

MEMÓRIA E IDENTIDADE REGIONAL EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E GERMÁN ESPINOSA

Memory and regional identity in Gabriel García Márquez and Germán Espinosa

Dernival Venâncio Ramos Júnior¹
Saymon Santos Freire²

Resumo

Este artigo analisa a representação do passado colonial na obra de dois escritores colombiano, Gabriel García Marquez e Germán Espinosa. Autores de romances históricos sobre o passado colonial da cidade de Cartagena de Índias, suas obras foram referendados como romances históricos. A partir da idéia de “uso do passado” pretende-se mostrar quais as intenções que orientaram a representação do passado em suas obras e a relação dessas com o discurso de identidade regional do caribe colombiano.

Palavras-Chave: Memória. Região. Narrativa.

Abstract

This article examines the representation of the colonial past in the work of two colombian's writers Gabriel Garcia Marquez and Germán Espinosa. Authors of historical novels about the colonial past of the city of Cartagena de Indias, his works have been referenced as historical novels. From the idea of “use of the past” we intended to show what the intentions that guided the representation of the past in their works and the relationship of these with the discourse of regional identity of the Colombian Caribbean.

Key words: Memory. Region. Narrative

Entre as décadas de 1960 e 1980, surgiu nos países ocidentais uma nova sensibilidade em relação à memória. Essa sensibilidade logo se transformou em uma “cultura” como afirma Huyssen (2000) e acabou por levar a uma nova política de memória que teve forte repercussão em países da América Latina. As restaurações de velhos centros urbanos com intenções preservacionistas da arquitetura, o surgimento de museus e outros “lugares de memória” (NORA, 1993), a metaforização do arquivo como lugar de identidade nas artes visuais, são exemplos desse processo. A fotografia, para exemplo, ganhou notório espaço como suporte de práticas memorialísticas. A inserção das câmeras fotográfica e de vídeo no cotidiano evoca uma “automusealização,” tornando toda e qualquer experiência passível de registro e arquivamento. A tematização artística do passado através de romances históricos

¹ Doutor em História e professor do Curso de História e dos Programas de Pós-graduação em Letras, Ciências do Ambiente e Profissional em História da Universidade Federal do Tocantins/Campus de Araguaína.

² Graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins/Campus de Araguaína.

tornam ainda mais tênues as fronteiras entre fato e ficção; também os romances autobiográficos e memorialísticos ganham as livrarias e bibliotecas. A “nostalgia” do passado tornou-se uma importante fonte de produção artística.

Em um momento histórico em que o futuro se fazia predominante pelo medo de um ‘iminente’ cataclisma nuclear, contraditoriamente, o passado foi elevado a uma posição de importância. Assim, os “futuros presentes” deram, aos poucos, espaço aos “passados presentes”. Ou seja, o passado, bloqueado pela interdição da lembrança de fatos como a Segunda Guerra Mundial, começou a interessar tanto ou mais que o futuro. Se o cataclisma nuclear chamava a atenção para o futuro, foi em 1970 que se processaram as primeiras discussões sobre a memória do Holocausto. Como disse Judt (2008), depois de décadas a Segunda Guerra estava virando história.

Andreas Huyssen (2000) chama atenção para o fato de que nessa cultura da memória há uma tentativa de controlar o medo e o perigo representado pelo esquecimento, fazendo assim com que lancemos mão da sobrevivência de uma rememoração tanto pública, quanto privada. Ele acrescenta outros elementos a esse quadro:

discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. Tais declarações eram frequentemente entendidas literalmente, mas, no seu impulso polêmico e na replicação do *ethos* do vanguardismo, elas apontam diretamente para a presente recodificação do passado (HUYSEN, 2000, p. 10).

A emergência políticas de grupos invisibilizados historicamente fez emergir um revisionismo que pretendia trazer a tona outras memórias e a memória dos outros. Nasceram, assim, os museus afro-americanos, os museus do holocausto, os museus de arte africana, etc. Memória se articula, assim, com a emergência de identidades sociais dominadas pela colonização na África e Ásia e pela dominação racial e de gênero em países como Estados Unidos, Inglaterra e França.

O culto ao *feedback* imediato e o endeusamento dos prazos curtos são assim, destronados. Diante de toda esta questão, percebe-se que o ato de olhar para o passado representava uma estabilidade para o indivíduo que estava cada vez mais inserido numa teia de relações demasiadamente fluidas. Daí o fortalecimento das culturas do museu e o processo que se chamou “museilização do mundo”. É no museu que esse indivíduo flana em busca da

consistência que apenas o laço com o passado pode fornecer. A museificação se fortaleceu na década de 1970. Daí essa ser a década do início dos processos de grandes tombamentos de patrimônios arquitetônicos em boa parte da América Latina e Caribe, como ocorreu em Cartagena de Índias, na Colômbia. Ela não afetou, assim, apenas os grupos invisibilizados, também os grupos hegemônicos como as classes média branca norte-americana e européia.

A “cultura” da memória foi, contudo, reelaborada em termos locais; pois ela esteve a serviço, por exemplo, da afirmação de processos de lutas não apenas etnicorraciais como nos Estados Unidos. Ela serviu à emergência de identidades regionais “policiadas” como aquelas a que se refere Pierre Bourdieu (1989) no caso da França. Essa sensibilidade em relação ao passado aflorou em 1960, no Caribe colombiano, se entrecruzou com movimentos anteriores, dando a eles novos temas. É o que ocorreu com a literatura. A cultura da memória foi um dos elementos que modernizou a narrativa da região e deu-lhe um conteúdo eminentemente histórico. Investigar os cruzamentos entre a identidade regional caribenha na Colômbia e a cultura da memória na literatura caribenha da Colômbia é o objetivo desse trabalho.

Literatura e regionalização em “La costa”.

A partir dos anos 1950 ocorreu um intenso processo de modernização das letras “costeñas³”. Para isso contribuiu a modernização da imprensa. Nos jornais *El espectador* de Barranquilla e *El Universal* de Cartagena ocorreu uma confluência de intelectuais e escritores que eram (e continuaram a ser) os nomes mais importantes da literatura produzida na região no século XX. Manuel Zapata Olivella, Álvaro Cepeda Samudio, Hector Rojas Herazo, Fanny Buitrago, Gabriel García Márquez foram alguns desses escritores.

A produção desses escritores foi profundamente impactada pela nova sensibilidade frente ao passado da qual falamos acima. (WILLIAMS, 1992). Um dos elementos que compõe uma unidade para essa geração de intelectuais foi uma preocupação com temas que podemos chamar de históricos. Vários desses romancistas escreveram enredos ficcionais contextualizados em acontecimentos ou períodos históricos ou sobre personagens históricos. A Guerra dos mil dias em *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Célia se pudre e Respirando el verano* de Hector Rojas Herazo; o massacre de trabalhadores da United Fruit Company em 1928 em *Cien años de soledad* de García Marquez e *La casa grande* de Álvaro

³ “La Costa” é o termo que se usava até 1970 para nominar a região norte da Colômbia. Atualmente, esse região é conhecida como Caribe colombiano. Essa última designação possui forte apelo político e identitário.

Cepeda Samúdio; a urbanização e modernização em Barranquilla e Cartagenas está presente em vários romances de Illán Bacca, García Márquez e Fanny Buitrago. Nesse texto, contudo, nos interessa os romances que tem como tema a inquisição em Cartagena. São eles *La tejedora de coronas* e *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa, *De amor y otros demônios* de Gabriel García Márquez.

As referidas explorações literárias do passado estiveram a serviço de um discurso de identidade cultural e territorial que se fortalecia naquele momento. Ramos (2009) estudou a relação entre literatura e identidade regional caribenha e mostra alguns caminhos que aquele discurso tomou na literatura. Um deles foi a (re) inserção da região em várias geografias que terminam por referenciar uma história atlântica para a região. A aproximação que essas obras fazem entre “La costa” – que a maioria delas chama de Caribe – e o mundo atlântico foi um dos componentes fundamentais desse discurso identitário que se territorializou para além do território nacional. Ainda de acordo com Ramos (2009, p. 180): “são três os elementos que definem o discurso cartográfico que se desenha nestas obras: cosmopolitismo, transnacionalismo e desterritorialização”. O autor chama “estas formas de se relacionar com o território de territorializações fluidas” e atenta ao fato de que “estes três princípios estão presentes de várias formas na narrativa caribenha, mas na narrativa “costeña”, eles adquirem uma carga política que (...)” Ramos só consegue “(...) explicar partindo do uso que Gilroy (2001) faz do conceito de duplicidade” (p.180). Este conceito nos ajuda a entender que estas narrativas estão situadas tanto dentro quanto fora do Caribe, reunindo uma geografia desterritorializada, propondo mapas fluidos e concepções deslizantes de território.

Há um intuito na apresentação desta fluidez da territorial. Ela se apresenta como uma estratégia para que haja uma desestabilização do discurso territorial advindo do Ocidente e que foi adotado pela nação colombiana, que institui o território a partir da configuração de fronteiras fixas:

nesse sentido, os escritores “costeños” procuram não poucas vezes, afirmar identidades transnacionais e criar enredos que instauram um espaço caribo-atlântico de experiência do qual “La Costa” faz parte, às vezes, de modo decisivo. Na verdade, essas narrativas e o modo que significam o espaço no qual se desenvolvem as histórias que pretendem contar, são exemplos de uma opção discursiva. Os narradores “costeños” estão inscrevendo um mapa onde “La Costa” é participante de uma história global, como a resistência à escravidão e o desenvolvimento da ciência no século XVIII (RAMOS, p. 196, 2009).

Esse “cosmopolitismo” foi, sem dúvidas, junto à cultura da memória o fator que está presente com mais força no discurso “costeño”. O mesmo erige uma literatura que se coloca como a voz caribenha, intuindo mostrar, através desta “performance”, sua pertença em uma história que articula sua experiência ao mar do Caribe, denotando a caribenidade dos “costeños”. Tais obras visam frisar um mapeamento de novas rotas, de cruzamento de fronteiras, a confluência de caminhos que terminam por se “costurarem” às franjas Atlânticas, conectando também “La Costa” a esta história, desestabilizando assim as formas engessadas no que concerne a imaginar a territorialidade dentro das fronteiras nacionais.

Vejamos, nesse sentido, um trecho de García Márquez (2003, p.14): “Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malásia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bulbónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estecho de magallanes”. A trajetória de vida do personagem está marcada por viagens e conexões com várias partes do mundo. Sua territorialidade, nesse sentido, não está limitada pelo território nacional e isso é definitivo para a história de todo o romance *Cien años de soledad*.

La Hoz (2001), tratando de sentidos entrepostos em expressões literárias, nos mostra que no discurso regional “costeño”:

La interdiscursividad entre las microsemióticas de lo religioso, lo existencial y lo escatológico, establece, en últimas, la desestabilización de la ideología conservadora, dogmática, represiva, dominante, por La ideología liberal, amplia, progresista y propugnadora de libertad. Igualmente, el texto recupera y edifica una contra-cultura que se percibe como negada y reprimida por la central-andina dominante, esbozando una visión del mundo a través de un proceso de selección discursiva original y representativa. La producción de sentido en la obra tiene como origen textual, en primera instancia, las formaciones ideológicas de la Colombia de mediados de siglo que enmarca las complejas relaciones entre los partidos liberal y conservador y la participación de la Iglesia católica como aparato represivo e ideológico del Estado y de los intelectuales reaccionarios asociados a la prensa estatal como el otro aparato ideológico del poder dominante. Y, en segundo lugar, la formación social que marca la dominación de la cultura central-andina sobre la rezagada y negada cultura Caribe en nuestro país a mitad de siglo y que genera una reacción por parte de un grupo de intelectuales costeños hacia a la búsqueda de la reafirmación cultural (LA HOZ, 2001, p. 218).

Encenando a memória na literatura

Um dos aspectos da nova sensibilidade frente ao passado que surgiu na década de 1960 foi a constituição de verdadeiros museus a céu aberto: as cidades históricas passaram a

ser percebidas como espaço de fluidez da memória e se estabeleceram políticas de preservação e tombamento de seus edifícios e monumentos. Como mostram Ramos (2009) e La Hoz (2001), intelectuais caribenhos, entre 1960 e 1970, se inseriram nessa discussão erigindo a cidade de Cartagena de Índias, um dos principais portos espanhóis no período colonial, em um dos centros simbólicos da identidade regional.

Nesse processo de “valorização do passado” e de reinvidicação de uma identidade caribenha para a região, tem início os debates sobre o tombamento da cidade de Cartagena de Índias. O centro histórico de Cartagena, conhecido como a cidade fortificada, foi declarado Patrimônio Nacional da Colômbia em 1959. A cidade foi reconhecida como patrimônio histórico mundial pela UNESCO em 1984. Depois de décadas de estagnação econômica, a cidade registrou uma fase de profundas mudanças no campo econômico, social, político e cultural a partir de 1950. Nesse contexto as letras da região se modernizaram e se debruçaram sobre o passado da região.

Na década de 1980, Cartagena foi tombada pela UNESCO como patrimônio arquitetônico da humanidade. Este período é marcado, também, por uma literatura que trata do passado da cidade. Dentre as muitas que poderiam ser citadas, Germán Espinosa lança *La Tejedora de Coronas*, que se atenta ao período colonial; García Márquez lançou *El Amor em los Tiempos del Cólera, De amor y otros demónios* que abordam a história de Cartagena de Índias, bem como *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. Os sentidos da Inquisição em *Del Amor y Otros Demonios*, de Gabriel García Marquez, e *Los Cortejos del Diablo*, de Germán Espinosa mostram a intersecção entre cultura da memória e identidade regional.

Frente ao passado como objeto de produção artística destes romancistas, cabe ao historiador o questionamento acerca do estatuto do romance histórico como encenação da memória. Nun Halloran (2009, p. 17), nos mostra que

these narratives strive to simultaneously to create and undermine the concept of documentary authenticity – the novel themselves off as other kind of texts, like letters, court transcripts, journal entries, historiographic treatises, and “official” reports of all kinds. As apocryphal or alternative histories, these novels invent rather than merely revise, the historical record, thus creating a new version of the past.⁴

⁴ Tradução livre: Essas narrativas se esforçam por produzir e ao mesmo tempo minar o conceito de autenticidade documental - o romance existe como se fosse outro tipo de textos, cartas, transcrições de textos judiciais, diários, tratados historiográficos e relatórios "oficiais" de todos os tipos. Como histórias apócrifas ou alternativas, esses romances inventam, em vez de apenas rever o registro histórico, criando assim uma nova versão do passado.

É justamente quando estes romances recontam o passado, recriando eventos embebidos em outras interpretações que conseqüentemente há uma desestabilização de versões engessadas por aquilo que é denominado pelos historiadores como memória ou história oficial. Esta encenação é importante principalmente para a instauração de outros sentidos para experiência social. Mas quais seriam os interesses por traz dessas versões alternativas?

A obra de Germán Espinosa intitulada *Los Cortejos del Diablo*, lançada em 1970, encena a sociedade cartageneira do século XVII. Espinosa se vale principalmente da descrição da perseguição inquisitorial contra as pessoas que resistem em relação ao domínio da Igreja. Don Juan de Mañozga, o Inquisidor, persegue veementemente a cultura negra que permeia a vida da cidade; seu ímpeto é tal que ele acaba meio louco vendo o que ele considera o diabo em todas as partes e que dentro da obra metaforiza a presença africana na cidade.

No mesmo sentido, segue a narrativa de *Del Amor y Otros Demonios*, de Gabriel García Márquez. Lançado em 1994, o livro teria sua origem em uma reportagem de 1949, cujo foco foi cobrir a remoção das criptas funerárias do convento de Santa Clara⁵, que seria convertido em um hotel. O então jovem jornalista Gabriel García Márquez, observando o trabalho que se assemelha a uma exumação, se depara com um caixão que quando aberto guarda cabelos de aproximadamente 22 metros. Mesmo sabendo que tal acontecimento não é incomum, García Márquez associa esta ossada e sua cabeleira a uma lenda que sua avó lhe contava sobre uma marquesinha venerada no Caribe colombiano. A ela eram atribuídos milagres após ter sido mordida por um cão raivoso e morrer do mesmo mal aos 12 anos (GARCÍA MARQUEZ, 2007).

Anos depois, então um escritor de sucesso, Márquez cria uma história para a marquesinha que se desenrola em Cartagena de fins do século XVIII, esta ainda colônia da Espanha. Sierva María havia sido criada com escravos e estes lhe ensinaram costumes diferentes. A marquesinha transita, assim, entre dois mundos, e por isso carrega em si os pares de opostos: a cultura espanhola e a cultura africana. Mesmo não sendo híbrida de um ponto de vista étnico, o é culturalmente. Ela *encarna* o hibrismo cultural fundador da cultura “costeña” ou caribenha.

⁵ No enredo de *Del Amor y otros Demonios*, García Márquez descreve o convento como um lugar de clausura. Sierva María não é a única a ser levada para lá para ser julgada pelo Santo Ofício. O autor se refere ao pavilhão onde a mesma fica encarcerada como o pátio das “enterradas vivas”.

Esses dois autores se propõem a encenar a complexidade dos processos de hibridização cultural existente em Cartagena de Índias, chamando atenção ao cruzamento de elementos religiosos e culturais que permeiam as relações que se materializam no conflito entre a inserção da Igreja e a permanência da cultura que desemboca nos portos cartageneros. Cartagena era então o maior porto negreiro da América. O Tribunal do Santo Ofício chegou à Cartagena em 1610 e teve forte atuação na perseguição à religiosidade africana trazida à cidade pelos escravos, recém chegados. As narrativas aqui descritas, contudo, se apropriam dessa história como um momento fundador da diferença cultural caribenha. A inquisição persegue a cultura híbrida cartagenera e, por isso, acaba por condenar à morte Sierva María. A inquisição aparece, então, como uma espécie de repressor do que os autores pensam ser o momento fundador de uma cultura regional, encenada na história da marquesinha milagrosa da cultura oral “costeña”.

Nas duas obras nos deparamos com um cuidado no que concerne à descrição do espaço cartagenero. Os pontos de grande notoriedade da cidade, como os portos e os santuários cristãos, são descritos a partir de pesquisa histórica. Nessa ‘história’ interior às narrativas, também, aparecem personagens da política e da vida social local de então que são conhecidos pelos historiadores. As obras se encaixam, assim, no impulso arquivista que varreu o mundo a partir da década de 1960:

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma através de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositonable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (GUASCH, 2005, p. 2).

Foster (2004), ao falar sobre a atuação dos artistas arquivistas, descreve a ação dos mesmos dizendo que “in the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so”⁶ (2004, p. 2). Assim,

⁶ Tradução livre: Em primeira instância, os artistas arquivistas procuram fazer informações históricas, muitas vezes perdidas ou deslocadas, fisicamente presentes. Para este fim, eles elaboram acerca do achado da imagem, objeto, e texto, e favorecem o formato da instalação como eles o fazem.

entendemos que estes autores trabalham com uma gama riquíssima de informações acerca do passado, mas a narrativa que imprimem a essas informações está ligada ao discurso de identidade regional “costeño” ao qual nos referimos.

O arquivo erigido através de *Del Amor y Otros Demonios* e *Los Cortejos del Diablo* não é um arquivo propriamente histórico; é uma reivindicação do passado pelo presente. O que Huyssen (2000) chamou de passado “usável”:

não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas (HUYSEN, 2000, p. 15).

Neste contexto, a cultura da memória encontra um liame com a História do Tempo Presente. A cultura da memória orienta os autores estudados a olharem para o passado em busca de identidade. Mas ao fazê-lo, eles imprimem a esse passado as demandas do presente. No caso, a produção de uma narrativa de origem para a cultura “costeña”.

Considerações finais

As relações entre literatura e sociedade sempre oscilaram, deixando clara e primordialmente, a marca da história. Com base nestas questões, é que inserimos uma descrição das obras para apresentar as nuances históricas que os romances em análise encenificam, reelaborando assim alguns sentidos que terminam por inserir o passado colonial de Cartagena de Índias no cenário da história recente.

Huyssen (2000) também atenta ao fato de que a memória é sempre transitória, não confiável e passível de esquecimento; ou seja, humana e social. Assim entendemos que ao dizer que em um mundo onde há excesso de memória, há que se distinguir os “passados usáveis” e os “passados dispensáveis”. Ou seja, é preciso empreender uma seleção produtiva com relação às informações da memória. E nesse sentido questionar o estatuto da memória produzida pelos romances históricos é fundamental.

A análise das obras mostrou que o passado colonial foi um “passado usado”. As duas obras, assim, representam a Inquisição como uma Instituição ligada ao poder imperial e que

tem o dever de reprimir uma cultura caribenha nascente. As histórias de Sierva María e do inquisidor Juan de Mañozga encenam o surgimento da cultura caribenha e nesse sentido estabelecem um marco mítico inicial de uma identidade regional para o Caribe colombiano. A memória, assim, está a serviço da identidade. E é desta forma que a história colonial entra no presente cartagenero. A escrita de romances é uma prática social que se insere nas lutas sociais do momento em que foram escritos.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação – elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, pp. 197-232

ESPINOSA, Germán. **Los cortejos del diablo**. Bogotá: Alfaguara, 2006.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: **October Magazine**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, n. 110, p. 3-22, 2004.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Buenos Aires, Debolsillo, 2003.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **Del amor y otros demonios**. Madri: Contemporánea, 2007.

GUASCH, Anna Maria. Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar. In: **Revista d' art**. España: n. 5, p. 157-183, 2005.

HALLORAN, Vivian Nun. **Exhibiting Slavery: The Caribbean Postmodern Novel as Museum**. Virginia: University of Virginia Press, 2009.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JUDT, Tony. **Pós-guerra. Uma história da Europa desde 1945**. São Paulo: Objetiva, 2008.

LA HOZ, Amylkar Caballero de. La visión caribe del mundo en desde la luz preguntan por nosotros de Héctor Rojas Herazo. **Respirando el caribe: memorias de la cátedra del caribe colombiano**. Cartagena: Observatório do Caribe Colombiano, vol. 1, n. 7, p. 211-219, 2001.

NORA, Pierre. “Entre a memória e a História. O problema dos lugares”. **Projeto História**. N. 10, p.07-28, Dez. de 1993.

RAMOS, Dernival Venâncio Ramos Júnior. A Nação e o “Além”: A Caribenização de “La Costa” (Colômbia, 1966 – 1984). In: **Migrações e fronteiras no mundo atlântico**. Goiânia, CECAB: 2008.

WILLIAMS, Raymond L. **Novela y poder em Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.