



A GEOGRAFIA LITERÁRIA EM *DELÍRIO*, DE LAURA RESTREPO

LITERARY GEOGRAPHY IN LAURA RESTREPO'S *DELIRIUM*

Lauro Iglesias Quadrado^{*1}

Resumo: Este artigo analisa de que formas o romance *Delírio* (2004), da escritora colombiana Laura Restrepo, pode ser entendido em sua geografia literária. A investigação da construção de cenas e narrativas do romance se dá através do trabalho de teoria literária baseado em cartografias proposto por Franco Moretti. O artigo propõe explorar simbolicamente os deslocamentos espaciais das personagens de *Delírio*, que se passam, sobretudo, entre bairros de Bogotá, mas também em diferentes áreas da Colômbia dominada pelo narcotráfico na década de 1980. Ao realizar esse exercício de leitura, dá-se o reconhecimento de elementos de diferentes subgêneros do romance na escrita de Restrepo, que percorre desde a narrativa policial até o romance histórico para contextualizar o estado de delírio da protagonista do romance, Agustina Londoño.

Palavras-chave: Laura Restrepo. *Delírio*. Geografia literária.

Abstract: This article analyzes the ways which the novel *Delirium* (2004), written by Colombian writer Laura Restrepo, may be understood in its literary geography. The investigation of how scenes and narratives in the novel are put together takes place through Franco Moretti's work of literary theory based in cartographies. This article then proposes to explore symbolically spatial movements of the characters in *Delirium*, which mainly happen in neighborhoods in Bogota, but also in different areas of the narco-dominated Colombia of the 1980s. As this reading exercise is accomplished, there is acknowledgement of the elements of different subgenres of the novel in Restrepo's writing, which is able to cover a range that goes from the police narratives to the historical novel in order to contextualize the state of delirium of the novel's protagonist, Agustina Londoño.

Keywords: Laura Restrepo. *Delirium*. Literary geography.

^{*} Professor Colaborador do curso de Letras - Inglês na Universidade Estadual do Paraná. Doutor em Letras - Literaturas de Língua Inglesa e mestre em Letras - Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹ Gostaria de fazer um agradecimento muito especial aos queridos amigos colombianos Luisa Brando e Tito Peña Montenegro por toda a ajuda para melhor entender geografias, espaços urbanos e culturas de Bogotá.



O romance é a epopeia de um mundo que saiu dos trilhos.

György Lukács

Aguilar é um nativo de Bogotá, um ex-professor de literatura que se torna vendedor de ração para cachorros para ter mais tempo livre. A nova rotina de representante de vendas agora exige que o antigo docente viaje para vender seus produtos: em um desses deslocamentos, ele então vai a Ibagué, cidade autointitulada como meca da música e do folclore colombianos.

Em contraste com Aguilar, que trabalha para se manter na classe média, Agustina, sua esposa, é herdeira, uma Londoño; filha de família endinheirada na Colômbia dos anos 1980. No mesmo dia em que Aguilar está em Ibagué, Agustina se encontra hospedada no hotel Wellington, cinco estrelas em um bairro de Bogotá que acomodaria confortavelmente adjetivos ou locuções adjetivas como "nobre", "de alto padrão", "de elite". Misteriosamente ela surta, entrando em estado de delírio.

A Narcoscape: a paisagem urbana de delírio

A montagem de cenas do trecho inicial deste artigo compõe o pano de fundo que move as narrativas do romance *Delírio* (2004), de autoria da colombiana Laura Restrepo (n. 1950). É a partir do surpreendente estado de ausência apresentado por Agustina que Restrepo estabelece sua marcante prosa, que passeia, de maneira impressionista, entre a narrativa policial detetivesca - o que aconteceu com Agustina e o que a levou a chegar a este ponto? - e o romance histórico - a faixa de tempo histórico narrada no livro, década de 1980, já leva mais vinte anos até a data da publicação do romance, o que permite distanciamento. Ao mesmo tempo em que recorre a tradicionais recursos já bastante utilizados na história da literatura (com os subgêneros mencionados), a autora demonstra entender que a insanidade individual é parte e resultado de amplas estruturas sociais combalidas, claramente o caso da Colômbia de *Delírio*. Como forma de expandir a discussão, Restrepo empresta a narração a diversas personagens do romance, em uso recorrente de discurso indireto livre. As investidas narrativas feitas por essas diversas vozes jamais abrem mão de intensos monólogos interiores, sempre intercalados com observações históricas.



Para que possamos entender melhor de que forma a sociedade colombiana na década de 1980 se constitui de forma a influir diretamente na saúde mental de seus habitantes, há que levar em conta a presença dos cartéis do narcotráfico como força política, econômica e social. O mais famoso deles, o Cartel de Medellín, chefiado pelo infame Pablo Escobar, foi responsável por gerar atenção em escala global devido à liderança no tráfico da cocaína e também a seus métodos extremamente violentos para atingir e manter poder. Números da época indicam que as cidades colombianas lideravam os índices de homicídios na América Latina, e Bogotá, cenário dominante de *Delírio*, mesmo não sendo a sede de nenhum dos cartéis mais poderosos e influentes, era reflexo direto de uma situação de violência em níveis assustadores².

Voltando aos estudos literários: a histografia literária oscila, em movimentos e viradas, em sua relação com o texto ficcional e os estudos de autoria. Para o desenvolvimento do argumento que logo apresentarei, penso aqui, inicialmente, na *New Criticism* (Nova Crítica) estadunidense, que centra atenções pela década de 1920: corrente teórica que prega, sobretudo, que o texto literário é fechado em si próprio, objeto autônomo que deve ser estudado sob a rigidez do *close reading* - a leitura minuciosa, feita de pertinho, comprometida com a análise frase a frase, construção a construção. O viés formalista do *close reading* é combatido de várias formas durante o século XX, sobretudo com a preponderância que os Estudos Culturais e suas diversas ramificações (estudos identitários, intermidiais, de tradução, etc.) atingem nos âmbitos de teoria e crítica literária. Basicamente, partimos do texto para o contexto.

Quando retorno à primeira experiência de leitura de *Delírio*, logo me lembro de questões contextuais. A grande maioria delas toma forma de presenças espectrais, panos de fundo macropolíticos que não são recorrências diretas em cenas do romance: a violência urbana de Bogotá; as guerrilhas no interior da Colômbia; os cartéis do narcotráfico; e Don Pablo, ele mesmo. Todos fatos históricos de conhecimento público e notório, que apresentam reais ameaças a Agustina, sobretudo em um plano psicológico (caminhos para o delírio). Seguindo no plano contextual, Restrepo traz claros elementos de ficção histórica a seu romance, por vezes muito bem embrenhados - quase imperceptíveis - nos relatos de seus

² Um texto de arquivo da *Folha de São Paulo* traz em números a influência dos cartéis colombianos. Estima-se que, ainda na década de 1990, mais de 70% da comercialização de cocaína em todo o mundo era produzida e distribuída pelas redes de distribuição estabelecidas por Cali e Medellín. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/17/mundo/10.html>.



vários personagens, mas por outras vezes em nível de informação histórica - ecoando a progressa carreira da autora, que tivera destacada ação como periodista nos anos mais tumultuados da narcocultura na Colômbia, aqui ficcionalizados em forma de romance.

No entanto, quando imagino a ação de *Delírio*, o que me vem à mente são os deslocamentos espaciais. Mapas mentais que aparecem como imagens representativas, elementos da construção simbólica de personagens e cenas, e também da situação geopolítica de cada tempo histórico retratado no romance. Claro que podemos (devemos?) analisar, através do *close reading*, a escrita de Restrepo: prosa (prosa poética) de ritmo incansável, de descrições curtas e longos parágrafos; de linguagem dinâmica e sem maneirismos; de narradores instáveis e mudanças bruscas de vozes narrativas. Porém, mesmo levando em conta o exuberante domínio técnico da palavra escrita de Restrepo, sempre retorno aos mapas. E é aí que me lembro de Franco Moretti (ver 2008) e sua *distant reading*, a literatura vista de longe.

Moretti é um estudioso da literatura que esmiúça a locação de cenas consideradas chave em romances ao localizá-las em mapas. Seguindo uma tradição materialista, o contexto dessas localidades é levado em conta quando pensamos na relevância do que é narrado e também, obviamente, na importância simbólica do endereço de cada episódio narrativo. A esse estudo, Moretti (2003, p. 13) dá o nome de geografia literária: "Esta geografia literária, entretanto, pode se referir a duas coisas muito diferentes. Pode indicar o estudo *do espaço na literatura*; ou, ainda, *da literatura no espaço*"³. O método é realmente provocativo, especialmente se considerarmos as conjunturas da Colômbia no tempo histórico narrado por Restrepo.

A romancista nos mostra como parece impossível ignorar a presença da narcocultura na sociedade colombiana nos anos 1980. O dinheiro, a violência, o modo de agir e de se relacionar de traficantes e sicários passam então a fazer parte indissociável das próprias paisagens sociais do país, incluindo a urbana Bogotá das classes altas. Miguel Cabañas, estudioso de literatura e de sua relação com a *war on drugs* (guerra às drogas), atenta ao fenômeno da ubiquidade da narcocultura, e cunha o termo *narcoscape*: amálgama das palavras em inglês *narco* e *landscape* ("paisagem"). O termo pode ser autoexplicativo, mas convém saber mais sobre sua concepção nas palavras de seu próprio idealizador:

³ Franco Moretti utiliza frequentemente palavras em itálico em seus textos. Cito-o sempre em sua tipografia original: em todas as ocasiões em que me refiro a seu trabalho, os grifos são dele.



as *narcoscapes* [são] vistas como simultaneamente reais e ficcionais, verdadeiras e 'imaginadas'. Nós pretendemos ir além da guerra às drogas para entender como comunidades e indivíduos reais estão reconsiderando o efeito das drogas e da violência gerada pela 'guerra' em um contexto de globalização⁴ (CABAÑAS, 2014, p. 3).

Cabañas não fala especificamente de *Delírio*, mas suas palavras são praticamente iguais às minhas quando me referi às questões contextuais do romance alguns parágrafos acima. É tentador então partir, de largada, para uma hipótese de solução para o mistério: foram as *narcoscapes* e somente elas que invadiram a consciência de Agustina, de maneira objetiva, verdadeira e imaginada, e fizeram com que ela entrasse em delírio. Não se trata de uma ideia inicialmente equivocada, certamente, mas outras paisagens precisam ser levadas em conta nessa equação. Outra consulta a Moretti (2003, p. 24) pode ser reveladora: "a geografia literária pode nos dizer [...] de imediato, duas coisas: o que *podéria* estar num romance - e o que realmente *está* ali".

Precisamos então investigar a construção da personagem Agustina Londoño mais a fundo se quisermos localizá-la em sua geografia literária - o que *compõe* e o que *podéria compor* a protagonista do romance? A personagem central do livro é rotulada pelo crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda (2004, p. 115) como "*una niña bien*". No espanhol falado na Colômbia, *la gente bien* equivale a um híbrido às expressões brasileiríssimas "pessoas de bem" e "bem de vida": ou seja, o que Borda retrata com *una niña bien* é a imagem de uma jovem mulher com dinheiro e que, aos olhos gerais, não comete infrações ou crimes significativos, não apresentando risco à sociedade em geral. Adriana Cooper (2016, n.p.), cronista do portal *El Colombiano*, fala sobre *la gente bien* como parte de "uma sociedade colombiana [...] que está dividida por estratos, em que aparentar e ter são um elemento em comum na vida diária daqueles que creem que essa é sua forma principal para ganharem valor e serem vistos"⁵.

⁴ Traduzido da citação original, em inglês: "narcoscapes as both real and fictional, true and 'imagined.' We attempt to go beyond the drug war to understand how real communities and individuals are rethinking the effect of drugs and the violence generated by the 'war' in the context of globalization." Todas as traduções de línguas estrangeiras apresentadas em nota de rodapé foram feitas pelo autor deste artigo, exceto onde indicado diferentemente.

⁵ Traduzido da citação original, em espanhol: "una sociedad colombiana [...] que está dividida por estratos y en la que aparentar y tener son un elemento común en la vida diaria de aquellos que creen que esa es su forma principal de ganar valor y ser vistos".



Agustina Londoño pode muito bem representar o papel de *niña bien*, e através das palavras de Aguilar, seu marido, ela ganha contornos nada surpreendentes de alienada política; de jovem rica, mimada e distante: "Agustina fumava maconha e viajava toda primavera com a família para Paris e odiava política e atordoava os que a admirávamos com um perfume maravilhoso e audacioso chamado Opium" (RESTREPO, 2008, p. 122). As palavras de Aguilar são agrídoces: ele, professor de literatura que se enxerga como militante de esquerda conectado com os anseios da classe trabalhadora, transparece seu julgamento negativo em relação à indiferença política de Agustina; o crítico militante também é levado sensorialmente a um estado de encantamento pelo perfume importado, maravilhoso e audacioso. Essas são impressões de Aguilar, válidas para argumentação, mas atenção a um detalhe especial: a droga ilegal consumida por Agustina é a maconha (não a cocaína). Droga cujo efeito provoca entorpecimento, um movimento mais interior do que exterior, o que claramente revela a tônica do comportamento da protagonista. O discreto charme da burguesia. E por falar em burguesia, Cabañas (2014, p. 4) também reserva um termo - não inesperado - para ela: na *narcoscape*, temos a narcoburguesia⁶.

A relação entre a maconha, a *gente bien* e a narcoburguesia é muito bem representada em *Delírio*. Com a maior parte das ações narradas no livro tomando parte em Bogotá, Restrepo trabalha com um artificial distanciamento dos principais cartéis do narcotráfico, Cali e Medellín. A maconha bogotana de Agustina é a droga da gente de bem, do lavar as mãos: os ricos não querem aparentar nenhum tipo de vínculo com a sangrenta narcocultura cocainômana que domina e avassala a Colômbia. O que se quer por baixo dos panos, no entanto, é revelado pela autora. A associação entre os mundos se dá diretamente pela família da protagonista, sendo seu primeiro indício direto e simbólico: o sobrenome Londoño. Sabemos que a escolha de nomes de personagens em textos literários não é acidental, já que nomes são construções simbólicas. Londoño, o sobrenome ficcional da família rica, é também o verdadeiro segundo sobrenome (o mais desconhecido) de José Santacruz Londoño, conhecido popularmente como Chepe ou Chepe Santacruz, um dos idealizadores e líderes do poderoso Cartel de Cali. Para completar, a ligação não fica somente em um plano simbólico, já que Carlos Vicente e Joaco, respectivamente pai e um dos irmãos de Agustina, são de fato

⁶ Em texto de 2018, Boris Miranda publica para a BBC um perfil do traficante "invisível" que agora controla o comércio de drogas na Colômbia. Segundo Miranda, o novo narco é normalmente um homem de negócios, com perfil discreto e de alta escolaridade: um tipo social exatamente oposto ao de Pablo Escobar. O texto completo está disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43845166>.



facilitadores do trabalho dos narcos, lavando o dinheiro do tráfico no contexto urbano de Bogotá.

Não há, no entanto, confissão por parte de qualquer Londoño. Quem escancara a trama da família para o leitor é outro personagem, externo, Midas McAlister. Midas, quando chega a Bogotá, é retratado ironicamente como um homem sem posses, "recém-chegado da província e alojado num apartamentinho mobiliado do honorável bairro San Luis Bertrand" (RESTREPO, 2008, p. 172). Logo ele se torna um novo rico, que sai do apartamento de vinte e quatro metros quadrados em zona pouca prestigiosa da cidade e enriquece funcionando como intermediário para a lavagem de dinheiro do tráfico, ganhando trânsito e conexões com os endinheirados da capital. Sem demora ele conhece a família Londoño e se torna namorado de Agustina por um tempo. A revelação de seus esquemas de enriquecimento vem em tom de desabafo, em palavras direcionadas a então supostamente inocente e alienada herdeira:

Será que não sabia de onde tiravam os dólares o seu irmão Joaco e seu papai e todos os amiguinhos deles, e tantos outros do Pólo Las Lomas e da alta sociedade de Bogotá e Medellín, para abrir essas contas suculentas nas Bahamas, no Panamá, na Suíça e em tudo que é paraíso fiscal, como se fossem do *jet set* internacional? Por que você acredita que a sua família me recebia em casa como a um sultão [...]? Pois porque até a lagosta que me serviam no prato era paga graças a mim; não faça essa cara de surpresa, boneca linda, não me faça rir, não venha me dizer que ainda não tinha solucionado esse pequeno enigma (RESTREPO, 2008, p. 61-62).

Mais *narcoscapes*: Midas não economiza na listagem de lugares a serviço da lavagem de dinheiro do tráfico. Seu relato também estabelece uma ligação direta com o ambiente globalizado (Caribe, América Central, Europa) de narcocultura mencionado por Cabañas e com a narcoburguesia confortável, com o dinheiro que viaja para longe para que a lagosta e as demais iguarias de alto custo cheguem diretamente, limpas, ao lar dos ricos. Há diversas razões para as palavras de Midas McAlister serem tão interessantes, porém o centro de sua relevância está no fato de ele ser um personagem que, devido a não ter origens nos núcleos de poder e negociação, acabar funcionando como agente duplo, simultâneo observador e ativo na narcoburguesia colombiana. O crítico Ben Bollig (2007, n.p.) delinea de maneira contundente e direta a posição desse personagem que pode parecer secundário, mas que é central para a apreensão do romance como um todo:



McAlister, um alpinista social de origens muito humildes, é ao mesmo tempo um cínico indiferente e um analista agudo da Colômbia na era do narcocapitalismo. A sua margem da história [...] proporciona um afiado retrato das conexões entre um sistema que já dura séculos, a ligação entre a política internacional e o tráfico de drogas. Ela é também uma representação memorável dos excessos dos anos 1980, que agora retornam às vidas dos super-ricos. Em particular, Midas revela a conveniente pantomima através da qual a oligarquia da Colômbia alega ignorância em sua confiança no dinheiro feito com o cartel de Escobar⁷.

Geografia literária como estudo: mapeando cenas

Mais uma vez, a geografia literária: a questão materialista que envolve e desvela o ciclo do dinheiro dos personagens ricos de *Delírio* ecoa as práticas do romance inglês de período colonial do século XIX analisadas por Franco Moretti. Já discutiremos algumas das diferenças entre colonialismo e narcocultura em efeitos domésticos de consequências diretas, mas comecemos com Moretti (2003, p. 37-39):

Fortunas ficcionais são tão desproporcionais em relação à história econômica que suspeito que estejam ali não tanto por causa da realidade, mas por razões estritamente *simbólicas*. Porque a Jamaica, ou Bengala, remove a produção da riqueza para mundos distantes, em cuja realidade efetiva a maioria dos leitores do século XIX não estava 'nem um pouco interessada' [...]. Essa é a geografia mítica - *pecunia ex machina* - de uma riqueza que não é realmente produzida (nunca se diz nada sobre o trabalho nas colônias), mas magicamente 'encontrada' no exterior sempre que um romance precisa. E assim, entre outras coisas, a ligação entre a riqueza da elite e a 'multidão de pobres trabalhadores' da Inglaterra contemporânea pode ser facilmente cortada: a elite é absolvida, inocente. [...] Não é a história econômica que a explica, mas a ideologia: uma ideologia que *projeta*, literalmente, uma realidade desconfortável para longe da Grã-Bretanha.

Transportando a Inglaterra do século XIX à Colômbia da década de 1980, é fácil identificar o desejo da narcoburguesia em transformar a sua fortuna em *pecunia ex machina* - dinheiro que *cai do céu* -: o viver de renda sem trabalho, sem sangue derramado; renda sem

⁷ Traduzido da citação original, em inglês: "McAlister, a social climber from the humblest of backgrounds, is both a common cynic and an acute analyst of Colombia in the age of narco-capitalism. His strand of the story [...] provides a sharp portrait of the links between a centuries-old class system, international politics and drug-dealing. It is also a memorable depiction of the excess of the Eighties, now making a comeback in the lives of the super-rich. In particular, Midas reveals the convenient pantomime by which Colombia's oligarchy feigns ignorance of its reliance on the money made by Escobar's cartel."



origem definida, sem maiores explicações. O curioso da situação vivida na narcocultura é que ela se baseia na cumplicidade com os negócios escusos de figuras *desconfortáveis*, casos de Pablo Escobar ou Chepe Santacruz. E aqui temos uma diferença crucial com a realidade colonial, quando a elite podia se manter com sua ilusão de inocência ao mandar a violência para longe de seu lar: não é o caso da *narcoscape* do universo de *Delírio*, que faz questão de se apresentar com seus atentados violentíssimos em pontos frequentados pelos próprios narcoburgueses; não há ideologia que projete essa paisagem para longe. E Laura Restrepo faz questão de colocar essa íntima relação de violência no mapa. Vamos a estudos de casos, baseando-se na geografia literária do romance.

Um dos lugares recorrentes de encontro de negócios dos ricos da Bogotá de *Delírio* é o restaurante L'Esplanade, localizado no norte da cidade. Era lá onde iam jantar toda quinta-feira o irmão de Agustina, Joaco, junto a Midas e outros de seu grupo. O adorado e caríssimo restaurante francês é mais uma forma de a autora reiterar o fascínio dos ricos colombianos com o que vem de fora, com o que está relacionado a países tidos como ricos. O que segue no romance é um devastador atentado a bomba, ameaça constante da *narcoscape*, justamente contra o L'Esplanade (em uma sexta-feira, o que poupa a vida dos personagens que conhecemos. Como manobra literária, a sobrevida de Midas possibilita que ele continue a narrar). Além da "carga violenta" de explosivos, o recurso narrativo utilizado por Restrepo (2008, p. 201) também traz consigo a carga simbólica da proximidade da violência ao lado mais rico da cidade. "Quando Escobar reivindicou o atentado todos se perguntaram que motivos teria para romper a trégua com a oligarquia bogotana e jogar um bombaço bestial num restaurante de ricos em plena zona residencial do norte". A explosão, além de ser responsável pela morte de clientes e do dono do restaurante, também consegue despertar a percepção de muitos dos moradores da região: "o fato é que os moradores do norte começaram a tremer porque até então pensavam que a guerra de Pablo não era contra eles, mas ali estavam os mortos e feridos e os escombros do L'Esplanade para provar o contrário" (RESTREPO, 2008, p. 201). A impaciência e a irritação de Escobar com a indecisão e a relação de gangorra com as elites econômicas e políticas colombianas o levaram a tomar tal ato, segundo o sempre bem informado Midas.

Tal atentado não aconteceu historicamente: ele é tanto uma construção ficcional quanto a família Londoño, o hotel Wellington ou o próprio restaurante L'Esplanade. Pouco importa que ele seja ficcional, pois esse tipo de incidente é absolutamente crível para o leitor



conhecedor da realidade histórica da nação que dá o pano de fundo do que é narrado. Há claramente, por parte de Restrepo, uma aproximação com a ficção histórica (e, claro, com o romance histórico), marcada pela interseção de elementos históricos e ficcionais em um mesmo registro narrativo. Mais uma vez a teoria literária de Moretti (2003, p. 30): "O romance funciona como a forma simbólica do Estado-nação [...]: e é uma forma que (diferentemente de um hino ou de um monumento) não apenas não oculta as divisões internas da nação, *mas consegue transformá-las em uma história*". Restrepo é magistral na habilidade descrita por Moretti, a de construir romances a partir da reunião de histórias díspares que logo se transformam em uma.

Como vimos, a autora remonta cidades através de relato histórico junto a narrativas de ficção. Nas palavras de González e Chicangana-Bayona (2014, p. 66), professores da Universidade Nacional de Colombia-Medellín, Restrepo vê o espaço urbano como "mais um cenário de afetividade compartilhada"⁸. Mas como se compartilham afetos em Bogotá? Em uma metrópole, os encontros nem sempre se dão de maneira direta e, que dirá, de maneira pacífica: as divisões da cidade em regiões, bairros e seus distanciamentos são tão importantes quanto as aproximações - ainda somamos aqui o fato de a cidade ser a capital nacional, reflexo simbólico e factual do que acontece no resto do país. A geografia literária se faz providencial para essa análise.

As cenas em torno da família Londoño servem de guia para o estudo literário-geográfico de *Delírio*. Como sabemos, há aqui o protagonismo de uma família tradicionalmente rica em posses, e que se aproveita das possibilidades econômicas trazidas pelo narcocapitalismo para manter e elevar seu padrão econômico. A história narrativa da família tem suas origens em Sasaima, cidade interiorana de aproximadamente dez mil habitantes próxima à capital, onde os avós de Agustina se estabeleceram e criaram seus filhos. A mudança de cenário envolve também uma mudança no que é narrado, um escape às cenas urbanas. Encontramos esclarecimentos nos enunciados de Moretti (2003, p. 94), já que "espaços diferentes não são apenas paisagens diferentes (embora sejam isso *também*[...]): são *matrizes narrativas* diferentes". De fato existem matrizes diferentes, considerado que a fundação do que é narrado em Sasaima é o profundo escrutínio de três gerações de Londoños e de seus

⁸ Tradução da citação original, em espanhol: "escenário más de afectividad compartida".



conflitos, o que não acontece frequentemente nas cenas passadas fora dali⁹. O deslocamento espacial a diversas regiões também é elemento inerente ao romance histórico - a forma simbólica do Estado-nação, como vimos -, e a viagem até a cidadezinha é uma provocação às atividades de memória em idealização de esquecimentos, apagamentos e lembranças. Moretti não escreveu sobre *Delírio*, mas descreveria Sasaima certamente como um caso exemplar do que ele entende por "fronteira interna", ou seja, regiões menos povoadas, complementos à capital e aos centros de poder e cultura:

O espaço não se torna tempo em qualquer lugar, nos romances históricos, mas *apenas na proximidade da fronteira interna*. Só ali se torna possível 'ver' uma viagem ao passado - e *dessa maneira imaginar a própria forma do romance histórico, que é ele mesmo uma viagem ao passado* (MORETTI, 2003, p. 50).

Uma viagem ao passado. É claramente o efeito de Sasaima nos personagens, que consegue fazer até com que Agustina recupere momentos de clareza em meio ao trajeto: "Agustina anunciou, do assento traseiro, Esta é a primeira ponte, podem ir tirando os casacos porque daqui a oito minutos, quando cruzarmos a segunda, vão começar de repente o calor e o cheiro de terra temperada, e o que prognosticou foi exato, diz Aguilar" (RESTREPO, 2008, p. 276). A exatidão matemática da equação climática de Agustina é, no entanto, uma momentânea aparição de lucidez. Assinale-se a localização de Sasaima: o pequeno município está incrustado precisamente em um ponto intermediário na estrada que liga Bogotá a Medellín. As razoáveis memórias de Agustina remontam ao passado, mas a insanidade é presente, já que a narração do romance nos mostra como o caminho está dominado pela ameaça das guerrilhas ligadas ao tráfico; *narcoscape*. Portanto é significativo que o ponto de gênese dos Londoños seja justamente o intermeio entre a presença espectral do local dos cartéis, Medellín, e o lugar onde vivem, Bogotá, cidade assolada pela violência que em grande parte é consequência das ações da *war on drugs*, cujo epicentro não se encontra por lá.

Todos esses pontos geográficos valorizam a intensidade imposta por Restrepo em seu registro histórico-ficcional, especialmente no que tange à pormenorizada observação da vida

⁹ Em função de o foco deste artigo estar dirigido principalmente à relação de Agustina e de sua família com seus arredores como forma de reflexo de uma condição social que leva a condições inesperadas, não me alongarei nas histórias de Sasaima - porém fica aqui o registro de que as histórias dali levariam a leituras do delírio da personagem principal do romance sob diferentes vieses, sobretudo psicanalíticas, certamente indicando reflexões complementares às que proponho aqui.



em espaços urbanos, mesmo que de diferente convívio (capital e província; capital vs. província). Segundo González e Chicangana-Bayona (2014, p. 71), os traumas sociais escondidos são a matéria-prima primordial da literatura de Restrepo, portanto cabe à sua ficção "aprofundar e transitar esses horrores graças à serventia literária, sob cuja estrutura outros registros entrecruzam histórias, rastros de um tempo, vozes entrecortadas, significantes de uma época sombria, enfim, fragmentos que se disparam e fazer ver o que está oculto"¹⁰. Ao misturar os cenários urbanos e rurais, a autora também reflete as tradições romanescas em montagens que comumente associam a província ao doméstico e a cidade à vida objetiva e dividida; "cidades são todas reais, ao passo que aquelas residências eram todas ficcionais" (MORETTI, 2003, p. 28). Em nosso movimento de saída de Sasaima (residências) e de volta para Bogotá (cidade *real*), saímos também do passado da família Londoño para a urbe de uma realidade compartilhada, historicizada.

"Esta não é realmente uma cidade: é uma classe", diz Moretti (2003, p. 89) sobre o elitista West End londrino. Poderia ele falar também sobre a zona norte de Bogotá em *Delírio*? Vemos no romance que, segundo o padrão de vida dos Londoños, teríamos alguma evidência para isso, afinal de contas "você sabe que do norte ao sul de Bogotá a distância é maior do que daqui a Miami" (RESTREPO, 2008, p. 107), como dizem. Um ditado notável, realmente, e de reverberações curiosas em algumas anedotas do romance, como o caso a seguir.

Já pelos idos da metade do romance, o leitor sabe de uma inconfidência de Carlos Vicente Londoño por meio de sua amante, Sofi. Ele mesmo, o pai *bien* de Agustina e (narco)burguês tradicional, "um bom sujeito, a seu modo convencional e meio chato, mas um bom sujeito, divinamente bem vestido [...] e limpíssimo" (RESTREPO, 2008, p. 106). O *limpíssimo* patriarca da família que embranquece dinheiro do tráfico abandona suas convenções sociais quando está longe do norte. E quando ele sai do norte? Somente quando o resto da família não está por perto. O ritual inteiro é tão óbvio que parece saído de um manual para o comportamento de classes abastadas urbanas: uma vez por ano, Eugenia, esposa de Carlos, levava as três crianças (Agustina, Joaco e Bichi) para a Disney World na Flórida, um costume indefectível. Justamente quando o resto da família está na terra que sustenta a riqueza

¹⁰ Traduzido da citação original, em espanhol: "ahondar y transitar esos horrores gracias a la prestancia literaria, debajo de esa estructura otros registros entrecruzan historias, rastros de un tiempo, voces entrecortadas, significantes de una época oscura, en fin, fragmentos que se disparan y hacen ver lo que está oculto".



do narcotráfico, o pai se permite experimentar outra vida em terras colombianas. Isso significa que toma rumo ao sul, sai do norte, passa pelo centro; cruza as fronteiras internas da topografia bogotana. Com a palavra, Sofi:

Sáíamos para dançar nos cabarés populares ou íamos ver filmes mexicanos, sempre no centro ou no sul da cidade, por esses bairros operários onde nem por milagre aparece gente conhecida que possa espalhar fofocas [...] se você visse Carlos Vicente, tão grã-fininho que parecia ter engolido um guarda-chuva, pois no anonimato do sul ele relaxava, ficava simpático com as pessoas, dançava como um pião nos bares mal-afamados (RESTREPO, 2008, p. 107).

Matrizes narrativas, claramente espaciais: o norte, o espaço de sisudez e aparência social; o sul, lugar de relaxamento e de gozo - "a vida só nos presenteava uma semana por ano, mas juro [...] que sabíamos aproveitá-la" (RESTREPO, 2008, p. 108). Restrepo monta várias camadas de distanciamento: Carlos Vicente não consegue narrar a própria escapada, quem narra é a amante; a esperada distância/conexão geográfica óbvia, Bogotá-Flórida, desmancha a barreira geográfica cotidiana, Bogotá norte vs. Bogotá sul; o espaço de fruição longe de conhecidos e amigos (logicamente ricos), que também se assumem como exteriores ao outro eixo da cidade. Com isso, a viagem da família, que poderia ser um truque narrativo manjado na mão de um escritor menos habilidoso somente como forma de retratar um caso extraconjugal, torna-se aqui um valioso recurso, pois revelador, para a geografia literária como método de leitura de *Delírio*.

O deslocamento espacial informa, em seu subtexto, algo muito próximo da equação desenvolvida pelo professor Lloyd Davies para o entendimento das teias narrativas do romance. Em seu artigo, ele argumenta pela centralidade das falsas aparências nos planos políticos e interpessoais como código incontornável do universo sociocultural de *Delírio*: "assim como a integridade nacional colombiana é comprometida por violência, corrupção e fingimento, da mesma forma a disfuncional família Londoño é unida não por amor e lealdade, mas sim por uma dissimulação coletiva" (DAVIES, 2013, n.p.)¹¹. É partindo dessa premissa que Davies iguala a significância de Pablo Escobar na área criminal com a de Carlos Vicente na esfera doméstica. As falsas aparências se apresentam como forma de dominação simbólica

¹¹ Tradução da citação original, em inglês: "Just as Colombian national integrity is compromised by violence, corruption and pretence, so the Londoño family is dysfunctional, held together not by love and loyalty but rather by collective dissimulation."



e discursiva, representadas em ambas as figuras paternas. "O homem [Pablo Escobar] não gosta do título de Rei da Coca, [...] prefere o de Pai da Pátria, Está coberto de razão, soa mais democrático. Soa, mas é a mesma merda" (RESTREPO, 2008, p. 100).

Incomunicabilidade e insanidade

Mas e Agustina? O que dizer do mistério que ronda sua súbita mudança psicológica e ausência da vida social? Já em suas primeiras páginas, *Delírio* apresenta a narração do processo de desligamento mental da protagonista com a realidade objetiva ao seu redor, o que pode dar pistas de que o romance adotará como tônica um registro detetivesco, típico de narrativas policiais. Em poucas páginas o leitor é apresentado à personagem, conhecendo sua herança cultural e familiar. O cenário se desenha para uma investigação que dialoga com o romance policial em muitos de seus subitens, sendo que o principal deles, segundo Moretti (2003, p. 146) e a leitura literário-geográfica, reside no fato de Agustina pertencer a uma classe abastada: "*crime ficcional na [cidade] da riqueza; crime real na [cidade] da pobreza [...]*. Para a ficção de detetive, entretanto, o crime deve ser exatamente um *enigma*: um acontecimento inaudito, um 'caso', uma 'aventura'".

Para o leitor que exige um enigma, sim, temos de fato um enigma: o que se passa com Agustina e como tudo isso veio a acontecer? Há solução objetiva para este puzzle? Não exatamente. O puzzle aqui é mental, não há provas nem causalidade óbvias no caso Agustina. Assim como a compreensibilidade do que acontece na insanidade desafia a lógica, o cenário criado por Restrepo é inconclusivo.

Por tudo que já foi revelado anteriormente neste artigo, através da análise de algumas cenas, é possível recorrer ao fingimento como fio condutor das narrativas macro e micropolíticas do romance. Expandido a ideia de fingimento, ele é uma forma de incomunicabilidade, uma barreira criada entre si e o outro. Às últimas consequências, em cenários de violência extrema e atividade bélica como os das *narcoscapes*, cria-se a imagem do soldado silencioso como descrito por Walter Benjamin (2006, p. 362): "Não era marcante como, ao final da guerra, os homens retornavam dos campos de batalha mais silenciosos - não mais ricos, mas sim mais pobres em suas experiências comunicativas?"¹² Se Carlos Vicente é

¹² Traduzido da citação original, em inglês: "Was it not noticeable at the end of the war that men returned from the battlefield grown silent—not richer, but poorer in communicable experience?"



um homem quieto, por escolha de manter suas escusas atividades pessoais e profissionais longe dos olhos e ouvidos de seus pares mais abastados, Agustina também reflete, em seu silêncio ou em sua falta de articulação discursiva, sua condição social.

Davies (2013, n.p.) argumenta que os enunciados desordenados de Agustina se devem muito ao discurso belicista e patriarcal contra os quais ela sempre teve que lutar, em família e em sociedade. "Esta história [a de *Delírio*] pertence às mulheres que somente conseguem reconstruí-la imaginariamente, apesar de estarem diretamente envolvidas em tudo"¹³: dessa forma, o delírio ineloquente de Agustina é tão revelador quanto as inconfidências de Sofi. O autor do artigo se refere a uma situação recorrente no romance para sustentar seu ponto, o "ritual entre pai e filha de trancarem-se em casa contra o perigo externo" (DAVIES, 2013, n.p.)¹⁴: a casa iluminada e protegida, o exterior escuro sob ameaça constante de várias sortes de desgraça, a presença do pai como autoridade que afasta a filha do mundo. Não é coincidência que a cena seja definida espacialmente - as paredes como muralha - e, para os argumentos deste artigo, a localização da residência, na Avenida Caracas no bairro Teusaquillo, deixa tudo ainda mais instigante.

Reitera-se que esta casa é sempre apresentada no romance como foco de instabilidade por insegurança, estando sempre trancada e isolada do exterior. Mas as ligações vão além da violência urbana contemporânea ao tempo do que é narrado. Há, em suas entranhas, ligação espacial-histórica: a casa onde os Londoños moravam ainda exibe buracos de bala em suas persianas (as mesmas que os afastavam da rua) que remontam aos dias da chamada *La violencia*, período de guerra civil na Colômbia que, apesar de ter acontecido sobretudo em áreas rurais, teve em Bogotá, em 1948, grande cenário de destruição com o assassinato do líder popular Jorge Eliécer Gaitán (no romance, diz-se que as balas vinham de apoiadores de Gaitán, que atiravam contra os ricos e suas posses). A justaposição de tempos, fatos e deslocamentos toma forma em consequências de diversos níveis. Primeiramente, há a aparente conexão entre períodos extraordinários de violência em um mesmo espaço, que vai de *La violencia* de 1948 até a narcocultura da década de 1980, narrada no romance. Em função de *La violencia*, registros históricos (SEMANA, 2017) garantem que a Avenida Caracas, originalmente construída para ser um grande eixo marcado por amplos e floridos

¹³ Traduzido da citação original, em inglês: "This story belongs to the women who can only reconstruct it imaginatively despite being directly involved in it."

¹⁴ Traduzido da citação original, em inglês: "father-daughter ritual of locking up the house against external danger."



jardins que ligasse as mais diversas partes de Bogotá, foi abandonada pelos ricos - e inclusive por seu próprio idealizador, o urbanista austríaco Karl Brunner -, que se mudaram, assustados, em direção ao distante (e seguro) norte da cidade.

Atualmente, a Caracas funciona como um divisor de classes: a oeste, pobres, a leste, ricos. Portanto não é nada surpreendente que a família Londoño saia do tradicional, porém já decadente bairro Teusaquillo, para o elegante e atual La Cabrera, logicamente mais ao norte e mais ao leste do endereço anterior. Mudança: reforço do cosmopolitanismo burguês em oposição ao bairrismo, o enraizamento proletário. No entanto, paradoxalmente, o câmbio para o bairro mais seguro faz com que Agustina passe a ser ainda mais alijada do centro da família, já que agora não havia mais preocupações em conjunto, nem decisões de enclausuramento familiar a serem tomadas. O inimigo passa a ser interior.

No último momento no tempo diegético do romance, quando Agustina já divide a morada de La Cabrera com o marido, Aguilar. O ex-professor de literatura acaba criando uma imagem poética que, apesar de remeter a um período arquetípico da literatura latino-americana para ele dispensável, acaba servindo a um plano maior. Aguilar narra: "sentia incômodo com o que veio a se chamar realismo mágico, na época tão em moda, porque me considerava à margem da superstição e da mentalidade milagreira de nosso ambiente, e das quais Agustina aparecia como um expoente de luxo" (RESTREPO, 2008, p. 122). Superstições, milagres, mágicas: em comum, a falta de explicações racionais. Como um dos discursos atribuídos pela crítica ao *boom* da literatura latino-americana, que afirma que o cânone eurocêntrico não consegue dar conta de tradições que lhe sejam alheias. Daí o mágico, o fantástico, o maravilhoso. O que não corresponde ao romance *sério* (tomando emprestado o termo de Erich Auerbach para o romance europeu do século XIX [2003]) é logo taxado de irracional.

Laura Restrepo não está explicitamente comprometida, em *Delírio*, com nada do que a historiografia literária veio a chamar mágico. No entanto, com seu *realismo*, ela compartilha da habilidade de seus predecessores, *os mágicos*, de delinear a incapacidade de narrar o que é visto, vivido e sofrido em terras das Américas ao sul do Texas. Mais importante: Restrepo se empenha em revelar o confuso incomunicável, representado tão perfeitamente nos mapas das metrópoles latino-americanas, evidentes indicadores de nossas insólitas desigualdades sociais.



Referências bibliográficas:

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: the representation of reality in Western literature. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. The Storyteller: reflections on the works of Nikolai Leskov. Trad. Harry Zohn. In: HALE, Dorothy J. (org.). **The novel**: an anthology of criticism and theory 1900-2000. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006.
- BOLLIG, Ben. A searing slice of madness. In: **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2007/nov/04/fiction.features>, publicado em 04/11/2007, acesso em 20/01/2019.
- BORDA, Juan Gustavo Cobo. Qué pobres son los ricos de este país, amigo Midas. **Boletín cultural y bibliográfico**, v. 41, n. 67, p. 115-117, 2004.
- CABAÑAS, Miguel A. Imagined narcoscapes: narcoculture and the politics of representation. **Latin American Perspectives**, ed. 195, v. 41, n. 2, p. 3-17, 2014.
- COOPER, Adriana. "Gente bien". In: **El colombiano**. Disponível em: <http://www.elcolombiano.com/opinion/columnistas/gente-bien-YI4497067>, publicado em 02/07/2016, acesso em 20/01/2019.
- DAVIES, Lloyd Hughes. The politics of pretence: woman and nation in Laura Restrepo's *Delirio*. **Culture & History Digital Journal**, ed. 15, v.2, n. 1, s.p, 2013. Disponível em: <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/24/102>, acesso em 12/01/2019.
- GONZÁLEZ, Susana; CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Literatura y memoria: espacios de subjetividad. **Literatura y lingüística**, n. 29, p. 53-74, 2014.
- LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- _____. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- RESTREPO, Laura. **Delírio**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEMANA. Avenida Caracas: el sueño que se quedó en puras ilusiones. In: **Semana**. Disponível em: <https://www.semana.com/nacion/articulo/historia-de-la-avenida-caracas-de-bogota-transmilenio-metro/548796>, publicado em 12/03/2017, acesso em 10/02/2019.