UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

FERNANDA DE ALMEIDA SILVA

A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro

São Paulo

2018

FERNANDA DE ALMEIDA SILVA

A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP como pré-requisito para obtenção do título de mestra em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Orientadora: Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586i	Silva, Fernanda de Almeida A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro / Fernanda de Almeida Silva ; orientador Laura Janina Hosiasson.- São Paulo, 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. 1. Literatura hispano-americana. 2. Contos. 3. Ironia. 4. Julio Ramón Ribeyro. I. Hosiasson, Laura Janina, orient. II. Título.

Nome: SILVA, Fernanda de Almeida

Título: A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Daniel, por todo amor, companhia e cumplicidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

Agradeço muitíssimo ao meu companheiro e marido Daniel, pelo apoio e incentivo diários, pelas leituras atentas e enriquecedoras e pela leveza com que sempre me ajuda a levar a vida.

Agradeço aos meus pais, Jorge e Margarida, à minha irmã e meu cunhado, Carla e Vinicius, por sempre apoiarem, incentivarem e acompanharem de perto minhas escolhas - com tanto carinho e bom-humor.

À minha amiga Agnese, pelas inesquecíveis aulas de espanhol e por seu olhar crítico e sempre generoso.

Aos amigos e companheiros uspianos, Carolina, Liliana e Gabriel, por toda a ajuda e companhia nesses anos de dedicação acadêmica.

Aos pesquisadores ribeyrianos Jorge Coaguila e Giovanna Minardi, pelas muitas colaborações.

À minha orientadora Laura Janina Hosiasson, que admiro desde sempre e a quem agradeço a dedicação, paciência e incentivo no desenvolvimento deste trabalho.

“Yo siempre he dicho que un buen cuento es aquel que reúne observaciones, ironía, buen gusto, estilo, trascendencia, originalidad y poesía.”

JULIO RAMÓN RIBEYRO

Em carta a seu irmão Juan Antonio.

Paris, 28 de janeiro de 1954

RESUMO

SILVA, Fernanda de Almeida. **A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro**. 2018. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O trabalho “A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro” tem como objetivo analisar a ironia como estratégia nas narrativas curtas do escritor peruano Julio Ramón Ribeyro. A partir da seleção de cinco contos, o trabalho investiga que funções adquire a ironia em cada um e como se desenvolve dentro de cada narrativa. A escolha dos textos pretende explorar de que maneira o uso deste recurso narrativo ajuda a definir e compor sua escrita. Para tanto, é imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho a leitura das mais importantes teorias sobre a ironia, incluindo textos de George Lukács, Vladimir Jankélévitch, Mikhail Bakhtin, Wayne C. Booth, Linda Hutcheon e Beth Brait; e sobre o conto como gênero, a partir de autores como Anton Tchekhov, Julio Cortázar e Ricardo Piglia. Assim como críticas literárias sobre a obra de Ribeyro, de autores como Peter Elmore, Eva M^a Valero Juan, Giovanna Minardi e Jorge Coaguila, buscando compreender o uso da ironia como estratégia em sua narrativa.

Palavras-chave: Julio Ramón Ribeyro; Contos; Ironia; Literatura peruana.

ABSTRACT

SILVA, Fernanda de Almeida. **The irony in the tales of Julio Ramón Ribeyro**. 2018. 172f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The objective of the dissertation "A ironia nos contos de Julio Ramón Ribeyro" is to analyse irony as a strategy in the short stories of peruvian writer Julio Ramón Ribeyro. Based on a selection of five short stories, the thesis investigates what roles irony acquires in each one and how it is developed within the narrative. The selection will explore in what ways the use of this writing device helps to define and structure the author's style. For this task, it was indispensable to have a close reading of the most important theories about irony, including works by George Lukács, Vladimir Jankélévitch, Mikhail Bakhtin, Wayne C. Booth, Linda Hutcheon and Beh Brait, as well as theories about the genre of short story itself, based on authors such as Anton Tchekhov, Julio Cortázar and Ricardo Piglia. Also important to understand the use of irony as a resource in Ribeyro's fiction was the literary criticism of the writer's body of work carried by authors like Peter Elmore, Eva M^a Valero Juan, Giovanna Minardi and Jorge Coaguila.

Keywords: Julio Ramón Ribeyro; short story; irony; peruvian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. IRONIA: DISTANCIAMENTO E APROXIMAÇÃO	26
2. AUTOIRONIA: BIOGRAFIA E METALINGUAGEM	52
3. IRONIA E EXISTENCIALISMO.....	70
4. IRONIA E HUMOR.....	103
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128

INTRODUÇÃO

A importância do escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) vem recebendo um crescente reconhecimento nos últimos anos dentro do panorama contemporâneo da narrativa hispano-americana. Aos vinte anos de sua morte, em 2014, as homenagens, congressos e novas leituras de sua heterogênea obra têm ressaltado a qualidade narrativa que, cada vez mais, deixa de se limitar aos países latino-americanos, definindo Ribeyro como um dos mais importantes escritores do século XX. Prova disso são as muitas traduções que vem se somando a cada dia. Ele foi traduzido para o inglês, o francês, o alemão, o italiano, o holandês e o polonês, e há já duas traduções em português – uma coletânea de contos, intitulada “Só para fumantes” (2007) e o livro “Prosas Apátridas” (2016).

A crescente fortuna crítica evidencia o aumento do interesse por sua literatura que há tempos ultrapassou os limites territoriais peruanos. É possível encontrar ensaios, teses e livros sobre diferentes aspectos de sua narrativa e sobre o que poderíamos chamar de sua poética, no sentido da construção formal, ou ainda seu “estilo” que pode ser entendido como o princípio de decisão, a assinatura da vontade do artista (SONTAG, 1987). Dentre os temas e objetos mais visitados estão o viés social e político (ELMORE, 2002; TARAZONA, 2009; MONTOYA, 2014), o conteúdo autobiográfico (COAGUILA, 1995; GRANADOS VIDAL, 2014), a construção narrativa (MONTES, 2010; KRISTAL, 1996; VALENZUELA, 2009) e até mesmo os traços fantásticos de sua literatura (LOPES, 2009; VIGIL, 2009).

Em meio a essas análises e estudos críticos é frequente encontrar referências à ironia como característica recorrente, a ponto de ser possível pensar nesse aspecto como uma das matrizes de um estilo em Ribeyro. No entanto, poucos desses estudos têm se detido especificamente sobre o assunto. Penso que para perceber as principais características dessa escrita torna-se imprescindível compreender de que maneira a ironia se incorpora como estratégia estruturante em seus contos.

José Miguel Oviedo faz agudas considerações sobre as razões pelas quais Ribeyro teria atingido o lugar de destaque dentro do vasto e diverso universo da literatura latino-americana:

Julio Ramón Ribeyro es uno de esos escritores que, siendo de nuestro tiempo, encarna valores y principios que son de ayer, que son de siempre. Un escritor que, en el mejor sentido de la palabra, es *tradicional*: su obra nos da una sensación de permanencia y continuidad respecto de los grandes modelos literarios europeos, aquellos que sobrevivieron también los gustos y tendencias pasajeras de su época. Bajo la poderosa sombra de esas figuras, Ribeyro imagina, reflexiona y escribe, no para medirse con

ellas y desafiarlas con sus propias creaciones, sino para cobrar discreta conciencia de sus limitaciones y para sonreír irónicamente ante su propia tenacidad [...]. (1996, p. 81)

A obra de Ribeyro evoca, de fato, a literatura de autores clássicos que fizeram parte de sua formação literária, dentre os quais, Stendhal, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert e Anton Tchekhov, como ele próprio afirmou em mais de uma oportunidade. Além de fazer um recorte da realidade a partir de personagens cujas vidas e condutas foram diretamente afetadas pelo contexto social, recorre a aspectos formais da tradição literária, como a elaboração do tempo, do espaço, dos enredos e da instância do narrador. E ainda que fazendo uma opção tradicional, adota elementos contemporâneos para trabalhar com esses aspectos, caracterizando seu estilo como único. “Sin embargo, lo que hace Ribeyro es vivificar esa tradición de la que se nutre, dotándola de un espacio urbano nuevo y otorgándole significaciones modernas. [...] Ribeyro se aproxima y se aleja de sus maestros.” (NAVASCUÉS, 2004, p. 14)

Não somente essa influência se dá no âmbito da ficção mas também em sua visão de mundo e da literatura. É recorrente encontrar em textos confessionais e entrevistas, posicionamentos e opiniões que coincidem com as de escritores que fizeram parte de sua formação literária. Um exemplo é a resposta de Ribeyro, em entrevista a José Rosas Ribeyro, que poderia perfeitamente ter saído da boca do mesmo Tchekhov: “Un escritor debe describir, narrar, sin entrar en el análisis, siempre aleatorio, de las causas de lo narrado” (2002, p. 91). A afirmação remete de maneira direta a um trecho da carta de Tchekhov a Alekséi S. Suvórin sobre o papel do artista: “[ele] não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial” (apud ANGELIDES, 1995, p. 94). Este movimento consciente de aproximação e distanciamento dos autores do século XIX pode ser percebido também em seus textos ficcionais, como acontece nesta alusão irônica a Balzac no conto “Ausente por tiempo indefinido”:

Describir el hotel de la Estación merecería un aparte balzaciano. Todos sabemos que Balzac, en medio de la acción más galopante, hace de pronto un paréntesis y dice algo así: “Creo que ha llegado el momento de que el lector conozca el salón de la Marquesa X”. Y durante cuarenta páginas nos describe sádicamente cada bibelot, mueble, cuadro, alfombra o cortinaje. Lo mejor en estos casos es tomar un pasadizo y no entrar en el salón. El lector puede, si lo quiere, tampoco entrar en el hotel. (RIBEYRO, 2010, p. 794)¹

¹ Todas as citações dos contos de Ribeyro foram extraídas da edição de *La palabra del mudo*, editora Seix Barral, 2010, e as referências irão seguidas do número de página entre parênteses.

Ainda que formalmente influenciado pela literatura *tradicional*, é possível notar em sua poética que o tratamento dado aos elementos da narrativa é moderno e atual, o que seguramente mantém sua produção em destaque crescente até os dias de hoje, como procuro mostrar neste trabalho.

O estilo muito pessoal, presidido pela simplicidade nas formas e um hábil manejo das técnicas da ambiguidade são alguns recursos usados por Ribeyro para privilegiar “la sequedad, la síntesis, el relato de la cotidianidad, la narración breve de vivencias anónimas, tantas veces imperceptibles, con las que creó los paisajes urbanos de la desolación” (VALERO JUAN, 2005, p. 37).

Buscando evidenciar de que maneira o autor articula estes temas, utilizando a ironia como estratégia fundamental, selecionei cinco contos para uma análise pormenorizada neste trabalho: “El profesor suplente” (1957), “Espumante en el sótano” (1967), “El polvo del saber” (1974), “Silvio en El Rosedal” (1976) e “Solo para fumadores” (1987). A escolha abarcou textos de diferentes períodos da produção do autor, além de diferentes aspectos narrativos que, a meu ver, enriquecem a discussão em torno do uso de ferramentas irônicas. Entendendo, assim, que a ironia é uma característica essencial na escrita do autor e que não se trata de uma estratégia figurante ou decorativa, mas do alicerce através do qual se constrói o cerne de suas narrativas.

Geração de 50

O início da carreira literária de Ribeyro coincide com o surgimento de um movimento cultural de modernização do Peru, no qual convergiam todas as mudanças surgidas a partir do final da Segunda Guerra e que veio a ser chamado Geração de 50. O contexto era de aparente modernização econômico-social, com o fortalecimento do Estado, o crescimento da classe média, o desenvolvimento urbano e a migração do campo para a cidade, além do desejo de inovação técnica, embora com os decorrentes resultados infelizes de uma exacerbação das diferenças econômicas e sociais.

Quando Ribeyro publicou seu primeiro livro de contos, *Los gallinazos sin plumas* (1955), declarava no prólogo que a publicação obedecia, em primeiro lugar, a “una razón que podríamos llamar de solidaridad editorial con mis amigos y compañeros de letras”. Ele se referia a Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Enrique Congrains e Sebastián Salazar Bondy, que por esses anos também tinham publicado seus primeiros livros e que, para Ribeyro se tornavam um convite a compartilhar os riscos do que ele chamou de “una aventura”. Com isso, fazia referência à tentativa de criar uma arte que permitisse um olhar crítico sobre a

sociedade, inaugurando um novo tipo de literatura que viria a se transformar na busca principal da Geração de 50.

O grupo era formado por intelectuais, poetas, artistas e escritores frustrados com as mudanças do pós-guerra, em relação ao destino do país e a seus próprios destinos particulares. Essa insatisfação trouxe mudanças significativas na estrutura do conto e do romance peruanos, como o aprofundamento da psicologia dos personagens, a preferência pelos pobres e marginalizados como protagonistas, a crítica aos grupos dominantes e também às práticas da classe média. Outros nomes que fizeram parte do movimento são Luis Loayza, Oswaldo Reynoso, Edgard Rivera Martins, Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado e o mais consagrado da geração, Mario Vargas Llosa.

Após a publicação do primeiro livro, Ribeyro foi aos poucos se distanciando dessas influências mais evidentes de seus contemporâneos. Ao se mudar para Paris, em 1961, graças a uma bolsa de estudos, optou por trocar a provável estabilidade e segurança de sua vida em Lima – um futuro “promissor” pré-estabelecido na área do Direito, graduação que não chegou a concluir – para viver de sua literatura. Na capital francesa, além de escrever grande parte de seus livros, trabalharia como jornalista da Agência France Press por dez anos, agregado cultural na embaixada peruana e embaixador do Peru na Unesco. A partir de sua ida para Europa, ampliou suas temáticas, produzindo uma obra muito mais vasta e que transitaria por diferentes gêneros literários: contos, ensaios, textos de dramaturgia, diários e cartas. Suas ficções se desenrolam em espaços urbanos e rurais, peruanos e europeus e incluem personagens de diversas camadas sociais, sendo narradas tanto de maneira realista quanto em chave de fabulação fantástica.

Como afirma Peter Elmore, “quien garantiza la unidad del conjunto es el autor implícito, esa figura discreta y sutil que se desprende de los textos mismos, de las actitudes ante el lenguaje y la sociedad que informan y sostienen el relato” (2009, p. 306). É o estilo único de Ribeyro que dará unidade e identidade a sua literatura.

Acredito ser importante frisar que embora na maioria dos contos Ribeyro explore problemáticas relativas a classes sociais desfavorecidas (“Los gallinazos sin plumas”, “El profesor suplente”, “Al pie del acantilado”, “Tristes querellas en la vieja quinta”...); ele também escreve sobre a burguesia peruana (“El banquete”, “De color modesto”, “Almuerzo en el club”...). Os primeiros contos, por volta dos anos 1950, têm uma ênfase maior da temática social e embora esse tratamento vá se diluindo, nunca desaparecerá completamente, se integrando num espectro mais largo e complexo do panorama social (HOSIASSON, 2007). Portanto, é

possível afirmar que de maneira geral as tramas estão sempre relacionadas de alguma forma com questões econômicas e de poder, como a falta de dinheiro e o direito a heranças.

Juan de Navascués faz uma importante diferenciação entre os contos iniciais e finais: “El afán de transformación y crítica de los años cincuenta se ha convertido en la mirada herida, lúcida y desencantada de quien duda de toda recuperación absoluta a través de la palabra” (2004, p. 19). De fato, nos últimos contos é possível encontrar uma nostalgia e uma descrença mais latentes, assim como também referências a uma Lima ainda mais antiga (o acúmulo dos anos intensifica a distância física), impossível de ser recuperada. O escritor buscará no final de sua escrita recuperar um “paraíso perdido” e isso explicaria o progressivo afastamento de temáticas mais realistas e sociais em favor de temas autobiográficos e metaliterários. “Hay un proceso desde la exasperante realidad de los primeros libros hasta el mundo escéptico e irónico de la madurez.” (NAVASCUÉS, 2004, p. 19) Ao navegar nesses universos quase antagônicos, o autor trabalha com os dois lados de uma mesma moeda.

À margem do Boom

Contemporâneo aos autores que fizeram parte do *boom literário latino-americano*, Ribeyro ficou de fora por razões que têm sido estudadas e analisadas por diversos críticos e acadêmicos. No ensaio “Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom”, a imprescindível pesquisadora ribeyriana Eva M^a Valero Juan explora e desenvolve possíveis argumentos que explicam a sua não-participação:

En este nuevo contexto de la literatura latinoamericana de los sesenta, Ribeyro se mantuvo al margen; es más, hizo de esa marginalidad el ingrediente básico de su literatura, proyectando su sentimiento de naufragio en el chasco final de sus personajes, a los que denominó ‘los excluidos del festín de la vida’. (2005, p. 35)

De fato, a escrita de Ribeyro não coincide com os romances longos e caudalosos que estavam sendo publicados na época, em que os autores condensavam suas experiências técnicas, concepção de mundo e literatura em grandes livros narrativos, como *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, *El obceno pájaro de la noche*, de José Donoso, ou *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Sua busca nunca esteve relacionada com uma tentativa de modernização ou de rompimento formal literário e em seu diário pessoal escreve sobre a sua inabilidade para criar ficções que atendessem a essa demanda. Embora pareça estar expondo uma “incapacidade”, para usar a palavra escolhida pelo próprio autor, de algum modo está

reivindicando seu lugar no panorama da literatura do *boom*, atacando a falácia de uma concepção homogênea da cultura latino-americana:

13 de enero 1976

Comprendo ahora con mayor claridad que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter anti-épico, cuando el grueso de los sectores de narrativa anhelan la epopeya. El lector europeo, que vive en un mundo no épico, por simple necesidad de evasión y de contraste busca en la literatura latinoamericana las grandes acciones, los personajes coloreados, los inmensos espacios, las fuerzas telúricas, los fenómenos sociales o de grupo. Todo ello se encuentra en García Márquez, Asturias, Rulfo, Vargas Llosa, Arguedas, etc. El lector latinoamericano igualmente, pero por razones diferentes (por vivir en un mundo donde es posible la epopeya), busca lo mismo que el lector europeo. Y el mundo de mis libros, *hélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y la comunidad. (RIBEYRO, 2008, p. 482)

A ressonância de Ribeyro é sua obra polifônica, feita de contrapontos fantásticos, alegóricos, rurais ou urbanos, prosas sem território literário próprio, fragmentos de diários, aforismos, ensaios, romances ou peças de teatro, que se fundem e saltam fronteiras para mostrar sua personalidade. Para Valero Juan, o autor é um exemplo emblemático de um tipo de escritor incondicional e imutável que não se curva aos modismos e mantém uma fidelidade absoluta ao seu estilo pessoal, preferindo arriscar-se ao esquecimento para não trair a própria escrita (2001, p. 556). E Ribeyro revela a consciência de sua escolha na apresentação da antologia *Cuentos populares* (1986), ao afirmar que apesar de existirem muitas formas diferentes de escrever, ele trabalhava dentro de seus meios e possibilidades, nunca com pretensões de um pioneiro ou inovador:

Yo recorro las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido. Lo importante para mí es ser fiel a mis impulsos y transmitir simplemente, en lo que escribo, el rumor de la vida. (2009, p. 141)

É recorrente encontrar nas cartas e entrevistas afirmações a respeito de seu processo de criação e seu engajamento literário. Ele se manteve, ao mesmo tempo, frequentemente recluso, evitando aparições midiáticas e sendo reconhecido por sua timidez. Tais características evidenciam uma escolha consciente na construção de uma autoimagem – normalmente definida como “marginal”. Para designar a postura de Ribeyro, Peter Elmore prefere usar o termo *lateral*, que toma emprestado de Sylvia Molloy para definir Borges (2002). Enquanto a literatura latino-americana esteve dominada pelo romance e as poéticas totalizadoras, o autor peruano privilegiou a narrativa breve e as formas híbridas da autobiografia e dos ensaios. Curiosamente,

quando o prestígio desse paradigma começava a minguar, aproximadamente em meados dos anos 1970, se tornaria possível afirmar que “la posición lateral, anacrónica y en clave deliberadamente menor de Ribeyro cobra una no buscada actualidad, ya que superficialmente se la puede asociar al espectro posmoderno” (ELMORE, 2002, p. 33).

As razões pelas quais Ribeyro se manteve à margem do *boom*, se colocando de lado do tronco central da literatura hispano-americana daquele momento, seriam então as mesmas que o colocariam em destaque décadas depois, motivando um crescente interesse da crítica até os dias de hoje.

Observador à margem

A marginalidade surge como um traço característico. Nos contos em terceira pessoa, que são a maioria, os narradores são oniscientes ou testemunhas dos acontecimentos e o ponto focal é fortemente marcado por uma localização deslocada com relação à história. Já nos contos em primeira pessoa, em que o narrador fala de si e, portanto, a partir do centro dos eventos, a marginalidade está presente não no ponto de vista, mas na relação entre o protagonista e o contexto de sua história. É o caso de “Solo para fumadores”, como veremos mais adiante, em que as vivências narradas em primeira pessoa se desenvolvem a partir de um lugar apartado e solitário, em constante flerte com o fracasso e com a morte.

No ensaio “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro” (1984), Efraín Kristal faz um interessante mapeamento dos tipos de narradores e afirma que eles nunca participam do mundo narrado, configurando uma espécie de consciência reflexiva. E para que eles observem objetivamente o mundo externo e reflitam subjetivamente sobre ele, é possível supor que suas reflexões ocorrem em um tempo e um espaço diferentes daqueles em que os fatos acontecem (1996, p. 129). Nesse sentido, é possível supor que as impressões subjetivas e juízos de valor emitidos pelo narrador nos ajudam a compreender mais sobre ele próprio do que sobre os personagens. O narrador se limita a observar e pensar de maneira simples e franca, deixando que o mundo lhe proporcione as situações sobre as quais ele vai refletir. Esse processo é constante em grande parte dos textos ficcionais, incluindo as narrativas em primeira pessoa. Há uma separação entre o universo subjetivo e o universo objetivo: “[o narrador] observa su mundo sabiendo que no lo puede determinar, haciendo observaciones subjetivas basadas en lo único para él tangible, la realidad del mundo exterior” (KRISTAL, 1996, p. 130).

Interessado em dar voz a esses personagens, Ribeyro cria narradores que recorrem tanto a diálogos, quanto ao discurso indireto livre que permite observar de forma distanciada e, ao

mesmo tempo, aproximar-se das ideias destes mesmos personagens. Por meio de mudanças de foco, o narrador pode contar o que ele mesmo está observando, como se fosse uma espécie de câmera cinematográfica, ou narrar o que algum personagem está vendo, como se tivesse se introduzido em sua consciência. Os narradores de Ribeyro podem mudar livremente o enfoque durante uma mesma narrativa.

Quando os personagens falam

Apesar de não ser frequente, o uso do diálogo aparece nos cinco contos que serão analisados neste trabalho. O narrador é o principal articulador e veiculador das ideias do autor e é perceptível que Ribeyro prefere outras modalidades ao uso do expediente do diálogo, principalmente nas últimas décadas de sua produção. Com efeito, opta pelo narrador-observador e o discurso indireto livre ou pelo narrador-protagonista que em algum grau lhe permite sempre refletir sobre o que vê e ouve a partir de seu ponto de vista. Em entrevista a Jorge Coaguila, em 1978, ele aborda o tema da seguinte maneira:

[...] cuando uno utiliza mucho el diálogo en realidad quienes hablan son los personajes pero no el autor. El autor se limita a transcribir los diálogos de los personajes y algunas veces a comentarlos. Pero, al suprimir el diálogo, el autor puede explayarse más y dejar escuchar su propia voz. (2009, p. 288)

E fala também sobre sua opção pelo que chama de “diálogo literário”:

El diálogo, en realidad, siempre ha sido un asunto que me ha preocupado, porque o uno utiliza el diálogo extremadamente verista o uno utiliza un diálogo literario; y, para la cuestión del diálogo verista, yo estoy bastante alejado del Perú, de la manera actual de hablar. (2009, p. 288)

Neste sentido, convém ressaltar que Ribeyro nunca utilizou a mimese para tentar emular o que ele chama de “dialetos sociais” peruanos – inclusive os dos personagens da burguesia, que o escritor teria mais propriedade para representar por ser oriundo de uma classe-média limenha, cujas gerações anteriores tinham sido oligárquicas, com figuras ilustres da história cultural e política peruanas. Por outra parte, os lastres históricos familiares e sua posição econômico-social transparecem em muitos dos seus contos, ambientados em universos da burguesia de Lima, como em “El banquete”, “De color modesto”, “Almuerzo en el club”, entre outros. Nestes casos, a narrativa se constrói menos com o caráter de dar voz aos personagens e mais como uma espécie de denúncia ou ridicularização de classe, como o próprio autor expõe em entrevista a Wolfgang Luchting: “[...] ironizando o censurando los defectos de la burguesía

(grande, pequeña o mediana), reconozco sus cualidades y comprendo, sino comparto, sus dramas y frustraciones” (2002, p. 107).

Para criar a verossimilhança sem se valer das falas emuladas, o autor enfatiza a perspectiva pela qual os personagens assimilam e avaliam o meio no qual se desenvolvem. Ou seja, a narrativa evidencia as condições, os valores, as inseguranças e os anseios de seus personagens por meio da relação que estes estabelecem com o contexto no qual estão inseridos. São estes elementos objetivos que permitem delinear melhor a origem e o universo dos personagens. Além disso, a personalidade deles se revela por meio da maneira como respondem aos desafios e às tomadas de decisão diante das circunstâncias que se apresentam.

Apesar dos longos anos distanciado do país, com que ele justifica o uso literário dos diálogos, ele continuará fiel às vivências e personagens peruanos em grande parte de sua narrativa. De fato, ele irá comentar que sua condição de estrangeiro incentivou a recorrência rememorante de suas vivências limenhas. Movimento observável em outros escritores latino-americanos do período, como Octavio Paz, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Vargas Llosa, García Márquez, Ferreira Gullar, Cabrera Infante, Severo Sarduy, José Donoso, entre tantos outros. A partir dos anos sessenta, uma parte importante dos escritores da América Latina vivia ou já tinha vivido na Europa e para muitos deles o exílio reforçaria a identidade latino-americana. No texto “Ítaca: el regreso imposible”, José Donoso aborda a relação do exílio com o distanciamento da linguagem natal de seus autores, bem como uma intensificação de temáticas relacionadas aos seus países de origem:

[...] aun cuando vivimos en el extranjero por largos períodos, todos escribimos obsesivamente sobre nuestros países imaginarios muy parecidos a aquellos en los que nos formamos. El latinoamericano que vive en el extranjero puede convertirse en un expatriado, pero no su literatura. (1991, p. 40)

Cidades alienantes

O espaço é um fator determinante para a análise da produção ribeyriana. Os contos em sua maioria apresentam uma ambientação realista, embora não necessariamente real. Em outras palavras, o autor não determina especificamente lugares reconhecíveis geograficamente, mas também nunca encontramos em sua literatura espaços absolutamente inventados (MINARDI, 2002, p. 135). Essa referência realista está embasada na memória dele próprio, que regressa esporadicamente ao passado idílico como meio de contraste na construção do retrato de uma

realidade desencantada ou marginal. Não só as experiências peruanas, mas a cidade de Lima será um espaço recorrente em suas narrativas.

Para trabalhar com as questões relativas ao espaço, foi fundamental recorrer às pesquisas realizadas por Javier de Navascués e Eva M^a Valero Juan, citada acima, que enriqueceram as discussões e ampliaram as possibilidades de entendimento desse que é um elemento crucial na narrativa ribeyriana.

“Podría decirse, como reza el tango, que Ribeyro estuvo siempre *anclado en París*, pero su literatura quedó eternamente anclada en Lima”, constata Valero Juan (2001, p. 18). No entanto, recorrendo à imagem de sua própria memória – a Lima dos anos 40 e 50 –, seu objetivo é menos o de retomar a “Lima de ayer” e mais o de denunciar a ordem social estabelecida e consentida na cidade contemporânea. “El caudal de problemas sociales que emana de esta inquietante situación histórica [dramática transformación producida por la industrialización] se convierte desde sus primeros escritos en la temática fundamental de su literatura” (2001, p. 243).

É essa a postura geral introduzida pelos escritores da Geração de 50. A cidade surge então como um “estado de ânimo” nas narrativas em que, por meio da ausência de descrições urbanas, a atenção do leitor se volta para personagens que perambulam através de espaços apenas sugeridos e não exatamente identificados. Percorremos uma cidade que é ao mesmo tempo invisível e vital para esses indivíduos, pois condiciona seus conflitos e visões de mundo. Um conto exemplar neste sentido é “El profesor suplente”, que veremos com mais detalhamento no primeiro capítulo. Ali a leitura do espaço é veiculada através do estado de ânimo do personagem.

Apesar de Lima ser a cidade que surge com mais frequência, não é a única: Paris, Amsterdã, Amberes, Londres e Munique, por exemplo, também aparecem eventualmente. Os contos evidenciam a relação dos personagens (e do próprio autor) com as cidades e o espaço urbano. Sendo este um dos principais elementos temáticos de sua produção, Ribeyro transcende o marco do local (Lima e outras cidades peruanas) para adentrar em uma dimensão universal que remete à realidade do homem na segunda metade do século XX. Portanto, seja a hipertrofiada modernização de Lima ou a descoberta da Europa desenvolvida, mas igualmente afetada pela desumanização, o autor ambienta suas narrativas em espaços urbanos alienantes que evidenciam mais o subjetivo dos personagens do que o objetivo descritivo dos ambientes. Ele não recorre à ficcionalização descritiva da cidade, mas à descrição a partir das vivências e sentimentos desses personagens, em toda sua complexidade. A cidade moderna surge a partir das subjetividades que a povoam e não a partir dos contornos físicos que a definem. Como

flâneur, desbravando os labirintos das ruas por onde viveu e caminhou, no Peru ou na Europa, Ribeyro criou uma das simbologias do espaço urbano mais determinantes y significativas para a sua visão definitivamente metafísica da cidade.

Relatos breves de outros tempos

Assim como a maior parte dos contos se refere a uma realidade que já não existe mais, o mesmo acontece com o tempo a que esses textos remetem: construídas principalmente com o uso de verbos no pretérito, as narrativas abordam acontecimentos de ontem, memórias e relatos de histórias passadas veiculadas por narradores que realizam uma superposição do tempo passado sobre o tempo presente. Tal estrutura remete ao tempo do conto clássico (do “Era uma vez...”) já problematizado por Henri Bergson e reinventado por Marcel Proust. Ribeyro fará uso desse modelo a partir da influência de autores do século XIX, numa reatualização muito particular do procedimento.

A relação intrínseca entre tempo e espaço é abordada por ele em uma reflexão no texto de número 70, de *Prosas apátridas*:

Podemos concebir un espacio sin tiempo, pero no un tiempo sin espacio. El tiempo necesita de las cosas para existir. En un universo absolutamente vacío el tiempo no existe. El tiempo es así una cualidad del ser, algo que le pertenece por definición pero del cual no podemos separarlo. El tiempo no puede aislarse ni almacenarse, ni en un calendario, ni en una clepsidra. No podemos ahorrarlo para utilizarlo luego. El tiempo desaparece conforme se usa. Hacia atrás no hay absolutamente nada: nada separa el día de ayer de la batalla de Lepanto, están unidos por su propia inexistencia. El único tiempo posible es el futuro, pues lo que llamamos presente no es sino una permanente desaparición. Pero el futuro mismo no sabemos en qué consiste, es una mera posibilidad. Sabemos que está allí, que viene hacia nosotros, que está a punto de llegar. Pero ¿cómo? ¿dónde? El tiempo sería así el ámbito de la caída de lo que existe, no la propia caída. (2014, p. 60)

Aqui temos uma pista sobre como Ribeyro relaciona o tempo e a temática de seus contos, flertando com o impossível e o vazio. Ideias que retomam as de Santo Agostinho, em suas *Confissões*, sobre a impossibilidade de explicar o tempo por meio de palavras. Numa releitura dessas ponderações, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1995), trabalha o contraponto entre o “tempo da alma” de Agostinho e o “tempo lógico” de Aristóteles, propondo que a narrativa, tanto histórica como ficcional, busca trabalhar com um “terceiro tempo”, que seria o mecanismo de mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Segundo a concepção agostiniana, o tempo psicológico ocultaria o tempo do mundo, e nisso vemos coincidir a ideia apresentada por Ribeyro.

Evocando acontecimentos passados, também se intensifica o sentimento de impossibilidade na superação do fracasso a que seus personagens estão fadados. Em outras palavras, ao posicionar os narradores em um momento posterior ao desfecho (geralmente trágico) das histórias que entregam, eles nada podem fazer além de narrar. Giovana Minardi já observou que normalmente os contos com arco de tempo mais limitado são iniciados em *media res* e, por isso, muito pouco nos é dito sobre o passado ou o futuro do personagem com relação aos acontecimentos narrados. No caso dos contos com espectro temporal maior, que ela denomina “cuentos-síntesis”, o texto é caracterizado por resumos e elipses que funcionam como estratégias para condensar o tempo na brevidade do gênero (2002, p. 136).

Ao narrar uma vida ou um momento específico, os contos de Ribeyro sempre respondem à ideia de concisão e com essa finalidade ele utiliza recursos como elipses e resumos, além de pausas e digressões que dão ao texto o ritmo específico desejado, além da economia de elementos característica da narrativa curta.

Gênero e estratégia articulados

Ao escolher alguns contos de Ribeyro como objeto de análise neste trabalho, busco relacioná-los com o uso e a construção da ironia narrativa. Para tanto, optei por uma análise *close-reading* em que parto do estudo pontual e particular de cada narrativa para alcançar constatações a respeito da produção geral. Acredito ser importante pensar nas definições do conto como gênero literário e na ironia como estratégia discursiva para compreender de que maneiras a estrutura formal das narrativas e a construção de diferentes recursos irônicos se entrelaçam, se reforçam e se efetivam mutuamente.

São muitas as pesquisas, teorias e definições sobre a narrativa curta. Com o intuito de esclarecer os principais aspectos, retomo a seguir algumas das definições mais frequentadas, partindo da ideia clássica de concisão que vem desde Edgar Allan Poe, em 1846, com “A filosofia da composição”:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (1987, p. 116)

Tal teoria define que para ter a devida intensidade e efeito, as narrativas curtas deveriam poder ser lidas de uma única vez, sem interrupções mundanas que afetassem a percepção do leitor com relação ao texto. Esse efeito seria, então, o primeiro passo, seguido pela escolha do

tom e dos acontecimentos que melhor possam construí-lo.

Leitor e tradutor de Poe, Julio Cortázar defende a ideia de que os contos sejam como bolhas de sabão, aludindo a construções que sejam perfeitamente esféricas e transparentes. “[...] La noción de la esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central” (2013, p. 30). Tais características seriam definidas por meio de textos com a máxima economia dos meios (concisão) e cujos ritmo e pulsação internos não admitissem também uma alteração sem perda irreparável. Os bons contos seriam aqueles em que os limites formais fossem transcendidos graças à extrema tensão narrativa, ou seja, ao mínimo número de elementos para garantir o máximo de tensão e, conseqüentemente, uma maior “abertura” (CORTÁZAR, 2004).

A concisão é mencionada também por Ribeyro no terceiro ponto de seu “Decálogo para cuentistas”, em que afirma que o conto deve ser de preferência breve, “de modo que se pueda leer de un tirón” (2010, p. 11), em referência bastante evidente a Poe. Nesse sentido, vale retomarmos a ideia de decálogo proposta primeiramente por Horacio Quiroga, em que afirma que “un cuento es una novela depurada de ripios” (1927), uma vez mais afirmando a ideia de economia de elementos do gênero em questão. Tais referências reforçam o entendimento de que Ribeyro foi antes de tudo um leitor assíduo que procurou construir sua literatura a partir dos já mencionados referentes *tradicionais*. Ele também se valeu do tom paródico para formular um decálogo próprio, enfatizando que dentro das letras hispano-americanas o procedimento se tornou quase que um gênero. Podemos ver, muito depois, o uso do mesmo mecanismo irônico também em Roberto Bolaño, por exemplo, que não se limita a enumerar dez, escrevendo doze conselhos sobre a arte de escrever contos (2011, p. 324).

É fundamental retomar ainda as ideias defendidas por Tchekhov, que foi uma das principais influências em Ribeyro. A ideia de concisão aparece diversas vezes em suas cartas e textos, como nessa missiva de 1888 enviada a Suvórin: “obrigatoriamente, ao fazer um conto, antes de tudo, a gente cuida de seus limites” (apud ANGELIDES, 1995, p. 104). Se confrontarmos essa afirmação com a de Ribeyro – “en el cuento no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible” (RIBEYRO, 2010, p. 11) – torna-se evidente, mais uma vez, a afinidade de concepção formal.

Considerando as definições acima, pode-se entender que o conto ribeyriano se caracteriza como uma narrativa com poucos elementos (de tempo, espaço, enredo, personagens), com o objetivo de alcançar um certo efeito. Estamos, portanto, diante de uma concepção do gênero em sua forma clássica, que preza a concisão como elemento fundamental

da elaboração de tensões e intensidades além de estruturar-se para além do que está dito. Nessa economia de recursos, a ironia literária aparece não somente como possibilidade, mas como ferramenta para a construção narrativa. É o que afirmam Linda Hutcheon (1992) e Luis Beltrán (2002), apontando para ela como um recurso buscado intencionalmente. Por meio da construção de um discurso ambíguo, que abarca contradições, que afirma para dizer seu contrário, que não é literalmente o que o texto apresenta, a ironia depende necessariamente do leitor para se concretizar. Se partimos das definições do conto clássico, é possível entendê-lo como um gênero que favorece imensamente o impacto da construção irônica e seu efeito, daí a sua importância estruturante.

Ironia como recurso literário

Sem qualquer pretensão de dar conta do panorama geral do tema, acredito ser importante revisar algumas ideias e definições que melhor dialogam com o uso da ironia no discurso literário em Ribeyro.

As definições geralmente se referem à ironia como uma simples inversão semântica em que se diz o contrário do que se pretende fazer entender. Um exemplo corriqueiro seria a afirmação de que “o dia está lindo”, quando ele está cinza e chuvoso. Nesses casos, fala-se de *ironia verbal*, podendo ela ser identificada em frases específicas. No entanto, é possível construí-la de maneira muito menos evidente e simples do que pela mera construção frasal, para funcionar como recurso discursivo em que um texto literário inteiro adquire efeito irônico. Esta segunda abordagem é a que mais nos interessa neste trabalho.

Ainda que eventualmente seja interessante a abordagem sobre a ironia do destino ou a “ironia situacional”, como um tipo de comportamento dentro da longa discussão conceitual sobre o procedimento irônico, a principal referência aqui será o uso da ironia como procedimento linguístico e discursivo. Neste sentido, em seu livro *Teoria e política da ironia*, Linda Hutcheon afirma sua intenção de tratá-la “não como um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla de vida, mas uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (2000, p. 27). Ela destaca também que a construção irônica não é um enigma a ser decodificado e que, portanto, não há interpretação correta ou única. A ironia não é um instrumento retórico estático, mas nasce das relações entre significados, e também entre pessoas e emissores e, às vezes, entre intenções e interpretações (HUTCHEON, 2000, p. 30). Essa é também a visão de Beth Brait em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* que coincide com a deste estudo:

A dimensão irônica a ser estudada é a que é apreendida e transmitida como tal por meio de um observador e de sua linguagem, ainda que esse observador recorra aos mais diferentes meios para apagar-se, tentando mostrar ‘os fatos’ como se a linguagem fosse um inevitável mas transparente instrumento através do qual se pudesse ver o mundo sem intromissões. (2008, p. 95-96)

Portanto, partindo do princípio de que um discurso implica necessariamente em uma escolha do autor e a ironia não acontece acidentalmente – e, por isso, inclui em sua construção sinais que permitem ao leitor reconhecê-la e interpretá-la –, busco compreendê-la tal qual ela se evidencia na textualidade de Ribeyro.

Sabe-se que a relação entre ironia e literatura adquire as implicações da modernidade, principalmente a partir do século XIX. De lá para cá, o procedimento foi adquirindo um entendimento mais estético, sobretudo a partir do Romantismo e sua *ironia romântica*. Neste contexto, os autores tomaram consciência da parcialidade narrativa e da fragmentação do mundo real, impossível de ser completa e fidedignamente representadas. Desse modo, o autor produz um enunciado de forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões (BRAIT, 1996).

Anatol Rosenfeld define o autor romântico como um produto típico da vida e da cultura urbana. A ironia surge como característica contestatória, como arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês (1978). A interpretação de um texto precisa, portanto, considerar o tipo de ironia que está funcionando como mecanismo para resolver a dissonância entre “o eu e o mundo” e que procura dar unidade à fragmentação moderna.

Ironia como sobrevivência

Ainda que a ironia possa ser encontrada em toda produção de Ribeyro, incluindo os textos não-ficcionais, interessa aqui especificamente a análise dos contos. De que maneira as escolhas formais e de estilo são reforçadas ou propiciadas pela construção irônica? Quais os diferentes efeitos que isso causa?

Valero Juan acredita que apesar da ironia, ou talvez por ela, Ribeyro resistiu à vivência da escrita como auto-destruição. No entanto, é possível pensar que o que se dá é o oposto, como definiu o próprio autor, ao dizer que seu ato criativo estava baseado justamente na auto-destruição: “En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores –salud, familia, porvenir, etc.– quedan supeditados

al acto de crear y pierden toda vigencia” (1986, p. 119). Este é talvez um dos pontos fundamentais da ironia em sua literatura.

Considerando a ironia como um tropo do distanciamento, Peter Elmore acredita que a distância é justamente a maneira encontrada por Ribeyro para alcançar o sentido que ele busca através da escrita. Nesse sentido, Roberto Reyes Tarazona faz um panorama em que observa um aumento do expediente irônico ao longo dos anos:

En los primeros cuentos predomina el distanciamiento en el punto de vista narrativo, una aparente objetividad que enmascara una fuerte crítica de la realidad social, aunque en algunos casos el narrador interviene de manera muy personal, ofreciendo una peculiar manera de observar y sentir la ciudad. Esta segunda perspectiva se irá acentuando con el correr de los años y la publicación de nuevos libros, hasta configurar una obra signada por la ironía y mordacidad, y un marcado escepticismo. (2009, p. 235)

Interessa nesse trabalho considerar o pessimismo e ceticismo como elementos de construção de um estilo baseado não só na ironia, mas también no humor.

[...] hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas. Yo me divierto mucho cuando escribo. (2004, p. 205)

A ironia e o humor seriam, então, uma espécie de ponte entre a dura realidade observada e vivenciada, e sua escrita. “Navegar con ternura e ironía entre lo nimio y lo existencial fue sin duda su [de Ribeyro] predilección y para ello dotó a su mundo ficcional de la clave tragicómica que le permitió proyectar un sentido universal imprescindible en su literatura” (VALERO JUAN, 2005, p. 33). E Granados Vidal completa:

[...] hay muchos [personajes] en los que Ribeyro despliega todo su aparato humorístico, de enredos, intrigas, malos entendidos, parodias, caricaturas, eufemismos y retruécanos que no hacen sino mostrar que el humor es una característica de su personalidad y por ende de su producción literaria. (2014, p. 166)

É a partir das definições acima que a seguir analiso os contos selecionados com o objetivo de pensar na contística ribeyriana como um todo e de evidenciar a relação intrínseca entre aspectos desse gênero e as diferentes formas de construção da ironia.

1. IRONIA: DISTANCIAMENTO E APROXIMAÇÃO

Nesse primeiro capítulo analiso o uso e a suspensão da ironia como mecanismo de distanciamento e aproximação entre o leitor e o texto, o personagem e o tema. A partir dos contos “El profesor suplente” (1957), “Espumante en el sótano” (1967) e “El polvo del saber” (1974), procuro compreender de que forma o autor constrói o discurso irônico, como este se estrutura na narrativa e que efeitos causa. Partindo da análise dessas estratégias discursivas, relaciono a narrativa ribeyriana com algumas características que definem a literatura de Kafka, um de seus autores mais influentes.

Nos três contos selecionados há uma relação direta entre a ironia e os desfechos trágicos. Ribeyro se vale de diferentes personagens e múltiplos enredos, mas mantém a escolha do prisma da frustração e do fracasso como constante, não à toa o título de seu diário, *La tentación del fracaso*. O tema, trabalhado e pensado pela maioria dos seus críticos, não passou despercebido ao próprio escritor. Tendo consciência de que suas narrativas são histórias de personagens sem saída – não somente nos planos econômico e social, mas também no psicológico e no pessoal – quase a totalidade são relatos de uma decepção, um combate perdido, algumas vezes antes mesmo de ter se iniciado. Ele mesmo dá pistas sobre a questão:

Quizás porque considero que, en bloque, la humanidad es un fracaso, algo que resultó mal. Supongo que en una época determinada de su evolución, hace cinco mil o veinte mil años, la humanidad se equivocó de vía, como un tren que, por error del guardagujas, toma un rumbo que no le convenía. Y este fracaso general se refleja en las frustraciones individuales, que es la lotería de la mayoría de los humanos. (RIBEYRO, 2002, p. 103)

O fracasso como desfecho é o tema específico de Paloma Torres Pérez-Solero, em seu artigo “Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro”, em que ela enumera as pouquíssimas exceções a essa tônica geral². Interessada na tensão da totalidade do relato até seu arremate final, Pérez-Solero busca o significado que se mantém silencioso durante o desenrolar da narrativa. Há uma preponderância da tomada de consciência no final do texto, movimento em que a atenção do leitor é levada para aquilo que transcorre no interior desses indivíduos, em seu mundo subjetivo. Essa espécie de epifania final é o único poder diante de uma realidade

---

² “Del conjunto de la cuentística ribeyriana, los únicos cuentos en los que consideramos que el desenlace no es trágico son los siguientes: ‘La insignia’, ‘Doblaje’, ‘La molición’, ‘La piedra que gira’, ‘Ridder y el pisapapeles’, ‘Los jacarandás’, ‘El marqués y los galvilanes’, ‘Demetrio’, ‘Silvio en el rosal’, ‘El embarcadero de la esquina’, ‘Solo para fumadores’, ‘Escena de casa’, ‘Conversación en el parque’, ‘Cacos y canes’ y ‘Mariposas y cornetas’.” (PÉREZ-SOLERO, 2014, p. 45)

vivenciada como opressora, arriscada e impassível. E o fim trágico se dá tão logo o personagem toma consciência de si próprio diante dessa situação (PÉREZ-SOLERO, 2014). Tais ideias remetem às afirmações de Frank Kermode, em *The sense of an ending* (1966), de que na literatura a representação de um final é necessária para que possamos ver um sentido no mundo. A ficção se organiza de acordo com a proximidade de um final e ele pressupõe um princípio que, necessariamente, o determina. Essa relação entre início e fim dá significado e sentido aos acontecimentos localizados entre ambos e, ainda segundo Kermode, o leitor não deve encontrar um final previsível: “But unless we are extremely naive, as some apocalyptic sects still are, we do not ask that they progress towards that end precisely as we have been given to believe” (KERMODE, 1966, p. 24). A partir do desfecho, o leitor ressignifica a narrativa como um todo, numa busca que tende a tornar qualquer explicação mais válida do que nenhuma, sempre melhor do que o caos. Esta mesma ideia aparece nas “Novas teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia, quando afirma que “os finais são formas de encontrar sentido na experiência” (2000, p. 100).

Há, portanto, uma chamada à participação ativa do leitor que seja capaz de completar o significado interno dos textos de ficção, razão pela qual muitos autores, incluindo Kermode, afirmam que a narrativa moderna recorre à ironia como uma estratégia que permite expressar os paradoxos da condição humana e os limites de nossa percepção da realidade. O expediente exige a presença de um leitor capaz de reconhecer as diferentes estratégias de autoquestionamento que esse mesmo discurso coloca em jogo (DI LAURA, 2004, p. 110). A narrativa irônica joga essencialmente com a ambiguidade, convidando a uma dupla leitura, isto é, linguística e discursiva. “Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação” (BRAIT, 2008) e, portanto, é indispensável sua participação. A ironia tem a função dialógica de criar uma abertura para outros discursos e um propósito pragmático de formar, compartilhar e manipular o leitor. Esse código interno, criado pelo autor e reconhecido pelo receptor, os aproxima, como aponta Wayne C. Booth:

The author I infer behind the false words is my kind of man, because he enjoys playing with irony, because he assumes my capacity for dealing with it, and – most important – because he grants me a kind of a wisdom; he assumes that he does not have to spell out the shares and secret truths on which my reconstruction is to be built. (1974, p. 28)

Por meio da ironia se estabelece, então, uma relação estreita entre leitor e autor (quase uma cumplicidade) em que o receptor identifica as rupturas que o uso da ironia confere à narrativa. E a partir disso, o leitor consegue captar a inclusão de outros recursos literários ou extraliterários para determinar a intertextualidade no texto. Em palavras do filósofo

contemporâneo Vladimir Jankélévitch, “[...] la ironía honra y legitima la sagacidad adivinatoria de su semejante. Más aún: lo trata como a un verdadero semejante de un diálogo verdadero” (2015, p. 64).

Nos contos ribeyrianos mencionados há um marco comum importante e bastante peculiar: o uso ou a suspensão da ironia no final da narrativa com o propósito de distanciar ou aproximar o leitor. Em outras palavras, se o narrador a utiliza no decorrer da narrativa, como em “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano”, ela é suspensa no desfecho; e se o narrador não utiliza a ironia, como em “El polvo del saber”, no final do conto ela surge de maneira determinante. No primeiro caso, o narrador se posiciona de maneira distanciada em relação aos indivíduos e fatos que narra – fazendo com que o leitor se relacione da mesma maneira – e no final, ao suspender o tom irônico, esse distanciamento se rompe e dá lugar a uma aproximação instantânea. Em “El polvo del saber”, o desfecho também contém um fracasso intransponível, mas é interessante notar que o autor inverte a lógica da ferramenta irônica, recorrendo a ela somente no final do texto, num movimento de distanciamento diante dos fatos.

“El profesor suplente” narra a história do cobrador Matías Palomino que vê sua rotina medíocre de classe média interrompida por uma oportunidade de trabalho: ser professor substituto de História. Acompanhamos sua jornada desde o instante em que parece não entender bem a proposta de trabalho que, ao mesmo tempo em que o envaidece, o amedronta. Seguem-se sentimentos descontraídos de vaidade crescente misturados à intensificação de medos e inseguranças que o levam à total paralização e incapacidade de agir, resultando no fracasso final antes mesmo de ter posto os pés na escola.

O segundo conto, “Espumante en el sótano”, narra a manhã de um dia 1º de abril na vida do funcionário público exemplar e dedicado, Aníbal Hernández, quando completa 25 anos de trabalho no Ministério da Educação. Cheio de entusiasmo ele quer celebrar o momento com seus companheiros de trabalho, mas eles o ignoram e ridicularizam ostensivamente. Há uma dualidade que permeia todo o conto: a insistência do protagonista em imaginar que o mundo ao seu redor é redimível, diante do constante embate da realidade cruel e impiedosa.

Comparando as duas narrativas, enquanto Matías Palomino passa por uma experiência específica em que seu mundo ilusório rui, a vida de Aníbal parece ter sido construída a partir de um olhar desajustado. O momento decisivo que marca o antes e o depois de sua história parece surgir de maneira muito mais sutil do que na trajetória de Palomino. Como funcionário público, sua vida se estrutura a partir do sonho de um sucesso que além de nunca ser alcançado, com o passar dos anos vai se tornando cada vez mais inacessível. Se anos antes chegou a ser

chefe do Serviço de Armazenamento, termina por completar 25 anos de trabalho em cargo rebaixado, situado no subsolo do imponente prédio, sem o respeito nem mesmo de seus colegas de repartição. Ele toma consciência de sua condição fracassada somente ao se ver agachado no chão de sua sala, recolhendo o lixo dos colegas, após a festa vergonhosa:

Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura, gateando por debajo de las mesas, sudando, diciéndose que si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina. (p. 485)

No entanto, ao contrário do professor substituto, Aníbal ainda mantém um resquício patético de autoestima, um último traço de sua visão ilusória sobre os fatos. Há uma insistência em continuar ressignificando o mundo ao seu redor de maneira que se convença de que é valorizado em seu trabalho e merece respeito.

Já no conto “El polvo del saber”, é notável o uso inverso da ironia que não está presente ao longo do relato, como nas duas narrativas anteriores, mas surge de maneira determinante em seu desfecho. O uso da estratégia está relacionado principalmente com o destino decadente de uma biblioteca de cerca de 10 mil volumes que literalmente vira pó como resultado do descuido ao longo de anos e do desinteresse de terceiros que a herdaram acidentalmente. O narrador-protagonista, desiludido diante da perda definitiva da preciosa herança, esboça um último gesto de refúgio imaginário quando guarda o único livro de toda a coleção que ainda não se decompôs:

A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano. [...] Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño. (p. 564)

O protagonista reconhece a inutilidade do movimento e ao citar Napoleão, autoironiza seu gesto como sendo inútil, como um movimento ilusório de não ter perdido completamente a biblioteca que sempre almejou. Trata-se de um último resquício de fuga da realidade frustrante.

Ironia como estratégia narrativa

A relação entre ironia e distanciamento é objeto de várias reflexões críticas, entre elas a de Ítalo Calvino, para quem o uso da estratégia enriquece o discurso. Ele afirma que há duas maneiras de dizer uma mesma coisa: uma forma mais direta em que se diz apenas aquilo que

as próprias palavras afirmam; e uma outra maneira, através da ironia, em que além de dizer o que se pretende, a afirmação inclui a recordação de que “o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório. [...] Alcançamos um distanciamento do específico, de sentido da vastidão do todo” (CALVINO, 2009, p. 189).

Abordado sobre a ironia em sua literatura, Ribeyro responde em entrevista de 1978 a Ricardo González Vigil, que ela “instala un distanciamiento entre el lector y lo leído, y entre el propio autor y lo escrito; un distanciamiento que no destruye una reacción a largo plazo, pero que, en todo caso, termina en forma placentera y risueña” (2009, p. 288). A presença do procedimento irônico produz um questionamento reiterado dos pressupostos estabelecidos deslocando a atenção dada a eles, mediante sua ridicularização, para finalmente tornar evidente o pessimismo existencial que se desenvolve na prosa ribeyriana (DI LAURA, 2004).

Pensando nos contos “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano” é possível entender que ela é utilizada como recurso de distanciamento para construção de narrativas críticas, que apontam e denunciam o contexto injusto e desigual dos personagens. No momento da queda final, do fracasso irremediável, o narrador a suspende, como forma de aproximação. A partir dessa estrutura há uma intensificação de sentimentos tais como a compaixão e a comiseração com relação aos protagonistas desiludidos. Já em “El polvo del saber”, a afirmação de Alberto Cornejo Polar nos ajuda a compreender como a escolha desse narrador em primeira pessoa cria a necessidade de uma distância entre ele e o mundo narrado, “distancia que abre una perspectiva irónica, a veces grotesca, sobre la totalidad del sentido del texto” (POLAR, 1989, p. 219).

O distanciamento também se dá entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido. Jankélévitch fala de “máscara irônica” e diz que ela “no pretende ser *creída* sino *comprendida*”. O autor irônico nos faz acreditar no que ele “pensa” e não no que ele realmente diz:

Decir para ocultar, pero también ocultar para sugerir más, escribir para ser malentendido, pero en última instancia hacerse malentender para que sea más eficaz el acto de convertir al prójimo en lo que uno cree que es la verdad, esa es la visible invisibilidad, la transparente opacidad de la máscara irónica [...]. (JANKÉLÉVITCH, 2015, p. 61-62)

Não é preciso acreditar no que está sendo lido, mas compreender o que está por trás daquilo que se lê. Nas palavras de Northrop Frye: “[...] em literatura, [a ironia] torna-se mais comumente uma técnica de dizer o mínimo possível e significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, um padrão de palavras que se distancia da declaração direta ou de seu próprio

sentido óbvio” (2014, p. 154). Para além da estratégia *verbal* que consiste em dizer o oposto do que se pensa (ou do que literalmente diz), a ironia é um meio para confrontar opostos e ambiguidades e funciona como processo de aproximação de dois pensamentos, se situando no limite entre realidades diferentes (MOISÉS, 2004, p. 247). Nesse sentido, parece ser possível entendê-la como uma tentativa de dar unidade às incongruências de que o discurso se ocupa e, além disso, como parte estruturadora do texto. Trata-se, portanto, de uma estratégia que determina um ponto de vista e que necessariamente depende do destinatário para completar sua significação, já que se situa entre o dito e o não-dito. A coexistência simultânea de perspectivas diferentes se manifesta ao se justapor uma visão explícita, que aparenta descrever uma situação, e outra implícita, que mostra outro sentido que é paradoxal, incongruente ou fragmentário da situação observada (ZAVALA, 1992, p. 64). É o que também afirma Beth Brait ao dizer que “o discurso irônico coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar essas duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia” (2008, p. 107).

Essa elaboração consciente por parte do autor, que espera a participação ativa do leitor-receptor, é comentada por Ribeyro em entrevista a Giovanna Minardi: “Empleo mucho la técnica de la ambigüedad, esos desenlaces abiertos, en los cuales todo no está dicho sino que el lector tiene que poner su parte e interpretar, sacar sus propias conclusiones” (1995, p. 471). Convém apontar desde já a afinidade entre estas ideias e as de Tchekhov, uma de suas principais influências, tal qual se confirma em uma das cartas do escritor russo: “quando escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto” (1995, p. 174).

Considerando os três contos selecionados, a ironia parece funcionar também como recurso que dá unidade à incongruência e disparidade entre a visão de mundo ilusória dos personagens e a realidade em que estão inseridos, como apresento a seguir.

Refúgios imaginários e frustrações inevitáveis

No posfácio da tradução ao português da antologia de contos *Só para fumantes*, Laura Janina Hosiasson afirma que se pudéssemos traçar um fio de identidade, uma marca ao longo da variada produção do autor, essa marca poderia ser a relação toda especial que sempre se estabelece entre o sujeito e sua imaginação: “O contato com as circunstâncias, com o mundo ao redor, parece estar sempre subordinado a essa subjetividade imaginativa, capaz de erguer universos paralelos, alternativas poderosas diante de uma realidade endemicamente insuficiente

e injusta” (2007, p. 293). Este é também o olhar de Bryce Echenique. Escritor e amigo, ele acredita que a qualidade de Ribeyro reside justamente na ambiguidade do sujeito diante da tirania dos códigos sociais e suas arbitrariedades, e na capacidade do escritor para representar um labirinto cuja matéria é social, mas o conteúdo é a existência sem saída dos personagens: “De frente y brutalmente, los cuentos de este narrador genial sitúan a sus personajes entre la más banal y penosa realidad y la ilusión total” (ECHENIQUE, 1996, p.122).

Essa suposta falta de consciência dos personagens sobre eles mesmos e sobre o universo que os rodeia está relacionada com a impossibilidade de ultrapassarem o fracasso inevitável da vida, restando-lhes como saída a negação da realidade. Muitos desses personagens buscam o refúgio ideal (imaginário) que possa protegê-los contra o mundo absurdo e incompreensível (SCHWALB, 1996). A partir deste embate entre problemáticas da ordem do objetivo e inquietações do mundo subjetivo, a humanidade dos personagens é furtada por este contexto de subdesenvolvimento e só podem recuperá-la por meio da imaginação. Os contos transitam, portanto, entre o social, essa forma de denúncia de um desenvolvimento injusto e de uma modernização urbana antidemocráticos, e os caminhos subjetivos da interioridade inseridos nesse contexto de inevitável fracasso, como também afirma o crítico Roberto Reyes Tarazona:

[...] cambiando escenarios, anécdotas y personajes, e incluso géneros literarios, insistirá Ribeyro en esta confrontación entre las condiciones de medio urbano, en proceso de cambio hacia la modernidad, y las aspiraciones al disfrute de la libertad y la imaginación. El resultado siempre será desfavorable para el hombre, tal como dictaba su visión escéptica del mundo. (2009, p. 235)

É possível pensar numa relação estrutural, que aparece nos três contos mencionados, a partir da constante tensão entre o universo iludido do personagem e a realidade, disparidades que são articuladas também por meio da construção irônica. Existe, via de regra, um momento de tomada de consciência dos personagens, no qual vemos ruir sua ilusão. Trata-se de um procedimento de *ironia não-verbal* que, segundo a definição de Muecke, se constrói no paradoxo de um evento que se propunha a ser uma coisa e termina sendo seu oposto (1995, p. 24). Portanto, embora não se trate de uma construção irônica em que se diz literalmente algo para dar a entender seu oposto, essa característica central de indicar um caminho para levar a outro está presente nos enredos. Ou seja, embora pareçam caminhar em direção ao sucesso e à melhora da qualidade de vida, os protagonistas se vêem em situação ainda mais fracassada e desesperançada do que antes das respectivas oportunidades que tiveram – vemos essa mesma construção em contos como em “El banquete”, “Explicaciones a un cabo de servicio”, “El jefe”, “Una aventura nocturna”, “Terra incognita” e “Señorita Fabiola”. Nas palavras de Peter Elmore,

“lo que comienza como promesa de una recompensa humilde deriva en la certeza de una derrota aplastante” (2002, p. 102). O mesmo, em palavras de Jorge Coaguila, pode ser definido como a história de um fracasso que se impõe definitivamente antes mesmo que a aventura tenha tido início. “Los personajes de Ribeyro resultan, así, prisioneros de un destino impuesto en el que se hunden más en cuanto intentan escapar” (2012, p. 1). Ao negar a realidade por meio de “compensações imaginárias”, ironicamente eles acabam por aprofundar seus fracassos e frustrações.

Em “El profesor suplente”, a ironia se constrói a partir do paradoxo que faz com que Matías seja ao mesmo tempo autor e vítima do golpe que sofre. Ou seja, por um lado o protagonista parece ser o responsável pela situação em que se encontra, ao ter aceitado uma vaga de trabalho para a qual não se sente intelectual e psicologicamente preparado, em uma espécie de auto-boicote; por outro lado, ele é apenas mais uma dentre tantas vítimas dessa imobilidade social, que se já é terrível por restringir o sucesso a uma minoria ínfima, é ainda mais cruel por levar a própria vítima a crer que ela é a única responsável por seu fracasso. “[...] Las criaturas de Ribeyro llevan a cuevas el peso de la frustración y de la mediocridad, personajes que luchan infructuosamente por integrarse a una sociedad que los margina y los golpea.” (FERREIRA, 1996, p. 97). Matías sempre almejou uma oportunidade para mudar de vida e quando ela finalmente surge, ele fracassa. E a partir disso, toma consciência de que não só sua vida seguirá sendo banal e medíocre como sempre foi, como terá de lidar com o peso da consciência de que mesmo tendo havido uma chance de mudar as coisas, ele não foi capaz de aproveitá-la. Se antes da proposta do doutor Valencia a vida seguia em sua repetição monótona, em uma velocidade de tempo mais lenta, agora as horas parecem correr de maneira acelerada, até que o protagonista se joga nos braços da mulher, voltando a pertencer ao tempo arrastado de antes, que passa de forma ainda mais pesada por causa da decepção derradeira. O leitor assiste a aventura do personagem que se debate e perambula pela cidade sem conseguir lidar com os fatos, preso em seus labirintos mentais de insegurança e opressão.

Na história de Aníbal Hernández, o descompasso é ainda mais patético³ do que em “Espumante en el sótano”. É tristemente risível o fato desse funcionário banal levar tão a sério um acontecimento que para os dois chefes e colegas não altera em nada mais um dia comum de trabalho. Ninguém, além do próprio Aníbal, vê motivos para tal celebração. Talvez nem mesmo o leitor, já que o próprio personagem e seus companheiros de setor narram a derrocada de sua vida profissional dentro do Ministério. Celebrar o quê, afinal? Se os chefes que ocupam cargos

---

³ “Qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza e [...] encerra um sentido algo pejorativo” em Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários* (2004. 344).

de maior responsabilidade e poder estivessem celebrando, a festa de Aníbal poderia soar apenas medíocre diante da importância dos outros dois. Mas se nem mesmo eles estão atentos ao fato, a comemoração do protagonista soa ainda mais discrepante e solitária. A escolha da data 1º de abril como o dia da comemoração de 25 anos de trabalho de Aníbal no Ministério não é aleatória e faz referência à farsa que o personagem constrói para si. De acordo com o costume popular, no dia 1º de abril – dia da mentira – as pessoas criam histórias e situações inverossímeis para fazer os outros acreditarem. No caso de Aníbal, com certa dose de ironia, as tais histórias e situações são criadas por ele e têm o objetivo de se auto-enganar, ainda que inconscientemente. Nesse sentido, não é de se estranhar que o narrador faça referência a ele como “verdugo”, ou seja, como sendo seu próprio carrasco. Esse tipo de construção irônica, em que o público/leitor sabe de algo além do próprio personagem é considerado por Muecke como um dos mais clássicos. Trata-se da *ironia dramática* ou *trágica* que resulta de o personagem “estar serenamente despreocupado de que a situação como esta lhe parece é o contrário da situação real”. E se trata também de uma *ironia autotraidora* (MUECKE, 1995, p. 73), se partirmos do princípio de que Aníbal, de certo modo, é o autor dessa situação que evidencia a disparidade entre sua visão das coisas e os fatos, sem ter consciência nenhuma disso.

Apesar de serem protagonistas fracassados, o que o autor coloca em evidência é não só a incapacidade, mas a impossibilidade de pertencerem a uma outra realidade menos desigual. Neste caso, a ideia é reforçada pela fala de Aníbal quando lembra aos convidados que sua primeira esposa o orientara a fazer carreira no Ministério: “Aníbal, lo más seguro es el ministerio. De allí no te muevas. Pase lo que pase” (p. 483). É o que o funcionário faz, embora todo o esforço durante mais de duas décadas de dedicação não resulte em nenhuma segurança ou satisfação, ao contrário.

Por outro lado, em “El polvo del saber”, a ironia e o patetismo não têm como foco o personagem, sendo que o tema central é a perda da biblioteca. O poder dos antepassados – no caso, o tio-bisavô do narrador-personagem – foi perdendo a força com o passar do tempo e ele se vê impossibilitado no presente de usufruir dos privilégios a que julgava ter direito. Como membro de uma burguesia decadente, o protagonista (aqui porta-voz do próprio Ribeyro) relata a sensação de perda dos privilégios que sua família havia desfrutado por tantos anos.

Como pano de fundo paira o questionamento sobre o papel da cultura e da educação numa sociedade em que as classes sociais emergentes passam a ocupar o lugar e poderes antes concedidos à burguesia. Há claramente uma crítica social e cultural, além da problematização do status ou do interesse decadente dos livros. A mesma atitude pode remeter também à história do protagonista de “Solo para fumadores”, que analiso com mais profundidade em capítulo

posterior, que ao vender os exemplares de sua biblioteca pessoal para um sebo, recebe um valor bastante inferior ao que esperava: os livros se tornam objetos cada vez menos valiosos, respeitados e importantes.

Em “El polvo del saber”, o autor descreve uma coleção de livros que gradativamente vai perdendo importância a ponto de deixarem até mesmo de ser lidos e serem simplesmente descartados e transformados em lixo. O que tem início como uma biblioteca de valor afetivo e com alto investimento financeiro do tio-bisavô, passa a ser estritamente um bem monetário para o tio-avô Rubens até se tornar posse e símbolo de poder de sua viúva. Por fim, ao mesmo tempo em que se transforma em foco de desejo do pai e do protagonista, se torna um problema para a administradora da pensão que, finalmente, abandona os livros em um quarto, onde com o tempo e graças ao labor das traças ficam reduzidos a pó. Portanto, o narrador herda do pai não a biblioteca, mas a cobiça e esperança de possuí-la, o que acaba por reforçar a ausência da mesma e o leva a uma busca infrutífera e frustrante, já que ele só terá acesso aos livros quando já tiverem deixado de existir como tais.

Voz narrativa irônica

Tanto nos contos, peças de teatro, diários ou cartas, os textos de Ribeyro contêm uma mesma poética, reforçando a estreita relação entre ficção e biografia, como veremos mais adiante. A partir dessa escolha em que tudo é colocado nas mãos do narrador, a ironia é construída a partir de uma voz que conscientemente se aproxima ou se distancia dos fatos, causando diferentes efeitos discursivos.

Os narradores funcionam também como veiculadores das ideias e visões de mundo dos personagens, que precisam de uma voz alheia para construir o sentido das histórias por eles vividas. Nesse sentido, o título da antologia de contos, *La palabra del mudo*, evidencia esta ideia de veicular vozes normalmente silenciadas social e politicamente. Peter Elmore faz uma importante observação a propósito da relação intrínseca entre o que o escritor enxerga como injustiça social e a não-comunicação em seus escritos, afirmando que o estigma da marginalização, em Ribeyro, está marcado na esfera da fala, na incapacidade de se comunicar:

[...] la forma más cruda y cruel de la injusticia radica en el silencio, entendido como imposibilidad de articular la experiencia personal. El arte de narrar se convierte, según esta poética, en un modo privilegiado de acceder a la identidad y de dotar de un mínimo de sentido a la existencia; contar es, así, una forma de conjurar la fragmentación y el caos. (ELMORE, 2009, p. 306)

Nos contos em terceira pessoa, o foco narrativo se distancia entre o narrador e o protagonista, variando no decorrer da narrativa e assumindo em algumas passagens o discurso indireto livre. Roberto Reyes Tarazona explica que as escolhas de Ribeyro com relação à grande maioria de seus narradores se dá a partir de uma aparente objetividade que mascara uma forte crítica à realidade social, ainda que em alguns casos o narrador intervenha de maneira muito pessoal (2009, p. 234).

De fato, a postura distanciada dos acontecimentos e dos protagonistas pode ser percebida, por exemplo, em “El professor suplente” no trecho em que Matías está no parque e, depois de ter dado algumas voltas aflitas pela redondeza, decide voltar ao colégio para dar sua aula inaugural. O narrador afirma então: “Echando mano a todas sus virtudes, incluso a aquellas virtudes equívocas como la terquedad, logró componer algo que podría ser una convicción [...]” (p. 248). Ele não apenas descreve a situação, mas dá seu ponto de vista e seu julgamento que ajudam a reforçar uma imagem ridicularizada do personagem. Em “Espumante en el sótano”, ironiza as tentativas de Aníbal por impressionar tanto os colegas de trabalho quanto os chefes. Com relação aos dois protagonistas o recurso utilizado é a *zombaria irônica*, construída a partir de uma inversão de julgamento com relação a determinado personagem (MUECKE, 1995, p. 24) e as primeiras impressões são negadas a partir dessa inesperada ridicularização e julgamento pejorativo no decorrer da narrativa. Há uma exposição crescente da mediocridade de ambos.

Tendo como foco a análise destes narradores observadores e o fato de terem consciência da impossibilidade de realizar qualquer modificação na história narrada, é possível pensar que as observações contundentes e ácidas, que muitas vezes parecem direcionar-se aos protagonistas nas narrativas em terceira pessoa, talvez possam dizer respeito menos aos personagens e mais à impossibilidade real de que a vida deles possa ser diferente.

Nas palavras de Cortázar: “La literatura es capaz de crear textos que nos den una primera lectura perfectamente realista y una segunda lectura en la que se ve que ese realismo en el fondo está escondiendo otra cosa” (2013, p. 123). Portanto, o que em um primeiro momento parece ser um tom irônico do narrador com relação à crença cega de Matías ou de Aníbal, pode ser entendido também como uma crítica à imobilidade da classe-média peruana pré-capitalista que se modernizava sem se democratizar. Nesse sentido, ao considerar que o narrador dá voz a personagens marginalizados, faz sentido que o faça não com o intuito de menosprezá-los por meio da ridicularização, mas justamente para dotá-los de humanidade. Esse movimento é evidenciado na escolha por suspender a ironia tão logo os personagens tomem consciência de sua condição de fracasso. É importante ressaltar que essa atitude crítica com respeito ao desenvolvimento injusto dos aspectos sociais do Perú aparece desde os primeiros contos do

autor, cujo teor denunciativo era mais explícito e o uso da ferramenta irônica menos frequente, como em “Los gallinazos sin plumas” (1954).

No caso de “El polvo del saber”, o narrador-protagonista conta a história da biblioteca já sabendo qual será seu fim e é evidente sua proximidade e relação emocional com o tema. É somente no desfecho, diante da ruína dos livros e de seu desejo de possuí-los, que o narrador recorre à ironia como mecanismo de distanciamento para lidar com a perda irreparável. Se ao longo do relato o narrador-protagonista adota um tom pesaroso e nostálgico para descrever a história e sua relação com os membros da família, diante da derrota final ele recorre à ironia para tornar viável a comunicação do ocorrido. Em oposição aos outros dois contos, há uma inversão na condução da manobra irônica. O leitor acompanha o clímax da narrativa (descobrir se o protagonista conseguirá recuperar a biblioteca) que resulta em uma ausência, na frustração e no desengano. No entanto, como nas outras duas narrativas, há também aqui o fracasso inevitável do personagem diante de seu desejo e de sua busca, apesar de todos os esforços empreendidos. Mais uma vez “[...] los deseos no se colman nunca, ya que la mitificación de lo que ya no existe sino en la memoria (personal o colectiva), lleva consigo el germen de su propia inexistencia en el presente” (NAVASCUÉS, 2004, p. 46). O herói ribeyriano deseja arduamente habitar um espaço imaginário, mas raramente seus objetivos anacrônicos se realizam.

Nessa narrativa em primeira pessoa, a ironia está associada ao desfecho da biblioteca e, em certa medida, há também uma autoironia na maneira como o protagonista relata ter recolhido um único exemplar do que restou da antiga biblioteca. Ao mostrar-se de maneira risível ou pouco admirável, o narrador tem mais a intenção de mostrar seu ponto de vista do que a si mesmo. O gesto de recolher o exemplar francês reforça a ideia defendida pelo próprio narrador de que já não se trata de um livro, com a finalidade de leitura, mas de uma relíquia inútil, tão sem utilidade quanto o chapéu de Napoleão que ele menciona, comparação esta que também dá um tom cômico à afirmação irônica. Mais do que um item que sobrevive à desapareição da coleção do tio-bisavô, o exemplar representa a perda total e definitiva dela. Valero Juan afirma que esse desejo de possuir a herança “merecida” tem forte relação com a questão da identidade do protagonista e que ele inicia a escalada sobre o material decomposto que impede sua ascensão “sugiriendo la calidad de lo efímero como fisura insuperable para alcanzar una identidad que se había perdido entre las páginas del saber” (2001, p. 350).

Nesse sentido, é interessante retomar um trecho de *Prosas apátridas* em que o autor aborda a questão e parece dialogar diretamente com o narrador-protagonista do conto: “Porque uno cree, contra toda evidencia, que el libro es una garantía de inmortalidad y formar una biblioteca es como edificar un panteón en el cual le gustaría tener reservado su nicho”

(RIBEYRO, 2014, p. 118). Portanto, há de algum modo uma tomada de consciência sobre a perda de si por parte do protagonista e a ironia entra como recurso que viabiliza um distanciamento necessário entre o narrador em primeira pessoa e o tema narrado (POLAR, 1989, p. 219).

Labirintos kafkianos

Tendo relacionado até aqui a construção da ironia a partir principalmente do enredo e do narrador, é interessante notar a maneira como ela se relaciona com os espaços e como ajuda a compor os personagens e as narrativas.

Os contos ribeyrianos apresentam invariavelmente ambientações realistas mas não necessariamente reconhecíveis geograficamente, como afirma Giovanna Minardi. Portanto, ainda que o narrador nos situe a partir dos nomes específicos das cidades ou países onde as histórias se desenrolam e o leitor não encontre nunca espaços absolutamente inventados, o foco narrativo não se centra especificamente nestes espaços, mas nos personagens e acontecimentos neles inseridos (MINARDI, 2002, p. 135). A atenção do leitor é voltada para os indivíduos que perambulam por estes lugares apenas sugeridos, de certa forma invisíveis, mas vitais, já que condicionam os conflitos e visões de mundo desses personagens.

Como afirma María Teresa Zubiaurre, “[...] la mirada se convierte en la verdadera responsable de la organización (subjettiva) del espacio” (2000, p. 23). Ou seja, contrariamente à ideia de que o espaço existe previamente ao personagem, como cenário estático, em grande parte da produção de Ribeyro, surge a partir dos personagens e como elemento fundamental da ação.

As descrições sobre o espaço não têm a intenção de descrever de forma realista o entorno, e sim de ilustrar ou comunicar os sentimentos do protagonista deslocado. Em “El profesor suplente”, o não-dito faz parte da construção narrativa e esse vazio evidencia que Matías Palomino caminha cabisbaixo, atento menos aos detalhes desses espaços e mais às suas próprias inquietações e angústias, centrado em si mesmo, apavorado pelo medo de fracassar, sem se ater ao mundo externo que o rodeia.

Desde esta nueva perspectiva, la ciudad invisible resulta ser la consecuencia lógica del desinterés mostrado por el hombre que la habita, quien la recorre incesantemente, sin tener otra compañía que la propia voz de la conciencia, siempre absorto en los problemas que lo agobian y que de la transformación urbana se derivan. (VALERO JUAN, 2001, p. 285)

A leitura do espaço é feita, portanto, a partir do *estado de ânimo* do personagem e, nesse sentido, percorremos uma cidade que é ao mesmo tempo invisível e vital para esse indivíduo, pois condiciona seus conflitos e visão de mundo. Um exemplo é a cena em que Matías para em frente a uma loja de discos e presta atenção no reflexo da vitrine, onde vê sua própria imagem. Como afirma Valero Juan, diante da revelação de sua própria imagem triste, decaída e medíocre, a angústia se apodera dele com mais força (2001, p. 283). Portanto, a utilização simbólica dos espaços urbanos para a configuração e caracterização dos personagens desenha uma espécie de teatro urbano construído justamente a partir do estado de ânimo desses indivíduos, e essa “mirada semantica”, como cita Zubiaurre, está sempre encarnada em um personagem ou no narrador (2000, p. 23).

A presença de um entorno suscetível de ser captado pelo olhar adquire significado se alguém o destaca e o relaciona com outros conteúdos, de tal modo os objetos não aparecem no discurso de maneira ingênua, ao contrário, têm uma carga significativa que esse olhar descobre ou acrescenta. No caso de Matías, por meio do discurso indireto livre, o entorno é descrito a partir de seu próprio olhar: a crise de identidade do personagem – que acreditava ser capaz de realizar um trabalho a altura de seus conhecimentos e inteligência, acaba por descobrir suas reais limitações – se deixa sentir justamente na relação do mesmo com os espaços. As ruas e o parque por onde Palomino perambula, tentando encontrar maneiras e coragem para finalmente entrar na escola, se mostram alheios a ele. O personagem não é capaz sequer de conseguir fazer parte deste entorno, é como que levado por um movimento de correnteza ou de labirinto que o faz circular sem conseguir avançar para onde pretendia:

Matías prosiguió su camino, llegó a la avenida, torció hacia el parque anduvo sin rumbo entre la gente que iba de compras, se resbaló en un sardinel, estuvo a punto de derribar a un ciego y cayó finalmente en una banca, abochornado, entorpecido, como si tuviera un queso por cerebro. (RIBEYRO, 2010, p. 249)

Quanto mais insiste em ir para a escola dar sua aula inaugural, mais se exaure (“humilhante estafa”) até entrar numa espécie de letargia e por fim ser empurrado novamente para sua própria casa, lugar de refúgio e descanso.

Sua história se desenrola em três ambientes principais: a casa de Matías, as ruas e a praça no entorno da escola e a própria escola. O único lugar do qual o personagem realmente faz parte é a sua residência, onde encontra conforto, rotina e até mesmo espaço para construir sua imagem de intelectual, ainda que defasado (o escritório onde passa a noite estudando, por exemplo). Sua relação com a esposa reforça a sensação de poder e controle que tem dentro de

casa, como no trecho em que “con un gesto enérgico, impidió que su mujer intercalara un comentario [...]” (p. 246). É somente neste espaço que ele terá qualquer segurança sobre si e seus sonhos de grandeza, onde construirá com mais convicção as suas ilusões. E é também ali que começará a perder o controle sobre si, com a visita inesperada do doutor Valencia.

Vivendo à parte, em sua vida medíocre de classe média, o protagonista vê chegar até si a proposta desafiadora e, principalmente, lisonjeira. O único ponto real de contato entre ele, à margem, e a vida que almeja levar, o centro, é o próprio doutor Valência e este é um contato feito de maneira inesperada e afoita que, finalmente, se mostra um acontecimento infrutífero e frustrante. A oportunidade bate à porta de Matías, mas não acreditando ser capaz de estar à altura, ele perde até mesmo o seu refúgio pessoal e tampouco em sua própria casa será capaz de manter a farsa de um possível sucesso ou mesmo de retomar o aconchego de antes. Ao final da narrativa, o protagonista se percebe à margem da própria vida.

Construído a partir das determinações sócio-econômicas do personagem, Peter Elmore acredita que este é mais um pano de fundo para a representação de uma tragicomédia cuja índole é fundamentalmente existencial (2002, p. 104). Paloma Torres Pérez-Solero concorda com tais afirmações e acredita que a ironia está no fato do personagem descobrir que as causas do seu fracasso não se encontram no entorno opressor, mas em sua própria limitação (2014, p. 48). Tanto ela como Elmore estariam, portanto, em desacordo com muitos críticos que entendem “El profesor suplente” como um texto construído necessariamente como crítica social, pois afirmam que a narrativa se desenvolve a partir da tragédia do indivíduo e suas questões pessoais.

A meu ver, as duas interpretações se complementam: de fato o conto não entrega nenhuma razão externa a Matías que impeça sua entrada no colégio, trata-se de um embate interno do protagonista. No entanto, tais inquietações parecem resultantes de uma internalização da opressão que o circunda. Em outras palavras, o protagonista adota a violenta e desumana lógica social como sendo sua própria lógica de leitura do mundo. E nisso vemos ele coincidir com o funcionamento de muitos dos personagens de Kafka, como os protagonistas de *O Processo*, *O Veredito*, para citar alguns.

Com alguma frequência, pesquisadores e críticos literários fazem paralelos entre as literaturas de Ribeyro e do escritor tcheco, principalmente com relação aos contos de teor fantástico do peruano. Elmore, por exemplo, afirma que Kafka foi um autor modelo principalmente nas suas primeiras produções (2002, p. 87). No caso de “El profesor suplente”, embora não se trate de um conto fantástico, é possível fazer essa aproximação também a partir da impossibilidade de Palomino conseguir atravessar o portão da escola, que se assemelha muito à parábola kafkiana “Diante da Lei”, em que um homem do campo não consegue

ultrapassar o portão da Lei. Prestes a morrer, finalmente o porteiro lhe diz: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a” (KAFKA, 2005, p. 215). Nas duas narrativas, por razões distintas, a entrada na instituição está vetada e os personagens são redefinidos por essa impossibilidade: o homem do campo dedica a vida inteira a uma espera infrutífera e, de algum modo, Matías também. Enquanto o primeiro tem o sofrimento interrompido pela morte, o cobrador ainda terá que lidar com seu fracasso dali em diante.

Também é possível aproximar “Espumante en el sótano” com Kafka, principalmente a partir da relação entre o espaço e o protagonista. Durante todo o conto a situação de pouco prestígio de Aníbal é simbolizada pelo entorno que o circunda e pela maneira como ele lida com estes ambientes. Em grande parte da obra do tcheco há uma burocracia desumanizadora que leva ao fracasso do personagem impotente diante da força das instituições. Em *Realismo crítico hoje*, Gyorgy Lukács afirma que “esta impressão de total incapacidade [do indivíduo], esta paralisia perante a força incompreensível e inelutável das circunstâncias, é o motivo fundamental de todos os seus livros [de Kafka]” (1969, p. 60). Nisso coincide, a meu ver, esta narrativa curta de Ribeyro. A falta de sentido da vida do protagonista e os protocolos cotidianos parecem não fazer sentido ou mesmo ter qualquer utilidade, o que ajuda a compor o espaço labiríntico e opressor no qual se desenrola a história.

Além disso, é interessante pensar na afirmação de Zubiaurre sobre o conceito de “interior” que a partir de uma perspectiva semântica, se vincula ao recluso e hermético, transmitindo facilmente significados negativos (2000, p. 60), justamente como aparece na literatura kafkiana e no conto de Ribeyro. Aníbal não só trabalha no sótão com mais três colegas de trabalho, como fica separado dos demais em uma sala contígua:

[...] minúsculo reducto donde apenas cabía una mesa en la cual dejó sus paquetes, junto a la guillotina para cortar papel. La luz penetraba por una alta ventana que daba a la avenida Abancay. Por ella se veían, durante el día, zapatos, bastas de pantalón, de vez en cuando algún perro que detenía ante el tragaluz como para espiar el interior y terminaba por levantar una pata para mear con dignidad. (RIBEYRO, 2010, p. 476-477)

A maneira como a janela é descrita mostra que o protagonista está abaixo do nível da rua e até mesmo os cachorros que com alguma frequência urinam por aquela janela o fazem com mais dignidade do que ele desempenha seu trabalho, segundo pontua acidamente o narrador. Os espaços adquirem uma dimensão simbólica. Esse espaço de fronteira entre a realidade cotidiana e o âmbito transcendental, o que está para além do indivíduo e da

circunstância, não cumpre um papel positivo, ao contrário: “[...] su misma estrechez o su apertura hacia angustiosos patios interiores reflejan las pocas esperanzas de salvación que tienen algunos personajes marginados de Ribeyro” (NAVASCUÉS, 2004, p. 39). E se por um lado o conto começa com Aníbal do lado de fora admirando os 22 andares do edifício moderno e luminoso, por outro termina com o mesmo personagem de joelhos no chão do sótão, recolhendo a sujeira feita pelos convidados de sua festa. “No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino –ahora lo notaba– una especie de celda, un lugar de expiación” (p. 485). Se no início do conto o espaço remetia à posição social do personagem, chega a radicalizar esta significação e se transforma em “una especie de cárcel o prisión de la existencia” (VALERO JUAN, 2001, p. 364). Nesse momento, se rompe o véu de ilusão que afastava Aníbal da realidade e essa tomada de consciência impõe uma evolução radical a partir de sua distorção desproporcionada até a manifestação de uma crueza que gera a queixa e o rancor de uma morte social. Embora haja um reconhecimento dessa realidade por parte do protagonista, até a última linha ele se nega a perder o último resquício de auto-estima e, portanto, o desfecho permite concluir que Aníbal seguirá, em alguma medida, dando sequência ao seu mundo ilusório.

Em “El polvo del saber”, são os descaminhos da biblioteca do tio-bisavô que remetem às narrativas de Kafka e fazem com que ela se distancie cada vez mais do protagonista. O personagem e a biblioteca são levados a cumprir destinos díspares e irreversíveis. A busca por uma biblioteca que nunca é encontrada remete à sensação de fantasmagoria tão bem construída pelo autor tcheco: “[Kafka] sente tão profundamente o caráter fantasmagórico do mundo que, na sua obra, a cena mais banal da vida cotidiana se torna uma presença desenraizante e de pesadelo” (LUKÁCS, 1969, p. 73). No conto ribeyriano, embora o sentimento não seja de terror exatamente, é sem dúvida o da perda de raízes, o de confrontar-se com o nada.

Indo além da relação kafkiana, ainda é possível pensar sobre os possíveis significados simbólicos da “morte” da biblioteca. Ela funciona também como símbolo recorrente do livro, no sentido de instrumento da consciência que conduz a uma vida sã e autêntica, em direção à superioridade da cultura sobre a irracionalidade e a força da barbárie (MINARDI, 2002, p. 139). A partir desta leitura, percebe-se a significação efêmera dos saberes antigos e sua crescente desvalorização com o passar do tempo. Esse valor decrescente é representado pelo próprio espaço ocupado pela biblioteca ao longo do tempo: os livros deixam as salas principais do casarão do tio-bisavô para ocupar os “cuartos de la servidumbre” da então pensão de estudantes. O paralelo é construído de forma bastante clara, já que a casa do tio-bisavô representava a riqueza e o poder de uma família que aos poucos perde seus privilégios para se tornar uma casa de estudantes em que até os móveis que nas fotografias de família pareciam ter uma vida serena

e harmoniosa, se transformam em mobília velha.

Ironicamente, no período em que a biblioteca talvez fosse mais útil, deixando de ser um recinto particular e restrito para atender aos alunos que habitavam a pensão, ela passa a ser abandonada e esquecida. Nesse sentido, constrói-se o que é definido como sendo a *ironia do destino* ou *situacional*, que está relacionada com o desenrolar dos fatos ou a peripécia, no sentido aristotélico, de alteração das ações de maneira surpreendente (ARISTÓTELES, 1999, p. 49). Percebemos o uso desse tipo de ironia também na fala do narrador com relação ao destino imutável dos livros: “Las cosas iban a parar así a las manos menos apropiadas” (p. 560). Nesse sentido, a ideia latente de injustiça e impotência também ajuda a compor o clima kafkiano ao qual me referi anteriormente.

Tempo como destruição e acúmulo de fracassos

Retomando o tema do fracasso como desfecho, em particular nos três contos selecionados nesse capítulo, a relação entre os finais e a questão temporal é determinante. O momento crucial dos finais está associado a uma tomada de consciência em que algo muda definitivamente e os protagonistas terão que lidar com a nova percepção sobre si e o entorno, a partir de uma desilusão contundente.

Tanto em narrativas que se referem a horas e dias, quanto nas que abarcam anos e até mesmo uma vida inteira, o tempo é trabalhado como um labirinto sem saída. Ele se arrasta e se prolonga, aumentando a angústia dos personagens (como em “El polvo del saber”, e também em “Silvio en El Rosedal” e “Solo para fumadores”); ou então se comprime e se acumula, pressionando os personagens a tomar decisões ou fazendo com que percam oportunidades que almejavam (como em “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano”, além de “La botella de chicha” e “Té literário”). É fundamental perceber que independentemente do escopo temporal, as narrativas evidenciam a tensão de momentos decisivos dos personagens, como o próprio Ribeyro definiu em entrevista a Luchting:

Los cuentos que yo había escrito antes [del libro *Los gallinazos sin plumas*] eran en realidad resúmenes de una vida. Y entretanto me di cuenta que lo importante no era resumir una vida, lo que en realidad era escribir una novela comprimida, sino escoger de cada vida el momento más importante, el momento álgido, en el cual se decide el destino. (1988, p. 353-354)

Tal estratégia tem a ver, portanto, com a intenção de selecionar um momento crucial na vida do personagem, o instante preciso em que ele deve tomar uma decisão que mudará sua

vida dali em diante. Existe, via de regra, um momento de tomada de decisão no qual vemos o protagonista pendendo para a pior saída.

Em “El profesor suplente”, a trama se desenrola numa janela de tempo menor do que a duração de um dia: começa num fim de tarde e termina na hora do almoço do dia seguinte. Essa duração parece comprimir a expectativa de toda existência de Matías Palomino, sua chance única de finalmente obter o sucesso esperado. As horas determinantes da narrativa (entre a proposta e seu fracasso) comprimem, portanto, os anos de toda uma vida ou, ao menos, os doze anos em que ele trabalhou como cobrador depois de ter sido duas vezes reprovado no exame para obtenção do título de advogado. “Ofuscado por tanto tiempo perdido”, afirma o narrador, e não sabemos ao certo se ele fala sobre os minutos em que Matías passa andando pelos entornos da escola, ou se fala sobre todos os anos em que viveu trabalhando como cobrador e imaginando que por uma injustiça do destino não era reconhecido e nem ocupava um cargo que julgava ser merecedor.

A brevidade deste quase um dia na vida do personagem dialoga diretamente com a concisão espacial do conto, como dito anteriormente. “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ [...]”, afirma Cortázar, referindo-se a “abertura” como sendo o processo de escolha do contista, limitando-se a acontecimentos significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no leitor como uma espécie de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário (2004, p. 152). De tal modo, é possível entender que essa economia dos elementos da narrativa curta reforça a tensão e intensifica a ironia, que é justamente uma estratégia para significar além do que está dito.

Em “Espumante en el sótano”, essa janela de horas é a manhã do dia 1º de abril, que surge para Aníbal Hernández como uma oportunidade de chamar a atenção de seus chefes e buscar uma melhora de cargo ou ao menos mais respeito dentro do Ministério onde trabalha há 25 anos. O tempo funciona como elemento de privação e reprimenda, não de reconhecimento, como ele supunha. Depois de tantos anos de dedicação, o chefe Gómez repara no atraso de meia hora da chegada de Aníbal naquele dia específico e cobra as cópias que ele precisa levar para seu superior: pouco interessa o quanto o personagem tenha trabalhado até ali, basta que se atrase um dia para que perca ainda mais sua já minguada credibilidade. Hernández muda a rotina de trabalho daquele dia específico e convida os colegas para uma festa em sua sala. No entanto, tudo parece terminar da mesma forma como começou e ele segue sem prestígio, sem reconhecimento e sem, de fato, conseguir alguma mudança positiva.

A data comemorativa rapidamente se torna mais um dia comum de expediente, ao menos para os demais personagens, já que para Aníbal a experiência dá outra dimensão à sua mediocridade e fracasso. Nas palavras de Navascués, “[...] el fluir implacable y progresivo del tiempo destruye las huellas del edificio que la memoria y la imaginación tratan de reconstruir, desesperadamente.” (2004, p. 46). Aníbal sustentou por todos aqueles anos de dedicação e trabalho uma ideia ilusória que a festa acaba por desmascarar.

Já em “El polvo de saber”, o uso do recurso temporal é distinto das outras duas narrativas. O relato é estruturado a partir da construção de dois momentos: o primeiro é o tempo presente do narrador, que utiliza os verbos no pretérito para contar uma história sobre sua época de estudante; o segundo é a partir do momento em que entra na mansão e desse ponto em diante, irá utilizar o presente do indicativo até o final do conto. Entre esses dois momentos, há ainda um terceiro em que o narrador faz uma retrospectiva para descrever a importância da biblioteca sobre a qual está falando. Segundo Fabiola del Pilar Bereche Álvarez, que pesquisa a dimensão temporal nos contos de Ribeyro, todo este repasse pelo passado contado em nove parágrafos que incluem um resumo e alguns diálogos, gera muita expectativa no leitor, tanto que se pode pensar em dois clímax na história:

Uno de ellos se encuentra aquí, en la retrospectión: no sabemos si recupera o no la biblioteca. Cuando la historia retorna al presente el anhelo de ver cara a cara la gran biblioteca se vuelve realidad. El protagonista logra entrar a la mansión y es aquí donde se presentaría el segundo clímax o momento de máxima intensidad en la narración, pues se genera una nueva expectativa, la de saber cómo encuentra la gran biblioteca. (ÁLVAREZ, 2011, p. 84-85)

As escolhas dos tempos verbais reforçam a nostalgia e melancolia ao relatar algo que o narrador-protagonista não pôde experimentar: enquanto o pai ao menos aproveitou a biblioteca durante alguns anos, ele só se relacionou com ela indiretamente, herdando os desejos e esperanças de um dia finalmente recuperá-la. Navascués afirma que por meio do desejo de possuir a biblioteca da família (através da sucessão familiar e herança), paradoxalmente o que se transmite não é um bem, mas a vontade de alcançá-lo (2002, p. 132).

A biblioteca, em si, se dilui e resta apenas o desejo nostálgico. Ela representa, portanto, a passagem do tempo, a destruição que ele causa e a perda de poder e de valor. Há uma relação decrescente entre o tio-bisavô, que construiu a coleção, o tio-avô, que possuiu e custodiou, o pai, que usufruiu e cuidou, e o narrador, que sequer teve contato direto e apenas a desejou. É a partir da morte do tio-bisavô que a própria biblioteca começa a morrer e, assim sendo, o último exemplar recolhido pelo protagonista também já está morto.

No final do conto, Ribeyro une dois tempos paralelos no tempo presente: por um lado o protagonista “recupera” a biblioteca; por outro, ela já se transformou em uma montanha de lixo, enterrada em meio ao “polvo del saber”. E assim como em “Solo para fumadores”, além da junção de diferentes tempos no final do relato, há um arco temporal bastante largo. Retomando a história de antepassados para falar sobre a origem da biblioteca, o narrador-protagonista constrói uma história de mais de um século. Enquanto no conto sobre o fumante o tempo transforma o cigarro e a própria vida em fumaça, em “El polvo del saber” é possível indagar o quê, além da biblioteca, também é transformado em pó.

Contexto de privação e perda

Para muitos críticos, o desfecho de “El polvo del saber” fala sobre uma perda que vai além dos 10 mil volumes. Julio Ortega afirma que o conto faz referência à desvalorização não só dos livros, mas da própria cultura, representada pelo crescente desmanche da biblioteca com o passar das décadas: “la destrucción de un código, en efecto, deja un ‘polvo del saber’, pero no sólo de la sabiduría de los libros, sino del saber que funda, liga y sustenta frente al no saber que recusa la ‘injusticia inmanente’ y la ‘fuente original’ de la tradición” (1985, p. 137-138). Um final bastante característico de Ribeyro em que o pessimismo, o ceticismo e a nostalgia reforçam uma crítica à modernização desigual e injusta peruana.

Para outros, como Álvarez e Valero Juan, a história representa a história da decadência urbana e social do Peru. Um exemplo é o trecho em que o narrador conta sobre a biblioteca ter passado a pertencer a pessoas que eram trabalhadores de atividades agrícolas ou comerciais, o que denotaria o pouco interesse nos livros; ou ainda a transformação, no final do relato, da velha casa do tio-bisavô em uma pensão de estudantes. “[...] Una metáfora de la democratización del país, de la apertura de la sociedad a sectores que antes estaban excluidos de participar en ella.” (VALERO JUAN, 2001, p. 349)

Em “Espumante en el sótano” o autor trabalha com a mesma temática mas a partir do contexto de outro extrato social. O conto exemplifica o homem urbano de classe média como vítima da mudança socioeconômica que se desenrolava não só no Peru, mas no restante da América Latina por aquelas décadas. E embora não haja uma menção específica à cidade onde se passa a história, é possível concluir que ela acontece em Lima, já que Aníbal cita o presidente José Luis Bustamante e, portanto, o Ministério de Educação ao que o autor se refere é o peruano, que fica na capital. O conto representa claramente o que Valenzuela chamou de “inhumanidad del sistema”, e que marcou fortemente a literatura dos anos 20 até os 60:

Se entiende que la inhumanidad del sistema se manifiesta no solo en las estructuras sociales que hacen imposible una convivencia respetuosa y digna, sino, y fundamentalmente, en el comportamiento inhumano de aquellos que conviven en ese sistema y son afectados e transformados permanentemente por él. Manifestaciones de esa inhumanidad podrían ser la ausencia de ayuda mutua entre los hombres, la radical indiferencia frente al débil o el abuso y la explotación ilimitada de cualquier ser humano alentada por un egoísmo inagotable e implacable. (VALENZUELA, 2009, p. 186)

Para tentar compreender a que possível contexto Ribeyro poderia estar se referindo em “El profesor suplente”, é interessante notar que o conto foi escrito poucos anos após o golpe de estado do militar de Manuel A. Odría, em 1950, que reprimiu violentamente os opositores a seu governo. A narrativa parece retomar o clima de medo, angústia e incerteza causado naquele momento político, internalizado pelo protagonista que se perde no labirinto de suas próprias angústias. Por exemplo, ao retratar como Matías se sente quando o porteiro da escola o encara fixamente, o narrador afirma que “esta mirada, viniendo de un hombre uniformado, despertó en su consciencia de pequeño contribuyente tenebrosas asociaciones [...]” (p. 248). Outro momento é a cena em que a junta de professores inquietos reunidos na porta de entrada da escola espia Matías: “Esta inesperada composición –que le recordó a los jurados de su infancia– fue suficiente para desatar una profusión de reflejos de defensa [...]” (p. 249).

Com relação aos três contos, vale retomar a afirmação de Cortázar, dada em uma de suas aulas na Universidade de Berkeley, nos anos 1980, de que praticamente todos os contos realistas que estavam sendo escritos na América Latina nesse momento continham, de alguma maneira, a denúncia de um estado de coisas, de um sistema em crise, de uma realidade humana vista como negativa e retrógrada (2013, p. 135).

Compaixão e proximidade ou economia de desgaste afetivo

A escolha dos três contos nesse capítulo teve como intenção analisar de que maneira Ribeyro utiliza e suspende o uso da ironia como estratégias de distanciamento e aproximação. Enquanto em “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano” o narrador utiliza o discurso irônico para descrever o patetismo e banalidade dos protagonistas suspendendo-o no desfecho das narrativas, em “El polvo del saber” o narrador-protagonista só fará uso da ironia no final quando, em consequência da história da biblioteca, falará de si a partir desta perda irreparável.

Nesse mesmo sentido, nos dois primeiros contos, o leitor percorre de maneira bastante próxima aos protagonistas os acontecimentos que vão do banal, passando pela excitação, até

terminar em um fracasso incontornável. Se por um lado é possível afirmar que eles abordam a mediocridade de homens de classe média e seu inevitável declínio, também é possível pensá-los como vítimas de um contexto opressivo, que os leva à derrocada inevitável. Ao suspender o uso da ironia no final das narrativas, o efeito é de aproximação instantânea do leitor com o protagonista que até então era ridicularizado. Imediatamente evidencia-se a humanidade por trás do patetismo dos indivíduos e resta ao leitor, por fim, um riso nervoso, incômodo. É precisamente este o efeito causado pelas “arestas” da ironia, segundo afirma Hutcheon, já que seu uso possibilita a inferência não só de significado, mas de julgamento (2000, p. 58). Se a ironia não fosse interrompida, haveria uma relação de caráter intensamente ambíguo entre os personagens e o narrador, mas ao retratar a miséria emocional e social desses indivíduos sem recorrer ao distanciamento irônico, o autor aproxima o leitor tanto dos personagens quanto dos temas. Nesse sentido, reforça-se a ideia de que Ribeyro escolhia personagens para dar voz a eles.

Ficam evidentes, portanto, os mecanismos de assimilação do mundo por parte desses protagonistas que buscam refúgios imaginários para lidar com o próprio fracasso e desajuste social. O leitor consegue discernir a ilusão dos protagonistas e seus mundos criados à parte da realidade em que estão inseridos.

Em comum, buscando se adaptar ao contexto, se integrar à vida que almejam, Matías e Aníbal agem de acordo com as expectativas baseadas nas aparências. Ao ser convidado para o posto de professor substituto, automaticamente a postura do primeiro muda de um funcionário apático e marido cansado e que maldiz a vida, para um homem sério e descolado de sua recém-abandonada realidade: troca o chá e as queixas com a mulher pelo vinho do Porto (normalmente destinado às visitas) e o recolhimento solitário no escritório. Sua ilusão é se transformar em alguém que deixa de jogar cartas e fazer piadas com os amigos para estudar e aprimorar seus conhecimentos. É como se os gestos e as atitudes precedessem os fatos e ele passasse a agir como professor antes mesmo de se tornar um.

Em “Espumante en el sótano”, Aníbal age a partir desse jogo de aparências ao longo de toda narrativa. Na constante referência que faz à (ilusória) amizade que tem com seus chefes e da qual se vangloria junto aos colegas de seu setor ele age como se tivesse importância dentro do Ministério. E enquanto o protagonista valoriza cada pequeno ato, fica evidente que se tratam de movimentos descompassados com o contexto e os demais personagens. A festa, cujo objetivo é impressionar os chefes, termina por escancarar seu desajuste social e profissional. É possível subentender ao longo do conto que existem códigos internos de conduta e comportamento para a obtenção de cargos dentro do Ministério e o protagonista procura se

introduzir nesse jogo de interesses e relações por meio da festa, feita para ser vista e aproveitada pelos chefes como uma forma não somente de agradá-los, mas de conquistá-los e chamar a atenção para si. No entanto, parte do patetismo do personagem também está em não dominar quais são os comportamentos adequados para conseguir o que almeja. Na ânsia de acertar, ou talvez exagerando no uso de tais mecanismos, Aníbal acaba por decretar sua imobilidade profissional quando diz que se fosse questionado sobre o trabalho que gostaria de fazer no Ministério, ele responderia: continuar fazendo o trabalho que já faz no setor de cópias. No intuito de aparentar a importância que ele gostaria de ter, escancara a importância quase nula que de fato tem.

Parte da maestria do autor na construção desse protagonista, a meu ver, está nas nuances que Aníbal compartilha com os demais personagens. Se por um lado boa parte de seu comportamento destoa dos demais, por outro estes mesmos comportamentos também são encontrados de alguma forma nos colegas e chefes. Me refiro, por exemplo, ao desinteresse inicial de Gómez pela festa de Hernández e que muda assim que este lhe informa que Escobedo irá comparecer. Assim como o protagonista tem subserviência aos chefes, Gómez mantém de algum modo essa postura subalterna e hierárquica com relação ao diretor. Portanto, o comportamento de Aníbal não está em total desacordo com a dinâmica das relações de respeito e poder que existem no trabalho. Fosse um personagem completamente alienado, o efeito seria muito mais cômico do que irônico, sem que o autor escolhesse fazer uso das “arestas avaliadoras” da ironia, para retomar a definição de Hutcheon (2000, p. 58).

Se é possível entender a razão de Gómez para comparecer à festa, vale questionar qual seria, afinal, a razão de Escobedo, já que fica bastante claro que não é em respeito a Aníbal. O próprio diretor dá indícios que ajudam a supor algumas respostas: ao chegar na festa e ver tanta gente reunida ele diz: “¡Pero esto parece una asamblea de conspiradores! [...] Se diría que están tramando echar abajo al ministro” (p. 481). E na sequência, faz menção aos anos trabalhados e à época em que Aníbal e ele eram colegas na Mesa de Partes. Trata-se de uma participação bastante política, pode-se dizer, de cumprimento da imagem de bom chefe, como um gesto atencioso de alguém tão importante. Ao mesmo tempo, serve para que ele saiba o que se passa em diferentes departamentos do Ministério, inibindo qualquer movimentação ou organização desfavorável a ele e aos demais chefes. Uma vez mais está colocada a questão das aparências, com a diferença crucial de que Escobedo sabe exatamente como agir para que sua imagem seja convincente.

Os protagonistas de Ribeyro, em sua maioria, se encontram diante de uma situação extraordinária que supõe uma encruzilhada e nessa situação eles poderiam surpreender, evoluir

ou mudar, mas os acontecimentos finalmente revelam a impossibilidade ou inutilidade desse esforço e com isso eles se vêem obrigados a seguir vivendo com o peso de uma derrota definitiva (PÉREZ-SOLERO, 2014, p. 46). Retomando a comparação com a literatura de Kafka, é interessante observar os comentários de Maurice Blanchot sobre o protagonista de *A Metamorfose*:

El estado de Gregorio es el propio estado del ser que no puede dejar la existencia, para quien existir es estar condenado a recaer siempre en la existencia. Transformado en insecto, sigue viviendo al modo de la decadencia, se hunde en la soledad animal, se acerca a los más próximo del absurdo y de la imposibilidad de vivir. Mas, ¿qué ocurre? Precisamente sigue viviendo; ni siquiera trata de salir de su infortunio, sino que pone en él un último recurso, una última esperanza, aún lucha por su lugar bajo el canapé, por sus breves viajes a lo fresco de las paredes, por la vida en la suciedad y el polvo. (1991, p. 94)

No desfecho de Matías e Aníbal eles também estão condenados a seguir existindo, conscientemente marginalizados. Nesse sentido, Elmore afirma que ao tomar consciência sobre si mesmos, os personagens de Ribeyro não mudam de atitude ou projetos, se trata de um saber estéril, “solamente sirve para certificar la ruina irrevocable del sujeto y la imposibilidad de su redención” (2002, p. 103) e não há outra saída que não seja seguir vivendo, lutando por seu espaço na sujeira e no pó.

No caso de “El polvo del saber”, o narrador-protagonista nos conta a história da perda da biblioteca com tom de fracasso e resignação. Há nitidamente raiva e frustração em seu discurso, que se evidenciam no desfecho do conto a partir justamente do uso da ironia como mecanismo de distanciamento das próprias emoções e vivências. Ao mencionar a morte de Napoleão, uma metáfora que pode soar exagerada ou descompassada com o tema da narrativa, o narrador-protagonista fala da morte da biblioteca, cujos livros não foram cuidados. E ao considerar os possíveis efeitos causados por essa escolha, podemos pensar em uma espécie de riso aflito, nervoso. Embora não chegue a ser cômico, o desfecho flerta com certo humor negro, o que torna pertinente retomar a seguinte definição de Freud:

O humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substituto para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles. [...] O prazer do humor, se existe, revela-se – não podemos dizer de outra forma – ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de *uma economia na despesa de afeto*. (2006, p. 212)

Para o psicanalista histórico, a economia da compaixão é uma das fontes do prazer humorístico, o que ajuda a reforçar a possibilidade de compreensão do desfecho da narrativa a

partir de uma chave cômica. E se tomamos a definição de Bakhtin sobre a ironia como um tipo especial de substituto do silêncio (1986, p. 148), também é possível entender a atitude do narrador-protagonista como um último gesto de homenagem à biblioteca perdida.

O final trágico dos três contos analisados está associado tanto a uma tomada de consciência dos personagens quanto a uma resignação que confirma a perda incontestável de algo que desejavam, mas nunca chegariam a possuir: seja o cargo de professor, uma melhor colocação no Ministério ou a biblioteca do tio-bisavô.

2. AUTOIRONIA: BIOGRAFIA E METALINGUAGEM

Embora seja frequente encontrar referências à ironia como característica inerente à poética do autor, poucas delas se detêm a trabalhar a relação com sua biografia. Esse é, portanto, o objetivo desse capítulo, no qual analiso a autoironia como recurso de distanciamento entre o narrador e a história narrada a partir do conto “Solo para fumadores” (1987), considerando tanto o conteúdo biográfico, quanto o questionamento metalinguístico contido na própria escrita.

O conto selecionado é um dos mais conhecidos e emblemáticos de Ribeyro por seu forte caráter autobiográfico e também por fazer parte do livro homônimo que contém muitos dos elementos narrativos encontrados no restante de sua produção, como ele mesmo afirma:

Solo para fumadores retoma temas frecuentes en mi obra narrativa corta. Es decir, el tema de la creación literaria, el tema de la muerte [...], el tema de la locura, el tema fantástico, el tema de la impotencia y de la decadencia [...]. Es decir, hay una reiteración de todos estos temas, que regresan siempre en lo que escribo, que creo que son los que le dan una tonalidad, una atmósfera, ribeyriana si quieres, a mis libros lo que los hace reconocibles. (RIBEYRO, 2015, p. 163)

Apesar de tratar de vários dos temas frequentes em sua literatura, o conto que dá nome à coletânea tem uma estrutura que se diferencia significativamente da maioria: é narrado em primeira pessoa por um protagonista que fala sobre a própria vida, além de ter um arco temporal bastante largo. Enquanto a ironia tende a ser suspensa no final dos demais relatos (em sua maioria trágicos), como forma de aproximação entre leitor e personagem, em “Solo para fumadores” o leitor é apresentado a um narrador-protagonista irônico que dissimula sofrimentos e angústias por meio de um discurso ambíguo, paradoxal, existencialista e, por vezes, cômico. Ele se vale da ironia justamente para conseguir o distanciamento necessário que lhe permite refletir e falar sobre si e sua própria história. Trata-se de uma narrativa sobre a longa e complicada relação de um homem com seu vício tabagista, se valendo de múltiplos expedientes, ao longo de toda uma vida. Uma ode ao cigarro e ao vício de fumar: este é o tema central, pelo menos em uma primeira leitura.

Construído a partir deste distanciamento reflexivo do narrador com relação à sua vida, o discurso flerta com o gênero do ensaio, que aqui se vale do cigarro como metáfora da escrita para indagar o tempo todo sobre sua própria atividade. Elmore afirma que “se trata, principalmente, de sentencias ensayísticas y oraciones que refieren las experiencias de un sujeto único, singular” (2002, p. 232). Um momento exemplar do conto é quando o narrador alega que os grandes autores nunca se dedicaram a escrever sobre o cigarro como fizeram com o jogo, a

droga e o álcool (com exceção de Thomas Mann e Italo Svevo) e, irônica e intencionalmente, com este conto ele próprio acaba por fazer essa homenagem.

Los escritores, por lo general, han sido y son grandes fumadores. Pero es curioso que no hayan escrito libros sobre la vida del cigarrillo, como sí han escrito sobre el juego, la droga o el alcohol. ¿Dónde están el Dostoievski, el De Quincey o el Malcolm Lowry del cigarrillo? (p. 765)

A alusão metalinguística parece brincar aqui com a possibilidade do narrador se considerar um grande autor que finalmente está corrigindo uma falha na literatura mundial: a ausência da temática tabagista. Por outro lado, o protagonista se refere a si mesmo ao longo do relato sempre de maneira pejorativa, desvalorizando-se ao evidenciar seus sucessivos fracassos como escritor. Essa contradição em termos permite vislumbrar a coexistência de ideias incongruentes e inconciliáveis num mesmo discurso, o que caracteriza a construção da ironia (ZAVALA, 1992, p. 74).

Nesse sentido, o conto se vincula com um dos caminhos definidos pela *ironia romântica*, que surge a partir do Romantismo, quando os autores tomaram consciência da parcialidade narrativa e da fragmentação do mundo real, impossível de ser completa e fidedignamente representado. A relação entre a ironia e esse período literário é definida por Georg Lukács como a maneira possível de ser fiel à situação histórico-filosófica do mundo no contexto em que é escrito (2000, p. 89). Em sua acepção moderna, esse recurso literário se localiza no limiar de dois pensamentos, em uma posição instável que procura balancear realidades fragmentadas. Essa operação exige uma leitura que dê conta da construção de uma realidade minimamente harmônica e da inclusão da subjetividade e da intenção do autor, sem perder a objetividade do que se pretende narrar. Nas palavras de Octavio Paz, em 1956, “la ironía consiste en insertar la subjetividad en el orden de la objetividad” e é uma das grandes invenções do espírito moderno (1998, p. 227).

Há ainda uma questão fundamental em “Solo para fumadores” que é a relação determinante entre ironia e existencialismo. A importância do tema, a meu ver, demanda uma discussão mais aprofundada e, por isso, é tema do próximo capítulo deste trabalho que além da análise de “Solo para fumadores” inclui também a de “Silvio en El Rosedal”, outro importante e emblemático conto ribeyriano.

Biografia como matéria-prima

Retomando, a ideia de uma escrita autobiográfica em “Só para fumantes” é fortemente evidenciada pelo fato de que muitos dos acontecimentos narrados foram retirados da vida do próprio autor. Além disso, o uso da autoironia e a escolha de temáticas e personagens “intelectuais” reforçam esta possibilidade. Recorrer às próprias vivências e experiências é uma estratégia confirmada tanto pelo autor em entrevistas, em cartas e em seu diário, quanto por amigos e críticos. Em resposta a Reynaldo Trinidad, em 1973, nos disse: “Mis relatos, en un lenguaje estadístico, contienen el ochenta por ciento de realismo y el veinte por ciento de imaginación. Al decir realismo quiero decir experiencias propias o ajenas pero contadas por sus protagonistas al escritor” (RIBEYRO, 2015, p. 55).

Em “Solo para fumadores” o autor vai além do uso da própria biografia como matéria-prima e constrói uma autobiografia. Jorge Coaguila, definido pelo autor como seu biógrafo oficial, também confirma que este é um conto autobiográfico que “nos refiere –bajo el pretexto de su relación con el cigarrillo– pasajes de su vida” (2009, p. 423). Em entrevista a Gregorio Martinez e Roland Forgues, em 1983, Ribeyro fala sobre sua intenção de escrever uma autobiografia que fosse orientada por algum elemento específico:

He estado tratando de buscar una nueva forma de abordar la autobiografía sin caer en los convencionalismos del género [...] Había pensado en utilizar una serie de elementos simbólicos aunque fueran de los más anodinos. Por ejemplo, las playas [...] los hoteles donde he estado alejado [...] Bibliotecas a las que he ido. Libros. Gatos, gatos que he tenido, desde el primer gato que vi en mi vida hasta el último que tuve [...] Cosas de este tipo. Buscar elementos que sirvan para aglomerar una serie de recuerdos y experiencias en torno a algo. Pueden ser también, no sé, restaurantes, o marcas de vino, o zapatos [...]. (2015, p. 99)

O importante para Ribeyro era definir algum elemento que lhe permitisse agrupar uma série de lembranças e experiência em torno de algo específico. Ou seja, o importante não é o cigarro nem o tabagismo, mas a função estrutural que ele desempenha na armação de um tipo especial de narrativa autobiográfica. E o autor acabaria por encontrar no cigarro o fio condutor para orientar a narrativa de sua autobiografia, o que reforça a ideia de que o ponto de vista e as opiniões do narrador estão estreitamente relacionados com os do autor. Isso provoca uma ambiguidade latente e a dificuldade de separar o que é do narrador daquilo que é do próprio Ribeyro.

Em sua produção há uma certa frequência de temáticas relacionadas a personagens escritores, estudantes e acadêmicos. Eles aparecem também em “Página de un diario”, “Ridder

y el pisapapeles” e no já citado “El polvo del saber”, analisado no capítulo anterior e que pode ser lido como uma versão fictícia da história da biblioteca do bisavô do próprio autor, como ele conta:

—Se basa en un hecho real. Esa biblioteca empolvada que aparece destruida por las polillas y la humedad es la biblioteca de mi bisabuelo, que por cuestiones de herencia cayó en manos de unas personas a las que no les interesaban los libros, los cuales fueron arrumados en cuartos donde desaparecieron tragados por el tiempo y las polillas. (RIBEYRO, 2015, p. 259)

As semelhanças entre ficção e biografia nessa narrativa também estão na construção do protagonista, que é estudante de Direito assim como o autor foi, e nas referências ao pai autodidata. Vimos como ele utiliza a história da biblioteca de sua família como matéria-prima para questionar a importância da própria literatura. A ironia se constrói desde a escolha desse espaço como condutor da narrativa, que funciona como crítica não só aos temas relacionados ao universo intelectual e cultural, mas a questões de herança, desigualdade, injustiça social e decadência da burguesia. É esse universo intelectual, acadêmico e burguês que reaparece em “Solo para fumadores”. Levando suas indagações e críticas para dentro do universo ao qual pertencia, o uso da autoironia evidencia que o autor falava a partir do centro das questões que postula em seus contos.

De acordo com Ana Cristina Jutgla, a sobreposição de realidade e ficção não se limitava somente aos textos, mas também a uma persona literária que seria, então, a primeira grande criação do autor, tecendo uma personalidade para si e que seria complementada por seus leitores, críticos e público em geral. “Com a constituição de sua persona literária, a conexão entre biografia e bibliografia se torna intrínseca e reconhecível dentro de um processo moral e estético de criação artística.” (JUTGLA, 2012, p. 32). A pesquisadora retoma as ideias de Wáshington Delgado que afirma que “desde su temprana juventud, fue construyendo su personalidad de escritor, personalidad simple, pura y sin revés, que procuró proteger a todo costo, de ahí su fama de tímido o huraño” (2009, p. 49).

A criação de uma persona literária vinculada à própria escrita surge principalmente a partir do século XIX, momento em que os escritores passam a refletir teoricamente sobre seu próprio fazer. E o que antes era uma tarefa exclusivamente dos críticos, passa a ser desenvolvida também pelos escritores. Ribeyro é um desses autores que, além da ficção, escreveu cartas, diários, ensaios e deu entrevistas falando sobre sua própria produção, apontando caminhos e interpretações possíveis. Talvez seja por isso que muitas das análises e estudos trabalham criando paralelos entre suas escritas confessionais e ficcionais. Para Abelardo Oquendo, editor

e crítico literário, biografia e bibliografia são parte de um mesmo processo moral e estético em Ribeyro: “autor y narrador –enseñan los estudiosos de literatura– no deben confundirse [...] Pero en este caso se trata de un escritor que extrae de su visión de realidad, de su experiencia, de su vivencia más constante y auténtica, la sustancia de su creación” (1978 apud ELMORE, 2002, p. 25).

No entanto, há que desconfiar desses paralelos de absoluta simetria entre o que o autor diz e o que de fato encontramos em sua literatura. Northrop Frye pontua que o escritor que fala como crítico sobre sua própria obra está produzindo não uma crítica, mas documentos para serem examinados pelos críticos. “Eles podem muito bem ser documentos valiosos: é apenas quando aceitos como diretrizes para a crítica que eles estão em perigo de se tornarem desnorteadores.” (FRYE, 2014, p. 115). No caso de Ribeyro, repetem-se situações em que ele se contradiz, muda de opinião ou se confunde. Há ainda que considerar que um autor nunca domina completamente a amplitude significativa e artística de sua obra e, portanto, ela tende a dizer mais do que ele mesmo intencionou dizer. Vemos essa discrepância, por exemplo, nas variações entre definir-se como um escritor otimista ou pessimista. Se em 1978 ele concorda com o entrevistador que o definia como pessimista, quase dez anos depois, em 1983, afirma enfaticamente: “¡Soy profundamente optimista!” (2015, p. 101).

Mais do que buscar uma definição estática e imutável de si, ele apresenta a transitoriedade de seus humores e crenças de acordo com momentos e situações de sua vida, como é possível constatar também em seu diário, cujas confissões variam de um tom angustiado e descrente, para passagens como “Creo haber tenido en mi vida alegrías más duraderas” (2009, p. 45). Com relação a contradições entre o que o autor dizia e o que sua literatura entrega, a pesquisadora Sandra Granados Vidal argumenta que apesar da afirmação tantas vezes repetida por ele de que era um escritor cético, é possível percebê-lo como um escritor clássico, com fino humor, que amava a vida e por isso se apegou a ela por meio de sua escrita não só ficcional, mas também através de cartas e diários, até seus últimos momentos (2014, p.169). Nota-se essa mesma opinião dada pelo autor, em 1992:

El artista debe seguir creando en las condiciones más difíciles y más crueles porque eso es una prueba de salud espiritual, es una prueba de entereza, de entereza moral; es una prueba de confianza y de fe en el futuro, y sobre todo de confianza en que la fuerza de la vida y la razón va a tener que prevalecer sobre las fuerzas de la muerte y la barbarie. (RIBEYRO, 1996, p. 64)

É inegável que a partir de documentos e declarações externas ao texto literário é possível perceber essa mistura entre a vida e a literatura em Ribeyro, além de que algumas ideias e

estratégias se esclarecerem e enriquecerem, mas é preciso parcimônia ao fazer este intercâmbio de interpretações e afirmações. Em alguns momentos, de fato, a visão pessimista e cética dos narradores pode associar-se à visão do próprio autor, que ao longo da vida fez declarações que condiziam com essa tônica. Como quando ele afirmava acreditar que a precariedade, “a frustração” da natureza humana e a impossibilidade de sermos eternos fazem com que a vida em si seja um fracasso:

[...] mis personajes sombríos o frustrados son explicables. Además, pertenecen a un mundo gris. La frustración, en esta sociedad peruana que yo conocí y viví, era el tono de las clases medias y populares. Claro que también había gente que triunfaba, pero no es interesante escribir sobre los triunfadores. (RIBEYRO, 2009, p. 161)

A citação nos faz lembrar a emblemática frase que abre o romance *Anna Kariênina*: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (TOLSTÓI, 2005, p. 17). No entanto, apesar dessa coincidência entre a visão do homem e a do autor, Granados Vidal problematiza a questão ao dizer que ainda que opte por temáticas com personagens de classe média que parecem não completar seus mais recônditos desejos e prescindir do “discurso dos triunfadores”, isso não o converte em uma pessoa triste, melancólica e solitária, que só pode escrever sobre a decadência. A questão não se limita apenas a essa associação inequívoca entre o homem e o autor, mas principalmente a um empobrecimento da imagem de ambos com relação a tantas outras características fundamentais da poética e da personalidade de Ribeyro que têm sido negligenciadas. Ao associar necessariamente o autor e suas narrativas a um contexto de fracasso e pessimismo, há uma tendência à omissão do humor, por exemplo, como expediente fundamental de uma poética que se manifesta “a modo de fina ironia” (GRANADOS VIDAL, 2014, p. 160), como apresento com mais aprofundamento no último capítulo deste trabalho.

Além disso, é preciso ponderar que o uso das próprias experiências como matéria-prima literária não é uma característica exclusiva de Ribeyro, ao contrário. Grandes escritores, desde de Balzac, passando por Maupassant e Tchekhov até Borges, tiraram da própria vida e das suas experiências material para suas produções. Afinal, ainda que possam variar em maior ou menor grau, o autor só pode escrever a partir de si mesmo e das vivências que o moldam, mesmo em casos nos quais a escrita não é necessariamente autobiográfica. O assunto já foi tratado por muitos e entre eles, um escritor que certamente constava na biblioteca de Ribeyro, François Mauriac:

Nossas supostas criaturas são formadas de elementos tomados ao real; combinamos, com mais ou menos destreza, o que nos fornecem a observação dos outros homens e o conhecimento que temos de nós mesmos. [...] É perigoso pretender delimitar o que pertence propriamente ao escritor, o que ele reencontra de seu e o que o exterior lhe forneceu. (2002, p. 155)

Mauriac acredita que as histórias narradas e os personagens criados estão sempre baseados na soma das experiências que compõem as referências criativas do autor. O que a vida fornece ao romancista são os contornos de um personagem, o esboço de um drama que poderia ter acontecido, conflitos medíocres que somente sob outras circunstâncias poderiam ter interesse. Em outras palavras, a vida fornece ao romancista um ponto de partida do qual ele toma uma direção diferente daquela que a vida tomou e, portanto, ainda que pretenda ser estritamente realista ou completamente imaginativo, o autor sempre acabará por somar referências reais e fictícias (MAURIAC, 2002, p. 161-162).

Nesse trabalho não procuro explorar uma possível dicotomia entre realidade e ficção, porque endossando o que Mauriac apresenta, acredito que não existe a possibilidade de se apreender o real absoluto de forma objetiva e qualquer tentativa por meio da construção textual será, necessariamente, uma criação literária. Em palavras de Antonio Candido, em 1965: “A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (2014, p. 63). É o que também afirma Frye, em relação especificamente às autobiografias serem em sua maioria inspiradas por um impulso criativo e, portanto, ficcional, de selecionar apenas aqueles eventos e experiências na vida do escritor que sirvam para construir um padrão integrado (FRYE, 2014, p. 470).

Uma vez postulada e problematizada a questão autobiográfica da literatura ribeyriana, é interessante analisar de que maneira ela se insere em “Solo para fumadores” por meio do uso da ironia, além de buscar compreender a que finalidade se destina e que efeitos causa.

Fumante por vocação

Nas entrelinhas do título já é possível perceber o uso da ironia que permeia toda a narrativa. Ao explicitar o tipo de leitores para os quais o conto está destinado, somente para alguns escolhidos (“só para os fumantes”), cria-se um pacto a respeito de sua perspectiva narrativa e de seu ponto de vista com um tipo específico de leitor. A realidade vivenciada será moldada de acordo com a visão do narrador, que estruturada a partir desta perspectiva irônica, é reforçada pelo caráter autobiográfico do conto. No livro *O pacto autobiográfico*, Philippe

Lejeune afirma que a autobiografia depende necessariamente do “pacto autobiográfico” do autor com o leitor: seu engajamento em contar diretamente sua vida (ou parte dela, algum aspecto) num “espírito de verdade”. As autobiografias são, portanto, textos que mimetizam uma comunicação com a pessoa a quem se dirige esse relato, que se constroem a partir de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor (2008, p. 72).

Pensando sobre essa relação entre autor e leitor, Lauro Zavala afirma que a interpretação de um texto irônico requer estabelecer uma distinção preliminar que consiste no reconhecimento de duas operações: por um lado, a apresentação de uma situação paradoxal, incongruente ou fragmentária, e por outro, a indução a aceitar os valores e a perspectiva a partir dos quais uma situação é percebida como irônica. “Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo solo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone.” (ZAVALA, 1992, p. 74) Para isso, o texto irônico deve ter não somente “sentido”, ou seja, que sua intenção seja entendida pelo leitor, mas também deve ter um “significado” compartilhado, a partir do qual esse mesmo leitor poderá coincidir com a perspectiva e o conjunto de valores propostos. Linda Hutcheon destaca que enquanto muitos críticos e autores entendem a ironia como criadora de comunidades que passam a reconhecer através dela os mesmos significados, em sua opinião a lógica é inversa: justamente porque existem comunidades que compartilham referenciais torna-se possível construir e efetivar a ironia discursiva. “Todos pertencemos simultaneamente a muitas dessas comunidades de discurso, e cada uma delas tem suas próprias convenções restritivas mas também *capacitadoras*.” (HUTCHEON, 1992, p. 187-188) Portanto, quanto mais o contexto é compartilhado, mais as construções irônicas são possíveis; e menos óbvios são os marcadores necessários para sinalizá-las. A ideia de que em um texto irônico o ato da leitura tem que ser direcionado para além do próprio texto (como unidade semântica ou sintática) e que depende do leitor-receptor para realmente se efetivar, é um importante consenso entre os teóricos. Por isso, o leitor deve ser capaz de identificar e reconhecer o contexto ideológico, cultural e histórico para alcançar a mensagem subjacente construída por este artifício.

Enquanto a ironia como construção literária pode ser entendida como uma tentativa de dar unidade às incongruências de que o discurso se ocupa, a narrativa curta busca articular duas histórias. Este é o ponto crucial em que gênero literário e estratégia narrativa se encontram e se constroem mutuamente. A escolha por um narrador-personagem irônico permite a construção dessas duas histórias simultâneas: por um lado a relação de amor e vício do protagonista com o cigarro e por outro a ponte que o cigarro cria entre a escrita e a vida.

Uma das evidências dessa relação entre vida-cigarro-escrita é dada pelo próprio

Ribeyro, em “Por qué escribo”, quando afirma que “es para mí, más que una rutina, un vicio” (2009, p. 25). A maneira como o autor cifra a segunda história nos interstícios da primeira se relaciona diretamente com os autores do conto moderno que contam duas histórias como se fossem uma só, o que remete à teoria de que um conto sempre conta duas histórias. Embora Ricardo Piglia comumente seja citado como o autor dessa teoria, trata-se da constatação de uma das características mais tradicionais da linguagem poética. A inovação proposta por ele, em *Formas breves*, está em apresentar as diferentes maneiras como cada autor – Poe, Quiroga, Tchekhov, Hemingway, Kafka, Borges – costuma trabalhar a construção dessas duas histórias. “Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo que acontece e está oculto.” (PIGLIA, 200, p. 106). Nesse sentido, a narrativa de uma deixa entrever a de outra, e os contrapontos e não-ditos fazem parte da compreensão total do texto. No conto em questão, o cigarro é o ponto de intersecção que permite dar unidade às duas narrativas. O protagonista narra em primeira pessoa suas vivências nessa trajetória cujo fio condutor se desenha a partir da relação de paixão e de sofrimento com o tabaco.

Sabemos que na atualidade (hoje com mais vigor do que há trinta anos, quando da primeira publicação) o fumo é rechaçado e entendido como um comportamento na contramão das prerrogativas modernas de saúde, a ser banido socialmente. Em oposição a isso, a relação íntima e prazerosa com o vício é narrada em pormenores a partir de uma postura irreverente do narrador. Se compactuamos com essa visão irônica e enxergamos no personagem somente um fumante profissional cuja vida foi dedicada a isso, é possível conceber o conto como a narrativa não apenas de suas derrotas, mas principalmente de suas vitórias. No entanto, se o pensamos como um escritor, estaremos enfrentados a seu fracasso. Como autor literário ele nunca é reconhecido. Elmore afirma que “a diferencia de Flaubert y Joyce, que retrataron al autor como un pequeño dios, Ribeyro opta por una imagen secular y modesta, sustentada en la ironía y la paradoja” (2009, p. 307).

Os sucessos e fracassos da vida deste personagem são peculiarmente mensurados a partir do cigarro. Encadeando o enredo da narrativa, as marcas de tabaco estão ligadas a fases de sua vida e definem seu status social nos diferentes momentos: nas fases boas, fuma cigarros mais caros e não se preocupa com gastos; e nas fases ruins, tenta manter as aparências usando a caixinha de um cigarro melhor e mais caro para guardar aqueles piores e mais baratos.

Por meio da relação entre o momento de vida e as marcas de cigarro o narrador atribui à própria vida os adjetivos que utiliza para qualificar ou desqualificar as marcas de tabaco que consome, como se emprestasse para si a lógica publicitária. Por exemplo, na época da faculdade de Letras ele fuma Chesterfield, “cuyo aroma dulzón guardo hasta ahora en mi memoria”; e

quando entra na faculdade de Direito, consegue um trabalho que lhe permite trocar o cigarro Inca (“era vergonzoso sacar del bolsillo uno de estos cucuruchos”) pelo Lucky: “miles de estos paquetes pasaron por mis manos y en las volutas de sus cigarrillos están envueltos mis últimos años de Derecho y mis primeros ejercicios literarios”; em sua viagem de barco para a Europa vive “un verdadero sueño para un tabaquista” e pode comprar em portos livres e por meio de contrabandistas bons cigarros por preços baixos; situação que muda assim que ele chega à Espanha: “La beca que tenía era pobrísima [...] tuve que adaptarme al rubio español, algo rudo y demoledor”. Trata-se de um procedimento de distanciamento irônico segundo o qual a vida vai sendo definida a partir do “conceito” de cada marca, o que acaba por transformar a própria vida em mercadoria. Neste sentido, é interessante trazer a definição de Karl Marx sobre o trabalho alienado: “com a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz só mercadorias, produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria [...]” (1989, p. 148).

O tabaco é evidentemente uma medida de valor que funciona como fio condutor do conto. E esta também é a perspectiva que define a relação do cigarro com a literatura. É possível percebê-la, por exemplo, quando o personagem está sem dinheiro para manter o vício e decide vender os livros de sua biblioteca pessoal para comprar cigarros. Ele detalha como foi trabalhoso levar consigo esses “tesouros” a cada mudança de casa ou de país, e o quanto significavam para ele, pois continham as marcas de sua aprendizagem literária. Ou seja, o protagonista confere aos livros um valor baseado na importância que tiveram em sua vida e imagina que com a venda conseguirá uma boa quantia a ser revertida em cigarros. No entanto, contrariando suas expectativas e situando o personagem no critério de valoração real do mundo (e não o subjetivo, de suas vivências), os livros rendem bem menos do que o esperado e ele passa a redefinir o valor de cada um a partir da quantidade e do tipo de cigarros que a venda lhe proporciona.

Un día me dije: “Este Valéry vale quizás un cartón de rubios americanos”, en lo que me equivoqué, pues el *bouquiniste* que los aceptó me pagó apenas con qué comprar un par de cajetillas. Luego me deshice de mis Balzac, que se convertían automáticamente en sendos paquetes de Lucky. Mis poetas surrealistas me decepcionaron, pues no daban más que para un Players británico. Un *Ciro Alegría* dedicado, en el que puse muchas esperanzas, fue solo recibido porque le añadí de paso el teatro de Chéjov.

Evidencia-se assim uma equivalência dolorosa entre aquilo que o narrador (ou mesmo o próprio Ribeyro, se voltarmos à questão autobiográfica) acredita ser um livro valioso, e o que de fato, a partir do interesse do sebo (e, em segundo plano, do gosto popular), esses 200 volumes

representam como mercadoria. Essa questão remete ao conto “El polvo del saber”, sobre a biblioteca familiar montada e preservada como um tesouro e que com o tempo se transforma em entulho e pó. Em ambas é o uso da ironia como distanciamento da temática central do enredo que permite a expressão da crítica e do ponto de vista dos narradores-protagonistas.

O tema da desvalorização da literatura, representada em “Solo para fumadores” por seu rebaixamento em mercadoria, se aproxima uma vez mais da definição de Marx sobre o trabalho alienado: ainda que com o passar do tempo a literatura e os livros, como bens culturais, tenham se tornado mais um produto dentre tantos outros dentro da lógica da produção capitalista, pode-se pensar na “boa literatura” como uma atividade humana não-alienada, uma sorte de resistência. O trabalhador/autor se sente diretamente implicado com seu produto/texto, e o percebe como parte de si mesmo e de sua natureza. A literatura seria assim, por si só, uma oposição ao processo de trabalho alienado. No entanto, inevitavelmente ela existe dentro da mesma lógica econômica e social na qual é um produto e, como tal, é submetida às regras de (des)valorização vigentes. Ribeyro parece escancarar esse processo como a desvalorização do próprio homem diante do consumo.

Na mesma cena ainda é possível pensar no questionamento do narrador em relação à existência e à definição do cânone, relativizando sua real capacidade de selecionar os melhores autores e obras existentes. E se de alguma forma para se tornar um autor consagrado existe alguma medida – como afirma Harold Bloom, “o cânone é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurável” (1995, p. 13) –, o protagonista tem sua própria unidade de medida para determinar o que considera boa literatura: diferente do sebo, ele daria muito mais cigarros por seus livros. E ao frustrar-se com a realidade, o narrador coloca em evidência a distância entre o valor simbólico e o valor de mercadoria que eles finalmente apresentam.

Protagonista autoirônico

O narrador-personagem não está isento da ironia na cena em que vende sua biblioteca para o sebo já que ele, como escritor que é, também fracassa na tentativa de vender os exemplares do seu próprio livro. A solução de vendê-los para um comerciante de livros por peso resulta, no mínimo, patética – uma situação que provoca ao mesmo tempo a ridicularização do personagem e certa piedade (MOISÉS, 2004, p. 344). Ele não só inclui a autoironia em seu discurso, como ela enfatiza que seus livros são ainda menos valorizados que os demais. Transforma-se, assim, ele próprio em mercadoria e avalia que os livros de sua biblioteca pessoal “se habían hecho literalmente humo” (p. 786). A que se deve esse rebaixamento extra com

relação aos livros de sua própria autoria? Ao citar que sua biblioteca continha autores como Valéry, Balzac, Ciro Alegría e Tchekhov, é possível supor que o protagonista se considere, de fato, menos valioso que os demais. Um movimento duplo de auto-consciência e de respeito aos autores e os livros que, nas palavras do narrador, tinham as páginas “anotadas, subrayadas o manchadas [que] conservaban las huellas de mi aprendizaje literario y, en cierta forma, de mi itinerario espiritual” (p. 767). Como recurso irônico, a estratégia é explicada por Northrop Frye: “se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos [leitores], de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*” (2014, p. 147). No entanto, ainda que reconhecesse ser um autor “menor” em relação aos demais, o fato do sebo não aceitar seus livros (dez exemplares em espanhol, de edição tosca e de um autor desconhecido), é descrito pelo protagonista como sendo sua pior humilhação. De todo modo, “fue lo que hice” (p. 767), afirma em tom condescendente, como quem aceitou que será preciso pagar esse preço para atender seu vício. É como se o personagem optasse por não se demorar narrativamente na dor e na tragédia e a ironia é a ferramenta que lhe proporciona esse distanciamento e concisão necessários.

A escolha por um olhar autoirônico é mantida ao longo da narrativa. Nos poucos momentos em que o protagonista se define como escritor ou intelectual, por exemplo, o faz em tom pejorativo, acrescentando adjetivos como “desconocido” ou “esmirriado”. Ele cria uma autoimagem de autor fracassado, estrangeiro (sul-americano em Paris) e desconhecido. Enquanto muitos dos escritores latino-americanos da geração de Ribeyro (incluindo ele próprio) deixaram seus países de origem para morar na Europa com o propósito e o discurso utópico de conseguir viver da escrita, sustentando-se apenas graças a bolsas de estudo, a partir deste relato o autor decide contar essa história por um viés muito menos nobre e idealizado.

Em oposição à maneira como se refere à elite intelectualizada da qual fazia parte, o narrador descreve de maneira positiva e elogiosa os diversos trabalhos temporários que realizou, pouco ou nada intelectuais, como “recolector de papel de periódico [...] conserje de un hotelucho, cargador de estación ferroviaria, repartidor de volantes, pegador de afiches y finalmente cocinero ocasional en casa de amigos y conocidos” (p. 769-770). Não há, portanto, a carga de autoironia quando se refere a esses trabalhos. Essa diferença evidencia as formas de tratamento dadas pelo autor ao abordar as classes sociais mais baixas e a burguesia: por um lado dá voz a personagens marginalizados e silenciados socialmente e, por outro, constrói narrativas que funcionam como denúncia ou ridicularização das classes mais altas. Por se tratar de um protagonista pertencente a essa elite, que pode se dar ao luxo de (ao menos tentar) viver de sua própria literatura na Europa, a visão narrativa é autoirônica na medida em que ironizando

ou censurando os defeitos da burguesia, o autor reconhece suas qualidades e compartilha seus dramas e frustrações, como afirma a Wolfgang Itinger, em 1971 (2002, p. 107).

É interessante considerar ainda que a autoironia faz com que a verdade dita tenha mais importância e valor do que quem a diz e, portanto, faz com que ao se apresentar de maneira pouco admirável, o narrador enfatize a importância de seu ponto de vista. (JANKÉLÉVITCH, 2015, p. 85). Nessa construção desfavorável de si, o narrador faz uso também do patetismo, como na já citada cena em que acaba vendendo os exemplares de sua autoria para um comprador de livros por peso; ou ainda, na pensão do casal Trausnecker, em Munique, quando precisa atravessar da janela do banheiro para a janela da cozinha e vice-versa, momentos da narrativa que analiso com maior profundidade no capítulo sobre ironia e humor.

De maneira menos explícita, o mecanismo de dar mais ênfase ao que é dito do que a quem o diz pode ser percebido também quando o narrador-protagonista deixa claro que, para ele, o símbolo maior de sucesso não é o acúmulo de capital, mas fumar um bom cigarro: “era no solamente un objeto plásticamente bello, sino un símbolo de *standing* y una promesa de placer” (2010, p. 763). Se por um lado ele evidencia sua vulnerabilidade com relação ao tabaco, por outro ele aborda uma relação de fetiche, algo que é reverenciado sem discernimento. Marx relaciona o fetichismo a essa desassociação entre o trabalho do homem e o produto final. A definição deste termo em *O Capital* pode auxiliar a compreensão sobre a simbólica relação do protagonista com o cigarro:

É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume aqui a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas; Para encontrar uma analogia, daí devemos escapar para a região nebulosa do mundo religioso. Aqui os produtos da cabeça humana parecem dotados de vida própria relacionando-se uns com os outros e com os homens em figuras autônomas. Assim se passa no mundo das mercadorias com os produtos da mão humana. Isto eu chamo de *fetichismo*, que adere aos produtos do trabalho tão logo são produzidos como mercadorias, e que é inseparável, portanto, da produção de mercadorias. (MARX, 2006, p. 69-70)

Ao traçar o paralelo entre a religião e a produção capitalista, Marx ressalta que em ambas os homens são dominados por produtos que eles próprios criam, e mostra como a devoção – seja ela religiosa ou consumista – dota o objeto adorado de poder sobrenatural ou mágico. O próprio narrador fumante estabelece uma relação direta entre seu vício e a religião e explica que “el cigarrillo sería así un sucedáneo de la antigua divinidad solar y fumar, una forma de perpetuar su culto. Una religión, en suma, por banal que parezca. De allí que renunciar al cigarrillo sea un acto grave y desgarrador, una abjuración” (p. 784).

Na psicanálise, o termo “fetiche” foi trabalhado por Sigmund Freud, que o associa às

angústias e frustrações vivenciadas na castração. A partir de uma “estrutura psíquica” construída ainda na infância, sempre que o fetichista vivencia um perigo, tenta negar essa situação substituindo-a por algum objeto, e este objeto “permanece um indício do triunfo sobre a ameaça de castração e uma proteção contra ela” (FREUD, 1927, p. 181). O prazer estaria associado ao fetiche em decorrência dessa sensação de estar fora de perigo e ao permitir tal sensação, a dependência é uma consequência bastante comum.

É curioso notar que embora no conto o narrador negue de forma explícita a interpretação freudiana – “lejos de mí, sin embargo, el ampararme en Freud, no tanto por él sino por sus exégetas fanáticos y mediocres que veían falos, anos y Edipos por todo sitio” (2010, p. 783) –, ela viabiliza a ideia de que para o protagonista o cigarro será seu objeto de fetiche na medida em que lhe permite não ser castrado de sua paixão e desejo, que é a escrita.

É possível considerar, então, que o cigarro funciona como o mediador entre a vida e a escrita do protagonista. Nesse sentido, é pertinente trazer a imagem do triângulo, proposta por René Girard em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*: o desejo, em lugar de autônomo, depende sempre da figura de um mediador, de uma figura que orienta a direção do nosso olhar. Ou seja, o indivíduo só se relaciona com seu real objeto de desejo indiretamente, a partir de um outro objeto mediador. “Todos los deseos recaen sobre abstracciones [...] Del mediador, verdadero sol artificial, desciende un rayo misterioso que hace brillar al objeto con un resplandor engañoso.” (GIRARD, 1963, p. 17) No conto, essa relação se dá por meio do cigarro que é colocado entre o narrador e a escrita, sendo as três pontas do triângulo: narrador-cigarro-escrita. A partir da lógica proposta, o que o protagonista nos descreve como sendo um desejo espontâneo pelo tabaco seria, na realidade, um desejo indireto pela escrita. A relação mediada pelo vício foi abordada pelo próprio autor em mais de uma ocasião, como afirma Vivian Abenchuchan, em seu ensaio “Fumador por vocación”. O ato criativo havia adquirido para Ribeyro a mesma natureza dos vícios: um hábito que logo se transforma em uma doença incurável, autodestrutiva e fanática, mas que ao final, se mostra como o único remédio possível contra “la grisura del mundo” (2009, p. 417). Portanto, ainda que o narrador afirme diversas vezes que o cigarro é sua paixão e vício, é possível entender que a escrita e mesmo a literatura seriam suas verdadeiras obsessões, sendo o tabaco apenas o mediador fetichizado que possibilita alcançá-las.

É interessante notar que a ideia de fetiche já havia aparecido em “El polvo del saber”, como cito no capítulo anterior, na cena em que o protagonista está diante da destruição da biblioteca e recolhe um único livro que havia sobrevivido ao tempo e aos maus-cuidados. A importância deste único exemplar é menos a de um livro e mais a de um objeto fetichizado: o

personagem só consegue se relacionar com seu real objeto de desejo, a biblioteca, a partir deste outro objeto mediador, o livro resgatado. No entanto, enquanto o narrador-fumante consegue acessar a vida e o prazer por meio do cigarro, o livro francês somente enfatiza a impossibilidade de acesso deste outro personagem ao seu principal objeto de desejo que era a biblioteca destruída do tio-bisavô.

Europa desmistificada

Ao escolher um narrador autoirônico latino-americano que tenta ganhar a vida na Europa por meio de sua escrita, Ribeyro também constrói uma versão menos nobre das cidades europeias. Retomando a questão autobiográfica do conto, é interessante considerar que o próprio autor, graças a uma bolsa de estudos, mudou-se ainda jovem para Paris, onde escreveu grande parte da sua produção, deixando para trás um futuro “promissor” pré-estabelecido na área do Direito, graduação que não chegou a concluir. Ele trocou a provável estabilidade e segurança de sua vida em Lima para viver uma história muito menos abastada e mais imprevisível em um continente onde sua presença foi sempre relegada à margem, condição intrínseca ao fato de ser estrangeiro. Ele deixa seu país e seu futuro assegurado para viver em países do então chamado Primeiro Mundo, ainda que neste novo contexto permaneça marginalizado de todo desenvolvimento, sem acesso à efervescência cultural e econômica que o rodeava. Essa questão é trazida pelo protagonista que desmistifica qualquer ilusão de uma vida europeia glamourosa e ela também aparece no texto 142 de *Prosas apátridas*, sobre a visão do estrangeiro de país subdesenvolvido: “La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos. Su complejo de proceder de zonas periféricas, subdesarrolladas, y su temor a que los tomen por incultos. [...] Su propio brillo los desluzce” (RIBEYRO, 2014, p. 109). Javier de Navascués faz uma análise interessante sobre essa discrepância entre a versão idealizada dos latino-americanos e a realidade europeia:

Europa, lejos de presentarse como tierra de promisión, se presenta desde el principio como un espacio de desarraigo. Frente al tipo marginal de las historias peruanas, se inventa otra forma de marginación. Los personajes deben asumir su condición de seres olvidados por el hecho de proceder de tierras desconocidas y remotas. [...] No queda nada de la imagen transmitida por el modernismo finisecular, que había caído presa del encanto sensual de la Ciudad-Luz. (NAVASCUÉS, 2004, p. 69-70)

O crítico afirma que durante o Modernismo foi elaborada a imagem de uma Paris ideal a partir de autores como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Díaz Rodrigues, entre

outros, e que mesmo com as variações e tons particulares de cada um, eles impregnaram o imaginário do latino-americano a partir de então. E é precisamente essa imagem que Ribeyro rompe com o narrador-protagonista de “Solo para fumadores”. A autoironia funciona como estratégia de crítica sobre a visão idealizada dos latino-americanos com relação à Europa, além de possibilitar comentários e juízos de valor sobre escritores, literatura e relações sociais e econômicas. O protagonista fala de si para falar de tudo o que ele representa.

Em comparação com a produção ribeyriana, é interessante notar que em “Solo para fumadores” o autor faz com que duas questões normalmente antagônicas em seus contos estejam presentes no mesmo narrador-protagonista: embora pertença a uma elite limenha e utilize a autoironia como estratégia para criticar os comportamentos e costumes dessa classe, no contexto europeu ele é também um indivíduo marginalizado e fracassado, como a maioria dos indivíduos que protagonizam as narrativas peruanas do autor. “[...] Mis personajes son marginales como yo me siento marginal. A mí nunca me ha gustado estar en línea, en frente de la talla; me gustaba estar un poco en retirada.” (RIBEYRO, 1996, p. 112) O recurso é explicado com clareza por Muecke: “ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la como irônica. (Se somos um artista, então apresentamo-la aos outros)” (1995, p. 61). Portanto, nessa narrativa curta o autor articula as incoerências e dualidades contidas não só no discurso e nas ideias do protagonista, mas na própria vida.

Esse olhar realista e crítico em relação a si mesmo, enxergando-se como um tipo marginalizado, se estende a outros protagonistas frustrados, tímidos ou desfavorecidos pelas circunstâncias do espaço urbano moderno. A marginalização desse personagem é evidenciada pela maneira impessoal como ele se relaciona com os espaços do relato. E embora o conto seja fortemente associado ao lugar – ele enumera diferentes cidades, países e ambientes – eles parecem se confundir entre si, não ficando tão evidente, por exemplo, o que diferencia Paris de Munique, ou Londres de Amsterdã. A essa relação pouco específica com o espaço soma-se a condição de autoexílio que, segundo Valero Juan, confere à narrativa do autor uma dimensão universal, já que permite transcender o marco de referência nacional e oferecer uma perspectiva literária da cidade a partir de um ponto de vista geral:

El estudio de la aplicación en la urbe europea de los mismos conceptos utilizados para la creación literaria de la ciudad americana, ratifican esta propensión universalizadora de los cuentos de Ribeyro, puesto que dichos conceptos se enarbolan sobre una base común en los esquemas de aprehensión de la ciudad moderna. (VALERO JUAN, 2001, p. 393)

A condição de estrangeiro marca de forma determinante a relação do protagonista com

o espaço e os demais personagens. Nos contos que se desenvolvem em cidades europeias, o autor integra em sua literatura as realidades inéditas que o rodeiam e, com isso, ele encenifica o novo “teatro urbano” europeu do qual fazem parte personagens estrangeiros, como ele, que formam o mundo pequeno burguês ou proletário. Esses indivíduos que habitam pensões velhas, “hoteluchos” ou casas de ambiente escuro ou triste, se relacionam com outros seres também marginalizados da sociedade europeia. “Estos vínculos ponen al descubierto la alienación, la incomunicación, el anonimato, en definitiva la deshumanización de los habitantes de la ciudad moderna presentada como resumidero de iniquidades.” (VALERO JUAN, 2001, p. 393) O olhar realista e crítico surge em relação a si mesmo, enxergando-se como um tipo marginalizado, e se estende a demais protagonistas frustrados, tímidos ou desfavorecidos pelas circunstâncias do espaço urbano moderno.

Marginalidade universal

Resumidamente “Solo para fumadores” pode ser definido como uma autobiografia narrada a partir de uma postura marginal do protagonista com relação à própria vida: ele fala de um lugar solitário, introspectivo e em constante flerte com o fracasso e a morte. Ao estabelecer uma distância irônica com relação ao mundo e suas próprias vivências, o narrador-protagonista não deixa de ser parte deste mesmo mundo, mas antes rompe com uma possível visão apática da realidade. Para Efraín Kristal, os narradores de Ribeyro nunca participam do mundo narrado, ainda que a narrativa seja em primeira pessoa. Eles são uma consciência reflexiva, já que refletem sobre o mundo externo que observam: “para que el narrador observe objetivamente y reflexione subjetivamente, sus reflexiones deben ocurrir en otro ámbito que en el ámbito del mundo de los sucesos” (KRISTAL, 1996, p. 129).

O conto é exemplo de que nas narrativas ribeyrianas em primeira pessoa, embora o narrador esteja no centro dos acontecimentos ao falar de si mesmo, as histórias denotam uma marginalidade desses protagonistas com relação ao contexto em que estão inseridos. É como se o seu julgamento partisse sempre de um olhar de fora, ainda que ele esteja contando a própria história, como se não estivesse realmente fazendo parte dela e se relacionando diretamente com os demais personagens. Esse distanciamento é possibilitado ou ao menos intensificado pelo uso da autoironia. Em entrevista a Jason Weiss, meses antes de sua morte, Ribeyro falava sobre seu posicionamento distanciado que se desdobra em seus narradores:

Yo quería preservar esa actitud de ser un hombre de frontera. Y no estar integrado a un medio cultural diferente. Siempre me ha gustado estar un poco al margen, un poco como francotirador, si se quiere. Esa ha sido siempre mi actitud frente a la literatura misma, frente a la cultura. (1996, p. 112)

Paradoxalmente, estando à margem e dando voz a personagens marginalizados, o autor os coloca no centro das questões que postula. O ceticismo latente, sua descrença e pessimismo ressignificam comportamentos, situações e valores pré-concebidos. Para o filósofo francês Georges Palante, a ironia é uma característica muito presente nas atitudes do indivíduo diante da sociedade contemporânea e está muito próxima da tristeza, porque celebra a derrota da razão, e portanto, nossa própria derrota (apud MINOIS, 2003, p. 567). Essa definição parece descrever com bastante precisão a poética de nosso autor. Valero Juan afirma que, assim como o narrador, a literatura do autor também padeceu de uma doença incurável, “una dolencia que paradójicamente la vivifica y cuyo nombre fue la frustración, el fracaso, la tristeza” (2005, p. 30). Apesar disso, ela afirma também que em sua obra há uma dose de esperança. Nesse sentido, é curioso notar que em relação à tônica preponderante no restante de sua produção contística, precisamente em “Solo para fumadores” a narrativa apresenta um final aparentemente otimista.

E ainda que Ribeyro se detenha em fatos vividos ou ouvidos, ainda que tenha criado para si uma determinada persona literária, ainda que ambiente suas ficções em tempos e espaços historicamente verificáveis, é importante ressaltar que suas narrativas não são datadas, sua criação literária não é uma simples reconstrução da memória. Por meio de matérias-primas calcadas na realidade (de tempo, espaço e vivências), o escritor as transforma dentro de um universo narrativo que sobrevive ao passar do tempo, se mostrando ainda atual e moderno nos dias de hoje. Isso talvez se explique não só pela pertinência das questões levantadas, mas principalmente pelas escolhas formais com que as elaborou.

3. IRONIA E EXISTENCIALISMO

“Não contente em revelar a cisão entre a palavra e a realidade, a ironia inocula a dúvida no espírito: não sabemos o que é realmente real, se é o que nossos olhos veem ou o que nossa imaginação projeta.”
(PAZ, 2012, p. 330)

O ceticismo e o existencialismo que compõem a poética de Julio Ramón Ribeyro, comumente analisados por estudiosos e críticos, são ferramentas que permitem veicular suas indagações mais profundas. Nesse sentido, o uso da ironia viabiliza e intensifica essa postura questionadora com relação a pressupostos estabelecidos, o que desloca a atenção para tornar evidente o pessimismo existencial que se desenvolve na prosa ribeyriana (DI LAURA, 2004). Neste capítulo, analiso nos contos “Silvio en El Rosedal” (1976) e “Solo para fumadores” (1987) a ironia como estratégia discursiva e a forma como se relaciona com a visão de mundo do autor, em flerte constante com o ceticismo e a filosofia existencialista.

Octavio Paz afirma que entre as palavras e a realidade há um vazio abismal e aquele que o transpassa se precipita no vazio e enlouquece. “O remédio contra a fascinação do abismo chama-se, em termos estéticos, ironia; em termos racionais, filosofia. Ambos são uma *sagesse* heroica, um andar na corda bamba.” (2012, p. 333) Em outras palavras, a única maneira possível de apreender a realidade por meio das palavras seria dotá-las de uma multiplicidade significativa que desse conta da amplitude e da complexidade próprias da existência. É o que também afirma Linda Hutcheon com relação ao poder da ironia para remover a certeza de que as palavras significam apenas o que elas dizem, projetando o significado para além do literal (2000, p. 32). Nos contos de Ribeyro, a multiplicidade de sentido surge por meio da relação entre a loucura e esse “andar na corda bamba” que aparece de forma insistente, ainda que velada, ao longo de grande parte de suas narrativas. Ele recusa as explicações e opta pela abordagem irônica e, por vezes, patética.

Northrop Frye acredita que cada modo literário desenvolve sua própria projeção existencial: a mitologia se projeta como teologia, o mimético elevado projeta uma filosofia quase platônica de formas ideais, e a ironia projeta o existencialismo propriamente dito (2014, p. 182). Sendo assim, a ironia pode ser traduzida como o meio que a arte contemporânea tem para se auto-representar, como articulação com a filosofia e a poesia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário (BRAIT, 2008, p. 34).

De modo geral, é possível afirmar que o existencialismo é uma filosofia que coloca sobre o ser humano toda a responsabilidade por suas ações. Essa especulação voltada para a determinação do ser remonta à Antiguidade greco-latina e passa a ter uma tendência filosófico-literária a partir das teorias de Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. “O texto literário funciona como instrumento do pensar filosófico [...] Repetido continuamente, gera o absurdo cósmico, a angústia, o tédio existencial, a náusea infinita.” (MOISÉS, 2004, p. 178) Levando em conta a concepção de Ribeyro sobre a literatura, é possível compreender sua incursão contínua nesse terreno enigmático e estimulante da filosofia existencialista:

Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos. (RIBEYRO, 2014, p. 50)

Ribeyro constrói narrativas que postulam questionamentos sobre a literatura, as relações humanas e a existência. Valendo-se então da ironia e da filosofia existencialista, se preocupa mais em postular perguntas e menos em encontrar respostas, estabelecendo um diálogo entre sua escrita e a vida. Tais indagações aparecem de maneira determinante nas narrativas analisadas neste capítulo.

Ironia como estratégia estruturante

Em “Silvio en El Rosedal” são convocados alguns dos problemas centrais da comédia humana: o sentido da existência, a natureza do amor, a índole do desejo, o direito à realização pessoal. Essa disposição em encarar questões universais, segundo Peter Elmore, revela de modo claro a maturidade da consciência ética e artística do escritor. Não à toa, este é um de seus contos mais conhecidos e muitos leitores e críticos o consideram um dos melhores. A opinião foi compartilhada por ele próprio em diversas entrevistas e também em seu diário, dois anos após a publicação da narrativa: “Confirmo mi preferencia por ciertos relatos, entre ellos ‘Silvio’, el mejor de los que he escrito” (2008, p. 603).

O conto narra os anos de Silvio Lombardi a partir do momento em que herda do pai El Rosedal, uma fazenda charmosa e cobiçada perto de Tarma, pequena cidade localizada na região central do Peru, a 230 km da capital, num vale dentro da cordilheira dos Andes. O

protagonista tem por volta de quarenta anos de idade e troca a vida urbana de Lima por esse espaço rural, recluso, tranquilo, além de melancólico e introvertido. Graças à educação severa do pai – “tiránico y avaro” – que o arrancou do colégio logo após a morte da mãe para que o ajudasse na loja de ferragens, Silvio acabou por se tornar um homem sem iniciativa ou paixões. Mas depois de uma vida privada de prazeres, se vê diante da oportunidade de se libertar e realizar seus desejos. Embora a princípio ele receba a herança da propriedade como um fardo, com o passar dos anos, vai se entusiasmando com a ideia e, impulsionado pelos seus altos e baixos emocionais, se envolve em diversas empreitadas para logo se desinteressar por cada uma delas. Há uma constante busca do protagonista por alguma atividade que realmente preencha sua vida: tenta se relacionar com os vizinhos, melhorar a estrutura da fazenda, ampliar os ganhos com o gado, reaprender a tocar o violino...

Essa rotina monótona e desesperançada muda de maneira significativa quando Silvio descobre que as rosas do jardim no centro do casarão da fazenda formam um desenho enigmático e a partir disso se empenha por encontrar seu possível significado. Ao avistar de longe o roseiral, reconhece formas geométricas e supondo que se trata de uma mensagem em código Morse, traduz as letras SER (ou RES). Apesar de inicialmente sentir-se animado com a descoberta, logo se dá conta de que não consegue compreender o que as iniciais realmente significam e passa longos períodos confabulando alternativas, vítima de um comportamento obsessivo em flerte com a loucura. As tentativas são infrutíferas e as possibilidades bastante vagas e imprecisas. Depois de algum tempo, momentaneamente desinteressado pelo enigma, recebe a carta de uma prima da Itália, Rosa Eleonora Settembrini, pedindo que a hospede junto com a filha, Roxana Elena. Silvio é tomado por uma enorme emoção ao se dar conta de que as iniciais de ambas são compostas exatamente pelas três letras que ele havia decifrado no roseiral: Rosa Eleonora Settembrini e Roxana Elena Settembrini – RES. Ele não só aceita a vinda delas como manda dinheiro para as passagens. Ao chegarem meses depois, o protagonista instantaneamente se encanta com a beleza da sobrinha Roxana e se dedica a satisfazê-la, buscando em vão sua atenção e amor. O conto termina quando Silvio organiza uma festa em comemoração aos 16 anos da moça, um pretexto para apresentá-la às famílias vizinhas, mas abandona tudo e se recolhe na torre que dá visão privilegiada ao roseiral, onde toca seu violino “para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (p. 671). O desfecho pode ser entendido como outro momento de irracionalidade do protagonista. No entanto, se visto do ponto de vista da alegoria e considerando o tratamento irônico dado a essa experiência, também é possível associar a uma visão da experiência humana a partir do existencialismo, como apresento mais adiante.

No caso de “Solo para fumadores”, sem uma interpretação irônica é possível afirmar que se trata de uma narrativa sobre um escritor sem sucesso e viciado em tabaco, que consome a própria vida em função desta paixão. No entanto, o que Ribeyro nos apresenta, por meio da ironia, é um texto com muitas camadas interpretativas superpostas e a exposição de uma série de problemas éticos, existenciais e morais profundos num relato montado numa estrutura aparentemente tradicional, na qual opta-se por técnicas de composição clássicas para a construção do conto. As principais características de uma narrativa tradicional estão, de fato, colocadas à disposição do leitor: há um narrador em primeira pessoa, que conta sua própria história de maneira cronológica, fala sobre sua relação com outros personagens, descreve espaços, situações e reflete sobre essas experiências. Aparentemente não há nenhuma inovação na maneira como esses elementos são trabalhados, em comparação com outros autores do século XX. No entanto, a irreverência de Ribeyro está em não conduzir a nenhum clímax ou anticlímax. O próprio narrador declara que ele não está à procura de nada com este relato: “no es mi intención sacar de él conclusión ni moraleja” (p. 790). Portanto, apesar de se ater à forma tradicional o autor esvazia de sentido a sua lógica e causalidade.

Essas duas narrativas apresentam uma série de semelhanças, entre elas o fato de poderem ser compreendidas a partir da definição de *ironia romântica* que, como vimos em capítulos anteriores, marca o momento em que os autores passam a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as várias dimensões e camadas interpretativas do que dizem.

La escritura “nace” del mundo que representa en ambigua relación con el mismo: no quiere ser sólo su conciencia o su crítica, sino también su producto, su metáfora, su forma íntima. Escritura severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brío de lo oral, aunque rehusa darse al mismo. Discurso, se diría, modulado por las entonaciones de la crítica, la crónica, la autobiografía, la parábola, formas ficticias por las que discurre el habla, más cerca del mundo narrado, como su materia misma. (ORTEGA, 1985, p. 136)

O uso da ironia literária pode ser entendido, portanto, como uma tentativa de dar unidade às incongruências de que o discurso se ocupa e, além disso, como parte estruturante do texto, estratégia que determina um ponto de vista.

Ceticismo vital

Nos dois contos em questão, Ribeyro parece jogar com a ideia do pessimismo e ceticismo de maneira irreverente em comparação com o restante de sua produção. Apesar de

apresentar protagonistas com diferenças fundamentais (de personalidade, estilo de vida, visão de mundo, história etc.), há uma similaridade na maneira como os narradores se relacionam com a entrega de suas existências.

Em “Silvio en El Rosedal”, o fato de não haver mensagem alguma no desenho do jardim da propriedade ajuda a reforçar a ideia de ceticismo, já que não há solução alguma a ser encontrada além do mundo aparente da materialidade das roseiras. E a ironia está a serviço de uma visão materialista do mundo, na qual não há espaço para o sobrenatural, nem para as soluções maravilhosas das narrativas antigas do mundo mágico. Já em “Solo para fumadores” é trágica e aparentemente sem saída a relação do protagonista que consome a própria vida por meio do cigarro. No entanto, ao estabelecer um paralelo entre a visão desses dois narradores e as teorias existencialistas em discussão na época de produção dos textos ribeyrianos, é possível encontrar um viés interpretativo.

Sem pretender reduzir a compreensão do conto unicamente ao existencialismo, acredito que ao trazer a teoria sartreana é possível explorar a análise do enredo. Um dos principais estudos referentes ao tema é “O existencialismo é um humanismo” (1970), de Sartre. Para ele, “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo” e sendo assim, nenhum homem nasce herói ou covarde, mas faz de si, a partir das próprias escolhas e vivências, alguém heroico ou não. O mundo não dá sinais ou indica caminhos que devam ser tomados, cada um olha para o mundo buscando correlações entre os fatos com a finalidade de encontrar respostas e orientações: “na realidade, as coisas serão como o homem decidir que elas sejam”. Sartre entende que o homem é o dono de si mesmo e de sua própria história, sendo total e absolutamente livre para fazer de si tudo aquilo que deseja. “Antes de alguém viver, a vida, em si mesma, não é nada; é quem a vive que deve dar-lhe um sentido; e o valor nada mais é do que esse sentido escolhido” (SARTRE, 1984, p. 21). É importante destacar que essa tese sartreana da livre escolha foi sistematicamente sendo destruída pela crítica marxista que considerava uma série de determinantes, como a alienação, que permitiam concluir que a liberdade tal qual Sartre a prega em seus primeiros escritos, não existe.

De todo modo, é interessante considerar que a partir da teoria existencialista é possível pensar que o narrador-fumante constrói o sentido de sua vida (e de sua autobiografia) a partir do prazer de fumar, enquanto Silvio busca encontrar o sentido de sua existência no roseiral. Esse continuamente indaga qual seria, afinal, o sentido da existência:

La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor buscando un indicio. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo debía haber una contraseña, algo que

permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad. (p. 653)

Essa citação parece determinar a aporia do conflito dos dois protagonistas: Silvio e o fumante são de fato livres? Para Eva M^a Valero Juan, este fragmento contém a pergunta definitiva e essencial da narrativa ribeyriana. A busca vital do personagem por decifrar o enigma das figuras do roseiral seria a representação imaginária desse questionamento existencial do próprio autor. Portanto, é possível considerar o jardim como uma metáfora da literatura de Ribeyro, cuja amplitude significativa faz referência ao seu ideal artístico. O roseiral seria “la explicación indirecta para sugerir el misterio, como manifestación de esa afición tan suya hacia los posibles enigmas ocultos en la realidad” (VALERO JUAN, 2001, p. 550).

É interessante notar que ela recorre a termos como “mistério” e “enigmas ocultos” para dar nome ao que não tem resposta. Peter Elmore está de acordo com essa visão ao dizer que nas figuras geométricas que surgem em um jardim ou no vasto mosaico de uma obra impressa, intui-se um desenho, a evidência de uma arquitetura que leva em si uma promessa de sentido (2002, p. 197). Promessa que, na nossa leitura, não se cumpre.

No entanto, há uma diferença considerável na maneira como a visão de Ribeyro e a definição de Sartre se relacionam nos dois contos e isso se deve principalmente aos narradores. No caso de “Solo para fumadores”, a narrativa em primeira pessoa faz com que o ponto de vista do narrador-protagonista permeie toda a narrativa. Trata-se de um olhar existencialista que inclui na própria escrita o prazer de escrever e ler, característica que ajuda a construir a ironia e o humor narrativo. Nesse sentido, a escolha entre o dito e o não-dito remete à “teoria do iceberg” (1964), de Ernest Hemingway, em que um texto literário deve dizer somente um terço de todo seu conteúdo e deixar que a imaginação do leitor componha os outros dois terços. Dito de outro modo: o que aparece, além de mostrar-se de forma eficiente – e por essa mesma razão –, deve sugerir o que está abaixo; e a parte omitida ajuda a reforçar a narrativa. Ao contar ou descrever de modo que todos os elementos pareçam ter o mesmo grau de importância (no conto específico é possível equiparar os cigarros à própria vida do protagonista, por exemplo), cria-se uma massa literária que dá o efeito de sugestão pretendido. O resultado é um texto que a partir da colaboração ativa do leitor faz fluir em sua superfície tudo que está apenas insinuado.

Em “Silvio en El Rosedal”, a visão do narrador raras vezes coincide com a do protagonista, mas isso se dá de forma determinante no desfecho do conto, em que há uma tomada de consciência do personagem a partir de um viés também existencialista. Silvio, que passa a vida à margem de sua própria história como se procurasse um código secreto que lhe permitisse adentrá-la, possuí-la e guiá-la, finalmente se liberta dessa busca infundável por

respostas quando vai com seu violino até o alto da torre e se dá conta de que não há nenhum desenho críptico: “No se veía nada [...] ¿Donde estaba el mensaje? [...] En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (p. 671). A conclusão, longe de desanimá-lo, o faz sentir sereno e soberano. A angústia, a ansiedade e a falta de sentido que o acompanharam durante dez anos vivendo em El Rosedal dão lugar ao alívio e à plenitude.

Aún intentó una nueva fórmula que improvisó en el instante: las letras que alguna vez creyó encontrar correspondían correlativamente a los números y sumando estos daban su edad, cincuenta años, la edad que tal vez debía morir. Pero esta hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlos se sintió sereno, soberano. (671)

Nesse sentido, é interessante notar que há uma coincidência com relação ao final de “Solo para fumadores”: o narrador-protagonista sobreviveu a todos os percalços que o fumo lhe causou e, para sua satisfação, segue vivo e fumando. O autor, caracterizado por seu tom pessimista e por finais trágicos que reforçam o fracasso arrebatador dos personagens, também adota certo tom de “vitória” deste narrador-protagonista que passou a vida buscando justificar e possibilitar a continuidade de seu vício, indo contra todos os indícios e opiniões de que essa não era a melhor escolha a ser feita. No entanto, esses desfechos parecem estar mais associados com uma certa resignação a uma existência carente de chaves, de caminhos. Enquanto Silvio compreende que a existência não é composta de caminhos que conduzem a um sentido geral, o fumante, apesar de seguir vivo, caminha veloz e doente para seu fim, como aliás todos nós.

Silvio procura respostas e sinais em tudo que o rodeia, e o narrador-fumante dá indícios de que nada, nem ele mesmo, deve ser levado a sério, já que não leva a própria vida a sério, nem os conselhos do médico, nem os pedidos da família. A ironia está próxima da consciência do nada, ou seja, está intimamente relacionada com o existencialismo e a melancolia (MINOIS, 2003, p. 567). Há uma relação estreita entre a ironia dos narradores e a convicção derradeira dos protagonistas. Nesse sentido, além do existencialismo que marca a narrativa, é possível pensar também no ceticismo destes personagens.

Narrador existencialista

Como em “El profesor suplente”, “Espumante en el sótano” e “El polvo del saber”, o narrador é a chave central para construção de um discurso irônico nos contos aqui analisados. No caso de “Solo para fumadores”, a narrativa em primeira pessoa se vale principalmente da autoironia como recurso de distanciamento; e a narrativa em terceira pessoa de “Silvio en El

Rosedal” é feita por meio de uma voz onisciente que constrói um relato opinativo e com juízo de valor.

O discurso indireto livre é adotado em “Silvio” principalmente nas situações em que os pensamentos do protagonista ou dos demais personagens ajudam a reforçar a imagem de seu fracasso, como no trecho em que os convidados aplaudem sem entusiasmo a apresentação do dueto de violinos: “Era evidente que les había pasado por las narices un hecho artístico de valor universal sin que se diesen cuenta” (p. 662). Essa afirmação, que pode ser tanto o pensamento do personagem quanto do narrador, valoriza a importância da apresentação e é contrastada com o fato de que somente doze dos cem convidados haviam comparecido, sendo que um deles sequer ficou na festa para ouvir a apresentação. O evento foi, portanto, um fiasco, ainda que ele e seu professor possam ter realmente tocado magistralmente. Silvio parece em descompasso com o contexto, já que apesar da excelente execução musical, os poucos convidados que compareceram não prestaram atenção, o que reforça um sentimento de solidão e incompreensão.

É interessante notar que, ao contrário de Aníbal Hernández, o protagonista de “Espumante en el sótano”, não há o patetismo entre a percepção de Silvio e o que de fato está acontecendo. Apesar disso, nas duas narrativas a adoção do discurso indireto livre permite a confusão proposital entre aquilo que é o pensamento do personagem e aquilo que o narrador pensa. Na cena do concerto, o leitor pode ter a sensação de que Silvio fez de fato sua melhor interpretação, entendendo a afirmativa não como um pensamento do protagonista, mas uma afirmação do narrador. E essa ambiguidade discursiva, que enriquece as possibilidades interpretativas, aparece desde o início do conto, quando é dito que “sus únicos momentos de felicidad los había conocido realmente de niño, cuando vivía su madre [...] que le pagó con sus ahorros un profesor de violín durante cuatro años” (p. 648). O narrador – vimos – nos conta que logo após a morte da mãe, o pai de Silvio o tira da escola para que ele trabalhe em sua loja de ferragens com o intuito de juntar dinheiro para voltar a viver na Itália e se vingar do primo. Essa mudança o teria transformado em um homem sem paixões ou desejos, em contraposição ao jovem que tocava violino e dava algumas escapadas noturnas pela cidade, “buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño” (p. 648).

A cena conversa com o momento da apresentação do concerto de Silvio para os vizinhos – “durante esos días de inspirada creación había sido algo, tal vez efímeramente, una voz que se perdió en los espacios siderales y que, como la luz, acabó por hundirse en el reino de las sombras” (p. 662) – e certamente se relaciona com a frase final do conto: “Levantando su violín

lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo [os aplausos, as músicas do baile]. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (p. 671). Essa relação está na tentativa do protagonista em retomar a ingenuidade e os prazeres vivenciados em sua infância e é precisamente a música, o violino, que permite tal feito.

O narrador atua, portanto, de maneira dupla, tanto como porta-voz dos pensamentos de Silvio, quanto como o intermediário entre pensamentos e ações do protagonista e o contexto e os demais personagens. Nem sempre fica claro de qual dos dois modos ele está atuando. Vemos tal postura ambígua, por exemplo, com relação às mudanças de humor de Silvio ao longo da narrativa. Há momentos de total monotonia e descrença, como quando suas tarefas habituais (se levantar, comer, se lavar, dormir...) são metaforicamente descritas como “tener que leer todos los días la misma página de un libro pésimamente escrito y desprovisto de toda amenidad” (p. 663). E também há fases em que as novidades o entusiasma e motivam sua dedicação excessiva, como voltar a tocar violino: “En un par de meses, a razón de cinco o seis horas diarias, alcanzó una habilísima digitación y meses después ejecutaba ya solos y sonatas con una rara virtuosidad” (p. 660).

Com a mesma intensidade com que essas paixões são iniciadas, o protagonista as abandona. Essa repetição, sempre permeada por questionamentos existenciais, ajuda a reforçar uma ideia de certa irrelevância nestas tentativas, certa banalidade que é intensificada principalmente pela voz irônica do narrador. Ele constrói uma espécie de olhar duvidoso sobre o protagonista ao retratar a paixão e a dedicação com que ele se dispõe a realizar cada empreitada, convencendo-se, a cada vez, de que finalmente encontrou uma razão para viver e ocupar seus dias, para pouco tempo depois deixar de ver sentido naquilo que lhe tomara a cabeça e as emoções. Quando por fim Silvio se apaixona pela sobrinha e muda completamente seus hábitos e planos, o narrador intensifica a ironia e o juízo de valor em relação ao protagonista. É a partir da chegada da prima e da sobrinha que esse tom irônico se acentua.

Com a chegada de Rosa e Roxana o discurso indireto livre veicula os pensamentos apaixonados de Silvio e, nesse sentido, evidencia-se uma visão platônica e romântica do protagonista. “Todo lo que ella [Roxana] tocaba resplandecía, su más pequeña palabra devenía memorable, sus viejos vestidos eran las joyas de la Corona, por donde pasaban quedaban las huellas de un hecho insólito y el perfume de una visita de la divinidad.” (p. 665) A ironia se acentua por não ser possível ao leitor desvendar se o exagero do discurso é uma simples transposição dos pensamentos de Silvio, ou um recurso do narrador para ridicularizar o personagem. Em alguns trechos a opinião do narrador é claramente dada, como quando critica os sonhos de grandeza de Silvio com relação aos cuidados com a sobrinha: construir uma

universidade em Tarma onde ela pudesse estudar, mandar fazer suas roupas nos melhores costureiros de Paris e contratar um cozinheiro de renome para inventar diariamente um prato novo.

Pero naturalmente que tuvo que reajustar estos planes a la modestia de sus recursos y se limitó a ponerle una profesora de español y otra de canto, hacerle sus trajes con una solterona del lugar y obligar a Basilia Pumari a que se pusiese delantal y toca al servir, lo que arruinó su belleza nativa y la convirtió en un mamarracho colosal. (p. 666)

A partir deste ponto o discurso narrativo se distancia dos pensamentos do protagonista e é marcado diversas vezes com a opinião irônica do narrador ao exagerar os esforços de Silvio ou sua visão distorcida da realidade, como é possível perceber no parágrafo seguinte ao citado acima: “Silvio le había narrado ya diez veces su infancia y su juventud, adornándolas con la imaginación de un cuentista persa, y le había ejecutado interminables veladas toda la música para violín que se había escrito desde el Renacimiento” (p. 666). É como se a chegada da prima e da sobrinha à fazenda marcasse uma espécie de distância maior entre o narrador e Silvio, que só será desfeita no final do conto, com a suspensão da ironia.

Considerando que a narrativa se dá a partir de um tempo e um espaço posteriores (estrutura que também comparece nos contos analisados em capítulos anteriores), é evidente que o narrador já sabe de antemão que a paixão de Silvio não será correspondida pela sobrinha e ao contrário, ele chegará a ser praticamente desalojado de sua própria casa pela prima Rosa, perdendo seu refúgio e lhe restando somente a torre, o violino e o roseiral.

Retomando a afirmação de Italo Calvino, de que a ironia permite dizer além do que se pretende, incluindo toda a complexidade e contradição do mundo (2009, p. 189), é possível afirmar que o narrador não tem somente a intenção de descrever o ponto de vista de Silvio, mas incluir em suas afirmações irônicas as muitas outras possibilidades existentes além da escolhida pelo protagonista. Enquanto o personagem busca diferentes motivos que justifiquem sua existência, até mesmo contentar-se com um dia-a-dia simples de se levantar, tomar vários cafés acompanhados de seu respectivo cigarro, dar uma volta pela fazenda e orientar o trabalho dos funcionários, o narrador afirma que Silvio “se abandonó a ese simulacro de la felicidad que es la rutina” (p. 658). A escolha da palavra “abandono” para descrever um momento em que o protagonista não está tomado pela inquietação do suposto enigma mas consegue se manter ativo, em contraposição a outros momentos em que ele não vê razão para tirar os pijamas ou sair de seu quarto permite supor que, na visão do narrador, os períodos existenciais e

questionadores do personagem são seus momentos mais lúcidos e ativos, ainda que nessas fases ele abandone os cuidados físicos e as relações sociais.

Essa disparidade entre as visões de mundo do protagonista e do narrador também é marcada por expressões ou imagens que este antecipa aos fatos que narra posteriormente. Por exemplo, no início do conto o narrador utiliza o discurso indireto livre para descrever a impressão de Silvio quando vê a fazenda pela primeira vez, logo após a morte do pai, e afirma que a construção arquitetônica tinha o rigor e a elegância de uma composição *musical*. A escolha do termo “musical” faz referência direta ao elemento que se vincula tanto com um desejo não cumprido da infância do personagem – “Todo lo que él había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso” (p. 647) –, quanto com sua tomada de consciência no desfecho do conto, quando toca seu violino sozinho no alto da torre. Será precisamente por meio da música que ele encontrará outra forma de lidar com a ausência de símbolos do roseiral e com a própria existência. Quando os signos do roseiral se mostram insuficientes para abarcar os significados do mundo, Silvio recorre à música, “cuya inmaterialidad permite el acercamiento máximo a ‘lo no dicho’, a esa periferia connotativa de sonidos que alcanzan la cumbre de la emotividad plurisignificativa” (VALERO JUAN, 2001, p. 548).

Segundo Julio Ortega, assim como Silvio lê e busca encontrar significados no roseiral, o leitor busca significados na literatura. Incapaz de encontrar no mundo a solução do seu próprio enigma, Silvio se rende à linguagem mediadora da música, um código sem palavra que alcança e produz um sentido puro. A ironia remete à relação entre o conto e a atividade de leitor: “El lector que lee el mundo es leído por esa fábula que promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, la arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda” (1985, p. 141-145). A proposta da música instrumental coincide com a pretensão do autor de captar uma realidade ambígua, heterogênea, sempre aberta a múltiplos significados. A música seria, então, uma metáfora da incógnita existencial na mente de quem a imagina.

Outro momento em que o narrador antecipa uma expressão carregada de significados é quando Silvio acaba de se mudar para a propriedade rural e não consegue entender o propósito da torre no meio do pátio da casa principal, pois acha que ela destoa do resto da construção. Apesar disso, reconhece que ela dá um ar espiritual ao ambiente: “cuando uno entraba al patio se sentía [...] aspirado hacia una vida que no podía ser más que *enigmática*, recolecta y deleitosa.” (p. 649). Nesse caso, a escolha da palavra “enigmática” introduz e ajuda a compor o tema central do enredo que é a vida de Silvio construída em torno de um enigma mirabolante e sem solução. Aqui sentimos o afastamento irônico narrativo que põe a nu a sandice do protagonista.

Essas antecipações do narrador, a meu ver, emulam ironicamente a maneira como o protagonista se relaciona com a própria vida. Ou seja, enquanto Silvio busca no mundo e nos acontecimentos sinais que antecipem e permitam encontrar respostas que possam dar um sentido superior à sua existência, o narrador deliberadamente constrói essa lógica no texto, colocando palavras ou ideias que antecipam os acontecimentos que somente serão narrados posteriormente. Há ainda outro exemplo interessante do uso desse mecanismo quando o narrador apresenta as seguintes cenas em sequência: Silvio está se barbeando e questiona qual seria o sentido da vida, buscando respostas que a justifiquem e o narrador pontua que “en vano miró a su alrededor, buscando un indicio” (p. 653); há um espaço de linhas em branco e no parágrafo seguinte o narrador descreve que numa certa tarde tediosa o protagonista encontra a mensagem enigmática no roseiral. Não há referência ao tempo cronológico entre um acontecimento e outro, mas ao colocar uma cena depois da outra o narrador parece criar um efeito de causalidade entre elas. É porque Silvio busca encontrar um sentido para sua vida que a mensagem no roseiral pode tanto ser a resposta, quanto uma criação ilusória do protagonista. Nesse sentido, é possível entender também que o existencialismo ribeyriano é veiculado pela voz do narrador e, de tal modo, evidencia o paradoxo e a ambiguidade que constroem a ironia central do conto.

Ao transpor para o roseiral de maneira concreta um questionamento abstrato, Ribeyro constrói uma lógica irônica em que o pesado se torna leve e o leve, ridiculamente pesado (JANKÉLEVITCH, 2015, p. 78). Em outras palavras, ao enxergar que o conjunto de rosas formava uma sucessão de figuras – “un círculo, un rectángulo, dos círculos más, otro rectángulo, dos círculos finales” (p. 655) – o personagem transfere para o roseiral sua ânsia por encontrar um sentido maior para sua própria existência, como se ao decodificar o que ele supõe ser um enigma, pudesse descobrir o sentido geral da vida. Uma de suas suposições, a de que as siglas SER significavam o verbo “ser”, faz com que decida ser o que desejou desde criança: violinista. Portanto, os símbolos formados em um jardim, algo a princípio banal, transformam-se pelo olhar do protagonista em um “sinal” que norteia, a partir de então, as escolhas mais importantes e determinantes de sua vida. Esse tipo de inversão irônica cria também um efeito de surpresa e de inesperado. Em outras palavras, é surpreendente que o existencialismo seja apresentado de maneira tão rasa e palpável, ao mesmo tempo em que as formas geométricas em um roseiral sejam apresentadas de maneira séria e abstrata.

Silvio só passa a ter autonomia sobre sua própria vida e a liberdade de fazer as escolhas que deseja após a morte do pai. Ele decide então viver em El Rosedal para “gozar de su renta haciendo lo que le viniera en gana, si alguna vez le daba ganas de hacer algo” (p. 648). Diante

das infinitas possibilidades, a questão central de Silvio é justamente descobrir como gostaria de ocupar seu tempo: ele nunca soube exatamente o que gostaria de fazer ou como desejaria viver. Ao sentir-se absolutamente livre para fazer de si tudo aquilo que deseja, ironicamente se aprisiona em seus próprios medos e inseguranças. O tempo livre e o dinheiro servirão de impulso para questionamentos existenciais de quem desconhece a vida sem uma ordem superior – após a morte do pai. Nesse sentido, recorrendo a um viés psicanalítico, é possível supor que o amor e a devoção pela sobrinha funcionam a partir de uma lógica bastante similar, já que o protagonista ocupa seus dias e toda sua dedicação em satisfazê-la. Silvio não se sente dono dos próprios desejos, ele apenas se reconhece a partir do olhar do "grande outro", para utilizar o termo lacaniano que se refere à transferência do desejo individual para outra pessoa (LACAN, 1992). Ou seja, se antes Silvio tentava realizar o que imaginava que seriam os desejos do pai, posteriormente, busca realizar os de Roxana. Ao apaixonar-se ele desloca o comando de suas decisões para a menina de 15 anos. Desresponsabilizando-se de suas próprias vontades e decisões, uma vez mais.

Os questionamentos existenciais do protagonista são pontuados desde o início da narrativa e vão surgindo com mais frequência até o desfecho. Curiosamente, quanto mais indagações surgem, menos abstratas parecem e mais se associam a eventos pontuais e palpáveis. O primeiro marco existencialista no conto aparece na referência à infância de Silvio, quando a mãe pagava suas aulas de violino e ele perambulava sem rumo pelas noites da cidade “buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró” (p. 648). É interessante notar que este olhar em busca de algo que não sabe o que é descreve também a maneira como Silvio observa o roseiral. À primeira vista ele define as rosas apenas como um espaço encantado, existente desde tempos imemoriais. “No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto polícromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía” (p. 649). Cada vez mais ambientado em sua fazenda, a relação do protagonista com o jardim passa a ser obsessiva: “Cada vez que abandonaba el jardín tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo [...] pero siempre se retiraba con la impresión de un paseo imperfecto”.

Nos parágrafos que se seguem a esse trecho encontramos as perguntas existencialistas mais explícitas do conto, em que Silvio literalmente se questiona sobre o sentido da vida e supõe que “debía haber alguna contraseña, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad” (p. 653). A partir deste ponto os questionamentos do personagem necessariamente se associam ao roseiral e às possíveis explicações para as formas que avista no jardim. Incapaz de responder à pergunta

abstrata sobre o sentido da existência, Silvio transfere suas inquietações para o enigma do roseiral, tornando sua busca mais palpável, mas não menos impossível, como se comprova no desfecho da narrativa.

O uso da ironia por meio da inversão de valores também aparece em “Solo para fumadores”: o cigarro será mais importante do que tudo, inclusive a própria vida do narrador, como ele aponta ao longo do relato. Já na primeira frase do conto ele afirma que sua história se confunde com a de seus cigarros, dando a ambas uma importância, no mínimo, similar (p. 761). Em outro momento se define como um “siervo rampante” dos caprichos do tabaco (p. 781), evidenciando sua inferioridade diante do poder do vício. E a última frase, em que se despede dos leitores para comprar mais cigarro (p. 791), nos leva a concluir que fumar pode ser mais importante do que o texto que ele escreve – e estamos lendo.

O tabaco distorce o relacionamento entre o protagonista e seus amigos e familiares e eles só surgem e permanecem no enredo enquanto são significativos para a construção da narrativa, a partir dessa perspectiva do vício. Nesse sentido, um dos personagens mais admirados pelo narrador é Panchito. De maneira indireta, sem se valer de adjetivos elogiosos, no relato de seu primeiro encontro com este peruano anão que fuma Pall Mall, fica evidente o sentimento de admiração e gratidão que o protagonista tem por ele. A frase “Panchito, yo y los Pall Mall formamos un trío inseparable” (p. 770) deixa claro que para o narrador o novo amigo peruano e o cigarro que ele lhe oferece indiscriminadamente e sem custo têm o mesmo peso valorativo: ambos representando as duas caras de uma mesma moeda sem valor de mercado. O cigarro também serve para determinar a importância dos trabalhos que o protagonista realiza, como observo no capítulo anterior, e sendo assim não surpreende que em determinado momento ele considere que ser acompanhante de Panchito tenha sido um trabalho sério, além de bem remunerado: “Panchito me adoptó como su acompañante, lo que equivalía a haberme extendido un contrato de trabajo que asumí con una responsabilidad profesional. Mi función consistía en estar con él” (p. 770-771). A ironia está em considerar como sendo um trabalho o que na verdade foi uma relação de troca de interesses em que para ganhar cigarros, bastava que o protagonista acompanhasse Panchito às varandas dos cafés de Paris, comer, jogar bilhar e ao cinema. “Panchito era así, entre otras cosas un mecenas, pero que no aceptaba nada de vuelta, ni las gracias.” (p. 771-772) O narrador nos apresenta como uma relação profissional o que, em realidade, era uma troca de favores entre um escritor fumante que vive durante algum tempo sob a tutela de um delinquente fichado pela Interpol.

A inversão de significados ou de pesos também é evidente na diferença de tratamento dada aos demais personagens. Se por um lado o narrador prolonga a descrição de sua relação

com Panchito, por outro ele mal cita a mulher e o filho, que surgem em breves comentários, em sua maioria distantes e críticos. Ele conta que é casado e tem um filho em apenas uma linha, que coloca entre parêntesis: “Lo cierto es que una tarde caí en mi cama y comencé a morir, con gran alarma de mi mujer (pues entre tanto, aparte de fumar, me había casado y tenido un hijo)” (p. 780). O mecanismo tem como uma de suas características surpreender o leitor, já que se constrói na contramão das expectativas estabelecidas principalmente com relação ao gênero autobiográfico. Em entrevista a Gregorio Martínez e Roland Forgues, em 1983, Ribeyro dá sinais de uma visão irônica sobre o significado e forma de construção deste tipo de narrativa:

La autobiografía es un libro que está lleno de tópicos. Uno empieza hablando de sus ancestros, de sus padres, de su infancia, de su vida sexual, de su colegio, de sus amigos, de sus viajes. Todas las biografías al final se parecen. He estado tratando de buscar una nueva forma de abordar la autobiografía sin caer en los convencionalismos del género. (2015, p. 98)

“Solo para fumadores”, texto altamente autobiográfico, como já grande parte da crítica apontou, trata de um astuto e drástico recorte do espectro da experiência em um só aspecto, o do tabaco, e outras áreas da vida do narrador, como a arte, a política e os afetos, ficam em segundo plano (ELMORE, 2002). Esse desvio das características comuns da biografia pode ser observado também na cena em que o personagem está muito debilitado no hospital e sua família e amigos vão visitá-lo com alguma frequência e o doente interpreta as atitudes familiares pelo seu avesso: “Mi mujer me trajo un finísimo pijama de seda, lo que interpreté por un razonamiento tortuoso como ‘Si te tienes que morir que sea al menos en un pijama Pierre Cardin’” (p. 787). É interessante notar que o próprio narrador atribui essa dinâmica interpretativa a um “razonamiento tortuoso”, como se estabelecesse quase um duplo de si que, na distância entre o tempo dos acontecimentos e o da escrita, adota um outro ponto de vista.

A relação distanciada do narrador-protagonista se repete na maneira como ele se refere ao seu médico, doutor Dupont. Em alguns momentos ironiza as altas expectativas dele sobre seu bom comportamento – “¡No fumar más! Inocente doctor Dupont” (p. 780) –, e em outros desmerece seu profissionalismo e capacidade de resolver suas complicações de saúde – “Dupont se había olvidado al parecer de cortar algo y me abrió nuevamente por la misma vía, aprovechando que el dibujo en mi piel estaba ya trazado” (p. 786). Convém notar que ao retratar dessa forma sua relação com o médico, o narrador nos dá mais informações sobre si mesmo e sua dificuldade em levar adiante as orientações e reprimendas, do que sobre o doutor. Trata-se de um narrador completamente aut centrado. Por meio da ironia ele mostra não aderir à farsa da vida em sociedade, como se risse da felicidade fictícia por trás de uma vida saudável, sem

cigarros e com exercícios físicos, repouso e ar puro. Essa é uma postura frontalmente anti-burguesa que dá sustento a toda série de atitudes tomadas pelo protagonista ao longo de seu relato, desde a escolha de ir viver na Europa sustentando-se apenas com uma bolsa de estudos, até aceitar os trabalhos pouco ou nada intelectuais que pudessem bancar seus cigarros. Com relação à exigência do médico de mudar seu estilo de vida, ele ri não só da expectativa dele, da mulher e do filho, mas de si mesmo, em uma atitude autoirônica, como quando finge estar mantendo à risca a rotina de exercícios diários sem tabaco, enquanto esconde maços de cigarro em buracos na areia da praia para fumar sem ser visto:

Es así que muy de mañana partía de casa a paso gimnástico, ante la mirada asombrada de mi mujer que me observaba desde el balcón orgullosa de mis disposiciones atléticas, sin sospechar que el objetivo de esa carrera no era mejorar mi forma ni batir ningún récord sino llegar cuanto antes al hueco en la arena. (p. 785)

A meu ver, é possível encontrar semelhanças entre este riso do narrador-fumante e o riso do narrador de “Silvio en El Rosedal” com relação às fases de felicidade alienante daquele protagonista nos momentos em que se envolve em alguma empreitada passageira. De algum modo, os dois narradores enxergam esse momento como um abandono nesse simulacro de felicidade que é a rotina.

Fracassados e marginais

“Solo para fumadores” pode ser definido como uma autobiografia, misto de ficção e realidade, construída a partir de um lugar solitário, introspectivo e em constante flerte com o fracasso e a morte, numa postura marginal do narrador-protagonista e escritor com relação à própria vida.

O fracasso e a marginalidade também aparecem em “Silvio en El Rosedal”. O protagonista é apresentado como um fracassado desde o princípio, alguém que não se adapta ao papel de fazendeiro como pontua o narrador ao afirmar que “no solo carecía de toda disposición para administrar una hacienda lechera o administrar cualquier cosa [...]” (p. 647) ou ao defini-lo como “un pobre idiota rodeado de vacas y eucaliptos” (p. 660). Além disso, ele também não se encaixa nos eventos sociais para os quais é convidado pelos vizinhos, “como no era afecto a la bebida y parco en el comer rehusó varias de estas invitaciones” (p. 651). Eventualmente cai em depressão e não sai do quarto, passa dias e mesmo noites buscando respostas para um enigma que ele mesmo parece ter criado. Noutra ocasião ele chama cem

peessoas para sua apresentação de violino à qual só comparecem doze, que não entendem absolutamente nada de arte e o aplaudem sem entusiasmo. “Él seguía siendo un solterón caduco, que había enterrado temprano una vocación musical y seguía preguntándose para qué demonios había venido al mundo.” (p. 659) Por fim, Silvio se apaixona pela sobrinha sem ser correspondido. O relato enumera um a um os seus insucessos e, com isso, a determinação com que ele se lança a cada nova paixão parece perder cada vez mais credibilidade.

Elmore observa que há uma atmosfera tchekhoviana na narrativa de Ribeyro. Ele aponta aos vizinhos do protagonista que só se aproximam por interesses matrimoniais ou de negócios (2002, p. 212).

Esas familias serranas eran inagotables y en cada una de ellas había siempre un lote de mujeres en reserva, que ponían oportunamente en circulación con propósitos más bien equívocos. Silvio tenía demasiado presente la imagen de su madre y su ideal de belleza femenina era muy refinado para ceder a la tentación y así poco a poco fue abandonando estas frecuentaciones para recluirse estoicamente en su hacienda. (p. 651-652)

De fato, o narrador é implacável na descrição da sociedade rural no entorno de Silvio que só o procura como possível candidato para casar as filhas solteironas. Há um forte aspecto social na descrição desta sociedade camponesa, que desenha os mecanismo de aproximação e distanciamento entre os vizinhos e Silvio a partir de uma lógica utilitarista. Em um primeiro momento, quando o protagonista se dispõe a participar dos jantares e encontros para os quais é convidado, ele ainda é visto como uma possibilidade dos fazendeiros finalmente possuírem sua cobiçada fazenda: “El clan lo formaba una decena de familias que poseían todas las tierras de la provincia, con excepción de El Rosedal, que seguía siendo una isla en el mar de su poder” (p. 651). Não à toa, o primeiro vizinho a convidar Silvio para uma reunião social foi o fazendeiro mais rico e poderoso da região, don Armando Santa Lucía. A partir do momento que Silvio deixa de frequentar socialmente essa vizinhança, deixa de ser visto como “un hombre sencillo, sano, serio y por añadidura soltero” e passa a ser visto com desconfiança “y corrieron rumores acerca de su equilibrio mental o de su virilidad” (p. 652). Por não compartilhar dos mesmos interesses dos fazendeiros locais e não se dispor a se relacionar com eles, Silvio se isola em sua fazenda.

Essa dimensão passiva e resignada do protagonista, segundo Navascués, é uma característica de muitos personagens de Ribeyro e também se manifesta na frequência com que alguns deles sentem prazer em contemplar o entorno a partir de uma posição distante e, na medida do possível, privilegiada (2004, p. 88). O personagem eventualmente sai para fazer

caminhadas e observar El Rosedal à distância e, depois de descobrir o desenho no roseiral, visita frequentemente a torre central do casarão: “No tuvo ojos más que para el rosedal, todo el resto no existía para él y pudo así comprobar lo que viera desde el cerro: los macizos de rosas que, vistos del suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una sucesión de figuras” (p. 655).

A existência reclusa e solitária é marcada pelo distanciamento entre Silvio e os demais personagens do conto. Julio Ortega faz um interessante paralelo entre eles:

Curiosamente, en los nombres de los personajes del relato está escrita la palabra RES, pero no lo está en el nombre Silvio Lombardi. Los otros se afirman como sujetos reales del mundo, objetos de la lectura; mientras que Silvio es el sujeto de la lectura y un objeto desasido del mundo. En esa actividad del leer, su ser es una virtualidad, una suerte de signo él mismo: se desplaza como el significante de la lectura. Por eso mismo, como la promesa del sentido inscrito en el texto del relato. (1985, p. 144)

Em outras palavras, esse conto se auto-refere e representa o próprio ato da leitura, em que os signos guardam significados que o leitor desvenda, deduz ou decodifica. No caso de Silvio, é como se ele próprio fosse um leitor do mundo, alguém que insistentemente busca compreender os significados desse universo e que, assim como o leitor não chega a habitar o texto que lê, ele não habita tampouco o mesmo espaço sobre o qual indaga. É como se não pertencesse, de fato, ao mesmo universo que os demais indivíduos do conto e estivesse em um espaço outro. O enigma parece simbolizar esse descompasso e despertencimento.

Em determinado momento, é o amor pela sobrinha Roxana que faz com que Silvio acredite ter resolvido o enigma e, portanto, passado finalmente a habitar a própria vida: “había al fin decifrado el enigma del jardín” (p. 665). E, enquanto faz planos mirabolantes para agradá-la, Rosa contraria o que havia dito em sua carta sobre ela e a filha ocuparem o menor espaço possível e “ocupó desde el comienzo toda la casa y toda la hacienda” (p. 664). É interessante notar que a prima parece lidar com El Rosedal com toda a desenvoltura e domínio administrativo que sempre foram deficientes em Silvio. Não sendo sua, de fato, ela ocupa o lugar e as atividades colocando a fazenda em uma nova era de prosperidade. Tudo isso é feito com a consciência de que cedo ou tarde ela e a filha herdarão aquelas terras: “Rosa había puesto ya orden en la hacienda y dado por concluida la primera etapa de su misión. Esa codiciada propiedad, más floreciente que nunca, les pertenecería de pleno derecho cuando Silvio desapareciera” (p. 667). É evidente que aqui, por meio do discurso indireto livre, o narrador tece as conclusões com que Rosa está lidando, estratégia que novamente nos remete a Tchekhov. A prima de Silvio, evidentemente, tem valores e interesses que conversam

diretamente com o funcionamento da sociedade rural e campesina com a qual Silvio optou por não se relacionar.

Essa previsão evidencia a *ironia do destino* que fará com que a fazenda termine justamente em mãos da filha e neta de Luigi Cellini, primo do pai de Silvio e por quem ele nutriu uma raiva crescente desde a infância, porque “de niño le había roto la nariz de una trompada y quitado una novia” (p. 647). Tendo passado a vida juntando dinheiro para voltar a viver na Itália e mostrar principalmente para o primo que havia prosperado na América, o pai contrai uma doença pulmonar que o impede de realizar seu desejo e, resignado com a desistência dessa vingança, compra El Rosedal. Décadas mais tarde, finalmente a fazenda acabará por ser herdada pela filha do homem que ele mais odiou.

Si el viejo Salvatore no estuviese ya muerto hubiera reventado de rabia al leer esta carta [de Rosa, filha de Luigi, pedindo para ir morar com Silvio em El Rosedal]. Así pues se había roto el alma durante cuarenta años para que al final su propiedad albergara y mantuviera a la familia del abusivo Luigi. (p. 663)

É interessante pensar também na forma como o autor trabalha a ideia da herança comparando os andamentos das tramas deste conto e de “El polvo del saber”. Enquanto o sobrinho-neto se julgava merecedor da biblioteca que caiu em mãos que não a mereciam e não lhe deram o devido valor, é possível pensar em Silvio como um intelectual letrado que não tinha os conhecimentos necessários para administrar uma fazenda, tão cobiçada pelos fazendeiros vizinhos justamente por reconhecerem sua riqueza e charme. Ironicamente, os personagens representam os dois lados do mesmo argumento. A questão da herança financeira é mostrada por Ribeyro como um mecanismo de concentração de riqueza na sociedade burguesa numa espécie de continuísmo em defesa contra a morte que é simulado ou representado por essa projeção familiar do repasse de dinheiro e bens para familiares. Essa ilusão é fatal e paradoxalmente destruída pelos próprios mecanismos de engrenagem burguesa que acabam por evidenciar que o dinheiro e as posses não são fiéis a ninguém.

Jogar com as palavras

A inversão de pesos possibilitada pela ironia, característica já comentada anteriormente, tem a ver também com o lúdico presente nos dois contos selecionados. Enquanto em “Solo para fumadores” o narrador-fumante brinca com as oito letras da marca de cigarro, Silvio joga com as três letras encontradas no roseiral.

O narrador-fumante deixa claro que a escolha do Marlboro se deu especificamente pela possibilidade lúdica: “esta marca, que no era mejor ni peor que las tantas que había ya probado, me sugirió un juego gramatical que practicaba asiduamente. ¿Cuántas palabras podían formarse con las ocho letras de Marlboro?” (p. 779). É interessante notar que o protagonista se define como “invencível”, reforçando a ideia de que o conto narra os sucessos de um fumante que também é um escritor fracassado e frustrado. Algum tempo depois da invenção da brincadeira com as letras, narra que “una tarde caí en mi cama y comencé a morir” (p. 780). Há uma dualidade entre a seriedade de sua doença e as reprimendas do médico em oposição à brincadeira que ele insiste em continuar, afinal ele segue fumando mesmo com as contra-indicações do dr. Dupont: “Mi juego gramatical se enriqueció” (p. 780). Quanto mais joga, maior a dificuldade em formar novas palavras e mais ele se sente vitorioso por seguir avançando. O desafio do jogo parece representar o paradoxo central do conto: quanto mais fuma, menos saúde tem e mais artimanhas precisa fazer para manter-se vivo e seguir fumando.

A brincadeira com as letras da palavra Marlboro parece banal e inútil, mas talvez seja possível estabelecer um paralelo entre o jogo das letras do cigarro e o jogo de palavras da própria escrita. Formar palavras aleatórias não tem um propósito específico a não ser o de passar o tempo. Em um outro nível de compreensão pode-se pensar ainda no próprio processo da leitura, em que se faz necessário ler o que não está escrito a partir do que está escrito, papel este que cabe ao leitor e que é imprescindível também para a realização da ironia. Escrita e leitura estão imbricadas nesta alegoria. Há ainda a possibilidade de pensar que usando de maneiras variadas as mesmas oito letras da marca o narrador constrói diferentes palavras, com diferentes significados. Em paralelo, usando a mesma estrutura básica do conto – narrador, personagens, enredo, espaço e tempo – Ribeyro constrói cada um dos diferentes contos que compõem sua antologia, como ele mesmo afirma, em entrevista a La Gaceta de Lima, em 1960: “Más importante que buscar nuevos temas es buscar nueva actitud narrativa, con todas las consecuencias que implica: modificación de la sintaxis, del vocabulario y de los ritmos oracionales” (RIBEYRO, 2015, p. 23).

Ao retomar a ideia do cigarro como um mediador com a escrita, entendemos que por mais que essa possa ser entendida como um jogo (divertido, prazeroso e viciante), ela cobra seu preço: “Esto puede tener gracia, pero así como nuevas palabras encontré, nuevas hemorragias tuve, y nuevas ambulancias fueron llevándome al hospital, entre pitos y sirenas, para dejarme exánime ante los ojos horripilantes del Doctor Dupont” (p. 780). Northrop Frye dialoga diretamente com o uso literário da estratégia: “o elemento do *ludismo* é a barreira que separa a arte da selvageria, e jogar com o sacrifício humano parece ser um tema importante da comédia

irônica” (2014, p. 160). Para ele, há uma relação entre o jogo e a comicidade irônica na medida em que ambos permitem certo tipo de alívio do desagradável e de exacerbação de emoções que, ao surgirem em um espaço pré-estabelecido, seja do jogo ou da literatura, são limitadas e atenuadas pela ficção, sem que resultem na “selvageria” à qual se refere.

Em “Silvio en El Rosedal” o jogo é ainda mais determinante para a narrativa pois permeia todo o conto e a relação do protagonista com a própria vida. Em outras palavras, é possível supor que a visão de mundo de Silvio define a própria existência como um jogo a ser decodificado, vencido. Desde o princípio ele encara os símbolos do roseiral como um enigma, um jogo de possibilidades que promete uma resolução. Deduz tratar-se de uma mensagem em código Morse e a partir dela encontra as letras RES. Uma de suas interpretações é que em latim “res” significa “coisa”. “Pero ¿qué era una cosa? Una cosa era todo.” (p. 656) Ao inverter as letras ele forma a palavra SER, “pero al poco rato comprobó que SER era una palabra tan vaga como COSA y muchísimo más que RES [...] SER era todo” (p. 656). E mesmo quando se arrisca a interpretar as letras como uma sigla ao invés de uma palavra, conclui que as frases que poderia formar a partir delas também eram infinitas: “Soy Excesivamente Rico”, “Serás Enterrado Rápido”, “Sábado Entrante Reparar”, “Sólo Ensayando Regresarás”, “Sócrates Envejeciendo Rejuveneció” etc. De algum modo, a insensatez do jogo faz com que Silvio perceba que está cercado pelo infinito: “en ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (p. 671).

A presença do jogo na narrativa ribeyriana é trabalhada pela crítica Giovana Minardi que afirma que há uma preocupação do autor, desde muito jovem, pela construção do texto e isso se confirma tanto por sua poética “ensaística”, quanto pela “tentação” de jogar com a palavra escrita, que eventualmente é ocultada pelos tons sombrios e aparentemente sérios de seus contos (1995, p. 111), como vemos nos dois contos analisados.

O tema surge diversas vezes em *Prosas apátridas* como nos trechos: “Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir no será la prolongación de los juegos de la infancia [...] Mi hijo juega con sus soldados, sus automóviles y sus torres y yo juego con las palabras” (2014, p. 52); “(...) hace tiempo sé, pero siempre lo olvido, que la información no tiene ningún sentido si no está gobernada por la formación” (2014, p. 81); e também na penúltima prosa do livro, em que o autor afirma que a própria vida é um jogo cujas regras lhe escaparam e com isso ele nunca encontrou a solução do enigma (2014, p. 139). Nesse sentido, fica evidente que Ribeyro entendia a escrita como uma espécie de jogo de articulação entre o significado e a forma de dizê-lo. Ou ainda, um jogo entre o dito e o não-dito, entre palavras e sentidos. Para Valero Juan, “la palabra preñada de significados encuentra en la sugerencia su mejor vía de escape, y en el uso de la ironía un

instrumento esencial” (2001, p. 250).

Roseiral: aleph ribeyriano

Retomando a ideia do roseiral como concretização das indagações existenciais do protagonista, é possível afirmar que o espaço cumpre uma função determinante como elemento narrativo no conto. Para minha análise são de utilidade as reflexões de Maria Teresa Zubiaurre em *El espacio en la novela realista* (2000) em que ela cita o “espaço proustiano” para falar de personagens que são direta e instantaneamente associados a um espaço específico e, ainda que não permaneçam nele ao longo de toda a narrativa, é como se esses “espaços-sombra” os acompanhassem e se sobrepusessem aos demais lugares por onde transitam. O leitor que é capaz de simultaneamente justapor os espaços, contribui para a complexidade espacial e acrescenta novas virtudes expressivas à narrativa (p. 30). Acredito ser esse o caso do protagonista de “Silvio en El Rosedal”, que leva consigo pelos espaços por onde transita a imagem-sombra do roseiral que o define desde o título e que surge continuamente na narrativa, bem representado pelo trecho: “Cada vez que abandonaba el jardín tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo.” (p. 652) O interesse do personagem surge desde a primeira vez em que, ao olhar para o roseiral a uma longa distância, supõe que as rosas formam um desenho – “Era realmente extraño, nunca imaginó que en ese abigarrado rosedal existiera en verdad un orden” (p. 654). A partir de então, manda o funcionário arrumar a escada da torre, encomenda em Tarma um livro de código Morse, perde o interesse pelos cuidados com o gado, supõe que a sigla SER significa que deve voltar a tocar violino, aceita a vinda da prima e da sobrinha por terem as iniciais que encontrou no roseiral e finalmente toca sozinho na torre que dá visão ao jardim. Todas essas atividades, ideias e atitudes de Silvio se relacionam direta ou indiretamente com o roseiral, dando ao jardim esse efeito de espaço-sombra de que fala Zubiaurre. O efeito-sombra permanece até o desfecho, como pano de fundo da tomada de consciência do personagem e sua resignação diante da falta de sentido da vida e da ausência de enigmas e respostas. Acredito que por cumprir no conto uma espécie de materialização das indagações de Silvio, o roseiral o acompanhe de maneira abstrata durante toda a narrativa.

Outra interessante possibilidade analítica sobre o roseiral, trabalhada por diversos críticos e autores, é a proximidade com “O Aleph”, de Borges. Parto da afirmação de Julio Ortega:

En este relato de Ribeyro [“Silvio en El Rosedal”] otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada enteramente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referirnos. (1985, p. 142)

É a partir da torre que Silvio discerne seu “aleph particular” e então desencadeia as associações com as quais especula o significado desse enigma. É na imagem que vê no roseiral que dá início à transfiguração da realidade para decifrar esse mistério que ele mesmo imaginou. Como no Aleph de Borges, Silvio precisa estar posicionado em um lugar específico para ser capaz de enxergar os símbolos no roseiral, no entanto, enquanto no conto borgeano o ponto específico está situado em um lugar escuro e escondido no subsolo de uma casa prestes a ser demolida, na narrativa de Ribeyro o ponto de observação se dá no alto de uma torre que se localiza no centro da propriedade. Essa oposição baixo-alto e dentro-fora parece reforçar a ideia de causalidade na prosa do peruano, como se para ele enxergar o enigma no roseiral dependesse de um simples ato de reparar no que há ao redor, contemplar a natureza, estar atento aos sinais existentes no mundo e que tentam nos dizer algo. Enquanto o protagonista de Borges é convidado a ver o Aleph, compartilhando a experiência com o dono da casa que o convidou, Silvio descobre o enigma sozinho e o mantém em segredo.

Para além da evidente proximidade, há ainda uma diferença crucial entre os dois contos: enquanto o aleph representa a simultaneidade das coisas no instante exato de sua contemplação visual, o personagem ribeyriano sofre com o desespero progressivo de sua dúvida em relação a símbolos que parecem projetar o infinito, já que “por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo” (p. 656). Silvio não chega a contemplar de fato o universo, a enxergar a totalidade que busca, como o faz o protagonista borgeano. Apesar das diferenças, o desespero do protagonista de Borges parece evidenciar a aflição de Silvio: “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (BORGES, 2010, p. 138).

Para Valero Juan, o roseiral é uma alegoria do mundo como escrita, pois a mensagem que está escrita nele deve ser decifrada justamente pelo homem que a criou, o que reflete a concepção de Ribeyro sobre a literatura (2001, p. 541). Silvio busca na linguagem a frase que seja capaz de responder qual o sentido oculto da existência do ser humano no mundo e por meio das três letras ele se dispõe a decifrar o enigma da existência. Para além do ridículo da proposta, é como se procurasse enxergar nos símbolos formados pelas rosas a simultaneidade do todo ou, nas palavras de Borges, “el inconcebible universo” (2010, 140). No entanto, como o próprio

autor argentino afirma, “el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (2010, p. 139) nos remete à cena em que Silvio constrói aleatoriamente frases com palavras iniciadas em SER. Enquanto Borges entende que escrever sobre o infinito é contaminar de literatura e, portanto, falsear, o protagonista ribeyriano se envereda justamente por esse caminho sem solução definitiva.

Ao supor que todo o universo está contido nas três letras enigmáticas do roseiral, o autor parece abordar também o não-dito como parte inerente da linguagem e, portanto, considera como parte de sua natureza a multiplicidade de sentidos. “Lo que está en juego es el significado de ese texto escrito con flores: la forma –asume Silvio– debe tener sentido.” (ELMORE, 2002, p. 210) Maurice Blanchot aborda o tema da seguinte forma:

La literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad. La lengua corriente no es clara por necesidad, no siempre dice lo que dice, también el malentendido es uno de sus caminos. Es inevitable, sólo se habla haciendo de la palabra un monstruo de dos caras, realidad que es presencia material y sentido que es ausencia ideal. (1991, p. 73)

Uma das qualidades narrativas de Ribeyro, a meu ver, está justamente em ter feito uso da potencialidade da palavra para enriquecer sua poética, efeito causado principalmente pelo uso da ironia como recurso discursivo.

No desfecho do conto o personagem toca violino sozinho no alto da torre e este é o momento de sua tomada de consciência. Essa mesma estrutura aparece também nos contos “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano”. Nos respectivos finais: Matías Palomino chora nos braços da mulher, desiludido e consciente de seu fracasso derradeiro como professor substituto; Aníbal Hernández se ajoelha no chão do sótão do Ministério para recolher a sujeira dos convidados de sua festa, frustrado mas ainda com resquícios de autoestima; e Silvio, no alto do minarete, parece finalmente transcender o enigma do roseiral, tocando seu violino sozinho, longe da festa que ele mesmo organizou.

Aqui parece pertinente retomar a análise de Zubiaurre sobre os espaços no romance realista para pensar sobre o fato do personagem estar no alto, em cima da torre. Segundo a autora, de modo geral, o uso de uma construção arquitetônica pressupõe a altura como reforço metafórico da ideia de uma elevação interior ou emocional do personagem (2000, p. 39). No caso de Silvio, o minarete cumpre esta função e ajuda a reforçar não só a tomada de consciência, mas também seu estado de espírito no desfecho do conto: “se sintió sereno, soberano. [...] Era una noche espléndida.” (p. 671). É o que confirma Crisanto Pérez sobre o minarete ser crucial

por sua verticalidade que simboliza a busca intelectual e a tomada de consciência sobre seu estado (2008, p. 58).

Ainda considerando a questão espacial em “Silvio en El Rosedal”, Valero Juan analisa a maneira como o comportamento de *flâneur* e o “olhar urbano” de Ribeyro são transportados para universos distintos (2001, p. 534). Enquanto nas narrativas que acontecem na cidade os personagens perambulam por ruas labirínticas em busca de saídas que nunca são definitivamente encontradas, como é o caso de Matías Palomino, protagonista de “El profesor suplente” que caminha sem rumo pelos arredores da escola aonde não consegue entrar, vítima de seus próprios medos e inseguranças, nos contos que se desenvolvem em outros espaços há um mesmo olhar de indagação existencial. No caso de “Silvio en El Rosedal” é possível perceber com clareza nos questionamentos literais do protagonista sobre o sentido da vida: “Se interrogó entonces sobre lo que debía ser y en todo caso descubrió que lo que nunca debía haber sido era lo que en ese momento estaba siendo [...]” (p. 660). Outro exemplo de um conto não-urbano em que comparece esse mesmo comportamento é “La casa en la playa”, que narra a busca de dois amigos por uma praia deserta no Peru onde possam construir uma casa para viver apartados do resto do mundo. Nas palavras de Ribeyro, tanto Silvio quanto o protagonista que busca a praia perfeita encontram o prazer na insistência: “Lo importante es la búsqueda de la casa y no tanto el hallazgo de ella. Ese acercamiento a la realidad es lo que ha permitido que en ciertos relatos se vislumbre una perspectiva más luminosa” (2015, p. 227). Há, portanto, uma relação íntima destes contos não-urbanos com os que se passam na cidade, principalmente a partir desses personagens que ambiciosamente tentam dar algum encanto ou sentido para um mundo desencantado, desejando com isso “conquistar una parcela de su propia verdad” (VALERO JUAN, 2001, p. 293).

Por fim, há a ainda a relação fundamental entre o campo e a cidade, que vai além do “olhar urbano” mencionado por Valero Juan. Os simbolismos e significados dos dois espaços na história da literatura que reforçam suas contraposições e o contraste entre eles como estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta à época clássica, como aponta Raymond Williams em seu estudo sobre a literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX. Por um lado, o campo é tradicional e culturalmente apresentado como um lugar de paz, inocência e virtude, mas ao mesmo tempo é associado ao atraso, à ignorância e à limitação; e por outro, a cidade costuma aparecer como espaço de erudição, comunicação e luzes, mas também de ruídos, vida mundana, perdição e ambição (WILLIAMS, 2001, p. 25). Em “Silvio en El Rosedal” essa dualidade pode ser percebida nas breves passagens nas quais o narrador fala sobre Lima. Uma das raras vezes em que o protagonista vai até a capital para se divertir e assistir a uma

representação da ópera Aída interpretada por uma orquestra italiana, volta contrariado para casa: “[...] la ciudad parecía haber cerrado sus puertas a los intrusos, se aburrió una vez más, añoró su vida eremítica en la hacienda y bruscamente retornó a El Rosedal” (p. 654). Há claramente uma contraposição entre a sensação de desconforto e hostilidade causada pela cidade e a de aconchego e tranquilidade que o personagem encontra na fazenda – “cada vez que volvía reanudaba sus paseos, reconociendo en cada lugar los clichés guardados por su memoria” (p. 652). De maneira gradativa, Silvio vai se envolvendo nas tarefas rurais e preferindo os benefícios do campo aos da capital, como mostra a oposição construída no seguinte trecho:

Estas pequeñas ocupaciones lo obligaban a postergar su retorno a Lima, pero sobre todo la idea de que en la costa estaban en pleno invierno. Nada detestaba más Silvio que los inviernos limeños, cuando empezaba la interminable garúa, jamás se veía una estrella y uno tenía la impresión de vivir en el fondo de un pozo. En la sierra en cambio era verano, lucía el sol todo el día y hacía un frío seco y estimulante. (p. 650)

Além de estabelecer a dualidade entre campo e cidade, acredito que Ribeyro tenha também construído um espaço heterotópico, no sentido cunhado por Michel Foucault. Enquanto utopias são localizações sem um lugar real e mantêm uma relação de analogia direta ou inversa com a realidade, as heterotopias são lugares concretos, espécies de utopias efetivamente realizadas, que contradizem a realidade em que estão inseridas. Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. E nesse sentido, “[...] o mais antigo exemplo de heterotopia seria talvez o jardim, criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica” (FOUCAULT, 2013, p. 24). É interessante notar que ao descrever a primeira visão que Silvio tem do roseiral, o narrador o define como “una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse” (p. 654). Para Foucault, sendo os tapetes persas imitações dos jardins de inverno é possível compreender o valor lendário dos tapetes voadores: “O tapete é um jardim móvel através do espaço” (2013, p. 24). De tal modo, a escolha do roseiral como espaço que materializa as questões subjetivas de Silvio remete não só ao referencial histórico de sobreposição de realidades e significados, como também indica um espaço de refúgio inserido nessa realidade. A importância que o espaço adquire é evidente no trecho em que Silvio percebe que a sobrinha está se desinteressando por suas manobras para chamar sua atenção, mas ainda assim ele mantém o enigma do roseiral em segredo: “Silvio no le había hablado nunca de esto, pues era su máspreciado secreto y quien quisiese descubrirlo tenía, como él, que pasar por todas las pruebas de incitación” (p. 667). Para o protagonista, o jardim representa o

lugar da perfeição, da harmonia e da satisfação que ele não encontra nos demais ambientes que o rodeiam.

O tempo de uma vida

Se retomarmos a definição do conto dentro da tradição moderna, encontramos características específicas relacionadas à concisão do enredo, dos personagens, do tempo e do espaço, que vêm desde Edgar Allan Poe com “A filosofia da composição” (1846). Há outras correntes, sabemos, provenientes de outras linhas como a de um Tchekhov, por exemplo. Mas segundo a teoria de Poe, narrativas curtas cuja a extensão requer mais do que de uma “assentada” para sua leitura, perderiam em intensidade e efeito: “[...] a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1987, p. 116-117). Tanto em “Solo para fumadores” quanto de “Silvio en El Rosedal” o tempo é o principal aspecto que foge a essa suposta concisão e se atrela mais às premissas tchekhovianas. Embora o autor russo também trabalhe com essa ideia – “a concisão é irmã do talento” (1995, p. 128) –, dá o seguinte conselho ao seu irmão, em carta de 1889: “procure ser original e, na medida do possível, inteligente, mas não tenha receio de parecer estúpido; a liberdade de pensamento é necessária, e só quem não teme escrever bobagens pensa de maneira livre” (1995, p. 136). Para Tchekhov a preocupação com a concisão tem mais a ver com a escolha por narrar objetivamente e confiar que o leitor é capaz de acrescentar os elementos subjetivos que faltam ao conto do que, necessariamente, com o comprimento do texto: “quanto mais objetivo, tanto mais forte” (p. 174).

É interessante notar que a partir da publicação da coletânea *Silvio en El Rosedal*, em 1977, há uma amplitude temporal nas narrativas ribeyrianas. Apesar disso, o autor mantém a escolha por um momento crucial e decisivo na vida dos personagens ao fazer o recorte das narrativas e recorre à síntese como recurso que resume longos períodos de tempo, antecipando ou aproximando algum dado sobre o passado do personagem, como no trecho: “Así pasaron algunos años. Silvio estaba ya plenamente instalado en la vida campestre” (p. 652). Desse modo, o narrador dá uma certa noção sobre a passagem do tempo, mas sem entrar em detalhe nenhum e com raras informações sobre datas específicas ou contexto histórico. Ele informa, por exemplo, que “acababa de estallar la Segunda Guerra Mundial” (p. 647) quando o pai de Silvio decide comprar El Rosedal, o que torna possível deduzir que a história se passa em algum momento posterior a 1939. E a partir dessas breves marcações temporais, acompanhamos a

trajetória de Silvio desde o momento em que herda a fazenda, “a los cuarenta años” (p. 648), até o desfecho, quando têm cerca de 50 – “su edad, cincuenta años” (p. 671).

Nesses 10 anos a deterioração do protagonista é representada pela decadência da própria fazenda, o que evidencia a repetição de uma estrutura em que tempo-espço se constroem mutuamente, funcionando como unidade semântica, assim como em “El polvo del saber”. Zubiaurre afirma que “las ruinas, los viejos edificios de paredes que se desmoronan, los lugares que denotan descuido y olvido [...] son las imágenes espaciales en las que con más eficacia se materializa el proceso temporal” (2000, p. 39). Para marcar a passagem do tempo, verificamos a descrição do declínio dos espaços. Tal recurso é bastante evidente no conto sobre a biblioteca que se transforma em pó, quando o protagonista entra pela primeira vez no casarão que pertencera a seu tio-avô e onde esperava encontrar os 10 mil livros:

No me fue difícil reconocer sofás, consolas, cuadros, alfombras, que hasta entonces solo había visto en los álbumes de fotos de familia. Pero todos aquellos objetos [...] habían sufrido una degradación, como si lo hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función.
(p. 562)

Ribeyro utiliza o mesmo recurso em “Silvio en El Rosedal” no trecho em que mescla as descrições do protagonista com as da fazenda, indicando a passagem do tempo para ambos: “Una mañana se dió cuenta de que la mitad derecha de su cabeza estaba cubierta de canas. La mayor parte de los vidrios de la galería estaban quebrados. En las arcadas descubrió durante un paseo peroles con leche podrida” (p. 662).

Há, por outra parte, uma diferença fundamental entre o narrador-protagonista de “El polvo del saber” que lamenta não poder fazer nada para recuperar a biblioteca do tio-bisavô, e Silvio, que tem à sua disposição não só tempo, mas poder de decisão e recursos para realizar o que deseja. O passar dos anos reforça a ideia de que ele está desperdiçando sua vida enquanto não encontra respostas ou sinais que possam lhe dar alguma orientação. “Se levantaba tarde, tomaba varios cafés acompañados de su respectivo cigarro, daba una vuelta por las arcadas, impartía órdenes a los Pumari, bajaba de cuando en cuando a Tarma por asuntos fútiles y cuando realmente se aburría iba a Lima, donde se aburría más.” (p. 658) E nesta procura infrutífera, se aflige por não realizar nada que realmente tenha importância para si.

O enigma do roseiral o intriga por anos e parece consumir suas ideias e disposição sem lhe dar nada em troca. O tema do desperdício dos anos vividos sem propósito ou ao menos a tentativa de encontrar uma motivação vital também aparece no texto 138 de *Prosas apátridas*,

em que o narrador fala sobre os passeios nos jardins do Palais Royal: “¿Para qué me sirvió esa inversión de cientos y cientos de horas de mi vida? Para nada [...] La mayor parte de nuestros actos son inútiles, estériles. Nuestra vida está tejida con esa trama gris y sin relieve y sólo aquí y allá surge pronto una flor, una figura” (RIBEYRO, 2014, p. 106). Além disso, a narrativa também revisa a conexão entre o leitor e o texto: “en la historia de Silvio Lombardi palpita, constante hasta el desenlace, la expectativa de que los signos contengan un sentido iluminador y alberguen una verdad capaz de transformar a quien lee” (ELMORE, 2002, p. 207). Diferentemente de outros contos, em que o leitor previamente tem acesso a informações que o personagem não tem, em “Silvio” há uma coincidência de expectativas entre o protagonista e o leitor, ávidos por respostas e soluções.

“Solo para fumadores” também é construído a partir de um longo período de tempo. E sem ater-se a datas específicas, é narrado de forma cronológica desde a infância até o momento em que, teoricamente, o protagonista escreve o relato que lemos. Isso se evidencia no fato de o narrador finalizar o conto com o uso do verbo no tempo presente, diferente dos verbos no tempo pretérito que compõem o restante da narrativa: “Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya es hora de poner un punto final a este relato, cuya escritura me ha costado tantas horas de trabajo y tantos cigarrillos” (p. 790). É o cigarro que permite ao autor/narrador abordar a história de sua vida sem cair nos convencionalismos e lhe permite dar conta da concisão necessária para narrar este arco temporal tão longo, servindo como medidor de tempo e aglutinador de fatos.

Retomando a definição de autobiografia, trabalhada com mais profundidade no capítulo anterior, Philippe Lejeune afirma que a partir de um pacto com o leitor, o autor escreve literariamente sobre si e sobre aspectos e partes de sua vida (2008, p. 72). Nesse sentido, este personagem-narrador toma o cigarro como medida de valor para definir o que entra ou não nessa *confissão*, como ele mesmo a define. A narrativa de cada história e experiência se prolonga ou se encurta de acordo com a relação que o cigarro tem dentro dela. O conto, ainda que autobiográfico, não pretende ser uma exibição ou análise do eu.

Se um discurso autobiográfico aspira conferir sentido à vida de quem escreve por meio de estratégias narrativas e modelos argumentativos, em “Solo para fumadores” o que encontramos, segundo Elmore, é um simulacro dessa tentativa. Ainda que tenha um começo, meio e fim relacionados à sua história, os fatos narrados não coincidem com o que se espera, pese às expectativas do senso comum (2002, p. 227). Por exemplo: ao dar início ao seu relato, o protagonista não opta por uma história de nascimento ou algum episódio dramático de sua formação, mas de alguma maneira define uma origem: “Sin haber sido un fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos” (p. 761). O

cigarro aponta os marcos temporais da narrativa, com os primeiros cigarros fumados pelo protagonista dando início ao relato e as demais histórias fazendo referência aos sucessos ou fracassos com relação ao fumo: as mudanças de cidade, os trabalhos que exerce, os textos que escreve e também as crises de saúde que o assolam. E se o conto se propõe a ser uma rememoração de sua história de vida, o narrador termina trazendo o leitor para o tempo presente em que ele finaliza sua confissão: “Veo además con aprehensión que no me queda sino un cigarrillo, de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco” (p. 791). Esta conversa direta estabelecida entre narrador e leitor está presente ao longo de todo o conto e torna possível pensar em uma segunda camada temporal, que é a duração de seu relato. A narrativa trabalha, portanto, com dois tempos: a história de vida deste narrador e a duração da construção deste relato (dias? Horas? Quantos cigarros?). Inicialmente trabalhados de forma paralela, no desfecho eles se fundem num único momento simultâneo que é o tempo presente do narrador: “le digo adiós a mis lectores” (p. 791).

Em comum, as duas narrativas apresentam finais que chamam a atenção para o momento específico vivido pelo protagonista. No caso do fumante, o tempo presente em que decide finalizar o relato para comprar mais cigarros. E no caso de Silvio, o momento em que se liberta finalmente do enigma, completamente concentrado em si e no ato de tocar violino sozinho. Em ambos estamos diante de um raro desfecho ribeyriano que não recorre a um pessimismo intransponível, mas é preciso levar em conta o viés irônico das narrativas e que carrega o questionamento existencialista de Ribeyro.

Criação de um sentido próprio

“Solo para fumadores” e “Silvio en El Rosedal” são dois dos contos mais conhecidos e aclamados do autor. E assim como muitos entendem o narrador-fumante como uma voz do próprio Ribeyro, Silvio é visto, nas palavras do autor, como sendo “más o menos, una representación, un delegado mío, yo soy una especie de Silvio en el fondo” (1995, p. 28). Ele afirma também que o protagonista pode ser entendido como um alter-ego do artista em geral:

Es una alegoría de la situación del artista auténtico para el cual el reconocimiento, la consideración, la fama, la gloria, el público, a la postre se le revelan secundarios y en el fondo la única satisfacción que tiene es la del propio juicio, el propio criterio. [...] Silvio es uno de los personajes con el que me identifico más. (RIBEYRO, 2009, p. 152).

Ribeyro descreve o desfecho do protagonista como sendo uma forma suprema de sabedoria e experiência, já que ele finalmente se realiza, sem testemunhas ou aplausos.

Muitos críticos buscam na biografia de Ribeyro uma relação que amplie o entendimento desse conto. O fato de que em 1975 ele tenha descoberto que estava gravemente doente – teve câncer no esôfago e ficou internado, como chega a relatar em “Solo para fumadores” – pode ter sido uma forte influência na escrita de “Silvio en El Rosedal” no ano seguinte, como uma espécie de balanço da própria vida. Ele teria então se visto impelido pelas vivências a buscar as razões profundas pelas quais, ao longo de sua vida, escolheu o exercício literário, acreditando que ao encontrar respostas elas dariam razão à sua própria existência (PÉREZ, 2008, p. 56). Como analiso no segundo capítulo deste trabalho, é preciso parcimônia ao criar paralelos diretos entre os fatos biográficos e a obra. Neste caso, acredito que são importantes as afirmações de Ribeyro sobre Silvio ser uma espécie de alter-ego seu, o que permite uma compreensão mais aprofundada sobre a maneira como entendia o ato criativo e a própria literatura. Embora o papel do alter-ego também seja relevante na criação de uma auto-imagem, é preciso tomar distância do que o autor quer ou pretende.

Para Valero Juan, essa proximidade entre personagem e autor está no fato de que assim como Silvio, que se auto-exclui da festa em sua casa e começa a tocar violino sozinho no alto da torre, Ribeyro também foi um solitário, “excluído del festín del boom”, que sempre recusou a vida pública e social. “También como Silvio, inepto para la vida práctica y soñador de verdades siempre inalcanzables, Ribeyro, ese ‘escéptico optimista’ como él mismo se definió, fue el soñador de la obra literaria que permita acceder al conocimiento.” (2001, p. 556) Personagem e escritor encontraram na arte, seja na música ou na literatura, seu próprio meio de auto expressão e alguma serenidade, ou resignação, diante de um mundo incompreensível. O escritor sugere que a arte é o caminho que possibilita uma aproximação à incógnita existencial, ao enigma da vida e da realidade.

-En mi cuento, la interrogación de Silvio es fundamental, desde la Antigüedad: ¿cuál es el sentido de la existencia? ¿para qué nacemos?; y, frente a la incongruencia del mundo y el absurdo, trata de encontrar algunas claves que expliquen esa incongruencia. Silvio trata de encontrarlas en las figuras del rosedal, pero finalmente se da cuenta de que estas figuras eran ficticias, que en realidad no existían. La única conclusión que saca de su paso por el mundo es la de continuar haciendo lo que íntimamente deseaba. (RIBEYRO, 2009, p. 292)

Assim como em “El profesor suplente” e “Espumante en el sótano”, o narrador de “Silvio en El Rosedal” também suspende a ironia no final do relato, justamente na cena em que o personagem sobe no minarete. Contrariamente aos outros dois contos, Ribeyro faz com que

a tomada de consciência de Silvio seja simultânea à do leitor. Não temos conhecimentos prévios sobre o desenlace da narrativa e não há como prever o desfecho em que o protagonista descobre que o enigma que ele sempre buscou nunca existiu, tratava-se de uma criação sua. Segundo Frye, a ironia se baseia também na construção de um personagem que dá ao leitor a sensação de que ele poderia estar na mesma situação (2014, p. 147). Ou seja, em “Silvio” o efeito é menos o de compaixão em relação ao protagonista e mais o de identificação, cumplicidade. Não há o sentimento de superioridade ou comiseração como acontece nos finais dos outros contos mencionados acima. Silvio alcança a serenidade (“se sintió sereno y soberano” – p. 671) e cada leitor reagirá a seu modo, podendo compartilhar ou não desse sentimento.

Acredito ser possível pensar na postura final de Silvio como sendo a postura que conduz toda a narrativa de “Solo para fumadores”, cujo protagonista não está preocupado em encontrar respostas para o sentido da vida, dando ele mesmo um sentido para a sua: o de fumar e supeditar tudo ao prazer desse ato. Este narrador-fumante não procura esconder ou atenuar os malefícios do cigarro e, no entanto, continua a vangloriar o próprio vício. A contradição aparente entre sua postura e os fatos narrados se constrói a partir da ironia que faz referência às ambiguidades e paradoxos da própria existência. Ao declarar sua paixão pelo cigarro, sabendo que o consumirá até a morte, o narrador defende a escolha de viver por motivações próprias, que não sejam regidas por leis nem regras do *status quo* burguês.

O texto é construído a partir da superposição de fragmentos e imagens. E pela associação de cada experiência ou fase da vida com uma marca de cigarro, como observo no capítulo anterior, chegamos ao final do relato como se olhássemos para um cinzeiro cheio de bitucas. Se o sentido de fumar não tem a ver com acumular bitucas (porque o ato de fumar não pressupõe sentido algum, afinal), o sentido de viver talvez também não tenha a ver com acumular histórias. Por essa razão, tanto faz que o narrador escreva sobre elas ou sobre ilhas, como faz questão de concluir: “Entre escritores y fumadores hay un estrecho vínculo, como lo dije al comienzo, pero ¿no habrá otro entre fumadores e islas?” (p. 791). Tal afirmação acrescenta um elemento de gratuidade bastante irônico, que coloca em dúvida a relevância do próprio conto.

Na esteira de Sartre, Ribeyro também parece defender a ideia de que a vida, em si mesma, não é nada e somente quem a vive pode dotá-la de algum sentido, como afirma o narrador-fumante sobre a necessidade de ter alta do hospital para retomar sua vida: “No deseaba otra cosa que reintegrarme a la vida, por ordinaria que fuese, sin otro ruego ni ambición que poder, como los albañiles, comer, beber, fumar y disfrutar de las recompensas de un hombre corriente pero sano” (p. 789). Nesse sentido, o fumante parece definir, então, seu próprio valor

e é ele quem escolhe o sentido que norteia sua vida. A postura dialoga com o protagonista de “Silvio en El Rosedal”, que finalmente se dá conta de que ele mesmo deverá dar sentido e significado à própria existência. “En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (p. 671). Segundo Sartre, nenhuma moral geral indica o caminho a ser seguido e não existem sinais no mundo. “Na realidade, as coisas serão como o homem decidir que elas sejam” (1984, p. 11-12).

Para Javier de Navascués, “Silvio en El Rosedal” pode ser lido como “una apología del proceso de la maduración vital, un itinerario en el que es más importante el esfuerzo por trascender las menudencias cotidianas a favor de un ideal excelso, aunque ese objetivo no llegue a alcanzarse nunca” (2004, p. 106). Em outras palavras, Silvio é a metáfora de uma busca cujo percurso é mais importante do que sua resolução, como o próprio autor definiu:

-Yo creo que [“Silvio en El Rosedal”] se puede prestar a muchas interpretaciones. En lo que me concierne, yo quería ahí expresar una idea de tipo alquímico. La idea de que lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega. [...] la idea de que el proceso mismo es más importante que el resultado [...] el propio camino se convertía en el fin. Ahora, en el “Silvio en El Rosedal”, asistimos a una búsqueda imposible. (RIBEYRO, 2009, p. 291)

De algum modo, o protagonista pode ser entendido como um alter-ego de Ribeyro, que em diferentes ocasiões postulou muitas das dúvidas e questionamentos que assolavam Silvio, como nessa entrevista a Giovana Minnardi:

Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocadas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en *la elaboración de un inventario de enigmas*. La culpa la tiene quizás la naturaleza de mi inteligencia, que es una inteligencia disociadora, ducha en plantearse problemas, pero incapaz de resolverlos. Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. Lo que es una buena definición de escepticismo. (RIBEYRO, 1991, p. 365)

O existencialismo dos protagonistas está também na tomada de consciência sobre a impotência diante dos acontecimentos, assim como em admitir a arbitrariedade na significação dos mesmos. Portanto, se não há um sentido maior que rege tudo e que seja capaz de dar respostas satisfatórias, conscientemente os protagonistas passam a criar seus próprios significados.

4. IRONIA E HUMOR

Nos capítulos anteriores, analisei a relação da ironia como processo de aproximação e distanciamento, como recurso metalinguístico e autobiográfico e como ferramenta que permite a veiculação de uma visão existencialista. Na última parte deste trabalho, busco relacionar a ironia com o humor. Variando em forma e efeito, a relação entre estas duas estratégias – presente ao longo de toda a produção de Ribeyro – aparece também nos cinco contos selecionados para análise neste estudo: “El profesor suplente” (1957), “Espumante en el sótano” (1967), “El polvo del saber” (1974), “Silvio en El Rosedal” (1976) e “Solo para fumadores” (1987). O objetivo é um entendimento mais aprofundado sobre as escolhas do autor.

Caracterizado por construir personagens fracassados em um espaço predominantemente urbano, o autor afirma que também fazia uso da comicidade:

La mayoría de los críticos han destacado el aspecto sórdido, sombrío, dramático, melodramático de mi literatura. En efecto, hay intencionalmente un sentido del humor; pero un humor que no es negativo sino que encierra una cierta conmiseración para con el personaje y la situación (RIBEYRO, 2015, p. 258).

De fato, tanto Ribeyro como seus textos vão muito além do pessimismo e do ceticismo com que normalmente são definidos. Em correspondência com seu modo de apresentar o mundo por meio da ficção, a maneira como vê a realidade excede em alguns momentos o olhar irônico para alcançar o explicitamente cômico (KOSSUTH, 2004, p. 206). Apesar disso, escassas vezes o tema foi abordado com a devida atenção.

Irene Cabrejos de Kossuth, uma das poucas estudiosas que tem se debruçado sobre esse aspecto, afirma que embora não seja possível definir Ribeyro como um escritor humorístico, a partir da década de 70 é evidente seu desejo de provocar o riso nos leitores. “En primer lugar, a lo largo de muchos de los relatos escritos durante esa década, y en segundo lugar, en declaraciones explícitas. [...] Ribeyro era poseedor de un alto sentido humorístico y esa era la forma con la que observaba y comentaba la realidad” (2004, p. 205).

Embora possa parecer contraditório à primeira vista, o uso da comicidade não é incoerente com o tom de frustração e marginalidade que ilumina as narrativas ribeyrianas. Ao contrário, ele é intensificado pela ironia. Lembremos que Arthur Schopenhauer afirma que o pessimismo não é inimigo do riso e que quanto mais o mundo parece uma realidade absurda e deslocada, mais se deve rir dele (2007). Nesse sentido, sua visão coincide com a de Friedrich Nietzsche: se Deus está morto só resta ao homem tomar consciência de sua solidão em um

universo que não tem um sentido preestabelecido (2008). É porque nos conscientizamos de nossa condição desesperada que podemos rir seriamente, e o riso nos permite suportar essa condição.

Segundo Georges Minois, em *História do Riso e do Escárnio*, a partir do século XX o humor e a ironia generalizam-se e resultam da constatação de impotência do ser humano, tornam-se condutas que permitem ultrapassar o absurdo do mundo, do homem e da sociedade. Como aponta o historiador francês, não houve filósofo importante que não abordasse o tema, o que nos permite entender que a partir de então o riso se torna uma categoria fundamental para o estudo dos comportamentos humanos (2003, p. 514-519).

Nesse sentido, acredito ser pertinente e interessante indagar sobre qual o tipo de riso provocado por Ribeyro. Nas palavras de Peter Elmore:

Los relatos de Julio Ramón Ribeyro no suelen ser trágicos, en el sentido usual del término, pues las circunstancias y la estatura moral de sus protagonistas no admiten un tratamiento elevado, heroico; tampoco se trata, en la mayoría de los casos, de cuentos cómicos, pues al universo del escritor peruano no lo rigen esas fuerzas elementales, físicas y fisiológicas, que operan en lo que Mijaíl Bajtín llamó “realismo grotesco”. Más bien una ironía melancólica tiñe las historias de *La palabra del mudo*. (2009, p. 205)

Embora concorde *grosso modo* com a opinião de Elmore sobre sua ideia de “ironia melancólica” em Ribeyro, acredito que certas cenas e construções alcançam de fato a comicidade e permitem uma leitura como a que proponho. De todo modo, é possível afirmar que os contos de Ribeyro causam menos a gargalhada cômica do que o “riso inaudível” – expressão cunhada pela pesquisadora Martha Elena Munguía com relação a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo:

Es posible que el lector de *Pedro Páramo* ría una y otra vez al topar con escenas absurdas, diálogos equívocos, ironías, constantes contradicciones entre las expectativas que crea y su consecuente decepción e incluso con intercambios verbales francamente cómicos, pero más allá de estos momentos que surgen de manera repentina a lo largo de las páginas del texto, me interesa destacar la presencia de una *risa inaudible*, en tanto fuerza estructuradora para articular la historia relatada. (MUNGUÍA, 2011, p. 170)

A autora reconhece que esta é uma das obras mais sérias já escritas no México, o que não contradiz a hipótese de que a orquestração narrativa é feita, em grande medida, a partir de uma “risa callada muy particular”. Acredito que nos contos de Ribeyro o riso funciona como um procedimento artístico específico profundamente imbricado com a seriedade mais absoluta que rege a trama e o sentido da narrativa, o que torna sua obra tão extraordinária e complexa.

Munguía também se vale de uma definição de Mikhail Bakhtin para elaborar sua leitura sobre o riso: trata-se de uma atitude estética com relação à realidade, “es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género” (MUNGUÍA, 2011, p. 170). O riso, portanto, ajuda a estruturar e articular a história narrada, marcando o texto com este tom até mesmo nas passagens de temática mais séria e densa.

É importante pontuar que embora ironia e humor sejam estratégias distintas, elas apresentam muitas características em comum e eventualmente se constroem mutuamente. Octavio Paz afirma que “el humor vuelve ambiguo lo que toca: es un implícito juicio sobre la realidad y sus valores, una suerte de suspensión provisional, que los hace oscilar entre el ser y el no ser” (PAZ, 1998, p. 227). Essa ambiguidade e essa oscilação entre afirmativas conflitantes também são características fundamentais da ironia. Outra semelhança é o mecanismo de inversão de pesos em que o leve se torna pesado e vice-versa: o humor possui um valor extraordinário em literatura porque é o recurso que muitos escritores utilizam para “al disminuir cosas que parecían importantes, mostrar al mismo tiempo dónde está la verdadera importancia de las cosas que esa estatua, ese figurón o esa máscara cubría, tapaba o disimulaba” (CORTÁZAR, 2015, p. 159).

Paradoxo insuperável

Dos cinco contos selecionados, é possível afirmar que “Solo para fumadores” é o que mais apresenta diversificações no uso do humor. Um dos principais recursos fortemente relacionado com a ironia é a construção de um paradoxo e uma incongruência centrais: o protagonista dedica sua vida ao vício do cigarro, esforçando-se para recuperar sua saúde deteriorada pelo tabaco para continuar fumando e, conseqüentemente, deteriorando ainda mais a saúde. Como já afirmou Friedrich Schlegel, “Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia [...] É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá de decidir combinar os dois” (apud MUECKE, 1995, p. 40). O humor está principalmente na maneira como o protagonista vive este paradoxo existencial, já que ele não lida com a incompatibilidade dos desejos (viver ou seguir fumando), mas os associa diretamente como se fizessem parte de uma mesma engrenagem cujo movimento lhe parece harmônico (viver para seguir fumando). A mesma ideia é radicalizada no texto de número 195 de *Prosas Apátridas*, em que a alegoria com a saúde evidencia os paradoxos próprios da escrita:

Paradoja: mi supervivencia reside en haberme mantenido como hasta ahora en los ‘umbrales de la salud’. Me bastaría sobrepasar este umbral y recobrar el pleno goce de mi organismo para que el mal se haga nuevamente presente, pues éste prefiere cebarse en un cuerpo vigoroso. Es la salud lo que me conduciría a la muerte y la enfermedad lo que me mantiene vivo. (RIBEYRO, 1975, p. 138)

A dualidade incompatível de viver para continuar fumando, sendo que fumar compromete a vida, surge a partir de diferentes estratégias discursivas. Isso faz com que nenhuma cena possa ser lida sem que se leve em consideração a ambivalência das afirmações construídas a partir de uma contestação irônica e/ou cômica. As cenas referentes às crises de saúde do narrador, por exemplo, representam bem este funcionamento. Uma delas, definida por ele próprio como a parte mais dramática de seu relato, é sobre sua internação na “Clínica Dietética y de Recuperación Postoperatoria”, em estado gravíssimo. Sob os cuidados atentos do doutor Dupont e sua equipe, o personagem é submetido a tratamentos e, evidentemente, proibido de fumar. Ao tomar consciência de que estava na ala dos doentes mais debilitados, diferentemente do que se poderia esperar, o protagonista não decide abandonar definitivamente o tabaco e optar por uma vida mais saudável: “No deseaba otra cosa que reintegrarme a la vida, por ordinaria que fuese, sin otro ruego ni ambición que poder, como los albañiles, comer, beber, fumar [...]” (p. 789). Com esse objetivo, para ele muito claro, entende que precisa recuperar peso e parte de sua saúde para finalmente obter alta e voltar a fumar.

É também na forma encontrada pelo protagonista para conseguir sair do hospital que o humor é construído, já que ao se sentir incapaz de comer a comida “horrível” que lhe oferecem e ganhar peso suficiente para ter alta, ele passa a colocar moedas de prata no roupão de modo a alterar os números da balança durante a pesagem de rotina. Ao ver que a falcatrua obtém bons resultados, passa a colocar também os talheres de prata que sua mulher lhe trouxera. O narrador coloca em oposição a seriedade de seu delicado estado de saúde e a comicidade de um comportamento quase infantil. Diante da situação séria e sombria, estreitamente relacionada com a morte, sua atitude é inesperadamente risível, causando o efeito de uma quebra de clima. Segundo Bergson, todo efeito cômico implica em contradição por algum lado, “o que nos faz rir seria o absurdo realizado de forma concreta, um ‘absurdo visível’” (2007, p. 135). Ou seja, o humor consiste no que parece ser absurdo por um lado, mas naturalmente explicável por outro. É essa inversão do senso comum que surpreende o leitor, não só nessa cena específica – em que a estratégia surge com mais evidência – mas em todo conto, já que Ribeyro modela o mundo de acordo com a visão do protagonista.

Entre as tentativas de parar com o cigarro e as crises de saúde, repete-se a incompatibilidade vital do protagonista. Cada nova história desenha uma faceta do mesmo

dilema sem saída, numa espécie de acúmulo que reforça o paradoxo no qual o protagonista está inserido e a partir do qual ele faz a interpretação de tudo a seu redor. “El sujeto transgresor de la norma social despertará las simpatías del lector –y la indulgencia ante su vicio– gracias a los recursos humorísticos que utiliza en su relato, donde se coloca como víctima de una extraña situación que no puede controlar” (KOSSUTH, 2004, p. 222).

O mesmo recurso humorístico construído a partir de um paradoxo aparentemente sem solução também aparece em outros contos, como em “Cacos y canes” (1992), que narra em primeira pessoa as tentativas frustradas do pai do protagonista por impedir que ladrões roubem frequentemente a casa. Os esforços vão desde gritar, chamar a polícia, pegar uma arma, comprar cachorros e construir um dispositivo de alarme. Diante do fracasso sequencial, ele desiste de tentar proteger sua residência. Algum tempo depois, quando novamente um ladrão entra no jardim, de maneira impulsiva o pai sai de cuecas, coloca os joelhos e as palmas das mãos no chão e dá um rugido estrondoso: “Nunca más volvieron a entrar ladrones” (p. 916).

A comicidade do relato está no paradoxo de que quanto mais tenta proteger e cercar a casa, menos consegue. Quando menos planeja e recorre ao método menos convencional (e também o mais ridículo), o personagem consegue finalmente o que deseja, reforçando o humor por meio de uma causa e consequência inesperadas. Para Kossuth, o riso provocado pelo conto é amável e aproxima o personagem e a situação narrada do narrador (em terceira pessoa) ao serem apresentados com “ternura y gracia” (2004, p. 208). Há ainda um efeito de “bola de neve”, para usar a expressão de Bergson, devido à acumulação por meio de repetições que tornam cada novo evento ainda mais cômico que o anterior, “de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca, por meio de um processo necessário, num resultado tão importante quanto inesperado” (2007, p. 59-60). Em outras palavras, ao enumerar um a um os insucessos do pai, o autor constrói uma base crescente de comicidade que culmina com a cena patética do senhor rugindo de cuecas com os joelhos e as mãos apoiados no chão.

Hipérbole como reforço da comicidade

Por meio do riso, a ironia alcança um outro nível de compreensão e de relação do homem com o mundo. Para Robert Escarpit, o humor seria a fase afetiva da ironia e “o único remédio que distende os nervos do mundo sem adormecê-lo, que lhe dá liberdade de espírito sem torná-lo louco e põe nas mãos dos homens, sem quebrá-las, o peso do seu próprio destino” (1962, p. 72). É por meio da ironia cômica que o narrador finaliza “Solo para fumadores”, se despedindo vitoriosamente do leitor para ir comprar mais cigarros: “Veo además con aprehensión que no

me queda sino un cigarrillo, de modo que le digo adiós a mis lectores y me voy al pueblo en busca de un paquete de tabaco” (p. 791). Após uma vida inteira de vício e problemas de saúde, ele segue vivo e fumando. Nunca saberemos o que acontece na sequência, o quanto a vitória momentânea deste narrador-fumante vai durar até a próxima crise de saúde (e se consideramos o conto como uma autobiografia, os males do cigarro não lhe deram trégua). Por outro lado, isto definitivamente não é o mais importante na narrativa: embora seja o tema central do conto, interessa menos saber se o personagem sobreviverá ou não ao tabaco e mais buscar compreender sua relação com o cigarro e como ela é narrada.

O conto é estruturado a partir da relação do protagonista com o cigarro, e este enredo central é permeado por histórias paralelas, em sua maioria dotadas de comicidade. “A veces el humor puede encubrir realmente una visión mucho más seria y mucho más trágica de las cosas”, afirma Cortázar (2015, p. 169). Nesse sentido, embora o conto seja construído a partir de ideias pessimistas, melancólicas e existencialistas, não se deixa cair em um tom trágico e completamente cético graças à relação que se dá entre ironia e humor.

Uma dessas histórias paralelas que ajudam a construir o humor que atravessa todo o conto, é o episódio em que o narrador pede um maço de cigarros fiado no quiosque alemão onde compra diariamente seu tabaco. A atendente reage mal ao pedido e o nega, e a partir desse acontecimento específico a atitude do personagem se volta para a generalização: “Ese país próspero era en realidad un país atrasado y sin imaginación, incapaz de haber creado esas instituciones de socorro basadas en la confianza y la convivencia, como es la institución del fiado” (p. 774). O exagero ao julgar a cultura de um país inteiro a partir de um acontecimento pontual causa não só comicidade, como reforça a escolha do autor de usar ironicamente o cigarro como mediador e medida de valor. Ele só voltará a fazer as pazes com a Alemanha ao ser ajudado pelo casal Trausnecker, donos de uma pensão em Munique que “[...] me reconcilié con el pueblo germánico” (p. 775).

Segundo Bergson, para ser cômico, o exagero não pode aparecer como objetivo, mas como um meio utilizado para manifestar aos nossos olhos as contorções que o artista vê preparar-se na natureza. “O exagero é cômico quando prolongado e, sobretudo, quando sistemático.” (BERGSON, 2007, p. 93). Essa é a maneira como a hipérbole surge nos escritos (ficcionais e não ficcionais) ribeyrianos. Entre eles, “Explicaciones a un cabo de servicio” (1957), cuja trama acontece em Lima e conta a patética história de Pablo Saldaña quando é retirado de um bar por não pagar a conta. Há um descolamento entre a visão do personagem e a realidade que o faz insistir em seus devaneios. Tal comportamento permanece até o final do conto quando, sendo arrastado pelo policial, afirma: “¡Suélte-me, déjeme el brazo, le he dicho!

¿Qué se há creído usted? ¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña, el gerente, el formador de la sociedad” (p. 170).

É possível afirmar que o exagero é um dos temas centrais da narrativa, já que a hipérbole norteia o discurso desse narrador-protagonista e o leitor acompanha o crescente descompasso de sua visão de mundo com a situação na qual está inserido. Trata-se da *ironia dramática* ou *trágica*, em que o personagem diz algo que se opõe aos fatos apresentados (MUECKE, 1995, p. 73). Desde o título, o leitor sabe que se trata de uma conversa com um policial. O acúmulo de explicações do protagonista escancara as distorções da realidade que o encaminham para um final bastante diferente do almejado.

A hipérbole associada ao comportamento dos personagens também é determinante em “Tristes querellas en la vieja quinta”, que narra a relação ambígua de ódio e amor entre dois vizinhos idosos que passam anos ocupados em irritar um ao outro. “Apenas habían tenido tiempo para mirarse a los ojos, pero les había bastado ese fragmento de segundo para reconocerse, identificarse y odiarse.” (p. 567) O exagero está principalmente na descrição da reação dos personagens e em suas falas, como nos xingamentos que trocam: “¡Zamba grosera, chitón!”; “empleadito de mierda”; “vieja bellaca”; “asqueroso, tísico, pestífero”. Ao levar ao extremo as disputas cotidianas como o volume do som ou o número de plantas na varanda, o autor constrói cenas realmente cômicas por meio da caricatura, da paródia e da ironia.

Patetismo quixotesco

O exagero como recurso cômico muitas vezes se associa à construção do patetismo. Ribeyro sempre soube tirar proveito de personagens patéticos, de gente marginalizada, de seres destroçados pela solidão ou pela pobreza e convertê-los em centro de atenção, mas não só para apresentá-los como donos de grandes desastres, “sino dotarlos de comicidad en la palabra o en la actitud” (MENESES, 2003, p. 83). Além do já comentado “Explicaciones a um cabo de servicio”, entre muitos outros contos, no caso do funcionário público Aníbal Hernández, protagonista de “Espumante en el sótano”, nota-se esse patetismo em seu comportamento – se dando nitidamente mais valor e respeito do que os colegas de trabalho lhe dão –, e na forma como se comunica – expressando suas ideias de modo mal articulado a ponto de afirmar o contrário do que tinha a intenção de dizer. Neste mesmo sentido, Bryce Echenique afirma que:

[...] el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esa capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación. Esto hace más aguda la crítica, ciertamente, pero también a la fábula que

en la verdad implícita de su ficción sostiene la frágil verdad de ese sujeto iluso. (1996, p. 122)

Esse descompasso entre a auto-imagem do protagonista e a realidade, além de ser uma crítica ao subdesenvolvimento ou à modernização desigual, também gera o efeito de patetismo.

No caso de “Espumante en el sótano”, o empregado público supervaloriza cargos e hierarquias e daí seu comportamento exageradamente subserviente, o que nos permite supor que ele tem a expectativa de vir a ter um dia seus próprios funcionários subservientes também. Assim, ao voltar da rápida conversa com o chefe Escobedo, ele esbanja com os colegas: “Toquen esta mano [...] Huélanla, denle una lamidita, zambos. Me la ha apretado el director. ¡Ah, pobres diablos! No saben ustedes con quién trabajan” (p. 479). Ironicamente, a situação só faz com que o desprezo e a ridicularização dos amigos aumente e ele seja considerado o indivíduo alienado e iludido que realmente é. A diferença crucial entre Aníbal e os outros três funcionários do sótão é que Rojas, Pinilla e Calmet não têm uma visão distorcida da realidade que compartilham, ou seja, têm muito mais consciência em relação ao trabalho que fazem e ao parco futuro que terão no Ministério.

Todos os anos de trabalho do funcionário e suas pretensas relações de amizade com os chefes não são argumentos que reforçam superioridade, ao contrário, intensificam a ilusão por ele criada e não compartilhada nem pelos colegas, nem pelo narrador. De tal modo, é possível percebê-lo como um personagem quixotesco, o que gera parte da comicidade do conto. Nas palavras de Paz, “la desarmonía entre Don Quijote y su mundo no se resuelve, como en la épica tradicional, por el triunfo de uno de los principios sino por su fusión. Esa fusión es el humor, la ironía. La ironía y el humor son la gran invención del espíritu moderno” (1998, p. 227). Para Bergson, personagens quixotescos são superiores aos outros porque sua distração é sistemática, organizada em torno de uma ideia central, “suas desditas também são bem conexas, conexas pela inexorável lógica que a realidade aplica para corrigir o sonho, e porque assim provocam em torno de si, por meio de efeitos capazes de sempre somar-se uns aos outros, um riso indefinidamente crescente” (BERGSON, 2007, p. 10-11). E ao construir sua própria ilusão sistemática e organizada, o protagonista de “Espumante en el sótano” não tem consciência de sua insignificância, o que faz com que seu fracasso se torne ainda mais intenso e exacerbado, e ele se mostre ainda mais patético e digno de pena.

Rojas, Pinilla e Calmet são personagens fundamentais para a construção do humor no conto. Já nas primeiras cenas, eles zombam da roupa de Aníbal e ao longo do conto riem do que ele diz, da ideia da festa, dos comes e bebes e suas ilusões de grandeza. “E quem zomba acredita ser mais esperto, ou melhor, acredita que as coisas são mais simples do que parecem

aos outros.” (CALVINO, 2009, p. 188) Os três colegas se acreditam superiores a Aníbal e o desmerecem por sua postura.

Em alguns momentos a comicidade é construída de maneira menos direta, com teor principalmente irônico e efeitos patéticos, como quando Aníbal diz que levará pessoalmente as cópias de um trabalho para o chefe, e Rojas pergunta “–¿Y por qué no al ministro?”. Evidentemente, Rojas está zombando da importância que Aníbal dá ao fato de poder entregar pessoalmente seu trabalho ao chefe. No festejo organizado por Aníbal, Calmet pede para fazer logo o brinde antes que o pouco champagne evapore completamente das taças. A zombaria neste caso, é em relação à pouca quantidade de bebida oferecida pelo anfitrião.

Ao se contrapor à linguagem mais formal do narrador, a língua vulgar falada por esses personagens reforça o efeito cômico, como no diálogo que abre o conto:

–¡Ya llegó el hombre! –exclamó [Aníbal], entrando a una habitación cuadrangular, donde tres empleados se dedicaban a clasificar documentos. Pero ni Rojas ni Pinilla ni Calmet levantaron la cara.
 –¿Sabes lo que es el occipucio? –Preguntaba Rojas.
 –¿Occipucio? Tu madre, por si acaso –respondió Calmet.
 –Gentuza –dijo Aníbal–. No saben ni saludar. (p. 475)

Há um nítido desencontro entre o comportamento do protagonista e o dos três colegas. Enquanto Aníbal se desdobra para agir corretamente a partir dos códigos internos da repartição, os demais reagem sempre com comportamentos contrários e descontraídos, que o ridicularizam.

La enorme distancia entre la imagen que Aníbal tiene de sí mismo y la realidad se va ampliando conforme avanzamos en el cuento, principalmente a través de los diálogos que mantiene con sus compañeros, cuya indiferencia agrava ante los ojos del lector la insignificancia del personaje, quien en realidad es el último eslabón de la cadena en el Ministerio. (VALERO JUAN, 2000, p. 363-364)

Portanto, ainda que os comentários dos colegas sejam engraçados, ao compor gradativamente a insignificância de Aníbal, o leitor não está isento de um outro nível de percepção e envolvimento com relação ao protagonista. Ele introjeta a convicção de que se encontra no melhor lugar do mundo, de que será reconhecido e irá ascender na carreira. Como quando tenta chamar a atenção dos chefes para conseguir algum reconhecimento:

Si tuviera que trabajar veinte años más acá, lo haría con gusto. Si volviera a nacer, también. Si Cristo recibiera en el Paraíso a un pobre pecador como yo y le preguntara: ¿Que quieres hacer? yo le diría: Trabajar en el servicio de copias del Ministerio de Educación. (p. 484)

O comportamento de Aníbal se aproxima do idealismo abstrato definido por Lukács em *Teoria do romance*. De fato, constatamos que a consciência do personagem é simples demais para a complexidade do mundo – sendo Dom Quixote um de seus principais representantes. Essa falta total de problemática interna, tem como consequência uma completa ausência de senso transcendental de espaço e da capacidade de experimentar distâncias como realidades (LUKÁCS, 2000, p. 100).

A ironia e o humor também se efetivam a partir de certo conhecimento de senso comum sobre as relações de interesse e poder que existem não somente em cargos públicos, mas na vida profissional, em geral. “[...] Assim como a ironia começa a funcionar porque comunidades discursivas existem, o humor também é visto como um reforço de conexões que já existem numa comunidade.” (HUTCHEON, 2000, p. 48) Portanto, quanto mais o leitor estiver familiarizado com esse tipo de dinâmica social, mais o patético, a ironia e o humor produzirão seus efeitos.

Por outra parte, os convidados à festa de Aníbal podem ser interpretados como uma espécie de “coro teatral”, cuja função é comentar a ação dramática (TEIXEIRA, 2005, p. 153) e dar voz aos pensamentos e sentimentos partilhados pelos presentes. A imagem patética de Aníbal e o fiasco de sua celebração são reforçados e pontuados por comentários anônimos como: “Hace calor”; “[Las empanadas] deben ser de la semana pasada [...]”; “¿Para eso me han hecho venir?”; “¿Champán? ¡Esto es un infame espumante!”. O coro reforça a ideia de que Aníbal está sozinho e desamparado em sua própria farsa.

No conto “El profesor suplente”, o autor também recorre ao patetismo como recurso nas cenas em que Matías Palomino se vê refletido na vitrine da loja de discos ao perambular sem rumo pelos arredores da escola onde não consegue entrar. Nas palavras de Elmore, “la dicción humorística y deliberadamente ligera del narrador al vertir la observación del personaje se desliza a un registro más grave y patético, que corresponde a una visión de mayor alcance introspectivo” (ELMORE, 2002, p. 103). A comicidade da situação surge principalmente no modo como o narrador descreve o personagem. Para Pérez-Solero as duas cenas em que Matías se vê refletido na vitrine evidenciam o início do descobrimento do protagonista sobre si mesmo, ou seja, o início da tomada de consciência sobre sua mediocridade, que será escancarada no final do conto, como analiso no primeiro capítulo deste trabalho (PÉREZ-SOLERO, 2014, p. 47). Os traços físicos acabam por se associar aos traços de caráter do protagonista: “su bigote caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento [...] alrededor de los ojos habían aparecido anillos negros que describían sutilmente un círculo que no podía ser otro que el círculo del terror” (p. 247-248). O efeito desse tipo de recurso é abordado por Carmen Tisnado,

em seu artigo “Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro”:

La risa que provoca la ridiculización de algunos personajes llega a ser inevitable. La tristeza, sin embargo, más aún que el dolor, surge precisamente a partir de la falta de conciencia de los protagonistas con respecto a la situación ridícula en que se encuentran. Ribeyro, al establecer una suerte de complicidad entre narrador y lector, hace que sus lectores también rían dolorosamente. (TISNADO, 1996, p. 167)

Retomando uma vez mais o termo de Munguía, Ribeyro constrói um “riso inaudível” e coloca o leitor ao mesmo tempo diante de certo patetismo do protagonista e de sua dolorosa condição de fracasso. E assim como em “Solo para fumadores”, o humor ajuda a construir esteticamente a visão artística do autor, baseada na abordagem de temas pessimistas e existencialistas que não despencam no tom trágico ou dramático, graças ao humor.

Ao levar em consideração que o olhar do protagonista sobre si mesmo é geralmente pouco amigável, sempre desacreditando de si mesmo – com relação ao físico e ao intelectual – nota-se que o conto é construído sobre uma premissa irônica: a autobiografia de um fracassado e as desventuras de um viciado. Se tais percepções evidenciam uma temática descrente e pessimista, onde estaria, então, o humor? Acredito que surge principalmente a partir das ações, do descompasso entre os movimentos e a situação na qual o protagonista está inserido, como na cena em que tem que passar pelas janelas da cozinha e do banheiro na pensão do casal alemão. Esse tipo de humor, associado ao desajuste dos movimentos físicos, é definido por Bergson como uma das causas da comicidade, em que há a interrupção da naturalidade dos gestos e o personagem é surpreendido por um comportamento artificial, que o assemelha a uma máquina (2007, p. 22). O patetismo do narrador-fumante nessa história tem semelhanças com cenas de comédias clássicas do cinema como as de Charles Chaplin ou de O Gordo e o Magro. Irene Kossuth define como “imagen humorística” essa estratégia que apela ao poder de visualização do leitor com a finalidade de provocar o riso: “Son utilizadas imágenes y recursos de tipo cinematográfico o vistos en cartones animados que tienen el objetivo de provocar fantasías en el lector que lo muevan a risa, es decir, que ‘observe’ los episodios y ponga a funcionar su imaginación” (2004, p. 218). O texto é descritivo e detalhado, fazendo com que o leitor visualize a cena patética do protagonista desajeitado atravessando de uma janela para outra:

Lo que hice fue abrir la ventana y quedé espantado: no solo porque el cuarto piso de ese edificio obrero daba a un hondísimo patio de cemento, sino porque la ventana de la cocina estaba más lejos de lo que había supuesto. Pero ya no podía dar marcha atrás, a riesgo de cubrirme de ridículo y quedar como un fanfarrón. Me encaramé en la

ventana del baño, me colgué de su borde con ambas manos y luego de un balanceo calculado salté hasta la ventana contigua y entré a la cocina. (p. 776)

Essa é uma das histórias à parte da narrativa principal que reforça a ideia central de que o personagem se submete às mais inesperadas e arriscadas situações desde que elas estejam relacionadas com a manutenção de seu vício.

O mesmo acontece com as narrativas relacionadas às muitas tentativas do protagonista de parar de fumar. Ainda que algumas vezes elas possam parecer soltas do relato principal, dão ritmo ao conto por serem uma reiteração cadenciada dentro da estrutura narrativa. E apesar das tentativas se repetirem, as histórias nunca são iguais. Numa delas, nos deparamos com uma das cenas mais cômicas: se desempenhando como professor universitário em Huamanga, certo dia ele passa muito mal por causa do fumo e decide não mais ser escravo do vício. A “decisão radical” de parar de fumar, como ele mesmo define, faz com que jogue o maço de cigarros inacabados pela janela. Horas depois, ao acordar de um cochilo e já se sentindo fisicamente melhor, decide escrever elogiosamente sobre sua decisão. “Escribí en realidad varias páginas glorificando mi gesto y prometiéndome una nueva vida, basada en la austeridad y la disciplina” (778). Enquanto escreve, glorificando seu gesto, começa a se sentir incomodado, angustiado, com ideias turvas, sem conseguir avançar na escrita. Termina pulando pela janela no terreno baldio para recuperar o maço e fumar um cigarro sentado nesse chão imundo, olhando para o céu: “Salté al vacío como un suicida”, afirma. A referência ao salto suicida já havia aparecido na cena em que narra a passagem pelas janelas do banheiro e da cozinha dos Trausnecker. Ao retomar a ideia desenvolvida no capítulo anterior, de que o verdadeiro vício do narrador é menos o tabaco e mais a escrita, é possível pensar que este seria o movimento exigido por ela: uma eterna repetição de lançar-se ao vazio, ao desconhecido, se dedicando completamente e se arriscando perigosamente em nome dessa paixão. Além disso, o patetismo da situação reforça o paradoxo central da narrativa, de que para conseguir escrever sobre ter parado de fumar, o personagem precisa fumar.

O patetismo pode ser percebido em mais de uma oportunidade, como no caso de “El banquete”, cujo protagonista investe tempo, atenção e dinheiro para receber em sua casa o presidente, esperando com isso conseguir um cargo no governo. No entanto, na mesma madrugada em que a festa acontece, um ministro dá um golpe de Estado que tira o presidente do poder e ele perde todas as chances de conseguir o que queria, concluindo que todos os seus esforços e investimentos foram completamente em vão.

A estrutura do conto só permite ao leitor descobrir que tudo que o protagonista investiu foi inútil quando o próprio personagem toma consciência disso. Ao longo da narrativa

acompanhamos seus planos e atitudes calculados, seus movimentos de investimento e a postura de quem sabe muito bem como agir politicamente. Sua arrogância pode ser percebida já nas primeiras linhas, por meio do discurso indireto do narrador: “Con dos meses de anticipación, don Fernando Passamano había preparado los pormenores de ese magno suceso” (p. 134). O personagem se vangloria até o último minuto, quando está indo dormir e tem a certeza de que “nunca caballero limeño había tirado con más gloria su casa por la ventana y ni arriesgado su fortuna con tanta sagacidad” (p. 138). No entanto, esse comportamento subitamente se torna patético no desfecho do conto justamente por ele não ter alcançado seu objetivo. É interessante notar que o autor interrompe a narrativa tão logo Fernando toma conhecimento do golpe, o que gera no leitor um efeito de surpresa e de susto que parece emular o efeito sobre o personagem. É como se a narrativa emudecesse junto com o protagonista.

Em “Explicaciones a un cabo de servicio”, citado anteriormente, é possível perceber um movimento decrescente do humor e crescente dos efeitos das “arestas” da ironia, ou seja, lentamente o leitor se distancia do riso e da ridicularização do personagem para se aproximar do lado mais humano dele – efeito similar ao desfecho dos contos “Espumante en el sótano” e “El profesor suplente”, analisados no primeiro capítulo, em que a suspensão da ironia substitui a ridicularização dos personagens por um sentimento de comiseração e compaixão por parte do leitor. “Ribeyro vuelve a lanzar al personaje al choque frontal entre la dimensión ilusoria de su personalidad y la enajenante realidad” (VALERO JUAN, 2000, p. 363).

Rir do inevitável

A prosa de Ribeyro parece estar sempre associada a uma tentativa de dizer além do que o texto literalmente diz. Nesse sentido, relaciona-se necessariamente com a ironia, mais precisamente com a *ironia romântica*. Sendo este um dos principais traços de sua poética, muitas vezes vem relacionado à questão metalinguística em que o autor pensa criticamente e avalia sua própria atividade dentro da própria tessitura de seus textos. Isso se dá não somente nas ficções, mas em cartas e diários, além de escritos cujo gênero é ambíguo e indefinido, como é o caso de *Prosas apátridas*. No texto de abertura deste livro, o autor utiliza a sátira para rir dos clássicos e dos autores canônicos. De maneira geral, a sátira se dá ali pela comicidade construída contra instituições, costumes e ideias. Acho pertinente trazer a leitura dessa primeira prosa do livro para relacioná-la com os contos selecionados nesse trabalho:

¡Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos!
Mi propia biblioteca, donde antes cada libro que ingresaba era previamente leído y

digerido, se va plagando de libros parásitos, que llegan allí muchas veces no se sabe cómo y que por un fenómeno de imantación y de aglutinación contribuyen a cimentar la montaña de lo ilegible y, entre estos libros, perdidos, los que yo he escrito. No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué quedará de todo esto? Quizá solo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero aiosos y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. Los libros de Camus, de Gide, que hace apenas dos decenios se leían con tanta pasión, ¿qué interés tienen ahora, a pesar de que fueron escritos con tanto amor y tanta pena? ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean Paul Sartre? Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido: en sus nichos de madera, ya los libros se aprestan a dormir su sueño definitivo, muchas veces antes de haber vivido. ¿Qué emperador chino fue el que destruyó el alfabeto y todas las huellas de la escritura? No fue Eróstrato el que incendió la biblioteca de Alejandría? Quizás lo que pueda devolvernos el gusto por la lectura sería la destrucción de todo lo escrito y el hecho de partir inocente, alegremente de cero. (RIBEYRO, 2014, p. 13)

Ribeyro aqui se inclui nas críticas e ri das próprias limitações, fragilidades e incompetências, provocando um riso que parte de si mesmo, mas que se prolonga até terminar por rir de tudo. Um riso que leva à perda de sentido geral. Segundo Bakhtin, a sátira tende a provocar justamente um riso de caráter ambivalente, uma fusão entre contentamento e ridicularização (2013, p. 160).

Em oposição à postura do protagonista de “El polvo del saber”, que narra a história da biblioteca do tio-bisavô que se deteriora completamente em decorrência de décadas de descuido, na prosa acima ironicamente o autor propõe que a solução ideal para as bibliotecas seja justamente transformá-las em pó. A desvalorização ou mesmo ridicularização dos cânones e da literatura aparece também no texto de número 181, em que afirma acabar sempre optando por ler revistas ilustradas em detrimento a clássicos geniais que estão em sua estante, como Balzac, Shakespeare e Cervantes. A relação entre as Prosas apátridas e o conto vai além da mera contradição e se revela mais como facetas bifurcadas de uma mesma postura artística, ou seja, um posicionamento crítico de Ribeyro que coloca em questão a finalidade e a importância da escrita e da literatura em geral, trazendo para seus textos as indagações que norteiam seu próprio ato criativo.

Há um outro trecho específico do conto sobre a biblioteca perdida que flerta com a comicidade ao relacionar o destino dos mais de 10 mil volumes com um infeliz fato pontual: o tio-avô, que frequentemente traía a esposa com diversas amantes, morre justamente na casa de uma delas, reforçando a raiva e o desprezo (“un ódio eterno”) que a viúva já sentia por ele e por sua família. O protagonista dá a entender que se não fosse por esse detalhe no local de falecimento do tio-avô, talvez a biblioteca pudesse ter sido merecidamente herdada por seu pai

e conseqüentemente por ele. No entanto, mais do que bens de valor, após a morte do tio, a biblioteca se torna ferramenta de poder e vingança, já que para a viúva o que interessava era impedir que a família do protagonista tivesse acesso aos livros. Nesse sentido, é possível pensar na subversão da literatura como sendo uma das chaves que culminam em sua inutilidade e, conseqüentemente, em sua degradação final.

Lembremos que em “Silvio en el Rosedal”, o protagonista herda a propriedade paterna devido a circunstâncias completamente fortuitas que envolvem um engasgamento com um caroço de pêssgo. E ainda, em “Tía Clementina” (1992), que tendo enriquecido subitamente ao se tornar viúva de um velho rico, deixa como única herança para a família a receita de uma sobremesa, o “queso de naranja”. Os parentes, absolutamente inconformados, fazem de tudo para conseguir lançar mão da fortuna, mas o narrador se encarrega de jogar o balde de água fria final: “a cada uno de los cientos y tantos herederos les tocó una bicoca. A mí lo suficiente para comprarme diez cajas de un excelente Saint-Emilion Grand Cru, Larcis Ducasse, 1983, que me duraron solo tres meses” (p. 981). Nas palavras de Kossuth, “subyace algún tipo de crítica frente a un comportamiento que se considera fuera de lo esperado, excéntrico, como el encerrarse en las riquezas heredadas o el esconder como un tesoro precioso la receta de la torta de queso” (2004, p. 208). A ironia e o humor se constroem nessa ambigüidade.

Humor como ponte

É verdade que não há uma intenção cômica de Ribeyro, ou dito de outro modo, não seria apropriado defini-lo como um autor humorístico. Contudo, é inegável que o uso deste recurso discursivo em sua obra é fundamental para a construção de sua poética. Tomando de empréstimo as palavras de Juan José Saer: “a decir la verdad, la comedia es siempre un paréntesis, y describe una situación intermedia” e salvo poucas exceções na literatura moderna, a sombra do fracasso se projeta continuamente sobre a intriga, por mais que nos faça rir (1999, p. 47).

O recurso humorístico distancia o leitor do personagem-foco da comicidade e, ao mesmo tempo, aproxima o leitor do narrador, com o qual se estabelece uma espécie de cumplicidade, mesmo quando o objeto de riso é o próprio narrador. Como afirma Irene Kossuth, “hacer reír es, por tanto, también una manera de acercar al sujeto emisor de la ridiculización a los receptores de su discurso, lo cual los aúna en una risa en común que parecen compartir en secreto” (2004, p. 207). Ela destaca ainda que nas primeiras publicações ribeyrianas o tom cômico quase não aparecia mas, curiosamente, nos períodos em que a saúde do autor estava

mais comprometida o humor se fez mais marcante. “Podemos afirmar que el humor em Julio Ramón Ribeyro va cobrando terreno desde el tercer tomo de *La palabra del mudo*, hasta convertirse en situaciones abiertamente hilarantes [...]” (2004, p. 205).

Poderíamos concluir, portanto, que o humor associado à ironia surge não como objetivo final, mas como estratégia para a construção de um discurso. Valero Juan define de maneira bastante precisa que “navegar con ternura e ironía entre lo nimio y lo existencial fue sin duda su predilección [de Ribeyro] y para ello dotó a su mundo ficcional de la clave tragicómica que le permitió proyectar un sentido universal imprescindible en su literatura” (2005, 33). De tal modo, o autor cria narrativas que dão conta de uma visão de mundo e se tornam uma espécie de ponte entre a realidade observada e a vivenciada, e sua escrita dá conta assim das contradições e ambiguidades da própria existência.

CONCLUSÃO

Ao abarcar diferentes décadas da produção ribeyriana, os contos selecionados evidenciam que no início de sua carreira, nos anos 50 e 60, havia um foco maior nas temáticas sociais. Ao longo dos anos, o tratamento foi se diluindo, sem contudo nunca desaparecer, tomando outras formas e sempre surgindo nas tramas relacionadas com questões de dinheiro e poder. Essa mudança parece evidenciar um grau de maturidade que Ribeyro foi alcançando aos poucos, até substituir o tom literal e de urgência do início, para adotar um olhar mais lúcido e desencantado da realidade.

Partindo da afirmação do próprio autor no prólogo de sua *Antología Personal* – em que afirma ser, mais do que um contista, romancista ou dramaturgo, um escritor –, acredito ser possível entender toda sua produção como um *continuum* para além dos gêneros específicos de cada livro. Por isso, nas leituras realizadas, e com a intenção de enriquecer as análises e criar um panorama da produção ribeyriana, não me limitei apenas aos contos selecionados, mas recorri também a outros textos, como são o diário e os textos “inclassificáveis” de *Prosas Apátridas* – “se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo” (2014, p. 9).

A partir dessas leituras, analisei a ironia como processo de aproximação e distanciamento, como recurso metalinguístico e autobiográfico, como ferramenta que permite a veiculação de uma visão existencialista e também como estratégia cômica e de intensificação das contradições. Variando em forma e efeito, a ironia está presente ao longo de toda a produção de Ribeyro e a compreensão de suas diferentes utilizações e efeitos trouxe um entendimento mais aprofundado sobre as escolhas do autor, permitindo afirmar que, de fato, trata-se de uma das matrizes do seu estilo e se constitui como uma forma para enfrentar o mundo, se situar e se afirmar diante da realidade.

Convite aos leitores

A ironia discursiva é uma estratégia que se constrói, necessariamente, a partir do outro. Nas palavras de Wayne C. Booth na abertura do livro *A Rhetoric of Irony*, lemos: “Every good reader must be, among other things, sensitive in detecting and reconstructing ironic meaning” (1974, p. 1). A ironia é uma espécie de convite à colaboração e complementação do leitor sobre

um significado apenas insinuado no texto literário. Para a efetivação da estratégia, o papel do leitor resulta crucial. Ele deve ser capaz de identificar e reconhecer o contexto ideológico, cultural e histórico para alcançar a mensagem subjacente construída pelo artifício irônico:

[...] debe postularse una triple competencia de parte del lector: lingüística, genérica e ideológica. La competencia lingüística juega el papel principal en el caso de la ironía, donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. [...] La competencia genérica del lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y la literatura. [...] La tercera clase de competencia, la más compleja, podría llamarse *ideológica* [...] es inevitable para cualquier teoría literaria que sitúa, como lo hace nuestra orientación pragmática, el valor estético y el significado textual, al menos en parte, en las relaciones entre el lector y la obra.” (HUTCHEON, 1992, p. 187-188)

De fato, por meio da ironia, Ribeyro parece estar convidando o leitor a participar da construção de sua literatura. Mas esse recurso discursivo também é capaz de criar distanciamentos e fazer com que determinadas afirmações se enriqueçam e se tornem mais complexas. Nesse sentido, retomo a teoria de Vladimir Jankélévitch, de que a dupla negação da ironia enriquece o discurso ao causar um efeito bastante distinto do que a simples afirmação direta, já que “la afirmación resultante [de la ironía] suena de un modo distinto a la primera que no ha pasado por el purgatorio de la antítesis” (2015, p. 75).

A ironia seria, então, um mecanismo para se chegar além de uma verdade já dita, ultrapassar os limites das afirmações já formuladas e, em última instância, modificar o *status quo*, nos forçando a dolorosas readaptações antitéticas. Por outra parte, a ironia permite emitir um tipo de julgamento, identificado como sua *aresta avaliadora*, segundo Linda Hutcheon: “ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensinar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento. E é exatamente este o aspecto que a diferencia da metáfora e do paradoxo” (2000, p. 66). Dessa forma, a ironia parece surgir como uma estratégia sob medida para a eficiência estrutural e poética do conto moderno. Além de possibilitar uma narrativa construída a partir de incongruências e fragmentações, incluindo ativamente a participação do receptor, ela também estabelece um distanciamento com relação ao tema e ao texto.

A partir das análises realizadas nesse trabalho, foi possível identificar algumas das razões da escolha da ironia como estratégia discursiva: a articulação de incongruências e paradoxos, a abertura para além dos significados das palavras, a aproximação com um tipo de leitor, e o mecanismo de assimilação e representação do mundo moderno e fragmentado.

Distanciamento e aproximação

Conhecido por seus finais trágicos e personagens sem saída, o autor normalmente associa os desfechos das narrativas ao uso ou suspensão da ironia. Nos contos em que o narrador é irônico desde o princípio, essa postura é interrompida na tomada de consciência do protagonista, numa espécie de epifania final em que a distância narrador-personagem se rompe, causando um efeito de comiseração no leitor e evidenciando a humanidade desses indivíduos até então ridicularizados. Desse modo, o autor dá conta de expressar os paradoxos da condição humana e os limites da nossa percepção da realidade.

Outra forma de trabalhar com a ironia no desfecho do conto é incluí-la quando ao longo da narrativa o autor não fez uso desse expediente. Mantendo-se próximo dos personagens e dos acontecimentos, o narrador quebra essa relação no final, fazendo uso da distância irônica como mecanismo de defesa com relação aos próprios sentimentos ou fatos.

La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo ‘real’, lo ‘natural’ o lo ‘genérico’) y un distanciamiento ante estas mismas convenciones. (ZAVALA, 1992, p. 71)

Há uma escolha consciente que coloca tudo sempre nas mãos do narrador de maneira que a ironia é construída a partir de vozes que se aproximam ou se distanciam dos fatos, causando diferentes efeitos. No final trágico, algo muda definitivamente e os protagonistas terão que lidar com a nova percepção sobre si mesmos e o entorno, a partir da experiência de um fracasso. É o que também afirma a pesquisadora Giovanna Minardi: “más que una transformación a nivel de acción, la narración ribeyriana propone un cambio de estado, del no-conocimiento inicial a una sufrida toma de conciencia” (2002 apud PÉREZ-SOLERO, 2014, p. 52). Portanto, é possível concluir que Ribeyro tinha um controle bastante consciente dos movimentos de proximidade e distanciamento propiciados pelo uso da ironia, utilizando-a como uma espécie de condutora da atenção e do envolvimento do seu leitor.

Nos contos em terceira pessoa, a ironia funciona como ferramenta de distanciamento entre o narrador e o protagonista, variando no decorrer da narrativa e chegando a assumir, em determinadas passagens, o discurso indireto livre. Com narradores posicionados em um tempo e espaço distinto daqueles sobre os quais narram, eles parecem ter consciência da impossibilidade de realizar qualquer mudança, restando-lhes apenas a possibilidade de narrar. Ou seja, o ato de contar uma história está diretamente associado à impotência de modificar os

fatos e surge como única opção, como um gesto que dá voz aos que permanecem calados em uma sociedade cujo direito à fala é restrito pelas determinantes sociais.

É fundamental considerar o papel de crítica que o uso da ironia ocupa desde o primeiro livro de Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas*, fortemente influenciado pela Geração de 50. Nesses anos, nos deparamos com personagens pobres e marginalizados sustentados em críticas aos grupos dominantes e às práticas da classe média. Características essas que podem ser encontradas em dois dos contos aqui analisados (“El profesor suplente” e “Espumante en el sótano”). A ironia é utilizada como ferramenta de distanciamento para construção de narrativas críticas que apontam e denunciam o contexto injusto e desigual dos protagonistas. Somente na queda final destes personagens que estão diante do próprio fracasso irremediável, o narrador interrompe o discurso irônico como forma de aproximação.

Autoironia e metalinguagem

No caso das narrativas em primeira pessoa, a distância instaurada pelo uso da ironia se dá entre a própria história e o narrador que se afasta dos fatos para poder narrá-los. É o que acontece em “El polvo del saber” e “Solo para fumadores”, em que o distanciamento do narrador abre uma perspectiva irônica e até mesmo grotesca com relação à totalidade do sentido (POLAR, 1989, p. 219).

Outro recurso fundamental das narrativas em primeira pessoa é a autoironia. Para Jankélévitch, ela faz com que a verdade enunciada tenha mais importância e valor do que o narrador: “hay que amar más la verdad que el vocero de la verdad, la verdad alcanzada más que la veracidad de quien nos ayuda a alcanzarla” (2015, p. 85). Nesse sentido, é possível supor que o narrador-fumante ao se definir como objeto de ridicularização, está rindo de tudo aquilo que ele mesmo representa, levando a crítica uma escala que é muito mais geral do que pessoal. É esta postura autoirônica, que permitirá a crítica aos intelectuais latino-americanos que foram viver na Europa na ilusão de se sustentar com os ganhos da própria literatura e poder usufruir da efervescência cultural. A realidade é que eram afastados dessa efervescência pelo fato de serem oriundos de países de Terceiro Mundo, ou “em desenvolvimento”, como atualmente têm sido definidos. A condição de estrangeiro evidentemente marca a relação do protagonista com o entorno e os demais personagens.

A escolha de um narrador-personagem irônico em “Solo para fumadores”, por exemplo, permite a construção de duas histórias simultâneas. Por um lado, um homem conta a partir de sua relação de amor e vício com o cigarro, e por outro, temos a ponte que o cigarro cria entre a

escrita e a vida. O discurso é construído a partir de certo distanciamento reflexivo deste narrador, uma espécie de ensaio que se vale do cigarro como metáfora da escrita para indagar o tempo todo sobre sua própria atividade. Esse conto se vincula, então, com um dos caminhos da *ironia romântica* que inclui o meta relato, a reflexão sobre a criação contida na própria criação.

Esse distanciamento reflexivo se dá, por exemplo, no trecho em que o narrador alega que os grandes autores nunca se dedicaram a escrever sobre o cigarro como fizeram com o jogo, a droga e o álcool (com exceção de Thomas Mann e Italo Svevo). De forma irônica e intencional, este conto faz essa homenagem. A metalinguagem brinca com a possibilidade deste narrador se considerar um grande autor que finalmente está corrigindo a ausência da temática tabagista na literatura.

Jogo contínuo

As contradições, os paradoxos e os ditos e não ditos compõem de forma determinante as narrativas, e a ironia permite a construção desses jogos de sentido e interpretação. Segundo Giancarla Di Laura, muitos escritores seguiram a linha traçada por Jorge Luis Borges, “en la que el humor y el juego son rasgos vitales en la composición estructural de los textos” (2004, p. 116). Ribeyro leva ao extremo a ideia de que a literatura é um tipo de jogo.

O tema surge com frequência em seus mais variados textos, incluindo diversos trechos de seu diário, passagens de cartas e capítulos do livro *Prosas apátridas*, como é o caso do texto 199:

Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. (2014, p. 140)

Em dois dos contos aqui analisados, a referência ao jogo é literal: o narrador-fumante de “Solo para fumadores”, que se desafia a formar o maior número de palavras com as oito letras de Marlboro; e o protagonista de “Silvio en El Rosedal”, que se empenha em descobrir um possível sentido para os desenhos que as rosas do jardim formam. Nos dois casos, os personagens estão intimamente imbricados com os jogos que eles mesmos idealizam, embora

esses jogos pareçam uma espécie de brincadeira irrelevante, o que reflete a maneira como eles lidam com a própria existência.

Com base nessas evidências é possível afirmar que esta é também a maneira como Ribeyro se relacionou com a escrita e a literatura: uma espécie de jogo, de atividade lúdica que norteia e dá sentido à própria vida. O jogo entre a realidade e as visões ilusórias que os personagens têm do mundo e de si mesmos pode ser definida como uma das características mais preponderantes de sua escrita. O embate entre a autoimagem de alguns protagonistas e a visão dos demais personagens contrasta diametralmente, criando uma distância que se aproxima do patético. Esse é o caso de Matías Palomino, de “El profesor suplente”, e de Aníbal Hernández, de “Espumante en el sótano”, além de tantos outros protagonistas. Em palavras de José Miguel Oviedo:

[...] humildes personajes, pequeños actos, grandes ilusiones: ese juego de elementos... conduce casi invariablemente a la derrota y a la convicción de que no importa cuál sea nuestra ambición – el amor, la aventura, el poder, el dinero, la figuración –, siempre estamos solos e indefensos, asumiendo papeles cuya letra olvidamos en el momento preciso. La vida es un juego de máscaras e imposturas, un cruel contraste entre duras realidades y frágiles sueños. (OVIEDO, 1988, p. 43)

O jogo entre realidade e ilusão também está presente em “Solo para fumadores” e “Silvio en El Rosedal”, mas Ribeyro trabalha com a questão por um viés distinto. Enquanto, de maneira geral, os personagens se esforçam por compreender as regras de um jogo já imposto, o narrador-fumante e Silvio assumem uma postura mais ativa, criando eles mesmo as regras que nortearão a própria vida.

Ceticismo latente

O trecho final da prosa 199, citada anteriormente, vincula o jogo ao ceticismo, resumindo de maneira bastante precisa a tomada de consciência de Silvio (“Silvio en el rosedal”) no desfecho do conto:

Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas. La culpa tiene quizás la naturaleza de mi inteligencia, que es una inteligencia disociadora, ducha en plantearse problemas, pero incapaz de resolverlos. Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. Lo que es una buena definición del esceptismo. (2014, p. 140)

O protagonista parece representar essa transcendência: o fato de não haver mensagem nenhuma faz com que finalmente se liberte da ansiedade de encontrar respostas que justifiquem sua própria existência para viver daquilo que lhe faz sentido. Embora possa parecer um final otimista, o que se dá é mais uma resignação do protagonista a partir de sua tomada de consciência.

No caso de “Solo para fumadores”, a visão cética do narrador se confunde com a visão do autor. Um olhar existencialista que mescla na própria escrita os questionamentos e inquietações relativos ao ato de escrever. Ribeyro parece brincar constantemente com o artifício da escrita, com a consciência da ficção enquanto criação consciente. Além disso, este ceticismo se evidencia também por meio da repetição de uma estrutura irônica frequente: a inversão de pesos. Ao tratar de forma leviana temas que normalmente seriam tratados com mais seriedade ou profundidade, o narrador enfatiza sua postura com relação a normas pré-estabelecidas e expectativas gerais.

É possível afirmar que não só nos contos selecionados neste trabalho, mas na maioria da produção ribeyriana, o pessimismo e o ceticismo funcionam como pano de fundo dos enredos, características que determinam o desenrolar dos fatos e a visão dos narradores. A própria escolha de personagens marginalizados e fracassados compõe esse olhar desesperançado:

[...] el personaje de Ribeyro es alguien cuyas esperanzas y deseos se ven irremediabilmente frustrados. Repetidamente sus aventuras fallan, sus intentos de escapar de una realidad oprimiente son vanos, sus aires de grandeza terminan en ridículo; sus búsquedas, en ausencia, y sus discretos ensayos de heroicidad, en decepción. (PÉREZ-SOLERO, 2014, p. 44)

A derrocada é inevitável para a maioria dos indivíduos que povoam as narrativas. Uma vez conscientes de si, Navascués afirma que é possível distinguir dois caminhos escolhidos pelos personagens ribeyrianos: a solução epicúrea, em que decidem seguir desejando, e a solução estoica, em que se resignam a viver sem sonhos. “En el fondo da igual desear que resignarse. Lo que importa es que, asumida la conciencia de que nunca se alcanza la meta deseada, se debe seguir viviendo.” (NAVASCUÉS, 2004, p. 50) De maneira geral, é possível afirmar que os narradores de Ribeyro não têm somente a intenção de descrever o ponto de vista dos personagens – mesmo quando narram em primeira pessoa – mas incluir em suas afirmações irônicas as muitas outras possibilidades existentes, além daquelas escolhidas por eles.

A postura questionadora e o pessimismo existencial do autor são veiculados por meio da ironia quando esta ajuda a construir o ceticismo característico de seu discurso literário. Os

contos postulam questionamentos sobre a literatura, as relações humanas e a existência. E neste sentido, a filosofia existencialista parece fundamentar suas indagações. Por outro lado, é interessante notar que apesar da tragédia e da desesperança, seguir escrevendo é uma maneira de seguir em frente, de dar sentido à existência. Retomo a definição de Maurice Blanchot a respeito de Kafka, que pode iluminar nossa compreensão sobre Ribeyro:

Pocos textos son más sombríos y, sin embargo, incluso aquellos cuyo desenlace deja sin esperanza quedan prontos a invertirse para expresar una posibilidad última, un triunfo ignorado, el brillo de una pretensión inalcanzable. A fuerza de ahondar lo negativo, Kafka le concede una oportunidad de ser positivo, sólo una oportunidad, una oportunidad que nunca llega a realizarse por entero y a través de la cual no deja de traslucirse su opuesto. (BLANCHOT, 1991, p. 88)

Riso como encontro

Essa possível abertura contida no pessimismo e no ceticismo da literatura ribeyriana é o que permite a construção de um discurso complexo e capaz de incluir a comicidade como um de seus caminhos viáveis. De fato, as temáticas e personagens vão muito além da visão reducionista com que geralmente são definidos. A ironia e o humor permitem uma espécie de leveza ou de inesperado que transcende o tom sombrio que poderia imperar e ajudam a compor o universo único criado pelo autor. Não há incoerência entre o tratamento humorístico e o universo fracassado. O riso, a comicidade e a ironia são maneiras para enfrentar o mundo, se situar e se afirmar diante da realidade. Essa é a visão a partir da qual se apreende e se percebe a vida. Normalmente apresentada a partir de um certo “riso inaudível”, a comicidade funciona como um procedimento artístico intensamente relacionado com a seriedade mais absoluta.

Ribeyro se vale das construções mais refinadas, baseadas no paradoxo e na autoironia, assim como recorre à hipérbole e ao patetismo para desenhar as cenas mais cômicas. A meu ver, é esse domínio de diferentes estratégias e intensidades, o que ajuda a compor sua poética e seu estilo.

Nos cinco contos selecionados como *corpus* deste trabalho, o humor aparece de formas variadas e causando efeitos distintos. Os procedimentos reconhecidos e analisados se encontram em toda produção de Ribeyro, evidenciando uma presença constante de certo humor que pode oscilar desde um riso silencioso e discreto, como vemos no final de “El polvo del saber”, até uma comicidade mais explícita, como as que aparecem em cenas de “Solo para fumadores”.

É interessante pensar também na relação entre humor, personagem e narrador. Muitos dos personagens são ridicularizados pelos narradores que mantêm uma postura distanciada e, pode-se dizer, arrogante. Em “Espumante en el sótano”, o funcionário Aníbal Hernández é apresentado como uma pobre figura que ocupa o mais baixo cargo do Ministério da Educação. No entanto, este humor é intercalado por certo incômodo diante da situação de crescente humilhação do personagem. O que o narrador nos dá, de fato, é essa visão humanizadora. O humor surge como estratégia de aproximação e compaixão com os personagens, uma espécie de convite para que o leitor também se relacione com eles dessa forma.

Literatura como busca

O uso da ironia é parte estrutural da construção literária de Ribeyro. Mais do que um mecanismo discursivo, ela se define como uma característica inerente à sua escrita. De algum modo, é possível enxergar em cada um dos protagonistas que habitam estas narrativas um recorte do todo que compõe sua visão de mundo, seus questionamentos, suas crenças e reivindicações.

Errantes, estos personajes ribeyrianos viven víctimas de su propio deseo siempre insatisfecho; anhelan un lugar que no existe y, tanto es su deseo y tan escaso su realismo, que siempre encuentran razón para seguir buscando. Con todo, la conclusión no cae en el pesimismo. Alimentar el deseo es una forma de supervivencia [...]” (NAVASCUÉS, 2004, p. 50)

Na definição de Navascués, é possível interpretar parte das afirmações como uma descrição do próprio Ribeyro: alguém que sempre seguiu desejando e buscando, por meio da literatura, encontrar as saídas e respostas que a realidade parecia nunca apresentar.

Nesse sentido, é possível afirmar ainda que o uso da comicidade associada a uma ironia discursiva está atrelado ao comprometimento do autor com a seriedade de sua escrita e de seus questionamentos ao mesmo tempo que evoca constantemente que nada deve ser levado tão a sério, como o narrador de “Solo para fumadores” parece nos dizer isso a todo momento. Julio Ramón Ribeyro denuncia os horrores de uma sociedade injusta e desumana, ao mesmo tempo que nos convida a compartilhar nosso riso e compaixão em busca de um mundo mais humano e igualitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas Apátridas: completas*; trad. Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. *Las respuestas del mudo*. 1a. ed. 1998. 4a. ed. Lima: Revuelta Editores, 2015.

_____. *Prosas Apátridas*. 1ª edição 2006. Lima: Seix Barral, 4ª edição, 2014.

_____. *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____. *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009.

_____. *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

_____. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Archivo personal*. Investigación, selección y edición Luis Fuentes Rojas. Lima, 2006.

_____. “Cuando los mudos hablan”. In: *Martín, Revista de Artes y Letras*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, año II, nro. 4, junio de 2002, p. 89-96.

_____. “Once preguntas a Julio Ramón Ribeyro”. In: *Martín, Revista de Artes y Letras*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, año II, nro. 4, junio de 2002, p. 103-110.

_____. *Ribeyro, la palabra inmortal*. COAGUILA, Jorge (Org.). Lima: Jaime Campodonico/Editor, 1996.

_____. “La tentación de la memoria”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p.

_____. *Presencia Cultural con Ernesto Hermoza* - Entrevista con Julio Ramón Ribeyro, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtLGN-mSyec>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

_____. “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”. In: *Alba de América*, vol. 9, no 16-17 (1991), Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana -EDUCA-, 1991.

_____. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

_____. *Crônica de San Gabriel*. 1. Ed: abril 1983. Barcelona: Tusquets, 1983.

B.

ABENCHUCHAN, Vivian. “Fumador por vocación”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 416-422.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Disponível em: <<http://www.culturateca.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Confiss%C3%B5es-Santo-Agostinho.pdf>>. Acesso em: 4 set 2017.

ÁLVARES, Fabiola del Pilar Bereche. *La dimensión temporal en la cuentística ribeyriana*. 2011. 132 páginas. Maestría en Educación - Universidad de Piura, Piura, 25 de julio de 2011.

ALVAREZ, Christiane. “Crisis de identidad en el Perú. Mito y decadencia en el universo ribeyriano”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 191-201.

ARIANZEN, Catalina. *Las estrategias discursivas en el relato de Julio Ramón Ribeyro*. Disponível em: <<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/1.pdf>>. Acesso em: 4 jul 2017.

ARRIGUCCI JR., David. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, setembro de 1998.

ARISTÓTELES. *Os Pensadores - Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

_____. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.

_____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. V. W. McGee, C. Emerson, M. Holquist (Ed.). Austin: University of Texas, 1986.

BARRERA, Trinidad. *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones, 2003.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 57-64.

BELTRAN, Luis. *Estética de la risa*. México: Ficticia Editorial, 2016.

_____. *La imaginación literaria: La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis* (1a. ed. 2004). Barcelona: Anagrama, 5a. ed., 2011.

BOOTH, Wayne C. *A Rethoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph: edición con guía de lectura*. (1a. ed. 1949). 10a. ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BOSCH, Juan. “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. In: *Teorias del cuento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 253-282. Disponível em <<http://ciudadseva.com/texto/apuntes-sobre-el-arte-de-escribir-cuentos/>>. Acessado em 11/07/2017.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. 1. ed. francês, 1981. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1. ed., 1991.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

BROOKS, Cleanth – “Irony as a Principle of Structure”. In *Literary Opinion in America*, edited by Morton Dauwen Zabel, pp. 729-41.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Seis propostas para mudar o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 1a. ed. 1965. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CAPPELLO, Giancarlo. “Los héroes imposibles de Julio Ramón Ribeyro”. In: Revista Lienzo no. 30. Lima: Universidad de Lima, 2009, p. 77-120.

CARONE, Modesto. “Sobre os *Filhos* e as *Punições* de Franz Kafka”. In: *O Veredicto & Na Colônia Penal*. 1. ed. 1986. São Paulo: Editora Brasiliense, 2. ed. 1998, p. 79-92.

COAGUILA, Jorge. “Sobre «Las botellas y los hombres» (1964) y «Cuentos de circunstancias» (1964)”. Disponível em: <<http://jorge-coaguila.blogspot.com>>; 7 de febrero de 2012. Acesso em: 29 jun 2017.

_____. *Las respuestas del mudo*. 1. ed. 1998. 4 ed. Lima: Revuelta Editores, 2015.

_____. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodonico/Editor, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Ciudad de Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

_____. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 147-163.

_____. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 227-237.

CROCE, Marcela. *Macedonio Fernández: Desacreditar el mundo* (1996). *Orbis Tertius*, 1 (2-3), 101-134. In: *Memoria Académica*. Disponível em: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2485/pr.2485.pdf>. Acesso em: 14 nov 2017.

DELGADO, Wáshington. “Julio Ramón Ribeyro. Unas notas al margen”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 49-53.

DI LAURA, Giancarla. *La ironia en la novelística de Julio Ramon Ribeyro* - tese de doutorado em Filosofia na University of Arizona, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10150/298807>>. Acessado em: 15 dez 2016.

DONGHI, Tulio Halperin. “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”. In: *Hispanamérica*. Buenos Aires, n. 27, ano IX, p. 3–18, dez 1980.

DONOSO, José. “Ítaca: el regreso imposible”. In: *Los novelistas como críticos*. Tomo II. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 38-52.

ECHENIQUE, Alfredo Bryce. “Del humor quevedesco a la ironía cervantina”. In: *Papeles del aula magna*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006.

_____. “El arte genuino de Ribeyro”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 119-126.

ELMORE, Peter. “El cazador sutil. Un breve panorama”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 109-111.

_____. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Tierra Firme, 2002.

ESCARPIT, Robert. *El humor*. trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1962.

ESTEBAN, Ángel. “Reordenando el caos: las manos como elemento estructurador en los cuentos de Ribeyro”. In: *Julio en el Rosedal. Memória de una escritura*. Cuadernos de Humanidades n° 15. Crisanto Pérez Esáin, Víctor Palacios Cruz (Org.). Piura: Universidad de Piura, 2008, p. 17-41.

FERNÁNDEZ, Macedonio. “Para una teoría de la humorística”. In: Obras completas, t. III, Buenos Aires, Corregidor, 1974, pp. 259-308. Publicado por vez primera como “Una teoría de la humorística”, en Revista de las Indias, Bogotá, noviembre-diciembre de 1940. Fragmentos. Disponível em: <<http://www.bibliothecascriptorumcomicomum.org/index.php/component/content/article/81-humor/99-para-una-teoria-de-la-humoristica>>. Acesso em: 13 nov 2017.

FERREIRA, César. “Los legados de Julio Ramón Ribeyro. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 97-101.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. São Paulo: Imago, 2006.

_____. (1927) “O feticchismo”. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad.). (Vol. 21, p.175-187). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. 1a ed. 1973 (Cultrix). São Paulo: Realizações Editora, 2014.

FUENTES, Luis. *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, UNMSM, 2006.

GIRARD, Rene. “El deseo triangular”. In: *Mentira romantica y verdad romanesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963, p.7-40.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. 1a. ed. 1964. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 12a. ed. 2000.

HERMOZA, Ernesto. *Presencia Cultural con Ernesto Hermoza - Entrevista con Julio Ramón Ribeyro*, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtLGN-mSyc>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

HOSIASSON, Laura Janina. “Julio Ramón Ribeyro: à procura do fracasso”. In: *Encontro regional da Abralic Literaturas 2007, 2007, São Paulo*. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada 2007, 2007.

_____. “A discreta obsessão de Ribeyro”. In: RIBEYRO, Julio Ramón. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 283-295.

HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. “Ironía, sátira, paródia. Una aproximación pragmática a la ironía”. In: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, 173-193.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La ironía*. Traducción de Carlos Schilling. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.

JUTGLA, Ana Cristina. *Julio Ramón Ribeyro: a tentação da palavra*. 2012. 103 páginas. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para obtenção de título de mestre em Letras. São Paulo, 2012.

KAFKA, Franz. *O Processo*. 1. ed. 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KIERKEGAARD, Søren A. *O Conceito de ironia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KOSSUTH, Irene Cabrejos. “Cuando Ribeyro hace reír. El humor en ‘Relatos Santacrucinos’, ‘Solo para fumadores’ y ‘Ausente por tiempo indefinido’”. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, nº59, ano 2004, p. 205-228, 1º semestre de 2004.

KRISTAL, Efraín. “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 128-148.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÓPEZ, Jessica Rodríguez. “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.143-149.

LUCHTING, Wolfgang. “Once preguntas a Julio Ramón Ribeyro”. In: *Martín, Revista de Artes y Letras*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, año II, nro. 4, junio de 2002, p. 103-110.

_____. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Vervuert, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.

MAURIAC, François. “O romancista e suas personagens”. In: *Thérèse Desqueyroux*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 155-184.

MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

MARX, Karl. *A mercadoria*. Tradução de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006.

_____. “A Transformação de dinheiro em capital”. In: *O Capital*. Livro I, dois volumes. trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. “A consciência revolucionária da história”. In: Florestan Fernandes (org) Marx; Engels. *História*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 146-181.

_____. “A fórmula universal do capital”. In: *O Capital*. Livro I. Moscovo: "Avante!" - Edições Progresso Lisboa, 1982. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/capital/livro1/cap04/01.htm>>. Acesso em: 28 jun 2017.

MENESES, Carlos. “El buen humor de Julio Ramón Ribeyro”. In: *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, ISSN 0403-810X, nº 12-13, 2003, p. 83-88.

MINARDI, Giovanna. “Algunas consideraciones generales sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro”. In: *Iztapalapa*, nº 52, año 23, enero-junio 2002, p. 122-141.

_____. "Conversando con Julio Ramon Ribeyro, ganador del premio Juan Rulfo de Literatura latinoamericana 1994". In: *Alba de America*, nº 24-25, julio 1995, p. 469-477.

_____. “Julio Ramón Ribeyro: el juego de la narración”. In: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. VII. Birmingham: 1995, p. 110-118.

_____. “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”. In: *Alba de América*, vol. 9, no 16-17 (1991), Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana -EDUCA-, 1991.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. trad. Maria Elena O. Otriz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários* (1. ed. 1974). 12. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTES, Antonio González. *Ribeyro: El arte de narrar y el placer de leer*. 1. ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2010.

MONTOYA, Américo Mudarra. “Los tránsitos del centro a los márgenes: el fracaso de los héroes ribeyrianos en su interacción con los sustratos sociales subordinados”. In: HEREDIA, Gladis Flores et al (Org.). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2014, p. 29-35.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico* (1970). São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNGUÍA, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*. México: Bonilla Artigas Editores, 2011.

NASH, Walter. *The language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse* (1st ed. 1985). London and New York: Longman, 4th ed., 1987.

NAVASCUÉS, Javier de. *Los refugios de la memória: Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Vervuert, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OVIEDO, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 81-86.

ORTEGA, Julio. “Los cuentos de Ribeyro”. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. 417, Marzo, 1985. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 128-145.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 1. ed. 1956. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 12. ed. 1998.

_____. “A nova analogia: poesia e tecnologia”. In: *O arco e a lira*. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 319-338.

PESSOA, P. “A ironia trágica de Machado de Assis”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 1 (jan jun/2007), p. 96-108.

PÉREZ-SOLERO, Paloma Torres. “Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro”. In: HEREDIA, Gladis Flores et al (Org.). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Fondo Editorial de la Acedemia Peruana de la Lengua/Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Editorial Cátedra Vallejo, 2014, p. 37-55.

PÉREZ, Crisanto. “Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo”. In: *Julio en el Rosedal. Memória de una esritura*. Cuadernos de Humanidades nº 15. Crisanto Pérez Esáin, Víctor Palacios Cruz (Org.). Piura: Universidad de Piura, 2008, p. 43-60.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRANDELLO, L. *O Humorismo*. trad. Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 1987.

POLAR, Antonio Cornejo. *Escribir en el aire: Esayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.

_____. “Los geniecillos dominicales: Sus fortunas y adversidades”. In: *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colégio de España, 1995.

REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009.

RIBEYRO, José Rosas. “Cuando los mudos hablan”. In: *Martín, Revista de Artes y Letras*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, año II, nro. 4, junio de 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. 1a ed. 1995. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaime. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978., p. 261-274.

ROTKER, Susana. *La invención de la Crónica*. México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Grupo editorial Planeta - Seix Barral, 1999.

SARTRE, Jean Paul. “O existencialismo é um humanismo” (1970). In: *O existencialismo é um humanismo. A imaginação. Questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 1-32.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.46.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

SCHWALB, Carlos. “Julio Ramón Ribeyro y ‘El llamado del desierto’”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 161-166.

SHIPLEY, Joseph T. (Ed.). *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*. New York: The Philosophical Library, 1943.

SOARES, Angelica. *Gêneros literários*. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TARAZONA, Roberto Reyes. “Lima de los cincuenta en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 229-242.

TCHEKHOV, Anton. “Fragmentos de cartas”. In: A. P. Tchekhov: *cartas para uma poética*; org.: Sophia Angelides. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário do Teatro*. São Luis: Editora Instituto Geia, 2005.

TISNADO, Carmen. “Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 167-174.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina* (1877). trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOMANOVÁ, Magdaléna. *La obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. 2008. 38 págs. Tese de Licenciatura - Masarykova univerzita Filozofická fakulta, República Tcheca, 2008.

VALENZUELA, “Un narrador insolidario: el caso de ‘Junta de acreedores’, de Julio Ramón Ribeyro. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 175-190.

VALERO JUAN, Eva M^a. “Habitar los extramuros: los lindes interiores en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro”. In: HEREDIA, Gladis Flores et al (Org.). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2014, p.13-28.

_____. “Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom”. In: *Escritura y Pensamiento*, Año VIII, N° 16. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, p. 29-41.

_____. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. 2001. 607 páginas. Tesis de doctorado de la Universidad de Alicante, Alicante, junio de 2001.

GRANADOS VIDAL, Sandra. “Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro”. In: HEREDIA, Gladis Flores et al (Org.). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, p. 155 - 172, 2014.

VIGIL, Ricardo Gonzáles. “En clave fantástica”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.151-153.

_____. “Ribeyro: la palabra del autor”. In: REQUEJO, Néstor Tenório et al (Org.). *Julio Ramón Ribeyro: penultimo dossier*. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencia Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 287-293.

ZAVALA, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía”. In: **Discurso**. Cidade do México: Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM. *Discurso* n° 13, otoño 1992, pp. 59-83.

ZUBIAURRE, Maria Tereza. **El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

WEISS, Jason. “Entrevista a Julio Ramón Ribeyro”. In: MÁRQUEZ, Ismael P. et al (Org.). **Asedios a Julio Ramón Ribeyro**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 103-115.

WILLIAMS, Raymond. **El campo y la ciudad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

WIMSATT, William K. & BROOKS, Cleanth. **Crítica Literária: Breve História**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.