligado à violência (Maeseneer; Vervaeke, 2020).

Durante a narrativa o processo de rememoração permite que o enredo se desenrole, ao mesmo tempo, em duas épocas distintas. Assim, aquele que lembra está vivenciando as consequências desse período anterior, o período de quem é lembrado. A década de 1970 é representada no livro pelas figuras de Ricardo e Elaine e a relação que ambos possuíram direta ou indiretamente com o narcotráfico (Ramírez, 2011).

Apesar de não ser o tema central da obra, é impossível dissociar esse período da figura de Pablo Escobar e seu caráter tão ambíguo e multifacetário, que foi por um lado patrocinador e incentivador da violência e do terrorismo no país e, por outro lado, uma espécie de Robin Hood, devido a uma série de iniciativas como: financiamento de times de futebol, construção de estádios, de casas populares, entre outros projetos que beneficiavam as comunidades mais vulneráveis em lugares periféricos, principalmente, nos arredores de Medellín (Ramírez, 2011).

Segundo Uribe (2018), três momentos distintos do narcotráfico aparecem no romance: suas origens com o tráfico de maconha; a da existência visível da *Hacienda Nápoles* como lugar do exótico e do extravagante, mas ainda não marcada pela dimensão plena de seu horror; e a da guerra às drogas contra o governo e a sociedade civil colombiana.

²⁸ Sobre esto hay mucha información disponible: uno puede ir a YouTube y ver el video del asesinato de Luis Carlos Galán [político liberal (1943-1989), asesinado por orden de Escobar] en las hemerotecas colombianas se pueden encontrar fotos de las bombas de Pablo Escobar, se puede encontrar el número de víctimas que produjo una cierta bomba en un avión, pero mi preocupación fue que nada de esto habla del impacto que esta época tuvo en nuestras vidas internas, nuestras vidas emocionales, morales. Eso no está documentado: un historiógrafo, o un periodista, no tiene acceso a las emociones, al trastorno moral que eso significó para los que lo vivieron. El novelista, en cambio, es un historiador de las emociones.

No primeiro momento, podemos perceber durante a narrativa a grande demanda pela maconha proveniente da Colômbia, conhecida como *Colombian Gold*, que foi a droga ilícita mais exportada pela Colômbia até 1975, até o momento em que a cocaína passa a ser preferida pelos consumidores estadunidenses e que teve rápida ascensão e logo conquistou o mercado, desbancando o principal produto anterior. Um dos motivos para a ascensão da Colômbia como “paraíso das drogas” está relacionado às medidas protecionistas e repressivas do governo estadunidense em relação à maconha e a falta da regulamentação sobre o seu consumo (Henderson, 2012).

Além disso, quando a demanda pela maconha aumentou a chamada “guerra pelas drogas”, encabeçada pelo DEA, fumigaram-se alguns cultivos ilícitos de maconha em outros países produtores como por exemplo o México. Assim, com pequena concorrência as portas se abriram para a Colômbia. Em contrapartida a situação econômica favorável, proporcionada pela exportação das drogas ilícitas, a política colombiana não ia muito bem, o partido conservador Frete Nacional negou a participação de outros partidos na política excluindo pessoas relacionadas à esquerda e gerou insatisfação popular e, por essa razão, grupos insurgentes viram na luta armada a única forma de se chegar ao poder (Henderson, 2012).

É nesse contexto que surgem as primeiras guerrilhas, com a criação das FARC e com a presença de um governo que não estava disposto a dialogar com esses grupos guerrilheiros, os civis de direita também criaram organizações para lidar com esses grupos insurgentes, que são os grupos paramilitares. A partir de 1975 os níveis de violência começaram a aumentar consideravelmente, devido principalmente ao dinheiro das drogas ilícitas que financiou a corrupção, os atentados, o crime organizado, o armamento dos grupos insurgentes e paramilitares e, conseqüentemente, gerou também o aumento da delinquência.

As FARC começaram a obter renda principalmente a partir da prática de sequestros que foi adotada também por outros grupos guerrilheiros e também pelo grupo de traficantes chamados *Los extraditables*. Tudo isso com o intuito de pressionar o governo colombiano a se posicionar contra a extradição dos narcotraficantes colombianos aos EUA. Os paramilitares também viriam a se envolver com o narcotráfico para, mais tarde, com a queda dos Cartéis de Medellín e Cali, assumirem o negócio (Henderson, 2012).

Havia, além disso, uma desorganização social em grande escala, a isso se somou a violência urbana, relacionada aos cartéis de drogas, assim temos uma geração na Colômbia que cresceu nesse clima do narcoterrorismo, associado a um Estado ineficiente que não dava conta de gerir essa violência (Maeseneer; Vervaeke, 2013; Aristizábal, 2019).

Os EUA e a Colômbia tinham um assunto de interesse em comum, nessa mesma época,

que eram as guerrilhas comunistas. Ambos temiam que a Colômbia passasse por uma revolução comunista nos moldes de Cuba. Dessa forma, a preocupação com as drogas ilícitas, acabaram se tornando secundárias, já que a ameaça do comunismo se tornou mais importante, com a atenção deslocada, o fluxo de dinheiro com as drogas ilícitas ainda não havia se tornado uma preocupação. Por volta de 1975, esse dinheiro que vinha do exterior obtido por causa do comércio relacionado à droga financiou o caos que tomou conta da Colômbia tornando-a inapta de fazer cumprir suas leis ou garantir a segurança da população (Henderson, 2012).

O surgimento da Colômbia como fornecedor de cocaína aos Estados Unidos e ao mundo harmonizou-se com o papel comercial que historicamente fora prescrito pela teoria do capitalismo internacional. Por meio milênio, ao longo de sua longa era colonial, e mais tarde como uma república independente, este país andino forneceu proveitosamente os minerais, remédios e alimentos desejados pelas nações ricas e poderosas do mundo. Nos primeiros dias, era ouro, esmeraldas e cinchona. Depois veio o café. Mais recentemente, foram drogas recreativas, flores, carvão, níquel, óleo. Vista dessa perspectiva, a Colômbia sempre foi um membro dócil e obediente do sistema de comércio internacional. Apenas o caso das drogas ilícitas enganou os colombianos em sua sagacidade comercial (Henderson, 2012, p. 104).

Percebe-se então que algumas características facilitaram que a Colômbia tivesse esse papel de principal fornecedor de drogas ilícitas, como áreas rurais isoladas dos grandes centros urbanos, a desordem política e a atenção voltada para o crescimento do comunismo. Dessa maneira, o país teve sua imagem associada à violência, “país violento”, “nação violenta” são expressões comumente utilizadas para se referir à Colômbia (Aristizábal, 2019).

Esse rótulo se deve a todas essas violências que são resultado de um passado anterior colombiano associado às constantes disputas entre liberais e conservadores que arrastaram guerras civis por todo o século XIX e XX, somado ao narcoestado que se constitui com a figura de Escobar como protagonista, além de diversas disputas políticas, como exemplo a guerra que o narcotráfico declara contra o estado colombiano no intuito de pressionar o governo para não assinar o acordo de extradição (Henderson, 2012).

A violência é um tema tão antigo quanto a literatura e, particularmente na Colômbia, sua longa e acentuada presença chega a sugerir uma ideia de perenidade, como se as narrativas ambientadas no país tivessem sempre abordado, em maior ou menor medida, os conflitos que atravessam sua história (Cavalcanti, 2016, p. 267).

No segundo momento, pontuado por Uribe (2018), podemos reconhecer o mito de Pablo Escobar e o imaginário criado sobre ele, principalmente a partir da presença da Fazenda Nápoles na narrativa, uma propriedade privada de mais de 3 mil hectares que Pablo Escobar adquiriu durante o final da década de 1970, localizada em Porto Triunfo, cerca de 150 km de distância de Medellín. Essa propriedade contava com um zoológico (elefantes, cangurus,

zebras, girafas e hipopótamos, por exemplo), “um zoológico a céu aberto com animais africanos. E assim continua a lenda dos banhos de ouro, dólares para acender cigarros e outras histórias mágicas da sedução popular” (Rincón, 2013, p. 7).

Após a morte de Pablo Escobar, em 1993, a fazenda fica abandonada por anos, devido a uma disputa judicial, atualmente, ela é propriedade do governo colombiano, arrendada por uma empresa privada. Hoje, possui hotéis, parques, museus, entre outras atrações turísticas, como safaris. Na narrativa a Fazenda aparece como um tabu:

A resposta de sua mãe foi enfática: “Nem sonhe em ir até esse lugar.
 Mas todos da minha turma já foram, disse Maya
 Bem, você não vai, disse Elaine Fritts. Nem pense em mencionar isso novamente.
 Então eu fui escondida, Maya comentou
 Você está brincando, eu disse. Também foi escondida até a Hacienda Napoles?
 Quantos de nós devem ter feito a mesma coisa?
 Ah, então você...
 Sim, eu fiz isso também, falei. Não me deixavam ir, então inventei uma mentira e fui ver tais coisas proibidas. Um tabu, Hacienda Napoles (Vásquez, 2013, p. 212-213).

A figura de Pablo Escobar criou imaginários coletivos de forma que as pessoas almejavam ser como ele, possuir o que ele tinha, influenciando o consumo, a partir de imagens e da promessa de que um menino pobre virou um milionário. Uma demonstração atual de como esse imaginário permanece até os dias de hoje é a quantidade de filmes, documentários, séries, novelas, músicas sobre o narcotráfico colombiano e a figura de Pablo Escobar. Desse modo, Pablo Escobar é a personificação do sonho de sucesso, relacionado a essa narcocultura.

A famosa frase de Pablo Escobar e sua forma de resolver as coisas, “plata o plomo”, demonstra como as questões políticas eram resolvidas, seja por meio do dinheiro ou da violência. Assim, Pablo subjuguou toda uma nação, pois além de deter o controle da maior parte do mercado de cocaína dos EUA ele também possuía um exército de sicários que inúmeras vezes desafiou o poder bélico do seu próprio país, assim como o governo colombiano e suas instituições. Com seus recursos foi capaz de comprar juizes, políticos, policiais, ordenar e executar assassinatos brutais, com requintes de crueldade daqueles que não se deixavam subornar. Também ordenava sequestros, torturas, assassinatos, além de métodos de intimidação como atentados com bombas, entre outros (Henderson, 2012), que aparece na narrativa de Vásquez tangenciando o conflito interno de seus personagens:

Não estou falando da violência de facadas ordinárias e tiros perdidos, de acerto de contas entre traficantes de pouca importância, mas daquela que transcende os pequenos ressentimentos e as pequenas vinganças da gente miúda, da violência cujos atores são coletivos e escritos com maiúscula: Estado, Cartel, Exército, Frente. Nós, bogotanos, tínhamos nos acostumado com ela, em parte porque suas imagens nos chegavam com portentosa regularidade em noticiários e jornais (Vásquez, 2013, p.

17).

A crítica ao jornalismo e à mídia sensacionalista que tem a habilidade de produzir essas histórias e ao mesmo tempo fascinar seus telespectadores é muito presente no livro (Rincón, 2013).

No terceiro e último momento de que fala Uribe (2018), o narrador enfrenta seus medos e as consequências geradas pelo narcotráfico, em uma sociedade colombiana pós-Escobar através do narrador Antonio Yammara, que reconstrói suas próprias experiências e as de Ricardo Valverde. Assim, o protagonista revive irremediavelmente o passado, através da lembrança, do ato de lembrar que é angustiante, mas necessário. Similar ao que ocorre em muitos romances contemporâneos que mergulham no passado doloroso da América Latina, a memória individual do narrador é predominante durante os seis capítulos e estabelece uma relação intrínseca com a memória coletiva (Ramírez, 2015; Maeseneer; Vervaeke, 2020).

Nos subtópicos a seguir trabalharemos com duas temáticas presentes no livro, uma de caráter macro (A presença dos EUA) outra de caráter micro (Memória, trauma e violência).

2.3.1 A presença dos EUA

Outro importante elemento na narrativa de Vásquez é a presença dos Corpos de Paz uma agência governamental estadunidense criada pelo presidente Kennedy no início do seu governo, um intuito que o Kennedy tinha durante sua campanha e que realizou ao assumir o cargo. A organização é fundada em um contexto de efervescência de movimentos nos EUA, como movimentos estudantis, feministas, pacifistas que influenciam na criação dessa organização. Uma das pautas era o reforço de uma identidade americana e um estreitamento das relações entre EUA e a América Latina. Kennedy advogava que os países da América tinham uma questão história e espiritual em comum e que essa instituição poderia contribuir no resgate dessa identidade (Azevedo, 1998).

Hoje assinei uma Ordem Executiva para o estabelecimento temporal do Corpo de Paz. Também estou enviando uma mensagem ao congresso propondo a autorização de um Corpo de Paz permanente. Corpo de Paz será uma fonte de homens e mulheres capacitados enviados ao exterior pelo Governo dos Estados Unidos a organizações e instituições privadas para ajudar aos países estrangeiros com suas necessidades urgentes através de pessoas qualificadas. Esperamos ter entre 500 e 1000 pessoas em campo para o final deste ano. Enviaremos americanos ao exterior que estejam qualificados para fazer o trabalho. Enviaremos aqueles que estejam comprometidos com o conceito que motiva o Corpo de Paz. Não será fácil. A nenhum dos homens e mulheres será pago um salário. Viveram no mesmo nível dos cidadãos do país ao qual

serão enviados. Fazendo o mesmo trabalho, comendo a mesma comida, falando o mesmo idioma. Vamos colocar ênfase particular naqueles homens e mulheres que tenham habilidades de ensino, agricultura e saúde. Tenho a esperança que isso será uma fonte de satisfação para os americanos e uma contribuição para a paz mundial (ANIVERSÁRIO 50 ANOS CORPOS DE PAZ, tradução nossa).²⁹

Percebe-se a construção de uma narrativa acerca do objetivo dessa instituição que iria proporcionar uma assistência comunitária nas áreas de educação, saúde e desenvolvimento agrícola. Além disso, um discurso de “igualdade” já que estariam todos sentados à mesma mesa, comendo a mesma comida. No entanto, o papel dessa instituição é ambíguo e duvidoso, pois a ideia de voluntariado, passa uma falsa ideia de que não há interesses por trás dessas ações e da atuação do Corpos de Paz nesses países. “A agência foi responsável, até 1992, pelo envio de mais de 135.000 voluntários ao exterior e se constitui ainda hoje numa das instituições mais consagradas pela opinião pública norte-americana” (Azevedo, 1998, p. 78).

O discurso [...] tinha como horizonte não só a condução dos problemas domésticos dos Estados Unidos, mas o enfrentamento dos inimigos da humanidade: a tirania, a pobreza, a doença e a guerra. Para tanto, o presidente vislumbrava uma revolução pacífica, na qual os norte-americanos empregariam toda a sua ‘energia, fé e devoção’ (Azevedo, 1998, p. 80).

No entanto, conseguimos perceber uma série de motivações políticas, religiosas, além disso uma forte ideologia de reafirmação do capitalismo como modelo econômico hegemônico, devido ao avanço do comunismo.

Alegando que a URSS, China e outros países comunistas tinham tomado a ofensiva em termos da preparação de ‘missionários do comunismo internacional’, os Estados Unidos não poderiam deixar de demonstrar compaixão e se esforçar para compreender as necessidades dos outros povos (Azevedo, 1998, p. 82).

Apesar de um discurso pautado no idealismo, na compaixão com os países chamados de “Terceiro Mundo”, esse caráter assistencialista carrega um caráter civilizatório, de uma motivação de expansão do poderio, com intuito de domínio. Assim, o papel dessa instituição é permeado por uma série de motivações e objetivos que são velados e uma dessas marcas que é

²⁹ Este día he firmado una Orden Ejecutiva para el establecimiento temporal de Cuerpo de Paz. También estoy enviando un mensaje al congreso proponiendo la autorización de un Cuerpo de Paz permanente. Cuerpo de Paz será una fuente de hombres y mujeres capacitados enviados al exterior por el Gobierno de Los Estados Unidos a organizaciones e instituciones privadas para ayudar a los países en el extranjero con sus necesidades urgentes a través de personas calificadas. Esperamos tener entre 500 a 1000 personas en el campo para el final de este año. Enviaremos americanos al exterior que estén calificados para hacer el trabajo. Enviaremos aquellos que estén comprometidos con el concepto que motiva a Cuerpo de Paz. No será fácil. A ninguno de los hombres y mujeres se les pagará un salario. Vivirán al mismo nivel de los ciudadanos del país al cual serán enviados. Haciendo el mismo trabajo, comiendo la misma comida, hablando el mismo idioma. Vamos poner énfasis particular em aquellos hombres y mujeres que tengan habilidades en enseñanza, agricultura y en salud. Tengo la esperanza que esto será una fuente de satisfacción para los americanos y una contribución a la paz mundial.

central no romance é essa organização, Corpos de Paz, como uma representante dos EUA, no papel de financiador e principal consumidor do narcotráfico.

A presença dos Corpos de Paz no nascimento do narcotráfico na Colômbia é, para além de irônica, exemplo das violências que se escondem por trás de outras mais aparentes. Apesar da cartilha de boas intenções, a instituição criada em 1961 pelo presidente Kennedy representou apenas um modo mais simpático e capcioso de intervir na América Latina (Cavalcanti, 2016, p. 273).

Isso se reflete nos personagens da narrativa, Elaine é uma estudante idealista que vai para a Colômbia pelo Corpos de Paz para colaborar com essa missão, sendo a representação desse idealismo. “Elaine (ou Elena) uma idealista norte-americana que chegou à Colômbia com os Corpos de Paz na década de setenta e vinha para ajudar as comunidades campesinas” (Rivas, 2017, p. 310, tradução nossa).³⁰

Ela se casa com Ricardo que é colombiano que simboliza esse encontro entre as duas culturas, e Ricardo é a representação de uma série de colombianos que se envolve com o narcotráfico, já que Ricardo é um piloto de avião que vai transportar carga da Colômbia para os EUA, “Laverde havia trabalhado durante anos como piloto no contrabando da maconha da Colômbia para os Estados Unidos até ser capturado pelos andes do DEA em 1976” (González, 2016, p. 482, tradução nossa).³¹

Pode significar que a vida de Ricardo é semelhante à de muitos mafiosos colombianos que começam com êxito, com um futuro de riquezas e luxos, e terminam mal: perseguidos ou mortos. Um fundo temático do relato é o incipiente narcotráfico colombiano e o modo em que os Estados Unidos, grande consumidor de drogas ilegais, propiciou o cultivo da maconha e o processamento da cocaína (González, 2013, p. 359, tradução nossa).³²

Além disso, temos a figura de Mike, que é também um enviado do Corpos de Paz que persuade e alicia Ricardo a participar do tráfico. O que evidencia a tese de Rivas (2017) de que o narcotráfico é um acordo entre homens, de que a presença do patriarcado na sociedade colombiana pode ser evidenciada pela forma como o narcotráfico é retratado na literatura, o que não é diferente na narrativa de Vásquez.

Um personagem ilustrativo é Mike Barbieri, norte americano, voluntário dos Corpos

³⁰ Elaine (o Elena) una idealista norteamericana llegada a Colombia con los Cuerpos de Paz en la década de los setenta que venía a ayudar a las comunidades campesinas.

³¹ Laverde había trabajado durante años como piloto en el contrabando de marihuana a Estados Unidos desde Colombia hasta ser capturado por agentes de la DEA, em 1976.

³² Puede significar que la vida de Ricardo es semejante a la de muchos mafiosos colombianos que comienzan con éxito, con un porvenir de riquezas y lujos, y terminan mal: perseguidos, apresados o muertos. Un trasfondo temático del relato es el incipiente narcotráfico colombiano y el modo en que Estados Unidos, gran consumidor de drogas ilegales, lo propició con el cultivo de la marihuana y el procesamiento de la cocaína.

de Paz na Colômbia, muito amigo de Ricardo, a quem introduz o negócio da máfia no começo da década de 60. Ricardo é piloto e em um avião transporta muitas vezes as drogas da Colômbia aos Estados Unidos e regressa repleto de notas de dólares (González, 2013, p. 359, tradução nossa).³³

Segundo Henderson (2012), o tráfico da maconha e da cocaína fomentaram a entrada de um número exorbitante de dólares ilegais na Colômbia. Apesar de o país ter sido protagonista no narcotráfico, antes da década de 1970 não havia nenhum histórico de exportação de grande escala, dessa forma, foi principalmente a entrada de contrabandistas norte-americanos no país que estimularam essa indústria ilícita que teve como uma de suas consequências a onda de violência e aumento dos níveis de criminalidade.

A presença dos Estados Unidos na narrativa, principalmente representado por Mike, Elaine e, institucionalmente, pelo Corpos de Paz distribui responsabilidades e permite que o papel do EUA no narcotráfico não seja esquecido. “O que, se não torna o colombiano uma vítima, ao menos distribui responsabilidades num tema que, ao concentrar-se nos países produtores, costuma repartir desigualmente as parcelas de culpa.” (Cavalcanti, 2016, p. 274).

Vásquez deixa claro em seu livro a complexidade do fenômeno, não fica centrado em colombianos narcotraficantes e a violência, mas ele potencializa, trazendo uma série de elementos, como a influência e o papel dos EUA, a atuação dessas instituições, o papel da mídia.

Vásquez não faz ‘um estudo sociológico do narcotráfico’, como bem disse Jorge Volpi, mas oferece outra narrativa – certamente mais complexa – a um fenômeno geralmente simplificado pelos meios de comunicação e interpretados, no mais das vezes, pela ótica hegemônica dos Estados Unidos (Cavalcanti, 2016, p. 273).

Incorporando uma série de variáveis que muitas vezes não aparece ou é minimizada quando falamos do narcotráfico e da violência na Colômbia. Um exemplo é o enfoque na mídia e na “transformação da violência num tema dominante da cultura e dos meios de comunicação de massa latino-americanos” (Cavalcanti, 2016, p. 266).

2.3.2 Memória, trauma e violência

Todos os personagens têm suas vidas marcadas pela violência e pelo narcotráfico, por exemplo Maya e Antonio que apesar de não participarem ativamente dessas ações, tem uma

³³ Un personaje ilustrativo es Mike Barbieri, norteamericano, voluntario del Cuerpo de Paz de Colombia, muy amigo de Ricardo, a quien introduce en el negocio de la mafia a comienzos de la década de los 60. Ricardo es piloto y en una avioneta transporta muchas veces las drogas de Colombia a Estados Unidos y regresa repleto de billetes de dólares.

série de repercussões em suas histórias, como a perda do pai e da mãe de Maya pelo narcotráfico e Antonio que é atingido por um tiro quando Ricardo é morto. O que o autor nos mostra é que mesmo que as pessoas não participem ativamente do narcotráfico, elas sofrem suas consequências. Isso é um elemento central na narrativa de Vásquez, pois ele está interessado em narrar os impactos da violência no âmbito individual.

Se os documentos, jornais, fotografias da época dão ênfase em fatos concretos, narrativas historiográficas que compreendem o contexto macro, a obra de Vásquez irá se debruçar sobre o que esses acontecimentos deixaram em cada um dos atores envolvidos, quais as repercussões emocionais, morais. Essas subjetividades não estão documentadas, é possível saber quantos aviões, quantos mortos, mas a dor, a emoção e os efeitos na vida pessoal de cada um se tornam materiais para o romancista (Maeseneer; Vervaeke, 2013).

Assim, Vásquez constrói uma narrativa onde conta os dilemas, as nuances dessas trajetórias perpassadas por um passado marcado pela violência. Ele diz em uma de suas entrevistas: “para saber o que se passava na vida pública há os historiadores; para conhecer o rastro que esses efeitos deixaram na nossa sensibilidade, na nossa moral e nas nossas emoções, há os romancistas” (Vásquez, 2012). E essa é uma pauta no trabalho de Vásquez, por isso a importância da memória e da rememoração em suas narrativas, segundo Zilá Bernd (2018, p. 19) esse “desejo de transmitir pela escrita nossas histórias de vida corresponde a uma forma de resistir ao esquecimento e à morte”.

Antonio Yammara precisa lidar com suas emoções, seus medos durante a narrativa de Vásquez, apesar de doloroso e da tentativa de fuga, o passado está presente pela memória e por seus resquícios. Assim, ele tem que lidar com as consequências de um conflito que ele não protagonizou, que foi protagonizado por pessoas antes dele, mas ele é “afetado tardiamente pelo período de violência de Pablo Escobar, já que os assassinos que o feriram e assassinaram seu companheiro Ricardo Laverde” (González, 2018, p. 159).

O tiro que recebe é um gatilho para a rememoração, depois disso nada pode voltar a ser como antes, pois sua vida foi atravessada (González, 2018). No entanto, o exercício da memória é doloroso e às vezes solitário, por isso Antonio busca uma antimemória, evitando a dor causada pelo exercício de lembrar (Ramírez, 2015). É perceptível as dores causadas pelas lembranças e a tentativa de recuar, além disso a experiência traumática abala a identidade fazendo-o uma pessoa diferente da que ele era antes do ocorrido e, por isso, uma personagem complexa (Rodríguez; Montañez, 2014).

Mas, ao encontrar Maya e reconstruir essa história em conjunto, as memórias aparecem de forma intensa, avassaladora e a busca pela reconstrução desse passado se torna necessária

para a compreensão do próprio indivíduo. Assim, o “autor aprofunda temas como a investigação repetitiva do passado e a infinita necessidade de compreendê-lo, o que leva a mudanças inesperadas nos diversos contextos em que seus personagens se desenrolam” (Ramírez, 2015, p. 73).

Yammara é esse personagem que rememora o passado, mas a partir do momento em que faz esse exercício ele torna o passado presente, mesmo que Laverde já tenha falecido, ele é capaz, a partir da rememoração de se fazer presente. “O passado [...] longe de ser algo fixo e quieto, nos acompanha, nos incomoda, nos modifica”. (Vásquez em entrevista a Cavalcanti, 2013, p. 236).

Incomoda a Vásquez a ideia de que o passado está morto, de que é algo que deve ser esquecido ou deixado para trás, para ele o passado é uma presença constante, nos acompanha, não somente nas lembranças, mas em objetos, em materiais, um exemplo disso na narrativa é a fita cassete, essa gravação que durante a trama tem o poder não apenas de lembrar e despertar o passado, maior ainda, o poder de modificar o passado, modificar lembranças, episódios, imagens criadas, julgamentos estabelecidos, há elementos que são capazes inclusive de modificar esse passado que é presente, mutável e está ao nosso lado (Inniger, 2018).

A partir do momento em que Maya e Antonio compartilham memórias a partir de cartas, revistas, notícias, vão reconstruindo conjuntamente essa memória e aos poucos inscrevendo seu trauma já que suas memórias e tragédias pessoais se inscrevem em uma dimensão histórica coletiva, inserida em um contexto.

Mas muita coisa estranha aconteceu durante aquela tarde foi que observamos tudo em silêncio. Nos olhávamos com frequência, mas não proferimos nada além de interjeições e pequenas expressões, talvez porque todas aquelas coisas evocaram memórias e medos diferentes em cada um (Vásquez, 2013).

Antonio consegue compartilhar com Maya por serem de uma mesma geração o que não é possível com sua esposa, pois Aura não compartilha dessa herança, por ser mais jovem e ter vivido sua juventude com muitas viagens: “Você não sabe de nada, quis dizer-lhe, você cresceu em outro lugar. Não há terreno comum entre nós dois [...] não há modo de você entender, ninguém pode lhe explicar, eu não posso lhe explicar” (Vásquez, 2013, p. 59).

Além disso, essa memória não é entendida como algo estático e pertencente ao passado, ao contrário, a memória é compreendida como um agente que participa ativamente e o ato de rememorar pode modificar o presente. No caso de Maya, o exercício de juntamente a Yammara, resgatar uma memória familiar se relaciona com a construção da identidade, “a busca incessante em conhecer a trajetória dos pais e avós como forma de autoconhecimento e entendimento de

suas origens” (Bernd, 2018, p. 28).

É principalmente pelas cartas que ela envia aos avós que os dois personagens principais, Maya e Yammara, reconstróem, 30 anos depois, a história do casal e conseguem, se não compreender, ao menos conhecer o contexto em que o piloto ingressa no narcotráfico, semeando sem saber a desgraça das duas famílias (Cavalcanti, 2017, p. 4777).

Em uma analogia sexual presente no texto de Vásquez, a memória, a partilha de Antonio não penetra Aura, mas penetra Maya: “Meus dedos sob os seus dedos a penetraram, seu corpo se retesou e suas pernas se abriram como asas. Estou cansada de dormir sozinha, dissera-me aquela mulher que agora me olhava [...] como quem está a ponto de entender alguma coisa” (Vásquez, 2013, p. 230). Já com Aura, a relação sexual não é possível, não há penetração, é preciso que Aura proponha um artifício, o vibrador, já que ele foi vítima da violência e ela não, como ele deixa claro durante o diálogo:

_ Isto é um consolo de viúva. Você precisa de consolo?
 _ Não faça isso, Antonio. Estamos juntos. Você sofreu um acidente e nós estamos juntos.
 _ O acidente quem sofreu fui eu, não seja imbecil [...]
 _ Mas é que já faz três anos (Vásquez, 2013, p. 90).

É importante destacar que na narrativa de Vásquez não há um julgamento de valor das ações de seus protagonistas, todos eles estão enfrentando dilemas e ao leitor cabe retirar as conclusões. O narrador é amostra de uma geração inteira, que busca superar suas questões pessoais em relação com a violência e construir sua identidade ao mesmo tempo que constrói a identidade de seu país. Ao tratar de memórias pessoais, revive momentos coletivos, que trazem à tona medo, vulnerabilidades que precisam ser enfrentados pelo protagonista, mas que são marcas de um problema geracional (Ramírez, 2015; Aristizábal, 2019).

Um exemplo durante a narrativa é a morte de Ricardo, morto com um tiro em uma via pública na região central da capital, mas o motivo de sua morte nunca é revelado na narrativa deixando espaço aberto para que aquele tiro seja resultado do tráfico, da violência urbana, do acaso, enfim, de um contexto histórico alimentado pelas mais variadas violências.

As relações entre a narrativa de Vásquez e a memória são desenvolvidas em diversas linhas e possibilidades, uma delas é a relação que se estabelece entre espaço e memória. No romance é possível perceber como lembranças podem estar associadas a lugares, como é o caso da Calle 14, onde ocorre o acidente de Ricardo e Antonio. Depois do que aconteceu, o protagonista não volta a pisar na mesma rua e descreve sua atitude com uma intertextualidade com Cortázar:

Não voltei a pisar a Calle 14, para não falar nos bilhares (deixei de jogar por completo: manter-me de pé durante muito tempo piorava a dor na perna até a tornar insuportável). Portanto, perdi uma perna da cidade; ou, melhor dizendo, uma parte da minha cidade foi-me roubada. Imaginei uma cidade em que as ruas, os passeios, se nos vão fechando pouco a pouco, como as divisões da casa no conto de Cortázar (Vásquez, 2013, p. 774).

A narrativa é permeada de referências literárias, ao evocar o conto “A casa tomada”,³⁴ de Cortázar Vásquez, nos mostra a partir da voz do narrador que o medo, que o estranhamento vão nos retirando a tranquilidade do ir e vir em uma cidade que é ameaçadora, assim, essa parte da cidade lhe foi retirada, tomada, justamente como ocorre para os irmãos no conto de Cortázar (Aristizábal, 2019). Assim, o espaço social é invadido por problemas políticos sociais, nada mais ilustrativo que esse exercício de que as ruas e as praças públicas sejam ocupadas pelas questões também públicas.

Outra possibilidade de análise está relacionada à materialidade e aos recursos utilizados como dispositivos que se tornam gatilhos para a atividade de recordar, como documentos, fotos e cartas que auxiliam na reconstrução da memória de Laverde, por trás desse acervo há um trabalho de reconstituição da filha dos rastros do pai. Esses materiais servem como elementos para construção da história de Ricardo e Elaine, utilizando vários suportes materiais para a construção da identidade individual: “Esta caixa está cheia de coisas de meu pai. Fotos, cartas que lhe escreveram, cartas que ele escreveu e que eu recuperei. Todo esse material fui eu que consegui [...]” (Vásquez, 2013, p. 102).

Por fim, cabe salientar que o livro *O ruído das coisas ao cair* é também para Vásquez uma forma pessoal de superar essas questões. O autor acreditava que ao escrever o livro e buscar compreender o cerne dessas problemáticas em seu país seria uma forma de ele próprio compreender a violência e a maneira como ela tocou sua vida. Desse modo, é possível entender que “Vásquez adota a escrita como ferramenta de busca de sentido, como forma de remediar a desorganização causada pela violência, por meio da criação de uma narrativa coletiva e curativa na qual o discurso literário desempenha um papel importante” (Aristizábal, 2019, p. 41).

A narrativa de Vásquez representa uma nova geração de escritores colombianos que estão empenhados em construir um tom diferente e uma forma diferente de lidar com as problemáticas de seu país. Essa geração, ao contrário da anterior, tem como cenário os grandes centros urbanos, no lugar de cidades localizadas na zona rural. E o tema da violência continua a aparecer, mesmo que de forma tangencial, diferentemente de uma abordagem explícita do

³⁴ “A casa tomada” foi o primeiro conto publicado por Julio Cortázar, em 1946, na Revista Anales, e se tornou um de seus mais conhecidos contos, elogiado por Jorge Luis Borges que era na época o diretor da Revista.

violento (Enrriquez, 2012).

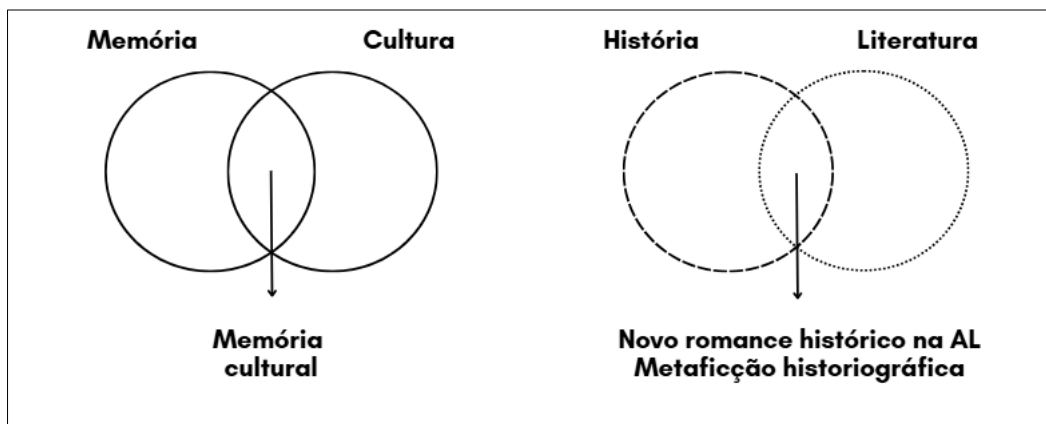
3 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA CULTURAL

Afirmar que é verídica é agora uma convenção de toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é verídica (Borges, 2013, s.p.).

Neste capítulo discutimos as relações entre Literatura, História e Memória Cultural, principalmente, a partir das concepções do novo romance histórico na América Latina e de metaficção historiográfica.

Se pensarmos que a memória cultural se configura como uma interface entre dois campos do saber – a cultura e a memória – conseguimos visualizar como estudos da memória, que eram inicialmente realizados em aspectos individuais, se encontram com os estudos de âmbito social e, então, com os estudos sobre cultura (ver Figura 5).

Figura 5 – Interface entre os campos do saber



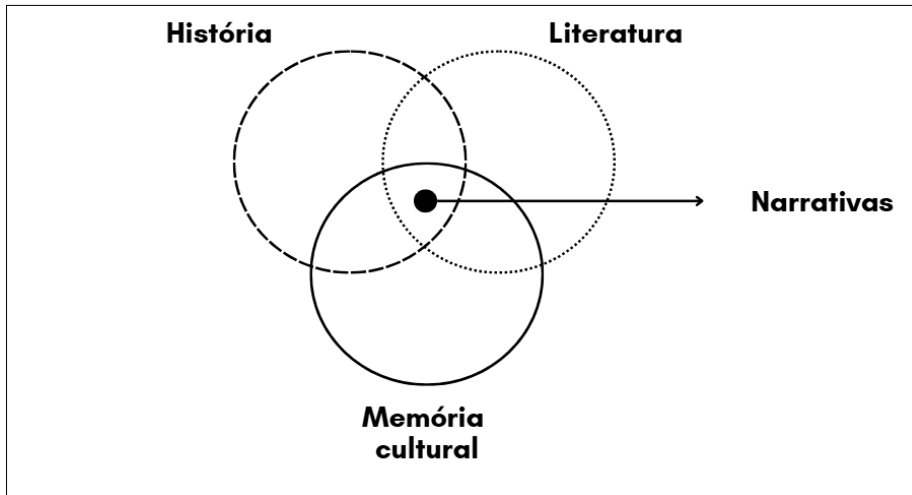
Fonte: elaboração própria

O mesmo exercício (de visualizar uma interface) podemos realizar para as áreas da literatura e da história, como historicamente os dois campos do saber se relacionaram, em que contexto se aproximaram e se distanciaram, como um campo contribuiu com o outro e vice-versa. Nessa tese, duas aproximações entre os dois campos do saber são exploradas: o novo romance histórico e a metaficção historiográfica.

Por fim, é explorada uma possibilidade de interseção entre os quatro campos do saber (Literatura, História, Memória e Cultura) ou, para contemplar a linha de pesquisa em que essa Tese se insere, entre Literatura, História e Memória Cultural. Desse modo, proponho como um ponto de interseção e de movimento: as narrativas (ver figura 6). Nesse subtópico também

abordo as ideias de metanarrativa e narrativas-mestras totalizantes de Lyotard, somadas a uma proposta de contranarrativa.

Figura 6 – Ponto de intersecção entre História, Literatura e Memória Cultural



Fonte: elaboração própria

No campo da memória cultural, são explorados os autores Halbwachs e o casal Assmann. Já nos subtópicos que versam sobre o novo romance histórico e a metaficção historiográfica, trabalhamos com os conceitos de Fernando Aínsa, Seymour Menton e Linda Hutcheon.

3.1 MEMÓRIA CULTURAL: INTERFACE ENTRE MEMÓRIA E CULTURA

Walter Benjamin e Maurice Halbwachs, no início do século XX, foram os primeiros a discutir sobre uma dimensão social da memória e a possibilidade de uma memória compartilhada, contribuindo para delimitar o conceito de “memória cultural”, pois até então os estudos da memória estavam centrados na dimensão individual. Ambos os autores defendem que a memória pode ser compartilhada e que este compartilhamento ocorre não apenas a partir de relatos orais e interações como também por meio de suportes diversificados, como cartas, fitas, notícias etc. (Seydel, 2014).

Já na década 1980, o campo da “memória cultural”, recebe outras contribuições, entre elas a de Lefebvre “que concebe a construção da memória cultural a partir das interações sociais com o espaço vivido, lugar das contradições e das ambiguidades da vida social” (Morigi et al.,

2013, p. 186). Além de Lefebvre, os trabalhos de Jan Assmann e sua esposa, Aleida Assmann, têm reconhecimento internacional no campo da cultura e da memória e têm influenciado uma série de trabalhos no mundo todo, não apenas com o conceito de memória cultural, como também como proposta metodológica no campo da história oral (Frotscher, 2016).

Uma importante contribuição de Jan Assmann é a proposta da existência de três níveis de memória: memória individual, memória comunicativa e **memória cultural** (Assmann, 2016, grifo nosso). Em seu livro *Memória comunicativa e memória cultural*, Assmann (2016, p. 110) reconhece que “a maior conquista do sociólogo francês Maurice Halbwachs foi mostrar que nossa memória depende, como a consciência em geral, de socialização e comunicação, e que a memória pode ser analisada como uma função de nossa vida social”.

Assim, a partir da obra de Halbwachs, Assmann propõe que “memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural” (Assmann, 2016, p. 118). Morigi et al. (2013, p. 187) complementam que a memória cultural também é “constituída por heranças simbólicas materializadas em monumentos, documentos, ritos, celebrações, objetos, textos, escrituras e outros suportes mnemônicos”. Para Assmann (2016, p. 118):

A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentem à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. Objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal. Nossa memória, que possuímos enquanto seres dotados de uma mente humana, existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com “coisas”, símbolos externos.

Ademais, é importante destacar o vínculo existente entre memória cultural e identidade, tendo em vista que a memória cultural possibilita a construção de representações sobre nós mesmos e sobre os grupos sociais aos quais pertencemos. Dessa forma, “as representações sociais expressam visões de mundo de grupos e possibilitam o estudo da cultura enquanto chave para compreender a memória cultural, as construções identitárias, os imaginários e a dinâmica da vida social” (Morigi et al., 2013, p. 188).

Os estudos de representações sociais se dedicam a esses sistemas de referências e como eles são formados, isto é, como classificamos grupos e pessoas, como interpretamos a realidade cotidiana, buscando compreender como estas representações são construídas e mantidas no dia-a-dia (Alves-Mazzotti, 2008). Sendo, então, as representações sociais uma forma de interpretar

a realidade, orientando e justificando condutas e organizando nossas relações com o mundo (Moscovici, 2007; Alves-Mazzotti, 2008; Saraiva; Soares; Natt, 2015).

Inicialmente, essa temática se restringia ao âmbito da sociologia, com os estudos de Durkheim, por isso eram privilegiadas as características referentes ao social. Para o sociólogo, o individual era separado do social, pois as representações coletivas apresentavam características próprias, que iam além das representações individuais (Correa *et al*, 2007).

Émile Durkheim, quando escreve *As regras do método sociológico*, define um objeto de pesquisa para a sociologia, dentro de uma perspectiva positivista, em que para a sociologia se configurar como uma ciência legitimada é preciso que esta possua um objeto bem determinado, assim como um método de estudo. No capítulo “O que é um fato social?”, Durkheim realiza de forma brilhante esse exercício de delimitar um objeto de estudo para a sociologia, explicando o que é o “fato social” e buscando diferenciá-lo de outros campos do saber e outros fatos de caráter individual.

Mas na realidade, há em toda sociedade um grupo determinado de fenômenos que se distinguem por caracteres definidos daqueles que as outras ciências da natureza estudam [...]. Eis portanto uma ordem de fatos que apresentam características muito especiais: consistem em maneiras de agir, de pensar e de sentir, exteriores ao indivíduo, e que são dotadas de um poder de coerção em virtude do qual esses fatos se impõem a ele. Por conseguinte, eles não poderiam se confundir com os fenômenos orgânicos, já que consistem em representações e em ações; nem com os fenômenos psíquicos, os quais só têm existência na consciência individual e através dela. Esses fatos constituem, portanto, uma espécie nova, e é a eles que deve ser dada e reservada a qualificação de sociais (Durkheim, 2007, p. 1-4).

Somente quando Moscovici, influenciado por Durkheim, renova a análise dentro do campo da Psicologia Social, que se atribui importância aos processos cognitivos, subjetivos e individuais (Cavedon; Ferraz, 2005; Jodelet, 1989), possibilitando então a ideia de mútua influência entre o sujeito e o social, entre o individual e o coletivo (Diniz; Carrieri; Barros, 2013). Exercício contrário, mas similar, é realizado por Halbwachs no campo da memória quando destaca a importância do social, do coletivo para os processos mnemônicos, em um campo do saber que era predominantemente estudado a partir de uma perspectiva do sujeito, do indivíduo.

É nesse quesito que reside uma das contribuições chave de Halbwachs, evidenciar que a memória depende dos processos de comunicação e socialização, se configurando assim como uma “função da nossa vida social” (Assmann, 2016, p. 117). Aqui se configura um processo cíclico, “a memória nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória” (Assmann, 2016, p. 117).

Porém, “o registro da memória é essencialmente fragmentário, calcado no indivíduo” (Alves, 2010, p. 115) e em uma identidade por si só fragmentada, tendo em vista que a relação

entre esquecimento e memória cria uma identidade fracionada, onde ambos (memória e esquecimento) participam da constituição identitária (Alves, 2010).

Segundo Seligmann-Silva (2010, p. 14), “nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma política do esquecimento, que não conseguimos até agora desmontar”. Assim, há uma dualidade entre narrativa/memória e esquecimento. A lembrança convive com o esquecimento, tornando a memória uma narrativa limitada, com lacunas, fragmentos, vestígios e impossibilidades.

“Enquanto o conhecimento não tem forma e é infinitamente progressivo, a memória envolve esquecimento” (Assmann, 2016, p. 121). Por isso, não é possível acessar o passado em sua integralidade, “até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal [...] Não é o passado como tal [...] que conta para a memória cultural, mas apenas o passado tal como ele é lembrado” (Assman, 2008, p. 121), assim, a narrativa privilegia as experiências daquele que narra, se configurando como uma interpretação pessoal ou coletiva da realidade (Jovchelovitch; Bauer, 2002).

A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como “nosso”. É por isso que nos referimos a essa forma de consciência histórica como “memória” e não apenas como conhecimento sobre o passado. O **conhecimento sobre o passado** adquire as propriedades e funções da **memória** somente se ele é relacionado a um **conceito de identidade**. (Assman, 2008, p. 121, grifos nossos).

Dessa maneira, a memória se torna fundamental não somente como experiência individual ou coletiva, mas como elemento que constrói identidades (Halbwachs, 1990), já que a “memória é a faculdade que nos capacita formar uma consciência de identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo (Assmann, 2016, p. 116). Ou seja, “memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si” (Assmann, 2016, p. 122).

Jefferson Queler (2013) aponta importante contribuição de Aleida Assmann no que tange às ciências históricas, já que para a autora não apenas a memória aparece como forma de recordação, mas também a história, sendo ela uma memória de segunda ordem, já que sua relação com o presente é modificada. No entanto, recordar o passado não é um atributo possível apenas para os historiadores, já que o campo da memória também compete aos indivíduos e aos grupos.

3.2 NOVO ROMANCE HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA: AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

As discussões sobre as interfaces entre os campos da História e da Literatura não são novas e tampouco esgotadas, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 143) “a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis”. Aristóteles é comumente citado como um representante dessa discussão já na Antiguidade. Tendo como exemplo de grandes epopeias Heródoto e Homero, Aristóteles enfatiza uma diferenciação na forma narrativa entre historiadores e poetas, mas frisa que ambas as versões narradas seriam possíveis:

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido (Aristóteles, 2003, p. 252).

Cristiano Oliveira (2016, p. 72) destaca que “fica nítido que desde os tempos antigos jamais houve um divórcio entre uma narrativa literária ou uma narrativa histórica e, isso de fato, foi postulado por quase toda a Literatura Ocidental”, endossado por Alcmeno Bastos que ressalta que “naturalmente, não terá ocorrido a Homero distinguir, na matéria por ele narrada na *Ilíada*, o que era de procedência histórica do que era de procedência mítica” (Bastos, 2007, p. 16).

No entanto, a ciência moderna, marcada por sua padronização, objetividade e positivismo, se esforçou para criar uma cisão entre os dois campos do conhecimento. Segundo Michelle Torre (2017, p. 20): “a busca de dar um estatuto científico à História, o esforço de objetividade e a valorização do evento são os traços marcantes do paradigma da História praticada no século XIX”. O Iluminismo teve forte influência nesse movimento disciplinar, de tornar a História um conhecimento científico legitimado, sendo assim, buscando se configurar como uma ciência, a História passa a ser reformulada como campo do saber:

Notadamente, foi no período do Iluminismo que a disciplina da História começou a ser reformulada, ajustada, formatada e distanciada das possíveis aproximações da retórica e do movimento imaginativo. Houve uma espécie de movimento racional acerca do registro de muitos acontecimentos. Como é sabido, o movimento Iluminista foi caracterizado pelo renascer das ideias, da saída do universo das trevas, da valorização de investigar a verdade e a ciência, o progresso político-econômico, da publicação de vários dos tratados e compêndios, assim como o formular das enciclopédias desmistificando o olhar obscuro dos séculos anteriores (Oliveira, 2016, p. 80).

Esse período histórico confere a este campo disciplinar uma série de características consideradas importantes para que um conhecimento seja reconhecido como uma ciência, como a objetividade, a neutralidade, a imparcialidade, entre outros. Dessa forma, características tidas como literárias vão sendo aos poucos extirpadas e separadas do conhecimento histórico, como

a imaginação, o fantástico, o mítico, entre outras. Os historiadores dessa época ficaram conhecidos por uma historiografia “positivista, tradicional ou historicizante e defendia que a História deveria narrar os fatos acontecidos tal como eles ocorreram.” (Torre, 2017, p. 20).

Como resultado desse exercício de “cientificização”, Literatura e História passaram a ocupar, então, lugares diferentes. Assim, o Século das Luzes e a Revolução Científica deixaram como herança essa fratura, esse rompimento entre os dois campos do saber. O discurso historiográfico oficial passa então a ser uma metanarrativa, uma narrativa-mestra totalizante, evidenciado por suas pretensões de objetividade, imparcialidade e generalização (Lyotard, 2009; Hutcheon, 1991).

Temos então uma mudança paradigmática, conforme Cristiano Oliveira, “essa matriz teórica fixada, por Aristóteles, ajustada pelo lado da poeticidade em ambos os ofícios, justificada pela sensibilidade literária que está inerente as duas profissões, ocasiona essa diluição nas fronteiras.”. No entanto, “esta equação se inverte quando o efeito dessa diluição é aplicado nos moldes mais positivistas do discurso historiográfico.” (Oliveira, 2016, p. 75).

Uma ruptura com esse paradigma moderno ocorre quando as Ciências Humanas e Sociais ganham força, assim, a História passa a ser influenciada por questões que permeiam as Humanidades e que se mostram também inerentes à prática historiográfica, como a subjetividade e a construção coletiva. Essa mudança teve uma forte representação da Escola dos Annales³⁵, que levanta novos problemas, novos objetos e novos métodos historiográficos (Torre, 2017).

Na atualidade, “tanto na ficção como na escrita da história, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada” (Hutcheon, 1991, p. 142). Essa desconfiança gerou uma série de recentes leituras críticas sobre os campos da história e da ficção, o que chama a atenção é que esse exercício de avaliação tem se debruçado mais sobre o que as duas áreas têm em comum, do que sobre as diferenças que apresentam, assim:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais [...] (Hutcheon, 1991, p. 141).

³⁵ A Escola de Annales foi um movimento que ocorreu na primeira metade do século XX, protagonizado por historiadores franceses (entre eles Lucien Febvre e Marc Bloch), no qual propuseram uma nova forma de estudar e compreender a história. O movimento tecia uma crítica à historiografia tradicional, de base positivista e estruturalista, com o intuito de propor uma nova abordagem para o estudo da História (Fernandes, 2024; Gasparetto Júnior, 2024)

Por muito tempo foram questionadas as presenças do real e fictício em ambas as disciplinas, mas, nesse movimento de se delimitar, se expandir, se recolher, muitas investigações se nutriram dos dois campos e o material de uma serviu como base para a outra e vice-versa. Assim, é importante compreender, que atualmente História e Literatura mantêm um diálogo profícuo e bem visto.

Se a História serviu da Literatura para abastecer seu manancial documental investigativo e representativo, livrando-se das amarras documentais, como exemplificado nos autores acima, o inverso ocorreu com a Literatura que se serviu do acervo historiográfico para complementar seu enredo, cenário, personagens e trama (Oliveira, 2016, p. 70).

Um apanhado realizado por Alcmemo Bastos (2012) mostra a riqueza e contribuição entre as áreas, especialmente a contribuição das fontes históricas para a literatura. No artigo intitulado “As fontes documentais e os autores de romances históricos (por eles mesmos)”, o autor enumera uma série de escritores que, em entrevistas e depoimentos, conta como utilizaram de fontes históricas e documentais para a criação de suas narrativas.

No século XIX, há uma mudança paradigmática que modifica as relações entre história e literatura, na qual a descrença na objetividade e a compreensão da linguagem como produto de interações e práticas sociais culminam em narrativas que fogem do romance histórico clássico e possibilitam retratar a história e a realidade, pensando-as como plurais e multifacetadas, desse modo, impossíveis de serem captadas e retratadas em sua totalidade e com a objetividade prometida nos paradigmas anteriores (Lavorati; Teixeira, 2010).

Com isso, as fronteiras entre história e literatura vão se tornando tênues, nas palavras das pesquisadoras: “Notamos, portanto, que as fronteiras que delimitam o gênero histórico e o literário tornam-se mais permeáveis, no momento em que a história passou a ser vista, por muitos estudiosos, como um discurso de ficcionalização da realidade” (Lavorati; Teixeira, 2010, p. 56). Para Fernando Aínsa (1991) não é diferente:

As barreiras que separavam a história e a literatura como disciplinas, especialmente do positivismo, se não desapareceram, pelo menos deram lugar a uma leitura estilística atenta do discurso historiográfico (Hayden White, Paul Ricœur ou Paul Veyne) e a um rastreamento das fontes ou componentes históricos do discurso ficcional (Aínsa, 1991, p. 11).³⁶

³⁶ Las barreras que separaban la historia y la literatura como disciplinas, especialmente a partir del positivismo, si no han desaparecido, por lo menos han cedido a una atenta lectura estilística del discurso historiográfico (Hayden White, Paul Ricœur o Paul Veyne) y a un rastreo de las fuentes o componentes históricos del discurso ficcional

Por fim, é importante perceber que os dois campos do saber, História e Literatura, “são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (Hutcheon, 1991, p. 141). O novo romance histórico e a metaficção historiográfica são possibilidades narrativas em que os dois campos do saber se encontram. Segundo Gilmei Fleck (2007), essas narrações de caráter híbrido, que conjugam o verídico e a ficção, lançam um olhar para o passado que é capaz de o ressignificar, tendo em vista que pode retratá-lo de formas diversificadas, trazendo à tona aspectos ignorados, figuras que ficaram à margem e acontecimentos obscurecidos pela História Oficial.

A característica de conjugar o verídico e a ficção em um exercício de ressignificar o passado aparece com bastante frequência nos estudos sobre o novo romance histórico, parecendo se apresentar como uma característica inerente a esta narrativa. Para Muñoz (2016) é notório o desejo de questionar o relato oficial e a reescrita do passado, assim como para Oliveira e Araújo (2022) que apontam o poder questionador como uma característica fundamental dessas obras, nas palavras delas: “esse poder questionador é criado a partir de diversos procedimentos e estratégias para reescrever o passado, tais como: anacronismo, verossimilhança, ironia e formas reflexivas sobre o caráter ficcional do texto e reconstrução do passado” (Oliveira; Araújo, 2022, p. 147).

A crítica literária tem atualmente se debruçado sobre o “novo romance histórico latino-americano” que tem como característica constitutiva a problematização do passado (Santos, 2009). Juliana Muñoz (2016, p. 1) adiciona que o novo romance histórico “adota uma postura crítica diante do relato histórico oficial”, desse modo, entende que é consensual entre os especialistas sobre o gênero a postura crítica diante da historiografia clássica.

Dessa forma, dois movimentos são perceptíveis: (I) o questionamento da objetividade do relato histórico e, em seguida, após seu questionamento, sua consequência mais esperada; (II) a aproximação entre os dois campos do saber: História e Literatura. Sendo assim, ambos os gêneros, literário e histórico, tornam-se mais permeáveis, já que para reconstruir o passado, o historiador também traz suas marcas temporais e fala do seu lugar social, por isso, a história também passa a ser compreendida como um relato ficcional da realidade (Lavorati; Teixeira, 2010).

Fernando Aínsa (1991) ressalta o interesse atual e renovado sobre os temas históricos que, para ele, diferentemente dos anos 1960, rompem com a proposta de buscar a verdade e a retratação fiel da realidade. Apresentando alternativa contrária, uma releitura do passado que muitas vezes se apresenta de forma paródica, irreverente e grotesca, com o objetivo de desconstruir crenças e valores antes estabelecidos.

Essa postura crítica em relação à historiografia aparece na América Latina também como um posicionamento de releitura do relato oficial, uma postura crítica ao que se compreende como latinidade, como destaca Lojo, Buiturón e Fleck (2021, p. 1) “a arte literária tem ressignificado (criticamente) ou renarrativizado (acriticamente) o passado colonial de subjugação e exploração pelo qual as nações latino-americanas passaram ao longo dos séculos”.

Desse modo, o novo romance histórico se torna um espaço rico onde se manifestam ambos os discursos, o discurso historiográfico e o literário, essa dinâmica acontece em um duplo movimento de aproximação e questionamento, nas palavras de Lavorati e Teixeira:

Os debates sobre a dinâmica histórico literária foram intensificados com o surgimento de teorias que questionam a objetividade do historiador e, conseqüentemente, as noções da verdade na história. Os novos historiadores passam a pensar na história como uma prática social que está amparada no simbólico e mediada pelo subjetivo. A partir disso, reconhecem a existência de ambigüidades nas construções discursivas e defendem, portanto, que a história ao ser pensada pelo viés da narrativa explora territórios da ficção (Lavorati; Teixeira, 2010, p. 55).

Para questionar e relativizar o relato oficial algumas estratégias são comumente utilizadas, como: a narrativa que enfatiza diferentes visões ou versões de um mesmo acontecimento. Além disso, para diminuir a presença entre o passado e o presente, podem ser utilizadas as seguintes estratégias: narrador em primeira pessoa, introdução de um monólogo interior e linguagem coloquial nos diálogos. Outra estratégia bastante utilizada nos romances históricos atuais é desconstrução de algumas personalidades que são tidos como heróis nacionais (Muñoz, 2016).

Assim, desconstruindo mitos e crenças por meio da ironia e da paródia se constroem os novos romances históricos (Aínsa, 1991). Outra estratégia comumente utilizada é a intertextualidade, pois ela possibilita a comparação e o questionamento, assim “no seu desenvolvimento, o romance estabelece vínculos com narrativas ficcionais e históricas [...] essas relações intertextuais [...] estabelecem o tom crítico da obra, que compara e questiona essas narrativas do discurso oficial” (Mendez; Fleck, 2022, p. 136).

Para Fernando Aínsa (1991) são dez as características e procedimentos utilizados nos novos romances históricos, até o presente momento, três delas já apareceram: a releitura do discurso historiográfico oficial; a aproximação com o passado, via narração em primeira pessoa, abolindo a distância épica; e a utilização da linguagem para reconstruir ou desmistificar o passado, por meio da paródia, por exemplo.

Para o autor, o novo romance histórico faz o exercício de reler a história de acordo com as necessidades do presente, para isso questiona a legitimidade do discurso historiográfico

oficial buscando analisar criticamente o passado por meio da literatura. Além disso, para executar essa missão é preciso que o passado seja aproximado, dessa forma estabelece uma relação dialógica a partir de recursos como, por exemplo, narrar na primeira pessoa, desconstruindo a hierarquia existente em relação ao discurso historiográfico (Aínsa, 1991).

Outra característica elencada pelo autor é a preocupação com a linguagem, sendo essa uma ferramenta fundamental na construção do gênero, que pode se dar, por exemplo, na forma de arcaísmo ou de pastiche. A escrita paródica também é uma possibilidade amplamente utilizada na narrativa histórica contemporânea, pois a revisão do passado passa também pela realização de procedimentos de desconstrução, de atualização, de reconstrução que, conforme o autor, não reconstrói o passado em si, reconstrói a visão do passado (Aínsa, 1991).

Somado a essas, Fernando Aínsa (1991) enumera mais algumas características do novo romance histórico, a saber: (a) desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade; (b) a relação com as fontes históricas e documentais; (c) a sobreposição de tempos diferentes; (d) a multiplicidade de pontos de vista; e (e) a diversidade de modalidades em que os romances históricos se expressam. No quadro abaixo é possível visualizar uma síntese das dez características desenvolvidas pelo autor (Quadro 1):

Quadro 1 – Características do novo romance histórico de Fernando Aínsa

<p>(1) Releitura do discurso historiográfico oficial Efetuar uma releitura do discurso historiográfico oficial, cuja legitimidade se questiona. A história se relê em função das necessidades do presente. A releitura responde à necessidade de recuperar uma origem, justificar uma identidade.</p>
<p>(2) Aproximação com o passado Aboliu a distância épica. O romance permite uma aproximação com o passado em uma atitude dialógica, nivelando os discursos, abolindo a hierarquia. Narração em primeira pessoa, diálogos coloquiais, descrições da intimidade.</p>
<p>(3) Desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade Desconstrução e degradação dos mitos constitutivos da nacionalidade, desconstruindo imagens estereotipadas</p>
<p>(4) Relação com as fontes históricas e documentais A historicidade do discurso ficcional pode ser textual e seus referentes documentados com minúcias ou, ao contrário, a textualidade pode se revestir das modalidades expressivas do historicismo a partir de “pura invenção”.</p>
<p>(5) Sobreposição de tempos diferentes Existe um tempo do romance – presente histórico da narração – sobre o qual incidem outros tempos. As inferências podem ser do passado ou do futuro.</p>
<p>(6) Multiplicidade de pontos de vista A ficção histórica confronta diversas interpretações que podem ser, inclusive, contraditórias.</p>
<p>(7) Diversas modalidades Cada autor aprofunda de sua maneira e imprime seu próprio estilo e “obsessões”. Em alguns romances as falsas crônicas disfarçam de historicismo sua textualidade. Essas obras são metaficções nas quais o fantástico se funde no realismo, assumindo sua forma. Em algumas se confundem as fontes históricas autênticas com as fictícias.</p>
<p>(8) Linguagem para reconstruir ou desmistificar o passado O novo romance histórico se preocupa com a linguagem e utiliza diferentes formas expressivas (o arcaísmo, o pastiche e a paródia) para reconstruir ou desmistificar o passado. A linguagem é ferramenta fundamental do novo romance histórico e acompanha sua preocupada releitura do passado. Com o <u>arcaísmo</u> se objetiva um retorno “literal” à escrita do passado, por <u>meio de cartas, documentos</u>, enquanto no <u>pastiche</u> o escritor se funde</p>

nos moldes da antiga escrita. Nessas formas de imitação se pode buscar uma superposição com o modelo ou não, gerando a paródia.

(9) Pastiche

No contexto da reescrita ficcional da história há também romances históricos que reescrevem outros romances, romances em se reelaboram e reescrevem outras obras escritas sobre o tema.

(10) Escrita paródica

A escrita paródica nos dá, talvez, a chave em que podemos sintetizar a nova narrativa histórica. A desconstrução paródica reumaniza personagens históricos que haviam se transformado em homens de mármore.

Fonte: elaborado a partir de Aínsa (1991).

A **desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade** também é apontada por Muñoz (2016) que enfatiza a representação paródica das figuras históricas e o caráter iconoclasta do novo romance histórico. Segundo a autora são usadas estratégias como o lúdico, o carnavalesco, além da exaltação do popular, do corporal e do erótico para retirar essas figuras de seu pedestal. Ademais, essas figuras históricas, para a autora, são imagens que auxiliaram na construção de um imaginário e contribuíram para a formação de conceitos e valores nacionais, desse modo, o novo romance histórico, fará os dois movimentos, torná-los anti-heróis também questionará a narrativa oficial e vice-versa.

Para Mendez e Fleck (2022) não é diferente, pois rebaixar essas personalidades à condição humana é ressignificar essas figuras já que destrói a distância que antes existia entre herói e sociedade, fato esse que foi criado e é mantido pela literatura nacionalista, que celebra o caráter heroico da figura histórica. Na literatura latino-americana, é característica marcante, conforme ressalta Mendez e Guizzo (2021, p. 108), desconstruir “figuras que permaneciam idealizadas no imaginário latino-americano – como descobridores, colonizadores ou heróis nacionais –, enaltecendo e dando relevância a figuras não conhecidas ou que foram excluídas dos anais da história”.

Sobre a **relação estabelecida com as fontes históricas e documentais**, Alcmeno Bastos (2012) nos oferece uma série de exemplos de autores e as relações que esses estabelecem com as fontes, como: Flaubert, Antonio Olinto, José de Alencar, Franklin Távora, entre outros. Entre os autores, as mais diversas posições sobre as fontes históricas são adotadas, nas palavras de Alcmeno:

Como se pode notar, nessa variedade de posições quanto ao aproveitamento das fontes documentais pelos autores de romances históricos, mesmo no caso daqueles que recusam a nomenclatura, persiste a convicção de que é necessário pesquisar a matéria a ser ficcionalizada. Do respeito reverente às fontes tidas como fidedignas, portanto incontestáveis, à afirmação de orgulhosa independência em relação a elas, passando pela conciliação das duas ordens de exigência, sempre se faz presente o reconhecimento da pesquisa (Bastos, 2012, p. 77).

Sendo assim, o discurso ficcional se nutre da matéria histórica, podendo ocorrer de forma minuciosa, com grande aproximação entre fontes documentais e narrativa, ou pode ocorrer de forma mais livre, a partir da invenção mimética de enredos e narrativas verossimilhantes (Aínsa, 1991). Nesse exercício proporcionado pelo hibridismo ficcional e histórico, os romances se constroem com base nos relatos oficiais e subsidiados pela narrativa histórica, no entanto, nutrem-se também das memórias do imaginário social, recuperam os acontecimentos também por vias não oficiais (Klock; Mendez, 2019).

Acerca da **sobreposição de tempos diferentes** durante a narrativa, no novo romance histórico há um presente histórico marcado pelo presente da narrativa, mas sobre ele incidem outros tempos, pois para que o enredo se construa é necessário interferências de um tempo passado ou de um tempo futuro (Aínsa, 1991). Essa característica é marcante nos novos romances históricos, pois como se retrata um tempo que já passou, esse jogo entre passado, presente e futuro é muito vívido.

Outra característica marcante apontada por Aínsa (1991) é a **multiplicidade de pontos de vista**, vários teóricos relembram essa característica, tendo em vista que, se o objetivo é ressignificar, desmistificar, nada mais conveniente que apresentar outras narrativas, dar voz a outras personagens, que não tiveram voz na narrativa oficial. Sendo assim, a primeira versão que se apresenta destoante e possível é a do narrador/narradora, construindo sua narrativa a partir de seu ponto de vista e incluindo nela a visão de grupos que foram silenciados e marginalizados (Muñoz, 2016). Somado a isso, a ficção pode apresentar uma diversidade de interpretações que podem inclusive ser contraditórias. Se o objetivo central é destoar do discurso oficial, apresentar novas possibilidades, traçar um caminho alternativo, estratégia rica é reinventar o passado a partir de uma multiplicidade de olhares (Klock; Mendez, 2019).

Para reunir todas essas características é compreensível que haja uma **diversidade de modalidades** em que os romances históricos se expressem. Desse modo não encontraremos apenas uma única forma de escrever romances históricos, mas para agrupar essas características e realizar o exercício de questionar a narrativa oficial, o novo romance histórico pode se apresentar com especificidades que se darão de acordo com cada autor, seu estilo, sua temática (Aínsa, 1991). No entanto, “a diversidade do novo romance histórico não supõe uma heterogeneidade indiferenciada. Na variedade de suas expressões podemos reconhecer características em comum que valem a pena tentar enumerar.”³⁷ (Aínsa, 1991, p. 17-18,

³⁷ la diversidad de la nueva novela histórica no supone una heterogeneidad indiferenciada. En la variedad de sus expresiones pueden reconocerse caracteres comunes que vale la pena intentar enumerar.

tradução nossa). E é esse exercício que o autor faz ao listar as características que, segundo ele, representam o novo romance histórico.

Por fim, duas outras características são desenvolvidas pelo autor. A primeira é a possibilidade de que um romance não apenas possua uma intertextualidade, mas que se proponha a realizar uma imitação de obra anterior ou de obras anteriores, assim se configurando como um **pastiche**. A segunda, para Fernando Aínsa, é a característica mais importante: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano em su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea”.³⁸

Dessa forma, a **escrita paródica** é a síntese do novo romance histórico. No exercício constante de criticar, desconstruir, desmistificar, é possível humanizar, trazer para perto, diminuir as distâncias épicas e encarar a história de frente, entender que somos nós também que a fazemos. Assim, sinteticamente, para Fleck (2017, p. 127 *apud* Klock; Mendez 2019, p. 194):

ao reinventar o passado – incorporando ao tecido narrativo muitas das escritas oficiais pela intertextualidade e pela paródia, dando um tratamento carnalizado à configuração dos heróis instituídos pelo discurso historiográfico –, o romance histórico, em suas vertentes críticas, reterritorializa esse espaço com perspectivas pluralizadas dos fatos passados.

É importante destacar que esse movimento de “reinventar o passado” é movido por uma forte necessidade de buscar uma identidade, de reconstruir uma identidade latino-americana que não siga os moldes eurocêntricos. Logo, a ficcionalização da história “se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad”³⁹ (Aínsa, 1991, p. 13). Nesse sentido, Mendez e Fleck ressaltam que:

as especificidades dessas narrativas serão definidas pelos recursos escriturais e pela linguagem empregada na ficção, outorgando aos projetos estéticos as funções de desconstruir, de parodiar, de mediar e/ou descolonizar, entre outras, a voz oficial da história e o discurso literário/artístico que a sustentou (Mendez; Fleck, 2022, p. 133).

Assim, o novo romance histórico, para os autores, é a possibilidade de decolonizar duas epistemes, Literatura e História, já que há o enfrentamento da História Oficial, assim como do discurso literário. Somado a isso confrontar os discursos do passado, sejam eles

³⁸ procurar entre as ruínas de uma história desmantelada pela retórica e pela mentira o indivíduo autêntico perdido nos acontecimentos, descobrir e exaltar o ser humano na sua dimensão mais autêntica, mesmo que pareça inventada, embora em última análise o seja.

³⁹ se inscreve em uma preocupação mais ampla da atual narrativa: o movimento centrípeto de recuar e criar raízes, da busca de uma identidade.

historiográficos, literários, antropológicos é também uma forma de combater um discurso prévio que o sustenta, a noção de que a verdade existe e ela é absoluta, por isso, para que possamos desconstruir os discursos criados é preciso, primeiro, destruir essa base que o alimenta que criou e mantém discursos de opressão, sejam eles políticos, religiosos etc. (Lojo; Buiturón; Fleck, 2021).

Para Fleck (2007, p. 154) foi no nosso continente que “o romance histórico encontrou um dos solos mais férteis”, pois ganhou força de expressão, ganhou contornos e nuances interessantes, como a simbiose e a hibridez, quebrando com regras estabelecidas para o gênero em outros países e culturas. Segundo o autor, essas características estão ligadas à forma como nossa história foi sendo construída e nosso passado colonial, fazendo com que o romance histórico clássico se transformasse para continuar a existir.

Menton (1993) reconhece essa mudança e evidencia as características inovadoras do novo romance latino-americano, assim, a partir do estudo de Aínsa ele enumera seis particularidades da “Nova Novela Histórica da América Latina”, são elas: a subordinação, a distorção da história, a ficcionalização de personagens conhecidos, a metaficção, a intertextualidade e a presença dos conceitos bakhtinianos. No quadro abaixo é possível visualizar uma síntese das seis características desenvolvidas pelo autor (Quadro 2):

Quadro 2 – Características do novo romance histórico latino-americano

(1) Subordinação A narrativa subordinada à reprodução mimética, em distintos graus, dada a impossibilidade de conhecer a realidade
(2) Distorção A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos.
(3) Ficcionalização A ficcionalização de personagens históricos
(4) Metaficção Os comentários do narrador sobre o processo de criação
(5) Intertextualidade A alusão a outras obras e outros textos
(6) Conceitos bakhtinianos O dialógico, o carnavalesco, a paródia e a heteroglossia.

Fonte: desenvolvido a partir de Menton (1993)

A **subordinação** diz respeito à relação da narrativa com o período histórico, que se esforça no intuito de apresentar uma reprodução mimética, mas, ao mesmo tempo, se subordina a teorias filosóficas, já que não é possível conhecer a realidade e/ou verdade histórica. A **distorção** se refere às omissões, anacronismos e exageros feitos conscientemente durante a narrativa com o intuito de deturpar e corromper a narrativa histórica. A **ficcionalização** se refere

à utilização de personagens históricos conhecidos durante as narrativas, algumas vezes como protagonistas, característica que se contrapõe ao romance histórico clássico, nos moldes de Walter Scott (Menton, 1993; Seydel, 2002; Fleck, 2007).

A **metaficção** é também uma característica assinalada por Menton ressaltando que essas narrativas são um gênero autoconsciente, percebido pelos comentários que o narrador tece sobre o processo de criação. Outra característica é o uso da **intertextualidade**, em diferentes graus, que vão desde a introdução de personagens de outros romances até a utilização de textos históricos e de ficção como hipotextos. Essas menções, segundo Menton, muitas vezes ocorrem de forma irônica ou paródica. E, por fim, a **presença dos conceitos bakhtinianos** de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia. (Menton, 1993; Seydel, 2002; Fleck, 2007).

Menton não deixa de ressaltar a maior variedade de expressões do novo romance histórico se comparado ao romance histórico tradicional. No entanto, conforme Fleck (2007, p. 156): “esta trajetória do romance histórico na América em nenhum momento ocasionou o completo desaparecimento de qualquer uma das modalidades mais tradicionais”. Assim, a linha genérica tradicional, nos moldes europeus do século XIX, ainda sobrevive, mesmo que com algumas renovações estruturais. Junto a ela convivem o “novo romance histórico” e o “romance histórico contemporâneo de mediação” (Fleck, 2007).

Nas palavras de Fleck, o novo romance histórico e a metaficção historiográfica:

incluem-se uma série de romances experimentalistas, que, além do intenso trabalho com a linguagem, buscam a distorção dos materiais históricos ao incorporá-los na diegese ficcional pelo emprego de histórias alternativas, apócrifas, anacrônicas. Nestes romances há uma multiplicação de anacronismos, o uso da paródia, da intertextualidade, da ironia, da dialogia, da polifonia, entre outros recursos, que possibilitam novas perspectivas aos eventos do passado (Fleck, 2007, p. 160-161).

Para o autor, a especificidade da metaficção, em relação aos demais romances históricos é a “profunda autoconsciência com que o narrador exhibe e assume o conhecimento de que história e ficção são, ambas, construções discursivas, sistemas de dar sentido ao real”. Linda Hutcheon (1989) enfatiza a relação da metaficção historiográfica com o movimento teórico da pós-modernidade e avança, dizendo que tanto a literatura, como a própria realidade são fictícias e, por isso, a relação entre ficção e história se torna complexa. Desse modo, para a autora, a metaficção historiográfica faz o exercício de se situar no discurso histórico, mas, ao mesmo tempo, não abre mão de sua autonomia.

A autora avança salientando que existe uma “sensação de passado”, mas que este só pode ser conhecido através de textos, vestígios (literários ou históricos), sendo assim, tanto a história e a literatura, quanto as construções humanas, são ilusórias. Além disso, Hutcheon

(1989) ressalta que há uma mudança ontológica na forma de perceber a obra de arte pós-moderna que, ao contrário da modernidade, não a vê como algo fechado e autônomo. Desse modo, o “mundo” e a “realidade” são compreendidos como algo diferente da representação do real e do mundo e, por isso, a obra de arte não pode ser entendida como uma entidade separada totalmente do mundo.

3.3 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A FICÇÃO PÓS-MODERNA

Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-modernismo* (1991), diz que um dos motivos que a instigou a pesquisar o tema foi o fato de que o arcabouço teórico do pós-moderno recebia críticas tanto dos teóricos que se diziam de direita, quanto dos teóricos que se diziam de esquerda. Essa existência que não agrada gregos, nem troianos (possivelmente em decorrência das contradições pós-modernas) fez com que seu interesse se debruçasse sobre essas teorias no intuito de evitar imprecisões e simplificações radicais sobre o tema. Desse modo, sua proposta com o livro é clara:

O presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo. Aqui não se encontrarão afirmações de mudanças revolucionárias e radicais nem lamúrias apocalípticas sobre a decadência do Ocidente diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar, o que procurei fazer foi estudar um fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica (Hutcheon, 1991, p. 11).

Hutcheon (1991, p. 13) assume a importância de seu estudo, partindo do pressuposto de que a temática se constitui “no mínimo, [como] uma força problematizada em nossa cultura atual”. No entanto, a autora enfatiza que não é objetivo do pós-moderno uma dialética, pelo contrário, ele se recusa deliberadamente em resolver suas contradições. Na verdade, essa é a maneira que o pós-moderno encontra de “contestar as narrativas-mestras totalizantes” (em referência a Lyotard), ao mesmo tempo em que se recusa a se tornar uma nova narrativa-mestra totalizante.

Somos obrigados, então, não só a conviver com um movimento não dialético, como a aceitar as contradições intrínsecas e desestruturantes. O que, com certeza, é um incômodo para as teorias de base marxista, já que o pós-moderno “não assinala mudança utópica radical” e também “nenhuma ruptura”, assim como um desconforto para as teorias tradicionais, já que “o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia

dominante”, em um exercício no qual ele “aponta para as relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanistas e positivistas” (Hutcheon, 1991, p. 13-15).

Dois pontos importantes para essa tese, no livro de Linda Hutcheon, são: “o que caracteriza o pós-modernismo na ficção é a Metaficção Historiográfica” (p.11) e há uma “problematização da história pelo pós-modernismo” (p. 14).

A problematização da narrativa histórica não significa que o pós-modernismo seja “a-histórico” ou “desistoricizado”, ao contrário, os questionamentos realizados à narrativa historiográfica pelo pós-moderno são similares aos questionamentos realizados à literatura pós-moderna (metaficção historiográfica) e, dessa forma, opera mais uma aproximação entre os dois campos do saber do que um distanciamento.

[...] questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (Hutcheon, 1991, p. 14).

Desse modo, as críticas aos campos do saber “atuam no sentido de desafiar todo o nosso conceito de conhecimento histórico e literário”, passando pela forma como fabricamos o que comumente chamamos de “fatos”, que são esses acontecimentos do passado que não podem ser acessados, sem os artifícios da narração e rememoração. Assim, “a metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (Hutcheon, 1991, p. 152).

Por isso, ficam questionados os métodos historiográficos e literários, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991, p. 152). Dessa forma, verdade e falsidade, como sugere Hutcheon, não são os termos corretos para discussão, pois para a metaficção historiográfica “só existem verdades no plural, e jamais uma só verdade; e raramente existe a falsidade per se, apenas as verdades alheias” (Hutcheon, 1991, p. 146).

Ambas as narrativas “obtem suas forças a partir da verossimilhança”, assim como, se configuram como “construtos linguísticos altamente convencionalizados e “igualmente intertextuais”, dessa maneira, para a autora as leituras sobre o fazer ficcional e histórico têm observado mais as convergências entre as áreas do que as divergências, o que aproxima, mas ao mesmo tempo questiona” (Hutcheon, 1991, p. 141).

Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (Hutcheon, 1991, p. 147).

Assim, história e ficção “têm em comum um desejo de selecionar, construir e proporcionar autossuficiência e fechamento a um mundo narrativo que seria representacional, mas ainda distinto da experiência mutável e do processo histórico” (Hutcheon, 1991, p. 146). Para que o questionamento da narrativa histórica ocorra dentro da metaficção historiográfica o recurso comumente utilizado é a paródia. Como resultado desse “canto paralelo”, essa interação entre o texto ficcional e o discurso historiográfico, assim como com outros textos literários, temos a ironia.

É dessa forma que a ficção pós-moderna alcança seu objetivo já que subverte, transgride, questiona, mas dentro da própria narrativa. O mesmo acontece com a cultura, além da história, a cultura também é desafiada pelo movimento pós-moderno, ao mesmo tempo que “as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido”, “a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida” (Hutcheon, 1991, p. 16).

Para Linda Hutcheon (1991) as principais características da metaficção historiográfica (conforme quadro abaixo) são: a multiplicidade de narradores e pontos de vista; a mescla entre ficção e história; a paródia e intertextualidade; a hibridez discursiva; a valorização dos excêntricos; e a metaficção.

Quadro 3 – Características da metaficção historiográfica

(1) Multiplicidade de narradores e variados pontos de vista Dispersão de vozes e/ou narrador(es) que apresentam duas ou mais versões sobre o mesmo acontecimento
(2) Mescla entre ficção e história Desestabiliza as noções de ficção e realidade, obtém sua força a partir da verossimilhança
(3) Paródia e intertextualidade Manifestação de um desejo de reescrever o passado, objetivando confrontar o passado. Assim a intertextualidade e a paródia se misturam, pois os ecos intertextuais vêm acompanhados da subversão via paródia e ironia.
(4) Hibridez discursiva A literatura dialoga com outros discursos como o filosófico, histórico e científico.
(5) Valorização dos excêntricos Os protagonistas são figuras periféricas, marginalizadas, ex-cêntricas.
(6) Metaficção Intensa autoconsciência

Fonte: elaborado a partir de Hutcheon (1991)

A **multiplicidade de narradores e de pontos de vista** é uma das características evidenciadas pela autora, já que nas metaficcões historiográficas comumente temos uma dispersão de vozes ou um narrador que apresenta dois ou mais pontos de vista. Assim, ao nos depararmos com um narrador que questiona as certezas ou com diversas versões sobre a mesma história, a noção de objetividade é questionada.

Esse exercício é potencializado ao **mesclar história e ficção**, já que o recurso textual da verossimilhança ampara a junção e desestabiliza as noções pré-estabelecidas de ficção e história. Assim, “uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia.” (Hutcheon, 1991, p. 156).

Por conseguinte, a **paródia e a intertextualidade** se configuram como características da metaficção, se manifestando como um desejo de reescrever o passado, objetivando confrontá-lo, assim, a intertextualidade e a paródia se misturam, pois os ecos intertextuais vêm acompanhados da subversão via paródia e ironia.

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado [...]. Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia (Hutcheon, 1991, p. 157).

A intertextualidade e a mescla de história e ficção se relacionam com uma outra característica pontuada por Hutcheon que é a hibridez discursiva, em que a literatura se apropria de outros textos e discursos como o filosófico, o histórico e o científico, dialogando com outras disciplinas e áreas do saber.

Os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). Isso não é um esvaziamento do sentido da linguagem [...]. O texto ainda comunica – na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que ‘uma perda de fé numa realidade externa significante’, existe uma perda de fé em nossa capacidade de conhecer (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia” (Hutcheon, 1991, p. 157).

Outra característica da metaficção historiográfica é a **valorização dos excêntricos**, diferentemente dos “tipos” que Lukács caracterizava como personagem central dos romances históricos. Já para Hutcheon os protagonistas da ficção pós-moderna se afastam dos “tipos”

lukacsianos, pois eles se aproximam dos “ex-cêntricos”, “marginalizados”, ou seja, aqueles que estavam à margem e a eles foi negado o papel central nas narrativas ficcionais. Mas na metaficção “até os personagens históricos assumem um status diferente” (Hutcheon, 1991, p. 151).

“A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença: o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (Hutcheon, 1991, p. 151). O resultado disso é o questionamento de fatos e personalidades históricas que são submetidas à crítica e reflexividade, o que ocasiona também o estabelecimento de um lugar em que a dispersão ou a diferença são melhor aceitos. Assim é construída a narrativa pós-moderna que estabelece uma ordem com objetivo de, ao mesmo tempo que a constrói, questioná-la.

Esse processo é consequência de uma intensa autoconsciência relacionada à maneira como a narrativa é construída, sendo resultado de um constante exercício de pensar a si mesma. Durante o processo de escrita, há uma reflexão sobre a construção do processo literário e a construção da obra, característica inerente à ficção pós-moderna, denominada de **metaficção**.

3.4 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA CULTURAL: AS NARRATIVAS COMO EIXO MOTRIZ

São as narrativas o eixo central e motriz da literatura, da história e da memória cultural. Para escrever literatura é preciso narrar, para contar histórias (inclusive a história “oficial”) é preciso narrar, assim como para lembrar. O ato de lembrar ocorre através da narração, são as narrativas o fio condutor e mantenedor da memória e da memória cultural.

É importante ressaltar que, quando lembramos de algo, a narrativa ocorre no presente, assim, mesmo que o fato tenha ocorrido no passado, é no presente que se dá a reconstrução do fato e a narração. Desse modo, a memória coletiva se torna um fenômeno passível de alteração, assim como o passado se mostra instável e inacabado, já que temos sempre a possibilidade de revisitá-lo, reconstruí-lo e questioná-lo. Por isso, o passado é um construto sociocultural que prescinde da narrativa e da recordação para existir, seja de modo literário, historiográfico ou mnemônico (Homann, 2021).

Em *O ruído das coisas ao cair* o narrador diz: “Comecei a falar, contei a Maya tudo o que sabia e o que acreditava saber sobre Ricardo Laverde, tudo o que lembrava e o que temia ter esquecido, tudo o que Laverde havia me contado e também tudo o que tinha descoberto

depois de sua morte” (Vásquez, 2013, p. 120). Esse trecho mostra como o ato de lembrar está intimamente ligado ao ato de narrar, “contar”, “começar a falar”. Assim como mostra quanto lacunar e fragmentado é o recurso da memória, “tudo o que eu sabia e o que acreditava saber”, assim, como a relação com o esquecimento. Em *História secreta de Costaguana* essa relação também aparece durante a narrativa:

As cartas que Antonia de Narváez revivera de memória, provavelmente equivocando-se na precisão dos detalhes, na cronologia e num ou noutro nome próprio, ocupavam em minha cabeça um espaço comparável ao da África de meu amigo Korzeniowski: um continente sem conteúdo. A narração de minha mãe desenhara uma fronteira em torno da vida de Miguel Altamirano; mas aquilo que essa fronteira circunscrevia se transformou, com o passar dos meses e dos anos, em meu próprio coração das trevas. Leitores do Júri: eu, José Altamirano, tinha vinte e um anos quando pus um dedo sobre meu próprio mapa em branco e declarei, emocionado e têmulos, meu próprio *vou a este lugar* (Vásquez, 2012, p. 63).

Nesse trecho podemos perceber que o primeiro ato de lembrança foi realizado por Antonia de Narváez, quando revive as cartas e acontecimento, contando para o filho o ocorrido. Em seguida, podemos perceber como o filho também é capaz, a partir disso, de lembrar, quando diz: “ocupavam em minha cabeça”. O ato de lembrar é novamente associado ao de narrar: “a narração de minha mãe”.

Dessa forma, a narrativa se torna parte central do processo nos três campos do saber – história, literatura e memória cultural. Isso nos mostra a importância da narrativa na busca por significações e explicações, sendo ela o mecanismo primordial para aliar significado às experiências e vivências humanas (Colville; Brown; Pye, 2012).

Fiquei surpreso com o pouco esforço que me custava a evocação daquelas palavras, daquelas coisas vistas ou ouvidas, daquelas dores sofridas e já superadas; também fiquei surpreso com a rapidez e a dedicação com que nos entregamos ao daninho exercício da memória, que afinal de contas nada traz de bom e só serve para entorpecer nosso funcionamento normal, como aqueles sacos de areia que os atletas amarram nas panturrilhas para treinar [...]. E assim se pôs em marcha este relato. Não sei qual é a utilidade de recordar, que benefícios ou que possíveis castigos isso nos traz, nem de que maneira o que foi vivido pode mudar quando o recordamos, mas recordar bem Ricardo Laverde para mim se transformou em caso de urgência.” (Vásquez, 2013, p. 14-15)

Nesse trecho de *O ruído das coisas ao cair* (2013) percebemos que mesmo que o narrador considere o ato de lembrar inútil e daninho, ele é inevitável e, algumas vezes, urgente. O ato de contar as vivências e experiências frequentemente acontece por meio de histórias, combinando acontecimentos aleatórios por meio de um eixo temporal, construindo

uma narrativa (Czarniawska, 2008). No trecho a seguir de *Historia secreta de Costaguana* o narrador vai mesclando sua vida pessoal com elementos da vida pública, construindo seu relato:

Do outro lado da mesa alta de madeira, Tang ia dispondo os pesos, aqueles discos maciços cor de ferrugem, e para nós, os pais, não havia prazer maior do que ver o chinês buscar numa caixinha laqueada e lustrosa um peso maior, porque o anterior não fora suficiente... Incluo essa lembrança em meu relato e logo depois me pergunto: como procurar, em meio a minhas cálidas memórias pessoais, a aridez das memórias públicas? Homem sacrificado que sou, farei a tentativa, queridos leitores, farei a tentativa (Vásquez, 2012, p. 154).

A lembrança de momento públicos e compartilhados também é presente na narrativa de Vásquez. Dessa maneira, fica evidenciado como as narrativas são elementos inerentes à cultura, são elas que criam e dão suporte às realidades concebidas e construídas, desse modo, elas são responsáveis pela manutenção de círculos sociais e de processos organizativos, já que iniciam, constroem e reforçam esses sistemas (Brown; Gabriel; Gherardi, 2009; Peirano-Vejo; Stablein, 2009). No livro *O ruído das coisas ao cair* temos uma personagem, Aura, que não vivenciou o período de maior violência ligada ao narcotráfico na Colômbia:

[...] Aura saiu de Bogotá ainda muito pequena, e sua adolescência foi uma espécie de circo itinerante e ao mesmo tempo sinfonia permanentemente inacabada. A família de Aura voltou a Bogotá no início de 1994, algumas semanas depois de matarem Pablo Escobar; a década difícil já havia terminado, e Aura viveria para sempre na ignorância do que vimos e ouvimos nós que estávamos aqui. (Vásquez, 2013, p. 33).

Por não ter vivenciado as experiências de Antonio a ela é atribuída a “ignorância” dos fatos e, dessa forma, não foi marcada por esses acontecimentos e não compartilha essa memória que é compartilhada entre Antonio e Maya. Assim, por meio da literatura, revisitando fatos históricos e recorrendo ao artifício da memória cultural Vásquez vai construindo sua narrativa.

Em seu livro *O anjo da História*, Walter Benjamin (2012) realiza uma interpretação sobre o quadro *Angelus Novus* (Figura 4), de Paul Klee (1920), no capítulo que trata “Sobre o conceito de História”, o desenho se torna um símbolo revolucionário a partir da interpretação de Benjamin que trago a seguir:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas,

enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (Benjamin, 2012, p. 11).

Figura 5 – *Angelus Novus*, de Paul Klee



Fonte: Klee, 1920

A alusão ao anjo é muito comum na obra de Juan Gabriel Vásquez, um exemplo é em *História secreta de Costaguana*, em que o narrador estabelece uma relação entre o Anjo da Anunciação e o Anjo da História: “O chinês morto já não é somente um emissário do futuro: é um anjo da anunciação [...] meu pai reconheceu a Anunciação, mas o anjo não era o chinês [...] É isso: O Anjo da História salvou meu pai” (Vásquez, 2012, p. 26-33). Nas palavras de Guerrero:

Se toco no assunto [texto de Benjamin sobre o Anjo da História] para abrir esta conversa, não é apenas porque Juan Gabriel o cita em diversas ocasiões, mas porque **poucos escritores latino-americanos atuais elevaram sua obra através de um confronto com a história de seus países tão intensa e tão fecunda quanto aquela ele levou adiante**. Devemos acrescentar a isso, também tão corajoso, quando se conhece um pouco da história da Colômbia e da sociedade colombiana. Foi um confronto, como o de Jacó e do anjo, um confronto intenso, um confronto profundo, um confronto corajoso. Seus romances muitas vezes nos colocam, e o colocam, na posição do anjo de Klee. Como leitor de Juan Gabriel Vásquez muitas vezes vejo através dos olhos deste anjo e acredito que ele, com o seu narrador, quer colocar os seus leitores nessa posição, e que todos nós possamos perceber, aos poucos, como o título do seu último romance, como vão tomando “forma as ruínas” que finalmente compõem a nossa história (Inniger, 2018, p. 166, grifo nosso)⁴⁰.

⁴⁰ Si lo traigo para abrir esta conversación no es solo porque Juan Gabriel lo cita en varias ocasiones, sino porque pocos escritores latinoamericanos actuales han levantado su obra a través de una confrontación con la historia de sus países tan intensa y tan fecunda como la que él ha llevado adelante. Hay que añadir a esto, también tan valiente, cuando se conoce un poco la historia de Colombia y la sociedad colombiana. Ha sido una confrontación, como la de Jacobo y el ángel, una confrontación intensa, una confrontación profunda, una confrontación valiente. Sus novelas nos van a colocar a menudo, y lo colocan a él, en la posición del ángel de Klee. Yo como lector de Juan Gabriel Vásquez muchas veces veo a través de los ojos de este ángel y creo que él, con su narrador, quiere colocar

Assim, é interessante pensar nesse “confronto com a história”, mas aqui não é qualquer “História”, mas a História como uma narrativa-mestra totalizante, fruto de um exercício positivista em tornar esse campo do saber uma metanarrativa de pretensa objetividade e imparcialidade. Desse modo, para Barbosa (2009, p. VIII): “O pós-moderno enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscorso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”.

É aqui que reside a importância da narrativa de Vásquez, pois se configura como uma contranarrativa, no sentido que questiona, via ficção pós-moderna, a historiografia oficial como uma metanarrativa. É relevante para a discussão perceber que o progresso conforme advogava Comte não se efetivou sem deixar para trás suas ruínas, como nos mostra Bavcar (2003, s. p., grifo nosso): “O mesmo acontece em toda a história, e até na perspectiva teológica das grandes religiões monoteístas: **o corpo ferido, deficiente, é ocultado por diferentes simulacros que nos fazem esquecer a existência e o sofrimento reais do corpo apanhado na engrenagem da história** de que é símbolo o Anjo do Progresso, que avança recuando e deixando atrás dele as ruínas”. Desse modo, o progresso apresenta sua outra face que é o subdesenvolvimento:

Meu pai não escuta uma **história de tragédias pessoais**, não vê o chinês morto como o trabalhador sem nome e sem domicílio conhecido a quem é impossível dar uma sepultura. Meu pai o vê como um mártir, e vê a **história da ferrovia como uma verdadeira epopeia. O trem contra a selva, o homem contra a natureza...** O chinês morto é um emissário do futuro, um destacamento do **Progresso** (Vásquez, 2012, p. 25-26, grifos nossos).

Nesse trecho da narrativa de Vásquez podemos perceber como há um questionamento sobre uma dicotomia clássica antropológica entre “homem x natureza” ou, ainda “trem x selva”, além desse contraste, podemos também perceber como as “histórias pequenas” são menosprezadas frente as “Grandes Histórias”, quando o narrador traz a relação entre “história de tragédias pessoais” e “história da ferrovia como uma verdadeira epopeia”, mostrando que os “fins” (Progresso) justificam os “meios” (morte de trabalhadores).

No entanto, esse “meio” que é o “corpo ferido” de Bavcar (2003) é o que evidencia a contradição existente entre o progresso e a história dos países subdesenvolvidos, colonizados etc. Assim, é importante examinar não apenas a História Oficial ou história dos vencedores, mas também subvertê-la apresentando a história dos vencidos: “Também cumpre apresentar a

a sus lectores en esa posición, y que miremos todos, poco a poco, como el título de su última novela, cómo van tomando «forma las ruinas» que componen finalmente nuestra historia.

questão de uma história que é a dos vencidos, não apenas a de quem as escreve, e a dos que pensam que a fazem” (Bavcar, 2003, s. p.).

Assim, “na selva panamenha começa a abrir caminho, dormente a dormente trabalhador a trabalhador morto, o milagre da estrada de ferro” (Vásquez, 2012, p. 24). Nesse trecho podemos perceber o que Bavcar chama de “*faces ipocratica*” do progresso. Esse progresso que não chega para todos e que esconde suas ruínas: “Decerto que neste amontoado de escombros é necessário ver algo mais do que edifícios destruídos: cadáveres; e corpos feridos, mutilados, deficientes, de seus irmãos com mais sorte, que sobreviveram” (Bavcar, 2003, s. p.).

Eu, diz o chinês de pele já quase azul e cheiro já quase insuportável, eu que em vida construí a Ferrovia do Panamá, morto ajudarei a financiá-la tal como outros nove mil novecentos e oito trabalhadores mortos, chineses, negros e irlandeses, que neste instante mesmo visitam as universidades e hospitais do mundo” (Vásquez, 2012, p. 25).

Assim se estabelece a contranarrativa de Vásquez, quando seus narradores questionam a historiografia oficial, exercício comum da pós-modernidade, conforme Lyotard (2009, p. XVI): “Considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos [...] Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade [...]”.

Em síntese, as narrativas são um atributo comum aos quatro campos do saber e, por isso, são inerentes e integradoras. A narrativa de Vásquez se constrói na contramão das narrativas pré-concebidas pelo movimento do Iluminismo e da Revolução Científica, que são fruto de uma ciência moderna, responsável pela construção de narrativas-mestras que não deixam espaço para o questionamento e dúvida. No entanto, nada melhor que o exercício pós-moderno de questionar por dentro para poder fazer surgir o novo, de dentro da própria estrutura, uma nova narrativa se apresenta.

4 A CONTRANARRATIVA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: QUESTIONAR E CONTRAPOR A HISTÓRIA OFICIAL

Se a literatura não pode oferecer ao leitor o que não se pode encontrar em outro lugar, não vale a pena (Vásquez em entrevista a Maeseneer; Vervaeke, 2013, p. 212).⁴¹

Neste capítulo selecionamos, a partir do referencial teórico, as categorias para a análise da contranarrativa do autor; e, em seguida, identificamos as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez em sua “trilogia colombiana” (*História Secreta de Costaguana, Os informantes* e *O ruído das coisas ao cair*) para contrapor e questionar a História Oficial.

Assim, após uma revisão de literatura sobre o Novo Romance Histórico na América Latina e sobre a Metaficção Historiográfica foi possível reunir 22 (vinte e duas) características (conforme mostra o Quadro 5). Percebemos que, em alguma medida, essas características se entrelaçam e se relacionam, como exemplo, quando tanto Menton (1993), quanto Hutcheon (1991) ressaltam a importância da **intertextualidade**. Assim como ambos os autores falam sobre a importância da **metaficção**.

A **escrita paródica** aparece nos três autores, em Menton aparece dentro da categoria de **conceitos bakhtinianos**, em outros momentos e autores relacionada com a ideia de **pastiche e de ironia**. Já a **multiplicidade de narradores e pontos de vista** de Hutcheon (1991) também se relaciona com a **multiplicidade de pontos de vista** de Aínsa (1991).

É possível perceber também como as relações entre a narrativa ficcional e as **fontes históricas e documentais** de Aínsa (1991) estão intimamente relacionadas com a ideia de **mescla entre ficção e história** proposta por Hutcheon (1991). Assim como há uma relação entre esses dois conceitos com uma **releitura do discurso historiográfico oficial** e a **desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade**. A categoria **desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade** de Aínsa (1991) também se relaciona com a **ficcionalização** de Menton (1993), que está relacionada com a **valorização dos excêntricos** de Hutcheon (1991).

Uma outra forma de relacionar as categorias seria pensar como a **releitura do discurso historiográfico oficial**, proposta por Aínsa (1991), utiliza de mecanismos como a hibridez discursiva de Hutcheon (1991) ou utiliza a distorção, proposta por Menton (1993) para se

⁴¹ Si la literatura no puede darle al lector algo que no puede encontrar en otra parte, no vale la pena.

efetivar. Sendo assim, seria possível estabelecer uma série de relações entre as categorias, o que nos proporciona uma gama de possibilidades de análise para os romances escolhidos.

Quadro 4 – Categorias encontradas durante revisão teórica

AUTORES	CATEGORIAS
Aínsa	Releitura do discurso historiográfico oficial
	Aproximação com o passado
	Linguagem para reconstruir ou desmistificar o passado
	Desconstrução dos mitos constitutivos da nacionalidade
	Relação com as fontes históricas e documentais
	Sobreposição de tempos diferentes
	Multiplicidade de pontos de vista
	Diversas modalidades
	Pastiche
Escrita paródica	
Menton	Subordinação
	Distorção
	Ficcionalização
	Metaficção
	Intertextualidade
Hutcheon	Conceitos bakhtianianos
	Multiplicidade de narradores e pontos de vista
	Mescla entre ficção e história
	Paródia e intertextualidade
	Valorização dos excêntricos
Metaficção	
Hibridez discursiva	

Fonte: elaborado a partir dos autores Aínsa (1991), Menton (1993) e Hutcheon (1991)

A partir dessas vinte e duas categorias, que foram delimitadas após a revisão de literatura, foram escolhidas para a análise dos três romances, cinco categorias. São elas: relação com fontes históricas e documentais; sobreposição de tempos diferentes; multiplicidade de pontos de vista; metaficção; e intertextualidade.

As categorias dessa tese foram escolhidas durante a leitura dos romances, pois foram as categorias que emergiram com mais frequência no momento da releitura dos romances e das análises. Vale ressaltar que a ironia e escrita paródica estavam bem presentes durante os romances, mas o assunto já foi trabalhado, nos mesmos três romances, na tese de Diogo Cavalcanti (2016).

De forma metafórica, para auxiliar na realização das análises, para cada categoria escolhida, foi atribuído um elemento em forma circular, além da forma metafórica que cada elemento adotará, cada categoria traz em si uma proposta de questionamento, conforme mostrado no quadro abaixo (Quadro 6):

Quadro 5 – Categorias escolhidas para análise

CATEGORIAS	ELEMENTO CIRCULAR	QUESTIONAMENTO
Relação com as fontes históricas e documentais	Lupa	Quando se relaciona com as fontes históricas e documentais, o narrador as ironiza, desconfia delas
Sobreposição de tempos diferentes	Relógio	Quando sobrepõe tempos diferentes, o narrador utiliza o recurso da memória, que <i>per se</i> é fragmentado
Multiplicidade de pontos de vista	Óculos	Quando utiliza da multiplicidade de pontos de vista, o narrador evidencia várias versões do mesmo acontecimento, questionando a verdade única
Metaficção	Espelho	Quando reflete sobre o ato de escrever, o narrador mostra a liberdade que possui entre expor, modificar e omitir
Intertextualidade	Elos	Quando utiliza da intertextualidade, o narrador nos faz lembrar da dimensão ficcional do texto literário

Fonte: elaboração própria

Dessa forma, nos subtópicos a seguir são analisados trechos dos três romances em cada categoria e, ao final de cada subtópico, é apresentado o questionamento referente à categoria trabalhada. Mostrando, dessa forma, como o autor utiliza dessas estratégias para compor sua contranarrativa.

4.1 RELAÇÃO COM AS FONTES HISTÓRICAS E DOCUMENTAIS

“Mencionei o Grande Fato. Pego a **lupa** e o examino mais de perto” (Vásquez, 2012, p. 34, grifo nosso) é assim que José Altamirano inicia sua versão do Golpe de 1854, no livro *História secreta de Costaguana*. A lupa é o elemento circular escolhido para representar a relação entre as fontes históricas e documentais nos romances de JGV, já que ela é um instrumento ótico comumente utilizado para análise de documentos e tem como função principal a ampliação, criando uma imagem em maior proporção, aumentando a nitidez do objeto observado (Brasil Escola, 2024).

“Examinar mais de perto” fatos considerados históricos ou, conforme JGV, “Grandes Fatos” é um exercício que pode revelar outras versões, distorções, enfim, o ato de concentrar (lupa), pode significar dispersar, dispersar vozes, versões, vestígios, já que esse olhar amplia. Assim, olhar através da “lupa” pode ser responsável e definidor pelo movimento de algumas vezes ser fiel às fontes historiográficas e outras desqualificá-las, conforme nos alerta Bastos (2012).

(Sim, queridos historiadores escandalizados: as vidas alheias, mesmo as dos personagens mais destacados da política colombiana, também estão sujeitas à versão que eu tenha delas. E será a minha versão que contará neste relato; para os senhores, leitores, será a única. **Exagero, distorço, minto, calunio descaradamente?** Os senhores não têm como sabê-lo.) (Vásquez, 2012, p. 81, grifo nosso).

O narrador ganha liberdade inclusive para advogar sua autonomia de narrativa, por exemplo, frente aos historiadores. No grifo, fica evidenciado a gradação de permissões que o narrador possui ao tecer sua versão dos fatos “exagero, distorço, minto, calunio” e, em seguida, por considerar a literatura uma versão, assim como a historiografia, afirma “os senhores não têm como sabê-lo”.

Na literatura de Vásquez, a presença das fontes históricas é marcante, há vários momentos da narrativa que os acontecimentos históricos são trazidos ou confrontados, um exemplo são os magnicídios no livro *O ruído das coisas ao cair*, em que durante a narrativa são trazidas as datas em que ocorreram os assassinatos de Rodrigo Lara Bonilla, Guillermo Cano e Luis Carlos Gálan, além da explosão do avião da Avianca:

Não o pensei na hora, mas aqueles crimes (magnicídios, como dizia a imprensa: eu logo aprendi o significado da palavrinha) tinham articulado a minha vida ou a pontuavam como as visitas imprevisíveis de um parente distante. Eu tinha catorze anos naquela tarde de 1984 em que Pablo Escobar matou ou mandou matar seu perseguidor mais ilustre, o ministro da Justiça Rodrigo Lara Bonilla (dois assassinatos de aluguel numa moto, numa curva da rua 127). Tinha dezesseis quando Escobar matou ou mandou matar Guillermo Cano, diretor de *El Espectador* (a poucos metros das instalações do jornal, o assassino deu-lhe oito tiros no peito). **Tinha dezenove e já era um adulto, embora ainda não tivesse votado, quando morreu Luis Carlos Gálan, candidato à presidência do país [...].** E pouco depois foi o avião da Avianca, um Boeing 727-21 que Escobar mandou explodir no ar – em algum lugar do ar entre Bogotá e Cali – para matar um político que nem sequer estava lá (Vásquez, 2013, p. 18, grifo nosso).

Os acontecimentos na literatura de Vásquez estão sempre relacionados intimamente com as vidas pessoais de seus personagens, por isso, nesse trecho, a relação entre as datas dos acontecimentos e a idade do personagem, em que podem estar escondidas informações, que no olhar de uma lupa podem ser trazidas à tona, como no grifo do trecho anterior, que poderia sinalizar que o personagem votaria em Gálan para presidente, assim como que Gálan era o candidato preferido à presidência na Colômbia naquele momento. Em seguida evidencia como as brigas políticas estavam intimamente ligadas às vidas dos civis que foram mortos em um avião em que o político visado não estava.

Além disso, os acontecimentos históricos exercem diversas funções nos romances de Vásquez, um exemplo, é a utilização como marco temporal: “Em 1973, pouco antes da criação da *Drug Enforcement Agency*” (Vásquez, 2013, p. 189) ou ainda “Minha história tem início de fevereiro de 1820, cinco meses depois da entrada vitoriosa de Simón Bolívar na capital de meu país recém-libertado” (Vásquez, 2012, p. 16).

Outra função exercida pela relação com as fontes históricas é ironizar a partir de um tempo posterior, ou seja, o narrador está situado em um tempo posterior ao ocorrido e agora

pode realizar uma avaliação do “Grande Fato”, um exemplo é a assinatura do tratado Mallarino-Bidlack que aparece em Costaguana:

[...] pois nas poltronas aveludadas de um ministério se assentavam dois homens munidos de uma pena de ganso e assinavam o tratado Mallarino-Bidlack. Em virtude do artigo XXXV, o país que agora se chamava Nova Granada outorgava aos Estados Unidos direito exclusivo de trânsito sobre o istmo da província panamenha, e os Estados Unidos se comprometiam, entre outras coisas, a manter **estrita neutralidade em questões de política interna** (Vásquez, 2012, p. 18, grifo nosso).

A ironia fica evidenciada, pois todo o mote do livro é mostrar como os EUA não cumpriram sua parte no acordo e, ao invés do prometido “estrita neutralidade em questões de política interna”, financiaram uma guerra civil para que a independência do Panamá ocorresse com intuito de beneficiar os Estados Unidos com a concessão do canal.

Outra utilização dos acontecimentos históricos é para fazer uma relação entre os acontecimentos maiores (macro) e os acontecimentos pessoais (micro), uma forma é mostrando como esses acontecimentos têm impacto na vida de seus personagens: “[...] descemos a pé até o lugar onde mataram Gaitán. A coisa aconteceu à uma da tarde – 1948, 9 de abril, uma da tarde: **essas coordenadas fazem parte da minha vida [...]**” (Vásquez, 2010, p. 210, grifo nosso). Outra maneira é fazendo uma relação temporal entre um fato macro e outro micro: “Em janeiro de 1977 ocorreram várias coisas: Elaine recebeu uma carta dos avós, contando que pela primeira vez na história nevara em Miami; o presidente Jimmy Carter perdoou os desertores do Vietnã [...]” (Vásquez, 2013, p. 209).

Essa mesma relação temporal entre um evento macro e outro micro pode despertar outras sensações, o que inicialmente poderia parecer algo distante e não relacionado, como o nascimento de Maya e a guerra contra as drogas: “Maya Laverde nasceu na clínica Palermo de Bogotá em julho de 1971, mais ou menos na mesma época em que o presidente Nixon utilizava pela primeira vez as palavras guerra contra as drogas num discurso público” (Vásquez, 2013, p. 182). Durante a narrativa ganha estreita relação, tendo em vista que toda a vida de Maya foi impactada pela decisão dos EUA declarar a guerra contra as drogas.

Também é possível a realização de um contraste de sensações e sentimentos, quando são comparados dois “Grandes Fatos”, como exemplo, a comemoração da independência da Colômbia, ao mesmo tempo em que lamenta a morte de Joseph Conrad.

Hoje, 7 de agosto de 1924, enquanto na minha distante Colômbia são celebrados os cento e cinco anos da batalha de Boyacá, aqui na Inglaterra, com pompa e cerimônia, lamenta-se o desaparecimento do Grande Romancista. Enquanto na Colômbia se comemora a vitória dos exércitos independentistas sobre as forças do Império Espanhol [...]” (Vásquez, 2012, p. 13).

O trecho acima, que abre o livro *Costaguana*, não tem apenas o intuito de realizar esse contraste, mas também apresenta as temáticas que serão centrais no livro: a relação entre o narrador e Joseph Conrad, assim como as questões relacionadas à dependência e independência do país colombiano.

Conforme Aínsa (1991), a relação com as fontes históricas e documentais podem se dar de diversas formas, em um espectro que tem como um dos polos as referências minuciosas e, no polo oposto, a menção do acontecimento revestido pela narrativa ficcional. E essa zona cinzenta entre os dois polos que permite um exercício importante da verossimilhança. Em alguns casos, “os episódios reais e verídicos são tão surreais que é preciso convencer o leitor de que o que conta é “verdade”. Assim, “a escassa verossimilhança que pode conter o verídico [...] testemunhos, declarações e documentos adquirem uma dimensão fictícia, embora sejam autênticos” (Aínsa, 1991, p. 21). Como é o caso de Doña Manuela em *História secreta de Costaguana*:

Será que vocês me permitem fazer uma breve revisão desse momento histórico fundamental? Doña Manuela Sáenz, quitenha de nascimento, deixou seu legítimo (e chatíssimo) esposo, um tal de James ou Jaime Thorne; em 1922, o Libertador Simón Bolívar faz sua entrada triunfal em Quito; pouco depois, idem em Manuela. [...] E no dia 25 de setembro de 1828, enquanto o Libertador e sua Libertadora gozam de múltiplas Libertinagens no leito presidencial daquela Colômbia incipiente, um grupo de conspiradores invejosos – generais calejados cujas mulheres não montam nem atiram – decide que aquele coitus ficará interruptus: tentam assassinar Bolívar (Vásquez, 2012, p. 43).

Aqui, podemos perceber uma “corrida entre imaginação e ficção”, o narrador propõe uma “revisão” do momento histórico, mas, respaldado por documentos e acontecimentos históricos, recria uma série de eventos em que a linha entre o que é considerado real e ficcional é tênue. Assim, as relações estabelecidas entre as fontes históricas e a narrativa ficcional caminham entre os dois extremos, pontuados por Bastos (2012), uma “obediência reverente” ou “desqualificação”.

Na literatura de Vásquez esse espectro se mostra muito profícuo: “[...] flagrei-me desejando ter, no assento traseiro do carro, as pastas com documentos em que me apoiara para escrever *Os informantes*.” (Vásquez, 2010, p. 239). Neste momento do livro o narrador externo aos acontecimentos será confrontado por alguém que vivenciou os fatos narrados, a possibilidade de não ter sido fidedigno, “obediente”, deixa-o tenso: “Senti-me vulnerável; se Deresser me fizesse uma pergunta difícil [...]. Por que o senhor escreveu isto, baseado em que,

quem são suas testemunhas. [...] novamente a superioridade dos homens vivos sobre nós, os simples locutores” (Vásquez, 2010, p. 239).

Conforme Bastos (2012, p. 64) “os autores de romances históricos, em seus depoimentos, sempre se referem às fontes documentais de que se valeram na representação ficcional da matéria de extração histórica”:

[...] Mas também é possível (e esta é minha possibilidade preferida) que o primeiro pressentimento deste romance tenha tomado forma em 2003, enquanto eu escrevia, por encomenda de meu amigo Conrado Zuluaga, uma breve biografia de Joseph Conrad. A encomenda oportuna me obrigou a investigar, por rigor ou curiosidade, as cartas e os romances de Conrad, assim como os textos de Deas e de Gaviria e de muitos mais [...] (Vásquez, 2012, p. 261).

Em *História secreta de Costaguana*, esse trecho da nota do autor, evidencia como o contato com um material historiográfico e de caráter híbrido motivou a escrita do romance. Mas, independentemente do contato com a pesquisa documental, sempre “reivindicam a prerrogativa de tratar a matéria de extração histórica com a liberdade de invenção que o caráter ficcional naturalmente impõe” (Bastos, 2012, p. 64).

A relação estabelecida entre as fontes históricas e a narrativa ficcional dão ao narrador a possibilidade de desconfiar, de ironizar. No próprio exercício de narração há o questionamento, como em *Costaguana*: “Pois bem, reconheço: tudo isso não passa de piada de segunda, de típica falação – nosso esporte nacional -, mas *caveat emptor*, e conto a história de qualquer maneira” (Vásquez, 2012, p. 34). Esse comentário, logo antes de contar uma versão irônica do golpe de 1854, desestabiliza nossas certezas sobre a narrativa que virá a seguir:

Rapidamente: numa noite de janeiro, o general Melo sai bêbado de um banquete de militares e ao chegar à praça de Santander, onde se situa seu quartel, encontra um cabo chamado Quirós, um pobre rapazinho descuidado que anda pela rua àquela hora e sem autorização. O general faz a reprimenda correspondente, o cabo perde a noção da hierarquia e responde com insolência, e o general Melo não vê melhor castigo do que desembainhar ali mesmo o sabre e cortar-lhe o pescoço de um só golpe. Grande escândalo na sociedade bogotana: grandes censuras ao militarismo e à violência. O fiscal acusa; o juiz está em vias de emitir uma ordem de prisão contra o acusado. Melo pensa, com raciocínio impecável: a melhor defesa não é o ataque, mas a ditadura. O exército de veteranos estava sob seu comando, e fez uso dele para o que ele servia. Quem haverá de criticá-lo por isso? (Vásquez, 2012, p. 34)

Dessa forma, o exercício de se relacionar com as fontes documentais, diferentemente do que poderíamos imaginar, não é algo que confere certeza e veracidade, mas ao contrário, o contato com os documentos é mediado pela desconfiança, pela ironia. Assim, o narrador não apenas questiona a legitimidade dos documentos históricos, como também da narrativa histórica. Isso faz com que o leitor perceba que o acontecimento narrado na literatura, devido à

verossimilhança, também seria possível, assim como perceber que o fato histórico como conhecemos também pode ter sido ficcionalizado.

A corrida entre imaginação e ficção realizada por meio da relação entre as fontes históricas e documentais permite que o narrador revele outras versões do mesmo fato, dispersando vozes; permite o confronto das fontes históricas; revela intenções que estão encobertas; estabelece marcos temporais e relações entre as vidas íntimas dos personagens e os fatos históricos, assim como relações de causa e consequência entre eles. Somado a isso, durante a narrativa, o exercício de olhar mais próximo, evidencia promessas que não se efetivaram, assim como possibilita uma revisão do momento histórico.

4.2 SOBREPOSIÇÃO DE TEMPOS DIFERENTES

O relógio é uma das invenções humanas mais antigas, há instrumentos para medição do tempo utilizando o sol (gnômon), a água (clepsidra) e a areia (ampulheta), por exemplo. É importante observar que as atividades de dividir o dia, marcar as horas, controlar o tempo são atividades quase inerentes à existência humana.

Segundo Aínsa (1991), o novo romance histórico se caracteriza pela superposição de tempos diferentes. Assim, há um tempo novelesco – presente histórico da narração – sobre o qual incidem outros tempos. Para o autor, as interferências podem ser do passado, mas também do futuro em forma de anacronias. Esse outro tempo pode ser acessado através das memórias, de cartas, notícias, gravações e outros suportes da memória (Seydel, 2014).

Havia pastas de plástico abertas, pastas de plástico com abas, pastas de cartolina com elástico e sem elástico, pastas com cores pastel e pastas brancas, mas sujas e outras pretas, pastas que dormiam ali sem maiores pretensões, mas preparadas, bem dispostas para exercer seu papel de pandoras de segunda. À noite, quase sempre no fim das conversas, Sara guardava as pastas, tirava do aparelho a fita na qual eu havia registrado sua voz ao longo das últimas horas, punha um disco de canções alemães dos anos 30 [...] (Vásquez, 2010, p. 28).

Nos três romances de JGV estão presentes esses suportes mnemônicos, há também alguns personagens que são como os “guardiões” da memória, que possuem uma caixa (ou similar) em que guardam cartas, fitas, recortes de jornais, possibilitando essa “viagem” no tempo. Dessa forma, esse passado é acessado em variados momentos das narrativas, seja por meio de diálogos, entrevistas, lembranças. Um exemplo são os diálogos entre Sara Guterman e Gabriel (filho) no livro *Os informantes*:

Como foi a partida da Alemanha?
Em certa noite de outubro de 1937, [...]
 Não era arriscado entrar novamente na Alemanha?

Era, muito. Pouco antes de chegar, percebeu que um jovem de uns vinte anos [...] (Vásquez, 2010, p. 24, grifo nosso).

A sobreposição de tempos é uma característica marcante dos novos romances históricos, é a partir disso que a narrativa se constrói, nos três romances do autor a recordação do passado ativada pela memória é presente, em *Costaguana* o relato de Altamirano se inicia evocando a memória:

Eu, que vim fugindo da Grande História, recuo agora um século inteiro para ir até o fundo da minha história pequena, e tentarei investigar nas raízes da minha desgraça. No decorrer daquela noite, a noite de nosso encontro, Conrad me ouviu contar esta história; e agora, queridos leitores – leitores do Júri –, chegou a vez de vocês (Vásquez, 2012, p. 15).

“Recuar um século inteiro” evoca a imagem de um relógio voltando no tempo, assim, esse exercício de ir, voltar e avançar novamente no tempo, nos mostra a importância da sobreposição de tempos para a narrativa do novo romance histórico. É preciso que ela esteja presente para que o narrador acesse as narrativas do passado: “A cena agora se move, avançando para o norte (no espaço) e **retrocedendo vários anos (no tempo)** [...]. O ano é 1848. Mais exatamente: estamos no dia 24 de janeiro” (Vásquez, 2012, p. 24, grifo nosso).

Essa estratégia aparece em todos os romances da trilogia, ora como artifício da memória, ora como um jogo do narrador. Um exemplo é quando Sara Guterman rememora o Natal de 1946: “Natal de 1946. Bom, não o dia 24, mas uns dias antes. **Faz quase exatamente quarenta e cinco anos**, imagine, e isso que não gosto de ficar pensando nos aniversários” (Vásquez, 2010, p. 97, grifo nosso). É importante ressaltar que quando o narrador ou algum personagem utiliza a sobreposição de tempos diferentes a partir do recurso da memória, esse relato mnemônico se aproxima de algo fragmentado, dessa forma, com esse recurso também não garantimos a veracidade dos acontecimentos, mas lembranças amparadas em emoções, em fragmentos.

Assim acabei enfrentando a ferida que antes preferira evitar, com medo da reação do meu estômago; na primeira vez, a memória, que gosta de fazer essas coisas, sobrepôs a imagem do homem diminuído e nu e vulnerável à de certa foto da juventude em que meu pai aparecia de pé como um sentinela, mãos cruzadas atrás das costas e peito estufado (Vásquez, 2010, p. 46).

Como diria Heráclito de Éfeso: “um homem não pode entrar no mesmo rio duas vezes”, tanto as águas não são as mesmas, como o próprio indivíduo já se modificou. Assim, o passado não existe como uma entidade estática, da mesma forma que não é possível acessá-lo em sua forma íntegra e real, por isso, quando o narrador de Vásquez sobrepõe tempos diferentes,

utilizando o recurso da memória, que *per se* é fragmentado, ele questiona justamente a possibilidade conhecer o passado.

Desse modo, nos romances de Vásquez, a sobreposição de tempos ocorre a partir do acesso à suportes mnemônicos amparados pelo ato de rememorar. Assim, a “viagem no tempo” é ativada pela memória, esse artifício do narrador possibilita o acesso às narrativas sobre o passado, no entanto, ele se apresenta como uma versão que “só toca a verdade objetiva em certos pontos selecionados, como um navio mercante só se interessa por certos portos” (Vásquez, 2012, p. 95). Similar ao atlas de Didi-Huberman (2018, p. 24-87), “uma superfície de encontros e disposições passageiras [...] capaz de nos desorientar e nos orientar ao mesmo tempo nos espaços e nos movimentos da história”.

Assim é também a memória, uma série de fragmentos, de complexidade inerente que são resgatados a fim de construir uma narrativa. Pablo Neruda, em “Confesso que vivi” (sua autobiografia), inicia assim: “Estas memórias ou lembranças são intermitentes e, por momentos, me escapam porque a vida é exatamente assim” (Neruda, 1979, p. 1). Intermitente quer dizer intervalar, descontínuo, assim, a memória seria composta por uma série de fragmentos, assim como a imaginação, a memória “aceita o múltiplo” e por ele é composta.

4.3 MULTIPLICIDADE DE PONTOS DE VISTA

No documentário *Janela da Alma* (2001), Paulo César Lopes nos diz que “a realidade real não existe, é sempre um olhar”. Para o professor, “cada experiência de olhar é um limite, não conhecemos as coisas como elas são, apenas mediadas pela nossa experiência”. Assim, possuímos um olhar condicionado, cada olhar passa a ser uma interpretação. Dessa forma, o elemento circular escolhido para representar a multiplicidade de pontos de vista são os óculos.

Essa ideia já desenvolvida inclusive por Thomas Kuhn, quando usa o exemplo das lentes e óculos para falar sobre os paradigmas da ciência, ilustra como o olhar é uma interpretação e que a depender da lente que colocamos, podemos construir outras narrativas sobre um mesmo fenômeno, assim como nos lembra que cada um de nós pode possuir uma interpretação diferente sobre o mesmo fato.

Se o sujeito de uma experiência coloca óculos de proteção munidos de lentes que invertem as imagens, vê inicialmente o mundo todo de cabeça para baixo. No começo, seu aparato perceptivo funciona tal como fora treinado para funcionar na ausência de óculos e o resultado é uma desorientação extrema, uma intensa crise pessoal. Mas logo que o sujeito começa a aprender a lidar com seu novo mundo, todo o seu campo visual se altera, em geral após um período intermediário durante o qual a visão se encontra simplesmente confundida. A partir daí, os objetos são novamente vistos

como antes da utilização das lentes. A assimilação de um campo visual anteriormente anômalo reagiu sobre o próprio campo e modificou-o. Tanto literal como metaforicamente, o homem acostumado às lentes invertidas experimentou uma transformação revolucionária da visão (Kuhn, 2013, p. 133).

Nos romances de Gabriel Vásquez, assim como nos novos romances históricos (Aínsa, 1991), a multiplicidade de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento é o que impossibilita a existência de uma só verdade histórica. Dessa forma, passam a existir não apenas uma única verdade ou realidade, mas uma pluralidade de verdades. Isto não implica que toda a narrativa seja ficcional ou inventada, ou que seja falseada, mas representa características que são próprias da ficção pós-moderna que é a multiplicidade de pontos de vista, a dispersão de vozes e uma força que advém da verossimilhança (Hutcheon, 1991).

Um exemplo importante na literatura de JGV é o livro *Historia secreta de Costaguana* que, por si só, é um ponto de vista alternativo à “versão” de Joseph Conrad, *Nostromo*, o que fica evidenciado pelas constantes referências e significativa intertextualidade, um exemplo: “o que um romancista famoso e um pobre colombiano anônimo e expatriado podem ter em comum?” (Vásquez, 2012, p. 14), frase que introduz, no romance, o relacionamento entre os dois personagens que perdura durante toda a narrativa. Assim, todo o livro se configura como a possibilidade de o narrador contar o seu ponto de vista sobre a história, história essa que, segundo ele, foi roubada pelo autor polonês: “[...] aqui, neste solo deste outro Império, foi enterrado para sempre o homem que me roubou...” (Vásquez, 2012, p. 13).

Outro ponto importante que podemos perceber em *Costaguana* é a divergência do ponto de vista do pai e do filho sobre os mesmos acontecimentos. Essa diferença se faz presente durante todo o romance, não apenas na forma como ambos narram os fatos, mas como eles percebem e concebem os acontecimentos de maneiras antagônicas. O filho, que é o narrador, evidencia essa diferença desde o início do romance:

Mas o que meu pai escuta é ligeiramente diferente. Meu pai não escuta uma história de tragédias pessoais, não vê o chinês morto como o trabalhador sem nome e sem domicílio conhecido a quem é impossível dar uma sepultura. Meu pai o vê como um mártir, e vê a história da ferrovia como uma verdadeira epopeia (Vásquez, 2012, p. 25-26).

Essa forma divergente de perceber a realidade e narrá-la ganha destaque quando o pai de José Altamirano escreve para os jornais colombianos, nesses momentos podemos perceber como os dois utilizam óculos diferentes, assim como utilizam de forma diferente “a pena”, ou seja, a forma que escrevem e narram os fatos é divergente:

[...] o que era representado nas crônicas de meu pai era mais **uma distorção, uma versão** – de novo a maldita palavrinha – da realidade panamenha. E essa versão, fui percebendo à medida que lia, só tocava a verdade objetiva em certos pontos selecionados, como um navio mercante só se interessa por certos pontos (Vásquez, 2012, p. 95, grifo nosso).

Neste trecho, podemos perceber que o filho faz uma crítica à versão de seu pai, ou melhor, acredita que o pai distorce os fatos. Essa crítica se repete em vários momentos do livro:

Muitas vezes pensei que meu pai teria ficado rico se tivesse patenteado a invenção daquele seu Jornalismo de Refração, do qual tanto se tem abusado de lá para cá. Mas sou injusto ao pensa-lo. Afinal de contas, nele consistia seu estranho dom: em não perceber a fissura – não: a cratera imensa – que se abria entre a verdade e a versão que ele fazia dela (Vásquez, 2012, p. 125).

No segundo romance, *Os Informantes*, a multiplicidade de pontos de vista fica evidenciada durante os capítulos, os acontecimentos são narrados, em cada momento do livro, por um personagem. A narrativa ocorre majoritariamente na voz de Gabriel Santoro (filho), mas no capítulo três é apresentada a versão de Sara e no capítulo quatro a versão de Angelina, em forma de entrevista:

Sara começou a me falar dos boatos que haviam circulado naquela semana em certos meios bogotanos, e segundo os quais Angelina aceitara uma bela soma de uma revista importante cujo nome ainda não era conhecido, e que em troca revelaria numa entrevista que Gabriel Santoro, o homem que fora louvado em seu enterro e que seria condecorado por decreto no futuro próximo, o advogado que se distinguira como orador durante trinta anos não apenas em decorrência de seu talento como também pelo intenso conteúdo moral de sua prática, não era, na realidade, o que todos haviam pensado: era um impostor, um mentiroso e um amante desleal (Vásquez, 2010, p. 95-96).

Além disso, há momentos em que Gabriel Santoro (pai) e Enrique apresentam suas versões. Assim, o livro, *Os informantes*, é permeado por diversos pontos de vista sobre um mesmo acontecimento. Inclusive há um questionamento sobre a decisão de contar ou calar sobre o ocorrido, evidenciando que os personagens lidam de forma diferente com a história macro e micro, assim como “enxergam” os fatos de forma divergente. Dessa forma, durante a narrativa, “a ficção histórica confronta diversas interpretações que podem ser, inclusive, contraditórias”⁴² (Aínsa, 1991, p. 24).

E aqui, para nossa (escassa) surpresa, **as versões se contradizem**. Segundo meu pai, fazia duas noites que ele saíra da pousada da Beckman, porque o vapor Isabel já chegara ao porto e a escala de aprovisionamento estava sendo mais demorada do que o previsto por conta de **um problema nas caldeiras**. Segundo Antonia de Narváez, **o problema das caldeiras nunca existiu** [...] (Vásquez, 2012, p. 45, grifo nosso).

⁴² La ficción histórica confronta diversas interpretaciones que pueden ser, incluso, contradictorias.

No terceiro romance, *O ruído das coisas ao cair*, a narrativa vai sendo construída com a intervenção de uma série de suportes mnemônicos que vão apresentando novas configurações aos acontecimentos. Somado a isso, a própria história narrada se configura como uma narrativa antagônica se relacionada com a História Oficial já que apresenta de forma complexa a questão do narcotráfico na Colômbia, como se estivesse reescrevendo a história, trazendo novos atores para os acontecimentos historiográficos. Aqui, acontece um relato similar e quando há uma inversão de pontos de vista e a história é contada pelo conquistado, no lugar do conquistador. Desse modo, a narrativa sobre a violência e o narcotráfico colombiano vão assumindo novas nuances que ainda não haviam aparecido na narcoliteratura.

Esse movimento de inverter o ponto de vista tradicional, pode ser motivado pela ironia, pelo humor, pela paródia, mas carregam consigo questionamentos. Sendo assim, o relato literário se configura também como uma forma de construir e reconfigurar um referente histórico. Assim, quando o narrador utiliza do recurso da multiplicidade de pontos de vista e, com isso, apresenta várias versões do mesmo acontecimento, ele desestabiliza e questiona certezas anteriormente construídas, seja durante a narrativa ou historicamente. Assim, a noção de objetividade, de imparcialidade e de realidade são também abaladas.

Apresentar múltiplos pontos de vista evidencia como o a interpretação é mediada pela experiência, assim essa estratégia nos romances torna possível a divergência, a distorção, o contraditório, a inversão, uma série de movimentos que nos mostram a impossibilidade da existência de uma só verdade, fazendo-nos aceitar o plural.

4.4 METAFICÇÃO

O espelho é o elemento circular escolhido para representar o exercício da metaficção. Em seu poema “Ao espelho”, de Jorge Luís Borges, há um excerto que diz “por que repetes, misterioso irmão, / o menor movimento de minha mão?”. Assim, a metaficção pode ser entendida como esse exercício de “refletir” sobre o processo de escrita, durante a narrativa. Refletir em sua dupla significação, mostrando o reflexo de sua imagem e causando a reflexão sobre o que está sendo escrito.

A metaficção é muito presente na obra de Vásquez. No livro *Os informantes*, a narrativa é marcada por uma série de referências ao modo de escrever, tendo em vista, que o narrador brinca com ideia de que ele escreveu um livro, que na verdade poderia ser o livro que estamos lendo: “Pedi-lhe então que copiasse a letra completa da canção para mim; embora nesse

momento eu não tenha condições de afirmar com certeza, é possível que estivesse pensando em transcrevê-la **neste livro**, como efetivamente fiz” (Vásquez, 2010, p. 221, grifo nosso).

[...] falaríamos do único que eu havia publicado até aquele momento, uma reportagem com título de documentário de televisão – **Uma vida no exílio**, era o título – que contava ou tentava contar a vida de Sara Guterman, filha de uma família de judeus e nossa amiga da vida inteira, desde sua chegada à Colômbia nos anos 30 (Vásquez, 2010, p. 12).

No trecho acima, podemos perceber que às vezes o narrador chama o livro de “Vida no Exílio”, outras com o nome do livro que temos em mãos: “mas, envolvido como estava com a redação de **Os informantes**, nunca cheguei a fazê-lo” (Vásquez, 2010, p. 225). O fato de o livro possuir ao final um capítulo chamado “Post-scriptum de 1995” também deixa a dúvida em nós leitores. Mais que isso, a dúvida causada pela metaficção não permanece apenas entre uma ou outra narrativa, mas também quando o narrador reflete sobre seu ato de escrita:

Leitores: tenham paciência. Não queiram saber tudo logo no início, não procurem descobrir, não perguntem, que este narrador, como um bom pai de família, irá provendo necessário à medida que o relato avance... Em outras palavras: deixem tudo comigo. **Eu decidirei quando e como conto o que desejo contar, quando escondo, quando revelo**, quando me perco nos meandros de minha memória pelo simples prazer de fazê-lo [...] (Vásquez, 2012, p. 14, grifo nosso).

Dessa forma, a reflexão sobre o narrar perpassa a dúvida sobre o que incluir ou excluir da narrativa, assim como sobre o que é ficcional ou não: “Pensei: será que **inventei** tudo? Será que **exagerei**, será que **manipulei**, será que falseei a realidade e a vida de outros?” (Vásquez, 2010, p. 240, grifos nossos). Quando reflete sobre o ato de escrever, o narrador mostra a liberdade que possui entre expor, modificar e omitir. Somado a isso, constantemente o narrador de *Costaguana* evoca os leitores:

Faço essa confissão e espero que os senhores **não percam a confiança** em mim. **Leitores do Júri**: sei que tenho tendência a ser revisionista e mitógrafo, sei que às vezes posso tresmalhar-me; mas em pouco tempo volto ao aprisco narrativo, às difíceis regras de exatidão e da veracidade (Vásquez, 2012, p. 16, grifo nosso).

Quando chama de “Leitores do Juri” atribui aos leitores a característica final de conferir um veredicto. Assim, os comentários do narrador sobre o processo de criação, evocam a participação do leitor na construção da narrativa. Somente no século XX a dimensão do leitor passou a ser significativa para a crítica literária. Convidar o leitor para opinar, assim como manter a dúvida no leitor, atribui a ele papel crítico.

A conversa durante a narrativa é também uma conversa com o espelho, o narrador é um personagem ficcional, mas é também um agente, produz memória, história e literatura. O

exercício de metaficção evidencia a liberdade que ele possui para expor, omitir e modificar narrativas e fatos históricos que lhe é conferida pela escrita.

4.5 INTERTEXTUALIDADE

O elemento circular escolhido para ilustrar as relações intertextuais foram os elos de uma corrente. Todo texto se constrói em relação com outros textos, o movimento intertextual é inerente ao fazer literário. Na obra de JGV não é diferente, o primeiro movimento intertextual ou elo da corrente, é o diálogo que Vásquez estabelece com o *boom* latino-americano, o realismo mágico⁴³ e as obras de Gabriel García Márquez. No trecho abaixo, do livro *Os informantes*, podemos perceber a utilização do detalhismo, mas não como característica literária desse gênero, mas como uma forma de se referir e ao mesmo tempo parodiar esta característica do realismo mágico:

O discurso inteiro levou **dezesseis minutos e vinte segundos** – de acordo com meu cronômetro e sem contar os aplausos emocionados –, uma fimbria mínima daquele sábado 6 de agosto de 1988, em que Bogotá completava quatrocentos e cinquenta anos, a independência da Colômbia completava **cento e sessenta e nove anos menos um dia**, a morte de minha mãe completava **doze anos, sete meses e vinte e um dias** e eu, que completava **vinte e sete anos, sete meses e quatro dias** [...] (Vásquez, 2010, p. 22-23, grifo nosso).

Essa sequência de números, com detalhes, lembra muito a literatura de García Márquez, como no caso de Cem anos de Solidão quando Fernanda compra setenta e dois penicos ou no caso de Aureliano que durante 32 guerras civis, tem 17 filhos com mulheres diferentes. Mas não é apenas com Gabo que a intertextualidade se dá, vários elos vão sendo construídos ao longo da narrativa de Vásquez. Um outro exemplo é uma referência a Cortázar no livro *O ruído das coisas ao cair*: “Assim, perdi uma parte da cidade; ou melhor, uma parte de minha cidade me foi roubada. Imaginei uma cidade na qual as ruas, as calçadas, vão-se fechando aos poucos

⁴³ Na literatura e na crítica literária é possível encontrar uma série de definições de realismo maravilhoso, realismo mágico e realismo fantástico. Alguns teóricos apresentam divergência entre esses movimentos, relacionadas à forma/estrutura, ao país do escritor ou, até mesmo, em relação a quais tipos de artes estariam abarcadas pelos movimentos. No entanto, parece haver um consenso de que as produções do *boom* latino-americano se enquadram no movimento denominado realismo mágico, tendo como expoentes: Borges, Gabriel García Márquez, Miguel Angel Asturias e Júlio Cortázar. Assim, uma característica importante do realismo mágico é essa expressão paradoxal que conjuga o “real” e o “mágico”, mas que o mágico e o irreal aparecem na narrativa de forma naturalizada, dentro de uma realidade concreta e cotidiana, como um acontecimento ordinário, aceito dentro da nossa perspectiva do real e da racionalidade e, mais ainda, inserida na noção de realismo literário. Teorizaram sobre o tema autores como Alejo Carpentier, Franz Roh e Maggie Ann Bowers.

para nós, como os aposentos da casa no conto de Cortázar, até acabar por nos expulsar.” (Vásquez, 2013, p. 63).

Trago aqui duas alusões à obra de García Márquez onde ficam marcadas uma crítica e também uma ruptura com o movimento literário que Gabo representa: “E os chineses mortos tinham uma história para contar. Acalme-se, querida Eloísa: este não é um daqueles livros em que os **mortos falam**, ou as **mulheres belas sobem aos céus**, ou os **padres se afastam do chão** depois de tomar uma beberagem quente” (Vásquez, 2012, p. 23, grifos nossos).

Esse primeiro trecho marca uma ruptura e uma negação, em uma fala indicativa que a literatura de Vásquez está situada em outro momento literário e que, por isso, é formada de uma característica diversa ao realismo mágico. Dessa forma, o narrador anuncia que na literatura de Vásquez não iremos encontrar esses episódios que costumam ser entendidos e designados como “mágicos”, “fantásticos” e “paranormais”, mas que sua literatura tenderá mais pra o “realismo” do que para o “fantástico”.

Outro trecho, longo mais importante, em que a relação com o *boom* e com Gabo se estabelece é quando o pai de Laverde presenteia Elaine com um livro de García Márquez:

O pai, por sua vez, esperara até chegar à plataforma central para puxar seu presente, e agora, no meio do corre-corre, das ofertas dos engraxates e dos pedidos dos mendigos, explicava que era o livro de um jornalista, publicado fazia alguns anos, mas que continuava vendendo, que o sujeito era um safado, mas o livro, pelo que diziam, não era ruim. Elaine rasgou o papel de presente, viu um desenho com nove molduras azuis de cantos cortados, e nas molduras viu sinos, sóis, barretes frígios, esboços florais, luas com cara de mulher, caveiras cruzadas com tíbias, diabinhos dançantes: tudo lhe pareceu absurdo e gratuito, e o título, *Cien años de soledad* [Cem anos de Solidão], exagerado e melodramático. O senhor Julio pôs uma unha comprida sobre o E de *soledad*, que estava ao contrário.

- Só percebi depois de comprar – desculpou-se – se quiser, tentamos trocar por outro. Elaine disse que não se importava, que por um erro bobo não ia ficar sem leitura no trem. Dias depois, em carta aos avós, escreveu: ‘Mandem alguma coisa para eu ler, por favor, porque à noite fico entediada. A única coisa que tenho aqui é um livro que ganhei de presente do meu senhorio, e tentei ler, juro que tentei, mas o espanhol é muito difícil e todo mundo tem o mesmo nome. Faz tempo que não leio coisa mais chata, que até tem erros na capa. (Vásquez, 2013, p. 153).

Abaixo coloco a capa do livro *Cien Años de Soledad* no qual podemos perceber a descrição realizada por Elaine e Laverde, percebendo também a ironia contida no trecho.

Figura 6 – Capa *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez



Fonte: Google, 2024.

Outro elo intertextual que podemos analisar na obra de JGV é o diálogo com a tradição colombiana, inicialmente, é preciso mencionar que Vásquez enfatiza muito essa característica cultural colombiana, muitas vezes de forma irônica, mas sempre ressaltando que o país tem como característica marcante sua literatura, sua poesia, inclusive que se considera um país de literatos e eruditos.

No capítulo 1, do livro *O ruído das coisas ao cair*, há uma forte intertextualidade com a obra de José Asunción Silva, o primeiro capítulo leva o nome de um verso de seu poema Nocturno, “Uma só sombra longa”, e, quando é narrado o incidente com Ricardo Laverde, há um longo trecho em que o poema aparece, sendo aos poucos “recitado”:

Pouco depois perdi os sentidos, mas a última imagem que tenho continua bastante clara na minha memória: é de meu corpo sendo **levantado no ar** e do esforço dos homens que me elevam até a carroceria do veículo e me punham junto a Laverde como **uma sombra ao lado da outra**, deixando na lataria uma mancha de sangue que, **naquela hora e com tão pouca luz**, era preta como o céu **noturno** (Vásquez, 2013, p. 47, grifos nossos).

É possível estabelecer uma série de relações da narrativa com o poema, alguns trechos do poema são: “tua sombra fina e lânguida”; “minha sombra, pelos raios da lua projetada”; “eram uma só sombra longa”; e, por fim, o próprio nome do poema “Nocturno”.

Assim, outro elo intertextual na obra de JGV, é a referência a livros e autores clássicos da literatura colombiana, como *Maria de Isaacs*: “O velho Seeler, um sujeito horrível, um dos patriarcas do antissemitismo em Bogotá, uma vez se hospedou no hotel e meu pai o recebeu com a desculpa de tê-lo visto chegar com Maria de Isaacs na mão.” (Vásquez, 2010, p. 125). E

A voragem, de Rivera: “[...] estava no andar de cima, no quarto de Enrique, ouvindo um dos primeiros capítulos de *A voragem pelo rádio*” (Vásquez, 2010, p. 127).

Somado a isso, também se faz presente a literatura latino-americana: “mais ou menos como aquele personagem de **Borges** [...]. ‘Na suma teológica nega-se que Deus possa fazer com que o passado não tenha havido’” (Vásquez, 2010, p. 156, grifo nosso).

Outro elo se estabelece com uma marcante referência a Joseph Conrad. No livro *Costaguana*, o intertexto é fortemente marcado não apenas pelas referências ao escritor como na intertextualidade com seu livro *Nostramo*. A começar por todas as epígrafes do romance, que são de *Nostramo*, temos também Conrad como um personagem da narrativa, que aparece principalmente a partir do terceiro capítulo, “Joseph Conrad pede socorro”.

Já nas outras duas obras, a intertextualidade permanece, mas de forma mais sutil, no livro *Os informantes* nomeando um dos personagens, Konrad Deresser. E no Ruído há uma breve menção: “Eu ainda não sabia que um **velho romancista polonês** falara muito tempo antes da linha de sombra, daquele momento em que um homem jovem se transforma em dono de sua própria vida [...]” (Vásquez, 2013, p. 40, grifo nosso).

Outro elo intertextual são as referências à literatura internacional, ao cânone literário e também com outras artes, como a pintura. Um exemplo é a comparação com o Gato de Botas, de Alice no País das Maravilhas, de Carroll: “[...] ali estava meu pai, presente apenas com seu sorriso, como o **gato de Cheshire**” (Vásquez, 2010, p. 53, grifo nosso). E com a obra literária de Kafka, em sequência com: Cartas ao pai, A metamorfose e O castelo: “[...] poupando-me, de alguma maneira, da necessidade patética de escrever **cartas ao pai, de transformar-me em inseto**, de pedir licença para **dormir no castelo**” (Vásquez, 2010, p. 221, grifo nosso). E *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry:

[...] leu umas páginas de *O pequeno príncipe* (as do desenho com carneirinho, que faziam Maya morrer de rir) e, [...] gostava das ilustrações de Saint-Exupéry e gostava porque a faziam pensar em Ricardo, o trecho no qual o Pequeno Príncipe pergunta ao piloto que coisa é aquela e o piloto responde: ‘Não é uma coisa. Isso voa. É um avião. É meu avião’ (Vásquez, 2013, p. 193).

Em intertexto com as artes, como as artes plásticas: “[...] toda a sua cabeça era um redemoinho, era como partilhar a mesa com uma árvore de Van Gogh.” (Vásquez, 2010, p. 125). Ou em *O ruído das coisas ao cair*: “Olhei para o céu, azul-marinho, como um daqueles céus de Magritte, e antes de cair a noite vi os primeiros morcegos [...]” (Vásquez, 2013, p. 118). E o cinema:

Assim começaram a levar vida dupla, vida de amantes clandestinos que não despertou as desconfianças de ninguém, vida na qual Ricardo Laverde era Dustin Hoffman em *A primeira noite de um homem*, e a senhorita Fritts era a senhora Robinson e ao mesmo tempo sua filha, que também se chamava Elaine: isso devia significar alguma coisa, não era coincidência demais? (Vásquez, 2013, p. 162).

É relevante perceber que as alusões às outras obras, muitas vezes explícitas, se fazem frequentemente em tom zombeteiro. Mas o uso da intertextualidade tem também outro objetivo, o de lembrar ao narrador que estamos lendo um texto literário, ou seja, lembrar ao leitor da dimensão ficcional da narrativa. Evidenciar o caráter ficcional da narrativa, é, ao mesmo tempo, se eximir de uma narrativa verídica e colocar em xeque narrativas que se pretendem verídicas. Como diria Borges (2013, s.p.): “Afirmar que é verídica é agora uma convenção de toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é verídica”. Um exercício contrário e provocativo seria possível? Algo como: Afirmar que é ficcional é agora uma convenção de toda narrativa histórica; a minha, no entanto, é ficcional.

Por fim, a intertextualidade na obra de Vásquez, assume estratégias, como a de estabelecer um diálogo em forma de reverência ou crítica ao boom latino-americano, criando um movimento de aproximação e afastamento; e criar um elo com a tradição colombiana e com o cânone literário. O texto se constrói em relação com outros textos, uma questão levantada por Homann (2021) é em que medida essas relações intertextuais também não ocorrem no intuito de recuperar algo relacionado à memória coletiva.

Por fim, por meio das cinco estratégias escolhidas, analisamos o movimento de apresentar uma contranarrativa de Vásquez em sua trilogia colombiana. Foi possível perceber que cada categoria traz consigo um questionamento à narrativa oficial, que se configura, então como uma estratégia na construção da crítica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Perder-se também é caminho” (Lispector, 2015)

O objetivo geral dessa pesquisa foi **analisar as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez para a construção de uma contranarrativa em sua trilogia colombiana**. Para isso, na primeira parte do trabalho apresentamos sua carreira, sua obra e sua repercussão, além dos três romances escolhidos, de forma a retratar o contexto macro – político, social e cultural – e micro – a história pessoal de seus personagens, além da maneira como o autor articula essa relação. Em seguida, discutimos as relações entre Literatura, História e Memória Cultural, principalmente, a partir da concepção de novo romance histórico na América Latina e de metaficção historiográfica. E, por fim, analisamos as estratégias utilizadas por Juan Gabriel Vásquez em sua “trilogia colombiana” (*História Secreta de Costaguana*, *Os informantes* e *O ruído das coisas ao cair*) para contrapor e questionar a História Oficial.

No primeiro capítulo identificamos o contexto macro e micro de cada narrativa e construímos uma análise dos romances de forma a apresentar a literatura que nos debruçaremos durante a tese. Assim, no primeiro romance apresentado, *História secreta de Costaguana*, falamos sobre: (a) a “invenção do Panamá”, pois amparado na instabilidade política colombiana, somada à vontade de possui a concessão do Canal, os Estados Unidos financiam uma guerra civil com intuito de apoiar a independência do território em que está localizado o canal, que passa a se chamar Panamá; e (b) sobre a história roubada, o pretexto utilizado por Juan Gabriel Vásquez para escrever o romance apoiado na prerrogativa de que Joseph Conrad roubou a história de Altamirano para escrever *Nostromo* e de que *História secreta de Costaguana* é sua oportunidade de contar sua versão dos fatos.

No segundo romance, *Os informantes*, a situação macro se ampara no apoio colombiano aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, assim nos debruçamos sobre a criação das listas negras e do Hotel Sabaneta em Fusagasugá. Assim como a mudança de posicionamento da Colômbia durante o conflito que gerou a perseguição de alemães, italianos e japoneses que tiveram sua família, bens e negócios seriamente afetados. Já a situação micro versa sobre o silêncio e a memória, tendo em vista que essa dualidade é constante no romance, pois pai e filho, mediados pela personagem Sara, disputam entre manter a memória viva do que houve no país ou esquecer o que ocorreu

para, conseqüentemente, diminuir a dor do ocorrido. Assim, temas como o trauma, o testemunho, a construção da identidade e a fragmentação da memória são explorados.

No terceiro romance, *O ruído das coisas ao cair*, o contexto macro é representado pelo narcotráfico colombiano, assim são explorados temas como: o tráfico da maconha, “guerra as drogas”, guerrilhas, violência urbana, além da figura icônica e contrastante de Pablo Escobar. No contexto micro são exploradas as marcas que uma época de extrema violência pode causar às vidas pequenas, como dor, traumas e perdas, além do tema da memória que também é latente no romance.

No segundo capítulo apresentamos um referencial teórico sobre O novo romance Histórico e sobre a metaficção historiográfica no intuito de compreender a relação entre três campos do saber que são: a literatura, a história e a memória cultural. São trabalhadas nesse tópico as interfaces entre os campos da literatura e da história, assim como da memória e da cultura. Na perspectiva de Fernando Aínsa e Seymour Menton é discutido a ideia de Novo Romance Histórico, especialmente, na América Latina. Já para trabalhar com a metaficção historiográfica, foi utilizada a teoria de Linda Hutcheon. Por fim, trabalhamos com a ideia de narrativa e contranarrativa, principalmente, amparada na ideia de metanarrativas e narrativas-mestras totalizantes de Jean-François Lyotard. A partir dessa leitura e análise são identificadas 22 (vinte duas) categorias que são características listadas pelos autores como inerentes a esse subgênero contemporâneo.

No terceiro capítulo escolhemos 5 (cinco) categorias das 22 (vinte e duas) listadas anteriormente para analisar a trilogia colombiana de Juan Gabriel Vásquez, no intuito de perceber como, a partir dessas estratégias Vásquez vai construindo sua contranarrativa, no intuito de desconstruir a História Oficial. As categorias escolhidas foram: relação com fontes históricas e documentais; sobreposição de tempos diferentes; multiplicidade de pontos de vista; metaficção; e intertextualidade.

Na sequência analisamos os três romances a partir das cinco estratégias escolhidas, de forma a mostrar como a narrativa de Vásquez se constrói amparada nessas categorias, realizando questionamentos à versão historiográfica e produzindo sua contranarrativa. Assim, conseguimos perceber que as relações com as fontes documentais podem gerar desconfiança, ao invés de credibilidade, se essa relação for mediada pela ironia e questionamento da legitimidade documental, o que conseqüentemente questiona a narrativa histórica pois atribui subjetividade, parcialidade e ficcionalidade ao trabalho no historiador.

A sobreposição de tempos também questiona a narrativa historiográfica tendo em vista que o acesso ao passado ocorre a partir de suportes mnemônicos amparados pelo ato de rememorar. Sendo a memória fragmentada, intermitente, intervalar, a construção de um fio condutor que ligue os acontecimentos também pode ser traçada de forma ficcionalizada. Somado a isso, o movimento de apresentar variados pontos de vista, também questiona os critérios de objetividade, imparcialidade, abalando inclusive as noções de verdade e realidade. Levando em consideração que cada relato traz sua interpretação, que podem ser, inclusive, contraditórias entre si, o que também questiona a certeza do relato historiográfico, evidenciando a inexistência de uma só verdade.

O exercício de metaficção revela a liberdade dada ao narrador para construir sua narrativa a partir de seu arcabouço teórico, documental, factual e mnemônico, assim, ele também possui a autonomia de seu eixo narrativo, que precisa ligar diversos acontecimentos isolados, desse modo, ele escolhe o que quer revelar, o que não mostrar, se configurando como um agente produtor não apenas de literatura, mas também de história e memória coletiva.

Outra estratégia utilizada por Vásquez para construir sua contranarrativa é a intertextualidade, pois, a partir dela, pode-se além de resgatar memórias culturais que já criticam ou questionam acontecimentos históricos, também é possível enfatizar o caráter ficcional da narrativa literária.

Com isso, concluímos que a contranarrativa de Vásquez se efetiva por meio da utilização de suas estratégias, a partir dos questionamentos ligados à cada categoria, a contranarrativa se constitui e se consolida. Desconfiando das fontes historiográficas; utilizando o recurso fragmentado da memória; evidenciando uma multiplicidade de pontos de vistas sobre o mesmo acontecimento; refletindo sobre o que esconde, o que revela, o que modifica; e lembrando constantemente do caráter ficcional da narrativa literária. Com esses artifícios Vásquez cria uma versão contraditória à historiografia oficial com sua narrativa e sua obra.

Assim, neste trabalho, a tese de que Vásquez cria uma contranarrativa à História Oficial, com sua narrativa e sua obra, através de estratégias inerentes à ficção pós-moderna, se confirma. Já que apresentamos a “trilogia colombiana” de Vásquez como uma contranarrativa da historiografia oficial colombiana amparados principalmente da discussão sobre a metaficção historiográfica, dentro dos estudos da pós-modernidade.

Dessa forma, essa tese contribui ao abordar a literatura pelo olhar da contranarrativa da pós-modernidade, trazendo à tona a discussão sobre a criação de narrativas e a possibilidade do novo romance histórico como uma contraposição às narrativas mestras totalizantes criadas pelo

advento da modernidade; ao evidenciar como o novo romance histórico e a metaficção historiográficas são formas de contrapor e de resistir às narrativas totalizantes impostas pela modernidade e por suas narrativas, que advogam universalismo, objetividade e imparcialidade; ao apresentar, dentro dos estudos acadêmicos brasileiros, uma discussão sobre história, memória e literatura da América Latina, mais especificamente colombiana, a partir de um olhar “externo” (brasileiro), que perpassa a forma como produzimos cultura, história e memória. Assim, apresentamos uma discussão sobre memória e literatura em constante diálogo com a história de outro país, que não é o nosso; ao explorar a literatura de Vásquez, especialmente, a “trilogia colombiana” a partir do olhar e da relação que se estabelece entre o macro e o micro, entre o público e o privado; e ao valorizar a literatura latino-americana como objeto de estudo e de reflexão.

Além disso, a partir da realização da pesquisa foi possível identificar lacunas (*gaps* de pesquisa) assim como possibilidades de pesquisas futuras, são elas compostas de temáticas que atravessam os três romances e ainda não foram explorados em publicações anteriores. A primeira é a questão da paternidade, que é latente na trilogia colombiana. Conforme o próprio Vásquez em entrevista:

penso que o conflito entre um pai e um filho é a quintessência do conflito histórico. O conflito histórico é basicamente uma tensão entre duas maneiras diferentes de ver o mundo, e isso de fato muitas vezes se reflete dessa forma: na crítica que os pais fazem dos filhos, pelo que eles fizeram do mundo que demos a eles; ou na crítica que os filhos fazem dos pais, por terem deixado o mundo desse jeito. Portanto é evidente que, em certo nível, todo conflito entre pai e filho é um conflito histórico [...] (Cavalcanti, 2013, p. 245).

O segundo tema de pesquisa que emerge é relacionado à cidade de Bogotá, aos espaços, à cartografia. Esse é um elemento importante na literatura de Vásquez, principalmente, porque há uma oposição com a literatura do *boom* latino-americano em que são exploradas mais comumente a Colômbia litorânea e caribenha.

Caroline Houde (2017) em seu artigo “Una geografía de la memoria em Los Informantes de Juan Gabriel Vásquez y El mundo de Afuera de Jorge Franco” analisa os vínculos entre o espaço e a memória no romance e demonstra como a partir do contraste entre o “aqui” e o “ali”, entre o “dentro” e o “fora” permitem um diálogo íntimo com determinados momentos do passado colombiano. No entanto, novas conformações nos fazem refletir sobre a construção identitária e sua relação com o lócus, a globalização e o passeio no tempo, com o retorno dos romances históricos, são dois fenômenos que chamam a atenção.

Um terceiro tema que é muito presente na narrativa de Vásquez é a mídia, a forma como ela está presente nas relações cotidianas dos personagens, mesmo no século XIX quando ainda eram os jornais, depois com o rádio e a televisão. Essa é uma temática que perpassa a literatura de Vásquez e poderia render bons frutos de análises. Além disso, pesquisas sobre o corpo e a corporeidade também podem ser conduzidas, o corpo morto, ferido, amputado, impotente, entre outros.

Por fim, uma questão latente durante toda a narrativa de Vásquez é uma crítica à presença dos Estados Unidos na política latino-americana. Esse é um tema que poderia ser abordado sob o olhar da imperialidade e/ou da teoria da dependência. Apesar de Vásquez não reconhecer essa denúncia, a presença dos EUA na sua literatura e na vida latino-americana é pungente (Cavalcanti, 2012). Isso nos faz retornar à condição pós-moderna descrita por Hutcheon, que precisa da estrutura para realizar a crítica.

Desse modo, é da estrutura que a crítica se alimenta, por isso influência e denúncia convivem de forma paradoxal. Nas palavras de Linda (1991, p. 12): “seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução”. Desse modo, o movimento pós-moderno, assim como sua ficção realizam o exercício de desafiar a cultura, a literatura e a memória de dentro pra fora. Para isso, se amparam e se aproveitam da estrutura para construir sua narrativa ou contranarrativa. Esse foi o intuito principal desse trabalho, analisar como o autor colombiano, Juan Gabriel Vásquez, durante sua obra, acessa campos do saber como a literatura, a história e a memória cultural e elabora sua versão dos fatos, mas não apenas uma versão como tantas outras, mas uma versão contraditória.

EPÍLOGO

Escrevo essas palavras após a defesa da tese, imensamente satisfeita por ter conseguido finalizar essa etapa de minha carreira acadêmica. Apesar de exitosa, essa trajetória foi marcada por muitos desafios que envolveram não apenas os percalços da vida acadêmica, como também, uma série de mudanças que ocorreram na minha vida pessoal, como três mudanças de casa e de cidade, uma gravidez gemelar e, ao final da escrita da tese, uma maternidade solo.

Não podemos negligenciar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no fazer científico, principalmente daquelas que se envolvem com o trabalho do cuidado, como por exemplo, o maternar, o cuidado com pessoas idosas e/ou pessoas enfermas. No Brasil, como em outros países do mundo, as mulheres ainda são responsabilizadas (em sua maior parte ou em sua totalidade) não apenas pelo cuidar de outrem como também pelas atividades domésticas.

Esse trabalho contínuo, invisível e extenuante, muitas vezes sem o devido apoio e valorização, tem impacto direto na saúde física e mental dessas mulheres, que precisam muitas vezes compartilhar essas atividades com uma rotina de estudos e de trabalho. Assim, é mais do que esperado que a produção dessa mulher em todos os âmbitos de sua vida tenda a cair.

Seria muito bonito que esse epílogo fosse apenas uma escrita final, motivacional, dizendo que todas as mulheres são capazes de alcançar o que desejam e sonham. Mas, eu seria extremamente irresponsável se “vendesse” essa promessa de que no final tudo dará certo e, principalmente, se omitisse da minha narrativa todas as dificuldades que enfrentei. Para mim, narrar as dificuldades não é sinônimo de fraqueza, muito menos justificativas de como eu poderia ter feito um trabalho melhor se minha vida fosse diferente.

Para mim, evidenciar as dificuldades que as mulheres enfrentam no fazer científico é mais um grito de alerta, para que possamos repensar nossas relações de gênero na academia e na sociedade. Não há dúvidas de que as mulheres contribuem significativamente para o fazer científico ao longo do tempo, mas a questão que fica é: “a que custo?”.

Por fim, precisamos refletir sobre as renúncias que as mulheres têm feito para alcançar resultados, assim como sobre quantas delas desistiram de seus resultados, pois não estavam dispostas a renunciar. Somado a isso, precisamos ponderar se os homens enfrentam esses mesmos desafios e dilemas e se compete apenas a elas essas responsabilidades.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. **Cuadernos Americanos** v. 4 n. 28. p. 13-31. Madrid, 1991. Disponível em: <http://www.cialc.unam.mx/ca/ne/NE-28.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.
- ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. A morte e a donzela e que bom te ver viva: o teor testemunhal. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 6, p. 105-120, 2010.
- ALVES-MAZZOTTI, A. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação, **Revista Múltiplas Leituras**, v.1, n. 1, p. 18-43, jan. / jun. 2008.
- ANIVERSÁRIO 50 ANOS CORPOS DE PAZ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tnARE06Ofzc&t=89s>. Acesso em: 06/03/2022. Acesso ao discurso na íntegra: <https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/peace-corps-establishment-19610301>. Acesso em: 29 set. 2024.
- ARISTIZÁBAL, Juanita. Mausoleos y formas sin nombre: escritura y violencia em Tomás González y Juan Gabriel Vásquez. **Revista de Estudios Hispánicos**, v. 53, n. 1, p. 37-58, 2019. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/726806>. Acesso em: 05 fev. 2024.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- Assmann, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 17 nov. 2024.
- AZEVEDO, Cecília. Regenerando a alma americana: Os corpos de paz na América Latina. **Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC**, 1998.
- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BASTOS, Alcmeno. As fontes documentais e os autores de romances históricos (por eles mesmos). In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22597>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- BAVCAR, Evgene. O corpo, espelho partido da história, 2003. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-corpo-espelho-partido-da-historia/>. Acesso em: 05 dez. 2024.
- BAYONA, Jorge. “Usted, Joseph Conrad, me ha robado”: De Nostromo a Historia secreta de Costaguana, **La palabra**, Tunja, p. 172-190, 2013. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/1524710048>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BERND, Zila. **Persistência e memória**. Porto Alegre: Besouro Box, 2018.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**, 2013. Disponível em: <https://varaldeleitura.blogspot.com/2013/07/conto-o-livro-de-areia-de-jorge-luis.html>. Acesso em: 09 de set. de 2024.

BOTOSO, Altamir. Romance picaresco e malandro: a consagração do anti-herói. **Revista Trama**, v. 12, n. 25, p. 205-235, 2016.

BRASIL ESCOLA. **Conhecendo uma lupa**, 2024. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/fisica/conhecendo-uma-lupa.htm>. Acesso em: 17 de nov. de 2024.

BROWN, Andrew; GABRIEL, Yiannis; GHERARDI, Silvia. **Storytelling and change: an unfolding history**. Organization, v. 16, n. 3, p. 323-333, 2009.

CAVALCANTI, Diogo. Entrevista: Juan Gabriel Vásquez. “O passado nos acompanha e nos modifica”. **Revista Alea**, v. 15, n. 1, p. 235-246, 2013.

CAVALCANTI, Diogo. O resgate de uma experiência esvaziada: el ruido de las cosas al caer e a ficção sobre o narcotráfico. **Revista Alea**, p. 266-278, 2016.

CAVALCANTI, Diogo. A poética do deslocamento em Juan Gabriel Vásquez. **XV Abralic**, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491496430.pdf. Acesso em: 06/02/2022.

CAVALCANTI, Diogo. A memória em Los informantes, de Juan Gabriel Vásquez. **Poligramas 39**, p. 37-53, 2014.

CAVALCANTI, Diogo. **Deslocamento e memória na trilogia colombiana de Juan Gabriel Vásquez**. Tese de doutorado, 2016. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1CVzYioRk8IA4G_ya4bAZ5HN_QapefvL1/view. Acesso em: 17 de nov. de 2024.

CAVEDON; FERRAZ. Representações sociais e estratégia em pequenos comércios. **RAE**, v. 4, n. 1, 2005.

COLVILLE, Ian; BROWN, Andrew; PYE, Annie. Simplexity: sensemaking, organizing and storytelling for our time. **Human Relation**, v. 65, n. 1, p. 5-15, 2012.

CORREA, Juan. Ferrocarriles y soberanía: el ferrocarril de Panamá 1850-1903. **Am. Lat. Hist. Econ.**, n. 2, p. 28-49, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/alhe/v22n2/v22n2a2.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

CORREA, Alessandra Morgado Horta et al. Soldadinhos-de-chumbo e bonecas: representações sociais do masculino e feminino em jornais de empresas. **Rev. adm. contemp.** [online]. 2007, vol.11, n.2, pp. 191-211.

CORREA, Jean-Santiago. Inversión extranjera y construcción de ferrocarriles en Colombia: the Panama Railroad Co. (1850-1903). **História econômica e história de empresas**, p. 131-169, 2009. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/15>. Acesso em: 01 dez. 2024.

CZARNIAWSKA, Barbara. **A theory of organizing**. Edward Elgar, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas, ou, o Gaio saber inquieto**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DINIZ, A. P.; CARRIERI, A. P.; BARROS, A. N. Invisibilidade social e trabalho noturno: reflexões a partir de representações sociais de garçons. **Gestão e Planejamento**, 14, 1, 2013.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ENRÍQUEZ, Ingrid. La nueva generación de escritores colombianos: bajo la sombra de García Márquez. In: **Actas del II Simposio Internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasília**, 2012. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2012/19_zuniga.pdf. Acesso em: 05 fev. 2024.

FERNANDES, Cláudio. **Escola dos Annales**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/escola-dos-annaes.htm>. Acesso em: 05 dez. 2024.

FLECK, G. A conquista do “entre-lugar”: a trajetória do romance histórico na América. **Gragoatá**, n. 23, p. 149-167, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33183/19170>. Acesso em: 16 set. 2024.

FRANCO, Ricardo. La reconstrucción paródica del pasado histórico: intertexto y metaficción en Historia Secreta de Costaguana. **Literatura: teoría, historia, crítica**, p. 259-294, 2010.

FREIRE, Raúl. Voltaire en los trópicos o los trópicos sobre Voltaire: civilización vs. Naturaleza en Historia Secreta de Costaguana. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, n. 78, p. 321-340, 2012.

FREITAS, Maria Ester. Viver a tese é preciso! Reflexões sobre as aventuras e desventuras da vida acadêmica. **Revista de Administração de Empresas**, v. 42, n. 1, p. 88-93, 2002.

FROTSCHER, Méri. Traduções. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642/pdf>. Acesso em: 27 set. 2024.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Gasparetto Júnior, Antonio. **Escola dos Annales**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/escola-dos-annaes/>. Acesso em: 05 dez. 2024.

GARCÍA, Mauricio. **El tramo entre Cólón y Sulaco: un análisis intertextual sobre Nostromo, de Joseph Conrad, e Historia secreta de Costaguana, de Juan Gabriel Vásquez**, 2019.

Geoconceição. **Canal do Panamá**, 2011- Disponível em:
<http://geoconceicao.blogspot.com/2011/11/canal-do-panama-por-um-mundo-menor.html>.
 Acesso em: 25 de ago. 2023.

GONZÁLEZ, Aníbal. Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en El ruido de las cosas al caer. **Cuadernos de Literatura**, v. XX, n. 40, 2016. Disponível em:
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17274>. Acesso em: 05 fev. 2024.

GONZÁLEZ, Jorge Alberto. Juan Gabriel Vásquez, El ruido de las cosas al caer, Bogotá: Alfaguara, 2011. **Linguística y Literatura**, n. 63, p. 358-361, 2013. Disponível em:
<http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n63/n63a22.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2024.

GONZÁLEZ, Daniuska. “El presente era un peso y un estorbo” subjetividades de la huerfanía en la narrativa de colombiano Juan Gabriel Vásquez. **Revista Chilena de Literatura**, n. 97, p. 153-174, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HENDERSON, James David. **Víctima de la globalización**: la historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2012.

HOMANN, Florian. Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince. **Estudios de Literatura Colombiana**, n. 49, p. 193-211, 2021. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/journal/4983/498368448012/html/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

HOUDE, Caroline. La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en El sueño del celta de Mario Vargas Llosa e Historia secreta de Costaguana de Juan Gabriel Vásquez. **Valenciana**, v. 8, n. 16, p. 101-123, 2015. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-25382015000200101&script=sci_abstract. Acesso em: 12 de ago. de 2023.

HOUDE, Caroline. Una geografía de la memoria em Los informantes de Juan Gabriel Vásquez y el mundo de afuera de Jorge Franco. **Estudios de literatura colombiana**, 40, p. 13-27, 2017.

HUTCHEON, Linda. Historiographic Metafiction: parody and the intertextuality of history. In: MCGILL; O'DONNELL; DAVIS. **Intertextuality and contemporary American fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 3-32, 1989.

INDURSKY, Alexei Conte; SZUCHMAN, Karine. Grupos do testemunho: função e ética do processo testemunhal. IN: SIGMUND FREUD ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA (Org.). **Clínicas do Testemunho**: reparação psíquica e construção de memórias. Porto Alegre: Criação Humana, 2014.

INNIGER, Esther. Juan Gabriel Vásquez e Gustavo Guerrero. Conversación. **Versants**, n. 65, v. 3, p. 163-185, 2018.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=_I9l7upG0DI. Acesso em: 17 de nov. de 2024.

JODELET, D. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1989.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin. Entrevista Narrativa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KLEE, Paul. **Angelus Novus**, 1920.

KLOCK, Ana; MENDEZ, Hugo. Literatura latino-americana contemporânea: perspectivas desconstrucionistas e decoloniais de heróis – projetos de leitura crítica. **Revista A cor das Letras**, v. 20, n. 2, p. 192-208, 2019.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Disponível em: <https://ppec.ufms.br/files/2020/10/A-estrutura-das-revolu%C3%A7%C3%B5es-cient%C3%ADficas-Kuhn.pdf>. Acesso em 17 de nov. de 2024.

LAVORATI, Carla; TEIXEIRA, Níncia. Diálogos entre Literatura e História: a construção discursiva no novo romance histórico. **Interfaces**, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/957/965. Acesso em: 16 set. 2024.

LEÃO, C. Concorrência leva Canal de Suez a oferecer até 30% de desconto. **Guia Marítimo**, 2016. Disponível em: <https://www.guiamaritimo.com.br/noticias/maritimo/concorrenca-leva-canal-de-suez-a-oferecer-ate-30-de-desconto>. Acesso em: 25 de ago. de 2024.

LISBOA, Marcos José Alves. O conceito de identidade narrativa e a alteridade na obra de Paul Ricouer: aproximações. **Impulso**, p. 99-112, 2013. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/1089/1133>. Acesso em: 19 out. 2020.

LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez: historia de un deicidio**. Espanha: Alfaguara, 2021.

LOJO, Maria Rosa; BUITURÓN, Marcela; FLECK, Gilmei. Apresentação do dossiê: arte literária na América Latina como via de descolonização. **Revista Entreletras**, v. 12, n. 3, 2021. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13744/19795>. Acesso em: 16 set. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAESENEER, Rita; VERVAEKE, Jasper. Un fósforo en la oscuridad: conversación con Juan Gabriel Vásquez. **Confluencia**, v. 28, n. 2, p. 209-216, 2013.

MAESENEER, Rita; VERVAEKE, Jasper. Sensaciones, sonidos y silencios en el ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez. **Revista Chilena de Literatura**, n. 101, p. 405-425, 2020.

MAESENEER, Rita; VERVAEKE, Jasper. “Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta”. **ALEPH: escritores hispanoamericanos en España**, n. 25, 2012.

MENDEZ, Hugo; FLECK, Gilmei. Projetos decoloniais na América Latina: o romance histórico latino-americano e a dupla descolonização epistemológica. **Nova revista amazônica**, v. 10, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/12763>. Acesso em: 28 de set. 2024.

MENDEZ, H.; GUIZZO, A. Simón Bolívar, o inimigo nº 1 do Peru: perspectiva desconstrucionista e decolonial em La vista de Bolívar (2018). **Revista Moara**, n. 56, v. 2, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/viewFile/10562/7323>. Acesso em: 26 set. 2024.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MORIGI, Valdir; LAROQUE, Luís; MAGALHÃES, Nara; GOMES, Carla; BARDEN, Júlia. Memória cultural na construção das identidades e mapas imaginários de práticas culturais étnicas. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3676>. Acesso em: 05 de out. de 2024.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. 404 p.

MUÑOZ, Juliana. (Re) escritura como resistência: o novo romance histórico latino americano. **Revista dEsEnrEdoS**, ano VII, n. 25, ago. 2016. Disponível em: <http://desenredos.com.br/wp-content/uploads/2022/11/Desenredos25-artigo-JulianaFTMunoz.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.

NERUDA, Pablo. Confesso que vivi: memórias. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

NOHE, Hanna. Intertextualidad y transculturalidad en Historia Secreta de Costaguana. In: DOMINGUEZ, E.; TAUZIN-CASTELLANOS, I. **Viajes, exilios y migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI**, 2018.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **O novo romance histórico brasileiro em travessias: A república dos Bugres e Conspiração Barroca**, de Ruy Reis Tapioca. Tese de doutoramento pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/173266>. Acesso em: 25 jul. 2024.

OLIVEIRA, Karine; ARAÚJO, Priscila. Malinche, de Laura Esquivel: uma discussão sobre o romance e o novo romance histórico latino-americano. **Revista Rascunhos Culturais**, v. 13, n. 26, p. 141-152, 2022.

PEIRANO-VEJO, Maria Elisa; STABLEIN, Ralph. Constituting change and stability: sensemaking stories in a farming organization. **Organization**, v. 16, n. 3, p. 443-462, 2009.

PEREIRA, Luís Miguel. **No centenário do nascimento de Paul Ricouer: a memória como espaço de experiência e horizonte de espera**, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/dia/v27n2/v27n2a11.pdf>. Acesso em: 19 out. 2020.

PRATA, Mário. Uma tese é uma tese. In: **Estado de Minas**, Caderno 2, 1998. Disponível em: <https://www.tudosobreposgraduacao.org/post/uma-tese-%C3%A9-uma-tese>. Acesso em: 08 de jan. de 2024.

QUELER, Jefferson José. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. **Varia Historia**, n. 49, v. 29, p. 367–369, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/PXw5WYy7vJp93qdZ3MGmTgq/>. Acesso em: 27 set. 2024.

RAMÍREZ, Fernando. Cicatriz sobre el cuerpo colombiano. **Letras Libres**, p. 82-93, 2011. Disponível em: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_15557_13362.pdf. Acesso em: 05 fev. 2024.

RAMÍREZ, Marisella. La antimemoria, lo antisocial y la contra-imagen en las dos últimas novelas de Juan Gabriel Vásquez: El ruido de las cosas al caer (2011) y Las reputaciones (2013). **Revista Papeles**, v. 6, n. 12, p. 72-77, 2015.

RICOUER, Paul. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 2004. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7726912/mod_resource/content/1/RICOEUR_O%20si%20mesmo%20como%20um%20outro.pdf. Acesso em: 05 dez. 2024.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RINCÓN, Omar. Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. **MATRIZES**, São Paulo, v. 7, nº 2, p.01-33, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/matrices/article/view/69414/71991>>. Acesso em: 11 ago. 2024.

RIVAS, Luz. El narcotráfico como mundo de machos: imaginarios de lo masculino en Cartas cruzadas y El ruido de las cosas al caer. **Cuadernos de Literatura**, v. XXI, n.º 41, 2017.

RODRIGUEZ, Ingrid Judith Rodríguez; MONTAÑEZ, Amanda Pérez. Reflexões sobre o exílio interno: leitura do livro O ruído das coisas ao cair de Juan Gabriel Vásquez. **Anais do VII Colóquio de Estudos Literários**, 2014.

SANTOS, D. A. O continente: um romance histórico tradicional ou um novo romance histórico? **Akrópolis** Umuarama, v. 17, n. 3, p. 123-129, jul./set. 2009.

SARAIVA; L. A. SOARES, C. B.; Natt, E.D. Representações Sociais De Relações De Trabalho: Um Estudo Com Trabalhadores Primarizados. **Revista pensamento contemporâneo em administração**, v. 10, n. 1, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Mário. O local do testemunho. **Tempo e argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 17 nov. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Mário. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

SEYDEL, Ute. Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones. **Escritos**: revista del centro de ciencias del lenguaje, n. 25, p. 49-85, 2002.

SEYDEL, Ute. La constitución de la memoria cultural. **Acta poética**, n. 35, v. 2, p. 187-214, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v35n2/v35n2a12.pdf>. Acesso em: 27 de set. de 2024.

TORRE, Michelle Márcia Cobra. **Literatura, história e memória em Gabriel García Márquez**: cem anos de solidão, o general em seu labirinto e o outono do patriarca. Tese de doutoramento pela Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AQVQK5/1/tese_michelle_m_rcia_cobra_torre.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

URIBE, Luis Henao. Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en El ruido de las cosas al caer, de Juan Gabriel Vásquez. **Estudios de Literatura Colombiana**, n. 42, 2018.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **História Secreta de Costaguana**. (Tradução de Heloisa Jahn) Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **Os informantes**. (Tradução de Heloisa Jahn) Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **O ruído das coisas ao cair**. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **El arte de la distorsión**. Fundamentos de arquitectura e patrimonio, 2009.

VERVAEKE, Jasper. La obra y trayectoria tempranas de Juan Gabriel Vásquez. **Passavento**: Revista de Estudos Hispânicos, v. VI, n. 1, p. 189-210, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/36019387/La_obra_y_trayectoria_tempranas_de_Juan_Gabriel_V%C3%A1squez. Acesso em: 27 de ago. de 2023.