



UFRR

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, ARTES E CULTURA REGIONAL**

JULIÁN ANDRÉS CORREDOR PULGARÍN

**FUGA, EXÍLIO E DESLOCAMENTO: ALGUMAS VIAGENS ANTES DA PARTIDA
FINAL DE ÓSCAR COLLAZOS**

**Boa Vista, RR
2016**

JULIÁN ANDRÉS CORREDOR PULGARÍN

**FUGA, EXÍLIO E DESLOCAMENTO: ALGUMAS VIAGENS ANTES DA PARTIDA
FINAL DE ÓSCAR COLLAZOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama

**Boa Vista, RR
2016**

**FUGA, EXÍLIO E DESLOCAMENTO: ALGUMAS VIAGENS ANTES DA PARTIDA
FINAL DE ÓSCAR COLLAZOS**

Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 31 de março de 2016 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Professora Doutora Maria Helena Valentim Duca Oyama
Orientadora / Professora do PPGL – UFRR

Professora Doutora Eurídice Figueiredo
Professora convidada - UFF

Professor Doutor Roberto Carlos de Andrade
Professor do PPGL – UFRR

Professor Doutor Reginaldo Gomes de Oliveira
Suplente / Professor do PPGL – UFRR

Esta dedicatoria es un mapalé;
porque se lo dedico a
mi mamá, mi papá
y a Le.

Ao casal que me trouxe ao mundo,
Betty e Caliche,
que junto com Lele,
ainda me dão bola.

AGRADECIMENTOS

Agradeço *In memoriam* ao Óscar Collazos, pelo conhecimento e prazer que seus livros me transmitiram antes e ao longo da pesquisa.

À orientadora professora Maria Helena Valentim Duca Oyama, por seus sábios conselhos, sua firme paciência e seu sorriso permanente.

Também dirijo minha gratidão ao Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB) e à Organização dos Estados Americanos (OEA), instituições sem as quais no teria sido possível minha estadia no Brasil nem o desenvolvimento do presente trabalho.

Ao pessoal da Universidade Federal de Roraima (UFRR), em geral, e em particular do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Coordenadoria de Relações Internacionais (CRINT) e do Núcleo de Estudos Línguas Estrangeiras (NUCELE), em particular, pela sua colaboração e ajuda nestes dois anos de formação.

Aos companheiros de turma, especialmente ao Ricardo Souza e à Sandra Palomino, com quem divido o interesse e gosto pela Colômbia e sua literatura.

Aos amigos de Boa Vista, que fizeram a vida na capital de Roraima mais amável, especialmente Elianne, Rosana e Vandeilton, amantes do espanhol e da boa comida.

También esto podía ser la vida: el incesante traslado de un escenario a otro, del lugar de la expulsión a un sitio donde a lo mejor habrá de cumplirse el rito de la eterna aceptación y expulsión consiguiente.

(Óscar Collazos)

Resumo

Um dos escritores colombianos com uma longa produção em diversos gêneros e países é o *chocoano* Óscar Collazos. Com uma trajetória de 50 anos, que teve início na década de 1960 e que acabou em maio de 2015 com a morte do autor, e cuja vivência internacional em Cuba, Espanha, França e outros locais lhe permitiu enxergar algumas das mudanças políticas e sociais mais transcendentais do século passado. Collazos é um perfeito modelo do intelectual que no exílio e no trânsito permanente entre diversas geografias, tece uma série de romances com elementos de sua terra, realimentando-se também das tendências artísticas e dos fatos históricos internacionais. Um tema constante ou recorrente nessas narrativas é precisamente a viagem, seja na forma de procura de novas oportunidades ou como resultado do deslocamento compulsório dos seus personagens; é possível discernir uma poética da viagem, com elementos autobiográficos, na obra de Collazos. A dissertação analisa a presença, papel e variações da viagem, como uma procura de identidade e uma indagação pessoal e constante, nas obras: *Fugas* (1990), *El exilio y la culpa* (2002) e *Rencor* (2006), à luz dos conceitos de nomadismo de Michel Mafessoli, exílio de Edward Said, transculturação narrativa de Ángel Rama, entre outros autores do *corpus* teórico.

Palavras-chave: Literatura colombiana. Óscar Collazos. Boom / Pós-Boom. Viagem.

Resumen

Uno de los escritores colombianos con una larga producción en diversos géneros y países es el chocoano Óscar Collazos. Con una trayectoria de 50 años que inició en la célebre década de los 60 y que acabó en mayo del 2015 con su muerte; y cuya vivencia internacional en Cuba, España, Francia y otros lugaresle permitieron asistir a algunos de los cambios políticos y sociales más trascendentes del siglo pasado. Collazos es un modelo perfecto del intelectual que en el exilio y en el tránsito permanente entre diversas geografías, compone una serie de novelas con elementos de su tierra, realimentándose igualmente de las tendencias artísticas y de los hechos históricos internacionales. Un tema constante o recurrente en esas narraciones es el viaje, bien sea en la forma de búsqueda de nuevas oportunidades o como resultado del desplazamiento obligatorio de sus personajes; es posible observar una poética del viaje, con elementos autobiográficos, en la obra de Collazos. La disertación analiza la presencia, papel y variaciones del viaje, como una búsqueda de identidad y una indagación personal y constante en las obras *Fugas* (1990), *El exilio y la culpa* (2002) y *Rencor* (2006); a la luz de los conceptos nomadismo de Michel Mafessoli, exilio de Edward Said, transculturación narrativa de Ángel Rama, entre otros autores del corpus teórico.

Palabras-clave: Literatura colombiana. Óscar Collazos. Boom / Post boom. Viaje.

Abstract

One of the Colombian writers with a long production in various genres and countries is Óscar Collazos, native of the department of Chocó. With a career spanning 50 years which began in the famous 60s and ended in May 2015 with his death, and whose international experience in Cuba, Spain, France and elsewhere he was allowed to attend some of the political and social changes most significant of the last century. Collazos is a perfect model of the intellectual in exile and permanent transit between various geographies, comprises a series of novels with elements of his land, also with a feedback of artistic trends and international historical facts. A constant or recurring theme in these narratives is the journey, either in the form of finding new opportunities or as a result of forced displacement of the characters; we can see a poetic trip, with autobiographical elements in the work of Collazos. The dissertation analyzes the presence, role and variations of the trip, as a search for identity and a personal and ongoing exploration in the works: *Fugas* (1990), *El exilio y la culpa* (2002) and *Rencor* (2006); in light of the concepts of Michel Maffesoli nomadism, Edward Said exile, narrative transculturation Angel Rama, among other authors of the theoretical corpus.

Key-words: Colombian literature. Óscar Collazos. *Boom* / *Post boom*. Journey.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Imagem de Óscar Collazos, tomada da revista digital <i>Las2orillas</i>	15
Figura 2. Capa do romance <i>Fugas</i>	36
Figura 3. Capa do romance <i>El exilio y la culpa</i>	48
Figura 4. Capa do romance <i>Rencor</i>	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ÓSCAR COLLAZOS: QUEM NÃO SE PERDE NÃO SE ACHA	15
2.1	Limiares da modernidade e da pós-modernidade.....	16
2.2	Na polêmica entre Boom e Pós-boom.....	20
2.3	O nomadismo: rotina do intelectual diaspórico.....	24
2.4	Da diáspora, do apego dinâmico, dos éxotas e outros arcaísmos e neologismos sobre as viagens.....	28
3	FUGAS: UMA VISÃO DO NOMADISMO	35
3.1	Um andarilho com sede de cultura.....	37
3.2	Outra fantasia, outra companhia: a percepção da realidade.....	41
3.3	Última paixão do pícaro Fabricio Ele antes da sua fuga maior	44
4	EL EXÍLIO Y LA CULPA: EXEMPLO DE MIGRÂNCIA POLÍTICA LATINO-AMERICANA	50
4.1	A utopia cosmopolita.....	50
4.2	As oscilações de um expatriado.....	53
4.3	Jacobo Wiesmann: um intelectual diaspórico?.....	57
5	RENCOR: O DRAMA INDIVIDUAL DO DESLOCAMENTO COMPULSÓRIO	60
5.1	Vagabundos, turistas e <i>desplazados</i> : sua vivência de Cartagena.....	62
5.2	A linguagem como marca identitária.....	67
6	COINCIDÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NOS PERCURSOS DOS PROTAGONISTAS DE COLLAZOS	71
6.1	“A aura do nômade que viaja para se outrar”	73
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	80

1. INTRODUÇÃO

Ao deixar o próprio país, o viajante começa a desenvolver um duplo olhar, pois ao mesmo tempo em que enxerga um conjunto novo de costumes, paisagens e até línguas diferentes, na terra de recepção, dificilmente perde de vista o lar que troca temporariamente e que à distância transforma-se, tanto pela nova perspectiva obtida pelo novo lugar como pelas mudanças que talvez conheça de forma indireta, mas sem a certeza natural do testemunho presencial.

Dita sensação como estudante de Letras no Brasil e em português, era também uma das razões ou temas que tentaria abordar, através da análise de uma produção literária que como objeto de estudo mostrasse igualmente alguns fatos históricos e culturais da minha pátria, Colômbia, e da língua materna, o espanhol, para o mundo acadêmico brasileiro, em geral, e rorimense em particular. Para tal fim, escolhi um autor que trabalhasse em sua narrativa com o componente da viagem e do deslocamento, além de vivê-lo pessoalmente como é Óscar Collazos.

Na maioria das disciplinas cursadas no Mestrado, fui aprovado com artigos de análise literária sobre contos de Collazos que tematizam cenários marginais da sociedade colombiana e nos quais agem personagens procedidos de diversas regiões da Colômbia, refletindo um intenso processo nacional de migração interna que transcendeu o século passado, mas que se repete até o XXI. Na medida em que lia, o meu interesse pelas características destas narrações aumentava e descobri que elas se replicavam em alguns dos romances, porém em territórios além das fronteiras nacionais, ao mesmo tempo em que continham histórias com uma clara preocupação de fazer crítica social assim como elementos autobiográficos nas ações e dizeres de vários protagonistas.

Dentre este *corpus* ficcional, escolhi três romances que descrevem diversos tipos de viagens por parte de personagens igualmente heterogêneos. Diferentemente dos contos, que faziam parte da obra inicial do autor, os romances *Fugas* (1990), *El exilio y la culpa* (2002) e *Rencor* (2006) são relatos de um escritor amadurecido, com uma maior trajetória não só nas letras como também ao redor do mundo.

Durante este processo como narrador errante, Collazos expõe muito dos pretextos objetivos e subjetivos das migrações externas e internas que se deram e ainda influem na configuração do seu país, alguns dos quais não são muito diferentes dos ocorridos em outros lugares da América Latina. Motivos relacionados com a realidade política, a violência do narcotráfico, a falta de oportunidades e até o preconceito de tipo racial, arrastam às experiências de trabalho, luta e fuga, compartilhadas pela maioria dos personagens, os quais acham que a circulação permanente oferece mais segurança ou conhecimento do mundo do que a estabilidade resignada ou forçosa.

Para conformar o referencial teórico e metodológico, retomo alguns teóricos que indicam e ventilam discussões dos Estudos Culturais, nas quais conceitos como hibridação, fronteiras e alteridade servem como pareceres relevantes para decompor e discernir a obra narrativa de Collazos. Igualmente, aludo algumas ideias e títulos da literatura comparada, disciplina para a qual a viagem serve ao mesmo tempo como tema e possibilidade de zonas de contato entre culturas e narrativas díspares.

Assim, farei uma síntese sobre noções de historiografia literária como Boom e Pós-boom com autores como Donald Shaw e Donaldo Schüller; depois, passarei por categorias sobre as peculiaridades e transformações do contexto social e individual, com visões críticas da modernidade e da pós-modernidade como o polonês Zigmunt Bauman e o jamaicano Stuart Hall; discorrerei igualmente sobre autores que tem meditado nos tipos de viagens que fazem parte do *corpus* ficcional, como a definição de exílio e as versões do nomadismo dos escritores de expressão francesa Julia Kristeva e Michel Mafessoli, respectivamente.

No primeiro capítulo da investigação, mostro um breve panorama do contexto literário latino-americano na segunda metade do século passado, época talvez do seu maior auge, junto a uma aproximação aprofundada na figura de Óscar Collazos e à fortuna crítica mencionada.

Após essa matéria introdutória, nos três capítulos seguintes, faço uma sinopse de cada narração, uma descrição do protagonista ao redor do qual gira o enredo, além de uma leitura interpretativa com base nos conceitos mais pertinentes segundo os tópicos centrais dos romances. Neste sentido, enfatizo conceitos como nomadismo e desenraizamento com Fabricio Ele, o herói de *Fugas* (1990);

decomponho a noção de intelectual diaspórico a propósito do personagem Jacobo Weismann, de *El exilio y la culpa* (2002); e indico a particularidade do fenômeno do *desplazamiento*, como uma categoria sócio-política inesquecível na abordagem de *Rencor* (2006) e da questão da identidade em sua figura principal, Keyla Rencor.

Depois de procurar os pontos comuns das narrações, no capítulo final intitulado “Coincidências e divergências nos percursos dos protagonistas de Collazos” elaboro um balanço dos personagens analisados, extraíndo de suas próprias palavras e das reflexões sobre eles emitidas pelos narradores, elementos que façam parte de uma poética da viagem como estilo e marca pessoal do narrador colombiano.

Neste raciocínio, realço vários paradoxos que, ao mesmo tempo, encerram um caráter local ou regional com uma preocupação multicultural e universal. Contradições através das quais sua visão de mundo adquire maior valor para a análise literária, pois como o próprio Collazos assinala num ensaio sobre como aconteceram as tensões entre aquelas tendências da narrativa latino-americana que visavam a uma identidade cheia de cor local ou procuravam se integrar ao mundo mediante um olhar universal:

Estábamos saltando de la candidez de la cultura criolla a la falsa malicia verbal del cosmopolitismo más aberrante. Hablábamos en nombre del universo y resucitábamos ese lugar común del romanticismo: ‘Yo soy ciudadano del mundo’. No sabíamos que allí, en él, se estaba resumiendo el proceso de nuestro desarraigo (COLLAZOS, 1978, p. 162)¹.

Para melhor compreender esta pesquisa, talvez tivesse sido adequado contar com o autor como fonte de primeira ordem na apreciação de suas invenções, mas infelizmente ele adoeceu e morreu no percurso deste trabalho. Porém, tomara que sirva de homenagem póstuma para um criador que na sua partida final, ainda faz pensar que ler e escrever são outras formas de viajar e portanto, de conhecer o mundo e o “Outro”.

¹Estávamos pulando da candidez da cultura crioula à falsa malícia verbal do cosmopolitismo mais aberrante. Falávamos em nome do Universo e ressuscitávamos esse lugar comum do romantismo: ‘Eu sou cidadão do mundo’. Não sabíamos que ali, nele, estava-se resumindo o processo de nosso desapego (COLLAZOS, 1978, p. 162, tradução minha).

2 ÓSCAR COLLAZOS: QUEM NÃO SE PERDE NÃO SE ACHA

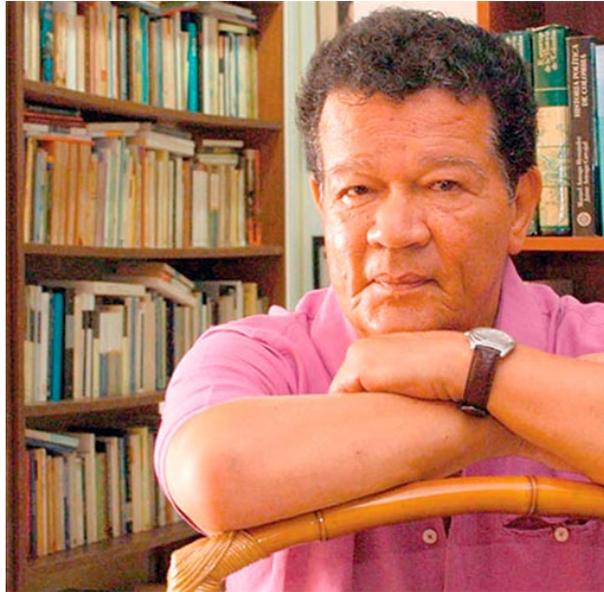


Ilustração 1 - Óscar Collazos - Fonte: revista digital Las2orillas

Óscar Collazos, doravante Collazos, construiu uma carreira reconhecida cada vez mais. Nasceu em 1942 em Bahía Solano, pequeno povoado do departamento de Chocó, à beira do Oceano Pacífico, na Colômbia; morou, na sua juventude, em Buenaventura, onde se situa o principal porto comercial no Sul-ocidente daquele país. Esta pequena cidade, com altos índices de desemprego, com uma porcentagem de 85-90% de afro-descendentes entre seus habitantes e de costumes ainda rurais, serviu de primeiro cenário das narrações de Collazos, que produziu uma coleção de contos publicados em três livros, entre as décadas de 1960 e 1970, os quais obtiveram vários prêmios e aparições de destaque na imprensa nacional. Por exemplo, foi convidado a percorrer em 1968 alguns países do Leste europeu e morou em Paris vivendo os “acontecimentos do mês de maio”. Depois, durante um ano (1969-1970) foi diretor do *Centro de Investigaciones Literarias* da *Casa de Las Américas* em La Havana, Cuba.

Após esses relatos iniciais e excursões reveladoras que o levaram como testemunha de fatos históricos marcantes do século passado, Collazos despontou em outras urbes colombianas de maior renome e presença cultural, como Cali, onde trabalhou como roteirista do conceituado Teatro Experimental de Cali TEC,(ao lado do reconhecido dramaturgo Enrique Buenaventura); como Medellín, lugar onde

publicou seu quarto volume de contos; e até a capital, Bogotá. Em seguida, no ano de 1975, continuou sua lide literária em outros países, entre os quais se destacam Alemanha, como escritor convidado do famoso programa de bolsas para artistas *Berliner Künstlerprogramm* e Espanha, especificamente Barcelona, onde habitou entre 1972 e 1989 e publicou seis dos seus dezoito romances escritos até hoje, além de publicações em outros gêneros.

Ao voltar ao seu país, o autor continuou sua produção literária, porém com maior presença no jornalismo como colunista de opinião de jornais regionais como *El Universal*, de Cartagena, e nacionais como *El Tiempo*, de Bogotá. Nesta nova faina também recebeu duas vezes o *Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar*. Nos últimos anos residiu em Cartagena das Índias, cidade que foi tema central dos seus textos mais recentes, e que se configura como o porto principal no outro litoral da Colômbia, ou seja, que está de frente para a costa do mar do Caribe.

Apesar de sua morte recente, Collazos é considerado um dos mais polêmicos renovadores da literatura colombiana, pois sua narrativa tem seguido um roteiro variável de temas e propostas estilísticas, revigorando-se e desconstruindo ao mesmo tempo os cenários de sua origem como narrador. Suas obras foram traduzidas para o francês, alemão, italiano, norueguês e dinamarquês. Infelizmente, não existem traduções de suas obras para o português e é praticamente um autor desconhecido no Brasil. Contudo, em seu país, boa parte de sua escrita tem sido ignorada, talvez por sua longa permanência no exterior, ou de repente, pelo sentido crítico que desenvolve ao discutir assuntos como a procura de identidade, a corrupção política, além de outras situações ainda existentes.

2.1 Limiares da modernidade e da pós-modernidade

A segunda metade do século passado revelou o cenário de uma série de mudanças tecnológicas, políticas e econômicas que constituíram em conjunto uma reviravolta histórica que tem ganhado diversas alcunhas: fim da história, idade pós-moderna, sociedade pós-industrial e uma longa sucessão de vocábulos quaseapocalípticos. Ditos epítetos são consequências de uma espécie de revolução conceitual que acompanhou e nomeou as principais transformações no mundo, as

quais compreendem acontecimentos como a globalização, o auge da informática, a queda do socialismo na Europa oriental, entre outros.

No campo da produção artística e cultural, além das diversas mortes simbólicas prognosticadas na arena da cultura sem se cumprir por inteiro ainda (do romance, do autor, da arte), um fator corriqueiro nas análises sobre nossa época tem sido a questão da pós-modernidade. Era ultrapassada segundo alguns, inconclusa na visão de outrem, o período compreendido pelas últimas décadas do século XX e as primeiras do XXI está marcado pela crítica perplexa e a instabilidade teórica.

Nesse sentido, se tivéssemos que apontar uma coincidência nos olhares sobre nossa época, elegeria a presença do prefixo “pós” na sua demarcação (HALL, 1999). Aparentemente, há muitas lembranças por um espaço temporal pretérito de definições sem dúvidas e contornos claros nos fatos que sobrevinham, ao avistar termos como pós-estruturalismo, pós-individualismo e pós-modernismo. Sem restar-lhe o valor a outros atributos atuais, o indício sobre um futuro chegado antes do planejado e por isso incompreendido, resume-se na incerteza da ruptura e da mutação que sugere o “pós”.

Um dos teóricos que tem acolhido esta questão em seu discurso é o inglês de raízes indianas Homi Bhabha. Baseado em sua própria condição pessoal como testemunha de ações da colonização europeia e posteriores liberações, e a partir da influência de críticos com biografias e interesses similares (Édouard Glissant, da Martinica, Fernando Ortiz, de Cuba, etc.); Bhabha tem composto seu pensamento, especialmente no volume *O local da cultura* (2010), ao redor das tensões contemporâneas e os diferentes atritos produzidos no meio desta realidade:

Embora o ‘estranho’ seja uma condição colonial e pós-colonial paradigmática, tem uma ressonância que pode ser ouvida –ainda que de forma errática- em ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares transhistóricos (BHABHA, 2010, p. 30).

No marco de uma escrita complexa e que espelha os fenômenos que nutrem sua análise, Bhabha tira partido de elementos como as fronteiras geográficas e culturais, as minorias étnicas e identitárias e as expressões artísticas culturais públicas e privadas. Com o objetivo de explicar, na medida do possível,

determinadas noções intrincadas que ele sugere em categorias como “terceiro espaço”, “tradução cultural” e “tempo pós-colonial”, entre outras. Assim, por exemplo, para falar da arte do presente, o autor afirma:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 2010, p. 21).

A mudança de época se constitui como um período plural de transição no qual convivem nostalgias de momentos arcaicos com adorações às inovações sociais e tecnológicas. A estabilidade e a certeza são postas em dúvida como paradigmas de compreensão da realidade, já que esta debela fatos e situações diversas de fenômenos fantasmas que re-emergem do esquecimento ou da luta contra eles (nacionalismos, superstições, tensões), simultâneos com a projeção de sonhos utópicos que operam como motores para uma pressuposta globalização na qual as fronteiras estariam fadadas a seu enfraquecimento e fim posterior, não só nos campos político e econômico, mas também no conhecimento sobre o mundo como totalidade.

A América Latina não é exceção nessa convergência ideológica e irresoluta do passado, presente e futuro que caracterizam a pós-modernidade. Sem omitir sua peculiar condição de cultura periférica em relação para o clássico legado europeu, mas questionando as relações de dependência com um centro original ou com maior tradição, alguns teóricos da literatura e da cultura enxergam que essa luta no discurso literário moderno de nossa região é justamente a expressão constitutiva que distingue as letras e artes deste canto da Terra. Entre esses teóricos, o brasileiro Silviano Santiago destaca com tom provocador e lúdico dito aporte:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de ‘unidade’ e de ‘pureza’: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p.16)

No que ele designa como uma tarefa de “perturbação”, Hall indica a notável função que cumprem nos processos de identificação pós-modernos, tanto as classes

antigamente subordinadas ou silenciadas (negros, imigrantes) como os elementos relacionados à viagem (fronteiras, deslocamento, diáspora), que serão aprofundados mais a frente neste trabalho. É relevante antecipar, no entanto, a concepção de luta para este autor, para quem: “A única teoria que vale a pena reter é aquela que você tem de contestar, não a que você fala com profunda fluência” (HALL, 2003, p.192).

Como testemunha e protagonista deste tumulto conceitual, Collazos incorre também no ensaio sociológico e estético. Assim, no volume *Textos al margen* (1978), tem-se uma reflexão que, de alguma forma, coincide com a visão de Santiago ao detectar nuances de resistência à modernidade. Nos textos dos autores que constituiriam a famosa geração do Boom latino-americano, há a presença de alguns mestres e modelos dele como Mario Vargas Llosa ou Julio Cortázar, outros, seus amigos pessoais como José Donoso e Gabriel García Márquez, ele reconhece que: “Inicialmente cosmopolitas, nuestros primeros vanguardistas son, en su proyecto de ruptura, ferozmente anti-modernistas (...). Es posible que, pensando en imágenes, a la crítica literaria le corresponda reivindicar nuestra bastardía (COLLAZOS, 1978, p. 40)².

Essa prole, que parecia representar o amadurecimento da literatura latino-americana ao atingir tanto o prestígio da originalidade das novas técnicas narrativas e poéticas, cumpriu um importante papel na formação do escritor principiante, ora como primeiro biógrafo do seu compatriota Gabriel García Márquez, com o volume *García Márquez: la soledad y la gloria, su vida y su obra* (1983), ora como admirador e polemista do argentino Julio Cortázar ao se tornar um crítico do compromisso literário, como a atividade política, com seu ensaio *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1969), na discussão sobre essa nova narrativa representada por autores como Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo ou Juan Carlos Onetti, é impossível ignorar a influência deste período historiográfico ou movimento narrativo na escrita de Collazos. Assim, faz-se necessário apresentar algumas reflexões sobre o contexto criativo e ideológico no qual o autor se destacou.

² Inicialmente cosmopolitas, nossos primeiros vanguardistas são, no seu projeto de ruptura, ferozmente antimodernistas – É possível que, pensando em imagens, à crítica literária corresponda reivindicar nossa bastardia (COLLAZOS, 1978, p. 40, tradução minha).

2.2. Na polêmica entre Boom e Pós-boom

A distinção entre o Boom e Pós-boom é feita em meio a lutas teóricas pela indefinição dos conceitos como etapas na classificação histórica da literatura latino-americana. Enquanto alguns críticos acham que ditos termos só assinalam um fenômeno editorial e de recepção, relacionados mais com a economia e especialmente com o marketing editorial, outros os usam como denominadores úteis para definir características comuns, nos gêneros narrativos, sobretudo em dois trechos temporais do século passado: anos 1960/70 para o Boom e 1980/90 para o Pós-boom (TROUCHE, 2005, p. 83-84).

O ensaísta Donald Shaw qualificou o Boom como resultado de uma contestação ao realismo tradicional dos relatos hispano-americanos típicos na primeira metade do século XX. Essa rejeição aos romances modernos, mas também aos contos indigenistas ou rurais e em geral aos gêneros canônicos, foi evidente em algumas das variações que teve a narrativa latino-americana da época como a emergência de uma nuance mais metafísica do que engajada, a subordinação da realidade à fantasia, a ênfase nos aspectos irracionais ou absurdos dos personagens por cima dos mais reais ou tangíveis e a incorporação de técnicas narrativas vanguardistas ou vindas de outras artes como o cinema (SHAW, 2008).

Por outro lado, o mesmo autor cita autores posteriores do Boom e companheiros da geração de Collazos, como o chileno Antonio Skarmeta, o uruguaio Mario Benedetti e o argentino Ricardo Piglia, pertencentes a uma escola, confraria, ou momento diferente da literatura continental, ou seja, como ele afirma, o Pós-boom. Assim, como assevera Shaw, entre seus motivos, Skarmeta se refere à espontaneidade e à linguagem coloquial como temas inexplorados, Benedetti alude à fuga do elitismo e ao resgate do amor, mais que do erotismo, como possibilidade de origem na sua obra, enquanto Piglia se converteu em um mestre da intertextualidade, condição que perpassa um bom número de suas publicações (SHAW, 2008).

Mas não há uma classificação hegemônica, pelo contrário, apesar desta e outras propostas classificatórias pelos historiadores da literatura latino-americana, existem produtos e criadores difíceis de encaixar nessas categorias sócio-históricas.

Em primeiro lugar, porque há características comuns nos dois períodos literários, entre os quais poderíamos assinalar a prevalência de histórias cujos cenários mostram a cidade e não o âmbito rural, chegando-se a falar da literatura urbana como um gênero independente. Ou seja, há uma tensão que ainda está em questão nos dias atuais.

Em segundo lugar, ditas narrativas revelam uma necessidade de estabelecer pontes e diálogos entre as realidades locais e os fatos externos ou além de suas próprias nações. Nesse sentido, este pensamento é partilhado pelo ensaísta Donaldo Schüller, que diante dos autores do Boom como aqueles do Pós-boom, avalia: “Subdesenvolvidas mostram-se as literaturas que rompendo o diálogo, se fecham em si mesmas” (SCHÜLER, 1994, p. 76).

A representação dessa tensão entre o localismo e o cosmopolitismo na narrativa latino-americana do século XX poderia ser compreendida em dois momentos. Haveria um primeiro período, o projeto de romances nacionais de cunho rural ou indigenista, que acarretou na reflexão política e engajada com a defesa dos direitos das camadas mais pobres de nossos países. Obras como *Los de abajo* (1915) do mexicano Mariano Azuela ou *Huasi pungo* (1934) do equatoriano Jorge Icaza, entre outros exemplos dessa literatura da terra e dos excluídos viram-se banidas na sua recepção no continente americano pela tendência cosmopolita e até elitista. Entretanto, a produção escrita mais destacada da geração do Boom, publicada nas décadas dos anos 1960 e 1970, atingiu grande sucesso local e até fora das fronteiras continentais.

Nas décadas seguintes de 1980 e 1990, os autores que constituíram o inefável e discutido Pós-boom, voltaram de novo seu olhar em direção aos grupos mais desfavorecidos surgidos no rápido e desequilibrado processo de urbanização que as cidades maiores e medianas em nossa América enfrentaram. Ou seja, houve uma preocupação crescente da literatura dita urbana, perante as promessas não cumpridas de desenvolvimento em âmbitos como a educação, a mobilidade social e o igualitarismo. Esta preocupação se torna frequente e notória em obras de alguns jovens narradores que introjetaram sua visão questionadora nas vidas dos indivíduos das classes mais baixas e segregadas da sociedade, porém com um espírito menos ideológico que o de seus predecessores, e mais niilista.

Essa irrupção da marginalidade como tema e fonte de inspiração tanto do campo intelectual como do projeto criador, assim como outros pretextos como a função social da música caribenha, a irrupção de modismos e ritmos estrangeiros, o papel social e a figura do jovem, o mundo do crime e as várias formas da oralidade no cotidiano de nossas cidades, cumprem uma função significativa, embora seja preciso constatar que há dificuldade de enxergar manifestações ligadas ao popular a partir da academia. É o que mostra a professora Claudia Neiva de Matos (1992), quando afirma que: “O discurso ilustrado lança de passagem um olhar reverente à discreta beleza da coisa inculta; mas no mesmo gesto com que a nomeia e distingue, segrega-a de sua própria história; remete-a ao torpor de suas raízes (MATOS, 1992, p. 319)”.

Na Colômbia, por exemplo, um desses escritores que começaram a chamar a atenção sobre os habitantes localizados nesses limites das comunidades mais afastadas dos centros de poder foi Collazos. Cedo dirigiu seu olhar e sua voz para os componentes de preconceito e injustiça social que aconteciam -e ainda ocorrem- na cidade de Buenaventura e em geral nos litorais de sua pátria. Adicionalmente, ao longo de sua trajetória, criou tanto em seus contos como em seus romances, personagens como prostitutas, criminosos ou moradores de rua, os quais não só revelam fatos desconhecidos e esquecidos pelos discursos oficiais, consequências da iniquidade e o descaso dos governos nacionais e locais, mas que também divulgam a oralidade e os modos de vida particulares desse considerado “baixo mundo”.

Nessa classificação cronológica e estilística, Collazos aparece como um nome difícil de enquadrar, mesmo tendo sido resenhado e apoiado por vozes autorizadas da academia latino-americana como as dos críticos Ángel Rama, uruguaio, e Roberto Fernández Retamar, cubano. Entretanto, a maioria dos seus contos e romances compartilham temas e convenções mais próximas daquelas costumeiras do Pós-boom do que nas do Boom.

Como narrador, Collazos faz uma aposta para desvendar personalidades e atitudes nas castas antes desconhecidas ou ocultas pelo elitismo e o recurso à fantasia própria do Boom. Poder-se-ia dizer que Collazos participa da visão inicial sobre a questão da alteridade na qual: “se constituye el espacio del ‘otro’, la otredad,

concepción que establece concepciones puntuales sobre la cultura del otro como la cultura periférica, el sujeto social que hizo su espacio en los bordes” (SOSA, 2009, p. 89)³.

Encontramos um exemplo no romance *El exilio y la culpa* (2002), onde uma personagem procedente de Barcelona, cidade espanhola de grande porte, que quer desconstruir ou contradizer o sentimento de orfandade do protagonista, refugiado nessa cidade depois de fugir da perseguição política no Chile, ilustra com sátira a tensão centro-periferia tradicional. Ela diz: “Ustedes viven con la inocencia de las víctimas, nosotros con la culpa de los verdugos. (...) Ya es hora de que cambiemos los papeles” (COLLAZOS, 2002, 149).

O paradoxo como recurso expressivo serve do mesmo modo como um reflexo da falta de certeza ideológica, carência de um lugar no mundo, rejeição à ancoragem ou ao sentimento de pertença. Em outras palavras, a escolha por um trânsito físico e estético sem interrupções, não é só uma resposta consciente, mas também uma consequência da própria biografia e da indefinição ao redor, ou seja, sua condição nômade como destino: “Los puertos por pequeños que sean, son el mayor de los símbolos del cosmopolitismo” (GARCÍA, 2008, p.16)⁴.

Este postulado do escritor coincide com o movimento que nas letras continentais o ensaísta brasileiro André Trouche delineia em sua reflexão sobre a distância entre Boom e Pós-boom:

A nova narrativa hispano-americana, portanto, se constitui numa longa viagem em busca de uma identidade, em busca do resgate/construção de sua imagem, enfim, em busca de individualidade (...). Inteiramente sintonizada com a atitude básica de busca de autoconhecimento, que vem caracterizando o projeto criador americano desde o século XVII (TROUCHE, 2005, p. 89).

A vivência de episódios turbulentos na nova narrativa se articula com uma época cheia de tensões atrapalhadas em meio a conceitos contrários. O sincronismo, no meio do qual o passado e o futuro se aproximam e tornam o

³...se constitui o espaço do ‘outro’, a alteridade, concepção que estabelece especificações pontuais sobre a cultura do outro como a cultura periférica, o sujeito social que fez seu espaço cultural nas bordas (SOSA, 2009, p. 89, tradução minha).

⁴Os portos por pequenos que sejam, são o maior dos símbolos do cosmopolitismo (GARCÍA, 2008, p.16, tradução minha).

presente confuso, molda um primoroso ambiente para o nascimento da busca e questionamento das identidades: individual, cultural ou social. Então, o pluralismo vai emergir mais, já que sem ser próprio apenas do século passado, adquire maior visibilidade na conjuntura de mudança de século, originando o que será apresentado no próximo tópico, o nomadismo no âmbito intelectual.

2.3 O nomadismo: rotina do intelectual diaspórico

Uma revisão da ideia de modernidade não pode estar completa sem problematizar o conceito chave de identidade. Perante o evento da globalização como o conjunto das forças produtivas e culturais que preconizam um mundo homogêneo e que compartilha uma cultura universal, germina um movimento de oposição que visa a proteger as diferenças locais e os costumes singulares como um exclusivo patrimônio que garante tanto a coesão social como a riqueza simbólica.

Embora tal contraposição assim apresentada possa ser nomeada como utópica pelo esboço de limites muito definidos a uma apreciação que não os possui, há uma ficção afastada da origem da noção de identidade, como afirma Zygmunt Bauman, teórico polonês da modernidade:

A 'identidade nacional' foi desde o início, e continua sendo por muito tempo, uma noção *agonística* e um grito de guerra. Uma comunidade nacional coesa sobrepondo-se ao agregado de indivíduos do Estado estava destinada a permanecer não só perpetuamente incompleta, mas eternamente precária. (BAUMAN, 2005, p. 27).

Neste sentido, a busca de identidade acontece na soleira entre localismo e cosmopolitismo, no afrontar contínuo de pertencimento à periferia ou ao centro, na desconstrução das condições de colonizador e colonizado. Nesse campo ideológico, Hall nos convida a discernir algumas categorias que permitem a compreensão dessa discussão identitária própria da era pós-moderna. Nesta direção, os alicerces de sua exposição do pluralismo ideológico de hoje seriam marcos teóricos já expostos por outros cientistas sociais como **transculturação cultural**, proposta pelo autor cubano Fernando Ortiz (1940) e ampliada para o contexto literário pelo crítico uruguaio Ángel Rama como **transculturação narrativa**. Em vários artigos escritos na década

de 1960, principalmente na revista *Marcha*, equipara dita consideração a um caminho de construção de uma vanguarda, evidente mais nos romances com tendências realistas e de crítica social, e inclusive o retorno do regionalismo após o pináculo atingido pelos autores do Boom (CUNHA, 2007).

Por outro lado, o semiólogo argentino Walter Mignolo concebe essa posição subalterna dos nossos criadores como um lugar de possibilidades para um tipo de conhecimento não só acadêmico, pois provêm de diferentes tradições e cosmovisões, e sim liminar, pois seu local de enunciação é marginal:

A transculturação é precisamente uma tentativa de responder à necessidade de descrever a hibridizade como particularidade do objeto, mantendo assim a distinção entre o 'puro' sujeito de conhecimento e uma epistemologia 'homogênea' que estuda e celebra a hibridizade do mundo (MIGNOLO, 2003, p. 237).

Em igual sentido de objeção como fundamento de análise social, é relevante lembrar de Bhabha como outro intelectual de raízes híbridas, tanto pela sua história pessoal, como pelos temas centrais trabalhados em seus ensaios. Depois de explicar o predicado "pós-colonial" como uma propriedade além e mais complexa que a multi-culturalidade, ele afirma em *O local da cultura*, que:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um símbolo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas discontinuidades, suas desigualdades, suas minorias (BHABHA, 2010, p. 23).

Passando ao âmbito latino-americano e ao papel que a literatura desempenha nele, depara-se no Brasil com uma inquietação similar sobre a caducidade das doutrinas com intuito de pureza e hegemonia. Um modelo acentuado dessa atração advinda das demonstrações mistas ou híbridas na cultura contemporânea é o pensamento do professor Silvano Santiago, citado anteriormente, que no ensaio escrito em 1963, *O entre-lugar do discurso latinoamericano*, aponta não somente a injustiça cometida pela posição subsidiária do escritor desta região do mundo, mas também as estratégias que ele começa a adotar como mecanismo de integração ou de interlocução no diálogo global, pois: "Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que

aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

No entanto, é pertinente considerar outro território americano como o Caribe e suas Antilhas como região marcada pela miscigenação em todos os aspectos. Da ilha de Martinica, escuta-se a voz francófona do ensaísta, poeta, narrador e dramaturgo Édouard Glissant (1914-2011). A partir de diversas leituras além da estética ou da social e mais próximas às teorias do caos ou a novas metáforas em voga no seio da epistemologia francesa como as de *différance* de Jacques Derrida ou “rizoma” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Glissant recomenda a noção de “crioulização” como artifício discursivo mais inclusivo que seus sinônimos de mestiçagem e negritude, amplamente defendidas na segunda metade do século XX na América Latina e no Caribe e ao mesmo tempo, propõe um tipo de conversação sustentável sobre a identidade americana, delimitado pelas necessidades da relação e da negociação com seus antigos conquistadores e as outras antigas colônias:

No fundo, o termo crioulização recobre essa noção de transcultura. Mas essa noção sugere que possamos calcular e prever as resultantes de tal transculturação. Ora, no meu entendimento, a crioulização é imprevisível. (GLISSANT, 2005, p. 37).

Pelo visto, esta e outras colunas dos postulados de Glissant como o *Tout-Monde* que precisa abandonar a ideia do universal ou a afinidade entre duas palavras aparentemente opostas como “solidária” e “solitária” (GLISSANT, 2005, p. 99), só reafirmam uma vocação inerente à contradição como possibilidade do pensamento, do “paradoxo constitutivo” (2005 apud BERND, 2011, p.76) como questão básica no assunto da identidade. E, por tal razão, suas fontes de indagação são aquelas que preferem o movimento ao fixo, o instável ao determinado.

Entre essas fontes encontra-se o pensamento do sociólogo francês Michel Maffesoli, que recomenda mudar o foco da busca por uma única e só identidade, por uma só questão, pela busca de uma série de identificações múltiplas. Deste modo, seu objetivo perpassa tanto por uma peregrinação existencial como por um ideal comunitário, impulsos notórios no desenvolvimento social de nossa época, pois segundo o autor:

La vida errante restaura de cierta manera la unicidad del yo y de la naturaleza, del yo y del prójimo. Reintegra el pequeño yo individual al Yo

global, reforzando así la divinidad interior de cada quien y de cada cosa. Lo que se puede llamar lo 'divino social'. (MAFFESOLI, 2004, p. 175)⁵.

O conteúdo do seu ensaio *O nomadismo* (2010) pode ser resumido como uma prova e um apelo ao sujeito pós-moderno para romper os laços territoriais. Prova, já que registra o aumento de fluxos globais de estrangeiros, imigrantes e demais castas perambulantes, mas também apelo, na medida em que compara o nômade com a figura do “iniciado”, estabelece uma analogia entre a vida errante e a busca do conhecimento e coloca a viagem como uma das principais causas da fundação da vida social. Além disso, esboça a noção de “apego dinâmico” (*arraigo dinámico*, em espanhol), categoria que usarei mais adiante neste trabalho, e que serve como arquétipo da condição paradoxal do explorador, do deslocado, do exilado e outros personagens em situação de dispersão.

Embora outras vozes clamem não cair na ingenuidade de idealizar a condição “viática” ou ancorada na mobilidade como sinal ou causa de melhoria no conhecimento do mundo por parte dos seus habitantes, como adverte David Harvey, outro estudioso da pós-modernidade, sobre os riscos que esta época inclui: “Supõe-se que as viagens, mesmo imaginárias e vicárias, ampliam a mente, mas, com a mesma frequência, elas terminam por confirmar preconceitos” (HARVEY, 2005, p. 315). Em direção similar, Julia Kristeva, como teórica do choque cultural que gera nossa própria estranheza, assinala:

Na rejeição fascinada que suscita em nós, existe uma parte de sobrenatural no sentido de despersonalização que Freud ali descobriu e que reata com os nossos desejos e com os nossos medos infantis do outro, o outro da morte, o outro da mulher, o outro da pulsão não dominável. E está em nós. (KRISTEVA, 1994, p. 201).

Tanto a vida como a obra de Collazos espelham a ocorrência e a importância do vagabundo como modelo biográfico ou narrativo, assim como a ligação evidente com a discussão sobre a alteridade e a identidade. Especialmente, porque ao adotar a decisão consciente de circular permanentemente, segundo Porto, “O nomadismo favorece as trocas produtivas e a experiência do estranhamento, assegurando a renovação” (PORTO, 2007. p. 138).

⁵A vida errante restaura em certa maneira a unicidade do eu e da natureza, do eu e do próximo. Reintegra o pequeno eu individual ao Eu global, reforçando assim a divindade interior de todas e de cada coisa. O que se pode chamar o 'divino social'. (MAFFESOLI, 2004, p. 175, tradução minha).

Falando em trocas produtivas, encontramos um exemplo no prólogo que Collazos escreveu à edição de *La tregua* (1993), romance de Mario Benedetti, realizada pela editora Planeta de Barcelona. Naquele texto encontramos umas palavras que definem a abertura ao mundo de boa parte da literatura uruguaia da época, mas que também poderiam ser usadas para descrever alguns dos componentes de sua própria obra, quando afirma que dita literatura:

(...) acaba identificándose con la historia de las migraciones, en una cultura que no podía ser otra cosa que esquivamente cosmopolita: desgarrada, abundante en contradicciones humanas, campo abierto a una antropología más que a una filosofía (COLLAZOS, 1978, p. 80)⁶.

Não obstante, esse desejo de estranhamento e inquietação pela identidade faz parte da trama dos seus personagens. Assim, Em *Fugas* (1990), o ator Fabricio Ele, protagonista da história, que percorre cenários de povoados afastados da geografia colombiana, só é capaz de responder à pergunta sobre seus próximos passos com duas dúvidas significativas: “¿Presente? ¿No era yo una ausencia de identidad?” (COLLAZOS, 1990, p. 144). Por outro lado, em *El exilio y la culpa* (2002), o narrador tenta explicar a trajetória do protagonista, chileno chateado pelos seus antecedentes políticos e pela indiferença que padece em Barcelona e que o levam a caminhar sem rumo por rotas desconhecidas que só acrescentam sua saudade: “Cuando no se tiene centro - me diría al explicar sus desplazamientos sin destino por la ciudad-, se dan vueltas y vueltas alrededor de nada.” (COLLAZOS, 2002, p.11).

2.4 Da diáspora, do apego dinâmico, dos éxotas e outros arcaísmos e neologismos sobre as viagens

Segundo Hall (2003), o conceito de diáspora contém hoje um significado além do histórico que designava o deslocamento do povo judeu narrado nos relatos bíblicos, pois a circulação humana tem chegado a dimensões inimagináveis em

⁶(...) acaba se identificando com a história das migrações, em uma cultura que não podia ser senão esquivamente cosmopolita: desgarrada, abundante em contradições humanas, campo aberto mais a uma antropologia que a uma filosofia (COLLAZOS, 1978, p. 80; tradução minha).

diferentes esquinas do planeta e a previsão é que continue em ritmo crescente. Essas torrentes migratórias geram uma série de reflexões sobre a terra no exterior e vice-versa, alvitrando novas categorias no marco dos estudos culturais tais como os já mencionados como transculturação e nomadismo e, sobretudo, aludem às novas configurações de uma estética e um intelectual de tipo diaspórico, afastado em parte da origem ou preferência nacional.

No foco desses neologismos, o vocábulo globalização é paradoxal ao mesmo tempo em que sugere uma circulação social aceita, harmônica ou natural, na verdade implica agitações, rejeições, quando não se converte em causa de conflitos. Ou seja, este panorama foi incrementado por estes movimentos migratórios em diversos modos (exílio, diáspora, etc.), respondendo a motivos compulsórios alheios a qualquer planejamento, como os grupos de refugiados que chegam constantemente à Europa. Igualmente, tanto hoje como no passado, esses encontros de culturas têm dado como resultado múltiplas interações e influências mútuas que desafiam a noção de uma cultura única, superior ou pura, pretexto pelo qual são simultâneas a processos de resistência e rejeições de cunho local ou nacionalista.

Na mesma linha de raciocínio de Hall, para perceber feitos como os deslocamentos e sua diversidade, as fronteiras como espaços sincrônicos de união e divisão ou as relações desiguais entre o desenvolvimento da produção material e da arte nos pontos do centro e da periferia, o brasileiro Santiago imaginou o conceito de “entre-lugar”. Fundamentado no discurso de movimentos intelectuais brasileiros como a Antropofagia e o Tropicalismo nos anos 1928 e 1967 respectivamente, e que criticam e subvertem a tradicional ideia de influência dos historiadores da arte, Santiago concebe um espaço no qual noções como originalidade, dependência e alienação são superadas. Isto é, um lugar ideal e aberto às intuições e que rejeita as divisões binárias e maniqueístas próprias da modernidade, tais como bem e mal, nacional e estrangeiro, etc. Um equivalente ao que Bhabha nomeia como *in-between*, além de outras representações de zonas misturadas:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão -ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Percebe-se a coerência de Santiago nesse recurso ao paradoxo do seu ensaio, razão pela qual inventa falas e imagens cheias de circulação e agitação como quando menciona o “enraizamento dinâmico” dos escritores brasileiros, apela a provocações a respeito das explicações clássicas da dependência em ciências como a história e a antropologia ou faz a defesa das acusações feitas ao escritor latino-americano por sua provável alienação. Embora sua vontade esteja além da simples oposição radical e seja mais uma opção pelo questionamento no qual tem incorrido ainda outros críticos do próprio Brasil como o professor José Luis Jobim: “A instauração da dúvida já é um movimento relevante, porque não só atinge o modo de validação do conhecimento produzido no presente, mas também o do passado” (JOBIM, 2012, p. 146).

No fundo de seu ponto de vista, Santiago faz um reconhecimento teórico ao conjunto de misturas advindas tanto das margens como dos núcleos da produção cultural. Nesse sentido, seu “entre-lugar” tem a ver com outras acepções abrangidas pelos Estudos Culturais como hibridismo, mestiçagem ou heterogeneidade. Só que também exhibe um desejo de se afastar dessas negações que acabam ratificando a realidade que procuram atacar, seguindo o exercício dialético de tentar reconciliar os opostos ou de pensá-los sempre como as duas caras de uma mesma moeda, similar ao princípio de outro teórico inglês do tema da identidade: “Pluralismo pressupõe identidade, como hibridização pressupõe pureza” (EAGLETON, 2011, p. 28).

Por outro lado, já que o tema do deslocamento de diversos autores e suas criações fez parte respeitável do surgimento desta preocupação pós-moderna pelo multicultural, convém ir rapidamente ao artigo *Literaturas migrantes* (2004) das professoras Maria Bernardette Porto e Sonia Torres, da Universidade Federal Fluminense - UFF. As autoras apresentam a aparição dos Estados Unidos em geral e Nova York em particular como terra receptora de inumeráveis fluxos migratórios. Em segundo lugar, os problemas de tipo linguístico e judicial que estes estrangeiros aguardam e enfrentam, especialmente se são ilegais ou *sin documentos*, como popularmente se diz em espanhol. Por fim, a desterritorialização como assunto de indefinição nos rumos subjetivos das personalidades literárias, e sociais das comunidades de origem (PORTO e TORRES, 2005).

Segundo as autoras, o encontro desequilibrado entre alguém vindo de um pequeno povoado e a grande magnitude da cidade pós-moderna, hoje reconhecida como berço da velocidade e do caos, logo é trocado pelo desencanto de quem suporta o desdém com suas raízes, sua infância, sua cultura. Assim, questões identitárias do estar na fronteira, um espaço privilegiado para olhar a diferença cultural, mas sem negociações subjetivas e objetivas, tornam-se uma experiência sem satisfação nem âncora para a construção de um porvir desejado. Um exemplo poderia ser a experiência do professor Edward Said, nascido na Palestina, formado no Egito, porém no méio da língua e da cultura inglesa e professor universitário nos Estados Unidos, que a partir dessa vivência da expatriação própria refere-se ao exilado, outra classe de viajante de interesse nesta dissertação:

Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que ‘sentem’ sua diferença (ao mesmo tempo em que, com frequência a exploram) como um tipo de orfandade. Aqueles que realmente não têm lar consideram uma afetação, uma exibição de modismo o hábito de ver a alienação em tudo o que é moderno. Agarrando-se à diferença como uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar (SAID, 2003, p. 163).

O fato de fazer parte de uma minoria que tem sido explorada, tema da criação e da teoria pós-modernas, não é uma condição nova, de jeito nenhum. Elementos próprios da modernidade como seu pretenso universalismo são postos em questão, entre outros aspectos, pelos contatos que estabelecem os viajantes com um novo território e uma nova comunidade, que se tornam tanto fonte de incompreensões e diversos conflitos, como de comunicações e novas criações e inclusões. Tzvetan Todorov esclarece essa condição profícua do contato com a diferença cultural, pois:

Ser obrigado a falar com seres diferentes leva cada um a não se tomar muito como o centro do universo, injeta certa dose de tolerância, enriquecendo seu espírito. A diferença é boa no sentido em que nos abre para a universalidade: é preciso observar as diferenças, dizia Rousseau, para descobrir as propriedades. (TODOROV, 1999, p. 234).

Seguindo esta reflexão no raciocínio francófono, encontramos em Glissant uma taxonomia dos migrantes, baseada nos ensaios do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro e que oferece um espaço significativo ao viajante americano das épocas recentes. Diferente do viajante “armado” que equivale ao conquistador europeu ibérico ou lusitano e ao “familiar” anglo-saxão que chegou ao Norte com sua prole, o

viajante nu é o escravo africano (GLISSANT, 2005, p. 31); e em minha opinião, seria equivalente a boa parte dos migrantes chegados ao Sul e ao Caribe, pois lhes atribui uma aparência de despojado e de novo e, portanto, possível de se reinventar e de mudar na jurisdição de chegada. Sem sentir uma nostalgia tola pela assimilação: “O que constitui o ‘todo mundo’ não é o cosmopolitismo que é uma transformação negativa da relação” (GLISSANT, 2005, p. 103), Glissant assinala um valor positivo a essa condição de móvel: “A errância e a deriva são o apetite do mundo. Aquilo que nos leva a traçar caminhos pelo mundo” (GLISSANT 2005, p. 106).

É relevante lembrar que a disposição e a necessidade de trafegar não são características recentes das comunidades nem uma novidade como tema da análise literária. As fundações dos centros urbanos mais antigos remetem quase sempre a um grupo que chega fugindo de outro lugar. Por outro lado, em relação ao ponto de origem da literatura americana, os historiadores concordam que os cronistas das Índias sejam precursores do posterior desenvolvimento de nossas letras, advertindo que são muito escassos os registros escritos pelas etnias originárias do continente. Desta produção, destaca-se essa presença simultânea em dois chãos: o lugar de origem e o novo continente.

Maffesoli expõe esse caráter duplo do recém-chegado a uma nova terra, para o qual a vida errante como atividade fundadora de todo conjunto social segue paralela à saudade do berço deixado ante o novo mundo desconhecido (MAFFESOLI, 2004). Este autor, que perfila o eterno problema do medo ao estrangeiro pela “desconfiança do ‘*establishment*’ frente aos migrantes”, em seu ensaio apoia a aparente contradição do “enraizamento dinâmico”, aqui chamado de apego dinâmico, como ponto de partida para abordar o incremento e a compleição do nomadismo no mundo pós-moderno:

Pertencemos a un lugar, entablamos, a partir de ese lugar, lazos; pero para que ese lugar o esos lazos adquieran su significado completo, tienen que ser realmente o de manera fantasmal, negados, superados/transgredidos. Nos encontramos aquí ante una característica del sentimiento trágico de la existencia: nada se resuelve con una superación sintética, sino que todo se vive en la tensión, en la vida siempre incompleta. (MAFFESOLI, 2004, p. 81)⁷.

⁷ Pertencemos a um lugar, estabelecemos, a partir desse lugar, laços; mas para que esse lugar ou esses laços adquiram seu significado completo, tem que ser, realmente ou de maneira fantasmal negados, superados/ transgredidos. Encontramo-nos aqui ante uma característica do sentimento trágico da existência: nada se resolve com uma superação sintética, mas tudo se vive na tensão, na vida sempre incompleta. (MAFFESOLI, 2004, p. 81, tradução minha).

Para o sociólogo francês, a necessidade de experiências arriscadas com que se depara o nômade não produz só dor em suas várias vivências, pois também responde ao prazer dos encontros efêmeros (MAFFESOLI, 2004). Inclusive, é preciso considerar outra denominação que possa abarcar teoricamente o novo *status* deste integrante dos êxodos atuais. Por isso, ele define o viajante de mundos plurais como “*éxota*”, embora reconhecendo que a autoria desse termo seja de um compatriota seu, o escritor Victor Segalen, para quem o *éxota* assinala um tipo de viajante que reconhece a impossibilidade de chegar a ser como os estrangeiros que visita ou recebe, e, portanto, só procura traduzir o ponto de vista do outro. Em resumo, um *éxota* seria quem consegue voltar a si mesmo depois de viver e perpassar a diversidade.

Porém, criar neologismos com a intenção de ressaltar as peculiaridades novas de um fenômeno de longa tradição parece ser uma tática frequente ao revisar a fortuna crítica sobre o tópico migrante. Próximos à expressão de Maffesoli, descobrimos o galicismo *enracinerrance* que Rita O. Godet traduz para o português como “*enraizerrância*”, assim como a “*migrância*” do crítico quebequense Pierre Ouellet. Até a fusão entre a viagem como matéria de reflexão na ficção consegue um nome diferente como a “*escrevivência*”, em palavras da escritora brasileira Conceição Evaristo (BERND, 2011).

Ao chegar então às *escrevivências* de Collazos, encontramos tanto uma biografia como uma bibliografia, marcadas pela pulsão pessoal ou mediante as trajetórias dos personagens que intervêm nas histórias de seus contos e romances. Assim, Jacobo Weismann, o protagonista de *El exilio y la culpa* (2002), professor universitário que faz parte da diáspora chilena decorrente do golpe militar que derrubou o presidente socialista Salvador Allende na década de 1970 em Santiago de Chile, justifica sua saída física do país, todavia lembrando seguidamente sua já interrompida permanência na sua pátria:

Emigrar por asfixia y sin escándalo, muchos lo hicieron. Era legítimo que lo hicieran. No era necesario justificar su neutralidad, digamos académica. Estaba en su derecho. El saber podía estar al margen de las contingencias históricas, seguir siendo saber con la dignidad de la memoria. (COLLAZOS, 2002, p. 194).

Mas esse vínculo entre o deslocamento e a memória muda segundo as diferentes circunstâncias que rodeiam os contextos e as causas dos migrantes envolvidos. Por exemplo, Keyla Rencor, heroína do relato *Rencor* (2006), reconhece-se migrante, conhece bem Cartagena das Índias, sua cidade de destino na região caribenha da Colômbia, embora ignore seu local de origem: “Ya casi no recuerdo como era el pueblo de donde nos vinimos huyendo, huyéndole a la muerte, decía mi mamá, huyéndole a esos malparidos, decía mi papá” (COLLAZOS, 2006, p. 24). Tem-se também o episódio do personagem de Fabricio Ele, que destaca o caráter efêmero de sua vagabundagem, ou seja, sua qualidade de marginal: “¡Fugas! Eso éramos. Fugitivos o expulsados: de la casa, de un delito menor, del amor, de oficios pasajeros y sin convicción” (COLLAZOS, 1990, p. 185).

Nos capítulos a seguir, vamos olhar os agentes do tráfego, as angústias ante as perdas dos seres queridos e a aproximação para com o que é desconhecido, os diferentes tipos de andanças que afrontam, sem perder de vista a atitude relativista do próprio Collazos como defensor do paradoxo: “consciente de que uno no se extravía del todo pues vuelve adonde lo lleva la costumbre o la rutina.” (COLLAZOS, 2002, p. 187).

2 FUGAS: UMA VISÃO DO NOMADISMO

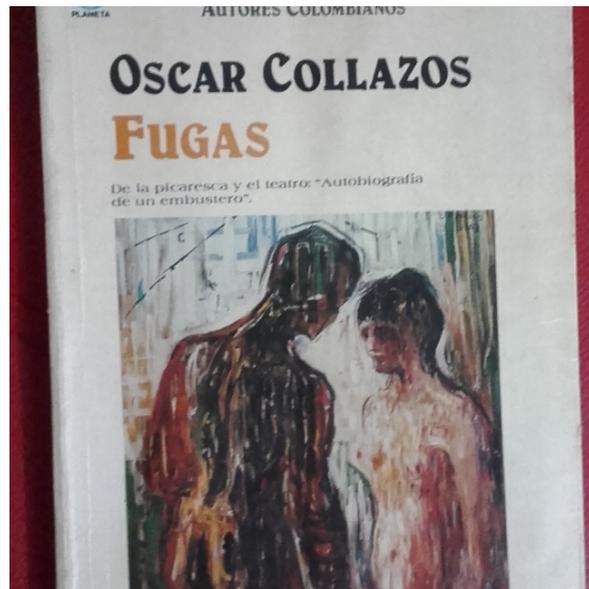


Ilustração 2 - Capa de *Fugas* - Fonte: *foto minha*.

Neste capítulo, faço uma análise da obra *Fugas* (1990), especificamente do personagem principal, o aventureiro Fabrício Ele. Abordo os cenários ambíguos nos quais acontece a maior parte do enredo e analiso a presença e a importância da viagem e suas variações como um elemento de forte comparecimento na obra do autor colombiano e que remete, no caso deste romance, à busca da identidade individual de um jovem por via do nomadismo, mas também a busca de uma identidade coletiva, que pode ser chamada de região ou nação.

Fugas (1990) é o sétimo romance de Collazos, tem um longo subtítulo que carrega uma imagem poética e ao mesmo tempo explica sua essência e a intenção do autor, como ele mesmo afirma: “o de la Picaresca y el Teatro”. Pode-se entender que o narrador e o protagonista são a mesma pessoa, e a verossimilhança dos episódios contados é posta em ambiguidade pelos constantes vaivens entre a ficção e a realidade que mostre Fabrício Ele, nome fictício ou artístico do personagem, em sua autobiografia prematura como um embusteiro. Autobiografia prematura, porque captura a partir de um narrador em primeira pessoa as peripécias do mentiroso que, com artifícios, se aproveita dos demais no planejamento das suas constantes astúcias e mentiras.

À maneira de uma peça de teatro tradicional, *Fugas* é composta por três atos independentes, mas não seguem uma ordem cronológica. No primeiro ato da obra

tem-se em breves fragmentos a percepção da origem humilde do ator principal, na sua rápida descrição de uma aventura de Fabrício Ele em Florencia, um pequeno povoado do departamento de Caquetá, Colômbia, onde exhibe suas habilidades como intérprete dramático, fora dos cenários, na vida real, ao trapacear a senhora Paulina, proprietária de um hotel, e outros moradores da cidade, fingindo ser um produtor de cinema que procura locais para um próximo filme, em vez do ator sem emprego que realmente é.

No segundo ato, é relatada uma série de lembranças anteriores à época do primeiro evento que caracterizara os inícios da vida nômade do artista: sua entrada, passagem e abrupta despedida do miserável circo Hartmann Brothers. São apresentadas as qualidades e breves trajetórias de seus integrantes. Por último, o terceiro ato, parte final do romance, acontece depois da evasão do ato inicial, momento em que Fabrício forma uma pequena companhia de atores para leituras dramáticas com Cicerón Garrido, um velho professor de literatura e também viajante, que compartilha com o novo sócio sua sabedoria e seu sofrimento em assuntos literários e amorosos.

Se fosse possível classificar este relato dentro dos possíveis subtipos literários, ver-se-ia que contém peculiaridades do chamado “romance de aprendizagem”, pela constituição de um caráter através do descobrimento do mundo, ou de “educação sentimental”, pois cada ato mostra um relacionamento e uma paixão diferente na biografia do protagonista e as lições obtidas através desses processos, embora também possa ser denominado como um relato de viagens alheio a cenários fixos e no qual os vários caminhos e percursos percorridos justifiquem a vocação móvel do título, do romance e da sua figura dramática central, um homem que, segundo suas próprias palavras, é “un hombre ligero de equipaje” (COLLAZOS, 1990, p. 97); mas talvez esconda a ausência de rumo, típica de sua juventude ou de uma geração, pois ele próprio exprime sua perplexidade: “La verdad es que no sé a dónde me dirijo ni qué sentido tiene que me dirija a parte alguna” (COLLAZOS, 1990, p. 98).

3.1 Um andarilho com sede de cultura

Permito-me agora bosquejar um breve perfil do personagem Fabricio Ele. Trata-se de um jovem atraente, segundo as mulheres com quem se relaciona na sua vida, inclusive sua mãe, que tinha uns 30 anos quando ele saiu de casa; seu trabalho como ator é uma das escassas oportunidades que acha em seu caminho que lhe dê uma formação escolar sólida ou consciente. Libertino e sedutor, grande parte de sua narração se baseia em despir seu Ego e sua consciência, como quando expressa a regra de ouro de sua arte, “imitar antes de criar”, uma convicção que o acompanha no percurso da obra e sobre o qual reflete em várias passagens, inclusive naquelas que emergem nos acontecimentos narrados como a ameaça de que suas mulheres de ocasião podem descobrir sua tendência a trapacear como estratégia fundamental de sedução:

¡Cuán difícil resultaba reconocer las comillas! Aún no había aprendido a pronunciarlas. ¿Quién pretendería descubrireme encubierto como estaba por mis delirios románticos? Paulina no, ciertamente, romántica delirante que reposaba a mi lado. (COLLAZOS, 1990, p. 62).

Ao longo dos atos, as ações e atitudes do protagonista revelam um duplo sentido de sua dedicação permanente à impostura, não só como um meio de sobrevivência, mas também como uma opção estética, uma vez que marca sua subjetividade e antecipa seu estilo no ofício da representação teatral:

Me había dirigido, no por los senderos del amor sino por las rutas equívocas de la simulación. Seguía siendo un hijo del teatro y a este prestaba, con más animosidad que convicción, el sello de un estilo. A este estilo pertenecía mi estrategia de los últimos días, pero Hortensia se había anticipado a ella al precipitar su entusiasmo y dejar al descubierto su locura (COLLAZOS, 1990, p. 136).

Fabricio Ele toma muito cedo a decisão de ser um vagabundo, em parte pela condição carente de ser um menino pobre sem pai e com uma mãe trabalhadora que dedica pouco tempo aos cuidados de seu filho, mas também pelo fato de ser expulso do colégio, situação que ele assume como um rito de iniciação que vai se repetir em momentos futuros, um ponto de partida de destierros próximos e saídas forçadas. Essa é a visão de Fabricio Ele de si mesmo; alguém não desejado e possível vítima das penúrias que normalmente sofrem aqueles moradores dos subúrbios mais periféricos da chuvosa capital. Ele vislumbra na profissão de comico

ambulante uma saída do seu lar desprovido, assim como a continuação da ocupação e talvez o único laço para com o homem ao qual sua mãe chamava de seu antigo amor, sem sequer nomeá-lo nem lhe acrescentar detalhe algum, sem ficar claro se, com efeito, seja este o progenitor de Fabricio.

Esta primeira evasão acontece também a partir da revelação de uma paisagem geral da capital colombiana, Bogotá, das décadas de 1970 e 1980, tanto dos seus extramuros, nos quais habitam os pobres como Fabricio Ele, quanto do seu mapa geral que ainda hoje representa uma urbe segregada e segregadora, com dois polos opostos que são a rica zona do Norte e uma área do Sul que cada dia se infla com os deslocados que chegam frequentemente à cidade:

Este podría ser el primer episodio mi primera expulsión entre otras más graves expulsiones. Y siendo así, a duras penas servía para empezar a poner orden en mi memoria, que en verdad prefería fijarse en otros episodios, cuando ya estas imágenes, antiguas y entrañables, se volvían materia del olvido. Pues, mi primera expulsión, amigos, fue una disparatada expulsión del teatro. Y a ella llegaremos cuando dé por agotado este preámbulo, que no se agota en aquella tarde lluviosa, cuando tomé la determinación de largarme. Antes, debía esperar que amainara el aguacero, esperar que el lodo se secase y me permitiera descender a las calles donde empezaba la ciudad: aquellos extramuros no eran más que el costado inmundo, la atalaya desde donde centenares de miles de expulsados contemplaban el latido de la urbe que se extendía arrogante por sus tres costados, no cuatro, pues uno limitaba con cerros inaccesibles poblados por desechos urbanos, urbe que se levantaba hacia los cielos en opulentas residencias privadas, hacia un norte sin fronteras o hacia un oeste más vasto aún que el ilimitado norte que odiaba. (COLLAZOS, 1990, p. 16).

Após esta evasão, sem ideia dos passos seguintes, o leitor percebe os saltos no tempo e na memória que marcam esta narração, não só como estratégia estilística, mas também como reflexo da incerteza ou da permanente oscilação entre a realidade e a ficção que tanto marcam a obra. Collazos, que em sua formação havia trabalhado no Teatro Experimental de Cali (TEC), introduz como figurantes na história, nomes de pessoas tais como Helios Fernández, Delfina Guido e Enrique Buenaventura, que realmente existiram e cumpriram um importante papel na vida cultural e artística dessa geração e desse grupo cultural, talvez como homenagem das possíveis vivências que tenham sido recicladas nos incidentes contados por este pícaro moderno.

Vale ressaltar que a figura do pícaro se torna proeminente na apreciação de Fabricio Ele, pois é percebido dessa forma por um dos seus companheiros de

andanças: “Si puede, siga adelante. Es usted tan ambicioso como embustero, dos condiciones necesarias al éxito” (COLLAZOS, 1990, p. 80). Dito personagem confirma que os papéis dos quais Fabricio Ele gosta são aqueles clássicos da literatura espanhola com propensão à falsidade e com disposição de espírito rebelde ante as normas sociais e à comunidade em geral.

O perfil ardiloso de Fabricio Ele é apenas uma faceta de um jovem que no meio do abandono, do desamparo que sente, é levado a preferir ser visto como um aprendiz, um principiante na vida e na cena dramática. Na rota do seu desenvolvimento, ele recebe ajuda de professores casuais, o que o auxilia na sua propensão a portar-se como sedutor, na qual colaboram mulheres maduras e mais experientes que ele, como a prostituta Betina e a atriz Eugenia. Também aprende com os modestos companheiros do circo, personagens que alcançaram um grau maior de sabedoria, de experiência, ou têm mais tempo de atuação no circo.

Ou seja, o engano, a trapaça e a imitação são os métodos preferidos de participação ou pelo menos, os que os demais personagens que o rodeiam e o próprio protagonista lhe impõem na abertura do romance, como se pode constatar no trecho a seguir: “Quisiera ser actor (...). Uno de esos cómicos que van de pueblo en pueblo y viven donde pueden y comen lo que tienen y hacen lo que les da la gana” (COLLAZOS, 1990, p. 15). Essa convicção não é só questão de auto-percepção, já que aqueles mais próximos dele o admiram igualmente devido a sua capacidade de trapacear: “Sé también que eres el embustero más grande del mundo, cómo solo saben serlo los cómicos” (COLLAZOS, 1990, p. 98). Não obstante, não é razão para ignorar a admiração que o levam a se disciplinar no estudo do ator ortodoxo, manifesta na reflexão do personagem:

Admiré la sabiduría de este desconocido sin saber que la sabiduría, como lo escribiría él mismo, es a menudo la comprensión de actos que durante una vida se repiten con tanta frecuencia que basta haberlos observado para descifrarlos sin demasiado margen de equivocación. (COLLAZOS, 1990, p. 105).

Fabricio Ele apresenta um grande potencial na arte da trapaça ou pelo menos acha isso ao narrar suas lembranças, mas ao mesmo tempo, contesta seu talento ao considerá-lo produto da simples simulação. Por exemplo, elogia seus atributos como mentiroso e conquistador, e simultaneamente apela ao uso de adjetivos pejorativos

como “farsante”, “libertino” e “embusteiro” para se referir a si próprio. Algumas dessas denominações ou reflexões pessoais podem contradizer os fatos relatados ou conter meras invenções para comprazer o público do momento; contudo são conjecturas que elucubram o futuro desejado ou o destino aguardado nos eventos narrados posteriormente no romance: “Soy huérfano de patria y madre -dije sin decirlo” (COLLAZOS, 1990, p. 195).

Na digressão anterior de Fabricio Ele, além da notável contradição final, surge um duplo sentimento de orfandade nacional e familiar, que contribui para um processo constante de oscilação identitária. Assim, o herói estende e aplica em outros círculos de sua vida essa indefinição de si próprio, como a dicotomia entre ser um artista ou um embusteiro, ou a inabalável deambulação que leva o personagem a viver na constante movência.

Depois de fugir de Bogotá e passar por locais sem importância que apelida *villorrios*, a segunda cidade citada na narração é Florencia, porém não aquela lendária urbe italiana à qual esta palavra remete o leitor, pois: “los nombres de ciudades legendarias se repiten en mi país por un proceso de imitación que desemboca en la parodia”. (COLLAZOS, 1990, p. 21). A (re) nomeação de cidades de América com nomes de cidades europeias era uma prática que hoje não tem sentido uma vez que o processo de descolonização requer contestar os topônimos impostos pelos colonizadores.

Nessa cidade, busca aperfeiçoar seu papel de embusteiro com alguns fatos ousados ou, no mínimo, inexplicáveis. Joga o dinheiro que lhe resta em um rio e até deixa seu único paletó para justificar a versão de um roubo do qual fora vítima, fazendo com que a senhora Paulina seja seu alvo, pois ela acredita naquela justificativa apresentada. Mas suas ações são premeditadas, caminha pela cidade como um *flâneur*, sem rumo, por uma semana, refletindo, diga-se, “maquinando” suas estratégias.

À beira dos 40 anos, uma viúva jovem e bela como a dona da pensão parece uma vítima fácil para o caviloso ator e pretenso produtor. A princípio, suas ações se ajustam ao que Fabricio Ele acredita: aos empregados da pensão pede que façam silêncio e tenham muito cuidado para com seu hóspede, pois como dito, ela acredita na versão do roubo do dinheiro e do paletó, o que faz suspender-lhe a cobrança da

dívida; além disso, convida-o a uma ceia especial em homenagem ao seu próprio aniversário.

No entanto, este convite altera um pouco a visão de Fabricio Ele em relação à senhora Paulina. Ele a via como uma mulher ingênua, vítima fácil, mas ele passa a vê-la na realidade, diferentemente a partir do cardápio servido, das maneiras à mesa e dos assuntos tratados na conversa estabelecida à noite. Ele a vê não mais como qualquer mulher provinciana, pelo contrário, ele percebe suas qualidades inseridas numa vida abastada, com costumes que remetem àqueles que estão fora das fronteiras dessa pequena Florencia, ou seja, segundo o ditado popular colombiano, a senhora Paulina era uma mulher “do mundo”:

Había aprendido algo nuevo aquella noche. De haberme dejado llevar por la costumbre o el instinto, me habría visto ejecutando actos reprobables e inoportunos, pero la ley de oro del comediante –imitar antes que crear- me había salvado de parecer grosero a los ojos de una mujer que me había imaginado provinciana y a laque descubría con los modales de una recatada dama de mundo (COLLAZOS, 1990, p. 39).

Essa mudança na percepção de Paulina gera maior atração para o pícaro, ao mesmo tempo em que o remorso lhe aflora ao continuar com seu plano. Não obstante, os fatos dos dias posteriores o levam a tomar a decisão de ir embora. Porém, ele consegue com que Paulina se apaixone e ele corresponde a essa paixão. Entretanto, o cartaz de uma companhia itinerante que vai chegar à cidade, constitui-se numa ameaça da qual é melhor se esquivar para evitar ser descoberto pelos antigos companheiros de uma antiga aventura teatral, e assim não assistir à desilusão da namorada efêmera.

3.2 Outra fantasia, outra companhia: a percepção da realidade

Diante de tantas recordações, o narrador vai deixando claro que não há na obra uma ordem cronológica típica do romancista tradicional, do historiador ou do jornalista, mas sim um trajeto sinuoso baseado na memória pessoal e nas evocações sentimentais conseguidas pelas experiências que ele vai vivenciando; o que caracteriza os episódios de chegada e de partida de cada lugar visitado nas

ações delinea o início e o encerramento que antecedem a evasão de um lugar, uma ocupação ou uma afinidade amorosa.

Em um lugar sem nome ou sem importância para nosso corajoso protagonista, porém diferente de sua cidade segundo suas reflexões, o nomadismo de Fabricio Ele continua por todo o segundo capítulo: “Meses de vagabundeo y desesperación, incertidumbre y negros presagios me estaban arrastrando de un lugar a otro, veleta sacudida por una geografía tan hermosa como avasallante” (COLLAZOS, 1990, p. 71). Sua incapacidade de fixar-se lhe permite arranjar um novo emprego graças a sua habilidade de simulação. Aceita qualquer emprego, qualquer papel; consegue o último e agônico rugido do Wana, um leão moribundo, fera decadente que ele também substituirá, fantasiado com a pele “nojenta” dessa fera, como um dos pobres e dúbios espetáculos do circo Hartmann Brothers.

A partir desse ingresso reprovável neste novo emprego, as exposições do ambiente e dos companheiros do palco confirmam o cenário de um inferno que rapidamente se quer abandonar e esquecer. A decadência, a falta de pudor e respeito nas imagens relatadas, com doses de crítica, realismo e crueldade, refletem o declínio de um conjunto de ofícios e espetáculos à beira da extinção e do abandono:

Nada más descorazonador que un circo de carpas remendadas, de artistas apaleados, de trapevistas con las mallas zurcidas y payasos obligados a hacer reír a cientos de imbéciles en los momentos en que miden la extensión de sus lágrimas. Nada más triste que un ‘fornido’ domador de piernas enclenques, obligado a parecer un matón de pistola al cinto y látigo en la mano mientras vive acojonado con la decrepitud de sus carnes. ¡Y las fieras! Nada menos fiero que esas fieras. ¿Y el león? Un vagabundo a punto de reventar metido en la fétida piel de un muerto prehistórico. (COLLAZOS, 1990, p. 77).

A descrição dos demais personagens passa pela percepção das características atribuídas a cada um. Não obstante, o segredo do leão é apenas um dos vários mistérios por descobrir nesta passagem, e função da qual se encarrega inconscientemente o aprendiz de fera. Entre os enigmas desvendados encontram-se os atos luxuriosos e imorais dos anões ruins, inimigos efêmeros do jovem ator, pois debocham constantemente dele e agem como cúmplices do dono do circo; a orientação sexual do palhaço, com quem Fabricio compartilha o camarim, vítima também dos escárnios dos anões ruins; a traição constante da contorcionista

Segismunda, que trai seu marido e secretário do circo, Nacho Arriaga, com o patrão, o senhor Hartmann. Enfim, uma cadeia de indivíduos e comportamentos reprováveis perante os quais é preciso a malandragem como arma de sobrevivência e ao mesmo tempo, um meio de aprendizagem para Fabricio Ele.

O presente não envolve o passado. Cada dia de Fabricio Ele como nômade tende a apagar-lhe o passado obscuro e turbulento que não lhe permite sequer ter um nome. Seu nome atual não corresponde ao apelido com que seu espetáculo se anuncia, pois o verdadeiro nome do empresário ao que parece é Gerlach, ou Albrecht, também fugitivo, neste caso, da Segunda Guerra, tais como os primeiros desbravadores desterrados da Europa: “Estamos en 1945, imbécil, y el tal Albrecht sale como puede y se refugia en este país de selvas impenetrables y ciudades donde unos cuantos chiflados pasean todavía cruces gamadas.” (COLLAZOS, 1990, p. 76).

Ao partir desta animosidade semeada pela sua precária situação e a irritação contínua daqueles que o acompanham no circo, Fabricio Ele e dois dos seus colegas concebem o plano de vingança e escape em dois momentos: em primeiro lugar, aproximar-se de Segismunda, que como amante do dono do circo tinha acesso ao compartimento privado, ao caixa forte e inclusive aos segredos mais lascivos do explorador:

No sé qué quiere decir. Me pide que le diga 'Nazi'. Y es entonces cuando me pide que sea más dura, que lo escupa y patee de seguido, que lo azote en las nalgas, que cabalgue sobre sus lomos y le hale los cabellos con más ganas. Entonces se pone a llorar como un crío. Lloro y sollozo y jadea, llora y, de pronto, cae de bruces. (COLLAZOS, 1990, p. 86).

Da fala rancorosa do personagem, o leitor pode depreender que o exilado alemão foi outro alvo dos personagens ardilosos que compõem o tecido de sua história. E Fabricio Ele não desaponta o leitor, pois outros personagens são tramados pelo exilado: o palhaço, o atirador de facas e o pirofagista, alimentam a hostilidade contra o senhor Hartmann relatando-lhe os diversos abusos cometidos pelo patrão contra seus empregados, assim como as conjecturas sobre os tenebrosos antecedentes nazistas deste inimigo comum, do qual tentará se afastar para sempre:

En estas circunstancias se produjo otra de mis fugas. Ésta fue la siniestra experiencia que me vinculó a la patética vida de un circo. Nunca volvería a saber nada de 'Hartmann & Brothers' y cuando, a lo lejos, olfateé la cúpula de una carpa o escuché la fanfarria de una banda de músicos o supe de la presencia de un payaso montado en zancos y anunciando la presencia de un circo, di media vuelta y cogí el atajo contrario. (COLLAZOS, 1990. p. 88).

O segundo momento do seu plano é a punição exemplar que serve de zombaria do alemão, e igualmente como preâmbulo da próxima peripécia do falso leão. Fabricio Ele rouba um tesouro composto de moedas antigas e insígnias militares, que divide com os outros implicados, e promove sua fuga, pois pesquisa com eles qual pode ser o próximo destino do circo, para ele sair em direção oposta sem ser capturado.

E reaparece a cena em movimento, compreendendo a partida abrupta que abre e fecha os três atos da obra: o ator olha pela janela do meio de transporte utilizado para escapular, sem apresentar dicas claras sobre o percurso a ser feito e refletindo sobre sua “qualidade movediça”, sobre o amanhã de suas vítimas e parceiros e também sobre o verdadeiro valor dos fatos contados:

En parte, al menos, la ficción ordena al condenado mundo. Lo inventa o lo ordena para que tenga más sentido. Los enanos no mentían: Gerlach enmascaraba a Albrecht, ambos enmascaraban a Hartmann. Fabricio Roldán enmascaraba a un fugitivo. Hartmann, fugitivo de crímenes; Fabricio, fugitivo de sí mismo (COLLAZOS, 1990, p. 89).

3.3.Última paixão do pícaro Fabricio Ele antes da sua fuga maior

Ao discutir a figuração de conceitos culturais da crítica literária neste romance, podemos determinar a existência do fenômeno que Stuart Hall chama de “refazer as relações centro e periferia” (HALL, 2003). Neste caso, torna-se um paradoxo que as possibilidades de aprendizado e conhecimento do protagonista de *Fugas* (1990) sejam resultados de incessantes deslocamentos em direção a locais mais afastados dos eixos ou âmagos hipotéticos da cultura ou do poder nacional, inclusive com parceiros momentâneos com tramas e contextos mais próprios das margens do poder e da civilização.

Entretanto, essa ideia de errância e de deriva no mundo torna-se um motivo literário frequente na narrativa do século XX (GLISSANT, 2005) e se concatena com

a tendência nômade como uma manifestação do hedonismo contemporâneo, na qual:

La vida errante, desde este punto de vista, es la expresión de una relación diferente con los otros y con el mundo, menos ofensiva, más suave, algo lúdica y, claro, trágica, pues se apoya en la intuición de lo efímero de las cosas, de los seres y de sus relaciones. Sentimiento trágico de la vida que, a partir de entonces, se consagrará a gozar, en el presente, de lo que se deja ver, de lo que se puede vivir día tras día, y que obtendrá su sentido en una sucesión de instantes que serán preciosos gracias a su misma fugacidad (MAFFESOLI, 2004, p. 28).⁸

Em relação ao hedonismo, a assiduidade deste traço como essência relevante em Fabricio Ele e suas façanhas, confirmada, por exemplo, na atenção que dispensa às considerações de outrem a respeito das qualidades e das diferenças entre os extremos das classes sociais. Assim, dos pobres não só lembra sua origem, mas também liga isso à vida circense:

Yo conocía la sordidez, había conocido la miseria, todo lo terrible que se puede conocer cuando se ha nacido sin un puto centavo. No conocía, sin embargo, las miserias de un lugar como el que acababa de tocarme (COLLAZOS, 1990, p. 76).

Percebe-se que sua transitória proximidade com a fartura da alta sociedade também seja fonte de aprendizagem sobre o caráter da elite, como quando o velho Cicerón Garrido lhe advertiu sobre os riscos de comparecer à festa dos Martínez de la Rosa: “¿Que qué sé de ellos? (...) Muy fácil: más de dos ricos juntos no hablan; se jactan de sus riquezas. ¿De qué van a hablar si no es de lo que tienen? Esos no conocen el verbo Ser” (COLLAZOS, 1990, p. 164).

É preciso distinguir o certo encadeamento dos deslocamentos do protagonista? Teríamos mais consciência das causas que originam suas ações se soubéssemos seu verdadeiro sobrenome? Haverá alguém que o faça mudar ou pelo menos permanecer em um cenário artístico e real? Estas perguntas surgem na abertura do terceiro ato, o mais extenso do romance e talvez o que ofereça

⁸A vida errante, deste ponto de vista, é a expressão de uma relação diferente com os outros e com o mundo, menos ofensiva, mais macia, algo lúdica e, claro, trágica, pois se apoia na intuição do efêmero das coisas, dos seres e de suas relações. Sentimento trágico da vida que, a partir de então, se consagrará a gozar, no presente, do que se deixa ver, do que se pode viver dia após dia, e que obterá seu sentido em uma sucessão de instantes que serão preciosos graças a sua própria fugacidade. (MAFFESOLI, 2004, p. 28; tradução minha)⁸.

contornos mais completos de personagens diferentes ao protagonista, mas não do lugar onde se desenvolvem as representações dramáticas e autênticas do artista em questão.

Em viagem de trem, o acaso leva Fabricio Ele a sentar-se ao lado daquele que será seu mestre e sócio nos dias posteriores. Enquanto lê concentrado sem distração, ainda que recorra a “una topografía de irregularidades tan cambiante como la temperatura que se iba sucediendo en bruscas alternancias. Los ascensos eran lentísimos y los descensos precipitados” (COLLAZOS, 1990, p. 94). Cicerón Garrido gera tal inquietação no seu companheiro de viagem, que em pouco tempo ele é interpelado para conhecer quais são seus interesses de leitura.

A resposta chega a Fabricio Ele por meio da escrita, pois o professor havia perdido a voz inexplicavelmente. Em um pedaço de papel assinala que trabalhava como docente de literatura, o que faz com que a poesia seja o tema principal dos livros que carrega consigo e confirme a aura melancólica que o rodeia.

Ditos tomos e seu portador fazem com que Fabricio Ele lhe faça uma proposta arrojada e que trará uma mudança de rumo para ambos os personagens: formar uma dupla de declamação dramática para se apresentar em várias cidades, começando pelo povoado mais perto do ponto do trajeto, sugestão aceita pelo senhor Garrido.

Nesta junção, os papéis são definidos facilmente: Fabricio Ele emprestará sua voz e figura charmosa, enquanto o senhor Garrido cumprirá a função de direção e fixação do repertório a ser representado. O leque de textos escolhidos consta basicamente de escritos clássicos da poesia espanhola e latino-americana, com autores como Espronceda, Zorrilla, Pablo Neruda y Rubén Darío, embora incluam outros textos mais universais e desconhecidos para o mais jovem dos artistas da dupla dramática, como Marcel Proust e James Joyce, cujos nomes Fabricio Ele chega a escrever “Yois” e “Prus”, provocando grande irritação no senhor Garrido. Outra razão de desencontros entre os novos parceiros tem a ver com os ensaios, caracterizados pela férrea disciplina que o professor quer imprimir ao aprendiz, e pelo conflito entre o desejo de Fabricio Ele de conhecer assuntos da vida pessoal do Cicerón bem como os segredos que o tutor tenta ocultar e que irão se revelando na medida em que a turnê improvisada se desenvolve.

A partir das apresentações iniciais, a dupla tem sucesso e sempre conta com plateias cheias, com público entusiasta, seja pela beleza dos poemas montados, pelos dotes artísticos de Fabricio Ele e as adequadas escolhas dos poemas ou meramente pela novidade dos artistas forasteiros no meio de um povoado anônimo no interior da Colômbia. A quantidade de espetáculos previstos é crescente e entre o público espectador aparecem silhuetas com um aparente empenho por conhecer o atrativo leitor e para estabelecer uma ligação além do simples laço entre ator e espectador. O desejo de conhecer o outro, o novo, leva os espectadores anônimos a existir para o forasteiro, numa relação de alteridade em que um necessita do outro para “ser”.

Em meio aos espectadores, brota a presença de Hortensia Flores, uma jovem rica e fantasiosa, que se faz notar pela intensidade sensível com que escuta em diversas ocasiões os versos do declamador, pelo convite que brinda a Fabricio Ele – que se apresenta como Fabricio Echavarría- para jantar com sua família e, sobretudo, pelo inevitável relacionamento que se inicia entre ambos e que os leva a manter encontros eróticos no sítio dos pais dela, cogitando viajar juntos.

Por outro lado, há outros personagens deslumbrados com o espertalhão, tal como o casal Martínez de la Rosa, que organiza uma festa luxuosa na qual Fabricio Ele é o fascínio da noite e ao mesmo tempo se sente enfeitiçado com a falsidade e a atmosfera decadente que impera nesta reunião:

También ellos sabían que las vidas pueden ser la materia prima de una mala representación. Los tiempos que corrían eran propicios para adoptar esta clase de máscaras. Se fingía el éxito, se magnificaban los fracasos (COLLAZOS, 1990, p. 123).

Já não aguardamos só o desenlace que levará o ator ambulante para longe de lá, pois germina outro drama, que neste caso afeta o diretor cênico da dupla. Assim, desponta Teresa Mancha, antiga esposa do Cicerón Garrido, que revela tanto o sofrimento em consequência de sua separação como a doença da qual padece o professor e que o desviará de sua curta e bem sucedida companhia teatral para viver seus últimos dias em paz e na companhia da ex-esposa.

Fabricio Ele leva tempo para descobrir a via ou método de evasão seguinte, já que é flagrado pela própria Hortensia ao furtar um caro colar de pérolas da mãe da

moça; Hortensia o inocenta com a condição de que sigam e fortaleçam seu convívio e persistam na sua paixão. Mas ela se deixa enganar ao acreditar que vai conseguir com que o pícaro Fabricio, fique ao seu lado ou decida aceitar sua companhia durante a errância própria da rotina artística do seu amante:

¿Qué pistas podrían conducirla a un Fabricio Ele que escamoteaba su pasado en un apellido pomposamente ajeno y en unas señas familiares nacidas de la fabulación? Hortensia Flores se había enamorado de un hombre inexistente. Si una desafortunada casualidad la llevaba a descubrir un día la desaparición de la joya, más desafortunada sería la búsqueda del ladrón. Fabricio Ele o Fabricio Echavarría eran identidades sin persona, personas ilusorias. (COLLAZOS, 1990, p. 150).

Outro escape e outra rota confusa pela geografia nacional, nesta vez com um ponto intermediário, o porto de Santa Marta. Nesta cidade, à beira do mar do Caribe, o fugitivo de Collazos se encontra com Betina, antiga prostituta e protetora de Fabricio Ele, casada agora com um traficante de narcóticos. Esta menção passageira ao narcotráfico e o uso do trem como meio de transporte talvez sejam os únicos indícios temporais que permitam especular a época dos acontecimentos narrados, posto que o primeiro tivera seu auge entre as décadas de 1970 e 1980, enquanto o trem abandonou os trilhos nacionais nesse mesmo período.

No final da obra, o sonho de viajar em um cruzeiro para chegar às “Espanhas”, segundo as palavras do próprio fugitivo, fecha a série de passeios, no meio de um conflito sentimental de ter a oportunidade de conhecer o mundo além das fronteiras locais, mas com a consciência de sentir-se abandonado ou desnorteado, pois: “Llegué así a la revelación nada grata de que un hombre joven, gracias o a pesar de su hermosura, es un solitario indefenso y sin conciencia de su próximo destino.” (COLLAZOS, 1990, p. 23).

De uma perspectiva externa e teórica, em vez de juiz de sua época, Fabricio Ele faria parte da categoria dupla proposta por Bauman, com as figuras do arrivista e o pária, como vítimas e ao mesmo tempo artífices dessa mobilidade atual. Arrivista, enquanto seu movimento final o converte em aspirante a residente em uma terra alheia, ou a seguir seu impulso viajante por outro continente. Mas também pária, já que: “Quanto mais depressa se corre, mais rápido se permanece no lugar. Quanto maior o frenesi com que alguém luta para se isolar da casta dos párias, mais se expõe como o pária, a não fazer parte.” (BAUMAN, 1998, p. 101).

A dicotomia anterior não se encontra exclusivamente neste primeiro romance, razão pela qual a retomaremos ao examinar os contornos e odisséias dos outros peregrinos que operam na narrativa de Collazos.

4. EL EXILIO Y LA CULPA: EXEMPLO DE MIGRÂNCIA POLÍTICA LATINO-AMERICANA

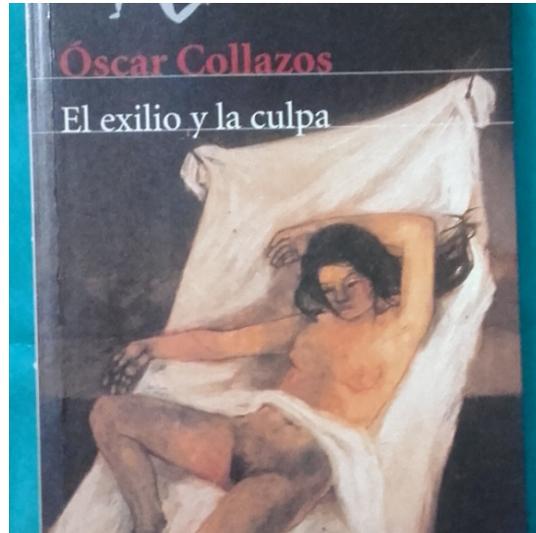


Ilustração 3 - Capa de *El exilio y la culpa* - Fonte: foto minha.

4.1 A utopia cosmopolita

Dentre as obras de Stuart Hall sobre o assunto da identidade cultural, encontramos na coletânea *Da diáspora. Identidades e mediações culturais* (2003), uma entrevista que, desde o título, sugere uma categoria que serve para analisar personagens como Jacobo Wiesmann, o protagonista do segundo romance do *corpus*, assim como outros profissionais ou trabalhadores liberais que tiveram que se deslocar para o exterior de sua terra natal no percurso de sua vida e adotar, muitos deles de forma compulsória, a condição de imigrante, forasteiro ou exilado. Na *Formação de um intelectual diaspórico* (HALL, 2003), o autor jamaicano assevera que o discurso dito “pós-colonial” mostra que, nessa constante mobilidade, o indivíduo sente-se preparado para estabelecer uma relação pós-moderna (fragmentária, fugaz, dinâmica) com a identidade, tanto individual quanto social. Além disso, esse novo modelo de intelectual é proposto como um desenvolvimento resultante das adaptações do modelo de ‘intelectual orgânico’ sugerido pelo escritor italiano Antonio Gramsci, em meio às mudanças estruturais e ideológicas próprias do mundo pós-colonial.

Já para outro cientista social focado na ruptura entre os pensadores e seus países no mundo contemporâneo, Tzvetan Todorov, a experiência do

“desenraizamento”, está diretamente vinculada com processos de hibridação e transculturação:

O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os ‘autóctones’ exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto. (TODOROV, 1999. p. 27).

Ao acompanhar as ações do protagonista de *El exilio y la culpa* (2003), vê-se que o cruzamento das fronteiras é um fenômeno tácito, nomeado nos costumes alheios, trazidos e até espalhados pelos estrangeiros, como “la moda del psicoanálisis importada por los exiliados suramericanos llegados a Barcelona después de 1976” (COLLAZOS, 2002, p. 115). O encontro se dá nas atuações paradoxais, nas relações entre os vernáculos e os peregrinos: “¡Así que ya estamos en el barrio Chino! (...) Y un extranjero le está haciendo de guía a una nativa, ¿no te parece increíble?” (COLLAZOS, 2002, p.135).

Voltando à bibliografia sobre a situação do escritor como viajante, na América Latina se destaca a trajetória e a opinião do uruguaio Ángel Rama, ele mesmo vítima desta condição, ao ter escrito grande parte de sua obra ensaística em outros países como Venezuela, Brasil e Estados Unidos, além de ser estudioso deste tipo de escritor comum na nossa historiografia literária. Desta maneira, no seu artigo *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1967), onde não só constata os desencontros entre a política e a criação estética como um dos principais motivos do deslocamento desses intelectuais, mas também assinala como esta realidade gera algumas implicações relevantes para o *status* da literatura deste continente, pois permitiu uma maior divulgação não somente das obras literárias da época, mas também um conhecimento dos fatos sociais em vários países latino-americanos, que pela ficção, faziam história.

Convém lembrar que, dos deslocamentos causados por perseguição ideológica ou política, temos dados de longa data e que compreende um drama

tanto individual como coletivo, segundo o professor brasileiro Sergio Costa, no seu livro *Dois Atlânticos*:

A diáspora é expressiva da experiência de um grupo particular e que tem uma história específica. Não é fenômeno que nasce com a globalização recente, mas que remonta ao tráfico negreiro e que acompanha como sombra toda a história moderna. (COSTA, 2006, p. 158).

Outro ponto de vista radical, mas importante, sobre a qualidade do exilado é fornecido pelo já citado crítico literário Edward Said: “O *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 52).

Em um artigo posterior ao livro *Orientalismo* (2003), no qual recriminava a visão exótica do ocidental em relação à cultura e às pessoas do Oriente médio seja pelo desconhecimento ou pelos interesses políticos, Said preocupa-se com o exílio em geral, e em particular, com a dificuldade de compreender e decompor o conceito do exílio, ora pelas relações com outros conceitos sócio-políticos como universalismo, nacionalismo, entre outros, ora pelas perguntas que o ser exilado gera:

Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Como então alguém separa a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? O que vale a pena salvar e defender entre os extremos do exílio, de um lado, e as afirmações, amiúde teimosas e obstinadas do nacionalismo, de outro? O nacionalismo e o exílio possuem atributos intrínsecos? São eles apenas duas variedades conflitantes de paranoia? (SAID, 2003, p. 50).

Vale a pena contrastar esta versão carregada de perguntas sem resposta fácil, com o veredicto breve e taxativo de Julia Kristeva traz à baila para explicar o processo de fragmentação que surge nas sociedades migrantes: “Todos os estrangeiros que fizeram uma ‘escolha’ acrescentam à sua paixão pela indiferença uma certa intransigência fervorosa, que revela a origem do seu exílio” (KRISTEVA, 1994. p. 17).

Responder a interrogações deste tipo e a outras mais individuais acaba sendo uma possível leitura posterior para o romance de Collazos. Sem ser uma narrativa

autobiográfica, pois seu protagonista e autor não compartilham pátria nem atividade profissional, a intenção do autor seria ponderar seu relato como uma forma crítica de dizer adeus à cidade na qual morou durante mais de uma década e que, segundo o próprio Collazos, começava a se tornar uma cidade xenófoba depois de ter sido um berço plural de asilo e acolhida a muitos proscritos, especialmente das antigas colônias espanholas. Sem entrar em detalhes, seria relevante avaliar os acontecimentos históricos que antecederam tal fechamento em Barcelona, pois talvez obedeça ao postulado de Kristeva que assegura que “a necessidade econômica continua sendo uma passarela entre xenofobia e cosmopolitismo”. (KRISTEVA, 1994, p. 60).

4.2 As oscilações de um expatriado

O segundo romance de Collazos abordado nesta pesquisa abrange acontecimentos que atravessam diversas épocas e nações variadas. Porém, grande parte da história está ambientada na cidade espanhola de Barcelona, capital da província de Catalunha, com um recorte temporal preciso, entre as décadas de 1980 e 1990. A origem do protagonista, um professor universitário e psiquiatra chileno e o destino de outros personagens centrais na obra como a ex-mulher do intelectual mencionado, remetem-nos a outros locais como Santiago do Chile, Berlim, na Alemanha, entre outras paragens.

Jacobo Weismann se exila na Europa como mais um representante da diáspora sul-americana que fugiu do seu país por causa da ditadura, de perseguições e de revoltas políticas ocorridas durante a segunda metade do século XX. No caso particular do personagem Jacobo Weismann, ele é um refugiado chileno advindo do exílio, produzido pelo golpe militar contra o presidente socialista Salvador Allende, em setembro de 1973, que conduziu o militar Augusto Pinochet à presidência do país, permanecendo nela por mais de 20 anos. Este governo militar se caracterizou pelo alinhamento com as políticas conservadoras dos Estados Unidos, pela repressão da sua população e pelo desterro dos membros dos

movimentos de esquerda e das elites acadêmicas e universitárias do Chile. Para Collazos:

El despotismo era la metáfora de la camisa de fuerza. El loco y el manicomio, el delincuente y la prisión. ¿No sabían acaso que todo despotismo separa a sus opositores en la noción de locura? (Collazos, 2002. p. 71).

As travessias de Jacobo Weissman são narradas de um ponto de vista cindido, ou melhor, a partir de duas perspectivas distintas. Inicialmente, há um narrador em terceira pessoa, mas não onisciente, pois em alguns apartes sabemos que quem escreve é o psicanalista do protagonista, ao fazer parte da lista de testemunhas nas atas escritas como resumos das sessões a que comparece este herói exilado. Porém, é insuficiente esta única fonte de informação sobre a vida de Jacobo Weismann, pois já é uma interpretação de um terceiro que admite, ele mesmo, a carência de dados confiáveis sobre seu paciente. O leitor necessita também dos pesadelos e vivências que compõem os monólogos interiores do personagem e os dispõe, assim como as versões dos personagens secundários, para que aconteça o processo que Antônio Cândido chama de “convencionalização”:

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CÂNDIDO. 1976. p. 79).

A fonte desses monólogos vem de um homem atormentado pelos sonhos e pelas lembranças repletas de pesadelos com vestígios do seu passado, todas passagens de fatos anteriores a sua fuga do Chile, relatadas na primeira pessoa, na versão do próprio Jacobo Weismann, “víctima de la dictadura y aguerrido combatiente de las fuerzas democráticas en el exilio.” (COLLAZOS, 2002. p. 143).

O sentimento de abandono e de estranhamento se revela desde o começo do livro, pois a rotina de Jacobo Weismann é composta de constantes passeios e vagabundagens pela topografia de Barcelona, com o olhar de quem já conhece a urbe embora não a sinta como sua, já que sua mente ainda não esquecerá as causas que o levaram àquele lugar. A própria cidade de Barcelona reflete um panorama cheio de viajantes em todos os sentidos: ora no papel de efêmeros

turistas; ora na condição permanente de imigrantes, exilados ou expatriados, em sua maioria, latino-americanos.

Nessa deambulação constante por bares e outros lugares da vida noturna de Barcelona, aparece a personagem Betina Roig, uma viúva abastada e pertencente à classe alta da sociedade local, que altera a estranha tranquilidade do protagonista, pela sua beleza e altivez, pela forma como se insere na sua vida, assim como por suas opiniões e reflexões azedas e até enigmáticas:

Mi nombre y mis señas (...) Debe ser una lata estar fuera de casa. Mi marido se fue a Francia después de la guerra y regresó diez años después. Sin dinero y con muchas amarguras. Decía que solo en su chambre se sentía bien. Se fue a probar suerte y solo consiguió ahorrar unos duros para el tren de regreso. Por eso le digo que debe de ser una lata vivir fuera de casa. Fíjese en lo que es la vida: él, que había sido rojillo, que peleó en el Ebro con los republicanos, acabó jubilándose en la Guardia Civil. (COLLAZOS, 2002, pp. 24-25).

Doravante, Jacobo Weismann se sente fortemente atraído por Betina Roig, porém ao mesmo tempo, duvida do caráter real do acaso desse encontro. Ou seja, surge a suspeita de que Betina tenha propiciado esse encontro com o antigo professor, que possuía intenções secretas além do interesse romântico ou aventureiro: “Y su ansiedad no era debida a un improbable enamoramiento repentino sino a la sospecha de que Betina jugaba con él, lo sometía a los vaivenes del acercamiento y la huida.” (COLLAZOS, 2002. p. 142).

Sendo assim, tal desconfiança induz à necessidade de procurar os antecedentes de Betina, bem como outros dados como sua real origem e seus laços familiares. Jacobo Weismann descobre nesta busca que Betina Roig é sua compatriota, que se trata de uma filha de antigos migrantes espanhóis e com maior tempo de residência fora de sua pátria, razão pela qual os vestígios de sua procedência não são tão evidentes, ao contrário das razões do exílio de Jacobo Weismann: “Betina, a quien los años y la distancia habían hecho perder todo vestigio del acento suramericano de otros tiempos, acudía al familiar ‘usted’ en lugar del tuteo”. (COLLAZOS, 2002, p.110).

Não obstante, a revelação de outro mistério traz à tona um terceiro personagem que, por sua vez, remete o leitor aos anos de luta política do protagonista no Chile. Enfim, depreende-se que Betina Roig é a mãe ausente de

Susana Jara, ex-aluna e depois companheira sentimental de Jacobo Weismann, a qual havia sido sequestrada pelas autoridades chilenas, um fato decisivo que o levava a decidir pela fuga para Barcelona, pois o banimento de Susana era também uma ameaça de que a próxima vítima do regime poderia ser o próprio Jacobo Weismann.

Desta maneira, a narrativa cada vez mais se vê interrompida pelas lembranças do antigo relacionamento de Jacobo Weismann e as circunstâncias em torno deste amor proibido. Proibido, porque o pai da Susana, Edgardo Jara, faz parte do aparato judicial da tirania que recém chegara ao poder, e deste modo, não só condenava as inclinações esquerdistas de sua filha, mas também às pessoas que a circundam, particularmente o professor de raízes semitas:

De la noche a la mañana, Jara convirtió a Weismann en un demonio: sacaba a relucir su condición de judío. O el hecho de que fuera de origen judío daba pie a insultos basado en lugares comunes. Jara se había cuidado de no convertir en argumentos sus prejuicios, de dejarlos pasar como prejuicios sin justificación lógica, pero al final decidió admitir su antisemitismo en términos más insultantes y perversos. Pretendía con ello no tanto estigmatizar al profesor como herir a Susana. (COLLAZOS, 2002, p. 120).

Além disso, também é um relacionamento reprimido porque há uma diferença de idades e de pontos de vista entre Jacobo Weismann e Susana Jara, além do político. Portanto, o que em princípio brota como um idílio correspondido, logo se vê maculado pelo afastamento de ambos namorados também, pela dúvida sobre a traição de Susana Jara com Guido Soriano, um dos seus companheiros de geração e na luta de resistência política.

Guido Soriano é o nome desse terceiro em questão e possível amante de Susana. No romance são figurantes ou fantasmas nos pesadelos do protagonista, embora logo passem a existir nos fatos da trama, fato que não deixa de ser uma surpresa, pois até a posterior encarnação destes personagens, Jacobo Weismann indica que estão na sua memória, em meio às sessões de tortura e às tenebrosas operações encabeçadas pela autocracia chilena. Seu desvanecimento é um acontecimento que se constituiu como a causa principal do seu êxodo particular, como se depreende ao longo da narrativa.

Entretanto, em conluio com Betina Roig, Soriano acrescenta o acervo de arcanos que sustentam o enredo de Collazos, na medida em que contesta o discurso de vítima do professor Jacobo Weismann, e divulga outra versão do terrível segredo que causou a expatriação do professor chileno. Segundo esta nova versão, o principal responsável pela captura e pelas aflições sofridas por Susana e Soriano foi realmente o próprio Jacobo Weismann, senão diretamente, ao menos por omissão, ao não agir e advogar pela liberação e a proteção deles e de outros membros da oposição chilena à ditadura: “¿Sabe cuántos necesitaban antes que usted la posibilidad de salir? –atacó Soriano. Usted entregó a Susana, Weismann, lo hizo al repudiarla, al no escuchar sus ruegos, al echarla esa madrugada”. (COLLAZOS, 2002, p. 230).

4.3 Jacobo Weismann: um intelectual diaspórico?

Como visto acima, a figura de Jacobo Weismann se mostra como um enigma para o leitor, pois suas ações vacilam entre o engajamento e a evasão política, suas lembranças vacilam entre o testemunho verídico e a invenção. Igualmente, ele afirma compartilhar ideais progressistas, enquanto é acusado de colaborar com os membros da repressão chilena. Ou seja, reflete uma confusa identidade, um vaivém permanente na fronteira, o que nos faz perguntar se podemos designá-lo como um intelectual diaspórico, não só pela perda de âncora nacional e institucional resultado do seu desterro, mas também pela opacidade de sua biografia e a relação pós-colonial encarnada na trama que o descreve e que coincidiria de algum modo com a opinião de Hall, para quem nossa época é propensa à aparição desta figura, pois: “De uma forma curiosa, o pós-colonial prepara o indivíduo para viver uma relação pós-moderna ou diaspórica com a identidade.” (HALL, 2003, p. 361).

Voltando ao enredo sobre Weismann, de acordo com a variação sugerida pelo suposto amante da Susana e logo cúmplice da Betina na busca da verdade e do acontecido realmente à filha de Edgardo Jara, Jacobo não fez nenhum esforço pela proteção e pela libertação da sua mulher à época. Muito pelo contrário, expulsou-a de sua casa, de sua vida e fugiu sem remorso algum e sem interesse por

conhecer sua situação nem o destino de outros verdadeiros heróis da oposição e, ainda pior, assumiu o papel de intelectual engajado, ou seja, presumia um passado heroico e comprometido com a luta ideológica e agia na capital catalã quase como um porta-voz dos exilados políticos sem sê-lo, pelo menos perante a ótica de Guido Soriano e inclusive do seu psicanalista:

No puede seguir negándolo ni inventando disculpas: usted abandonó a Susana y a raíz de esta decisión ella se vio obligada a cometer una imprudencia tras otra, las que comete una muchacha que se siente abandonada, del todo y por todos, sobre todo por aquellos a quienes más quiere y de quienes más espera: usted, Edgardo Jara... (COLLAZOS, 2002, p. 200).

Como já foi dito, Susana Jara também reaparece, ou melhor, o fantasma ou os resquícios dela, pois na pesquisa feita por Betina Roig com ajuda de Guido Soriano, concluíram que seu destino final era Berlim, onde em companhia de outros imigrantes e em várias instituições de refúgio, tentou refazer sua vida embora sem sucesso. Doente da cabeça, quase muda, incapaz de esquecer seu sofrimento e de criar novos laços de amizade e ainda menos de amor, a antiga combatente da resistência chilena colocou ponto final a sua vida jogando-se aos trilhos de um trem, num ato definitivo de silêncio que, ao mesmo tempo, será narrado com um fragmento da crônica judicial que acompanhou o ato desesperado e que, sem saber, afunda mais a identidade de Susana Jara no anonimato e até no erro:

La escena no podía ser más espantosa. 'El cuerpo fue arrastrado por las ruedas del tren' (...) Ni un carnicero experimentado hubiera hecho trabajo más perfecto con el cuerpo de la terrorista extranjera refugiada en suelo berlinés. Investigamos su presunta y tal vez probable relación de hace años con la banda terrorista del Ejército Rojo, mejor conocida como banda Baader-Meinhoff, y llegamos a la conclusión de que los delincuentes alemanes habían extendido su brazo armado hasta el suelo chileno.' (COLLAZOS, 2002, p. 233).

Perante este desfile de máscaras que caem e permitem contemplar identidades reconstruídas por necessidade ou conveniência, a figura de Jacobo Weismann é introduzida várias vezes pelo outro narrador da história, com insinuações sobre a incerteza do passado relatado por ele: “Yo sabía que detrás de esa interpretación podría haber un subterfugio, la trama inconsciente de una fuga que Weismann imponía a los eventos de un pasado sin resolver”. (COLLAZOS, 2002, p.156)

Contudo, o exílio é uma categoria constrangedora de deslocamento que gera mudanças indizíveis no olhar e no pensamento daquele que o sofre, como sintetizam bem os personagens Jacobo Weismann, Susana Jara, Betina, e o psicanalista, que se confundem com Collazos pela sua visão narradora:

Despojado de su territorio, el exiliado es simultáneamente despojado del alma que lo ata a su pasado. Debe reemplazar los afectos perdidos –familia, amigos, amores- y sustituirlos por la incertidumbre de lazos pasajeros. Tiene pasado pero, una vez separado de éste, sólo la memoria lo devuelve al lugar que quizá nunca vuelva a recuperar, leo al azar en su texto. ‘La tortura mata al cuerpo, el exilio mata al alma’, escribió más adelante. ‘El pasado inmediato es pérdida, el futuro incertidumbre’. (COLLAZOS, 2002. p. 160).

Todavía, o drama do sujeito extraviado (que é Jacobo Weismann) cumpre uma função mais evidente ou ocupa um maior espaço no romance que a descrição da mudança de uma população ou dos moradores de uma região. Sendo assim, o título composto do livro deixa ver que o exílio não é só aquilo que atormenta o protagonista, pois o sentimento de culpa nos remete não somente ao seu passado sombrio, mas também à sensação de estranheza na sociedade de Barcelona:

Habló de la culpa y la inocencia. Que, llegado a este punto, él mismo no podía trazar la frontera, que la confusión de esos días contribuía a una confusión mayor: la de sentirse culpable sin serlo, la de poner en duda su inocencia (COLLAZOS, 2002, p. 180).

Em resumo, essas figuras da vítima culpada ou do psicanalista psicanalisado, servem de metáforas de uma personalidade dividida, igualmente metáfora do degredado por um fato violento, a partir do qual dificilmente esquecerá e não vai viver do mesmo jeito: “Al fin y al cabo –decía- no se puede huir del propio cuerpo ni de la conciencia que fluye. Quizá sea necesaria otra vida o un esfuerzo sobrenatural para separar cuerpo y conciencia. Ser, en fin, otro”. (COLLAZOS, 2002, p. 31).

5 RENCOR: O DESLOCAMENTO COMPULSÓRIO COMO DRAMA INDIVIDUAL

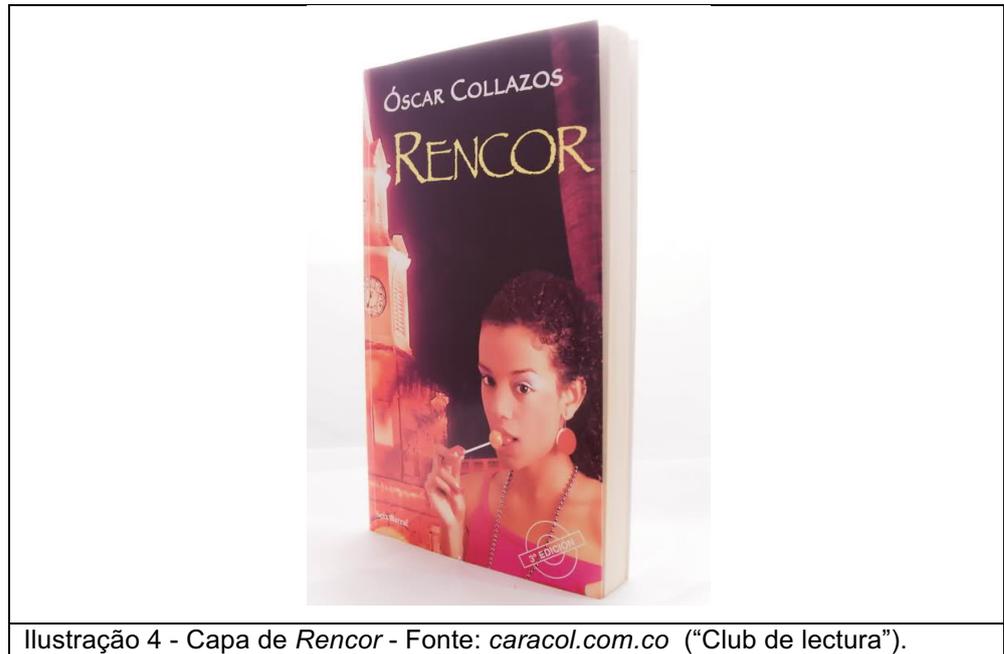


Ilustração 4 - Capa de *Rencor* - Fonte: *caracol.com.co* ("Club de lectura").

Observando a capa da terceira obra ficcional analisada nesta pesquisa, vê-se ao fundo a torre de uma igreja ou de um edifício antigo e atraente, enquanto a imagem principal é o rosto belo de uma garota que suga sem pressa um pirulito com uma expressão de tranquilidade. No entanto, ambas as figuras são enganosas em relação aos fatos da trama: nem a menina leva uma vida tão serena ou pacata, nem o lugar onde ela está é tão atraente quanto parece.

Cartagena das Índias representa um berço histórico para a Colômbia, com uma extensa quantidade de monumentos e registros da memória coletiva em temas como a escravidão, a resistência dos seus habitantes ante os ataques dos piratas ingleses, assim como as primeiras tentativas de independência da Coroa Espanhola do antigo Vice-reino da Nova Granada. Mas, ao mesmo tempo, na Colômbia, Cartagena das Índias também é considerada como uma das urbes mais racistas do país e uma das que mais oferecem desigualdades em termos de qualidade e condições de vida; onde uma pequena elite branca de estrangeiros e até de pessoas que têm propriedades imobiliárias e nem moram o tempo todo lá, estão diante de uma imensa maioria, geralmente negra ou mestiça, que sobrevive e trabalha mal na economia informal ou em atividades marginais e até ilegais. Esta problemática foi

denunciada pelo próprio Collazos, no livro *Cartagena en la olla podrida. Crónicas de la corrupción* (2001).

Desta maneira, as figuras da lei e da autoridade que agem em *Rencor* (2006) parecem se adaptar ao que o sociólogo polonês Bauman na obra *O Mal-Estar da Pós-Modernidade* (1998) chama de “a busca da pureza”, segundo a qual o processo modernizador tornou-se segregador em todos os âmbitos que atingiu, situação que: “expressa-se diariamente com a ação punitiva contra os moradores de ruas pobres e das áreas urbanas proibidas, os vagabundos e indolentes (BAUMAN, 1998, p. 26).” Contudo, uma noção que o Collazos talvez mais utilize para a apreciação do âmbito caribenho onde acontecem as atuações de Keyla Rencor, seja o contraste que Bauman aponta entre vagabundos e turistas como duas faces da mesma moeda:

Os turistas se demoram ou se movem segundo o desejo de seus corações. Abandonam o local quando novas oportunidades não experimentadas acenam em outra parte. Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejam, uma vez que em lugar nenhum em que parem são bem-vindos; se os turistas se movem porque acham o mundo irresistivelmente atrativo, os vagabundos se movem porque acham o mundo insuportavelmente inóspito. (BAUMAN, 1997, p. 117).

Embora a generalização de Bauman possa ser aceita como categoria de análise, não seria possível acolher isso em relação ao tipo de passantes que agem nas páginas de Collazos, anônimos, exploradores sexuais: “Últimamente, como vienen muchos extranjeros, contratan a niñitas para que se dejen retratar en cueros.” (COLLAZOS, 2006, p. 68, grifos meus). Vale a pena antecipar que o turismo sexual e a procura das drogas que, infelizmente, tornaram a Colômbia conhecida, em *Rencor* (2006) figuram como as principais causas da chegada dos turistas, e obedecem mais à descrição que a professora Cristiane Marques Machado proporciona no verbete “turista” no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, no qual identifica essa figura com a imagem de alguém que, na busca das paisagens e exotismo, fica na superfície e não conhece o lugar nem aqueles que o habitam e fazem parte dele quotidianamente (MACHADO, 2007). Esta vivência fugaz chega ao extremo de degradar ou coisificar o nativo, por exemplo, chamando de couro à pele nua das meninas exploradas sexualmente.

5.1 Vagabundos, turistas e *desplazados*: sua vivência em Cartagena

Talvez o cárcere seja a única alternativa de um local fixo ou de algo parecido a um lar para essa quantidade de homens e mulheres perambulantes de uma cidade de trânsito como a capital do estado de Bolívar. Ponto de chegada de turistas e também de deslocados pela violência na região Caribe, Cartagena das Índias mostra, do mesmo modo, altos índices de criminalidade, alguns dos quais são chamados à baila no romance de Collazos, tanto nas aventuras relatadas pela própria Keyla Rencor, como nas referências que suas companheiras de cadeia lhe oferecem e que ela cita fugazmente nos depoimentos com que constrói sua biografia pessoal.

Na contramão dos romances anteriormente analisados nesta pesquisa, nos quais as ações eram vividas e contadas por personagens masculinos, em *Rencor* (2006) seguimos uma adolescente que, pelo seu destino de sofrimento, aparenta ser mais velha e enfrenta responsabilidades acima de suas possibilidades. Nesta cadeia narrativa de dez capítulos, a bela Keyla Rencor narra sua vida frente às câmeras de um produtor de documentários; relata desde as violentas ameaças que levaram seus pais a fugir de um pequeno povoado situado no Norte da Colômbia, para Cartagena das Índias, até ser condenada a cumprir pena em um centro de reclusão de menores infratores, pelo crime de tentativa de homicídio.

Ela prefere ser chamada pelas colegas reclusas de Keyla Rencor, e busca incessantemente se expressar verdadeiramente diante das câmeras por vários dias; para ela, não basta falar, é preciso denunciar; mesmo jovem, sente que o rumo de sua vida pressagia um final próximo e trágico e quer deixar testemunho da sua dor, mas também a daquelas pessoas ao redor de sua existência: sua família carente, seu bairro violento, sua cidade iníqua. Abusada sexualmente pelo próprio pai desde os onze anos, moradora de um setor esquecido pelo poder público na periferia de uma cidade racista e turística, a heroína de Collazos chega a fazer uma lista de calamidades na qual inclui os casos comuns de estupro de meninas que são convertidas em “mães” à força desde os nove anos, e a ação das *pandillas*⁹ como

⁹ **Pandilla** é a palavra equivalente a “galera”, no sentido de turma de jovens, geralmente homens, que agem como vândalos e incorrem em atos criminosos como tráfico de drogas, roubos, etc. Seus membros são chamados de **pandilleros**.

ditaduras locais da lei que chegam onde o Estado não consegue penetrar para suprir as necessidades básicas da população. Nesta obra, a prostituição de menores de idade funciona como fator fundamental de propaganda e denúncia da vocação turística da cidade de Cartagena das Índias:

Ahora que vienen los italianos y los españoles mayores, de cincuenta para arriba, vienen a buscar muchachitas, muchas andan por ahí a ver si levantan marido, yo no sé si usted las ha visto por el centro, van bien arregladas, muy lindas, tienen catorce, quince o dieciséis años, alguien les dice que llegaron italianos y españoles y les hace el contacto, eso sí, les cobran si les levantan uno, ellos les pagan muy bien, por lo menos cien euros la noche, les compran ropa nueva, las llevan a restaurante caros, duermen en esos hoteles de Bocagrande y en una semana se pueden sacar más de un millón, algunos vuelven por la pelada, la sacan a vivir en un apartamento, si son viejos y jubilados, se vienen a vivir con ellas y ellas se dejan preñar para amarrarlo. (COLLAZOS, 2006, p. 93; grifos meus).

A linguagem de Keyla Rencor apresenta um registro oral ao longo de toda a obra, seja pelo caráter de testemunho na intenção escrita do autor, seja pela sua origem popular que marca a identidade da personagem. Por exemplo, no trecho acima é preciso chamar a atenção aos sentidos de palavras coloquiais como *levantar*, *pelada* e *preñar*, cujos significados correspondem a paquerar, garota e engravidar, respectivamente. As características desta oralidade serão analisadas mais adiante, ainda neste capítulo.

Voltando ao universo particular de Keyla Rencor, vê-se que ela descreve os membros de sua família, composta por seus irmãos pequenos Robinson e Wendy Vanessa, e seus pais, dos quais se desconhecemos nomes, talvez como indício de que rapidamente se tornarão simples ausências, motivos de lembranças. Da mãe, conta que ela trabalha como doméstica em um apartamento de um bairro nobre da cidade. Do pai, além do seu apelido (*El negro*), conta que antes de se tornar alcoólatra e ficar desempregado trabalhava como agricultor quando morava em uma aldeia no departamento de Córdoba e não tinha sido vítima do *desplazamiento*¹⁰ por parte de qualquer dos atores armados do conflito interno colombiano: “Si no eran los

¹⁰ Não traduzo a palavra ao seu equivalente em português (deslocamento), pois, na Colômbia, serve como conceito ou categoria sociológica para assinalar aquelas pessoas que tem deixado suas moradas, no campo e também nas cidades, por perseguição ou ameaça das guerrilhas, das auto-defesas e até do exército colombiano. No final da década de 1990, o número de *desplazados* nesse período atingia mais de 3 milhões de pessoas, e hoje, sem ter estatísticas oficiais, se fala de até outros 2 milhões na primeira década deste século.

paracos¹¹eran los guerrilleros que se daban plomo con los paracos y con el ejército. Yo no los distinguía. Trato de recordar cómo eran y no los distingo. Me parecían iguales.” (COLLAZOS, 2006, p. 36)

O azar da jovem narradora não consiste somente nas desventuras herdadas nem no abuso sexual praticado por seu pai, que foge por preferir viver com uma nova parceira. Há também a necessidade de se tornar arrimo de família, pois deve assumir a casa visto que sua mãe começa a demonstrar sintomas de cansaço e fraqueza, razão pela qual Keyla a ajuda por alguns dias e inclusive a substitui no trabalho até que mostre sinais de melhora. Entretanto, estes sinais são ilusórios, uma vez que sua mãe nunca conseguirá se recuperar totalmente do ferimento interno diagnosticado e que a levará à morte, deixando outro tipo de ferimento e dor em sua filha:

Pienso mucho en eso y cuando oigo esa canción que habla de heridas que el cantante lleva en el alma y no cicatrizan, me digo que hay cosas que le pasan a mucha gente, como en la canción, si no fuera así, no sería una canción tan popular. ¿Por qué hay heridas que no se cierran, por qué, si uno cree que ya se han cerrado, otra vez se abren y duelen, duelen más que al comienzo? No sé. (COLLAZOS, 2006, p. 66).

Entretanto, nem todos os fatos que Keyla Rencor relata são trágicos; alguns também estão atravessados por lampejos fugazes de felicidade, como a tranquilidade que a mangueira do quintal na sua casa lhe proporcionava como um local de refúgio dos problemas, o passeio que fez com seu namorado *Fercho* (Fernando) à praia da zona turística, durante o qual recebeu presentes como roupa de banho e um picolé, ou o dia em que seus pais a levaram com seus irmãos ao aeroporto para olhar a decolagem dos aviões. Chama a atenção do leitor que boa parte desses momentos de alegria ou evasão remete a imagens e experiências de mobilidade, seja porque evoque sonhos universais como a possibilidade de voar que ela relaciona com uma forma de esquecer seus problemas, seja também porque faz parte das mensagens e dos ideais que a indústria cultural difunde e à qual Keyla Rencor tem acesso:

¹¹*Paraco* é o termo vulgar com que se nomeia aos paramilitares, integrantes dos grupos anti-subversivos ou anti-guerrilha que foram criados por fazendeiros e narcotraficantes para combater os grupos armados de extrema esquerda (FARC e ELN) que ainda agem no território colombiano.

Cosas bonitas, a veces: que me iba de viaje, que un señor muy rico y elegante me invitaba a dar un paseo, uno de esos señores que salen en las telenovelas, que me llevaba en su carro a un viaje que nunca terminaba, pensaba que cuando fuera mayor me casaría con un hombre bueno y rico como se casan las muchachas humildes de las novelas (COLLAZOS, 2006, p. 22).

Sozinha no mundo e ante a tarefa de sustentar seus irmãos, Keyla Rencor toma a decisão de se prostituir, único caminho de sobrevivência que o entorno que a rodeia lhe oferece. Sendo assim, traz à tona as orientações recebidas de várias amigas antigas do bairro, como a *Negríta Osiris* e *Miladys*, tão jovens quanto ela, mas retiradas deste ofício pela força: a primeira, por engravidar e a segunda porque foi assassinada por um desconhecido que não foi descoberto nem punido. A protagonista lembra o aprendizado do caso efêmero que teve com o doutor Ricardo, antigo patrão de sua mãe, que chegou a lhe pagar uma parcela mensal durante os três meses que a substituiu como doméstica, para manter relações sexuais com ele com a promessa de que depois lhe daria um apartamento onde poderia morar com sua mãe e o resto da sua família, uma explícita situação de abuso de poder à qual os pobres se submetem frequentemente em sociedades com maioria desfavorecida.

Para reforçar e, ao mesmo tempo, contrabalançar o drama pessoal, os raciocínios da protagonista sobre a situação dela como mulher chamam a atenção do leitor, em especial sobre o assédio sexual de que padece em várias passagens, além da mencionada no parágrafo acima, como quando se desloca entre sua casa e o centro da cidade, em transporte coletivo (ônibus):

Los buses, todo era sucio en ese viaje: si íbamos de pie, los hombres se arrimaban y me ponían el huevo en las nalgas, me miraban descaradamente el escote, me tocaban las tetas con la mirada. No le decía nada a mi mamá. Dejaba que me pusieran el huevo en las nalgas. Un señor se me arrimó un día, sentí la punta del cuchillo en la espalda, el bus iba repleto. No digas nada o te chuzo, me amenazó. Cogió mi mano y me obligó a que lo tocara, tenía la bragueta abierta. Como los buses iban siempre repletos, no había tipo que no se arrimara y le diera ganas de arrimar su cosa en las nalgas de las mujeres. (COLLAZOS, 2006, p. 70, grifos meus).

Tais ocorrências de intimidação e silenciamento, sobretudo quando atentam contra o livre exercício da sexualidade, geram em Keyla Rencor um desejo de autonomia, diferente da submissão própria que ela percebe na relação entre seus pais; assim como o impulso de se afastar do que parece ser o destino da maioria de

suas amigas e vizinhas do bairro que, como meretrizes, recorrem às ruas de Cartagena das Índias à procura de turistas e outros clientes que permitam esquecer ou inclusive abandonar suas condições de vida miseráveis.

Contudo, a decisão de se assumir como “garota de programa” não a isenta de hesitar e de fazer questionamentos morais, pois mesmo que a realidade vivida por ela nas ruas e em sua casa sejam prejudiciais, ao mesmo tempo, ela admite que recebeu o melhor exemplo de sua finada mãe e promete que ela tentará ser também um exemplo para os irmãos que não quer perder nem que sofram os pesares que ela enfrentara durante toda a sua vida:

Hay gente buena que sufre y pasa trabajos y no se vuelve mala. Trabajan, como mi mamá, como muchas mujeres que tienen que aguantar que sus maridos y sus hijos se les dañen, que se les puteen las hijas, que el marido vagabundee sin hacer nada, y ellas siguen trabajando. (COLLAZOS, 2006, p. 141).

Porém, as opções são mínimas para uma mulher de sua idade, sem formação e pertencente à maioria desfavorecida numa sociedade altamente desigual. Os pontos de vista de Keyla Rencor começam a assinalar com frequência um paradoxo ao longo das suas lembranças, suas memórias em torno de sua incursão como iniciante no infeliz serviço do comércio sexual, reprovada socialmente. Esta ocupação lhe permite compreender com mais clareza essa complicada dualidade do mal e do bem: “La gente va a la iglesia a rezar para ver si Dios les arregla sus problemas, y como los problemas son de plata, no saben que no es Dios sino el diablo el que arregla los problemas de plata.” (COLLAZOS, 2006, p. 138). Suas reflexões tornam-se sentenças ou juízos sobre o meio no qual se envolve, como quando conclui: “Comprendí entonces que no vivíamos en Cartagena sino en el infierno, porque el infierno es el lugar adonde nadie quiere ir cuando se muere, al infierno nadie quiere ir vivo ni muerto.” (COLLAZOS, 2006, p. 86)

O inferno do qual fala Keyla Rencor é ilustrado com cenas cruas que testemunham a rotina em seu novo ganha-pão nas ruas do centro histórico e nos hotéis de baixa categoria, onde presencia maus tratos a companheiras e travestis, meninas mais jovens já grávidas, e assim por diante. Aliás, a reparação de *Fercho*, que quer proibi-la de se dedicar à prostituição, torna sua vida mais difícil. Entretanto,

nem mesmo brigando com ele Keyla Rencor decide se casar para que não tenha que vender seu corpo. Mas é tarde demais para afugentar a infelicidade: perante a invasão da polícia para prender seu noivo, Keyla reage e com a arma de *Fercho* fere um dos policiais. Órfã, quase viúva e sem irmãos para cuidar, o azar prossegue e só restam para a protagonista o sonho de voar e a oportunidade de contar sua história ao jornalista que conhece em um projeto social do cárcere.

Não obstante, a silhueta nômade mais expressiva no livro é da sua família inteira *desplazada* na medida em que um componente significativo das lembranças da protagonista é o conjunto de deslocamentos que levaram os seus pais a Cartagena das Índias. Ao contar um desses deslocamentos a uma professora da escola pública onde esteve por curto tempo, Keyla ouve uma comparação do seu trajeto com errâncias históricas como as que fazem parte das lendas religiosas:

¿Qué es lo que está en esa Biblia?, le pregunté. Anda con el libro para todas partes, leyendo en voz alta. Me dijo que ese viaje se parecía al éxodo de Moisés. ¿Al qué? Me mostró la palabra en el libro. Éxodo quiere decir camino de salida, por donde vinieron ustedes era la única salida a la esclavitud, Moisés sacó a su pueblo de la esclavitud de Egipto y lo llevó a la Tierra Prometida, me dijo, viajó con millones de judíos por el desierto, eso que les pasó a ustedes es un éxodo (COLLAZOS, 2006. p.123).

5.2 A linguagem como marca identitária

A ideia de identidade como elemento presente nos romances do Collazos nos leva ao conceito de Pós-Modernidade como época na qual se muda a forma de expor a auto-concepção individual e grupal. Nas palavras de Bauman: “O eixo da estratégia da vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se - mas evitar que se fixe” (BAUMAN, 2006, p. 108). Entretanto, tal indeterminação suscita tensões como a vivida pelo pai da heroína, que não se cansa de ser visto como o “Outro”, ou pior, como aquele que está no “entre-lugar” de duas identificações regionais intensas, particularmente quando, ao falar, seu sotaque não corresponde ao típico linguajar dos moradores da região do Pacífico colombiano, nem dos habitantes do departamento de Antioquia, tradicionalmente chamados de “paisas”:

No hablaba como chocoano sino como antioqueño. Un paisa negro. No le gustaba que le dijeran paisa negro, creo que no le gustaba que le dijeran negro ni paisa. Ahora me río porque mi papá era ambas cosas, paisa y

negro, aunque él creía que lo insultaban cuando le decían negro. (COLLAZOS, 2006, p. 127, grifos meus).

É preciso explicar algo da relação entre essas localidades vizinhas e o conflito divergente entre eles. Chocó é uma divisão territorial colombiana que faz fronteira com o Panamá e o único com saída aos dois mares, o Pacífico e o Caribe. Grande parte de sua economia provém do garimpo e sua população é composta por afrodescendentes ou de etnias indígenas da região. Por outro lado, Antioquia é uma região industrial e agrícola, com um alto componente de miscigenação, embora no imaginário popular persista a ideia da existência de uma maioria com sangue europeu. Em ocasiões anteriores, as autoridades *antioqueñas* reclamaram o território chocono como jurisdição sua, sendo um conflito ainda sem fim no país.

A questão da negritude, pelo menos na reflexão sobre “ser” negra ou “café com mais ou com menos leite”, surge com os termos de identificação e auto-representação que a própria Keyla Rencor adota ao narrar suas lembranças enquanto lia as revistas de moda que a mãe trazia da casa onde trabalhava, especialmente a revista *Vanidades*:

Por eso, cuando me daba la pensadera, me imaginaba con la ropa de esas muchachas y me ponía contenta. Me volvía modelo y yo misma hacía los vestidos, cogía un periódico y dibujaba los patrones, los iba cortando y salían faldas y blusas. Las modelos, todas eran blancas. Un día encontré a una negra, alta y flaca, más negra que yo porque yo no soy negra sino café con leche, con más café que leche, eso sí. (COLLAZOS, 2006, p. 23).

Este trecho acima não é o único em que se percebe que a senhorita Rencor prefere manter distância pessoal do qualificativo de ‘negra’, no entanto no trecho abaixo este qualificativo é utilizado como epíteto racial relacionado à sua família, paradoxo que com certeza vivem outros *cartageneros* e colombianos:

Tienes unas nalgas muy lindas, me decía Fercho. Desde que está preso, me acuerdo de muchas cosas de él. Nalgas de negra, me decía y las apretaba con las manos cuando me besaba o bailábamos. Tengo nalgas de negra aunque no sea negra, pensaba. Negro es mi papá, mi mamá es más clarita. *Chilapa*, mezcla de india, negro y blanco. Mi mamá me contaba que cuando le decían chilapa ella se emputaba. Saqué las tetas grandes de mi mamá y las nalgas de mi papá. (COLLAZOS, 2006, p. 70, grifos meus).

Há outros personagens que pretendem assinalar sua origem ou seu *status* pela fala subjetiva com que interagem, pelo menos na exposição feita no testemunho da adolescente. Assim, seus padrões gostam de falar inglês entre eles, ainda que sejam colombianos:

El doctor Ricardo no jodía tanto como la niña Juliana, ni tanto como el Ricardito, al que todos le decían Richi. Richi para aquí, Richi para allá. Hablaba inglés todo el tiempo, yo no le entendía nada, hablaba inglés con la mamá, estudiaba en un colegio americano, hablaba en inglés con los amiguitos que lo visitaban, más groseros que él, tan groseros que se me metían en la pieza y me pedían que les mostrara las tetas, ya se las mostraste a Richi, muéstranoslas a nosotros y te pagamos mil pesos. (COLLAZOS, 2006, p. 80).

Outro tratamento sobre o qual Keyla Rencor reflete é aquele que os turistas espanhóis que chegam à cidade utilizam e a chamam de “tu” sem conhecer sequer seu nome, fato que é estranho segundo o uso comum da língua espanhola na Colômbia. Lá, tratar por “tú” sem conhecer previamente alguém pode representar o desejo de posse, uma vez que o colonizador pode pensar ainda hoje que o colonizado dele depende. A indignação da Keyla Rencor não alcança o grau de consciência de luta ou de reivindicação de alguns valores oprimidos, mas se constitui na expressão da vontade de afirmação individual.

De volta aos ágeis registros orais de Keyla Rencor, encontram-se alguns temas recorrentes, como a violência de que tem sido testemunha, vítima e partícipe, contada com certos termos às vezes de difícil entendimento fora do âmbito local, como quando narra o óbito da sua amiga:

Miladys apareció muerta con puñaladas en el cuello y en el estómago. Y un tiro en la cabeza. La policía la encontró en un barranco por los lados de Turbaco. Salió en el periódico. Por acá se dijo que la habían matado los de limpieza social, esos que matan a drogos, a putas, los atracadores. Primero les avisan. Váyanse. Si no se van y siguen en las mismas, se los bajan y los botan en el monte. Miladys acabó así. Puteó de los doce hasta el día que apareció muerta, yo creo que puteaba desde chiquita. Me llevaba dos años. Fue por un tiempo mi mejor amiga. (COLLAZOS, 2006, p. 49, grifos meus).

Além da referência sobre a existência de processo de extermínio contínuo que se pratica nos bairros periféricos de Cartagena das Índias, entre eles o representativo bairro Nelson Mandela, setor da cidade no qual mora Keyla, vale ressaltar expressões no item anterior relacionadas com o mundo das drogas e

provindas de deformações, ou melhor, adaptações, como “bajar”, para se referir a assassinar ou “drogos” com o sentido de viciados.

Longe de assumir como empobrecimento as transgressões feitas às normas do espanhol escrito ou convencional, a voz da narradora, além de propor uma velocidade atrativa para o relato, oferece uma mostra rica da linguagem quotidiana em Cartagena das Índias e dos recursos linguísticos utilizados na interação das camadas mais reprimidas de uma sociedade, em coincidência com o assinalado pela pesquisadora Eurídice Figueiredo: “Para tentar dar conta deste mundo ‘mestiço’, eles introduzem palavras de línguas étnicas e/ou crioulas, mas sobretudo transgridem a sintaxe da língua ocidental, conferindo-lhe um ritmo e uma economia que não lhe são próprios.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 26).

Finalmente, tais interações demonstram a presença da hibridação cultural, da transculturação, como ponte entre esses mundos diferentes, como na passagem em que a protagonista se auto-define através do conhecimento de um vocábulo novo falado pelo jornalista que escuta sua biografia, e de quem se torna amiga e confidente:

¿Cómo se llama eso? ¿Rencor? No conocía esa palabra, con usted he aprendido muchas, hasta las muchachitas de aquí, cuando les salgo con una de esas palabras raras, me dicen que me estoy volviendo más fina. Me gustó la palabra que me dijo en estos días: iracunda, pues sí, yo soy a veces muy iracunda, sobre todo cuando me dan motivos. Me gustó otra: abulia. Usted me dijo que abulia es cuando uno quiere hacer nada y se pasa el día en blanco, como sin fuerzas y sin voluntad. Abulia, ya me la aprendí. Me aprendí otra más complicada: retahíla, usted dice que es cuando uno no para de hablar, aquí decimos estrilar. Hay gente que se la pasa estrilando. Si me pusieran un apodo, me gustaría que me llamaran Keyla Rencor. No se ría. No es la primera vez que lo pienso. El rencor es una rabia que va creciendo y nunca se va, parece que se fuera a veces y, cuando uno menos lo piensa, vuelve a meterse en el cuerpo y en los pensamientos. El rencor es más fuerte que uno, lo domina, se le mete a uno y ya no sale. ¿No se ha fijado que cuando digo una retahíla es cuando más puta estoy? Puta por el rencor, eso creo. (COLLAZOS. 2006, p. 142).

6 COINCIDÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NOS PERCURSOS DE FABRICIO ELE, JACOBO WIESMANN E KEYLA RENCOR

Neste capítulo abordarei elementos que aparecem como continuidades temáticas ou de estilo nas obras de Collazos aqui analisadas. Sem dúvida, os protagonistas Fabricio Ele, Jacobo Wiesmann e Keyla Rencor são três sujeitos migrantes, mesmo que seus deslocamentos sejam fruto de uma decisão pessoal ou externa, uma vez que a ideia de pertença a um lar ou a uma pátria para os três personagens é fruto da memória de cada um, representando perdas e incertezas afetivas e materiais. Semelhantes pelo desterro, para os personagens masculinos, aliás, adultos ambos, há o escape, a fuga; enquanto que para a heroína adolescente, há o sedentarismo desarraigado da prisão.

De todas as maneiras, os deslocamentos dos três personagens não remetem só à dimensão espacial mas também transcendem o fator tempo, pois todos eles carregam consigo memórias que servem para confirmar as mudanças experimentadas em suas vidas, quer como nostalgia de um paraíso perdido, quer como confirmação da viagem como melhoramento de sua vida, como no caso de Fabricio Ele em *Fugas* (1990); a mudança de residência se torna o motor da ação narrativa nestes romances de Collazos.

Porém, qualificar as três histórias como literatura de viagem seria arriscado; em primeiro lugar, porque ante a volta às origens dos personagens eles manifestam carecer da esperança e do desejo de regresso: “No se huye (...) para encontrarse con aquello de lo que se huye” (COLLAZOS, 2002, p. 65). E a volta ou o retorno são quase uma condição fundamental do gênero (CUNHA, 2012, p. 163), pois as excursões relatadas não respondem a um interesse exótico ou científico, mas suas causas são forças externas, sejam sociais ou individuais, que os levam a andar por outras terras com o objetivo de preservar sua vida. Aliás, o tema viático se solapa em algumas ocasiões com outras preocupações que merecem maior fôlego e tempo a partir do ponto de vista da narrativa, tais como a violência política no périplo de Jacobo Weismann ou a violência urbana nos incidentes de Keyla Rencor.

Outra particularidade que se transforma nas três obras é o local de enunciação. Enquanto em *Fugas* (1990) o narrador explicitamente onisciente

oferece ao leitor todas as informações sobre Fabricio Ele, nos relatos de Jacobo Weismann e nos de Keyla Rencor esta função é dividida com um interlocutor anônimo que faz uma espécie de caderno de anotações ou registros cíclicos, o que se observa nas sessões de psicanálise às quais se submete Jacobo Weismann, com um profissional que além, de detalhar as ações ao longo da obra, comenta-as a partir de digressões enigmáticas: ““En unas pocas horas, en minutos, un acontecimiento en apariencia fortuito cambia el destino de una vida o la conciencia que uno se ha hecho de la vida’ escribió para el *expediente Weismann*” (COLLAZOS, 2002, p. 51). Na biografia feminina, Keyla Rencor, do mesmo modo, concede entrevistas a um jornalista, que inclusive transcendem e representam um mecanismo de socialização e de esquecimento ou evasão temporária da realidade na instituição onde deve receber uma punição:

Aunque me decían embustera, las veía calladas escuchando mi película, unas se emocionaron más que otras, otras se pararon en las sillas y empezaron a gritar, la última escena de la película de mi vida era una escena inventada pero a las muchachas había que darles ese gusto, una película para ellas y otra para la cámara, los embustes emocionan más que la verdad (COLLAZOS, 2006, p. 234, grifos meus).

Poder-se-ia afirmar que a opção pelo embuste e pela simulação é uma decisão em comum para os três personagens desafortunados. A representação individual de cada um deles torna-se uma construção com propriedades de pastiche e elementos de cópia, uma versão de si próprios que pretende ocultar um passado vergonhoso ou desonesto, ou que busca atrair o interesse do público de ocasião, no caso dos homens.

A jovem prisioneira não é a única que traz à tona em suas memórias esse jogo entre realidade e ficção, pois além da vida dupla de Jacobo Weismann que os personagens ao seu redor revelam, o narrador que mostra detalhes da vida de Fabricio Ele também contesta indiretamente a verossimilhança de algumas ocorrências:

-Mujeres - musitó con desprecio-. Mujeres: grasa y redondeces –se repetía en tono entre lloroso y colérico. ¿Son éstos, en su exactitud y en justicia, los recuerdos que ahora construye la ficción? ¿Se miente en la realidad, se miente en la ficción? (COLLAZOS, 1990, p. 174).

Personagens descentrados, sem apego possível a um território nem futuro claro, e com uma origem desconhecida ou opaca, Fabricio Ele, Jacobo Weismann e Keyla Rencor compreendem os atributos de figuras híbridas que, nesta transição entre mudanças de séculos e locais de moradia, obedecem ao julgamento do professor Sérgio Costa: “Esse convite à hibridação é inerente às biografias contemporâneas, de forma geral, e encontra na figura do migrante pós-colonial sua representação emblemática”. (COSTA, 2006, p. 95).

6.1 “A aura do nômade que viaja para se outrar”

Em contraste com o papel do turista, que em sua busca passageira do exótico não permite mudanças em seu pensamento nem costumes, o viajante está aberto à experimentação e à possibilidade de uma troca sem soberba ou complexo de inferioridade, ou nas palavras da pesquisadora Paula Ribeiro Cunha: “evoca a aura do nômade que viaja para se outrar” (CUNHA, 2012, p. 168), o intuito pelo descentramento, a intenção de achar-se no olhar de outrem. A alteridade como valor de reconhecimento do “Outro” fora do próprio ambiente ou como consciência da própria estranheza em uma nova cultura também entra em jogo em algumas das passagens relatadas. Nos três romances há uma noção tradicional de cultura como posse simbólica, especialmente livresca, sobre a qual Fabricio Ele dialoga durante o episódio de uma festa:

La verdadera angustia, el verdadero horror al vacío nace ignorado. Lo somos por no haber aprendido nada de ellos. No se sorprenda, Fabricio, con mi cultura. No es más que una apariencia, una técnica de interpretación. Tuve la fortuna de nacer rico y la desgracia de no tener talento, ni siquiera para sentirme a gusto en la riqueza. (COLLAZOS, 1990, p. 173).

Neste trabalho, entende-se o conceito de cultura a partir de uma definição do sociólogo norte-americano Everett Hughes, o qual afirma que:

Sempre que um grupo de pessoas tem parcialmente uma vida comum com um pequeno grau de isolamento em relação a outras pessoas, uma mesma posição na sociedade, problemas comuns e talvez alguns inimigos comuns, ali se constitui uma cultura (HUGHES, 1958, apud BECKER, 2009. p. 129).

Portanto, os protagonistas de Collazos frequentam culturas diferentes, devido não só aos deslocamentos enfrentados, mas também pelo contato e pelo encontro com pessoas de outra condição social ou de gerações diferentes. Assim, Keyla Rencor passa por dificuldades, ao viver situações que lhe causam estranheza. Um exemplo significativo é o episódio em um restaurante de luxo aonde ela é levada pelo ex-padrão de sua mãe, para demonstrar boas maneiras à mesa, com um objeto aparentemente comum, mas desconhecido para ela como o uso dos talheres:

Ahora me río, pero la única vez que me llevó a un restaurante, por los lados de El Bosque, la pasé muy mal, pedí carne asada y no sabía qué hacer con el tenedor ni el cuchillo, él me miraba con su sonrisa de hombre fino y educado y esperaba que pudiera cortar la carne, le metía el cuchillo, la aguantaba con el trinche y nada que podía, hasta que en una de esas cuando le iba a meter el trinche para aguantarla, la carne salió volando del plato y de la pena que me dio cerré los ojos como si quisiera llorar, era la primera vez que trataba de comer con cubiertos, eso sí, él nada me dijo, ni se rió ni me puso en ridículo, me dijo que pidiera otro plato, un arroz con pollo, un mondongo, algo que se pudiera comer con cuchara porque yo solo había comido con cuchara, la sopa, las lentejas, los frijoles, el arroz, la carne y el pollo los cogía con la mano (COLLAZOS, 2006, p. 90).

A inexperiência de Keyla Rencor demonstrada ao usar os talheres vai além de um episódio de choque cultural, gerador de vergonha para a jovem, pois revela múltiplas carências em seu lar, tanto materiais como de oportunidades e de educação.

Por outro lado, Jacobo Weismann também se torna um exemplo de transculturação, quando rememora como quis submeter-se a uma metamorfose superficial no começo do seu relacionamento com Susana Jara, a rebelde estudante chilena que ocasiona as principais mudanças do exilado, tanto aquelas de lugar como de comportamento pessoal:

La metamorfosis del profesor incluyó cierto desaliño en el corte de pelo: lo dejó crecer, dejó crecer también las patillas y aceptó que Susana eligiera sus pantalones, la gruesa pana francesa, el *flanel* a cambio de los tejidos sintéticos (...) A los discos de música clásica, jazz y canciones folclóricas de los Andes, se añadieron discos de bandas de rock: los Rolling Stones, The Who, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, pues el profesor había desterrado de su casa todo vestigio de época, no exactamente la de Susana, sino la época que nacía en la década anterior y no se cerraba aún en la siguiente. (COLLAZOS, 2002, p. 175).

Afinal, quais são os sentidos sobre a viagem pessoal que vivem e expressam os personagens de Collazos? Como mudam essas acepções iniciais com o passar do tempo? Inicialmente, em *Fugas* (1990), Fabricio Ele está ciente de que seu deslocamento é próprio do vagabundo, um desafio diário, o qual enfrenta com orgulho:

Hubieron de pasar algunas semanas, en un vagabundear sin destino, malviviendo de la caridad pública o de alguna mentirilla, pernoctando en muladares o conquistando una cama compartida con otro desgraciado, antes de que los sentidos se abrieran de nuevo y comprendiera que si no había un destino preciso en mi trayectoria de joven desamparado, debía conformarme con la idea de ir pasando sin destino alguno, rodando o girando alrededor de las mismas, repetidas circunstancias, cayéndome o levantándome sin mirar hacia atrás, ganándome lo único que da el coraje de seguir estando vivo, en fin, el orgullo de aceptarme como era, incluso en la más brutal de las caídas. El orgullo —empecé a decirme—, solamente el orgullo podrá darme aliento, erguido o caído, siempre el orgullo. (COLLAZOS, 1990, p. 48).

Enquanto este primeiro fugitivo consegue ocultar seu passado com ajuda das máscaras do ator e vigarista, no exílio político de que padece o segundo protagonista, o passado é impossível de ser apagado, pois sua expulsão não fica só no simples deslocamento físico, mas converte-se em motivo sempre presente nas memórias da vítima, como explica inclusive Jacobo Weismann em uma das palestras que profere em Barcelona e cujo título significativo é *El trauma del destierro*:

Despojado de su territorio, el exiliado es simultáneamente despojado del alma que lo ata a su pasado. Debe reemplazar los afectos perdidos - familia, amigos, amores- y sustituirlos por la incertidumbre de lazos pasajeros. Tiene pasado, pero una vez separado de éste, sólo la memoria lo devuelve al lugar que quizá nunca vuelva a recuperar' (...) 'El pasado inmediato es perdida, el futuro incertidumbre. (COLLAZOS, 2002, p. 160).

Porém, a presença forte da partida, crucial na memória pessoal e coletiva, é diferente para uma pessoa com menos experiência e menor consciência frente às causas dessa dispersão. Deste modo, Keyla Rencor proporciona uma descrição mais concreta do seu deslocamento do que a intrincada reflexão do psicanalista, com um relato que lembra certas viagens míticas dos dogmas religiosos, tais como os mitos da arca de Noé ou a fuga de Moisés à frente do povo judeu, mas sem que o ponto de chegada de sua peregrinação lhe garanta um futuro melhor. Neste aspecto,

diferentemente das outras obras, repletas de divagação subjetiva, aqui se sobressaem a pressa e o anonimato das excursões coletivas:

Al salir del pueblo vimos carretas llenas de corotos y la gente caminando delante y detrás de las carretas, con los perros y el marranito caminando detrás de ellos, carrmatos llenos de gente que se iba, camiones viejos llenos de gente que se iba, los jeep con bultos y gente que corría. Yo qué iba a saber dónde iban si era tan chiquita. Hasta en burros iban montados. A los viejos y a los niños los montaban en un burro y uno veía la carretera llena de burros y gente que los acompañaba. Los camioncitos iban repletos, camas y colchones en el techo y mucha gente dentro, hasta animales montados encima de los colchones. (COLLAZOS, 2006, p. 117, grifos meus).

No trecho acima, chamam a atenção os termos com que se refere às bagagens da multidão, pois enquanto as malas ou bolsas refletiriam algum planejamento ou preparo para seu deslocamento, a voz “bulto” e o coloquial “corotos” designam qualquer tipo de objetos ou coisas, sem empacotar sequer. Igualmente, as menções dos meios de transporte utilizados, “camioncito” e “jeeps”, que na realidade são os meios mais presentes e econômicos, especialmente nas áreas rurais. E por último, a presença dos animais como valiosas posses, por servir também de meios de transporte como o burro ou de sistemas primitivos de poupança como os *marranitos* (porquinhos).

Em relação aos desfechos de Fabricio Ele, Jacobo Weismann e Keyla Rencor, sua movimentação é interrompida na narração, mas com a certeza de que continuará pelas circunstâncias narradas. Assim, a imagem do jovem ator no cais, pronto para sair pela primeira vez do país, e o sumiço do psicanalista chileno após a descoberta de suas mentiras, refletem posições tão provisórias quanto o tempo de pena/condenação de Keyla Rencor, que apesar das angústias padecidas, ainda tem expectativas de um futuro sem tanta agitação, porém sem esquecer seu passado:

Si empiezo una nueva vida, si al salir de aquí puedo empezar una nueva vida, tendré que ver lo que hago con todo el rencor que sin saber se me ha metido en el cuerpo. A veces no lo siento, se esconde en alguna parte y duerme allí pero me acuerdo de algo y vuelve a aparecer llamado por algún recuerdo dañino, resulta entonces que sigue vivo, que el mío es un rencor apenas dormido. Para librarme de él tendría que morirme y volver a nacer. (COLLAZOS, 2006, p. 236).

Finalmente, fica para o leitor a oportunidade de imaginar os próximos passos dos heróis transumantes de Collazos, seja a partir da percepção pessoal destes personagens, ou com base em sua própria imaginação. Fica também a certeza de que, para o autor pesquisado, todas as viagens mostram aventuras diferentes, que podem conduzir à condenação ou à salvação, entre outros desenlaces possíveis; mas ao mesmo tempo, todos os deslocamentos seriam iguais pelo potencial de serem relatados como a luta vital de todo indivíduo, na realidade ou na ficção, para enfrentar e conhecer o mundo, independente da sua pátria ou da sua condição.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa colombiana sofreu uma grande perda com a morte de Óscar Collazos, pois perdeu uma voz literária e jornalística que expunha certos conflitos de algumas das regiões periféricas do país, que talvez passem despercebidas para a maioria dos seus habitantes, além de leitores que vivem fora das fronteiras da Colômbia. Neste contexto, o autor choicano mostrou-se como um autor com uma preocupação em torno dos problemas locais e sociais, a partir de uma perspectiva pluralista e aberta ao mundo que percorreu como parte do seu trabalho intelectual, e faz parte de uma geração que viveu uma transição no amadurecimento da literatura latino-americana.

Nesta pesquisa, levei em conta três obras que, embora sejam ambientadas em épocas e locais diferentes, apresentam relatos nos quais a condição de viajante e de estrangeiro ou de forasteiro é posta em jogo, através de encontros e choques culturais que evidenciam a forte presença da hibridação e da transculturação como características típicas do cidadão contemporâneo, da prosa latino-americana e da discussão sobre a identidade nos campos da Literatura, dos Estudos Culturais e da Antropologia.

Abordei as características distintivas de alguns dos tipos de deslocamento, especificamente daqueles empreendidos pelos personagens centrais das três obras analisadas, procurando mostrar uma série de elementos e reflexões coincidentes a fim de propor uma poética da viagem como alicerce temático e estilístico evidente no autor colombiano. Sem chegar a ser uma literatura de viagens, existem elementos que correspondem a uma literatura viática. Eu mesmo, ao ler estas obras e trabalhá-las, descobri o rigor e a mestria de um narrador com quem empreendi uma viagem para dentro do meu país, por alguns recantos que eu não conhecia, por meio de uma leitura prazerosa.

Assim, acompanhei em suas fugas a busca de cultura e aventura de Fabricio Ele; compreendi o constrangimento do exílio através das vivências e reflexões de Jacobo Weismann e fui arrastado pelas consequências do deslocamento compulsório que condicionaram a existência de tantas Keyla Rencor.

Também, espero continuar, a partir desta dissertação, um trabalho de divulgação de um narrador colombiano cuja obra atinge problemas e assuntos importantes e pertinentes para a reflexão literária continental, tais como o caráter autobiográfico do romance pós-moderno, a vivência e visão do imigrante americano na Europa ou as iniquidades de nossas urbes atuais.

Portanto, faço a sugestão de considerar a obra de Collazos como fonte de futuras pesquisas a fazer, no marco do PPGL/UFRR ou fora dele, em relação com a literatura mais recente de América Latina, pois tanto seu *corpus* narrativo como o ensaístico e jornalístico tornam-se testemunhos de fatos históricos não só da Colômbia, mas também de outros locais do mundo.

Finalmente, reitero o convite ao leitor para conhecer partes da história e da atualidade colombianas com os olhos de um viajante, ora os personagens de Collazos, ora as opiniões do próprio peregrino cujas cinzas agora estão ao vaivém do mar Caribe.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BECKER, Howard. **Outsiders. Estudos da sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite**. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: EdUFRGS, 2011.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.
- CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pessa. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: **Revista de Literatura Comparada**. N° 3, Rio de Janeiro: ABRALIC. 1996, p. 75-85.
- COLLAZOS, Óscar. **Cuentos escogidos**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- _____. **Rencor**. Bogotá: Arango Editores, 2006.
- _____. **El exilio y la culpa**. Bogotá: Editorial Planeta, 2002.
- _____. **Fugas**. Bogotá: Editorial Planeta, 1990.
- _____. **Textos al margen**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha. Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens. *Caracol*, [S.l.], n. 3, p. 152-173, june 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686>. Acesso em: 08 jan. 2016.
- CUNHA, Roseli Barros. **Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama**. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: EdUNESP, 2011.
- FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói, EdUFF e EdUFJF, 2005.

_____. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transcultural. In: **Revista de Literatura Comparada**. N° 23, São Paulo: ABRALIC, 2013, p. 31-48.

_____. Literatura mestiça, literatura transnacional, literatura da migração. In: **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas da literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2010.

GARCÍA, Carlos Ernesto. Óscar Collazos, una rueda suelta de la literatura en el carnaval de la muerte. In: **Contrapunto**. N° 45, enero 14-20. El Salvador: Grupo Dalton, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Tradução de Adeline La Guardia Resende. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005.

JOBIM, José Luís. Crítica literária: questões e perspectivas. In: **Itinerários**. V. 35, p. 145-160. Araraquara: EdUNESP, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiro para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Cristiane. Turista. In: BERND, Zilá. (Org). **Dicionário de mitos e figuras literárias das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **El nomadismo**. Tradução de Daniel Gutiérrez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MATOS, Claudia N. Popular. In: JOBIM JOSÉ LUIS. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro. Imago. 1992. P. 307-341.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / Projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

ORTIZ, Fernando. El proceso de la transculturación en Cuba. In: **Etnia y sociedad**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. Andarilhos, vagabundos e mendigos: desvios, devires e lugares da alteridade. In: FIGUEIREDO, Eurídice e PORTO, Maria Bernadette Velloso. **Figurações da alteridade**. Niterói: EdUFF, 2007.

PORTO, Maria Bernadette Velloso e TORRES Sônia. Literaturas migrantes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói, EdUFF e EdUFJF, 2005.

RAMA, Ángel. La riesgosa navegación del escritor exiliado. In: **Nueva sociedad**, n. 35. Buenos Aires, marzo-abril 1978.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In: BERND, Zilá. **Imprevisíveis Américas. As três Américas e o agenciamento contínuo do diverso**. Porto Alegre: EdUFRGS, 1994.

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Madrid: Cátedra, 2008.

SOSA, Elisabeth. La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. In: **Letras**, v. 51, n. 80. Caracas: dezembro 2009.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

TROUCHE, André Luiz. Boom e Pós-Boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF e EdUFJF, 2005.