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

Ana Cristina Jutgla

JULIO RAMÓN RIBEYRO: A TENTAÇÃO DA PALAVRA

Versão corrigida – o exemplar original se encontra no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa em História).

São Paulo
2012

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

Ana Cristina Jutgla

Julio Ramón Ribeyro: a tentação da palavra

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 mestre em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e Literatura Espanhola
e Hispano-Americana.

Versão corrigida – o exemplar original se encontra no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa em História).

Orientadora: Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo
2012

Aos meus pais José e Maria e aos meus filhos Pedro e João.

Agradecimentos

Agradeço a toda minha família.

Agradeço aos meus amigos da graduação em História, em especial à Lúcia Silva Parra e aos companheiros da Letras, sobretudo à Fernanda da Silva Pereira.

Aos amigos peruanos Jorge Coaguila, Gonzalo Cornejo Soto e Elton Honores Vasquez e ao Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (Celacp).

Ao meu companheiro Cristiano, pelo apoio cotidiano.

À minha orientadora Laura Janina Hosiasson, responsável pelos méritos que esse trabalho possa ter, agradeço pela paciência na orientação e correção do trabalho.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

No hay que buscar la palabra más justa, ni la palabra mas bella, ni la palabra más rara
[...] Busca somente tu propria palabra.

(Julio Ramón Ribeyro, Dichos de Luder, p.43)

Resumo

O trabalho "Julio Ramón Ribeyro: a tentação da palavra" tem por objetivo analisar cinco contos do autor peruano (1929-1994), cuja obra se destaca entre os narradores da Geração de 50 no Peru, estendendo-se até meados dos anos 90. Nossa hipótese entende que o caráter ambíguo de seus contos, clássico na exposição da matéria literária, mas moderno pelas tensões da trama, dialoga com o conservador processo de modernização peruano. Nesse sentido, sua literatura abrange, entre outras questões, a preocupação do autor com respeito às contradições da cidade de Lima, e seus personagens, espectadores desse processo, trazem como marca recorrente a frustração e o fracasso de suas expectativas.

Palavras chave: Literatura peruana. Julio Ramón Ribeyro. Conto

Abstract

The study "Julio Ramon Ribeyro: the temptation of the word" aims to examine five short stories of this Peruvian author (1929-1994), whose work stands out among the narrators of the 50s generation of that Andean country, extending to the mid 90s. Our hypothesis considers the ambiguous nature of his short stories, its classic way of work, but it brings tensions of the modern plot and dialogues with the conservative modernization process in Peru. In this sense, his literature includes, among other issues, the author's concern with respect to the contradictions of the city of Lima, and its characters which are viewers of this process, carrying the frustration and failure of their expectations as marks.

Key-words: Peruvian literature, Julio Ramón Ribeyro, short story.

Sumário

INTRODUÇÃO 8
1. CONTEXTO HISTÓRICO: DO PROJETO DEMOCRÁTICO AO GOLPE MILITAR 15
1.1. A ilusão da modernidade 18
1.2. A Geração de 50: em busca da modernização cultural 21
2. FORTUNA CRÍTICA 27
2.1. A constituição do mundo ficcional de Ribeyro e a leitura da crítica 30
2.2. Ribeyro, na outra margem do "*boom"* 33
2.3. Notas sobre o real 38
3. CONTOS, O TRIVIAL COTIDIANO 44
3.1. "Los gallinazos sin plumas" 47
3.2. La tela de araña 57
3.3. "La piel de un indio no cuesta caro" 62
3.4. "De color modesto" 71
3.5. "Alienación" 75
A título de conclusão 86
Referências Bibliográficas 95
ANEXO 104

INTRODUÇÃO

> *[...] el arte llamado moderno no sería otra cosa que un detalle ampliado del antiguo o un 'mirar más cerca' la realidad. Simple cuestión de distancia.*
>
> (Julio Ramón Ribeyro)

Em um livro tão íntimo como *Prosas apátridas*, conjunto de anotações as mais diversas, Julio Ramón Ribeyro revela, em textos semelhantes a epigramas, o profundo rigor de seu pensamento sobre a criação literária: escritor contemporâneo consciente do legado clássico.

No fragmento 44 de suas *Prosas apátridas*, ele apresenta uma percepção da arte literária que não se resume ao binômio do tradicional *versus* o moderno. O fato de encontrarmos uma ideia provocadora acerca das relações entre passado e presente, elaborada em um suporte apreciado na modernidade como o fragmento, indica que as fronteiras entre o estabelecido e o inovador podem mesmo ser uma "simples questão de distância" [1].

O perambular ribeyriano entre o moderno e o tradicional se faz presente em toda a gama de gêneros em sua obra, composta de ensaios, peças de teatro, crítica, romance, diário, cartas; dentre tantas possibilidades, nosso interesse se direciona para a sua extensa produção de contos.

Julio Ramón Ribeyro manteve intensa atividade entre os anos 50 e os 90 e ao longo dessas quatro décadas, paralelamente à produção de narrativas breves, também incursionou em outros gêneros como o romance, o teatro, a autobiografia, e também a ensaística, além de outro tipo de textos de difícil classificação. No prólogo à sua *Antología personal*, o autor comenta seu ponto de vista em relação aos gêneros literários:

> Las fronteras entre los llamados géneros literarios son frágiles y catalogar sus textos en uno u otro género es a menudo un asunto circunstancial, pues toda obra es en realidad un *continuum*. Lo importante no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor.[2]

---

[1] RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Lima: Seix Barral, 2009, p.42.
[2] Id. *Antología personal*. Lima: FCE, 1994, p. 8.

Se até agora procuramos apresentar de maneira geral e sucinta a obra de Julio Ramón Ribeyro, parece-nos o momento de darmos um passo adiante, pois os comentários, nada classificatórios, do autor peruano indicam de antemão que não só sua escrita coloca constantemente em dúvida a possibilidade de mantermos definições idealizadas ou totalizantes dos gêneros textuais. Prova disso é que, ao longo de sua carreira, Ribeyro externou dúvidas quanto à sua qualidade de escritor, indagações presentes, por exemplo, tanto em seus contos como em seu diário pessoal até culminar no momento em que tal incredulidade se concretiza no título com que nomeou seu diário: *La tentación del fracaso.*

A questão da desconfiança sobre a qualidade literária de sua obra parece ter pairado também no imaginário de outros escritores peruanos. É o caso de Salazar Bondy, poeta contemporâneo de Ribeyro que, no poema "Testamento Ológrafo", manifesta dúvidas quanto à validade e importância de sua obra:

> [...]
> Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
> unas cuantas díscolas imágenes del mundo
> y entre grandes relámpagos algún llanto
> que tuve como un poco de sucio polvo en los dientes.
> Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
> **da de comer al olvido con tan frágil manjar**.

Se o exigente e reconhecido Salazar Bondy demonstra insegurança no último verso de seu "testamento", em que avalia sua obra como um "tan frágil manjar" – nesse caso também se pondera uma pitada de falsa modéstia –, a incerteza em relação à avaliação da própria escrita se faz presente em ambos os escritores. Por seu lado Julio Ramón Ribeyro, ao ser questionado sobre a essência de *La tentación del fracaso* – se era um diário íntimo ou de escritor –, com as consequências que esse gênero literário acarreta a seu responsável, como, por exemplo, a forte presença do leitor, a resposta de Ribeyro foi direta e enfática: "Sí, lo mío es diario de escritor"[3].

Tendo em mente tal resposta, o título *La tentación del fracaso* se constitui numa advertência, evidência da luta cotidiana e incessante do escritor contra o desânimo, o abandono de seus ideais e de seu trabalho. Embora em um primeiro momento soe estranha a expressão "tentação do fracasso" (entendida como obra ruim, de baixa qualidade), Ribeyro a emprega em outro sentido, o de uma atração pelos "aspectos ainda desprovidos de forma

[3] KOSSUTH, Irene Cabrejos. "El legado literário de Ribeyro". Disponível em <huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc>. Acesso em 12/05/2010.

acabada, as tentativas do que nunca se realiza" [4]. Em seus contos, esse fracasso parece ser a essência e o destino de suas personagens – submetidas a um processo de modernização que não altera os polos de poder – seres desiludidos, fracos, esquecidos, sem voz; ao mesmo tempo, algozes e vítimas de si mesmos.

Por ora, destaquemos que Ribeyro desde cedo criou a meta de ser um escritor respeitado por seus pares, bem como de ser lido, mostrando-se extremamente cuidadoso com sua escrita, como verificamos em uma das entradas de seu diário:

> Quién, Dios mío, quién comprenderá que cada palabra que he escrito he tenido que pensarla laboriosamente y la he puesto sin dejarme vencer casi nunca por la facilidad. Cuántas horas de una vida, a cuya seducción he sido tan sensible, he tenido que sacrificar por alinear una palabra tras otra, sin ninguna esperanza de recompensa ni de éxito, atento solo al veredicto de mi própria conciencia, sin otro premio tal vez que la satisfación de haber obrado bien. Así, escribir bien es un acto profundamente moral donde estética y ética se confunden.[5]

A passagem acima põe em evidência o referido cuidado e também, como afirma Peter Elmore, certa "ética da escrita" que se traduz no compromisso absoluto com a palavra, a honestidade e com o trabalho árduo em relação à linguagem. Em geral, estas eram questões tão importantes para Ribeyro como para os outros integrantes da Geração de 50. A título de exemplo dessa atitude, havia dentro do grupo uma espécie de "método de depuração" dos textos, do qual se valiam Ribeyro, Vargas Vicuña, León Herrera, Carrasco, Sueldo Guevara e outros. Esse *modus operandi* consistia em uma primeira publicação, seguida de leitura pública do texto que propiciava correções; a partir dessas modificações surgia a edição definitiva, por assim dizer, em formato de livro. Segundo o comentário do contemporâneo Carlos Eduardo Zavaleta:

> Yo mismo, por ejemplo, divulgué mi primera versión de "La Batalla", en Mar del Sur, en 1953; luego fue corregida para la edición limeña en 1954 y finalmente para la edición mexicana, dentro de un volumen llamado "El Cristo Villenas". Hice las correcciones siguiendo las críticas publicadas por Escobar, Salazar Bondy y José Jiménez Borja,[...] Tales correcciones deben señalarse asimismo en los cuentos de Vargas Vicuña (en especial para *Nahuin*, la edición de 1976), y los de Ribeyro, para ser recogidos en la edición definitiva, de 1994, de *La palabra del mudo*.[6]

---

[4] HOSIASSON, Laura Janina. A discreta obsessão de Ribeyro. In: RIBEYRO, J.R. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 285.
[5] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.465.
[6] ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50's.* Estudio y antologia. Lima: INC Y CELACP, 2006, p.39.

Assim, por conta desse método de trabalho podemos afirmar que a atitude de cuidado e reelaboração da escrita é uma das marcas da Geração de 50, além da influência dos autores em evidência (autores como Joyce, Faulkner, Conrad, James, Tolstoi, Dostoievski, Tchekhov, Flaubert, Maupassant, Zola, e os contemporâneos Proust, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir, Thomas Mann e Kafka, e ainda os latino-americanos Borges, Reyes e Rulfo), o que motiva a experimentação de novas possibilidades literárias. No entanto, esse desejo de modernidade expresso por grande parte dos escritores do século XX encontrará ainda outro tipo de ressonância dentro do cenário da produção literária latino-americana. Essa produção está diretamente relacionada com um processo questionador sobre essa busca sem limites pelo moderno, busca esta que pode acabar no superficialismo, em obras que se importam primordialmente com certa aparência inovadora. Vejamos o comentário de Antonio Candido acerca dessa situação:

> [...] na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda [...][7]

Embora aborde especificamente a literatura brasileira, esse comentário nos faz refletir a respeito da posição de Julio Ramón Ribeyro. O autor buscou comprometer-se apenas com a literatura "sem preocupação de inovar, sem vinco de escola e sem compromisso com a moda"; por conta disso pagou discretamente o preço da invisibilidade dentro do campo editorial. Indiferente aos apelos do mercado, não ingressou na moda do *boom;* sua opção por uma escrita singular (aparentemente anacrônica para o período) exigiu-lhe sacrificar fama e crítica internacionais, alcançadas por diversos outros escritores. Entre eles, seu conterrâneo Mario Vargas Llosa talvez seja um dos exemplos mais relevantes.

É possível que a "invisibilidade" de Ribeyro se deva também, em parte, ao seu caráter pessoal, retraído e isolado. Outro fator, talvez o mais importante, diz respeito à sua negativa de acatar a receita do *boom* editorial e comercial da literatura latino-americana nos anos 60. Em outras palavras, sua insistência em dialogar com os cânones narrativos clássicos do conto, numa época em que essa postura ia na contramão da maioria, resultou no escasso conhecimento de seu trabalho para além das fronteiras peruanas.

---

[7] CANDIDO, Antonio. O papel do Brasil na nova narrativa. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, n. 14, año VII, 2º Semestre de 1981, p.117.

Ironicamente, quase como uma de suas personagens, ele recebeu uma das mais prestigiadas homenagens literárias, o Prêmio Juan Rulfo de Literatura (1994), no momento em que, à beira da morte, já não possuía forças para escrever, nem para usufruir das vantagens financeiras ou da publicidade que o prêmio lhe conferiria.

Assim, voltamos à epígrafe que abre esta introdução para nos perguntar se ela não é uma capciosa armadilha do escritor peruano, pois a síntese por ele proposta para a complexa relação entre clássico e moderno não deve ser entendida como uma resposta unilateral a uma equação. A análise dos contos selecionados pretende mostrar que lidar com esta simples distância não é, com perdão do pleonasmo, algo tão simples assim.

Por exemplo, em relação a seu contexto de produção, Ribeyro escreve em um momento de modernização da literatura, do papel do escritor e da crítica peruanas, bem como de "explosão" editorial da produção latino-americana, fato que leva boa parte dos escritores a embarcarem em uma necessidade quase obsessiva de buscar revoluções expressivas, ou seja, inovar na escrita, romper com gêneros tradicionais, de modo a tornar o texto a própria materialização da modernidade. Outro impasse que se coloca a Ribeyro é sua consciência, como atestam seus diversos escritos, acerca do contraditório processo de modernização peruano. É como se tivesse noção de que modernidade necessariamente não significa progresso, ou, ainda, que a modernidade literária pouco ou nada altera a condição humana.

Nesse sentido, Ribeyro, ciente destas questões contextuais, procura aproximar e encontrar um caminho para a incompatibilidade de dois elementos que não se coadunam naquele ambiente de intenso desejo de modernização; ei-los: 1º) sua admiração pelos principais escritores realistas, sobretudo sua capacidade de problematização do real; 2º) a necessidade de escrever observando a atualidade, sem acreditar que a vanguarda, com seu experimentalismo quase fetichista, daria conta de responder, no plano literário, às contradições da experiência.

Portanto, este trabalho tem por objetivo analisar cinco contos e, assim, compreender mais detidamente como o escritor peruano trata, no plano estrutural e temático, os impasses apontados acima, ou seja, a contradição entre os anseios de modernidade no plano artístico e ideológico e a efetiva transformação da realidade cotidiana da população. Levantamos como hipótese que os contos de Ribeyro, escritos sob o signo contraditório da linguagem fortemente influenciada por certas técnicas do realismo tradicional, apontam para a tensão e o impasse, marcas centrais da modernização econômica e literária peruana.

Para garantir a consistência da argumentação, estruturamos a dissertação em três capítulos. No primeiro procuramos sensibilizar o leitor em relação ao período histórico em

que Julio Ramón Ribeyro inicia seus escritos, já que sua obra vai dialogar com os eventos sociais e políticos de seu tempo.

Trata-se de um momento de transformações importantes na economia, na política e, por conseguinte, na configuração das cidades peruanas. Ao terminar os anos de 1930, a classe política, principalmente a oligarquia, buscava dar ao país uma aparência democrática. Obviamente esse processo não incluía a maioria da população mestiça. O Peru até então era um país cindido: havia o país andino, outro na selva e o país *criollo* no litoral. A partir das transformações ocorridas nesse período, Lima se converteu na cidade mais moderna do país e no centro de confluência da migração interna cujo fluxo constante contribuiu para o surgimento de comunidades favelizadas chamadas *barriadas* – cinturões de miséria em torno da cidade dos vice-reis. Foi assim que um grupo de escritores, percebendo a metamorfose profunda que sofria a cidade, comprometeu sua sensibilidade com esses seres migrantes excluídos dos códigos citadinos.

A Geração de 50 nasce dentro desse contexto de aparente modernização econômica e social ocorrida na segunda metade do século XX; presencia o fortalecimento do Estado peruano, o crescimento da classe média, o desenvolvimento urbano e a migração do campo à cidade; também está marcada pela censura e pelo desejo de inovação técnica do pós-guerra.

No capítulo dois apresentamos a fortuna crítica sobre a obra de Ribeyro, uma primeira aproximação panorâmica partindo dos temas e procedimentos mais presentes em sua produção. Também tratamos de sua não inclusão no chamado *boom* editorial latino-americano, ocorrido nos anos de 1960. Abordamos esse delicado assunto a partir de uma breve comparação entre a obra de Julio Ramón Ribeyro e a de Mario Vargas Llosa à época de eclosão desse movimento. Ainda procuramos refletir sobre a constituição da realidade ficcional em Julio Ramón Ribeyro por meio de uma seleção de textos críticos do autor compilados no volume *La caza sutil* e de seu diário pessoal *La tentación del fracaso*.

No terceiro capítulo, adentramos o terreno da análise propriamente dita, com a exposição dos critérios que motivaram a seleção dos contos e a consequente análise das narrativas por ordem cronológica de publicação. O elo comum para selecioná-las foi o da problemática marginal e as conseqüências desse tema no que tange às questões formais do texto. Assim, o corpus é constituído dos seguintes contos: “Los gallinazos sin plumas” e “La tela de araña”, publicados primeiramente no livro *Los gallinazos sin plumas* (1955); “La piel de un indio no cuesta caro” e “De color modesto” que integram o livro *Las botellas y los hombres* (1964) e, por fim, “Alienación” que faz parte de *Silvio en el Rosedal* publicado

dentro do tomo III de *La palabra del mudo* (1977). Os contos encontram-se no anexo deste trabalho.

Desse modo, chegamos às considerações finais em que vamos demonstrar que as relações entre os textos escolhidos e a temática marginal têm um caráter multifacetário, que não se restringe à questão social. Além disso, trataremos do aspecto contraditório da escrita ribeyriana, em outras palavras, seu exterior clássico e suas infinitas inferências atuais e modernas. Em meio a estas considerações outras ideias recorrentes, até mesmo obsessões, de nosso autor serão contempladas.

Temos ainda algumas considerações a fazer sobre o título da dissertação, "Julio Ramón Ribeyro: a tentação da palavra". Ele joga com os títulos de duas obras de Ribeyro – *La palabra del mudo* e *La tentación del fracaso*. O título da dissertação é a combinação das duas ideias, a primeira que aborda o feito de dar voz aos mais fracos, aos mudos que povoam o mundo; a segunda nos dá a dimensão de dor e esforço pessoal concentrados nesse feito; dos momentos em que o desejo de desistir se apodera do escritor ou o mundo prosaico e cotidiano o ameaça.

"Julio Ramón Ribeyro: a tentação da palavra" ainda pode sugerir o caráter limitado da linguagem frente aos dilemas do mundo real. Como insinua em seu diário o fragmento datado de vinte e seis de julho de 1960, ao redigir um manifesto político a pedido de Mário Vargas Llosa sobre a atuação do intelectual no Peru:

> Me doy cuenta de la inutilidad de la palabra. Los artículos de Sofocleto, ¿han mejorado la condición del indio?La declaración antiimperialista de Congrains, ¿ha reducido el poder de la reacción? Y en Francia, el manifiesto de los 121, ¿ha terminado con la guerra de Argelia? En estos casos nada vale la palabra.[8]

Ou seja, para os problemas que afligem concretamente o ser humano a palavra não transforma – ao menos, não imediatamente e do modo como gostaríamos. É a fim de averiguar a relação entre palavra e mundo que a pesquisa se encaminha, entendendo-a simultaneamente como marca do autor e como sintoma da modernidade.

[8] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.236.

1. CONTEXTO HISTÓRICO: DO PROJETO DEMOCRÁTICO AO GOLPE MILITAR

Politicamente, os anos 1950 não seriam muito diferentes dos anos 1930: uma governabilidade baseada na exclusão de grandes setores da população e na incorporação segmentada dos setores médios e populares urbanos possibilitada pelos bons preços das exportações nacionais; um Estado que, apesar de sua relativa modernização, continuava coexistindo com o latifúndio e com o 'semifeudalismo'.
(José Luis Rénique)

O presente capítulo pretende oferecer uma breve perspectiva do momento histórico em que viveram os escritores da Geração de 50, incluindo nosso autor. Além disso, serve de pano de fundo para grande parte das narrativas curtas de Julio Ramón Ribeyro. Do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, a política peruana foi palco de sucessivas ditaduras. No final dos anos 30, a classe política, composta principalmente por grupos oligárquicos, buscava alternativas que oferecessem ao país uma aparência democrática, estratégia que, obviamente, não incluía a participação efetiva da maioria da população mestiça, a qual era alvo de uma política de manutenção do *status quo* pelos grupos dominantes.

Ao mesmo tempo, a classe média e setores organizados da população urbana pressionavam a elite oligárquica no sentido de promover certa coerência entre o discurso e a prática de seus representantes; em outras palavras, zelavam para que o Peru, contrário à doutrina nazista na Segunda Guerra Mundial (1939-45), não obstruísse o exercício da democracia dentro de seu próprio território. "Os donos do poder", na expressão de Raymundo Faoro[9], deviam encontrar uma equação, um equilíbrio de forças entre a posição assumida no âmbito internacional e o tratamento dado à democracia no plano interno. Sobre tal fenômeno, que tomava corpo na década de 1950, nos valemos do comentário da historiadora Gabriela Pellegrino Soares:

> Daí terem surgido, nesses anos, diferentes projetos políticos de cunho reformista no Peru, preocupados em promover a incorporação política e

[9] FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

> econômica das camadas populares e, ao mesmo tempo, a modernização e a integração nacional. Os projetos elaborados traduziam de um lado, a determinação das camadas médias e de parte das elites em modificar – inspiradas no modelo europeu e norte-americano de civilização moderna – os padrões de comportamento e de organização social vigentes, de outro, o receio de que as camadas populares irrompessem no cenário político sem seu controle.[10]

Esses projetos políticos impulsionaram o país a certa modernização sem, no entanto, abrirem brechas reais para a participação popular independente. Outro ponto importante, no contexto do século XX, é a economia dos países latino-americanos em geral, sobretudo durante o período da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Durante quatro décadas, observa-se um nítido crescimento das exportações e o incremento da indústria nacional, principalmente a de substituição, ou seja, produtos antes importados dos países beligerantes que, durante os conflitos, deixaram de ser fabricados e passaram a ser produzidos internamente para suprirem o mercado interno.

Nesse sentido, estavam lançadas em alguns países da América Latina, as condições para o desenvolvimento de novos grupos sociais que, num primeiro momento, desequilibrariam as forças centrípetas que buscavam a manutenção das oligarquias assim como das inúmeras desigualdades do país. A nova classe média passaria, então, a fazer parte por excelência dessa nova gama de grupos sociais e se constituiria principalmente de operários, comerciantes e profissionais liberais.

Porém, é preciso considerar que o desenvolvimento dos setores intermediários da economia se dava em um contexto de dependência; implantava-se nos países latino-americanos a lógica do capital externo, por meio de empréstimos e financiamentos, sobretudo norte-americanos. Tal dependência não iria se configurar apenas no plano econômico, mas também política, social e culturalmente.

A formação de novos estratos sociais e a politização e organização da sociedade civil no campo político peruano levaram à eleição consecutiva de dois presidentes civis: primeiramente Manuel Prado (1939-1945) e depois José Luis Bustamante (1945-1948), esse último representando uma ampla rede de alianças que incluia a APRA[11], o Partido Comunista e demais partidos de centro-esquerda. Esse foi o início de um lento e inédito processo de instauração da democracia que até então se revelava mais formal que efetiva.

---

[10] SOARES, Gabriela Pellegrino. *Projetos políticos de modernização e reforma no Peru*: 1950-1975. São Paulo: Annablume, 2000, p. 30-31.

[11] Alianza Popular Revolucionaria Americana – APRA – surgiu primeiramente como uma frente partidária de atuação continental. Foi fundada no México em 1924 por Victor Raúl Haya de La Torre; passou a partido peruano em 20 de setembro de 1930. Seu modelo era o Partido de la Revolución Institucional – PRI mexicano.

Questões relacionadas à economia interna do país, à crise econômica do pós-guerra decorrente do declínio da exportação, à quebra da aliança entre o governo de José Luis Bustamante (1945-1948) e a APRA (que passou facilmente de aliado circunstancial para oposição hostil), sem esquecer a oligarquia exportadora ansiosa por voltar ao poder, foram alguns dos principais fatores que levaram o governo de Bustamante, uma das raras tentativas de desenvolvimento democrático do país, a um fim melancólico.

Em 27 de outubro de 1948, o presidente José Luiz Bustamante seria feito prisioneiro e deportado. Com isso uma Junta Militar de Governo tomaria o poder sob a liderança do general Manuel A. Odría. Odría efetivamente governou o Peru por oito anos consecutivos, entre 1948 e 1956: inicialmente como presidente da junta militar e, a partir de 1950, eleito "constitucionalmente", através de um processo considerado por observadores da época como fraudulento.

As primeiras ações do governo do general Odría se ocuparam da repressão e restrição do poder da APRA e do Partido Comunista. Com relação à economia, Odría ofereceu a seus aliados – entenda-se, aos oligarcas descontentes durante o governo anterior de Bustamante – a eliminação de restrições cambiárias que abriam o mercado peruano à importação e ao capital externo.

De maneira contraditória, a ditadura de Odría criaria no país um breve período de prosperidade econômica, cujas razões podemos elencar brevemente, como: investimentos estrangeiros no setor de mineração, apoio governamental para o setor agrícola de exportação (algodão e açúcar) e, por fim, mas não menos importante, o desenvolvimento industrial da costa.

Nesse movimento, as províncias voltavam sua atenção em direção a Lima, e a crise da agricultura serrana entrava numa fase mais aguda. Em contraponto, a reforma universitária fez com que uma população mais pobre passasse a frequentar o ensino superior. Esse processo se assemelha de algum modo ao Brasil nos idos de 1950, sem a pujança deste, mas com a mesma "modernização conservadora".

A ilusória prosperidade trouxe consigo as origens de uma explosão social que se produziu tanto no interior das províncias como na capital do país. Referimo-nos à migração da população serrana em direção a Lima e outros centros urbanos regionais, em busca de trabalho e melhores condições de vida. O início da industrialização nos arredores de Lima e o emprego de novas técnicas na agricultura produzida na costa do país norteariam a massa de camponeses serranos em direção às cidades.

Esse movimento migratório da população serrana fez com que Lima sofresse um crescimento demográfico sem precedentes na história. Em um período de pouco mais de vinte anos (1940-1961) o número de habitantes triplicou; em termos quantitativos a cidade passou de meio milhão de habitantes em 1941 a um milhão e meio de pessoas na década de 60.

> E com isso Lima se convertia em uma megalópole desproporcional em que viviam mais de 30% dos peruanos, e que concentrava 58% de todos os habitantes urbanos do país. As migrações internas destruíam a dualidade sociocultural histórica peruana, enquanto a região serrana deixava de ser, em benefício da costa, a mais povoada do país. Entre 1961 e 1971, a população urbana superou pela primeira vez a rural. E se, durante décadas, havia se falado em "assimilar" o índio à nacionalidade, agora, como produto das migrações, a cultura andina – por séculos confinada à região serrana – começava a se estender para as áreas urbanas costeiras e para os vales da região amazônica.[12]

Todo esse contingente populacional chegaria à capital do país sem que esta possuísse estrutura para recebê-lo, gerando, com isso, graves problemas de urbanização, moradia, emprego bem como tensões sociais advindas do trato cotidiano entre diferentes etnias e classes. Os recém-chegados prontamente foram se transformando em combustível para a máquina urbana, mão de obra barata e vulnerável a todos os percalços na luta pela sobrevivência.

Nesse contexto de transformação social surge a Geração de 50. Em seguida apresentaremos de que maneira esse grupo de jovens intelectuais responde ao chamado da modernidade, ainda que seja uma modernidade precária e vacilante, tanto do ponto de vista social e econômico quanto no que diz respeito à cultura e às artes literárias.

1.1. A ilusão da modernidade

[...] yo diria que nosostros deseábamos, desde fines de los 40's,
cambiar el rumbo de la narrativa peruana[...]
(Carlos Eduardo Zavaleta)

A partir da década de cinquenta do século XX, o panorama literário do Peru se modificaria de maneira substancial, ganhando força o que podemos chamar de literatura urbana. No romance urbano, as personagens se movimentam em um ambiente dominado pela lógica da sociedade massificada, em que o constante confronto com os problemas da recente

[12] RÉNIQUE, José Luis. *A revolução peruana*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.118.

urbanização, a descrição da realidade e a crítica social são predominantes. Lima incorporava e dava vazão a essa temática urbana, justamente no momento em que a capital submergia na realidade das *barriadas*[13] resultantes do forte movimento migratório das populações da serra andina. O dado é significativo para nossa posterior análise dos contos, pois tal temática cobra sua grandeza nos primeiros escritos de Julio Ramón Ribeyro.

Não podemos perder de vista o panorama político mundial após a Segunda Guerra Mundial (1939-45), a Guerra Fria (1945-89), assim como a influência da Revolução Cubana (1959) no imaginário latino-americano[14]. Nesse caso, é preciso considerar a segunda metade do século XX como central na história mundial e consequentemente para os latino-americanos. A eclosão da Segunda Guerra, a reverberação da luta contra o nazismo nas nações democráticas do Ocidente, o fim da guerra e a consequente divisão geopolítica trouxeram para a América Latina o legado de governos opressores. Antes, porém, logo após o fim do conflito mundial, a região latino-americana experimentou uma breve euforia democrática com a circulação de ideias, pessoas e produtos, movimento que encontrou eco na produção dos artistas, intelectuais e cientistas locais.

No Peru, o fim da Segunda Guerra coincidiu com o retorno da democracia via eleições, depois de 15 anos em que militares se revezaram nos cargos mais importantes do executivo. Também no período, a APRA e a esquerda peruana colocaram na rua milhares de manifestantes; ao mesmo tempo, a moderna literatura e as ciências humanas chegaram, na forma de livros antes proibidos, às mãos dos que ansiavam por conhecimento e arte.

A geração pós-guerra peruana, seguindo características específicas dos diversos países em que se fez presente (história, política, economia e cultura), apresentava preocupações e expressões exclusivas a cada um deles. De uma maneira geral o período trazia consigo uma importante renovação estética no campo das letras peruanas.

Miguel Gutiérrez[15], crítico e romancista peruano, destaca as principais vertentes europeias e americanas dessa renovação. Na Alemanha foi dominante o amargo balanço da experiência que levou ao nazismo e à guerra, assim como a crítica ao vazio existencial surgido depois da divisão do território germânico. No caso inglês, também predomina a crítica à vida sem sal, hipócrita, desprovida de heroísmo e perspectiva, advinda com o colapso do

[13] O aumento dessas comunidades ocorre durante o governo Odría, período no qual surgem mais de 30 novas *barriadas*, trazendo aproximadamente 200.000 novos habitantes para Lima.
[14] A expressão se refere ao impacto causado nos grupos progressistas, aqueles preocupados com justiça social e democracia, por exemplo, intelectuais, artistas, sindicatos de esquerda, entre outros.
[15] GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50:* un mundo dividido. Lima: Arteidea, 2008.

colonialismo britânico e a consequente transformação da Inglaterra em potência de segunda categoria.

Nos Estados Unidos, maior beneficiário da guerra e representante por excelência da democracia ocidental, a literatura tomou de assalto diversos aspectos desse aparente idílio do capital, revelando as idiossincrasias de uma sociedade baseada na aquisição sem fronteiras de bens materiais. Assim sendo, podemos citar os *beatniks* (Kerouac, Gisnberg, entre outros), os *hipster* (Mailer) e também Salinger e Updike. Na Espanha, a geração do pós-guerra, formada dentro do contexto da ditadura franquista, trazia consigo silêncios reveladores e o mergulho na realidade espanhola.

Já na América Latina, a realidade dos governos opressores é o ponto de contato de uma literatura que põe à mostra a modernização da linguagem e da técnica, assim como o desejo de superar o regionalismo que por tanto tempo havia dominado nossa ficção. Exemplos desse anseio são Carlos Fuentes, José Donoso, Clarice Lispector, Mario Benedetti, entre outros.

A Geração de 50 está intimamente ligada a uma aparente modernização econômica e social ocorrida na segunda metade do século XX. Fortalecimento do Estado, crescimento da classe média, desenvolvimento urbano e migração do campo à cidade são alguns dos fatores que colaboraram para essa ilusão de modernidade.

Todo o referido processo se dá emoldurado dentro de uma sensação de melhoria na economia e das condições sociais para uma parte da população urbana. Uma modernização que não toca nas inúmeras idiossincrasias e desigualdades do país. Dessa maneira a "ilusão" da modernidade, à qual nos referimos no início, ganha uma dimensão ambígua. Em parte com o seu significado de "sonho" – na língua espanhola – e, por outro lado, de engano – no sentido da língua portuguesa – ao pensarmos que o desenvolvimento técnico, seja no sentido econômico ou artístico, é sinônimo de qualidade. A Geração de 50 representa a versão peruana da arte do pós-guerra, marcada por incertezas e pelo desejo de inovação técnica.

1.2. A Geração de 50: em busca da modernização cultural

> *[...] luego de 1945, hubo un movimiento generacional de modernización de la cultura en todos los campos, inclusive en el científico y filosófico, y que con los años el nombre de generación de los 50's fue meramente simbólico y de abreviatura, pues quizá en 1950 culminaron y se juntaron los grupos juveniles de diversas disciplinas, en ese ánimo común de ponermos al día con la cultura internacional.*
> (Carlos Eduardo Zavaleta)

A Geração de 50 surgiu em meio à adversidade, num período marcado pela falta de liberdade de expressão. Foi composta por um grupo de intelectuais, poetas, artistas e escritores que vivenciavam uma sensação de frustração em relação ao destino do país e de suas próprias vidas. Essas questões motivaram-nos a buscar novos temas, formas, outros ângulos de abordagem da realidade peruana, em outras palavras, a ressignificar o papel do artista e do leitor.

Na leitura de estudos sobre a Geração de 50 percebe-se certa dificuldade na limitação do conceito de geração. Pedro Salinas[16], discutindo a geração de 98 na Espanha, estabelece algumas características esperadas num grupo desse tipo. Para Salinas, os integrantes de uma geração literária devem ter em comum uma faixa etária mais ou menos próxima; certa homogeneidade na educação e formação; relações pessoais entre seus integrantes; liderança por parte de alguma personagem; algum acontecimento histórico que constitua uma união, criando-se um estado de consciência coletiva, de pertencimento; a revelação de uma nova linguagem; o enfraquecimento da geração anterior.

Seguindo esse breve roteiro encontramos a seguinte situação: a grande maioria dos integrantes da Geração de 50 nasceu entre os anos 1920 e 1935 dentro da pequena e média burguesia peruana; quase todos eles, em algum momento, frequentaram os espaços acadêmicos da *Universidad de San Marcos* ou da *Pontifícia Universidad Católica,* no Peru. Quanto à suas carreiras como escritores, poetas e intelectuais, eles as iniciaram num período político que os obrigava a viver, trabalhar e produzir sob um regime de pouca ou nenhuma liberdade política. Além disso, eles compartilharam acontecimentos que deixaram marcas traumáticas e que vieram a se concretizar, de maneira categórica quanto ao sentimento de pertencimento a uma geração intelectual.

---

[16] SALINAS, Pedro. *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98.* Literatura Española siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

No entanto, há outras opiniões com relação às características geracionais de um grupo literário. Por exemplo, o crítico Miguel Gutiérrez[17], se distancia um pouco dessa definição. Em suas palavras:

> [...] la Generación del 50 no la conforman solo el conjunto de jóvenes amigos universitários la gran mayoría, que a partir de las postrimerías de la década de 40 acostumbran reunirse en el bar Palermo. Tampoco se puede considerar como año eje de nacimento de sus integrantes (como con algún exceso lo hace Macera) el año de 1929, [...] Según el punto de vista adoptado en la investigación [...] integrantes de la Generación del 50 son la totalidad de coétaneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres de ación) nacidos en el Perú (o venidos muy jóvenes e integrados a la cultura del país) entre 1920 e 1935 con figuras fronterizas como Mario Vargas Llosa y Tilsa Tsuchiya, y en que los años de lo postguerra y la década del 50 desenpeñan gran actividad política y cultural en Lima y provincias del Perú.
> [...] En cambio, sí puede hablarse de promociones o de grupos vinculados por la edad o por la coincidencia de clase y de centros de formación o por el credo estético que comparten.[18]

A opinião de Gutiérrez sobre a Geração de 50 problematiza a tentativa de definição deste termo usado largamente nos estudos literários. Nesse sentido, alguns contrapontos críticos por ele colocados, com os quais concordamos, são fundamentais, pois evitam generalizações arriscadas. Vejamos a ideia de compartilhamento de determinado contexto histórico, político e social, contexto que presidirá a experiência do grupo e influência sofrida pelo mesmo. Tal característica é bastante bem-vinda, porém, se uma geração presume certa coerência interna; e um sentimento de pertencimento ao grupo, isso não necessariamente se traduz em homogeneidade literária. Em outras palavras, e no caso específico dos integrantes da Geração de 50, cada um deles possui características formais, estéticas e ideológicas importantes, que o diferenciam dos demais.

Entre os escritores que comumente figuram na lista de integrantes da Geração de 50 peruana estão Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso, Mario Vargas Llosa, Edgardo Rivera Martins, Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado. A verdade é que dificilmente chegaremos a uma lista definitiva dos participantes da Geração, e em alguns estudos a lista se torna interminável, pois os critérios vão ganhando abrangência artística, política, ideológica, ativista, e até revolucionária.

Apesar da instabilidade do conceito de geração e da dificuldade de estabelecer critérios definitivos para ele, é possível dizer que há um espírito de pertencimento ao grupo de

[17] GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50:* un mundo dividido. Lima: Arteidea, 2008.
[18] Ibid, p.64-5.

50 no Peru. A questão revela sua importância quando abordamos o papel das revistas e dos suplementos de jornais, veículos em que, primeiramente, os jovens escritores divulgaram seus trabalhos. Especificamente citamos *Letras peruanas* (1951-54/1962-63), *Cultura peruana, Turismo, Idea, Generación* e ainda *Tradición* (de Cuzco). Queremos evidenciar aqui a importância da revista organizada por Jorge Pucinelli como um ponto de encontro para os escritores, poetas e intelectuais da época. *Letras peruanas* se constituiu em um espaço privilegiado, no qual escritores e aspirantes se reuniam para debater textos, discutir literatura e, por fim, publicar.

Nesse mesmo período, o jornal *El Comércio*, de Lima, também costumava oferecer suas páginas para trabalhos literários, ensaios e notícias ligadas ao mundo das artes. Em sua versão vespertina, chegou a publicar traduções de livros como *O segundo sexo*, da escritora e filósofa Simone de Beauvoir, fato que aponta para uma preocupação com questões atualíssimas para a época, como os debates em torno da crítica ao patriarcalismo e da igualdade de gêneros.

Julio Ramón Ribeyro tematiza essas leituras do grupo da Geração de 50, que ocorriam sob os auspícios da publicação *Letras Peruanas*, no seu romance *Los geniecillos dominicales.* Nele o autor apresenta uma cena de modo caricatural e ácido. Trata-se de um encontro de jovens escritores, no qual três textos são lidos por três personagens, revelando, desse modo, três tipos de narração, ou por outras palavras três diferentes tendências em circulação: a indigenista urbana (o conto lido pela personagem Eleodoro), a forma experimental (o conto da personagem Carlos) e, por fim, a tendência neorrealista (lido por Ludo, protagonista do romance, espécie de alter ego do autor). Publicado pela primeira vez no ano de 1965, mas iniciado entre 1954 e 1955, o romance *Los geniecillos dominicales* trata de assuntos contemporâneos à Geração de 50, e nas palavras de Ribeyro:

> Quería entonces narrar o describir o representar el mundo de mi generación y en eso regresamos a la Generación del 50, el mundo de mi juventud, los amigos que había tenido en la universidad, los amigos que había tenido un poco en el barrio y tratar de dejar por lo menos un testimonio de cómo se vivió o como vivían este grupo de artistas un poco bohemios, un poco desorientados en estos años que precedieron y que se dieron junto con los comienzos de la dictadura de Odría.[19]

[19] RIBEYRO, Julio Ramón. *Archivo personal*. Investigación, seleción y edición Luis Fuentes Rojas. Lima, 2006. Conferência ditada por Julio Ramón Ribeyro no Auditório do Banco Continental em 26 de abril de 1984, Lima.

O ambiente intelectual é tratado de maneira crítica, ridicularizando tanto as personagens quanto toda a situação em si. Se levarmos em consideração que o romance foi escrito ainda na década de 50, ele expõe uma consciência aguda, autocrítica e de ácida ironia em relação a si mesmo e aos companheiros de geração:

> Apenas había anunciado el título de su cuento, Ludo escuchó llegar del hall el son de un mambo. Alguien había puesto un disco en el pick up: "Baila, baila como un pingüino, baila ...". Ludo elevó la voz y siguió leyendo, pero conforme avanzaba se daba cuenta no solo que su cuento era una estafa, una impostura, sino que la situación que vivía en ese momento era incongruente: tener que leer cuando no quería leer delante de un público que no quería escuchar.[20]

O ambiente criado nesse fragmento oferece uma ideia daquilo que o narrador sente em relação ao seu tempo, mais especificamente o ceticismo em relação à qualidade do que escreve, fazendo mofa de si mesmo e da inadequação do ambiente intelectual. A narrativa explora os aspectos patéticos das ambições de grandeza literária que possuem tais jovens aspirantes a escritores, por meio da alteração entre o registro culto, corporificado na leitura e na literatura, posto ao lado do registro popular e, por vezes, até baixo da citação do mambo.

Por outro lado, segundo Boniface Ofogo Nkama[21], nesse romance o conceito de geração não parece atrelado à noção de classe social e sim à de ideologia. Os exemplos de personagens ideológica e espiritualmente castradas são a tônica dominante em todas as camadas sociais; tanto personagens burguesas moradoras dos balneários chiques como os proletários habitantes das distantes *barriadas* limenhas são seres apáticos, possuem sonhos, porém, quase ou nenhuma vontade de realizá-los. Mesmo o título da obra remete à ideia de inexperiência, de incompletude, de um processo de amadurecimento. Os "geniosinhos" não são ainda maduros o bastante; no entanto, participam de uma mesma geração frente a um dilema: elaborar coletivamente estratégias para encarar as mudanças que vivem, rebelar-se, adaptar-se ou cair no esquecimento. A segunda parte do título, *dominicales*, sugere o caráter provisório, em outras palavras, são somente uns "geniosinhos" de domingo, pessoas comuns que no fim de semana se transformam.

Usando o trecho desse romance de Julio Ramón Ribeyro como um "termômetro" do momento cultural que atravessa o Peru naquele período, podemos pensar que, não obstante o conteúdo autocrítico e consciente das dificuldades que o ambiente intelectual peruano

---

[20] RIBEYRO, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Peisa, 2001, p.90.

[21] NKAMA, Boniface Ofogo. La generación del 50 en el Peru (una narrativa plural). 1994. 513 f. Tese Doutorado - Faculdade de Filologia/Departamento de Filologia Española IV - Universidad Complutense, Madrid, 1994.

apresenta, a Geração de 50 conserva sua disposição de modernizar as letras e a cultura daquele país. Nas palavras de Carlos Eduardo Zavaleta, contemporâneo de Ribeyro:

> Si me pidieran brevedad yo diría que nosostros deseábamos, desde fines de los 40's, cambiar el rumbo de la narrativa peruana, alejarnos de las simplicidades técnicas y estéticas (no de la redención social) de costumbristas e indigenistas, praticar otros métodos modernos en boga, enriquecer la psicología de los personajes, y sobre todo, decribir la realidad peruana o las fantasías de un escritor peruano, según sea el caso, a condición de pulir el lenguaje y ponerlo en un nivel artístico internacional, que por entonces iba dejándonos a la zaga. Creo que valió el esfuerzo, pues ahora nuestra posición en la literatura española y latinoamericana es mucho más decorosa que antes.[22]

Essa postura também se manifesta na atitude do grupo em relação à literatura estrangeira com a qual mantinha contato, naquele período; autores como Joyce, Faulkner, Conrad, James, Tolstoi, Dostoievski, Tchekhov, Flaubert, Maupassant, Zola, e os contemporâneos Proust, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir, Thomas Mann e Kafka, além dos latino-americanos Borges, Reyes e Rulfo. Tal contato tornou evidente a importância da técnica e do debate literário como instrumentos capazes de elaborar as contradições e particularidades do processo de modernização peruano.

Dessa forma, os integrantes da Geração de 50 ambicionavam uma literatura que lhes permitisse observar criticamente a sociedade e, assim, inaugurar um novo tempo para a literatura do país. Um dos objetivos desses jovens escritores era o de superar o que acreditavam ser 'simplicidade técnica' em seus antecessores. Com esse intuito, os novos procedimentos técnicos os levaram à observação acurada do cotidiano urbano, do homem comum retratado em sua faina comezinha e sem glória, sem heróis nem temas heróicos.

É comum a crítica evidenciar a temática social e o tom engajado como marcas centrais do movimento, o que relaciona o grupo a uma tradição imediatamente anterior de escritores, entre eles Ciro Alegría e José María Arguedas. Contudo, devemos deixar claro que não há necessaramente um rompimento em relação à tradição literária anterior. O próprio Arguedas, em *Los ríos profundos*, daria um enorme passo na direção de buscar novas formas de expressão integrando o espanhol e o quéchua e chegando a ser ele mesmo um experimentalista. O grupo que inicia sua caminhada nos anos 50 não começa do zero; por assim dizer trabalha a partir do que já havia sido feito por seus antecessores *indigenistas* e

[22] ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50's.* Estudio y antologia.Lima: INC Y CELACP, 2006, p.20.

costumbristas, que também notaram e escreveram sobre as mudanças causadas pela migração serrana em direção à costa.

Assim, apesar da vontade de superar a técnica literária, é certo que continuam valorizando a atualidade e a relevância dos temas antes abordados. Além disso, com o novo contexto urbano que incorpora os índios à dinâmica das cidades, o tema indígena perde gradativamente seu ar romântico; no comentário de Luis Alberto Sanchez: "Las províncias se volcaban sobre Lima. [...] Brotaran las barriadas, a causa de la miseria provinciana. El tema indígena perdió sus perfiles románticos cuando los indios se abalanzaron sobre la capital y las grandes ciudades."[23]. Em outras palavras, no momento em que o indígena deixou as serras andinas em direção às cidades peruanas, também o interesse se modificou: de um viés de curiosidade e mistério passou, muitas vezes, para o medo e o enfrentamento.

Também é possível afirmarmos que a melhor contribuição da Geração de 50 se relaciona com as transformações obtidas na estrutura do conto e do romance e isto se concretiza no aprofundamento da psicologia das personagens, na preferência pelos pobres e marginalizados como protagonistas, na crítica aos grupos dominantes e também às práticas da classe média. Porém, ressaltamos que toda essa preocupação social não implica, necessariamente, o engajamento ideológico e político da literatura com questões concretas da sociedade peruana; existe um distanciamento bem como a opção de não prescrever soluções salvadoras para esses problemas.

Desse modo, o período iniciado com o final da Segunda Guerra Mundial marca um movimento de modernização cultural no Ocidente, mas não apenas dos narradores e poetas que transformaram e enriqueceram suas respectivas áreas de atuação. O processo ocorre também entre dramaturgos, filósofos, sociólogos, críticos literários, historiadores, pintores, músicos e jornalistas; enfim, trata-se de uma liberação criativa e intelectual da cultura, da ciência e da política no país andino[24].

Para ilustrar o sentimento que se apoderava daqueles que viveram esses tempos, nos utilizamos do comentário do historiador Eric Hobsbawm[25] para quem entre os anos 1950 e 1960 uma boa parte da população mundial experimentou uma espécie de fim da Idade Média.

---

[23] SANCHEZ, Luis Alberto. *Panorama de la literatura del Perú*. Lima: Milla Batres, 1974, p.159.
[24] ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50's.* Estudio y antologia. Lima: INC Y CELACP, 2006.
[25] HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

2. FORTUNA CRÍTICA

[...] tener presente que una buena obra no tiene excusa y una obra mediocre carece de todo interés.
(Julio Ramón Ribeyro, Prosas apátridas, p.184)

Contrariamente ao que se possa pensar, o escritor Julio Ramón Ribeyro não é somente apreciado pela crítica especializada ou, como se costuma dizer, um escritor para escritores. Ele foi, em vida, reconhecido e admirado também por leitores comuns, pessoas simples que sentiram grande afinidade com as tramas imaginadas pelo autor de *Los gallinazos sin plumas.* Por vezes, Ribeyro chegou a revelar sua satisfação diante do reconhecimento de seus "fãs"; em uma entrevista a Jorge Coaguila, indagado sobre qual seria seu maior orgulho, responde: "Ser reconocido por algunas personas cuando camino, por una parejita de enamorados y que diga: 'Mira, ese es Ribeyro'. Por el mozo del hotel Bolívar, por un chofer de taxis. Siento cierta satisfacción".[26] A afeição do público parece causar surpresa no autor, descrito como discreto, tímido e laborioso, entre outros adjetivos similares. Na tentativa de compreender a afeição do público, ele comenta:

> Pues no sé. Tal vez se debe a que las personas que me leen encuentran muy suya esa atmósfera de frustación, de desadaptación, de marginalidad que caracteriza mis relatos. Acaso porque los lectores sufren los mismos chascos y humillaciones, acaso porque en mis cuentos no hay vencedores.[27]

Outra hipótese possível para o êxito de Ribeyro junto aos seus leitores, mas não levantada por ele, é o fato de que suas narrativas são acessíveis a diferentes níveis de leitura. Em outras palavras, é compreensível para o especialista em literatura, mas também para o leitor comum que não está a par das particularidades literárias; tanto um quanto o outro entende e, por vezes, se diverte com suas histórias. Encerramos essa questão com mais uma história ilustrativa do afeto do público ao escritor e à sua obra. Quando do lançamento do quarto volume de *La palabra del mudo* no Peru, houve uma apresentação com a presença do autor no auditório da Municipalidade de Miraflores (bairro em que Ribeyro viveu parte da

[26] COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos, Perú: Tierra Nueva Editores, 2008, p. 29.
[27] Ibid., p. 28.

infância e juventude e que se faz presente em muitas de suas narrativas). A multidão que não conseguira entrar no recinto do evento se aglomerou na entrada do auditório gritando: "Julio es del pueblo". Sobre a impressão que esse momento lhe causou, Ribeyro comenta:

> Cuando era joven no pensaba en ser un escritor que tuviera cierta popularidad como parece que ahora la tengo, a juzgar por esa manifestación que hubo ante la Municipalidad de Miraflores. Pensaba, si quiere usted, en una especie de fama puramente literaria, como la que tienen los escritores desaparecidos. No imaginaba ese contacto tan fervoroso con el público lector, como fue la experiencia que se desarrolló en la Municipalidad de Miraflores con la presentación de La palabra del mudo, cuarto tomo.[28]

Elencar os motivos que levam uma gama tão diversa de leitores a apreciar a obra de Julio Ramón Ribeyro é um trabalho difícil. Uma das possíveis respostas poderia ser encontrada na frase de Victor Hurtado: "[...] Ribeyro es amado porque es lo que los peruanos deseamos que llegue a ser el Perú."[29] De certa maneira, o leitor projeta moral e utopicamente no escritor as qualidades de sua obra e as prolonga na identidade peruana. Uma suposição. Porém, não sendo este o objetivo do nosso trabalho, vamos aceitar sem mais restrições o fato de que existe, ainda hoje, um público crescente que a cada dia revela mais sua proximidade com as histórias narradas por Ribeyro.

Já no que diz respeito à crítica especializada, parece haver unanimidade quanto à qualidade do que Ribeyro escreveu ao longo de sua vida, de uma maneira geral. Contos, romances, teatro, crítica e outros gêneros praticados pelo escritor peruano são elevados ao grau de excelência literária. Se destacam os mais de uma centena de contos publicados, talvez pela maneira como suas narrativas encontram eco, por um lado, no contexto histórico e social do país e, por outro, na maneira como toca em assuntos do dia a dia do homem comum (o combate perdido, a frustração, a tentativa e o fracasso) de forma introspectiva e quase filosófica.

Apresentamos aqui algumas das principais ideias e comentários da crítica sobre os contos de Ribeyro. Em um primeiro momento oferecemos uma visão da obra, seu lugar e importância dentro do contexto peruano e hispano-americano, o aspecto clássico da mesma, a formação de sua persona literária e, posteriormente, alguns aspectos recorrentes como, por exemplo, a marginalidade.

---

[28] COAGUILA, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos, Perú: Tierra Nueva Editores, 2008, p. 47.
[29] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra – La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.15.

O renomado crítico peruano Antonio Cornejo Polar, em "Literatura peruana época republicana" elenca entre seus objetivos apresentar ao leitor um panorama do processo da literatura peruana no período republicano. Ao tratar da Geração de 50 comenta que "Ribeyro es el narrador más destacado de este grupo y uno de los mejores cuentistas de toda literatura peruana."[30] Essa declaração torna evidente a qualidade e importância da obra ribeyriana dentro do que podemos chamar de sistema literário peruano.

O mesmo tom categórico é usado pelo também crítico José Miguel Oviedo, no artigo intitulado "Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945 a 1995)", em que afirma a inegável contribuição de Ribeyro ao gênero conto, dada sua prolífica e constante produção, assim como sua perseverança na importância da narrativa breve por si mesma e não como porta de entrada para o romance, o teatro ou a crítica, formas que também produziu.[31] Oviedo fixa Ribeyro e seus contos no horizonte das letras hispano-americanas, expondo a relevância e a primazia do conto (entendido por alguns como menor ou como exercício para gêneros mais "elevados") para o escritor peruano.

Já o crítico e escritor Miguel Gutiérrez, que já mencionamos nesse trabalho, após dedicar exclusivas vinte e seis páginas para o autor de Los g*allinazos sin plumas* entre outras tantas entradas do seu livro, *La generación de 50:* un mundo dividido, justifica a atenção dispensada a Ribeyro afirmando ser ele "el mayor narrador que ha dado la Generación del 50" que, por razões extraliterárias (questões de mercado, circulação e publicidade) por muito tempo foi conhecido somente dentro do âmbito da literatura peruana. Para ele Ribeyro é também um dos "mayores de la lengua española del siglo XX" e seu nome deve figurar ao lado de autores como Borges, Rulfo, Onetti e Garcia Márquez.[32] Nesses textos se evidencia a maneira categórica como os três críticos (de abordagem, metodologia e lugares sociais diversos) avaliam a obra de Ribeyro no tocante ao seu valor nas letras peruanas e hispano-americanas.

[30] POLAR, Antonio; POLAR, Jorge Cornejo. *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" – CELACP–Latinoamericana Editores, 2000, p.226.
[31] OVIEDO, José Miguel. Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995). *Foro Hispánico***.** El relato breve en las letras hispánicas actuales, Amsterdam-Atlanta, GA, 1997, p.51.
[32]GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50*: un mundo dividido. Lima: Arteidea, 2008, p.181.

2.1. A constituição do mundo ficcional de Ribeyro e a leitura da crítica

Sobre o mundo ficcional de Ribeyro José Miguel Oviedo afirma que se vê repleto de "humildes personajes, pequeños actos [y] grandes ilusiones"; tais elementos se misturam num jogo que conduz invariavelmente à derrota e à ideia de que não importa o que se faça, sempre estaremos solitários e indefesos frente à vida. Essas personagens desnudam cruelmente o contraponto entre realidade e a ilusão.[33]

Já Antonio Cornejo Polar apresenta essa concepção de fracasso de maneira cíclica: "una gran reflexión circular, compacta, armónica e insistente, que nace en el descreimiento y revierte en él después de un recorrido intensificatorio y confirmante." [34] Quase como uma obsessão, o crítico afirma que na obra de Ribeyro agem certos pressupostos que definem a certeza do fracasso como um final inevitável apesar de todo empenho humano; é também ele quem vai matizar essa acepção, ao advertir que o realismo presente nos contos não consente que o significado se estenda além da ficção.

Peter Elmore, que se debruçou recentemente e de modo específico sobre a obra de Ribeyro, apresenta sob outra perspectiva o fatalismo indicado pela crítica (Polar, Oviedo, Gutiérrez). Para ele, é certo que as personagens de Ribeyro se movimentam num contexto social, político e econômico que acaba por motivar suas atitudes. Segundo o crítico, o mundo ficcional criado por Ribeyro é governado não por uma ordem rígida e metafísica, mas por relações de poder cujas origens estão na classe, gênero e etnia de suas personagens.[35] Porém, também podemos afirmar que esses seres ficcionais em algum momento optam, decidem por alternativas que se mostram mais tarde equivocadas. Obstruídas por uma nuvem de ilusão, as personagens não percebem o mundo de maneira objetiva e, por isso, suas escolhas parecem ser as mais improváveis. Portanto, para Elmore, a fatalidade das histórias está na aparência, porque existe um espaço (ainda que restrito) de liberdade para o indivíduo refletir e escolher. Ribeyro chama a atenção para esse momento único na vida do ser humano, quando afirma que seus contos podem ser definidos como "la história psicológica de una decisión", deixando de lado o acontecimento em si.[36]

---

[33] OVIEDO, José Miguel. La lección de Ribeyro. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, Cesar (Orgs.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Perú, 1996, p. 82-3.
[34] POLAR, Antonio; POLAR, Jorge *Cornejo. Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" – CELAP–Latinoamericana Editores, 2000, p.227.
[35] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – la obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.53.
[36] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p.47.

Outro elemento que chama a atenção da crítica é o apreço do autor em relação ao tema da marginalidade. Para Gutiérrez, a causa dessa preferência pelo ser marginal se localiza no caráter social e familiar. Por esse motivo foi possível para Ribeyro escrever com convicção e autenticidade histórias envolvendo os grupos mais pobres e excluídos da sociedade peruana e, ao mesmo tempo, apresentar a classe média e a aristocracia decaída numa perspectiva menos favorável e compreensiva.[37]

Para Eva Maria Valero Juan, também uma das mais recentes estudiosas da obra de Ribeyro, ele é um examinador da condição humana; suas narrativas são povoadas de personagens despossuídas, solitárias, vivendo em ambientes que participam dessa mesma condição de falta, de carência intrínseca: "un paisaje humano aglutinado en la común marginalidad que les aboca el esfuerzo fallido, a la cotidiana derrota"[38]. Desse modo, seus personagens são variações do ser marginal, que conferem aos textos de Ribeyro o complemento de aspectos mais abrangentes de sua literatura.

A nosso ver Ribeyro forja sua perspectiva cética e filosófica através de leituras, de sua experiência e também de um trabalho profundo de reflexão. A ideia de estabelecer um lugar social específico, de onde são emitidas opiniões sobre o mundo ao seu redor, pode encontrar algumas complicações imprevistas, tal como: o tipo de compromisso instituído a partir do exílio voluntário[39]. A distância, nesse caso, poderia favorecer uma visão modulada e desprovida da tinta forte das posições de momento. Dessa forma, como Gutiérrez nota, Ribeyro trata de maneira convincente as personagens pertencentes à classe média, à aristocracia decaída, ao proletariado e ao *lumpenproletariat*[40]. Entre seus protagonistas desfilam pedreiros, domésticas, meninos pobres, pintores, profissionais liberais e outros sem ocupação definida.

Se para José Miguel Oviedo, o desejo de "dar voz ao mudo" estabelece em sua narrativa a atitude realista, concomitantemente percebemos o desnudamento das engrenagens, os artifícios literários, mostrando ao leitor a ficção como uma das possíveis leituras dessa realidade e não a própria realidade, não uma única realidade. Não se trata de mimetismo, de colagem do real; trata-se de mostrar a literatura como uma convenção, evidenciando a existência do escritor.

---

[37] GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50:* un mundo dividido. Lima: Arteidea, 2008, p.169-170.
[38] JUAN, Eva Maria Valero. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Universidad de Alicante, 2003, p.27.
[39] Julio Ramón Ribeyro viveu quase toda sua vida no continente Europeu (fixou residência em Paris), viajava esporadicamente ao Peru.
[40] O marginal que vive na mais abjeta informalidade econômica e social.

Sobre a persona literária de Julio Ramón Ribeyro, Wáshington Delgado comenta: "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".[41] Dessa forma vemos que o primeiro trabalho ficcional do escritor é ele próprio que, desde o princípio, constrói uma figura de si, tece uma personalidade, que veste como um hábito. Tal criação se complementa com seus leitores, críticos e público em geral que, ao fazê-lo, estilizam, deformam ou caricaturizam essa persona. No comentário de Irene Cabrejos a própria construção de um diário entra também na referida elaboração: "Caso peculiar el de un diario de escritor: "la presencia de un posible lector, de un narratario, hace que el autor recomponga su existencia como si de ficción se tratase."[42]

Também em torno de Julio Ramón Ribeyro se formou uma espécie de lenda literária urdida em sua maior parte por ele mesmo. Assim, no seu caso, 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.[43] Ribeyro, em uma entrada de seu diário datada de 28 de abril de 1978, traz à tona a questão de se levar em conta ou não o que sabemos sobre um autor, ao abordarmos academicamente sua obra:

> Es cierto que se ha abusado de la crítica biográfica y es cierto también que una obra, una vez escrita, adquire cierta independencia y puede, en ausencia de todo conocimiento del autor, ser juzgada como obra anónima, arriesgando naturalmente hipóteses. Pero cuando se conoce al autor y hay datos sobre él, ¿para qué desdeñarlos?[44]

Esse apontamento vem precedido de uma entrada sobre Ciro Alegría. Ribeyro se preparava para uma conferência sobre esse autor e se inteirava admirado sobre sua biografia: "Las obras literarias son obras del hombre, de hombres concretos que vivieron en un país, en una época, sufrieron determinadas experiencias y padecieron o gozaron de la vida en una forma intransferible."[45]

---

[41]DELGADO, Wáshington. "Julio Ramón Ribeyro. Unas notas al margen". In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro*: penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.49.

[42] KOSSUTH, Irene Cabrejos. "El legado literario de Ribeyro". Disponível em <huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc.>. Acesso em 12/05/2010.

[43]ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – la obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.25.

[44]RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p.444-445.

[45]Ibid., p.444.

Reiterando nossa ideia inicial, e corroborando com o autor, entendemos que ao mesmo tempo em que a ficção contribui para a constituição do escritor, o sujeito criador se faz presente na obra de arte em sua experiência e visão de mundo.

2.2. Ribeyro, na outra margem do "*boom*"

Assim como o protagonista de "La juventud en la otra ribera" (guardadas as devidas distâncias entre um e outro), Ribeyro parece ter ficado na outra margem do *boom* literário latino-americano da década de 1960. Enquanto muitos escritores contemporâneos alcançavam algum êxito editorial, ele continuaria, ainda por algumas décadas, restrito ao âmbito literário de seu país. Uma das possíveis explicações para essa situação pode estar relacionada com a fidelidade a um estilo pouco promissor nesse período – o realismo tradicional. Citado por muitos como o "melhor escritor peruano do século XIX", Ribeyro em várias ocasiões demonstrou pouco apreço a modas e tendências literárias do seu tempo. Nas palavras de Cesar Ferreira: "[...] permaneció fiel a su voz y su arte, quedando muchas veces al margem del gran festín comercial y publicitario de la época."[46]

Peter Elmore também aponta certa displicência de Ribeyro em relação ao mercado editorial e à fama de escritor[47] como responsável pela sua invisibilidade para o mercado durante o período do *boom*. Seguindo os principais elementos que caracterizam o *boom*, percebemos que eles pouco ou nada aparecem na narrativa de Ribeyro. Ou seja, ao ser fiel ao seu estilo, nosso autor conservou o conceito de tempo cronológico linear, apenas modulado por *flash backs*, a distância do narrador, o discurso indireto livre. A estrutura do edifício ribeyriano é, em suas linhas básicas, uma estrutura linear, limpa, sem o gosto dos adornos. Enfim, em seus contos, o escritor peruano apresenta "el cuento como una unidad de tiempo, lugar y acción."[48]

Essa "fidelidade" de Ribeyro confere a ele uma posição lateral na cena literária contemporânea, dada sua predileção pelo fragmento e sua atitude adversa à construção de "romances monumentalmente modernos"[49]. Esse caminhar oblíquo (navegando contra a

---

[46] FERREIRA, Cesar. Para leer a Julio Ramón Ribeyro. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro*: penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 117.

[47] ELMORE, Peter. El cazador sutil. Un breve panorama. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro*: penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.109.

[48] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.61.

[49] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – la obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.23.

corrente), justamente no momento em que se busca aproveitar o interesse do mercado editorial europeu, parece estar afinado com o perfil de suas narrativas comprometidas com o lado sombrio da vida, com sua simpatia pelos pequenos desejos não realizados, com vidas frustradas, desperdiçadas na mediocridade cotidiana.

Também podemos considerar que os escritores que "estouraram" no *boom* eram, em sua maioria, romancistas, e Ribeyro já havia mostrado sua inclinação para o conto; suas novelas não possuíam o caráter inovador, impactante como as desses autores. Assim, seu espaço no movimento só poderia ser conquistado por meio da narrativa breve, a qual estava em baixa na época. As casas editoriais queriam histórias longas e complexas.

Para ilustrar a posição de Ribeyro em relação ao *boom*, buscaremos comparar a sua narrativa com a do ganhador do Nobel de Literatura de 2010, o também peruano Mário Vargas Llosa, um nome representativo dentro do grupo de escritores que conseguiram visibilidade e, ao que parece, efetivo ganho econômico no período. Para tanto apresentamos o artigo de Wolfgang Luchting (crítico alemão e tradutor "oficial" do *boom* para a língua alemã) que viveu por muitos anos no Peru. A importância do artigo reside especialmente pelo fato de ter sido escrito em 1966, durante o impacto do *boom*, e também porque traz consigo reflexões, e até mesmo intuições, sobre a importância daquele momento para a consolidação da literatura peruana contemporânea como também desses dois escritores conterrâneos e contemporâneos.

No início do artigo "Crítica Paralela: Vargas Llosa y Ribeyro"[50], W. Luchting se mostra surpreso ao encontrar, na revista *Caretas* de novembro de 1966, dois artigos sobre literatura, um deles escrito por Mario Vargas Llosa e outro escrito pela crítica Rosa Baldori sobre o autor de *A casa verde*. Luchting lembra que a revista *Caretas* possui grande circulação e, consequentemente, alcança um considerável número de leitores; no entanto, nessa publicação se mescla – sem muita cerimônia – política, cultura e futilidades. Com isso, o crítico alemão crê que algo se modificou no ambiente intelectual peruano. Essa modificação estaria intimamente ligada à literatura e a carreira de Mario Vargas Llosa e Julio Ramón Ribeyro. Relembrando um diálogo informal com o também crítico Alberto Escobar, os dois chegam à conclusão de que existe um novo marco na literatura peruana e quem o inaugura é Mario Vargas Llosa. Assim, com o autor de *Os chefes*, se abre a possibilidade de

[50] LUCHTING, Wolfgang A. Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro. *Mundo Nuevo*, Paris, n. 11, 1967, p. 21-27.

profissionalização para o escritor no âmbito peruano e, nesse caso, é Julio Ramón Ribeyro quem fecha o ciclo de escritores não profissionais.[51]

Aqui Luchting chega a um impasse: como comparar as obras de Ribeyro e Llosa, já que o segundo parece obter mais êxito literário do que o primeiro? Para ele esta é uma questão inválida, que só poderia ser formulada por quem desconhece os meandros da arte literária. O crítico vaticina que em um futuro próximo a crítica vai perceber, comparando as obras dos dois autores, que as duas são igualmente importantes, e o que as distingue é o mundo que descrevem e que vivem emocional e intelectualmente.

Nas palavras do crítico, Mario Vargas Llosa não possui antecedentes literários na literatura peruana; sua obra parece um "estalido" de talento: a matéria é peruana, mas a técnica, o enfoque e o tratamento não o são. Com relação a Ribeyro, os antecedentes literários existem e ele os aponta: Palma, López Albujar, Diez-Canseco e Congrains Martin. A obra de Ribeyro encontra confortavelmente seu lugar na literatura peruana. No entanto, a obra de Llosa não surgiu do nada; os antecedentes para ela devem existir assim como existem para Ribeyro; sua influência parece vir do exterior, uma sensibilidade para o que se pode chamar literatura internacional impregnada de uma série de novas abordagens literárias.

Ainda segundo Luchting, Ribeyro tem os olhos voltados para o Peru que "se vai", o que nos impele à seguinte pergunta: se existe um Peru que se vai representado na obra de Ribeyro, qual é o país que surge da obra de Vargas Llosa? O crítico tende a explicar o fenômeno Mario Vargas Llosa a partir do enfoque econômico; em outras palavras, o Peru que se configura na obra de Llosa é industrializado, eficiente e racional, onde é possível a existência de "escritores-peón". Para o autor do artigo, esse contexto não diz respeito apenas ao Peru; na verdade a América Latina como um todo é obsorvida por esse "vertiginoso progresso" econômico e cultural. Luchting fala a partir da perspectiva da inovação tecnológica e industrial, afirmando o quanto é significativo o surgimento da obra de Vargas Llosa dentro desse espectro de modernização na vida econômica peruana. Para dar força ao seu argumento, Luchting apresenta exemplos generalizantes, comparando a industrialização ocorrida nos Estados Unidos e Alemanha com a que tem lugar no Peru dos anos 1960. Nada mais controverso.

---

[51] No artigo "Epílogo a 'Pasos a desnível' que faz parte do livro *La caza sutil*, Julio Ramón Ribeyro afirma justamente o oposto, ou seja, que Wolfgang Luchting o considera um escritor profissional que por incapacidade ou negligência não consegue organizar profissionalmente sua vida de escritor. Ao que Ribeyro pondera: "Escribir sigue siendo para mí mi ocupación favorita pero no mi ocupación primordial. [...] Yo no vivo pues *de* la literatura ni *para* la literatura sino más bien *con* la literatura y de una manera incompleta, ilícita". (RIBEYRO, J. R. *La caza sutil* (Ensayos y artículos de crítica literaria). Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p. 60).

Lembramos não ser direta a aproximação entre modernização tecnológica, econômica e a arte literária. Como já dito anteriormente, o progresso nas terras latino-americanas significa apenas um aparente processo de modernização, que deixa para trás a maioria da população. Nesse sentido, a obra de Ribeyro, mais do que apresentar um Peru que se vai, nos dá a conhecer as corroídas estruturas que permanecem em pé nesse Peru moderno.

Na análise feita por Luchting, por um lado, temos Mario Vargas Llosa como "o tecnólogo" do romance peruano e hispano-americano, pois seus romances podem ser associados a complicados esquemas matemáticos, máquinas e computadores. No outro lado, temos Julio Ramón Ribeyro, cuja obra, nas palavras de Luchting, exala um agradável humanismo, no que o ser humano tem de bom e de mau, no que possui de racional e irracional; é o humanismo de uma sociedade em decadência. Nesse ponto, Luchting coaduna uma série de críticos que afirmam a proximidade de Ribeyro com uma sociedade limenha decadente, colonial. Ribeyro é o escritor de "Lima, la horrible." Sua ironia tem um sentido e um grau difícil de ser encontrado na literatura hispano- americana. A ironia de Ribeyro é um fenômeno limenho, de uma sociedade decadente, melhor dizendo, do Peru que se vai. Isso não quer dizer que Ribeyro não possua compromisso social, mas esse compromisso social é matizado pelo relativismo e por seu humanismo cético.

Aliás, segundo Luchting, é no terreno da consciência social que Ribeyro e Vargas Llosa se encontram; tanto o primeiro quanto o segundo recusam a interferência das ideologias em seu ofício; Llosa parece rechaçar todo pensamento unitário e a ineficiência dos governos. Para Ribeyro os sistemas, as revoluções, evoluções e programas políticos são a aparência e não a essência das coisas no mundo. Mas nem por isso deixam de tomar partido em diversas situações, pois, no período, os nomes dos dois escritores peruanos são frequentemente encontrados em manifestos políticos de esquerda.

Para o crítico alemão, nos contos ribeyrianos se forma uma atmosfera, uma espécie de bruma que envolve tudo e todos. Nessas narrativas são desveladas as contradições do homem (internas e externas), suas incongruências, inconsequências, pretensões absurdas ou justificáveis para as quais as personagens apresentam uma força de vontade e independência individual fora do comum, mas que, num momento decisivo da trama narrativa, falham. E assim cai a máscara do herói, tema também presente em Vargas Llosa. No entanto, na obra deste último, é a educação que falha e frustra as ambições da vida prática, ambições que surgem do mito de uma vida melhor e naufragam no cotidiano prático. Já na narrativa de Ribeyro não existem mitos, pois, em um mundo decadente eles não tem espaço, talvez apenas recordações que, em contraste com a perspectiva mítica, não pretendem explicar nada.

Ainda há mais pontos coincidentes nas obras de Ribeyro e Vargas Llosa. No primeiro existe a polarização de valores que se dá internamente em relação à estrutura mental e emocional, relativizando o comportamento dos personagens; no segundo essa polarização ocorre na relação entre os personagens e não no interior de cada um deles. Nas palavras de Luchting, os personagens de Llosa não pensam, apenas vivem experiências; já os personagens de Ribeyro pensam, refletem sobre a vida e seus percalços.

Em relação à presença do autor, Ribeyro está sempre presente. Essa característica levantada pelo crítico alemão coincide com a ideia de literatura do autor de *La palabra del mudo,* entendida como uma máscara que não deve ser escamoteada. A estrutura narrativa está à mostra para que o leitor possa estar ciente do aspecto artístico[52] da obra que tem em mãos. De Vargas Llosa se pode dizer justamente o contrário; a presença do autor quase não se percebe e em seus romances as engrenagens estão impecavelmente dissimuladas, são comparadas ao produto final de uma linha de montagem, enquanto os contos de Ribeyro se parecem com trabalhos de um artesão. Wolfgang Luchting finaliza seu artigo afirmando que os livros de Ribeyro recordam o século XIX; já os de Llosa são produtos do século XX.

Quanto ao uso de inovações técnicas Ribeyro afirma, em uma entrevista, que a modernidade não depende apenas da técnica e da linguagem; a modernidade, como o estilo, é também uma questão de perspectiva, como dissemos anteriormente. É possível escrever livros com uma técnica absolutamente revolucionária ou com um estilo vanguardista e, mesmo assim, produzir obras anacrônicas.[53] Na verdade não pretendemos entrar numa discussão comparativa entre as obras dos dois autores, nossa intenção é demonstrar, de maneira um pouco mais concreta, as possíveis razões pelas quais a obra de Ribeyro tenha ficado virtualmente fora desse movimento latino-americano, que foi o *boom* na metade do século XX.

Gostaríamos de encerrar esse assunto com um comentário de Mario Vargas Llosa. Segundo ele, e para além das desavenças pessoais que ocorreriam tempos depois entre os dois, entre todos os escritores que conhecera, Ribeyro talvez seja aquele em que a literatura e a vida mais se confundiram. Como exemplo cita uma das prosas apátridas, em que Ribeyro afirma ter se destruído escrevendo, que a literatura foi para ele um contínuo consumir-se, que ela o teria impedido de viver. Vargas Llosa acredita ser mais justo dizer que o próprio Ribeyro transformou persistentemente a vida que vivia em literatura, convertendo as frustrações,

[52] Também no sentido de artifício, artefato linguístico produzido pelo engenho humano.
[53] RIBEYRO, Julio Ramón. *Las respuestas del mudo.* Lima: Tierra Nueva, 2009, p.158.

monotonias e banalidades que conformam a biografia da maioria dos humanos nessa epopeia de mediocridades que delineia suas ficções.

Ainda sobre a análise de Vargas Llosa, Ribeyro é entendido como um autor desdenhoso das vanguardas e dos experimentos, mas conhecedor sutil dos malabares da estratégia narrativa (a forma de seus contos e novelas – cronologia linear, ponto de vista de um narrador onisciente – costuma ser de corte clássico). No entanto, como nesses clássicos dos quais está próximo, a transparência do seu estilo é enganosa. Se olharmos bem, se percebe por baixo da clara superfície de suas histórias, um mundo complexo. A forma pulcra – a palavra precisa, que nomeia com perícia, que nunca se excede – dissimula a visão acinzentada.[54]

Para Vivian Abenchuan[55] Ribeyro guardava a certeza de que a literatura se fundamentava em sua irrelevância social, em ser apenas um ponto de vista. Em *Dichos de Luder* alguém pergunta: "¿No te preocupa escribir desde hace treinta años para haber alcanzado tan minúscula celebridad?"[56] A resposta de Ludo – alter-ego de Ribeyro – corrobora sua atitude literária: "Por supuesto. Me gustaria escribir treinta años más para ser completamente desconocido."[57]

2.3. Notas sobre o real

El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, através de la cual pasa la realidad y se transfigura.

Julio Ramón Ribeyro

Nesse item apresentamos algumas reflexões críticas a respeito da dicotomia realidade e ficção. Para isso buscaremos apoio em três textos de teor crítico escritos por Julio Ramón Ribeyro. O primeiro "Del espejo de Stendhal al espejo de Proust"[58] aborda essa questão de maneira direta; o segundo "Prólogo a tesis de Marc Vaille-Angles[59]", um comentário do

[54] LLOSA, Mario Vargas. Ribeyro y las sirenas. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, Cesar (Orgs.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p.264.
[55] ABENCHUAN, Vivian. Fumador por vocación. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.417-422.
[56] RIBEYRO, Julio Ramón. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989, p.32.
[57] Ibid., p. 32.
[58] RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil.* (Ensayos e artículos de crítica literaria) Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p.127-131.
[59] Ibid., p.143-4.

escritor a respeito de um trabalho científico sobre seus contos, no qual a questão aparece de maneira oblíqua; e o terceiro, "Problemas del novelista actual"[60], vai abordar o assunto a partir do romance.

Esses artigos estão reunidos no volume *La caza sutil*, uma coletânea dos artigos sobre crítica e teoria literária de Ribeyro que nos revela algumas de suas preocupações sobre o ofício de escritor. Nesse sentido, tais textos são o testemunho de um autor tentando lidar, ao mesmo tempo, com o legado realista em sua formação e com as complexas transformações artísticas na primeira metade do século XX.

"Del espejo de Stendhal al espejo de Proust" apresenta uma série de reflexões sobre a delicada relação entre a literatura e a realidade a partir da metáfora do espelho usada pelos dois escritores. A frase de Stendhal[61] é um desses momentos em que o narrador de *O Vermelho e o negro* conversa diretamente com o leitor, comenta as atitudes de uma de suas personagens – "Matilde de la Mole" – afirmando sua condição ficcional e que, ao descrever suas extravagantes atitudes, não deseja afirmar o vínculo da ficção com a realidade concreta. Segundo Ribeyro, quando apreciamos a frase dentro do contexto do romance e em sua completude percebemos que a definição de realidade de Stendhal ganha complexidade; uma primeira observação denota o desacordo da metáfora do espelho com a reinvidicação do caráter puramente imaginário dos personagens, um espelho reflete o real e não o imaginário.

A definição stendhaliana possui duas abordagens, uma no plano estético e uma no moral. No que diz respeito ao caráter estético, considera romance como reprodução da realidade (antecipando o naturalismo), remetendo à concepção horaciana de arte como imitação da natureza. Quanto ao aspecto moral, desonera o artista em relação ao mundo representado – o artista descreve o que vê. Nesse sentido, a frase de Stendhal induz a pensar que o romance é um espelho que denuncia objetivamente sem fazer concessões ou julgamentos. Sobre esse aspecto Ribeyro alerta: o autor é quem seleciona o que vai ser visto e o que será ocultado.

---

[60] Inicialmente uma conferência proferida pelo autor na Biblioteca Nacional na cidade de Lima em agosto de 1971.

[61] *"Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusè d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laise l'eau croupir et le bourbier se former."* "[…] um romance é um espelho que passa por uma longa estrada. E ora reflete ao vosso olhar o azul do céu, ora a lama dos pântanos à margem. E o homem que o carrega consigo será acusado de imoral! Seu espelho mostra a lama e vocês acusam o espelho! Acusem antes o caminho onde está o pântano, e antes o inspetor de estradas que deixa a água acumular e o pântano se formar." (RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil.* (Ensayos e artículos de crítica literaria) Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p. 128. (tradução nossa).

Em Proust a metáfora do espelho também aparece numa digressão do narrador, a qual vem precedida de um comentário acerca de um personagem, o escritor Bergotte. Ao descrever a família deste e sua relação com os irmãos, define o "gênio literário."[62] Nesse sentido, a metáfora do espelho apresenta para Proust questionamentos de ordem predominantemente estética; não há preocupações morais ou indagações sobre o problema da veracidade do narrado e da responsabilidade do narrador. Assim, enquanto Stendhal une o moral ao estético, Proust parte de uma premissa apenas estética para pensar sobre a realidade na literatura.

A reflexão básica de Ribeyro no seu artigo é a de que a literatura não reflete a realidade concreta, ela cria para si um mecanismo de "recomposição" do real; afirma ainda que o espelho não é uma imagem adequada da relação entre a ficção e a realidade, porque ele apenas registra a realidade sem nada somar. Ribeyro aponta ainda que o que se vê nas obras de Stendhal não é exatamente o reflexo da realidade e sim uma recriação desta. Em Proust as inúmeras metáforas retiradas da ótica e da fotografia revelam a personalidade do escritor direcionando o olhar sobre a realidade.

A noção de uma visão prismática é o ponto central da argumentação de Ribeyro, pois a partir dela o autor propõe superar a dicotomia invenção-reprodução, deslizando lentamente para o conceito de transformação. Dessa maneira, o jogo ficcional não se limita a lidar com elementos imaginários ou a reproduzir a realidade, ele pode proceder à fusão de ambos os elementos, produzindo o que Ribeyro denomina de entidade literária: "mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos pasos lo suplanta."[63]

Assim, nas ideias expostas surge uma tendência para o real e para a transformação deste por meio da perspectiva prismática do autor. Nesse sentido Giovanna Minardi[64] encontra nas narrativas de Ribeyro uma múltipla visão daquilo que se encontra fragmentado, do que é heterogêneo, que nos leva a conceber a transformação do observado e também a ratificar o peso da realidade no interior das narrativas do autor peruano.[65]

---

[62] *"De igual modo, aquellos que producen las obras geniales no son los que viven en el medio más delicado, que tienen la conversación más brillante, la cultura más extensa, sino aquellos que tienen el poder, dejando bruscamente de vivir para ellos mismos, de volver su personalidad semejante a un espejo, de tal modo que su vida, por mediocre que pueda ser mundanamente y en cierto modo intelectualente hablando, se refleje en él, pues el genio consiste en el poder reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado."* (RIBEYRO, Julio Ramón. *La caza sutil.* (Ensayos e artículos de crítica literaria) Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p.129 .

[63] Ibid., p.130.

[64] MINARDI, Giovanna. El arte poética de Julio Ramón Ribeyro. *La Casa de Cartón de Oxy*, Lima, 1, II época, 1993, p. 20-5.

[65] Haveria aqui a ideia de que a mimese se aproxime da proposta horaciana de que a arte deve imitar a natureza.

No segundo artigo, "Prólogo a tesis de Marc Vaille-Angles", escrito em 1974, Ribeyro expõe o caráter realista dos contos de *La palabra del mudo*, dos quais afirma serem uma tentativa de representação da sociedade peruana, particularmente a sociedade limenha, bem como uma tentativa fragmentária, inconclusa e parcial. Em outras palavras, a fragmentação e a brevidade do gênero são uma imposição para a escrita atual e fazem parte da maneira como a realidade é apreendida pelo autor; a inconclusão advém de sua contínua construção – mesmo depois de estabelecido o texto – e do aspecto ficcional da objetividade – sempre há certa perspectiva subjetiva intrínseca. Especificamente para Ribeyro esses pressupostos são: "inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad."[66] Dessa forma, vemos nesse artigo mais algumas pistas sobre como a realidade se configura nos contos de Ribeyro, quais são suas premissas e seus objetivos.

Já no artigo "Problemas del novelista actual"[67] o autor propõe uma reflexão sobre três deles: a complexidade do mundo, a simultaneidade temporal e sua representação na literatura e a invasão do terreno ficcional por outras disciplinas do saber. Ribeyro entende que a complexidade do mundo está diretamente ligada ao caráter dinâmico e impenetrável da realidade contemporânea; nesse contexto, aquele que se propõe a ser escritor sente impotência frente ao volume de informações e ao trabalho infindável de selecioná-las.

Em suma, eis as questões postas por Ribeyro: qual deve ser a atitude do escritor para compreender e representar a realidade contemporânea? Como ele deve se posicionar frente à incoerente e caótica realidade? E, mais importante, como expressá-la na arte literária? Uma saída para essa situação seria representar na forma o que vemos e sentimos em nossa realidade – daí movimentos como o surrealismo e o dadaísmo. Outra possibilidade seria selecionar o essencial em meio ao acessório a partir da formulação de categorias; mas para que esta possibilidade fosse realizada seria necessário estabelecer vínculos hierarquizantes com a realidade – atitude impensável para Ribeyro.

O segundo problema proposto é a representação do tempo simultâneo. Aparentemente o principal obstáculo para representar o tempo é a linguagem, pois esta também possui uma duração, que é contínua e linear. Segundo Ribeyro todos os artifícios de que lança mão o escritor são insatisfatórios; somente as artes visuais conseguem competir com o tempo simultâneo. Para ele a literatura deve se preocupar em transmitir a vivência, a experiência, ou

[66] RIBEYRO. Julio Ramón. *La caza sutil.* Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p.144.
[67] Inicialmente uma conferência proferida pelo autor na Biblioteca Nacional na cidade de Lima em agosto de 1971.

seja, fazer com que os leitores "participem do festim da vida"; algo semelhante diz o crítico James Wood sobre esse assunto:

> O realismo, visto em traços largos como fidelidade a maneira como as coisas são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser mera veracidade, mas sim o que eu chamo de *lifeness*: a vida na página, a vida reanimada pela arte mais elevada.[68]

Para Wood o verdadeiro escritor atua como se a vida fosse uma categoria fora do alcance da ficção; "como se a própria vida estivesse a ponto de se tornar convencional" [69]. Também nas páginas do diário de Julio Ramón Ribeyro encontramos importantes sinais de sua reflexão sobre literatura, estilo, bem como opiniões e avaliações sobre seus contos e romances e, ainda, preferências literárias e estéticas. Na introdução do diário, Ribeyro afirma: "Páginas de mi diario son comentarios a mis otros escritos, así como algunos de éstos están inspirados en páginas de mi diario."[70] Dessa maneira, se constitui entre o diário e a ficção uma estreita trama de reflexos e reenvios.

Na anotação de maio de 1967 o autor pressente intimamente uma luta que decidirá seu destino: "Se trata de una voz, de un tono fundamental, que es lo que dará a todo lo mío su coloración definitiva".[71] Esse tom, essa voz singular acaba por ser encontrada, mas sem a destruição de outras vozes que conseguem em algum momento a atenção do escritor. Em quatro de abril de 1970, quando anota uma reflexão sobre a relação entre realidade e a modernidade na literatura latino-americana, aponta que os escritores modernos tendem a supervalorizar a técnica narrativa em detrimento da reflexão sobre a realidade; a técnica não deve ser menosprezada, mas não deve ser o critério absoluto para avaliar se uma obra é moderna ou antiquada. Há autores que dissimulam uma visão banal, simplista e anacrônica da realidade com uma técnica modernista: "La modernidade no reside en los recursos que se emplean para escribir, sino en la forma como se aprehende la realidad."[72] Mais uma vez se evidencia a presença do real, pois sem isso, ainda que o escritor lance mão de técnicas modernas, sua literatura será anacrônica e antiquada.

Assim, as novas formas de narrar não implicam necessariamente em inovações de caráter técnico ou verbal e sim um deslocamento da ótica. Esse movimento consiste em encontrar um novo ângulo que permita a apreensão inédita da realidade. Em Ribeyro, as

---

[68] WOOD, James. *A mecânica da ficção.* Lisboa: Quetzal Editores, 2010, p.262.
[69] Ibid., p.263.
[70] RIBEYRO. Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.1.
[71] Ibid., p.330.
[72] Ibid., p.366.

reflexões sobre a realidade e a literatura são bastante complexas. Não se trata da transposição do vivido para a ficção: nesse processo há uma transfiguração, uma transformação, ou melhor, a estetização das experiências – com a participação do leitor. Assim: "Entre cuento e cuento queda siempre espacio por llenar, esos terrenos baldíos de la literatura, **en que cabe aún la edificación propia o la ajena**."[73]

Ciente de que os meios de análise da realidade foram postos em xeque após o resultado catastrófico de duas guerras mundiais, Ribeyro expõe em diversos momentos a incapacidade de o escritor compor narrativas marcadas por experiências coletivas ou exemplares, uma vez que a matéria fundamental para a literatura, a experiência, está em baixa, como afirma Benjamin[74]; em seu lugar, entra em cena a tentativa do indivíduo de dar sentido a fatos absolutamente controlados, mecânicos, previsíveis, características do cotidiano urbano e moderno, que vão de encontro à ideia de ritual, de passagem, que fermenta a experiência comunicável. O resultado de tais transformações na narrativa da primeira metade do século XX é a predominância do fragmento sobre o todo, o que desloca o olhar do narrador do mundo concreto para o interior de seus personagens, quando não da fusão entre ambas as instâncias.

Assim, a epígrafe que abre este item de nosso trabalho propõe uma forma particular de entender o real na literatura, a qual o escritor percebe como um filtro que recompõe, ordena, compreende, transcreve, enfim, procura realizar uma operação mental sobre a caótica realidade humana. Nesse sentido, a metáfora do espelho não deve nos iludir, pois em nenhum dos casos a literatura se mostra como um reflexo direto da realidade. Não há nenhuma vantagem em reproduzir algo como é exatamente, não haveria nada de criação ou arte nesse processo. Recompor a realidade, transformando-a, é o trabalho do escritor.

Com a apresentação desses textos de crítica escritos por Julio Ramón Ribeyro gostaríamos de evidenciar esse fazer literário que não se limita à ficção, mas que se debruça constantemente sobre os dilemas do escritor no contexto contemporâneo. Essas reflexões revelam um espírito preocupado com os problemas inerentes ao trabalho com a linguagem e com o problema da representação da realidade.

---

[73] RIBEYRO. Julio Ramón. *La caza sutil.* Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p.143 (grifo nosso).
[74] BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 7. ed. 1994.

3. CONTOS, O TRIVIAL COTIDIANO

Yo veo y siento la realidad en formas de cuento y solo puedo expresarme de esa manera.
(Julio Ramón Ribeyro)

Pela multiplicidade de temas nos contos de Ribeyro, logo de saída o pesquisador encontra dificuldades na eleição de um *corpus,* pois escolher um conto pode se tornar tarefa difícil em meio a uma obra tão variada e de qualidade comprovada pela fortuna crítica, como é o seu caso. Daí ser necessário estabelecer um critério de seleção.

O critério que utilizamos foi o de selecionar narrativas que tivessem em comum o elo da problemática marginal, nas quais, necessariamente, o espaço urbano aparecesse em primeiro plano. Como já mencionado anteriormente, o autor de *Los gallinazos sin plumas* dedicou boa parte de sua atenção à temática marginal, ao tempo em que ressaltou a complexa relação estabelecida, no Peru, entre o processo de migração em massa do interior para a capital – cuja conseqüência imediata foi o inchaço urbano – e o aparecimento a olhos vistos da desigualdade e da injustiça sociais. Com esse recorte, procuramos proporcionar ao leitor brasileiro uma visão ao mesmo tempo panorâmica e específica da obra de Julio Ramón Ribeyro.

O *corpus* do nosso trabalho é constituído dos seguintes contos: "Los gallinazos sin plumas" e "La tela de araña", publicados primeiramente no livro *Los gallinazos sin plumas* (1955); "La piel de un indio no cuesta caro" e "De color modesto", que integram o livro *Las botellas y los hombres* (1964) e, por fim, "Alienación", que faz parte do conjunto de contos *Silvio en el Rosedal* publicado dentro do tomo III de *La palabra del mudo* (1977).[75]

Em primeiro lugar, destaca-se a aparente banalidade dos argumentos, o traço comum dos personagens, o tom menor da trama. Tomando de empréstimo o comentário de Boris Schnaiderman sobre Tchekhov, aliás autor de cabeceira do escritor peruano, podemos dizer

[75] Para a análise dos contos nos utilizaremos das seguintes referências. Para os contos "Los gallinazos sin plumas"; "La tela de araña"; "La piel de un indio no cuesta caro"e "De color modesto": RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo(I)*. Lima: Seix Barral, 2009. Para o conto "Alienación": RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo (II).*Lima: *Seix Barral*, 2009. **Todas as citações dos contos, daqui por diante, levarão somente o número da página destas referências**.

que o conto de Ribeyro "[...] está próximo do trivial, mas jamais descamba na trivialidade".[76] Há pequenos giros de expressão que lhe permitem sugerir o máximo com um mínimo de palavras. Essa economia da linguagem pressupõe a participação ativa do leitor para preencher e ressignificar as lacunas do discurso narrativo, buscando e propondo possíveis sentidos de cada palavra.

No tocante à cronologia, quatro dos cinco contos que compõem o *corpus* apareceram em livro nas décadas de 50 e 60; apenas "Alienación" foi publicado em meados dos anos 70. Os contos que compõem o volume "Los gallinazos sin plumas" e "La tela de araña" tem em comum temáticas sociais e urbanas com um tratamento próximo ao do naturalismo social. Nesse sentido é possível dizer que tais narrativas estabelecem diálogos críticos com o processo de "modernização" peruana na segunda metade do século XX. Sobre o livro, o próprio autor faz um comentário bastante revelador em seu diário, com data de 21 de dezembro de 1954, pouco antes do lançamento:

> Si un mérito tiene mi libro es el de mantener la unidad del conjunto. Esta unidad reside más que en la forma, en la materia trabajada. Todos ellos – mis cuentos – transcurren en Lima, en las clases económicas débiles, en ambientes deliberadamente sórdidos. Sirvientas, albañiles, pescadores, encomenderos, traficantes, recogedores de basura, lo que he visto de más tocante y significativo en nuestro pueblo, he tratado de animarlo, de infundirle vida y movimiento. La visión resulta un poco miserable, pero exacta y verosímil.[77]

Sobre a produção de 1964, ano em que publica "La piel de un de indio no cuesta caro" e "De color modesto", Peter Elmore[78] afirma que Ribeyro, nesse período [*Las botellas y los hombres* e *Tres historias sublevantes*], assinala o desejo de intervenção social por meio da literatura. Desse modo, indignação e protesto são a tônica dos contos que integram as coletâneas.

Concluindo a composição do nosso *corpus* incluímos "Alienación", escrito em 1975 e parte integrante de *Silvio en el rosedal*, trazido à baila no volume *La palabra del mudo*, de 1977. O conto que dá nome à coletânea, "Silvio en el Rosedal", conduz a prosa ribeyriana a uma escrita enigmática, a qual indaga sobre o sentido da vida, da literatura, e mesmo do ofício de escritor, marca questionadora da identidade também presente no conto "Alienación".

---

[76] SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio Boris Schnaiderman. In: TCHEKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos.* São Paulo: Ed. 34, 1999, p.338.
[77] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.47.
[78] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – La obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 90.

Nos mais de 40 anos de trabalho com a narrativa curta, Julio Ramón Ribeyro mostra intenso cuidado com a forma, que não se dissocia das temáticas que obrigam seus leitores a refletirem sobre as idiossincrasias da sociedade peruana. Também estão presentes em sua narrativa a representação do indígena no meio urbano, a marginalidade, a solidão, o arrivismo e a ilusão, dentre outros. Nas análises a seguir, buscaremos contemplar esse rol de possibilidades que o autor de *La palavra del mudo* expõe no conjunto de sua obra.

Em relação à metodologia de trabalho, a porta de entrada serão as questões formais do texto, mais especificamente, as categorias narrativas espaço, tempo, narrador e personagem, que abrirão o caminho para o aprofundamento de temas recorrentes como, por exemplo, a marginalidade, a solidão e o fracasso. A propósito, o espaço é um aspecto da narrativa de Ribeyro largamente estudado nos últimos anos.

Dentre os trabalhos consultados, destaque para o de Eva Maria Valero Juan[79], Javier de Navascués[80] e de Luis Fernando Vidal[81]. No livro de Eva Maria Valero Juan a chave de análise e entendimento da obra de Ribeyro é a maneira como se configura a cidade em seus contos, centro de significação em sua arte literária. Já no livro de Javier de Navascués penetramos os espaços recorrentes da narrativa de Ribeyro, que são, segundo o autor: a casa, o jardim e a torre. A partir do espaço nas narrativas, Navascués segue os vestígios de seu percurso ideológico e sentimental. Já o artigo de Luis Fernando Vidal apresenta, em texto bastante elucidativo, uma visão panorâmica da maneira como a cidade de Lima foi tratada pela ficção ao longo de boa parte do século XX.

Em torno dos contos de Ribeyro, de antemão, podemos perceber que o espaço narrativo se subdivide em duas categorias, a saber: espaços externos, a cidade com seus bairros, balneários, avenidas e praças, e os espaços internos tais como casas, dormitórios, salas, cozinhas, etc. Tanto os primeiros quanto os segundos, independentemente do seu caráter público ou privado, configuram uma atmosfera claustrofóbica, asfixiante e, muitas vezes, limitadora.

Nesse momento se faz necessária uma advertência: partimos do pressuposto de que os espaços narrativos não se referem a espaços concretos ou reais. Com Luis Fernando Vidal, entendemos que a ficção pode reelaborar, reorganizar e construir espaços, aludindo, por vezes, a recortes da realidade; entretanto a intenção da literatura não é historiar essa realidade.

---

[79] JUAN, Eva Maria Valero. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Valencia: Universidad de Alicante, 2003.
[80] NAVASCUÉS, Javier. *Los refugios de la memoria*. Un estudo espacial sobre Julio Ramón Ribeyro. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2004.
[81]VIDAL, Luis Fernando. La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 25, ano XIII, I Semestre de 1987, p. 18.

Com relação ao tempo, a maioria dos contos analisados apresenta-se de maneira tradicional e sintética, ou seja, linear e cronológica. As tramas se desenrolam no curto espaço de um dia ou menos, exceção feita a "Los gallinazos sin Plumas" e "Alienación". Destacaremos nesses dois contos o aspecto da estrutura temporal na narrativa de Ribeyro.

Com respeito à voz narrativa, os contos costumam se definir na terceira pessoa. O narrador observa e descreve a movimentação das personagens e, por esse mecanismo, se distancia da matéria narrada; o discurso indireto livre se faz presente quase sempre. O narrador de Ribeyro não consegue ser indiferente às mazelas de seus personagens, como alega Efrain Kristal: "[...] el narrador nunca participa en el mundo narrado aún en la narración en primera persona."[82] Nos primeiros contos, embora apresente uma atitude de afastamento, ainda notamos juízos de valor ou comentários que revelam mais do que seria habitual para um narrador que se quer objetivo e impessoal, pois simultaneamente a esse distanciamento da voz narrativa existe um movimento de aproximação sob a perspectiva de um dos personagens.

No que diz respeito à composição das personagens, Ribeyro privilegia a descrição de ações. Desde a mais trivial até a mais complexa, elas desvendam, para além do mero pormenor, a natureza e as características psicológicas das personagens, traço que fornece a eles e a suas vivências um caráter transitório e circunstancial.

3.1. "Los gallinazos sin plumas"

Antes de começarmos a análise propriamente dita, faremos um breve apanhado do conto, um dos mais brutais da narrativa curta de Ribeyro. Los gallinazos sin plumas conta o dia a dia de dois jovens, Efraín e Enrique, que vivem com o avô, *don* Santos, em um subúrbio de Lima. Pela manhã os dois irmãos são obrigados a buscar restos de comida na cidade para alimentar Pascual, um porco que *don* Santos engorda para futuramente vendê-lo. Num determinado momento os rapazes adoecem devido ao contato com o lixo e ficam impossibilitados de trazer refugos para o animal; então, o velho oferece ao porco, como refeição, o cachorro de estimação de Efraín, ato que revolta Enrique e o leva a se desentender com o avô. Durante a discussão, *don* Santos cai no chiqueiro do bicho faminto; neste momento, ao leitor fica sugerido que os garotos nada fazem para salvar o avô.

O conto se divide em sete partes (marcadas graficamente com espaços maiores entre o fim de um parágrafo e o início de outro), cobrindo o período de aproximadamente um mês.

[82] KRISTAL, Efraín. El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima, 20, 1984, p. 155-169.

Na primeira parte da narrativa, a passagem do tempo é fortemente marcada pela repetição de determinadas ações; por exemplo: todas as manhãs os irmãos se levantam no mesmo horário, lavam o rosto e com suas latas vazias saem para buscar comida para o porco Pascual no lixo da cidade. A recorrência dos atos se concretiza no uso repetitivo dos verbos no presente do indicativo, na descrição das ações rotineiras e na demarcação temporal:

> A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad **a esta hora** parecen que entán hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. [...] **A esta hora** se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. **A esta hora**, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.
> **A esta hora** el viejo don Santos se pone la pierna de palo y sentandóse en el colchón comienza a berrear: - ¡A levantarse! ¡Efraín, Enrique¡ ¡**Ya es hora**! (p. 53, grifo nosso)

O início do conto, construído predominantemente por parataxe, recompõe passo a passo o amanhecer limenho, marcado pela rotina que, violenta, se impõe e interrompe o mistério do sono e do sonho. Esse ritmo quase militar, de tão cronometrado e repetitivo, com que despertam os personagens, ganha mais força quando o narrador sai de seu plano geral e, no segundo parágrafo, mergulha no cerne de seu espaço principal. Não é à toa que ele inicia esse novo quadro com um dêitico – "a esta hora" – que une os demais personagens e lugares, expostos no parágrafo anterior, aos protagonistas do conto e ao lugar central da ação.

Em suma, a rotina é demarcada pela intensa coordenação das frases e pela expressão "a esta hora", repetida quatro vezes em apenas dois parágrafos; tais marcas ressaltam o momento do dia em que ainda resta um pouco da noite e a luz do dia é tênue, uma espécie de hora mágica matutina ou, como o narrador a denomina, "la hora celeste". Posteriormente surgem outras expressões que nos levam a pensar no lento movimentar-se e nas ações infinitamente repetidas no tempo: "[...] comienza a dar sus primeros pasos; las personas recorren la ciudad; las beatas se arrastran; los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro", como se um animal enorme estivesse despertando. Essas ações acontecem todos os dias "a las seis de la mañana".

A repetição também evidencia o tempo circular: "A esta hora se ve (*sic*) también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canilitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura." O emprego constante do presente resulta em uma reatualização da situação miserável em que estão inseridos os personagens; em outras

palavras, a história não remete a um passado findo, mas a um “agora” em aberto aos olhos do leitor.

Outro dado importante sobre o tempo presente é que ele indica a condição dos personagens, os quais se apresentam de maneira estagnada e, portanto, sem possibilidades de mudança. Assim, é possível afirmar que, por meio deste e de outros recursos expressivos, cria-se uma atmosfera de reiteração não só do tempo, mas das existências de Efraín e Enrique, do ponto de vista material e social. A presentificação das ações faz com que as personagens vivam mecanicamente, sem projeções futuras, sem elaborações sobre o passado e sem refletir sobre sua condição.

A narrativa apresenta dois modos de organização temporal concomitantes; o primeiro é delimitado pelo rotineiro e contínuo trabalho de Efraín e Enrique que, além de vazio de significados, sequer lhes rende subsistência (lembremos que o destinatário dos restos de comida é o porco Pascual). O segundo modo de apresentar o tempo é o linear – os dias e meses caminham numa gradação crescente, concretizada em diversas expressões, tais como: “al comenzar el invierno”, “a la mañana siguiente”, “al segundo día”, “desde entonces empezaron unos días angustiosos”, “la última noche de luna llena”. Esse tempo linear trabalha para a crescente tensão da história e se direciona ao momento da queda do avô, que paradoxalmente significa a libertação circunstancial dos irmãos. No entanto, será uma falsa libertação, pois eles se dirigem para uma espécie de cidade monstro que irá recebê-los com as ‘mandíbulas abertas’.

Também é importante perceber certo movimento nessa questão temporal, como, por exemplo, na introdução da história, quando o narrador utiliza o tempo presente inserindo a rotina dos subúrbios limenhos, como se descrevesse um quadro, um presente eternizado. A partir de um determinado momento, a narrativa dá início “de fato” aos acontecimentos, mudando alternadamente para o pretérito imperfeito e para o pretérito indefinido.

A abordagem a partir do tempo contínuo, marcada repetidamente, mesmo na forma – palavras que criam essa atmosfera na narrativa – apresenta a possibilidade de compreensão de um princípio de reprodução e continuidade no conto, isto é, de continuidade da miséria, da violência, da injustiça, que se reproduzem aleatória e independentemente da vontade e das ações daqueles que as vivenciam. O sofrimento de Enrique e Efraín é causado pela miséria rotineira e comum, ao passo que seu desfecho é desencadeado pelo acaso (a queda do avô no chiqueiro) ao mesmo tempo trágico e libertador, já que a violência permite a saída.

Em “Los gallinazos sin plumas”, nada sabemos do passado do avô ou dos dois rapazes, uma vez que temos acesso apenas às suas ações no presente. Raros são os momentos

em que o narrador parece se aproximar do velho, como no trecho a seguir: “El viejo, que lo sintió estornudar en la madrugada, no dijo nada. En el fondo, sin embargo, presentía una catástrofe. Si Enrique se enfermaba, ¿quién se ocuparía de Pascual?” (p. 59). Por meio do discurso indireto livre se evidenciam as inquietações de *don* Santos com a alimentação do porco, posto que ele possui consciência de quanto o neto Enrique é imprescindível para o trabalho. A importância do neto para o avô está diretamente relacionada com o dinheiro que *don* Santos irá lucrar com a venda do animal.

Como salientamos, essa aproximação do ponto de vista do velho é um momento raro no conto, já que geralmente o narrador nos dá a conhecer o avô por meio das ações, diálogos breves e através do pensamento de Enrique. Além disso, o que desejamos enfatizar é que o fato de conhecermos todas essas ações num eterno presente (portanto, desprovido de passado) produz no leitor certa antipatia em relação ao avô. Nesse sentido, não há uma relação causal para o comportamento do idoso em relação aos netos, um motivo para essas atitudes. Pode-se dizer que a repetição e a continuidade da miséria já vêm endurecendo as atitudes humanas desde gerações muito anteriores ao velho Santos.

Consideremos agora o espaço descrito em “Los gallinazos sin plumas”. No conto há uma aproximação entre a dureza do cotidiano e a cidade pela qual circulam os personagens, principais e secundários, repetindo-se como num *moto perpetuo.* Ao empregar adjetivos, verbos e advérbios com alto teor de negatividade, o narrador indica, logo de início, um ambiente hostil: “las beatas se arrastran penosamente”, “los noctámbulos macerados por la noche”, “paseo siniestro”. Assim, é possível afirmar que a escolha lexical implica na criação de uma atmosfera de pesadelo. Note-se também que os verbos no presente corroboram o sentido da paralisia social advinda da manutenção das ações cotidianas; de maneira semelhante, essa paralisia pode ser observada nos verbos, na economia descritiva do espaço urbano e na situação grotesca de seus moradores. Os termos indicam habitantes cuja condição é desumana, e, portanto, o espaço – no caso, a cidade – não se mostra acolhedor para com seus moradores, os quais parecem levar uma “vida fantasmal”, conforme o próprio texto.

Outro ponto importante é a degradação da cidade, elemento significativo na composição da trama, embora sejam raras as descrições que remetam a ela concretamente, como, por exemplo, no seguinte trecho: “Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas” (p. 53). Sobre esse aspecto da brevidade descritiva, da secura nas tintas do escritor peruano em relação ao espaço narrativo da cidade, Eva María Valero Juan faz a seguinte afirmação: “el escritor de la ciudad nos sorprende con una inmensa oquedad: el escamoteo sistemático de descripciones físicas del entorno

urbano."[83] Diante desse vazio espacial será pela perspectiva e pelas impressões de seus habitantes que o espaço citadino se constituirá dentro do texto.

Como a crítica em geral já apontou, na narrativa de Ribeyro a primazia da cidade é um aspecto que chama a atenção; a maior parte de suas histórias se passa no ambiente urbano. A resistência do autor em localizar seus contos em locais onde a natureza latino-americana possa alcançar dimensões exóticas (a floresta, o meio rural, entre outros) expressa o desejo de evitar a conformação de um espaço pitoresco, com "sabor" de América Latina, como também a identificação do espaço com vistas a um sentimentalismo declamatório muito comum na literatura latino americana do período. Ou seja, não é a natureza exótica que dará o tom. A economia em descrever os espaços também pode ser vista como uma fina sensibilidade para a forma e também como estruturação e protagonismo de elementos importantes; o vazio de descrições caracteriza outro modo de conceber o nacional. Em outras palavras, é pelo (e através do) ser humano que a paisagem vai se configurar[84]:

> Cuando un europeo piensa en América Latina y en la literatura latinoamericana tiene ciertos estereotipos que cuanto más se realizan en literatura más le atraen: mucha política, muchos dictadores, mucha violencia, muchas revoluciones, muchos indígenas, muchas explotaciones, mucha naturaleza virgen, mucho barroquismo... **En mis libros sucede todo lo contrario.** [85]

Ribeyro se recusa a representar uma América Latina exótica e pitoresca; por isso, não constrói em suas histórias a paisagem exuberante típica da literatura "realista maravilhosa" do período; o sujeito histórico e suas lutas diárias são o foco de sua narrativa. A condição da cidade em sua narrativa problematiza o seu desenvolvimento no continente durante a primeira metade do século XX, expondo as contradições sociais geradas a partir desse processo: a multidão de pobres migrantes em busca de emprego e melhores condições de vida na metrópole. Lima passa a ser o destino de todos e prontamente a falta de espaço origina ocupações irregulares chamadas *barriadas*.[86] Igualmente, é válido advertir que a parcimônia descritiva está condicionada, ainda, pelo gênero conto e, assim sendo, a forma congrega a

---

[83] JUAN, Eva Maria Valero. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Universidad de Alicante, 2003, p. 29.
[84] BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez/fev, 2002-2003, p.192-202.
[85] RIBEYRO, Julio Ramón. *Las respuestas del mudo*. Lima: Tierra Nueva, 2009, p.232, grifo nosso.
[86] VIDAL, Luis Fernando. La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana***,** Lima, n. 25, ano XIII, I Semestre de 1987, p. 30.

expressão de uma concepção de Lima, de seu país e de seu continente, em outras palavras, uma América Latina fragmentada e heterogênea.

Assim, o processo de apropriação do espaço urbano em "Los gallinazos sin plumas" é caótico, imprevisível e, na maioria das vezes, injusto para com os migrantes. Os personagens do conto vivem em locais insalubres, distantes da região central, desprezados pelo Estado e ainda são constantemente expulsos para regiões mais distantes e precárias da cidade.

No conto a aproximação com a experiência urbana é realizada por meio da vida cotidiana dos personagens. Tanto assim que o crítico Peter Elmore vê, na recorrência do tema citadino, pontos de contato com Maupassant, Henry James e, sobretudo com Gogol e Tchekhov, revelando dessa forma semelhanças entre a capital russa do século XIX e a Lima de meados do XX. Desse modo, as afinidades não são apenas com as cidades latino-americanas, mas também, com a Europa do século XIX; cidades que têm em comum o fato de padecerem o custo da modernização em sociedades que, além de verticais e hierárquicas, são periféricas dentro do eixo capitalista de desenvolvimento.[87] As situações desvelam um processo de modernização superficial que não altera (para melhor) a hierarquia e a dinâmica social.

Enfim, para exemplificar a modificação do espaço urbano pela perspectiva do personagem Enrique, esgotado física e psicologicamente, contemplemos o trecho abaixo: "Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro"(p. 61). Ainda convalescente de uma forte gripe, Enrique é obrigado a seguir em direção ao lixão. A cena é apresentada de maneira distorcida, através de "una niebla mágica", e a narração ambígua nos dá a impressão de que a fraqueza e a fome fazem o protagonista voar; desse modo se expõe a aceitação e a verossimilhança da transformação da paisagem pelo estado físico e psicológico da personagem.

O narrador se aproxima de Enrique mediante o recurso do estilo indireto livre e vê a cidade através de seu ponto de vista; ele se solidariza com sua desventura, mostra sensibilidade para com o sofrimento dos irmãos. Porém, essa atitude não altera o movimento do conto. Com relação a esse desejo de se manter distante encontramos uma pista no diário do escritor:

---

[87] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – La obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p.44.

> Emocional y racionalmente me aproximo cada vez más al marxismo. Sin embargo, no quiero comprometer mi obra creadora. Trataré en lo posible de que se mantenga al margen de toda propaganda política. Puedo llegar a la crítica social, a la pintura descarnada y sin complacencia, pero no me siento autorizado para plantear soluciones ni tengo fe suficiente en ellas para aconsejarlas.[88]

O comentário é datado em dois de dezembro de 1953, um pouco antes de Ribeyro publicar este conto. Do ponto de vista histórico é compreensível e (quase) previsível sua aproximação com os textos comunistas, vivendo e estudando na Europa do pós-guerra, em um círculo de amizades predominantemente de esquerda. Chama a atenção a enfática e firme decisão de não comprometer sua obra criadora, primeiro porque, nesse período, ele ainda não havia publicado nenhum livro, mas em seu íntimo (como corroboram os apontamentos de seu diário) já tinha a certeza de ser escritor; em segundo lugar, porque tal certeza pressupõe uma consciente preocupação com o papel do escritor e suas limitações com relação às lutas sociais.

Ele se nega a transformar seus escritos em libelos esquerdistas, mas não foge ao combate diário de revelar, por via da forma literária, o desamparo dos excluídos. De alguma maneira, o ceticismo, muitas vezes atribuído a Ribeyro, pode ter suas raízes na sua atitude vacilante em aderir a doutrinas e/ou receitas políticas salvadoras; nesse "não sentir-se autorizado a formular soluções para problemas sociais e políticos" que se aproxima do que Sophia Angelides comenta sobre Tchekhov: "[...] parece refletir-se a opinião do autor de que 'nesse mundo não se compreende nada' e de que o escritor deve colocar corretamente o problema, sem a necessidade de lhe dar uma solução."[89] Assim como o escritor russo, Ribeyro apresenta, por meio da formulação estética, os problemas sociais, expondo-os à vista de todos, formulando a pergunta sem limitar a resposta. Essa atitude de crítica social e realismo "descarnado" penetram de maneira contundente, sobretudo, nas primeiras coletâneas de contos publicadas pelo autor peruano, ainda nas décadas de 50 e 60.

Voltamos ao conto no momento em que uma massa de miseráveis emerge das sombras:

> Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. [...] Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. (p.54)

---

[88] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.29.
[89] ANGELIDES, Sofhia. *A. P. Tchekhov:* cartas para uma poética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 207.

A hoste de miseráveis reparte os despojos da cidade ainda entorpecida, se alimenta dos dejetos produzidos pela sociedade de consumo e se movimenta silenciosamente por todos os lugares entre o fim da noite e o começo do dia, numa rotina comum. A narração apresenta a cena e deixa ao leitor as possíveis inferências; pelos interstícios da linguagem se revela a maneira sinuosa como os excluídos se infiltram nas fissuras da sociedade de consumo, mais uma vez desvendando o problema social, mas recusando-se a indicar uma solução.

Enrique e Efraín participam dessa massa de trabalhadores diligentes e metódicos, no afã de apanhar as sobras dos abastados. Mas, da generalização, como se aproximasse o olhar, o narrador se volta para o íntimo dos personagens, em que suas particularidades são enfatizadas. Efraín possui uma atitude pragmática, constrói um estilingue com os suspensórios encontrados no lixo e, em outra ocasião, come uma pera "quase" boa. Já Enrique seleciona entre as sobras objetos que não possuem valor utilitário, atribuindo a esses artefatos outra escala de importância, como se em meio à caótica desorganização (social) do lixo, afirmasse sua humanidade, sua capacidade de apreciar um objeto, uma escova de dente usada ou uma caixinha de remédio: "[...] tiene suerte con las cajitas de remedios, los pomos brillantes, las escobillas de dientes usadas y otras cosas semejantes que colecciona con avidez" (p.54). Em outras palavras, a busca pela sobrevivência não exclui a afirmação da singularidade. Assim sendo, Efraín e Enrique procuram mecanismos de escape ao domínio do avô, exercem certa autonomia com as ferramentas possíveis e ao alcance deles.

Mais tarde, essa autonomia somada a um aparente livre arbítrio tomará ares de consciência da exploração realizada contra eles. Conhecedor da incapacidade do avô de perna de pau, Enrique manipula a situação a seu favor, ameaçando sair de casa se o velho não aceitar a permanência do cachorro Pedro: "— Si se va él, me voy yo también." (p. 58) O avô cede à ameaça do neto.

Os motivos que levam Enrique e Efraín a aceitarem passivamente as violentas arbitrariedades do avô tem a ver com a ideia sugerida no texto de que, apesar de despótico, é ele o único representante familiar de que os meninos dispõem. A passividade e a aceitação são as marcas do comportamento deles. A revolta eclode quando o alvo da injustiça é um terceiro ainda mais indefeso: o cachorro Pedro. Enquanto o avô causa dano a Enrique e ao irmão a situação é difícil, mas suportável; quando o velho se volta contra o animal, o equilíbrio se desfaz e o garoto reage. Do mesmo modo, com respeito ao aspecto psicológico da narrativa, a tragédia de *don* Santos parece refletir os longos anos de pobreza, que transformaram o legítimo desejo de bem estar econômico do homem envelhecido e alquebrado em uma

obsessão; ironicamente, o único desejo que escapa à extinção é o que o destruirá no fim, ou seja, a promessa de prosperidade representada pelo porco que irá devorá-lo.

Segundo Silva-Santisteban, outra questão a ser observada é certa dimensão simbólica desta narrativa[90]. Uma das vezes em que isso ocorre é quando Efraín corta o pé que infecciona prefigurando uma possível amputação. Com a imagem da ferida de Efraín, Ribeyro une no presente duas temporalidades distintas: a de Efraín e a do velho, que há tempos teve a perna amputada. Na figura do rapaz o narrador mostra o menino frágil que um dia pode ter sido o avô; assim, a relação entre os personagens vai ganhando em nuances e complexidade. Ainda sobre a importância da construção dos personagens e da carga de tensão psicológica neles investida, lembremos que o próprio Ribeyro comenta, quando da publicação de *Los gallinazos sin plumas*, que o interesse dele se voltava para a pressão dos acontecimentos sobre as pessoas e não para o acontecimento em si.

O descompasso entre a condição desumana dos irmãos e a ascensão dos animais na escala de importância tampouco passa despercebido, como comenta o crítico Nestor Tenorio Requejo[91] – um desacerto entre o humano e o animal atinge o limite do estranhamento. A história dos irmãos que viviam do lixo e eram maltratados pelo seu avô ganha uma dimensão simbólica e profunda com relação ao futuro de Lima e dos peruanos na busca de uma sociedade democrática e justa.

Em "Los gallinazos sin plumas", enredo e personagens são delineados a partir da ambiguidade do ponto de vista, devido à qual não conseguimos perceber a origem da fala, se do narrador ou de Enrique, como observado no trecho em que o avô obriga os irmãos incapacitados a trabalharem, Efraín com o pé machucado e Enrique tossindo e com febre. Enquanto Efraín chora porque apanhava do avô, Enrique entra numa espécie de transe: "Los ojos del abuelo parecían fascinarlo hasta volverlo insensible a los golpes." (p. 61)

A frase anterior, em estilo indireto livre, tanto pode ser um pensamento do protagonista como um comentário do narrador, que observa a cena. Num primeiro momento o transe parece ter sido causado pela doença e pela fome de Enrique, mas a expressão nos olhos do avô influencia o processo e deixa tal possibilidade em aberto; assim, por ódio ao avô ou amor ao irmão, – sentimentos opostos e complementares – Enrique se dispõe a voltar ao lixão.

---

[90] SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. Lectura simbólica de un cuento realista: "Los gallinazos sin plumas", de Julio Ramón Ribeyro. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.165.

[91] REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.139.

Nessa breve passagem estão lançados os alicerces da história aparente, em que o avô é apresentado em atitude impiedosa para com os netos, e Enrique, apesar de sua fragilidade, se mostra como protetor do irmão. A cena, de certa forma, resume os papéis desempenhados pelos personagens na narrativa e também colabora no sentido de tornar aceitável para o leitor o acidente que culminará no arrebatador desfecho.

Com respeito ao desenlace, vale notar ainda a presença de elementos indicativos da tragédia, já no decorrer da narrativa. Em primeiro lugar, a vara, que se apresenta desde o início como objeto de execução da cólera do avô, e que será o instrumento empunhado por Enrique em sua vingança. Em segundo lugar, algumas frases, como por exemplo: "En el fondo del chiquero, Pascual recibe cualquier cosa [...]" (p. 54); esse fragmento especificamente possui um aspecto macabro, pois, para o animal preso, os restos de comida, um bicho de estimação ou um ser humano estão na mesma categoria, ou seja, o ente humano é nivelado a um plano inferior. Há ainda o momento em que o porco faminto grunhe incomodando o vizinho: "Del corralón de Nemesio, que vivía a una cuadra, se habían venido a quejar" (p. 59); em tempo: Nemesio/Nêmesis, na mitologia greco-romana é a personificação da justiça, que premiava ou castigava na Antiguidade os homens pelas ações que praticavam. Todos esses elementos, presentes ao longo do texto, compõem a atmosfera que prepara o leitor para o final, espécie de catarse.

No mundo de "Los gallinazos sin plumas" a estagnação social dos personagens se contrapõe ao pleno movimento do narrador que cria o ambiente, demarca o espaço, oferece-lhes uma face psicológica e social e somente então dá os primeiros passos rumo às questões que deseja pôr em descoberto, a saber, o desamparo, a solidão e a situação marginal em que se encontram seus protagonistas. É certo dizer que o argumento do conto se filia ao realismo mais cru[92] (ambiente sórdido, tarefas sub-humanas, marginalidade social), porém não devemos descuidar que a narração concreta e objetiva impede a estridência e o exagero, os adjetivos remetem a uma atmosfera fantasmagórica (e até mesmo onírica) e a complexa tensão psicológica entre os personagens dificulta possíveis interpretações maniqueístas.

[92]HOSIASSON, Laura Janina. A discreta obsessão de Ribeyro. In: Ribeyro, Julio Ramón. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 286.

3.2. La tela de araña

O conto “La tela de araña” narra a história de María, jovem do interior que, em busca de trabalho, é levada para a capital e acaba como doméstica numa casa de classe média. Em seu local de trabalho é assediada sexualmente por Raul, filho de sua patroa, dona Gertrudes. Com a ajuda de Justa, empregada da casa ao lado, ela foge e encontra abrigo num dos subúrbios de Lima, o bairro de Jesus María. Num pequeno quarto de periferia espera por alguém que ela acredita ser seu protetor, Felipe Santos; este, por fim, se revela como outro homem também em busca de favores sexuais da ingênua jovem.

Aqui entra em primeiro plano o quarto de subúrbio. Esse é o ambiente principal do conto; o local onde María se refugia se constrói sob a perspectiva do olhar da personagem que, com ingenuidade, vai deduzindo como positivos e supostamente familiares os indícios ali reconhecíveis: “[...] observó el cuarto que parecía abrazarla con sus paredes blancas. Había una cama, un espejo colgado en la pared, un cajón a manera de velador y una silla.” (p. 101).

Apesar do olhar consolador, a comparação entre as acomodações de empregada doméstica (da casa de família onde trabalhava antes) e seu atual quarto de subúrbio dá a este último um aspecto mais modesto: “[...] en casa de Doña Gertrudes se encontraba más cómoda y tenía hasta un armario con percha” (p. 101). O quarto de subúrbio promete ser o lugar da liberdade e é, portanto, um lugar mais feliz. Além disso, na casa burguesa, o trabalho determinava os ambientes pelos quais podia circular: o jardim, a cozinha e o pequeno quarto de dormir.

É significativa a presença da cidade na história, pois, para chegar até o local em que esperará por seu protetor, María empreende junto a sua colega de trabalho, Justa, uma pequena odisséia: “Había pasado en el taxi por un bosque, luego por una avenida de altos árboles, después se internó por calles rectas, donde las casas de una abrumadora uniformidad no podían albergar otra cosa que existencias mediocres”(p. 105). Duas páginas depois, enquanto rememora os fatos que a levaram a furgir da casa em que trabalhava, o trajeto é descrito novamente: “Atravesó un bosque, una avenida de altos árboles, casas uniformes y sórdidas, hasta el pequeño cuarto donde la intimidad había sido para ella una primera revelación”(p. 107). Nas duas passagens não é possível dissociar as impressões da protagonista das do narrador; nota-se que entre a primeira e a segunda descrição existem permanências e modificações no ângulo de visão. Sentada no banco do táxi, enquanto este se desloca rumo ao seu destino, o subúrbio uniforme de classe média, que era antes a morada da

mediocridade, vai cedendo lugar ao espaço também uniforme, mas agora sórdido; e o que antes era uma sensação eufórica de liberdade, passa a ser reconhecido, aos poucos, como a revelação de uma intimidade nunca antes experimentada.

Na história de María, a cidade se faz misteriosa e ameaçadora, semelhante à aranha que calmamente tece sua teia:

> El centro de la ciudad no debía encontrarse lejos, pues contra la baja neblina había divisado reflejos de avisos luminosos. [...] Detrás de ella quedaba la ciudad con sus luces rojas y azules. Si franqueaba la puerta, ¿adónde podría ir? (p.105 e 109)

A neblina oferece uma atmosfera misteriosa e as luzes, em lugar de acolher, intimidam, contrariando a expectativa de María quanto a melhorias em sua vida. Agora ela se vê totalmente desamparada. A névoa ganha o aspecto de umbral, lugar de transição para um momento decisivo e sem retorno, uma vez que, após passar por ela, tudo se modifica para o bem ou para o mal. O pequeno quarto de periferia se constitui em cárcere, lugar de onde a protagonista, dessa vez, não conseguirá fugir. Agora ela se vê completamente desamparada.

Já a teia de aranha, que dá título ao conto, funciona na fatura do texto como uma espécie de condensação da experiência da protagonista, imagem refletida no espelho. Se pensarmos no aspecto simbólico, a teia e o quarto são o espaço limite em que a presa indefesa será devorada pela "araña de largas patas". Com o intuito de realçar esse efeito o narrador compara diretamente o próprio aprendiz de algoz, o filho da patroa, a uma aranha: "Él mismo siempre le pareció como una especie de araña enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla desde los rincones" (p. 102). Na casa burguesa os embates se davam quase sempre na cozinha ao amanhecer, mas Raúl era obrigado a manter uma aparência respeitadora para a mãe e para as irmãs. No entanto, a partir da fuga da protagonista – que imagina estar agora a salvo – Felipe Santos, o padeiro cinquentão, encontrará o caminho livre para satisfazer suas vontades.

A aranha segue tecendo sua teia e a cada página a ingênua mariposa dá um novo passo em sua direção, uma história dentro da outra, como uma *mise en abyme.* A leitura dessas passagens ilumina e reflete a narrativa maior. Vemos primeiramente uma aranha a hesitar: "Detrás del espejo surgió una araña de largas patas. Dio un ligero paseo por la pared y regresó a su refugio" (p. 102). Em um segundo momento ela parece esperar por uma ocasião favorável: "La araña salió de su refugio y comenzó a recorrer la pared. María la vio aproximarse al techo. Allí se detuvo y comenzó a frotar sus patas, una contra a otra, como sorprendida por um mal pensamiento" (p. 104). Até que surge essa oportunidade na figura de

uma simples e comum mariposa cinza: “La araña seguía inmóvil junto al techo. Cerca del foco, una mariposa gris revoloteaba en grandes círculos concéntricos. A veces se estrellaba contra el cielo raso con un golpe seco. Parecía beber la luz a grandes borbotones” (p. 105). Como não comparar a trajetória da simplória mariposa com a da protagonista? María também está feliz com a liberdade recém adquirida e se mostra “embriagada” com sua aventura. “La araña comenzó a caminar oblicuamente hacia el foco de luz. A veces se detenía y cambiaba de rumbo. Parecía atormentada por una gran duda” (p. 106) A aranha dissimula suas ações e intenções, caminha em direção à luz e ao mesmo tempo tece sua armadilha. “La araña había regresado a su esquina. Agusando la vista, descubrió que había tejido una tela enorme y bella como una obra de mantelería” (p. 108).

Na história que alude diretamente à teia de aranha, encontraremos ainda uma referência às ruas de Lima, vistas como uma espécie de labirinto ou, como o texto sugere, “la tela de una gigantesca araña” (p. 108). No desfecho uma única palavra deslocada de seu sentido comum constrói uma imagem clara o bastante do desenlace: “Entonces [María] se dio cuenta, sin ningún raciocínio, de que su **vuelo** había terminado [...]” (p. 109, grifo nosso). A correlação entre María e a mariposa por meio da palavra “vuelo” não permite dúvidas. Ao acompanharmos a preparação da teia e as estratégias da aranha para agarrar sua presa também assistimos à construção do engano em que María vai incorrer; nas duas situações é a presa que caminha para sua destruição, a aranha não faz mais que preparar a armadilha e esperar; a violência da narrativa consiste justamente em mostrar o aparente livre arbítrio dessa decisão.

Quanto ao tempo da narrativa, encontramos evidências de que toda a história se passa no espaço de pouco mais de uma hora. Entre a fuga combinada para iniciar às dez da noite e a chegada de Felipe Santos estão dispostos alguns marcadores temporais, tal como: “Ya **a las diez** de la noche, al salir sigilosamente de la casa de su patrona [...]” (p. 101, grifo nosso); e outros mais: a viagem de táxi até o subúrbio, a chegada ao pequeno quarto, seguidas de recordações da casa da patroa, de Raul, da saída de sua casa no interior e de suas conversas com Justa.

Mediante um brusco corte de volta ao presente, Justa bate à porta para dar o aviso de que Felipe Santos poderia demorar e, caso ela sentisse fome, que fosse a uma mercearia próxima comprar algo para comer: “Pero apuráte, que **as las once** cierra” (p. 103, grifo nosso). Seguem-se mais recordações até que a protagonista sente fome e se dá conta que: “**Debían ser ya las once de la noche** y la pulpería estaría cerrada” (p. 105, grifo nosso). Um novo corte para o presente, outra pessoa bate à porta, desta vez procurando alguém chamado Tomás – esse incidente é interpretado como uma invasão e a protagonista sente medo. Após

outras rememorações o narrador informa que "**En pocos minutos**, sin embargo, su optimismo había decaído" (p. 107, grifo nosso). Pela terceira e última vez batem à porta; finalmente María está frente a frente com seu suposto 'protetor', Felipe Santos. Acompanhando esses marcadores de tempo, percebemos que a espera de María possui uma duração média de uma ou duas horas, no entanto é prolongada pela tensão psicológica daquele que espera. É assim que em pouco mais de uma hora, a protagonista revive toda sua vida, desde o pequeno povoado em que vivia com a mãe até sua recente chegada à casa de dona Gertrudes.

Por outro lado, essa mesma espera contribui para a tensão da narrativa através de *flashbacks* que, mediante diálogos perpassados por pensamentos e sensações da personagem, introduzem na história acontecimentos anteriores à fuga. Tais diálogos estão embaralhados, intercalados pelo discurso indireto livre, que penetram na subjetividade da protagonista. O fluxo e refluxo causam certo atordoamento no conteúdo da história. María está perdida entre pessoas, lugares e situações, e a confusão que toma conta do espírito da jovem se expressa também no aspecto formal do texto. Há dúvidas acerca de quem emite os pensamentos confusos; essa impressão persiste na medida em que o narrador passa a palavra à personagem, deixando seus pensamentos à mostra. Tem-se a sensação de que para o narrador a realidade é irredutível a definições, portanto, não pode ser enclausurada em um ponto de vista.

A incerteza e a ambiguidade se fazem ainda mais presentes no uso dos verbos "sentir" e "parecer", indicando que a liberdade do personagem não é mais que um desejo, um ângulo de visão, pois não existe indício concreto de que esse anseio vá se realizar. Some-se ainda o modo como a jovem experimenta a liberdade e a beleza, sensações alheias ao seu cotidiano: "sintió un extraño sentimiento de libertad. Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas [...]" (p. 101). Ao mesmo tempo insinua-se que essas impressões são causadas pelo intervalo imprevisto em sua rotina diária, uma vez que o mundo permanece o mesmo; na verdade, somente o ponto de vista da protagonista parece ter se alterado.

O narrador expõe a situação da jovem doméstica por meio de uma distância relativa, atitude que leva o leitor a refletir sobre seu caráter absurdo. Mais uma vez, através do não dito, da "oquedad", das lacunas da narração, se revela uma personagem inapta a decifrar os sinais emitidos pelo ambiente em que vive. A história se desdobra conduzida por um narrador aparentemente distante e impessoal com o objetivo de apresentar a cena como uma imagem em movimento, passando pela subjetividade dos personagens; há uma espécie de

"dramatização do relato"[93], ou seja, o que se passa na mente do personagem reflete suas mais íntimas e dolorosas recordações:

> Pensó con vehemencia en sus días en Nazca, en su padre a quién jamás conoció, en su madre que la enviaba a la plaza a vender el pescado, en su viaje a Lima en el techo de un camión, en el negro Julio, en la casa de Doña Gertrudis, en la chola Justa contoneando sus caderas escurridas en ese Felipe Santos que nunca terminaba de llegar (p. 108).

A realidade objetiva surge aqui como produto secundário das rememorações de María, que busca no passado um lugar seguro a fim de apoiar o presente e seu futuro mais imediato; porém essa é a deixa para entrever os indícios da realidade objetiva em que ela está imersa. São exibidas as engrenagens da armadilha em que sua protagonista cai; ela contempla o mundo de uma maneira míope, faltando-lhe habilidade e experiência para apreender e decifrar a realidade. Oferece-se ao leitor o melhor lugar nesse pequeno teatro, trazendo-lhe os bastidores da obnubilação da protagonista; em outras palavras, mostra-se o que María não quer, se recusa ou não consegue ver. Para isso, o narrador se mantém distante da protagonista, não identifica seus pontos de vista com os dela e, por fim, evidencia essa diferença pela comprovação da fragilidade e vulnerabilidade da moça.

Nesse sentido o comentário de Samuel Titan Jr. sobre "Um coração simples", de Gustave Flaubert, guarda pontos de contato produtivos com nossa análise. Lembremos que Ribeyro tinha o escritor francês como um de seus mestres[94] e que nesse conto também assistimos, por meio da fala de um narrador distanciado, a vida pacata e sem saída de uma empregada doméstica:

> Mais que se desenrolar, a história se extingue. A visada realista do narrador traça de saída o ambiente estreito e as contingências materiais que regem o conto; ao mesmo tempo, por coerência de composição, cede à criada um lugar central, que não teria na vida cotidiana.[95]

Correspondentemente, no conto de Ribeyro, a miséria e o desamparo da protagonista María impregnam o ambiente, as relações familiares, de trabalho e as afetivas; tudo ao seu redor tem essa aura de pauperização e abandono.

---

[93]ARRIGUCCI JR., Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. *Fragmentos***.** Florianópolis, n. 27, p.133-148, jul-dez/2004. Esta entrevista tem como tema principal a obra de Juan Rulfo, mas acreditamos que trata de conceitos que podem ser de empregados em alguns contextos da obra de Julio Ramón Ribeyro.

[94] Gustav Flaubert é citado diretamente em dezenove passagens de seu diário *La tentación del fracaso*.

[95] TITAN Jr., Samuel. Prefácio por Samuel Titan Jr. In: FLAUBERT, Gustav. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.9.

3.3. “La piel de un indio no cuesta caro”

Sobre a produção de Ribeyro no ano de 1964, quando publica “La piel de un indio no cuesta caro” e “De color modesto”, Peter Elmore[96] afirma que as publicações desse período [*Las botellas y los hombres* e *Tres historias sublevantes*] assinalam o desejo de intervenção social por meio da literatura. Em suma, indignação e protesto são a tônica dos contos que integram as coletâneas.

Com “La piel de un indio no cuesta caro” o foco da trama se move agora para a classe média limenha e somos convidados a acompanhar o fim de semana no campo do casal Miguel e Dora. Ele, um arquiteto em início de carreira, e ela, sua jovem esposa, passam um fim de semana numa pequena casa de veraneio, no vale de Yangas, a poucos quilômetros de Lima. Pancho, um adolescente de origem indígena, acompanha o casal. Estamos aparentemente diante de um típico e sossegado fim de semana no campo.

Aqui o espaço apresenta novas questões para a reflexão. À primeira vista, a narrativa parece rememorar o panorama comum na literatura do século XIX peruano – o *costumbrismo*. Porém, e apesar desse aparente ponto de contato, o conto apresenta significativas transformações, concretamente falando, pois agora não estamos diante de indivíduos da velha aristocracia peruana, senhora de terras e de gentes, ou de ilustres citadinos que vão ao campo com a intenção de explorar economicamente a população local, mas sim de um arquiteto, profissional liberal, e de sua esposa, cidadãos de uma sociedade “moderna”, membros em ascensão da classe média limenha, que visitam o campo com objetivo de lazer e descanso e que não possuem vínculos afetivos, históricos ou econômicos com o lugar ou com seus moradores. Acerca desse conto, em carta ao irmão Juan Antonio, Ribeyro esclarece:

> Cuando yo hablo de vida retirada no me refiero a la privación, ni a la incomodidad ni a la soledad, sino al aislamento holgado en uma pequeña comunidad a la cual tú puedas imprimir tu propio ritmo de vida o, mejor dicho, llevar tu propio ritmo de vida, al abrigo de todas las trampas, embustes y seducciones que te ofrecen lo que vulgarmente se llama la sociedad de consumo.[97]

Levando em consideração o comentário, percebemos pontos de contato, em princípio, com o objetivo dos protagonistas de “La piel de un indio no cuesta caro”, pois construíram sua casa nos arredores de Lima para passar os finais de semana, de cujo telhado podem

---

[96] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – La obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 90.
[97] RIBEYRO, Julio Ramón. *Cartas a Juan Antonio.* Lima: Jaime Campadónico, 1996, p.241.

observar, ao longe, o porto de Callao. Eles possuem a comodidade de estar não muito distantes da vida urbana, porém, afastados o suficiente para o descanso cômodo e folgado:

> Todo el vallecito de Yangas se desplegaba ante su vista. El modesto rio Chillón regaba huertos de manzanos y chacras de panllevar. Desde el techo de la casa se podía ver el mar, al fondo del valle, y los barcos surtos en el Callao (p.232).

No entanto, os personagens desse conto não alcançam o almejado e confortável descanso, pois seu espaço sofre constantemente a invasão do que Ribeyro denomina na carta ao irmão de "trampas, embustes y seducciones" da sociedade de consumo. Nesse caso a armadilha se personifica no presidente do clube de campo.

Um detalhe determinante na configuração do espaço narrativo em "La piel de un indio no cuesta caro" é que, embora a trama se desenvolva no campo, há sempre a superposição do espaço urbano da grande cidade. Nele prevalecem práticas sociais e valores da vida urbana; tanto assim que o narrador apresenta os personagens em ambientes privados tipicamente burgueses como, por exemplo, a casa de campo ou o clube, construídos para entretenimento e sociabilidade. A consequência da presença dessas práticas sociais urbanas é uma espécie de aproximação do leitor para junto das nuances psicológicas dos personagens. Outros contos de Ribeyro também se ambientam em clubes de campo, tais como "Las botellas y los hombres", "Noche cálida y sin viento" e "Almuerzo en el club", com a ressalva de que essas narrativas possuem algumas diferenças. De qualquer modo, as histórias desenvolvidas no clube revelam que o ambiente campestre não se configura apenas como um espaço de lazer e entretenimento, mas é também palco de conflitos silenciosos, prolongamentos das tensões citadinas.

Outro espaço bastante presente é o jardim. Sobre sua especificidade na narrativa ribeyriana Javier de Navascués comenta: "Los jardines nunca son de amor: son los marcos falseados de unas relaciones viciadas, pero de las que difícilmente podemos prescindir" [98]. Aqui a maior parte das ações descritas ocorre na parte exterior da casa; assim o terraço onde se encontram as espreguiçadeiras e o jardim são elementos reiteradamente citados no texto. Já o contraste entre o modo de vida burguês e a falta de privacidade existente na casa de veraneio é ressaltado pelas insistentes visitas do presidente do clube e de seus filhos. Por assim dizer, a

[98] NAVASCUÉS, Javier. *Los refugios de la memoria*. Un estudo espacial sobre Julio Ramón Ribeyro. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2004, p.111.

casa, que deveria ser em sua definição burguesa um refúgio de intimidade, a todo o momento é invadida, mostrando a frágil separação entre o público e o privado.[99]

Em "La piel de un indio no cuesta caro", não devemos nos enganar pela aparência panfletária do título, já que o conto é narrado de maneira objetiva e circunspecta, sem as marcas de uma tomada de posição política ou social. O enredo vai ganhando tensão à medida que passa do aparente fim de semana burguês no campo para o suspense e a tragédia. O contexto em que se dão as relações entre os personagens se constrói precisamente através da gradação dessa tensão narrativa. Ao mesmo tempo, ela aponta para relações complexas de poder, bem distantes da escolha entre viver em conflito ou em harmonia, e o desenlace será alcançado por meio da combinação entre o contexto social e as escolhas de cada um dos personagens. Porém é preciso ressaltar que o desfecho traz consigo a negação do conflito, juntamente com uma aparente calma repleta de hipocrisia.

O ponto de ruptura é um grito no alto da colina, sinal que acaba com o pacato fim de semana; ele traz a notícia da morte de Pancho, o adolescente de origem indígena que acompanhava o casal. O fato se faz anteceder por uma sequência de ações, começando pelo som de passos precipitados, seguidos por gritos até a chegada repentina dos dois filhos do presidente do clube. As frases curtas e o emprego das expressões indicativas da acelerada passagem do tempo ("luego", "de inmediato" e "pronto") resultam na intensificação da expectativa do leitor: "[...] cuando se escuchó cuesta arriba el ruído de unas pisadas precipitadas. Luego unos gritos infantiles. De inmediato salieron al jardin. [...] Pronto Mariella y Víctor entraron sofocados" (p. 234).

As ações imediatas, descritas em ritmo acelerado, refletem a gravidade da situação; não há tempo a perder. O jovem Pancho é eletrocutado pelos fios que conduzem eletricidade ao clube. Miguel tenta salvá-lo, primeiro sozinho e depois com a ajuda de médicos de Canta (a cidade mais próxima), mas as tentativas são inúteis. No final do parágrafo uma frase ilumina o texto: "En ese momento, al lado de ese cuerpo inerte, supo lo que era soledad" (p. 235).

Como dito anteriormente, é nesse ponto que o jardim se mostra um indício importante e revelador: no episódio em que o arquiteto sai em busca de atendimento médico para o rapaz indígena, uma informação nos chama a atenção. Indagado por sua esposa para onde iria, responde o marido: "¡A Canta! – gritó Miguel, destrozando, al arrancar, **los tres únicos lirios que adornaban el jardín**" (p. 236, grifo nosso). Em outras palavras, o jardim marcadamente

[99] NAVASCUÉS, Javier. *Los refugios de la memoria*. Un estudo espacial sobre Julio Ramón Ribeyro. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2004, p.111.

presente no texto (citado num total de nove vezes ao longo da história), seja nos passeios de Dora ou na contemplação da paisagem por Miguel, consiste em não mais que três "únicos" lírios. O uso da palavra *único* parece salientar o tom acanhado e solitário desse jardim. Assim, a revelação da carência e da capacidade de autoilusão do casal protagonista se faz presente na reiteração de um imaginário jardim em contraste com os "três únicos lírios" que o conformam em realidade.

A solidão e o desamparo do índio morto são sentidos pelo arquiteto. O mal estar de Miguel está intrinsecamente relacionado com o naufrágio de suas boas intenções e com ilusão de uma redenção social. A repetição da palavra "aislándolo" produz a impressão de que o isolamento por que passa o corpo de Pancho acaba por "contaminar" o protagonista, e Miguel está só. Outro traço forte dessa passagem é a repetição da expressão "en vano", revelando a impossibilidade de encontrar ajuda. Essa impotência amplia a solidão e o desamparo que o arquiteto experimenta nesse momento.

A narrativa toma um rumo imprevisto, dramático e até mesmo "grotesco", já que a morte de Pancho, devido ao acidente, não tem volta. Assim a tensão e o conflito passam a se fazer presentes nos diálogos que perdem o ar displicente e civilizado para ganharem um tom cada vez mais ríspido, como no momento em que Miguel comunica ao presidente do clube o acidente e a morte de Pancho.

Poderíamos nos arriscar aqui a insinuar um possível paralelo entre a articulação macabra do presidente do clube para apagar as marcas do acidente na calada da noite (adulterando a autópsia do corpo e ordenando a reparação dos fios da rede elétrica) e de toda a trama sinistra por trás da ordem aparentemente bucólica e saudável da vida no campo.[100] Também nesse conto encontramos um exemplo do procedimento de contraponto metalinguístico, aqui com aspectos do discurso historiográfico. A versão dos fatos se sobrepõe aos fatos, mais especificamente na pergunta irônica: "¿Qué cuento es ese del muchacho electrocutado?" (p. 239). O tio de Dora questiona a versão da morte e a responsabilidade do clube pela instalação da rede elétrica, afirmando, por outra parte, que o jovem de catorze anos possuía problemas cardíacos.

Diante dessa situação colocamo-nos frente ao dilema cruel entre ficção e realidade, uma reflexão sobre a dificuldade de abordar impasses históricos da sociedade peruana por meio da linguagem. É significativo o fragmento em que Dora abona a versão mentirosa de seu

[100] Soma-se a isso a atitude do protagonista diante de sua impotência, como a história da personagem de Jack Nickolson, em *Chinatown* (1974), de Roman Polansky. Isto denota a espantosa universalidade dos temas e do tratamento que Ribeyro dá a esses temas.

tio sobre a saúde do rapaz antes do acidente: "[...] Parece que el muchacho tenía, en efecto, algo al corazón y que hizo demasiado ejercicio. —El cerro está bastante alto – acotó Dora" (p.239). A indignação de Miguel obtém uma resposta inflexível do presidente do clube: "— En estos asuntos lo que valen son las pruebas escritas – dijo. No pretenderás además saber más que un médico" (p. 239).

A aura moralizante se constrói por meio do apagamento da memória da injustiça, pelo encobrimento e elaboração de uma versão que não macule a imagem social dos responsáveis. Afinal, eles detêm relações de favor nas esferas da vida pública, política, institucional, econômica e cultural do país; ao mesmo tempo, e por outro lado, Pancho não possuía nem a plena consciência de si mesmo.

Mantendo o foco nas atitudes, o narrador sustenta uma distância segura do seu material, causando um resultado potencialmente mais convincente do que se afirmasse, por exemplo, que o casal está, em essência e apesar da imagem que tem de si mesmo, confortável numa organização social em que a falta de escrúpulos é o comportamento desejado e chancelado por todos.

Nesse sentido, a insistência em apresentar a personagem Dora, de maneira a sugerir indiferença de sua parte quanto ao mundo prático à sua volta, funciona como um dos mecanismos de ênfase do texto, evidenciando-a em harmonia com o seu meio social. Exemplos dessa indiferença se encontram no texto "Dora bostezó" (p. 231); "Dora [...] se desperezaba" (p. 231); "Me caigo de sueño" (p. 232); "Pero ya Dora se había retirado a dormir su siesta" (p. 232); "[Dora] prefiere quedarse aquí leyendo"(p. 232); "Dora apareció en bata, despeinada, con un libro en la mano" (p. 233); "Dora recorría el jardín lentamente, bebía el sol, se dejaba despeinar por el viento" (p. 233); "Dora continuó paseándose por el jardín, mirando a los cerros, el esplendor dominical" (p. 233); "Dora se había dejado caer en una perezosa y hojeaba nuevamente su libro" (p. 234). Todas essas frases se tornam imprescindíveis já que elas caracterizam a personagem superficialmente e em atitudes banais, e indicam que a esposa se preocupava apenas em se adaptar ao que era socialmente aceito. Mas, apesar da aparente displicência, a esposa do arquiteto se mantém próxima o suficiente como para certificar-se de que tudo corre como 'deve ser'.

Assim, a caracterização do casal protagonista se mostra imprescindível na estrutura do conto, pois com a quase ausência de ação na primeira parte, as tensões da narrativa provêm desse silencioso jogo de espelhos em que as imagens dos personagens se refletem, o qual configura uma difícil trama de relações sociais. É a partir desses mínimos movimentos que a história começa a emaranhar-se numa trama complexa.

A entrada de novos personagens, sobretudo do presidente do clube de campo, amplia o quadro do contexto em que o casal está inserido. Sua habilidade para "facilitar as coisas" se comprova na inserção de Miguel em uma intricada rede de influências sociais e econômicas, como, mais adiante, a fala do presidente do clube revelará:

> — De todos modos –añadió el presidente – hay que alternar un poco con los demás socios. La unión hace la fuerza. ¿No saben acaso que celebramos el primer aniversario de nuestra institución? Además no se podrán quejar del elemento que he reunido en torno mío. Toda gente chic, de posición, de influencia. Tú que eres un joven arquitecto...
>
> (p. 233)

Apenas algumas linhas são necessárias para expor a maneira pela qual o arquiteto alcança êxito econômico e social, sobretudo devido às relações de influência que a família de sua esposa lhe proporciona e nas quais começa a ser introduzido. As reticências no final da fala do tio de Dora possuem tanta ou mais eloquência do que as palavras efetivamente pronunciadas.

Entretanto, a recusa em ouvir o discurso – "Para cortar el discurso que se avecinaba, Miguel aludió a los chicos" (p. 233) – não implica resistir às práticas insinuadas pelo presidente do clube, o que equivale a dizer que Miguel sabe como conseguir proveito da situação e o faz tacitamente. A partir de então, a narrativa esboça um aspecto determinante a respeito do protagonista: Miguel prefere contornar situações conflituosas com desculpas e silêncios. Além disso, arquiteta sobre si uma imagem liberal, democrática e moderna que, por vezes, destoa de suas atitudes, suscitando disparidade entre seu ponto de vista e o do leitor a seu respeito.

Como exemplo desse aspecto, temos o trecho em que o arquiteto acerta alguns trabalhos para o clube. Não obstante seus pruridos éticos, Miguel obtém a promessa de novos contratos de trabalho; numa espécie de ratificação desse acordo, o casal deve comparecer a um baile. O jogo de influências se insinua no curto diálogo entre marido e mulher:

> — Simpático tu tío – dijo Miguel. — Un poco hablador.
> — Mientras te consiga contratos – comentó Dora.
> — Gracias a él hemos conseguido este terreno casi regalado — Miguel miró a su alrededor —. ¡Pero habría que arreglar esta casa un poco mejor! Con los cuatro muebles que tenemos solo está bien para venir a pasar el *weekend*
>
> (p. 234).

A caracterização do presidente do clube como "falador" contrasta com o discurso lacônico e fragmentado do protagonista; traço que aponta uma predileção pelo subentendido

na organização dos seus enunciados. No entanto, curiosamente, falando com sua esposa, o arquiteto apresenta de maneira cabal a relação de favorecimento do tio em relação ao casal e sua intenção de, em um futuro próximo, com o auxílio dessa mesma relação, "arrumar" a casa. Nas esferas de relações sociais não falar significa não se comprometer, sugerir não é pedir; no entanto, na intimidade do casal ele se revela, fala a esposa como se conversasse consigo mesmo.

Desse modo, vemos confirmado aquilo que antes era apenas uma intuição sugerida pelo texto, ou seja, que o terreno em que construíram a casa foi comprado por um preço irrisório, fruto da relação entre poder e parentesco, do comércio entre influência e compadrio. Nesse sentido, a disposição em participar do baile possui o objetivo de alcançar mais vantagens para o casal. Seguindo o raciocínio do marido, Dora demonstra perfeita sintonia com seus objetivos: "Dora le echó una mirada maliciosa: – ¿Algún proyecto entre manos?" (p. 234). Sem responder à pergunta da esposa, Miguel sai em direção à garagem. Mais uma vez o silêncio do arquiteto, somado agora ao olhar malicioso da esposa, como num jogo de luz e sombra, põe à mostra o acordo tácito entre pessoas da mesma natureza.

A dinâmica social ganha atenção com a entrada de uma nova geração. Os filhos do presidente do clube, Mariella e Víctor; cada um empunhando uma escopeta, convidam Pancho para caçar: "Pancho, desde lejos, buscó la mirada de Miguel, esperando su aprobación.— ¡Anda no más! – gritó –, ¡y fíjate bien que estos muchachos no hagan barbaridades!" (p. 232). Até aqui sabemos pouco sobre o indiozinho Pancho: nasceu em Cuzco, tem catorze anos, apresenta facilidade para memorização e seus pais moram numa *barriada* próxima a Lima, chamada "El porvenir"; o restante é silêncio e obediência. Não há descrição física do rapaz, dado que contribui para o apagamento de sua figura no conto, assim como seu silêncio a se coadunar com o pouco que sabemos.

O rapaz irá ao passeio na qualidade de "pajem" dos filhos do presidente do clube, ou seja, desempenhará o papel de serviçal para crianças pouco mais novas do que ele. Essa impressão é mais nítida se prestarmos atenção à escolha lexical do trecho que segue: "Los hijos del presidente salieron por el camino del cerro, escoltados por Pancho" (p. 232). A palavra "escolta" possui peso significativo para o sentido da situação: proteção e vigilância, sentido no mínimo contraditório à cena descrita, pois, enquanto Mariella e Victor empunham cada um uma escopeta, Pancho não possui arma alguma. Em tempo, o fato de que os filhos do presidente estejam armados (mesmo que de 'brincadeira') e Pancho não, salienta ainda mais sua condição desigual e subalterna.

Mario Vargas Llosa comenta um dado interessante ao abordar os fatores de classificação étnica/racial na sociedade peruana: "Esta [classificação] é flexível e mutável, depende das circunstâncias e vaivéns dos destinos particulares. Sempre se é branco ou cholo de alguém, porque sempre se está em melhor ou pior situação que outros, [...]".[101] Assim, numa hipotética escala social, o arquiteto Miguel se situaria numa posição intermediária; abaixo de todos estaria Pancho e no alto dessa escala se posicionaria o tio de Dora, presidente do clube. Ponderemos mais uma vez que essa situação é "flexível e mutável, depende das circunstâncias".

Com isso, o silêncio do jovem indígena em relação a Miguel possui significativa correspondência com os silêncios deste em relação ao tio de Dora, porque, na relação de forças entre Miguel e o presidente do clube, ele é o mais fraco. Elencamos mais algumas dessas situações de "mutismo" para evidenciar o que acabamos de dizer: "Antes que Miguel abriera la boca, [el presidente del club] ya lo había abordado [...] (p. 237)"; "Miguel quedó silencioso" (p. 239); "Los contempló un momento, en silencio, y luego emprendió el retorno" (p. 240). Nesse sentido, a reiteração dos silêncios do arquiteto ao longo da trama funciona como um sinal de submissão com relação ao poder representado pelo presidente do clube. Vale dizer que não se trata do poder de um alto mandatário e sim de um pequeno burguês em busca de emular socialmente os ricos e poderosos. O ambiente de mediocridade e o tom baixo mais uma vez se fazem presentes.

Para além das lacunas, e contribuindo para evidenciar a maneira pela qual as relações de favor estão enquistadas nessa história, nos chama a atenção outro traço da composição no conto: a maneira como aqueles que representam, em algum momento, o referente de poder privatizam não só coisas concretamente materiais, como também as relações humanas e as instituições de usufruto público. Como já apontado, a linha divisória entre o público e o privado não está claramente definida; apresenta-se tênue e frágil. Prova disso aparece quando o presidente do clube usa sem cerimônias as expressões: "mis invitados", "nuestra instituición", "elemento que he reunido en torno mío", relacionando indiscriminadamente itens públicos como se fossem privados. Dessa lógica também se utiliza Miguel, quando se refere a Pancho como a "mi muchacho", ou Dora quando pergunta: "— ¿Piensas quedarte con él? – [...] — Guárdalo entonces contigo. Te puede ser útil" (p. 231).

Voltando a abordar a relação fluída e flexível entre realidade e ficção, verdade e mentira no conto, citamos o trecho em que, após convidar Miguel para "conversar"

[101] LLOSA, Mario Vargas. *Peixe na água* – memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.15.

amigavelmente sobre o incidente, o presidente antecipa, em meio à sua fala, que a verdade pode ser alterada conforme sua vontade:

> – Fíjate, vamos a tomarnos un trago y a conversar detenidamente del asunto. Estoy segurode que las instalaciones están bien hechas. Puede haber sucedido otra cosa. En fin, **tantas cosas suceden en los cerros**. ¿No hay testigos?
>
> (p.237, grifo nosso)

Após o tio de Dora conseguir ardilosamente a fraude dos documentos que atestavam a morte de Pancho por causas naturais, o arquiteto permanece em silêncio, mudez que induz o leitor a cogitar um conflito interno. O que o protagonista poderia fazer? Denunciar a falsificação da verdade, a corrupção de agentes públicos perpetrada pelo presidente do clube, tio de sua esposa e seu influente benfeitor? Perguntas retóricas que aparecem de forma velada, elíptica em meio ao dilema social e ético que vive o personagem a hesitar em sua intenção. Os fatores a serem avaliados são muitos, e a morte do índio Pancho passa para o segundo plano em relação ao que está realmente em jogo, ou seja, a plena aceitação das regras. Percebemos, então, que estamos acompanhando duas histórias paralelas – a da morte de Pancho e a entrada de Miguel na sociedade limenha. Como num ritual de passagem, o aspirante Miguel precisa se desvencilhar de seus últimos escrúpulos para alcançar seus sonhos de *status* social e consumo.

O cheque de cinco mil soles (ao portador), a princípio, sugere uma indenização para a família de Pancho, mas também pode se tratar de uma espécie de "cala boca" final para o arquiteto. A questão ficará em aberto:

> Miguel cogió el cheque con la punta de los dedos y cuando lo iba a rasgar, se contuvo. Dora lo miraba. Miguel guardó el cheque en el bolsillo y dándole la espalda a su mujer quedó mirando el valle de Yangas. Del accidente no quedaba ni un solo rastro ni um alambre fuera de lugar, ni siquiera el eco de un grito.
>
> (p. 240)

A transformação por que passa o protagonista aos olhos do leitor é o aspecto perturbador dessa narrativa. No início, nos aproximamos do ponto de vista do arquiteto, assim como de suas filantrópicas intenções em relação a Pancho; no entanto, ao longo da narração, Miguel revela sua cômoda opção; a de Miguel não é uma situação isolada e sim uma das maneiras de configurar ficcionalmente a organização de certa classe média, representada mesmo em seus estratos mais jovens. O último diálogo do conto expõe, de maneira verbal e também corporal, a adesão do arquiteto aos métodos e a uma forma particular de entender o

mundo: —¿En qué piensas? – preguntó Dora –. ¿Regresamos a Lima o vamos al club?

— Vamos al club. — suspiró Miguel. (p. 240).

3.4. "De color modesto"

Solidão, marginalidade e nostalgia, características importantes da narrativa ribeyriana, marcam presença também em "De color modesto". Nesse conto somos introduzidos na história de Alfredo, um homem de vinte e cinco anos que acompanha, meio a contragosto, a irmã adolescente a um baile no sábado à noite. Logo de início se torna para ele um evento enfadonho.

O narrador adverte já de partida que tais reuniões festivas possuem um só objetivo: a formação de futuros matrimônios, "De esos bailes sabatinos en residencias burguesas salían casi todos los noviazgos y matrimonios del balneario."(p. 282).

No entanto, para ser plenamente aceito no grupo, Alfredo deve possuir alguns pré-requisitos: ser bonito, jovem, branco, possuir carro, dinheiro, ser elegante, saber dançar... O fato de não possuir todas essas características o coloca na condição de 'proscrito'. Durante a festa, Alfredo passa a viver uma espécie de experiência fantasmagórica e se torna praticamente invisível aos olhos dos outros convivas. Consciente de sua situação, o protagonista escapará gradualmente para os espaços marginais da casa:

> A partir de ese momento, Alfredo erró de una sala a otra, exhibiendo descaradamente el espetáculo de su soledad. Estuvo en la terraza mirando el jardín, fumó cigarrillos cerca del tocadiscos, bebió más tragos en el bar, rehusó la simpatía de otros solitarios que querían hacer observaciones irónicas sobre la vida social y por último se cobijó bajo las escaleras, cerca de la puerta que daba al oficio.
>
> (p. 286).

No contexto da festa, o andar a esmo ressalta a marginalidade circunstancial do protagonista, ocasionada pela extrema timidez e pela falta de domínio dos símbolos e códigos adequados à situação. É interessante notar que o espaço ganha importância na narrativa e se constitui em uma espécie de não lugar, pois provoca profundo desconforto ao protagonista, o qual vivencia um exílio em micro-escala durante boa parte da história, como que em um só acorde: ao mesmo tempo tão familiar e estranho[102].

[102] A situação nos faz pensar no conceito freudiano de *unheimliche,* isto é, algo que nos é próximo e conhecido, mas que por algum fator passa a incorporar o estranho, aquilo que nos assusta.

Em “De color modesto”, certas singularidades da casa burguesa são expostas gradualmente. Após vagar por diferentes cômodos, o protagonista adentra a cozinha; neste momento é que se sente mais seguro de si e de seus atos, mudança constatada no trecho a seguir: “Alfredo sin reflexionar, empujó la puerta y penetró en la cocina. — Vamos a bailar – dijo a la negra” (p. 286).

Alfredo busca amparo nos espaços mais recônditos da casa e revela até uma sensação de prestígio, ao perceber que sua investida “romântica” encontra acolhida numa das mulheres que trabalham na cozinha. No diálogo entre Alfredo e a negra (a personagem não possui nome, a referência a ela se faz pela cor da pele) surge um detalhe importante: “¿Tu trabajas aqui? ” (p.287), pergunta o protagonista recebendo como resposta: “No, en la casa de al lado. Pero he venido para ayudar un pouco y para mirar” (p. 287). Ou seja, ela é empregada da casa vizinha e se ofereceu para “ajudar” na cozinha. Assim a moça desejava observar e usufruir da festa mesmo que seja (também) de uma maneira oblíqua e marginal.

Também aqui encontramos uma reflexão meta-literária. Em determinada altura da história, instaura-se um diálogo (em tom burlesco, diga-se de passagem) com os suicídios da literatura do século XIX[103]:

> —¿Y si nos suicidamos? –preguntó Alfredo –. Será la mejor manera de vengarnos de toda esta inmundicia.
> —Tírese usted primero y yo lo sigo – rió la negra.
> —Comienzas a comprenderme – dijo Alfredo , cogiendo a la negra de los hombros, la besó rapidamente en la boca.
>
> (p. 290).

O mesmo se dá com a paisagem que compõe a cena: o vento forte, o mar bravio, o som das ondas... Tudo isso nos remete às tramas românticas. Na cena o protagonista denuncia sua intenção de se vingar do desprezo dos convidados da festa. No entanto sua companheira ri desse falso romantismo, sugerindo que ele se atire primeiro. Percebemos pela distância irônica a disparidade entre a maneira como ambos os personagens vivenciam a situação – ele pelo emprego do jogo de cena literário, ela conforme a lógica de seu dia a dia de empregada.

A semelhança com a “cena’ romântica, no sentido literal, se situa apenas no plano da sugestão ou da aparência. É possível afirmar que, em um primeiro momento, Ribeyro organiza esse conto a partir de categorias narrativas tradicionais (personagem, tempo, narrador, enredo e tempo), e que, no entanto, subverte tais funções de maneira sutil, tendo como base para essa ruptura a criação de situações-limite para seus personagens, envolvidos

[103] O exemplo literário principal é o romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774).

em temas que carregam diversos impasses da história peruana. Eis um dos aspectos mais produtivos de sua prosa.

A questão social é abordada de maneira lateral sob o ponto de vista de um jovem representante da classe média, mas sem dinheiro. O preconceito de cor e origem se mostra enquistado nos meandros da sociedade e nas relações humanas. Os atos contraditórios de Alfredo falam por si; a narrativa é construída de maneira a criar um descompasso crescente entre a intenção e a ação do personagem principal.

O protagonista não suporta enfrentar-se ao olhar qualificador, despótico, irresponsável e triunfante da despreocupada juventude miraflorina, o que significa dizer que também não suporta a censura de seus pares. Até aqui tinha enfrentado os mais jovens, a figura paterna e inclusive o poder policial, mas não o olhar de seus iguais: "Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de un golpe" (p. 293). O que podemos refletir a partir dessa observação? A constatação de que o protagonista não existe isolado do mundo e do contexto em que vive; na constituição de sua identidade se faz necessário o olhar do outro, o qual não se mostra de todo produtivo em caso de reprovação e censura, por isso, a fuga constante de Alfredo do espaço público.

Descrito como um fracassado, o protagonista é, ao seu modo, um marginalizado dentro do grupo social ao qual pertence. Vemos esse aspecto logo no segundo parágrafo do conto, quando o narrador aponta a inaptidão do personagem para esse tipo de festa: "Pero Alfredo, [...] era um ser condenado a **fracasar** infaliblemente en este tipo de reuniones". (p. 281, grifo nosso). Portanto, sua procura por aceitação é matizada por um detalhe; sua batalha é íntima e pessoal; vive num limbo.

Porém, em determinado momento a narrativa parece desmentir esse fracasso. Depois de enfrentar os convidados da festa e ser expulso dela, o protagonista confronta a figura do pai. Esse aspecto pode ser verificado na passagem em que, após a expulsão juntamente com sua "namorada" negra, sai do local diretamente para o jardim da casa paterna. Primeiro Alfredo observa o pai em sua rotina de leitura, como que para garantir de que está lá, depois retorna abraçado à companheira para ser visto pelo pai, o qual fecha a janela com violência, exteriorizando seu descontentamento. A moça percebe algo estranho e pergunta quem é aquele homem, ao que o protagonista responde de maneira enfática e reveladora: "No lo conozco" (p. 290).

No conto os verdadeiros excluídos mostram uma tendência à internalização do preconceito, aludida tanto na precaução de uma colega cozinheira em fechar a porta da

cozinha com chave, para que o casal transgressor não extrapole esse espaço, quanto através da reação da negra, que foge envergonhada do passeio pelo Parque Salazar.

"De color modesto" utiliza-se também, como grande parte da narrativa do autor, do discurso indireto livre; por exemplo, na passagem em que os habitantes de Lima são descritos como "pacatos" e "hipócritas" comparados à "gente del pueblo" que, atrás do limite da cerca, observa a festa: "Era la influencia de la música afro-cubana, suprimiendo la censura de los pacatos e hipócritas habitantes de Lima" (p. 282). Mediante esse procedimento o trecho ganha em ambiguidade, pois aparentemente não existe um emissor para esse juízo sobre os habitantes de Lima, apresentando-se como uma ideia conhecida por todos, em outras palavras, trata-se do senso comum sobre os moradores sobre a capital peruana.

É perceptível o esforço do narrador em tornar a figura de Alfredo simpática, não por suas características físicas e/ou psicológicas (sabemos pouco ou quase nada sobre ele), mas pelo contraste entre suas ações e as dos demais convidados da festa, descritos em atitudes fúteis, por assim dizer, planas, rasas, enquanto o rapaz aparece ensimesmado, reflexivo, até o ponto de ser chamado de artista por outro convidado: "—Pero. ¿Qué haces aqui, hombre? Un artista como tú..." (p. 282) As reticências no fim da frase são sugestivas; não sabemos que artista é Alfredo apenas somos informados mais tarde que ele é pintor.

Fazendo jus ao título da coletânea em que o conto foi publicado, *Las botellas y los hombres*, na história se nota a fraqueza do protagonista em relação ao álcool; nas descrições do personagem ao longo da narrativa essa característica é diversas vezes pontuada: "Mientras se servía el tercer vaso de ron, se observó en el espejo del bar. Sus ojos estaban un poco enpañados y algo de la expresión blanda de su cara indicaba que el licor producía sus efectos" (p. 281). A experiência da bebida influencia algumas atitudes que o personagem adota.

Como já vimos anteriormente, a metáfora do espelho pode carregar diversos significados na literatura[104]. Nesse contexto, em mais de uma descrição, assistimos à transformação de Alfredo frente ao espelho: "Volvió a mirarse en él espejo. Un mechón de pelo había caído sobre su frente. Sus ojos habían envejecido aún más" (p. 286). Aqui a alusão ao espelho e à imagem do protagonista ganha corpo e consistência na história, pois por meio do seu reflexo Alfredo vai edificando uma complexa representação de si mesmo.

Contudo, na cisão entre o homem real e a imagem no espelho, uma parte de Alfredo deseja sentir-se incluído, dançar e se divertir enquanto a outra parece observar à distância todo esse inútil movimento. Na tentativa, o protagonista aborda, em regime de escala gradual,

[104] O espelho pode refletir exatamente a realidade concreta ou então, nas mãos do artista, retratar um recorte do real. Esse recorte, devidamente trabalhado, pode revelar, dissimular ou esconder.

diferentes grupos da festa: as feias; as solteironas, as maduras, os solitários. O denominador comum de todos os grupos citados é algum grau de marginalidade.

Em Alfredo o desejo de aceitação se alterna com a repulsa, alternância presente na base de sua constituição como indivíduo, da conformação de sua identidade. Para além de questões sociais, o que parece estar em jogo aqui é o dolorido processo de amadurecimento pelo qual todos passaram em algum momento.

Aparentemente o texto constrói uma distância ética entre Alfredo e essa juventude fútil. O fato de o protagonista não pertencer ao mundo da festa, ao tempo em que parece desconhecer outras realidades, o expõe a uma situação delicada. Não se integra e não é excluído totalmente, e, assim, sofre a silenciosa indiferença de que falamos inicialmente, indiferença esta que se torna um obstáculo na construção de sua identidade.

Nesse momento é possível abrir um diálogo com outros dois contos analisados até aqui. Os dois irmãos de "Los gallinazos sin plumas" lutam para não serem consumidos pela sociedade; Miguel de "La piel de un indio no cuesta caro" procura não se deixar levar pelas facilidades que as boas relações com a "gente de bem" pode lhe proporcionar. Ao mesmo tempo parece que a necessidade de se enquadrar vigora acima das conciências desses personagens; acima do que cada um deles acredita ser correto e justo.

Para finalizar, assim como o protagonista de "La piel de un indio no cuesta caro", Alfredo se pensa diferente de seus vizinhos, "hipócritas" e "pacatos". Mas o que o narrador nos mostra nesta narrativa é a construção da identidade acompanhada pela paulatina revelação de idiossincrasias, de arraigados valores conservadores, da disparidade entre a intenção e a ação.

3.5. "Alienación"

"Alienación", escrito em 1975 e parte integrante da coletânea *Silvio en el rosedal,* vem à baila no volume *La palabra del mudo,* de 1977. O conto homônimo que dá nome à coletânea conduz a prosa ribeyriana a uma escrita enigmática, questionando o sentido da vida, da literatura e mesmo do ofício de escritor. Essa marca questionadora também se faz presente no conto "Alienación".

"Alienación" narra a tentativa desesperada do *zambo*[105] Roberto por "desperuanizarse", "deszambarse" e "deslopizarse" para se transformar em um autêntico

[105] No contexto lingüístico peruano, *zambo* significa *o mestiço* de indígena e negro.

“rubio de Filadelfia”. Já no primeiro parágrafo o narrador apresenta o enredo, adiantando seu desfecho. Com tudo às claras, cabe ao leitor acompanhar a trajetória do protagonista rumo ao seu trágico fim.

Como em outros contos de Ribeyro, aqui também a tendência do protagonista para o engano é colocada em evidência pela voz narrativa, a qual, por sua vez, não esconde a correlação de valores com o universo descrito. Simultaneamente, o narrador, testemunha e participante dos acontecimentos, rememora a história dos seus anos de adolescência numa espécie de recuperação nostálgica da juventude perdida. Seu discurso reconstrói o processo de alienação identitária e social de Roberto López, alienação esta que o afasta de sua família (constituída unicamente pela mãe), do bairro em que mora e, por fim, de seu país. Para contar a história de Roberto, o narrador-personagem se utiliza de cartas pessoais, documentos oficiais, do relato da mãe e de José María Cabanillas, companheiro de Roberto em sua metamorfose. Mas, o que diferencia este dos primeiros contos de Ribeyro é o fato de que o narrador está envolvido na trama, fato que se evidencia na utilização dessa primeira pessoa do plural, “nós”.

Há um episódio que define o momento decisivo para o protagonista, quando ele, de maneira inesperada, vê surgir à sua frente a oportunidade de se fazer notar por Queca, a moça linda que todos do grupo desejam; convencido do caráter único da ocasião, arrisca a vida para entregar a bola que lhe escapou das mãos: “De un salto aterrizó en el césped, gateó entre los macizos de flores, saltó el seto de granadilla, metió los pies en una acequia y atrapó la pelota que estaba punto de terminar en las ruedas de un auto” (p. 102). O emprego reiterado de verbos de ação no pretérito perfeito, as orações coordenadas e curtas dão à narrativa um efeito acelerado, indicando a necessidade agir, de não perder a ocasião.

A reação de Queca é categórica: “Yo no juego con zambos” (p. 102-3). Para Roberto a cena determina uma decisão irrevogável em sua vida. Daí em diante o mulato limenho se tornará o mais assíduo e dedicado dos observadores; seu olhar perde de supetão a inocência, transformando-se agora em “el órgano vigilante, que cala, elige, califica”. É assim que o rapaz inicia seu plano para se tornar um “rubio de Filadelfia”.

Na descrição de Roberto, o discurso indireto livre torna ambígua a narração, de modo que não fica claro se é o olhar de Queca ou do próprio narrador que desqualifica o protagonista: “un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado” (p. 103). Como se vê Roberto é descrito de maneira fria e sem concessão alguma. Outro ponto revelador da imagem pouco valorativa que a moça faz do rapaz está na comparação com objetos inanimados: “algo que tampoco le era desconocido, que había tal vez visto como veía todos los días las bancas o

los ficus, y entonces se apartó aterrorizada" (p. 103) Sendo assim, para Queca, o zambo filho da lavadeira e que mora no último beco do bairro, é socialmente invisível.

Há uma simetria nos desejos de Queca e Roberto, pois o que ela deseja alcançar através do matrimônio – ascensão econômica e social e talvez herdeiros com o aspecto físico do dominante – Roberto deseja também, tentando abreviar a distância, buscando a metamorfose no próprio corpo, seguindo o modelo imaginado por Queca, um "rubio de Filadelfia". Apesar do desejo comum de inserção social, desde o início o narrador deixa clara a enorme distância entre o mundo de Queca e o de Roberto. Essa diferença não diz respeito somente ao sexo, ou à condição social e econômica das duas personagens, mas, principalmente, à raça e à origem. Na sua qualidade de marginal, o protagonista sonha com o amor de Queca e, para que realize seu sonho, parte em busca de outra identidade. Uma aventura sem volta.

O narrador faz parte do grupo de "blanquitos" apaixonados por Queca que a observam atentamente; não diz qual seu nome e conhece Roberto como o filho da lavadeira que vive no último beco do bairro. Dessa maneira emite suas opiniões, de maneira sutil por entre as lacunas do discurso; como no trecho a seguir:

> Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarze y dezambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que **le cayera el huaico** y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o un chofer de colectivo
>
> (p. 101, grifo nosso).

A passagem anterior – entre outras que poderíamos usar como referência – foi escrita de maneira a produzir ambiguidade em relação a quem está emitindo essa opinião sobre Roberto, se o narrador que testemunha a história ("[...] en los años que lo conocí") ou o personagem a qual aproxima o ponto de vista. Nesse sentido, o uso do termo *huaico* sugere uma tomada de atitude por parte do protagonista, pois, caso não o fizesse acabaria por seguir a vida em empregos subalternos e mal pagos. A contraposição da reflexão anterior com o pano de fundo histórico, de aparente modernização no Peru da segunda metade do século XX, esboça outra história por trás daquela que é contada: o crescimento constante da cidade, a migração em direção a Lima; o capitalismo trazendo consigo novas e complexas relações do ser humano com o ambiente.

Com relação à questão espacial, ela se apresenta de maneira diversa em "Alienación", uma vez que um desfile de espaços externos intensifica o caráter móvel do protagonista. Roberto perambula pelas ruas de seu bairro, pela cidade de Lima e posteriormente para fora

de seu país em busca de uma nova identidade, repudiando aquela que traz consigo; ele procura em vão uma chave que o transforme em um autêntico gringo norte-americano. No entanto, continua ocupando empregos subalternos, mal pagos, sem direito à ascensão social e econômica por seus próprios méritos.

No quartinho localizado "en el jirón Mogollón" no centro da cidade, Roberto e José María sonham à soltas com a vida em Nova York, e ali se faz presente o contraste entre a realidade miserável e a ambição dos personagens. Esse traço da narrativa de Ribeyro já foi levantado por críticos como Wolfgang A. Luchting[106], para quem, na relação entre a ambição e a vida prática, a ilusão predomina e se torna realidade para quem a vivencia.

Refletindo a respeito da função do tempo nas narrativas de Ribeyro, acreditamos que elas podem proporcionar uma visão crítica sobre a história peruana, enfatizando constantemente o fracasso do projeto de nação moderna. Em suma, os contos apresentam, sem maiores julgamentos, os atores e o processo que resulta, ao fim e ao cabo, na exclusão da maioria da população.

Na narrativa seguimos o protagonista em sua tentativa de metamorfose, que se constitui na sua grande aventura. Roberto trabalha e estuda como qualquer outro zambo de origem pobre, mas almeja se transformar em um gringo norte-americano; ele parece não ter dúvidas a respeito da real possibilidade dessa transformação.

A história, desperta no leitor cumplicidade com o narrador e curiosidade, pois ansiamos saber como é que Roberto vai fracassar na tentativa de se transformar na criatura "Bob". O narrador joga com nosso interesse: "Pero no antecipemos" (p. 101). Se ele já adiantou o final da história, o que haveria para dizer ainda? Depois de haver eliminado o elemento surpresa, restam outras maneiras de produzir a tensão dentro da narrativa? Ora, não é o início nem o desfecho que nos prende, mas precisamente a organização, o alinhamento e o desenvolvimento dos fatos que irão desencadear passo a passo a perdição da personagem.

Algumas frases do narrador funcionam como uma antecipação do sentido da história. São frases e expressões concisas que se espalham ao longo da narrativa, das quais são exemplos: "En su ascensión vertiginosa hacia la nada [...]" (p. 101); "Todo hombre que sufre se vuelve observador [...]" (p. 103); "Del grupo al tipo y del tipo al individuo, Queca había al fin empuñado su carta" (p. 105); "Pero un zambo teñido y empolvado sigue siendo un zambo" (p.105); "Nada lo reventaba más do que no ser lo que uno era" (p. 107). Com essas frases a

[106] LUCHTING, A. Wolfgang. Sobre algunas técnicas narrativas de Julio Ramón Ribeyro. In: ORTEGA, Julio (Org.). *Imagen de la literatura peruana actual*. Lima: Editorial Universitaria, 1968, p.153.

atitude do narrador exala também uma espécie de crítica interna, uma segunda voz que desmascara a perspectiva do protagonista.

No intuito de assumir a aparência idealizada, Roberto alisa e tinge os cabelos, clareia a pele com maquiagem e passa a se vestir, a andar, a falar e a "pensar" como os gringos. O humor, a ironia e o sarcasmo presentes na cena são evidentes, pois a imagem de um homem negro tentando se passar por branco é risível, mambembe por si mesma. Não bastasse a intenção, ele utiliza uma mistura de amido, pó de arroz e talco, sem esquecer, é claro, o cabelo alisado e tingido de amarelo, a verdadeira imagem de um palhaço. Contudo, para além do humor, se evidencia a distância com que o narrador trabalha as limitações e fracassos do personagem, fato que se comprova na mistura de melancolia e humor que compõem a cena.

O narrador descreve a minuciosa investigação realizada por Roberto a fim de definir o vestuário, os gestos e pensamentos que caracterizam o indivíduo norte-americano: "Por lo pronto confirmó que los gringos se distinguían por una manera especial de vestir que él calificó, a su manera, de desportiva, confortable y poco convencional" (p. 106). Esse mesmo narrador-testemunha aposta ironicamente nas falsas descobertas do protagonista para ressaltar a autoilusão; em sua investigação há uma constante a ser apreciada, seja na Praça Bolognesi ou no cinema. Roberto anota, organiza em categorias, qualifica o tipo ideal, e contudo só atinge as camadas aparentes do seu protótipo norte-americano. Sobre esse procedimento Antonio Candido, em um ensaio intitulado "Realidade e realismo (via Marcel Proust)", comenta sobre um fragmento do romance de Proust que arremeda os diários dos irmãos Gouncourt: "[...] Goncourt (no pastiche, mas também na obra real) só enxerga detalhes exteriores, que lhe bastam como fundamento da interpretação e como imagem do mundo" [107]. Como se pode notar, o personagem Roberto, em certa medida, pode representar também um pastiche metaliterário do escritor realista do século XIX, como se o narrador apontasse para a superficialidade da observação do personagem como um ponto de vista limitado sobre o real. Ainda com a palavra o professor Antonio Candido:

> [...] a laboriosa descrição realista constrói uma imagem colorida e animada, mas no fundo não passa de um acúmulo de pormenores que valem pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva. O olhar de tal escritor pára na superfície e não discrimina em perspectiva, nem correlaciona as impressões com a referência a um princípio integrador.[108]

[107] CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.126.
[108] Ibid., p.127.

Dentro da narrativa de Ribeyro, comparando a observação adotada por Roberto com a realizada pelo narrador, esta última além de possuir ubiquidade, se movimenta e apresenta diversos pontos de vista, tais como o dos "branquelos" de Miraflores, de Cahuide Morales, de Cabanillas, da lavadeira mãe de Roberto e, por fim, de Queca. Vimos que também se vale de cartas pessoais, documentos oficiais e testemunhos. Depois de terminada a leitura do conto, o leitor precisa tecer suas próprias redes de sentido a partir dessa entrega múltipla. Em síntese: "É uma visão dinâmica e poliédrica, contrapondo-se a outra, estática e plana." [109]

Por outro lado, o olhar irônico do observador põe em descoberto as fragilidades do jovem protagonista, até mesmo quando comparado a um de seus pares. José María Cabanillas, outro zambo com pretensões de se tornar gringo. Só que este outro tem 'vantagens' por sobre Roberto, como a altura, a cor menos morena e certa semelhança com ator americano *John Wayne*. Tudo isso revela a precariedade da transformação do primeiro em comparação ao segundo: "Cabanillas tenía la misma ciega admiración por los gringos y hacia años que había empezado a estrangular al zambo que había en él con resultados realmente vistosos" (p. 109).

Voltando ao espaço fechado do quarto, acomodado e decorado pela imaginação alienada de seus ocupantes, o narrador descreve para o leitor o cenário perfeito para o patético empenho do protagonista por se tornar aquilo que é sua antípoda: de Roberto a Bobby; de moreno a loiro; de zambo a branco; de peruano a gringo:

> La pareja debía tener largas, amenísimas conversaciones. [...] ¡Qué gringos eran mientras encostados en el sofá cama, fumando su *Lucky*, escuchando "*Strangers in the Nigth*" y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! Un esfuerzo más y, ¡hop!, ya estaban caminando sobre el puente! (p.110).

O traço humorístico é indicado na escolha da palavra "pareja", sugerindo o grau de afinidade entre os dois amigos. Roberto e Cabanillas criam um pedaço de Manhattan dentro de um pequeno quarto de aluguel. Mais uma vez o contraste da realidade desprovida de conforto com os sonhos de grandeza que, repetidos à exaustão, tornam-se tão reais quanto a névoa cinza da cidade em que vivem. O casal Miguel e Dora do conto "La piel de un indio no cuesta caro" lembra de certa maneira a situação dos dois zambos (com a advertência de que de modo algum Roberto e Cabanillas são "novos ricos"). A preocupação com a aparência, a capacidade de ilusão e o desejo de parecer possuir mais do que realmente possuem é um traço comum aos personagens citados, que almejam superar diferenças econômicas e sociais.

---

[109] CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.126.

As particularidades impressas na visão de mundo do protagonista, desta feita jovem e pobre, igualmente são evidenciadas na narração. Seu emprego como garçom lhe oferece a oportunidade de exercitar as categorias e valores sociais apreendidos e cultivados por ele. De maneira perspicaz e seguindo os passos de Queca, Roberto organiza as pessoas em escalas de valor de acordo com seu modelo de perfeição quando está exercendo o ofício de garçom: "[...] A los indígenas los atendía de una manera neutra y francamente impecable, pero con los gringos era untuoso y servil" (p. 108). Por outro lado, o preconceito continua como uma constante na sua vida e, em virtude disso, os dois alunos exemplares da escola de línguas recebem elogios ambíguos do professor: "[...] míster *Brown* los puso como ejemplo al resto de los alumnos, hablando de un 'franco deseo de superación'" (p. 109). Em suma, a composição da narrativa nos remete a uma abordagem do fenômeno diversa da que se costuma realizar: a crença de que a solução é abandonar a própria identidade. Dessa maneira Ribeyro imprime uma nova dimensão à configuração do preconceito, que traz novas percepções. Estamos nos referindo ao modo pelo qual o indivíduo discriminado percebe o mundo à sua volta.

Agora vejamos como a descrição que o narrador-testemunha faz de Queca funciona na economia do texto. Primeiramente oferece uma breve ideia de sua aparência: "[...] Lo que contaba entonces era su tez capulí, sus ojos verdes, su melena castaña, su manera de correr, de reír, de saltar, y sus invencibles piernas, siempre descubietas y doradas y que con el tiempo serían legendarias" (p. 102). Queca, paixão adolescente de quase todos os rapazes do bairro; sua família pertence à classe media baixa, conforme as informações apresentadas pelo narrador: estudava com as freiras espanholas; seu pai era um 'empregadinho'; não possuíam automóvel e, por fim, o detalhe de que no jardim havia gerânios em lugar de rosas. A maneira como esses itens são organizados no parágrafo constitui certa gradação de importância. A desvalorização social se contrapõe à beleza física de Queca, essa sim valorizada: branca, olhos verdes e cabelos castanhos; acrescentamos, ainda, um erotismo apenas insinuado no fim do parágrafo.

De maneira sutil e ainda no mesmo parágrafo, se insinua a maneira pela qual a adolescente buscará ascensão social. Sua beleza pouco comum para os padrões peruanos é a moeda de que se utiliza para alcançar seu objetivo. Essa espécie de "alienação" implícita é socialmente aceita e vista como recurso legítimo. O narrador personagem, membro do grupo de adolescentes em volta da praça e de Queca, diz que será o zambo Roberto quem observará a gradativa seleção de pretendentes em redor da moça, que se direciona aos brancos, ricos e, de preferência, aos estrangeiros. Nesse sentido, não podemos deixar de relembrar o paralelo

entre as escolhas de Queca e as de Roberto, dado que ambos buscam algo como um "melhoramento racial e social", na tentativa de esquecer as origens peruanas, até mesmo de repudiar essas origens a fim de alcançar um modelo.

O conto se divide em partes – ao todo onze – marcadas graficamente por espaços entre uma e outra. A primeira parte da narrativa, a introdução, se apresenta a história, alguns personagens e mais o desfecho trágico. Na segunda parte, presenciamos a entrada de Billy Mulligan. As partes subseqüentes apresentam o início da transformação de Roberto; a perda do emprego e da consideração; o papel do cinema e a perspectiva de aprender a língua inglesa; novo emprego e início das aulas de inglês. Na sétima parte Roberto conhece José María Cabanillas, muda de casa e faz a primeira tentativa de sair do país; após isso economiza dinheiro para emigrar ilegalmente para os Estados Unidos. A nona parte conta a vida dura em Nova York e a decisão dos zambos de se oferecerem como soldados na guerra da Coréia; na décima parte a história – contada por meio de cartões postais que Roberto manda para a mãe – narra-se a morte de Roberto, da mãe dele e o retorno de Cabanillas. A parte final resgata a história da personagem Queca, narrando seu próprio infeliz desfecho em terras americanas.

Na divisão do conto em partes acompanhamos a maneira como o protagonista busca a superação de cada um dos obstáculos e vai gradualmente evidenciando a sua metamorfose, até chegar a desaparecer. Pois a morte da mãe – única que poderia recordá-lo – é um sinal de que o protagonista chega ao limite da completa extinção, como pessoa ou memória, para se transformar em Bob. De maneira contraditória, o narrador irônico, toma para si a tarefa de não permitir que a história de Roberto Lopez seja completamente esquecida. Esse seria, em última instância, o movil da história contada por ele. De certa forma, esse narrador funciona também como detetive, na procura dos indícios e das informações para a composição de sua história sobre Roberto.

A imagem de Queca indo para o baile de formatura acompanhada por um de seus pretendentes, Chalo Sander, sugere um filme norte americano dos anos 50: a mocinha saindo com o namorado para o baile de formatura, e os preteridos observam-na com um misto de inveja e cobiça. Queca se revela indiferente para com os embriagados rapazes limenhos que afogam a mágoa em cerveja, "resignados a ser testigos de nuestra destituición". Finda a festa, cada um desses personagens, entre os quais também o narrador, dá prosseguimento ao respectivo caminho.

Chalo Sander não será o vencedor dessa disputa. Queca conhecerá Billy Mulligan, filho de um funcionário do consulado norte-americano, o qual prevalecerá sobre todos os pretendentes. Na caracterização de Billy Mulligan são reiterados os critérios que importam a

Queca; o filho do funcionário do consulado dos Estados Unidos é apresentado por meio de seus objetos: "su carro", "sus raquetas de tenis", "sus anteojos ahumados", "sus cámaras de fotos". Por meio da descrição sabemos que Billy é desprovido de beleza física: "Billy era pecoso, pelirrojo [...] tenía los pies enormes, reía con estridencia, el sol en lugar de dorarlo lo despellejaba" (p. 104). No que toca à inteligência se intitui o silêncio a respeito. Seus atrativos estão ligados a vantagens econômicas e ao que sua origem e aparência "exótica" representam para Queca: em outras palavras, estão ligados ao estrangeiro como fator de prestígio social, cultural e econômico que ela tanto almeja.

A linda jovem limenha tem a ilusão de compartilhar o mundo norte-americano, mimetizando-o por meio do matrimônio. Nesse ponto, Queca se equipara novamente a Roberto, pois o casamento para ela será a forma de alçar degraus na sociedade peruana e também de uma maneira oblíqua, na "geopolítica mundial". A estratégia faz parte de um plano consciente e determinado: "Del grupo al tipo y del tipo al individuo, Queca había al fin inpuñado su carta" (p. 105). *A posteriori*, numa atitude rememorativa, e através de frases digressivas que vão fazendo a avaliação geral do acontecido, o narrador aponta os princípios pelos quais Queca seleciona seus pretendentes; primeiro o grupo com as características sociais, econômicas e étnicas semelhantes e valorizadas; logo, a busca por um tipo dentro desse grupo e, por conseguinte, a busca pelo indivíduo. Aparentemente a participação de Queca na história chega ao fim; ela se casa.

Já o personagem Roberto, por sua pobreza, segue rumos difíceis para obter os elementos (roupas e acessórios importados) que, em sua opinião, podem alçá-lo socialmente. A realidade, parca de recursos, e a ilusória ascensão social são dois polos contrastantes que parecem não surtir qualquer efeito no protagonista. Mesmo as expectativas frustrantes com relação ao resultado da transformação estética não abalam as certezas do rapaz que, em suma, perde a estima dos conhecidos, que entendem seu comportamento como presunção.

Solitário desde o início da narrativa e em certo momento também desempregado, não deixa de empreender mais um passo no sentido de alcançar seu objetivo: aprender a língua inglesa. Primeiro de forma mecânica, copiando um dicionário; mais tarde, ao perceber a ineficácia do "método", encontrando no cinema um aliado. O cinema foi (e é) uma poderosa arma de propaganda cultural, capaz de atribuir valores às nações, às pessoas e às coisas, o que também influencia com Roberto: "Así creyó descubrir que tenía un ligero parecido con Alan Ladd, que en un *western* aparecía en *blue jeans* y chaqueta a cuadros rojos y negros" (p. 108). Vestido como um *cowboy* espera na saída do cinema o reconhecimento do público; no entanto somente desperta o riso malicioso de seus antigos companheiros de bairro.

Roberto e o amigo José María Cabanillas, que já não suportam o país em que nasceram, decidem imigrar juntos para os Estados Unidos. Decisão tomada, buscam a melhor maneira de sair do país. Candidatam-se ao trabalho de comissário de bordo numa empresa aérea, são preteridos na seleção mesmo conhecendo o idioma e possuindo grande disposição para o trabalho, pois está claro que se trata de "mulatos talqueados" e não têm indicação de ninguém.

Várias vezes são ressaltadas as situações que põem à mostra a inutilidade da mimetização do grupo social prestigiado; por mais que adotem como seu o estilo de vida, a língua, o vestuário, os valores e até mesmo a ideologia do outro, frequentemente são tratados como cidadãos de segunda classe. Como não conseguem o emprego, não possuem uma bolsa de estudos, parentes no exterior e muito menos dinheiro, a opção restante é emigrar ilegalmente. "En el barrio dispusimos de informaciones directas: cartas de Bobby a su mamá, noticias de viajeros y al final un testigo" (p. 110). Enumerando elementos, alinhavados de forma crescente, o narrador confere ao texto uma espécie de "argumento de autoridade", criando na narrativa um espaço limite entre ficção e realidade.

A chegada dos zambos a Nova York é o momento ideal de eles se confrontarem com a realidade, pois a recepção na capital financeira e cultural dos Estados Unidos não se assemelha ao imaginado por ambos. Lá encontram muitos outros que, como eles, desejam identificar-se com a cultura norte-americana. O narrador, que teve acesso a essas informações através das cartas e cartões postais de Bobby à sua mãe, nos conta como os dois se confundem com a multidão de outros "Lopez" e "Cabanillas", vindos de todas as partes do mundo, para logo em seguida serem tragados pela dinâmica excludente da grande metrópole.

A narração das peripécias dos dois zambos em Nova York é carregada de sarcasmo e ironia. "Nossos heróis", ainda assim, não se entregam aos fatos. Buscam uma forma de continuar o jogo ilusório na *Big Apple.* A solução vem com a Guerra fria; a América necessita de jovens dispostos a lutar por democracia e liberdade, e os imigrantes podem ocupar o lugar dos jovens americanos que suas mães não querem ver desaparecer na guerra: "¡Pero era tan penoso enviar a los boys para ese lugar! Morían como ratas, dejando pálidas madres desconsoladas en pequeñas granjas donde había un cuarto en el altillo lleno de viejos juguetes." (p. 111) Não há dúvidas do risco que o imigrante ilegal correrá nessa situação, porém, ao que parece, as benesses sobrepõem-se aos riscos: "El que quisiera ir a pelear un año allí tenía todo garantizado a su regreso: nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas." (p. 111)

Roberto tem um fim trágico Cabanillas, ferido, retorna ao Peru mais zambo e peruano que nunca... E Queca? Quase esquecida durante as aventuras de Bob, casou-se com Billy, mora nos EUA em uma cidadezinha do estado de *Kentucky*, sofre espancamentos e humilhações diárias aos gritos de "chola de mierda", o que dá ao conto um aspecto circular no que toca ao seu e ao destino de Roberto. Ele tem sua vida modificada com a frase "Yo no juego con zambos" (p. 103); ela termina de maneira muito semelhante ao ser ofendida pelo fato de ser peruana. Há uma semelhança na maneira defectiva das duas frases e na hierarquia da situação; ela superior a Roberto o ofende, o marido superior a ela a ofende [110].

Carecendo de elementos explicitamente edificantes para ser considerada uma parábola nos moldes tradicionais[111], o narrador faz questão de evidenciá-la "no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola" (p. 110). Em última instância trata-se de uma parábola do mundo moderno, como o próprio narrador deixa claro, no sentido de que ela faz concluir que as histórias de Bobby e de Queca não devem ser imitadas.

Roberto e Queca são versões de um mesmo fenômeno; os dois personagens buscam trocar de identidade e obter o prestígio do grupo dominante, a burguesia estrangeira na cidade de Lima. No caso de Queca o problema se mostra, em princípio, bem menos complexo do que para Roberto, já que ela, tendo o benefício de ser muito bonita, encontra no casamento a maneira para ascender socialmente; mas para ele a condição de zambo o coloca numa escala inferior da sociedade peruana, de modo que a falta de recursos e oportunidades dificulta ainda mais sua situação.

Isso significa dizer que, levando em consideração suas respectivas particularidades, tanto Queca quanto Roberto fazem parte do fenômeno da alienação aludida no título do conto ou, como prefere o narrador, da "desperuanização" e, para alcançar sucesso, traçam metas que em essência são as mesmas. Ela terminará triste, alienada e sendo chamada de "chola de mierda" por um marido gringo, bêbado e violento, num lugar perdido no centro oeste dos Estados Unidos; ele será fulminado por uma bomba na Guerra da Coréia, como imigrante negro a serviço do exército americano. Com seu desfecho o conto provoca um sorriso melancólico, cúmplice e cruel ao mesmo tempo. Vejamos como o narrador resume, com uma imagem brutal, o trágico final em que Roberto é decepado por um ataque de metralhadora: "Bobby no sufrió... la primera ráfaga le voló el casco y su cabeza fue a caer en una acéquia, con todo el pelo pintado revolto hacia abajo" (p. 112).

---

[110] Lembramos a fala de Mario Vargas Llosa citada anteriormente sobre o preconceito na sociedade peruana.

[111] PARÁBOLA: definida, resumidamente, como um pequeno conto que apresenta fatos e eventos da vida cotidiana e deve encerrar em si alguma verdade moral ou espiritual.

A título de conclusão

Um pouco mais de dez anos separam a publicação das duas primeiras coletâneas de contos de Julio Ramón Ribeyro – *Los gallinazos sin plumas, Las botellas y los hombres* – da terceira, *Silvio en el Rosedal.* São anos de experiência e duro trabalho, o que transparece na diferença do tratamento literário da palavra, na forma e nos temas abordados.

Essa diferença de tratamento formal, curiosamente, nada tem a ver com a etapa de produção. Alguns desses relatos são da primeira fase e outros das posteriores: os contos "La piel de un indio no cuesta caro" (1964), "La tela de araña" (1955) e "De color modesto" (1964) estão salpicados por diálogos curtos, entrecortados, fragmentados em sua função de comunicar; neles a linguagem tem o rigor da austeridade, o ambiente possui uma espécie de tensão estática que não se desenvolve e muito menos se dissipa. Já em "Los gallinazos sin plumas" (1955) e "Alienación" (1977) os parágrafos são longos e quase não há diálogos diretos. No caso específico de "Alienación" a linguagem se aproxima do coloquial e, por vezes, aparecem expressões de baixo calão, as quais diluem a tensão em tiradas de humor e ironia.

No entanto, de maneira geral, percebe-se nos contos analisados uma situação inusitada, pois ao mesmo tempo em que a ficção vai ganhando relevo também a escrita se torna mais íntima e a presença do autor mais concreta. Em outras palavras, as primeiras narrativas possuem um viés realista que quase toca o natural; já nos textos escritos a partir dos anos de 1960, o tom autobiográfico, rememorativo e a marca do autor tornam-se mais presentes. Esse movimento é notado com mais clareza em "Alienación", em que o tom rememorativo e o realismo adquirem novas dimensões; os acontecimentos se afastam do naturalismo para expandir-se na direção do exagerado, do ridículo, do inverossímil e da farsa.[112]

No que diz respeito aos temas, a questão social, por exemplo, sofre um gradual processo de estetização e se torna mais complexa desde "Los gallinazos sin plumas", "La piel de un indio no cuesta caro", "La tela de araña", "De color modesto" até "Alienación". A

[112] KOSSUTH, Irene Cabrejos. La obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro: tematica y evolución. *Punto de Equilibrio*, Lima, mayo de 1995, p.41.

inação e corrupção dos personagens continuam sendo pontos importantes, mas não são os principais responsáveis pelo desfecho, por vezes melancólico e sem saída. Poderíamos dizer que o que impede as mudanças no plano da ação e do discurso é uma série de circunstâncias sociais e escolhas individuais, mas também a maneira como os personagens elaboram sua condição marginal e as respostas que dão a ela. O que poderia ser entendido como livre-arbítrio nada mais é do que a tentativa desesperada de encontrar uma saída honrosa para uma situação degradante. Assim, as histórias que compõem nosso *corpus* de análise deixam em aberto a questão da real possibilidade de liberdade para o ser humano, já que devemos levar em conta que nossas atitudes estão marcadas antes e depois pela atitude de outros individualmente e da sociedade como um todo.

Nas primeiras narrativas, contidas principalmente nos primeiros dois volumes de contos, a situação geradora do conflito é uma combinação quase matemática de fatores – aspectos físicos, econômicos, sociais e circunstanciais – que possuem papel decisivo na direção que a história toma; o lugar social determina os marginalizados. Nos contos posteriores a essa fase há uma gradual e crescente relativização desses lugares e ainda uma inclinação para o humor e para o uso de expressões coloquiais.

Outro ponto de reflexão dos contos analisados é o questionamento, sob diferentes nuances, da ideia de que indivíduos com algum conhecimento formal institucionalizado podem (e querem) melhorar a sociedade em que vivem. Sem dúvida, não é esse pressuposto que observamos nas narrativas, pois os personagens advindos da classe média com alguma ilustração param no primeiro obstáculo às suas boas intenções e são incapazes de sinalizar qualquer atitude na direção de uma sociedade melhor.

Como resultado dessa abordagem, as narrativas configuram as consequências funestas da desigualdade social no seio da sociedade peruana, tanto para a população excluída quanto para a classe média acomodada nas facilidades do clientelismo e do favor; isso sem esquecer a permissividade dos procedimentos ainda utilizados para a manutenção da desigualdade como, por exemplo, a corrupção, a violência, a arbitrariedade, o arrivismo entre outros. Trata-se de elementos presentes nos textos de Ribeyro que obrigam o leitor a refletir sem, no entanto, postular a resposta correta; como dissemos anteriormente o autor de *La palabra del mudo* prefere elaborar a pergunta de maneira ponderada – considerando as sutilezas da vida e o máximo de pontos de vista – a oferecer uma perspectiva única e salvadora.

Como dissemos antes, com relação à ambiguidade de sua escrita – clássica na forma e moderna no efeito que causa no leitor – Ribeyro se mostra consciente do contexto em que escreve, revelando e evidenciando o descompasso entre a ilusão da modernização e o

cotidiano banal. Dessa forma, o dito realismo "tardio" de Ribeyro inspira – numa outra voltagem – a possibilidade de uma "modernidade clássica". Suas intervenções em favor da prosa limpa, clara e objetiva são indicativas dessa forma de conduzir o fazer literário. A elaboração de uma concepção própria da realidade contribui para o resultado atual e moderno de suas narrativas, o que se pode chamar de uma experiência pessoal da realidade, "aquello de intransferible y de único, que es lo que da valor a un libro"[113]. Assim Ribeyro é um exemplo de que a tentativa de aprisionamento da modernidade em formas pré-determinadas faz com que ela surja onde menos esperamos. De tal modo, poderíamos afirmar que neste autor o enclave entre o moderno e o clássico é realizado por meio da perspectiva do real. A leitura de seus contos nos obriga a repensar e reavaliar as ideias de modernidade e classicismo.

Com relação ao repertório de histórias, em mais de uma ocasião Ribeyro afirmou buscar inspiração em experiências vividas, sempre reelaboradas na passagem pelo filtro da ficção. Esse foi um processo produtivo, uma vez que, através da ficção, a complexidade dos problemas abordados parece ressaltada. Além disso, esse procedimento facilitou a imersão na alma humana de seus personagens, seus medos, suas taras e obsessões, vislumbrando os acontecimentos da existência cotidiana e banal a partir do estranhamento do que nos é íntimo.

Queremos também pôr em evidência a perspectiva irônica do narrador de Ribeyro quando dá conta de personagens marginalizados social e economicamente. No entanto, ao caracterizar personagens da classe média, essa ironia ganha ainda mais força crítica; não há concessões nem desculpas para esse grupo social. Se num primeiro momento Ribeyro demonstra preocupação em retratar a classe média limenha revelando sem rodeios sua face hipócrita, reacionária e, por vezes, corrupta, em sua fase rememorativa, ao referir-se a esta mesma classe média, acrescenta boas doses de humor e uma pitada de picardia.

O arrivismo desses personagens, que desejam "subir na vida" a qualquer custo e para isso se acomodam em ideias, comportamentos e práticas sociais que antes abominavam, também tem lugar na narrativa de Ribeyro. Sobre esse aspecto dos contos o crítico peruano Peter Elmore comenta que os membros da pequena burguesia ilustrada, que se imaginam sem preconceitos e creem poder superar os limites entre pessoas de diferente pigmentação, revelam sua conformidade com o *status quo*[114]. Dessa maneira, Julio Ramón Ribeyro apresenta personagens da classe média que não conseguem transformar em ação as ideias

[113] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.448.
[114] ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – La obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 95-6.

liberais e modernizantes que teoricamente apreciam, ou seja, suas personagens são pessoas que fracassaram nas promessas de modernização da sociedade.

Assim, a desigualdade e discriminação racial se apresentam, num segundo momento, como problema para aqueles que se julgam capazes de atitudes livres da pesada e anacrônica herança colonial. Estas narrativas sugerem, uma vez mais, o naufrágio moral e político da classe média, de alguma maneira comprometida com ideias progressistas e de esquerda e de fato ainda ancorada em valores arcaicos.

Com exceção de "Los gallinazos sin plumas", nas narrativas analisadas a classe média é representada ocupando-se com sua própria ascensão econômica ou então buscando maneiras de fugir da proletarização iminente. Os personagens que pertencem a esse grupo social se mostram individualistas ao extremo para perceberem que a desigualdade e a discriminação racial são obstáculos para uma sociedade livre e justa, enfim, para o desenvolvimento do país. Legislando em beneficio próprio, usam de todos os meios, lícitos ou ilícitos, para a satisfação de seus desejos. Não existe espaço para o outro (indígena, negro ou mestiço) como cidadão pleno de direitos; esse outro geralmente é visto como objeto do qual algum proveito se pode tirar. Desse modo, a classe média é um mundo de desordem moral e ética, em que o indivíduo fragmentado busca inutilmente manter intacta sua face social.

Nesse sentido, e por mais desanimadora que essa perspectiva se mostre, nos personagens de Ribeyro as concepções particulares de igualdade estão contaminadas pelo fato de eles viverem numa sociedade em que, a depender da cor da pele, da etnia, do tipo de cabelo, ou de qualquer outro traço externo, confere-se maior ou menor valor ao indivíduo. Ribeyro revela em seus contos o reconhecimento (impacto vivido pelo leitor e não por seus personagens) do preconceito, explícito e implícito. Por outro lado, a constatação do preconceito como uma característica das relações humanas impõe a escolha de maneiras de lidar com o problema. Existem várias possibilidades. Dentre elas, os personagens de Ribeyro parecem optar pela indiferença; em cada um deles se formula a questão: queremos transformar o mundo em que vivemos? E a resposta parece depender do preço individual que essa atitude deve custar.

Em outras palavras, a transformação social traria consigo o desequilíbrio do *status quo,* do qual os pertencentes à elite privilegiada desfrutam e a classe média almeja desfrutar. Assim, nos desenlaces das histórias predominam as contradições e idiossincrasias da sociedade peruana e em nenhum dos casos vemos personagens heroicos no sentido corrente da palavra; as narrativas apresentam situações limite para os que estão à margem da sociedade. Aqueles que poderiam agir para modificar essas situações apenas observam e

aceitam o *modus operandi* imposto de cima para baixo. Os contos apontam a complexidade do processo de modernização latino-americano, pois, para usufruir dessa modernidade não basta possuir dinheiro, é necessário, antes, pertencer a um grupo, compreender seus códigos para, de fato, desfrutar de suas benesses.

Nesse caso, acreditamos que a ficção busca nos desfechos trágicos, melancólicos e de tom baixo desinstalar a ilusão da solução providencial para os antagonismos encontrados na realidade, isto é, o final feliz seria um engano no pior sentido da palavra. Com esses desfechos, os contos de Ribeyro apresentam concomitantemente as marcas da tensão psicológica do indivíduo, como também os conflitos sociais vividos na sociedade peruana, presentificados, como vistos anteriormente, tanto na estrutura narrativa quanto nos temas selecionados. Assim, o autor de *La palabra del mudo* não "explica" nem indica caminhos para a salvação nacional ou individual; no entanto, é possível perceber que, para além da linguagem objetiva dos contos, podemos discutir questões perturbadoras e complexas.

Também é importante ressaltar, mais uma vez, que a narrativa de Ribeyro não oferece modelos de comportamento e muito menos soluções para os conflitos; assim se faz necessário que o leitor dê um sentido às histórias. O bem e o mal, o certo e o errado não existem por si, devem ser mapeados dentro do contexto narrativo, na dinâmica das relações entre personagens, espaço e tempo. A maneira como a história é narrada, a construção dos personagens e do ambiente ficcional traz à tona a vida de indivíduos levados a decisões extremas e destruídos por essas mesmas escolhas.

Também o tópico da marginalidade parece caminhar juntamente com o surgimento e o crescimento desproporcional das grandes cidades latino americanas. O fenômeno que tem início na segunda metade do século XX estimulado pela súbita industrialização ocorrida após as duas grandes guerras que requisitaram mão de obra, matéria-prima e certo grau de especialização por parte das incipientes economias latino-americanas. Após 1950, em praticamente todos os países latino-americanos, surgem bairros miseráveis ou pobres que não possuem estrutura de serviços (rede de esgoto, água potável ou rede elétrica), saúde, educação, em outras palavras, a concepção de Estado como agente da igualdade entre os cidadãos é quase nula. A dura vida cotidiana dessa população chama a atenção dos escritores que, assim, aproximam a literatura da realidade social, criticando duramente a forma como o capitalismo moderno se instalou nos países do "terceiro mundo".

Com relação à marginalidade, se apresentam basicamente dois tipos que oscilam em graus desde o completamente marginalizado até aquele que ainda possui algum tipo de integração ao sistema; o primeiro se liga à marginalidade social e econômica que se coaduna

com o contexto que descrevemos há pouco. O segundo aspecto marginal diz respeito à marginalidade do ser, vinculada, por vezes, a uma "crise de valores" e está relacionado a uma ambígua preferência em ser marginal, estar dentro e fora ao mesmo tempo. Ribeyro ajusta o foco de seu olhar nesse tipo de personagem burguês e marginal, propondo múltiplas variantes, mas sem cair no estereótipo, no arquétipo simplista e carente de individualidade.[115]

As situações marginais que encontramos na narrativa de Ribeyro poderiam resumir-se como uma dramatização da condição humana, já que as histórias giram em torno do homem e seu cotidiano, mostrando essa vida cotidiana em termos filosóficos. Segundo o crítico Boniface Ofogo Nkama[116], de uma forma generalizante, todas as histórias de Ribeyro ressaltam, em maior ou menor grau, algum tipo de marginalidade, seja social, econômica, cultural, ideológica ou psicológica. São histórias que indicam uma ausência, uma carência, um vazio ou uma insuficiência em vez de afirmar uma presença.

Assim, como já dissemos, o aspecto marginal das narrativas se corporifica na construção dos personagens e também dos espaços que nos acolhem no princípio para, algum tempo depois, mostrarem-se agressivos e excludentes e, por fim, indicarem a marginalidade das próprias situações. Nada é o que parece; o engano e a ilusão se apresentam como marcas constantes na vida desses personagens, os quais, mesmo quando pertencem ao grupo social privilegiado, não compartilham os mesmos valores e, justamente por isso, acabam marginalizados. Talvez em consequência dessa atitude, a tragédia e a violência brotam de maneira premente, inequívoca e concreta. Possivelmente essa perspectiva possui maior evidência nos contos "Los gallinazos sin plumas", "La piel de un indio no cuesta caro e "Alienación", mas não deixa de ser humilhante e trágica a situação das personagens femininas dos contos "De color modesto" ou "La tela de araña".

Com relação ao espaço, este se constrói no embate entre o narrador e os personagens, sugerindo uma intensa afinidade entre o cenário onde se desenvolve o enredo e o estado de ânimo dos protagonistas. Nesse espaço ilusório e asfixiante, nada parece ser o que é à primeira vista, pois o que de início é atrativo, se modifica ao ponto de se tornar incômodo, repulsivo e aterrorizante. Também com relação aos personagens nos chama a atenção o recorrente processo de autoilusão, que indica a tentativa de permanecer em luta mesmo quando tudo dá errado. Dessa maneira, Ribeyro nos convida a examinar em que grau os

[115] KOSSUTH, Irene Cabrejos. La obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro: tematica y evolución. *Punto de Equilibrio*, Lima, mayo de 1995, p.42.
[116] NKAMA, Boniface Ofogo. La generación del 50 en el Peru (una narrativa plural). 1994. 513 f. Tese Doutorado – Faculdade de Filologia / Departamento de Filologia Española IV - Universidad Complutense, Madrid, 1994, p. 119.

personagens (e quem sabe todos nós) criam um referente ficcional para evitar a dor, as frustrações, em resumo, para manter a ilusão de controle e de certo poder[117]

A partir desses contos tentamos elencar algumas das linhas que estruturam o desenho do edifício ribeyriano, solidão, frustração, fracasso, assim como o compromisso ético do autor com a palavra e a tensão entre comunicação e silêncio. No entanto, isso não quer dizer que Ribeyro age como um predicador. A ética, no seu caso, é a busca e construção do sentido, a pergunta pelo caráter do próprio fazer simbólico e seu lugar na sociedade. É certo que sua obra fala sobre injustiças, mas a preocupação social se complementa com uma poderosa corrente autorreflexiva que flui de seus contos e escritos como *La tentación del fracaso* e *Prosas apátridas*.

Em essência praticamente toda a obra de Ribeyro se movimenta em torno da reflexão sobre o sentido da vida, dessa vida de fracassos, combates perdidos, frustração e decepção. Ribeyro aposta na literatura como uma das maneiras de tomar consciência da realidade, para por meio dela lutar cada dia melhor. Sobre a validade desse combate vital, o autor de *La palabra del mudo* comenta:

> La vida solo se justifica cuando es un combate por el perfeccionamento individual o por el mejoramiento de la condición humana. Ambas posibilidades pueden excluirse pero también complementarse. Me parece indigna la vida dedicada a la acumulación de bienes materiales, a la búsqueda del poder por el poder, a la conquista de una posición o de un nombre, así como detesto la vida cerril, vegetativa, resignada e incuriosa del pequeño burgués o del obrero calificado [...]. El creador es aquel que considera su vida no como fin en sí mismo sino como un instrumento al servicio de una realidad que lo transciende: arte, ciencia, justicia, verdad.[118]

Na narrativa breve de Ribeyro a perspectiva do combate surge a cada momento; pode ser o combate do escritor com as palavras, a faina diária pelo pão, a luta de centenas de personagens por um lugar ao sol ou o combate solitário para viver uma ilusão. Na maioria das vezes, todas essas situações revelam que o caminho é o próprio objetivo, que a busca se transforma em encontro, que das boas perguntas surgem as lúcidas reflexões e, finalmente, que a única certeza é a dúvida. Nas palavras de Edgar Álvarez Calderón: "Todos fracasan,

[117] TISNADO, Carmen. Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César (Orgs.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p.173.
[118] RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso.* Barcelona: Seix Barral, 2008, p.304.

pero no todos lo hacen de la misma forma. La naturaleza de la lucha es lo que marca la dimensión de lo humano y esto diferencia a unos y a otros."[119]

O pessimismo de Ribeyro tem recebido razoável atenção da crítica, a qual vem percebendo a singularidade desse traço nas suas narrativas, tão singular que o autor chegou a se declarar um "cético otimista" [120], alguém que acredita que "las cosas tal vez se arreglen". Da combinação dessa dicotomia contraditória obtemos um produto híbrido, pois para o cético não existem doutrinas, receitas ou soluções prontas, já o otimista acredita que mesmo sendo uma tarefa difícil e vã é necessário buscar continuamente uma forma de melhorar o mundo à sua volta.

Por que a narrativa de Ribeyro constitui esta "atmosfera de família" com o pessimismo, a frustração e a decepção? Talvez nesse ponto esteja guardada a preocupação existencialista, refletindo a precariedade e transitoriedade do ser humano e de tudo o que ele produz na face da Terra. Por outro lado, podemos pensar que a frustração é em geral um fantasma que atravessa o cotidiano da classe média latino-americana, marca verificável nos personagens que pertencem a esse grupo social. Nesse sentido, em uma das entrevistas de *Las respuestas del mudo* Ribeyro afirma não ser possível escrever sobre os vencedores, pois não há nada a dizer sobre eles, e dá como exemplo os contos de fadas que terminam com "e foram felizes para sempre" acabou – não se pode acrescentar nada porque "donde irrumpe la felicidad empieza el silencio".[121] Mais que a expressão de uma visão pessimista da realidade, Ribeyro percorre em suas narrativas o caminho da dúvida e do ceticismo.

Por outro lado, essas narrativas também deixam no ar um derradeiro e perene desejo de prosperidade, a qual resulta em uma espécie de ética da tentativa ─ embora aposte, na maioria das vezes, em sua inutilidade. Seu ceticismo caracteriza-se, portanto, por não ser conformista, tampouco submisso para com a realidade observada; ao mesmo tempo reconhece e identifica as transformações e problemas de sua época e quase sempre deixa espaço para que o leitor participe da construção dessa realidade ficcional.

É evidente nos primeiros conjuntos de narrativas a importância da dimensão social e histórica no contexto peruano. No entanto, com o passar do tempo, a perspectiva melancólica, mesmo sutil e distante, se faz presente nos seus contos; é nesta perspectiva que encontramos o aspecto que confere a literatura de Ribeyro um sabor peculiar e perene. Nas palavras do

[119] CALDERÓN, Edgar Alvarez. "Fábulas de libertad y justicia". In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.174.
[120] RIBEYRO. Julio Ramón. La caza sutil. Lima: Editorial Milla Batres, 1976, p.144.
[121] Id. *Las respuestas del mudo*. Lima: Tierra Nueva, 2009, p.161.

crítico José Miguel Oviedo, "lo que ellos [os contos] nos dicen, es que la vida es exigua, siempre inferior a lo que engañosamente promete"[122] o que ressalta a importância da busca, mesmo que seu resultado seja nulo. É a busca que nos permite viver, encontrar nosso próprio caminho, nossa própria palavra.

[122] OVIEDO, José Miguel. La lección de Ribeyro. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA (Orgs). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Perú, 1996, p. 84.

Referências Bibliográficas

A.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo(I)*. Lima: Seix Barral, 2009.

_____. *La palabra del mudo (II).* Lima: *Seix Barral*, 2009.

_____. *Prosas apátridas*. Lima: Seix Barral, 2009.

_____. *Las respuestas del mudo.* Lima: Tierra Nueva, 2009.

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

_____. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos, Perú: Tierra Nueva Editores, 2008.

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

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

_____. *Crónica de San Gabriel.* Lima: Peisa, 2001.

_____. *Los geniecillos dominicales.* Lima: Peisa, 2001.

_____. *Cuentos completos*: (1952-1994). Madrid: Alfaguara,1994.

_____. *Antología personal*. Lima: FCE, 1994.

_____. *Cartas a Juan Antonio*. Lima: Jaime Campadónico, 1996.

_____. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989.

_____. *La caza sutil* (Ensayos y artículos de crítica literaria). Lima: Editorial Milla Batres, 1976.

_____. Gracias, viejo socarrón. *Debate*, Lima, n. 11, p. 68-69, nov de 1981.

_____. *Cambio de guardia*. Lima: Mila Batres, 1976.

_____. Ancestros. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

B.

ABENCHUAN, Vivian. Fumador por vocación. In: REQUEJO, N. T.; COAGUILA, J. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 416-431.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Angel Rama*: literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

AINSA, Fernando. Una forma de arraigo: las prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos Americanos*, Madrid, n. 313, p. 231-234, 1976.

ALFANI, Mr. Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeiro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, v. 10, p. 137-142, s/d.

ANGELIDES, Sofhia. *A. P. Tchekhov:* cartas para uma poética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica.* São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr., *Fragmentos*. Florianópolis, n. 27, p.133-148, jul-dez/2004.

_____. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, v. 31, n. 57, p.9-43, setembro de 1998.

_____. Entrevista com Davi Arrigucci Jr.. São Paulo, *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 39, n. 1, p. 9-18, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p.192-202, dez/fev, 2002-2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: BENJAMIN, W. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BLANES-PÉREZ, Joaquim. Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro. Céfiro: *Enlace hispano-cultural y literario*, Lubbock, v. 4, n. 2, p.9-15, 2004.

BONDY, Salazar Sebastián. *Poemas en obras de S.S.B*. Lima: Moncloa, 1967.

_____. *Lima, la horrible*. 4 ed. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2002.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

CABREJOS, Irene. El legado literário de Ribeyro. Disponível em <huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc, s/d>. Acesso em: 12/05/2010.

CALDERÓN, Edgar Alvarez. Fábulas de libertad y justicia. In: REQUEJO, N. T.; COAGUILA, J. *Julio Ramón Ribeyro*: penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 169-174.

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins, [1971], vol. 2.

_____. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção.* 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Literatura e sociedade*. 3 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. O papel do Brasil na nova narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 14, ano VII, p. 103-117, 2º Semestre de 1981.

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

CISNEROS, Adolfo Javier. La caza sutil: el ejercício de una praxis literária. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p.251- 257.

CISNEROS, Luis Jaime. Prosas clásicas. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p.265-270.

COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009. p. 417-422.

_____. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.174.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELGADO, Wáshington. Julio Ramón Ribeyro. Unas notas al margen. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.49-53.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*, s/l. n. 29, p. 113-8, s/d.

DONGHI, Túlio Halperin. *Historia contemporanea de America Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

_____. Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta. *Hispamérica*, Buenos Aires, n. 27, ano IX, p. 3 - 18, dez.1980.

DONOSO, José. *Historia personal del 'boom'*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra* – La obra de Julio Ramón Ribeyro. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Los muros invisibles*. Lima y la modernidade en la novela del siglo XX. Lima: Mosca Azul editores, s/d.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

FERREIRA, Cesar. Para leer Ribeyro. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro*: penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p. 113- 118.

FLAUBERT, Gustav. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOSTER, Hall. O retorno do real. *Concinnitas.* Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, ano 6, p. 163 – 186, jul 2005.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166 – 182, Março/Abril/Maio 2002.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50:* un mundo dividido. Lima: Arteidea, 2008.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografia. Anthropos: Boletín de información y documentación, s/l. n. 29, p. 9-18, s/d.

GUZMÁN, Guillermo Niño. Un escritor al desnudo: cuatro décadas de confesiones escritas a sangre y fuego. In: MÁRQUEZ, Ismael P; FERREIRA, César (Orgs). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 303-310.

HIGGINS, James. *Cambio social y constantes humanas*. La narrativa corta de Ribeyro. Lima: Universidad Católica, 1991.

_____. *Heterogeneidad y literatura en el Perú.* Lima: Celacp, 2003.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos.* São Paulo: Cia das Letras, 1995.

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, J.R. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 283-295.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAMES, Henry. *A arte do romance:* antologia de prefácios. São Paulo: Globo, 2003.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Francisco Alves, 2005.

JUAN, Eva Maria Valero. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Valencia: Universidad de Alicante, 2003.

KAFKA, Franz. *Nas galerias*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

KIEFER, Charles. *A poética do conto.* Porto Alegre: Nova prova, 2004.

KOTHE, Flávio R.. Formas da contradição em Kafka. In: KAFKA, Franz. *Nas Galerias.* São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

KOSSUTH, Irene Cabrejos. Cuando Ribeyro hace reir. El humor en "Relatos Santacrucinos", "Solo para fumadores" y "Ausente por tiempo indefinido". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 59, ano XXX, p. 205-228,1º Sem. de 2004.

_____.El legado literário de Ribeyro. Disponível em <huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc>, s/d. Acesso em 12/05/2010.

_____. La obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro: tematica y evolución. *Punto de Equilibrio*, Lima, p.41-43, mayo de 1995.

_____. Teoría e praxis de la ficción literaria en Ribeyro. In: RIBEYRO, Julio Ramón. *Las respuestas del mudo.* Lima: Tierra Nueva, 2009, p.147-154.

KRISTAL, Efraín. El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 20, p. 155-169,1984.

_____. Del indigenismo a la narrativa peruana en el Peru. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 27, p. 57-74, 1988.

LLOSA, Mario Vargas. *Peixe na água* – memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Dicionário amoroso da América Latina.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

LUCHTING, Wolfgang A. *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

_____. *Pasos a desnivel*. Caracas: Monte Avila Editores, 1971.

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

_____. Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro. *Mundo Nuevo,* Paris, n. 11, p. 21-27, 1967.

_____. Sobre algunas técnicas narrativas de Julio Ramón Ribeyro. In: ORTEGA, Julio (Org.). *Imagen de la literatura peruana actual*. Lima: Editorial Universitaria, 1968.

LUKÁCS, Georg. *Materiales sobre el realismo.* Barcelona: Grijalbo, 1977.

MARIATEGUI, Jose Carlos. *Textos básicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era, 1979.

MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

MINARDI, Giovanna. El arte poética de Julio Ramón Ribeyro. *La Casa de Cartón de Oxy.* Lima, n. 1, II época, p. 20-25,1993.

NAVASCUÉS, Javier. *Los refugios de la memoria*. Un estudo espacial sobre Julio Ramón Ribeyro. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2004.

NKAMA, Boniface Ofogo. *La generación del 50 en el Perú* (una narrativa plural). 1994. 513f. Tese Doutorado - Faculdade de Filologia/Departamento de Filologia Española - Universidad Complutense, Madrid, 1994.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

ORTEGA, Julio (Org.). *Imagen de la literatura peruana actual*. Lima: Editorial Universitaria, 1968.

OVIEDO, José Miguel. La lección de Ribeyro. In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César (Orgs.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Perú, 1996.

_____. Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995). *Foro Hispánico*. El relato breve en las letras hispánicas actuales. Amsterdam-Atlanta, GA, 1997.

PEASE, Franklin G.Y. *Breve historia contemporánea del Perú.* México: FCE, 2003.

PEN, Marcelo. Introdução. In: James, Henry. *A arte do romance:* antologia de prefácios. São Paulo: Globo, p.17-96, 2003.

PENUEL, John. Emoción y música en "Silvio en el Rosedal de Ribeyro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 55, ano XXVIII, p. 221-228, 1º Sem. de 2002.

POE, Edgar A. *Poemas e ensaios.* Rio de Janeiro: Globo, 2009.

POLAR, Antonio Cornejo. *La novela peruana*: siete estudios. Lima: Editorial Horizonte, 1977.

_____. *Escribir en el aire:* Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2003.

_____. *O Condor Voa*. Literatura e cultura Latino-Americanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. *Literatura e sociedade en el Perú*. La novela indigenista. Lima: Lasontay, 1980.

_____. Literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 18, ano IX, p. 37-50, 2º Sem. de 1983.

_____.; POLAR, Jorge Cornejo. *Literatura Peruana siglo XVI a Siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" - CELAP - Latinoamericana Editores, 2000.

_____.; VIDAL, Luis Fernando. *Nuevo cuento peruano* (Antología). Lima: Mosca Azul Editores,1986.

PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto.* Interfaces críticas e teóricas da moderna *short story*. Ilhéus: Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2002.

PRADA, Gonzalez M. *Pájinas Libres*. Lima: Librería Studiun, 1987.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre a questão da identidade e nação no Peru. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, n. 16, v. 6, p.73-80, set-dez 1992.

RAMA, Angel. *La novela en América Latina (1920-1980).* Colômbia: ICC, 1982.

_____. *A cidade das Letras.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

REINOSO, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Lima: Aníbal Jesús Paredes Galván Editor, 1998.

RÉNIQUE, José Luis. *A revolução peruana*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, J. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009.

ROJAS, Luis Fuentes. *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Peruana, 2006.

ROMERO, José Luis. *América Latina*: as cidades e as idéias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno.* 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. Série *Texto/contexto*.

_____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina:* Palavra, Literatura e Cultura. v. 3. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Campinas: Unicamp, 1995. p. 369-391.

SALINAS, Pedro. *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98.* Literatura Española siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

SANCHEZ, Luis Alberto. *Introducción Crítica a la Literatura Peruana.* Lima: P. L. Villanueva Editor, 1974.

_____.*Panorama de la Literatura del Perú*. Lima: Milla Batres, 1974.

_____. *Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Villanueva, 1973.

SCHNAIDERMAN, Boris. Pósfacio Boris Schnaiderman. In: TCHEKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos.* São Paulo: Ed. 34, 1999. p.334-342.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. Lectura simbólica de un cuento realista: "Los gallinazos sin plumas", de Julio Ramón Ribeyro. In: REQUEJO, Néstor Tenorio; COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro:* penúltimo dossier. Iquitos: Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009, p.161-167.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Projetos políticos de modernização e reforma no Peru*: 1950-1975. São Paulo: Annablume, 2000.

_____; COLOMBO, Sylvia. *Reforma Liberal e lutas camponesas na América Latina.* São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP,1999.

SOSNOWSKI, Saúl. La "nueva" novela hispanoamericana: ruptura y "nueva" tradición. In: Pizarro, Ana (Org.). *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura, v. 3, Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.

TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos.* São Paulo: Ed. 34, 1999.

TENORIO, Néstor Tenorio. *Julio Ramón Ribeyro:* el rumor de la vida: textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana. Lima: Arteidea, 1996.

TISNADO, Carmen. Realidad y poder en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro". In: MÁRQUEZ, Ismael P.; FERREIRA, César (Orgs.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 167-174.

TITAN Jr., Samuel. "Prefácio por Samuel Titan Jr". In: FLAUBERT, Gustav. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.7-12.

VARGAS, Augusto Tamayo. *Literatura Peruana*. Lima: Libreria Studiun Editores, s/d.

VIDAL, Luis Fernando. La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 25, ano XIII, p. 17-39, 1º Sem. de 1987.

_____. Las antologias del cuento en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latino-americana,* Lima, n. 2, ano I, p. 121-138, 2º Sem. de 1975.

_____. Ribeyro y los espejos repetidos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima, n. 1, ano I, 1975.

_____. Julio Ramón Ribeyro, la palabra del mudo, tomo III. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 7 e 8, ano IV, p. 216 - 221, 1978.

VÍLCHEZ, Yuri. Alfredo: un personaje (in)significante. Sobre el cuento De color modesto, de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Dedo Crítico,* s/l, n. 8, p.7-20. 2002.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

ZANETTI, Susana. Diario de un escritor: la tentación del fracaso, de Julio Ramón Ribeyro. *Revista Iberoamericana, América Latina – España – Portugal*, n. 22, ano VI, p. 63-77, 2006.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50's.* Estudio y Antologia. Lima: INC Y CELACP, 2006.

_____. Julio Ramón Ribeyro, escritor íntimo. Hojas de Crítica. México, v. XXIV, n. 7-8, p. 2, marzo-abril de 1970. Suplemento da Revista da UNAM.

_____. *El muñeco y otros cuentos*. Lima: Editora Universitaria Latina, 2006.

_____. *Cuentos completos.* Vestido de luto. Lima: Lluvia Editores, 1992.

ANEXO