

Memória e Palavra: As cidades submersas de Julio Ramón Ribeyro

Ana Faversani

Resumo

O escritor Julio Ramón Ribeyro foi um dos principais cronistas da realidade urbana do Peru do século passado. Mais do que retratar as cidades de que falava, o autor opera, a partir de sua memória, um efeito de recriação destas cidades dentro do universo da ficção que, embora mantenha referências reconhecíveis, confere a cada uma destas cidades um outro lugar simbólico e cheio de novos significados. Este texto pretende explorar os mecanismos envolvidos neste efeito de justaposição entre real e imaginário nas narrativas breves de Ribeyro, amparado no conceito de heterotopia, de Foucault e nas premissas da Teoria Literária e da Análise do Discurso.

Palavras-chave: Literatura; espaço; memória; cidades; Ribeyro; narrativas breves; heterotopia.

Resumen

El escritor Julio Ramón Ribeyro fue un de los principales cronistas de la realidad urbana de Peru del siglo pasado. Más que retratar las ciudades de las que habla, el autor opera, a partir de su memoria, un efecto de recreación de estas ciudades dentro del universo de la ficción que, aunque mantenga referencias reconocibles, otorga a cada una de las ciudades otro lugar simbólico lleno de nuevos significados. Este texto pretende explorar los mecanismos involucrados en este efecto de yuxtaposición entre lo real y lo imaginario en las narrativas breves de Ribeyro, amparado en el concepto de heterotopía, de Foucault y en las premisas de la Teoría Literaria y del Análisis del discurso.

Palabras-clave: Literatura; espacio; memoria; ciudades; Ribeyro; narrativas breves; heterotopía.

INTRODUÇÃO

O espaço é considerado um dos elementos estruturantes da narrativa, ao lado do tempo, dos personagens e do enredo. As acepções mais usuais do senso comum e de maior sobrevivência tratam deste conceito como algo que se aproxima em maior ou menor grau da ideia de cenário tal como concebida pela dramaturgia clássica¹. Desta forma, o espaço da narrativa foi visto - e esta ideia ainda não está completamente superada - como algo alheio aos personagens² e ao enredo, ainda que, em alguma medida, ligado ao tempo da narrativa.

Da mesma maneira, o conceito de memória tem concepções ancestrais na análise

literária e, por muito tempo, confundiu-se de forma inextricável com os modos mesmos de preservação e veiculação do texto literário, uma vez que, por grande parte da nossa história, a oralidade foi o recurso mais usual de circulação e perpetuação da literatura, pois a ausência do suporte gráfico transcendente determinava que a memória fosse o recurso privilegiado de perpetuação do texto. Lembrar-se é uma das maneiras como os homens se tornam capazes de presentificar aquilo que já não é. Esse fenômeno que se realiza integralmente na linguagem é, entretanto, uma ilusão, pois a presença que é evocada pela memória sofre toda sorte de interferências daquilo que aprendemos a reconhecer como propriamente humano: sensações, percepções, inferências, afetos, desejo.

A interseção ou o ponto de convergência desses dois elementos - espaço e memória - nos leva a uma questão possível sobre a representação do espaço no texto literário. Quais são esses elementos que a memória seleciona para marcar os espaços na escrita e por meio de quais mecanismos esses elementos tornam-se reconhecíveis para o leitor? Em que medida esta operação ou operações - a de transposição e a de reconhecimento - transformam o espaço representado e que efeitos isso produz?

Essas são as questões que pretendemos responder, ainda que parcialmente, a partir da análise de narrativas breves de Julio Ribeyro, particularmente aquelas que apresentam a referência de espaços reais, ou espaços que existem fora da obra literária.

Os espaços recriados por Ribeyro são também signos que desempenham um papel na própria semântica textual. Mais do que localização, cenário ou caracterização de tempo, esses espaços - comumente tratados pelo filtro da memória do autor sobre espaços reais - são recriados nos contos de forma a determinar e caracterizar os personagens e suas ações e, mais do que isso, são portadores de significados decisivos para a compreensão do conto, como esclarece Hosiasson, em seu posfácio para a edição brasileira de “Só para fumantes”:

A fruição e o encanto da trama dependem da psicologia dos protagonistas, cujos movimentos contraditórios não obedecem à causalidade e por isso mesmo nem sempre são previsíveis. Daí a grande humanidade desses personagens, que salta a cada página, em cada esquina que atravessam à procura de seu destino, no espaço aleatório da cidade.

A crítica tem assinalado, nos últimos anos, o papel central dos espaços em toda a obra de Ribeyro. Esses espaços podem adquirir caráter emblemático (...).

(HOSIASSON, in Ribeyro, 2007, p. 288)

A importância dos espaços nos contos de Ribeyro é indiscutível e tem, como vimos, caráter emblemático³. O que nos interessa nesta pesquisa, entretanto, são aqueles lugares que se criam numa operação da memória e ao mesmo tempo literária sobre outros que são reais.

As cidades, espaços arquetípicos da modernidade, são cenário comum nos contos de Ribeyro, mas são, como dissemos, muito mais do que isso, pois exercem ali uma função de sentido, recriadas por essa operação em que a memória convoca e altera a cidade de que se

fala.

Essa invenção da Antiguidade Clássica atravessa o tempo e chega à nossa contemporaneidade como sua marca mais peculiar. Para além do nome, há pouco ou nada da polis grega ou da urbe romana em nossas cidades atuais. Se, antanho, as cidades eram fundamentalmente o espaço público da política, quando ressurgem na modernidade trazem, como elemento fundador, o mercado e a troca mercantil.

A cidade moderna e contemporânea é, portanto, um espaço de trânsito. É o espaço do movimento, da mobilidade, da passagem. É também, talvez por isso mesmo, o lugar do heterogêneo, do diverso, do plural. Assim se instala o curioso paradoxo do encontro e do laço, e também, como parece claro, do desencontro e do confronto.

Para abrigar essa diversidade transitória todo o tempo, as cidades se constroem em torno de mitos que nos igualam e regulam as relações que temos, entre nós e com o próprio espaço. As leis, por exemplo, sustentam o mito da igualdade de direitos, assim como os bairros sustentam o de grupos homogêneos.

A manutenção dos mitos que efetivamente constroem a cidade, ainda mais que os tijolos e concreto de que ela é feita, muitas vezes requer a coerção da violência, expressa nas forças policiais ou nas revoltas populares, mas, mais frequentemente, requer um mecanismo mais capilar: as ficções.

O que observamos nesta construção peculiar dos espaços literários é, sem dúvida, algo do campo do imaginário que está em relação, mais ou menos estreita, com algo do campo do real⁴. Tomados desta maneira, os espaços que encontramos nos contos de Ribeyro poderiam ser analisados a partir do conceito de heterotopia, proposto por Foucault numa conferência proferida em março de 1967, mas publicada apenas em 1984, *De outros espaços*.

Foucault inicia sua fala explicitando que da mesma forma como o tempo foi o problema do século XIX, o espaço é o problema do século XX. As noções de simultaneidade e alteridade superpõem estes dois marcadores e os desnaturalizam, propondo uma organização peculiar para a compreensão do mundo que é algo como uma ordenação, e de caráter, portanto, essencialmente espacial.

A grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, da acumulação do passado, do grande excesso de mortos, do resfriamento ameaçador do mundo. Foi no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou a essência de seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. Talvez seja possível afirmar que alguns dos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desenrolam entre os devotos descendentes do tempo e

Ao delinear uma breve história do conceito, Foucault nos mostra o processo de substituição, nunca completa e regular, é claro, das noções de localização pela de extensão e a dessa última pela de alocação. Em outras palavras, o conceito passa, funcionalmente, de mecanismos e dispositivos de demarcação, por aqueles que operam uma escansão para chegar, finalmente, àqueles que colocam nos espaços aquilo que ali não está necessariamente.

Passamos da delimitação de lugares sagrados ou proibidos à exploração de todos os lugares para, finalmente, chegarmos à possibilidade de justaposição ou alocação, aquela que marca o espaço com a ruptura das convenções geográficas e temporais.

De maneira ainda mais concreta, o problema do local ou da alocação se propõe para os homens em termos demográficos. E este último problema da alocação humana não é simplesmente a questão de saber se haverá espaço suficiente para o homem no mundo - problema que é, afinal, bem importante -; mas é também o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações. (FOUCAULT, 1984, p. 413)

A Lima de Ribeyro, aquela que aparece em seus textos e é um produto de suas memórias, não é a capital do Peru, embora mantenha com ela uma relação bastante íntima, que passa, inclusive, pelo nome que dividem, assim como a pequena cidade - aquela que poderia ser perfeita, de “Os jacarandás” - guarda em si as árvores, as ruas, os monumentos, o hotel e o cinema de seu duplo histórico -, Ayacucho, mas com igual força, dele se distingue pelo significado que tem para o protagonista e pela forma como moldou a vida deste personagem.

Que estas representaciones sean fidedignas no tiene mucha importancia. Si lo son, poseen a parte de su valor estético uno documental [...] Pero pueden ser también representaciones equivocadas, tendenciosas o fantasistas. La Habana de Lezama Lima puede ser delirante, la Praga de Kafka onírica y el Bagdad de *Las Mil y una Noches* fabuloso. Pero es gracias a estos autores o libros que dichos espacios dejan de ser espacios geográficos para convertirse en espacios espirituales, santuarios que sirven de peregrinación y de referencia a la fantasía universal. (RIBEYRO, 2005, p. 128-129)

É precisamente a memória, quando opera sobre este espaço, aquilo que vai inventá-lo numa função simbólica de caráter muito particular na literatura. A noção arquetípica será mantida à custa do sacrifício do espaço real da cidade, mas esse sacrifício não é completo, pois a cidade ou espaço reais mantêm, com seu duplo literário, importantes semelhanças, a começar pelos nomes, mas passando também por descrições, identificações reconhecíveis.

Assim, o que pareceria, num primeiro olhar, uma substituição, logo se revela como uma justaposição, num mecanismo que é explicado pelo conceito de heterotopia, tal como proposto por Foucault.

Uma heterotopia é, como o nome revela, um lugar outro, mas que se assenta sobre um lugar mesmo. Em outras palavras, é uma construção imaginária feita justamente sobre um espaço necessariamente real. Foucault explica primeiramente seu conceito colocando-o em contraponto ao conceito de utopia, aqueles lugares que só existem à medida que os inventamos num movimento de expressão do desejo daquilo que poderia ou deveria *vir a ser*. As heterotopias, por sua vez, não cumprem essa função retificadora das utopias, mas atuam diretamente sobre os espaços reais imprimindo-lhes novos significados.

É precisamente esta a função e mecanismo que Ribeyro reconhece em sua própria escrita quando explica o efeito que obtém ao evocar estes espaços e cidades reais em seus textos.

Siempre he mirado el mundo de una manera implacable y lo he visto tal como es, mezquino, sórdido, deleznable, ridículo y cruel. Si hay algo de poesía en lo que voy a relatar es un añadido de mi memoria, que metamorfosea la realidad y la embellece y fruto también de una educación literaria que formó o deformó mi sensibilidad. (VILA, 1996, p.59)

Dada a recorrência desta operação de justaposição ou superposição efetuada pela memória nos contos “Só para fumantes” e “Silvio no Roseiral”, poderíamos arriscar que esse é um traço estilístico, mas também identitário da obra do autor. Aquilo que se produz entre o sujeito e sua imaginação a partir das experiências reais pode ser classificado como uma invenção, que não é necessariamente crítica, mas deixa ver a insuficiência e a injustiça sempre presentes no real. É assim que o autor cumpre a tarefa que determinou para si de dar voz àqueles personagens que ocupam as margens - da cidade e da vida -, de inventar espaços que, embora não sejam livres de conflitos ou ambiguidades, alteram, à força do acréscimo imaginativo, a dureza crua e desesperançada das cidades reais e, por fim, a própria linguagem de que são feitos.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, Prefácio, 1999, p.4)

Assim, neste texto, pretendemos investigar precisamente o efeito de invenção que a memória opera quando atua sobre o espaço e os desdobramentos que isso pode ter na composição dos contos de Ribeyro, especialmente no que se refere à significação, a partir do

conceito foucaultiano de heterotopia, numa tentativa de contribuir para a discussão sobre esse elemento essencial à narrativa, ainda que tão pouco explorado conceitualmente, o espaço, mas que, como vimos, tem o poder de ampliar o real de formas ricas e insuspeitas.

La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas. Inversamente, la ausencia de esta literatura las empequeñece. Hay ciudades importantes pero que no han inspirado grandes obras literarias y que por ello mismo siguen siendo sólo eso, ciudades importantes. ¿Quién es el Balzac de Berlín, el Dostoievski de Bruselas o el Eça de Queiroz de Brasília? Estas ciudades pueden ser centros de interés político, económico histórico, urbanístico u otros pero, que yo sepa, carecen de plusvalía literaria, no han dado origen al o los escritores que les agreguen la dimensión sobrenatural de la literatura. (RIBEYRO, 2005, p. 3)

É preciso ainda acrescentar que a memória pareceria operar direta e exclusivamente sobre o tempo, pois é com ela que empreendemos, uma e outra vez, estas viagens impossíveis ao passado, mas com uma análise um pouco mais minuciosa, perceberemos que esta operação mnemônica, parte importante do trabalho de um escritor, atua como um dispositivo de gênese, que cria mundos - espaços, portanto - tangíveis e verossímeis que, por sua vez, abrigam os habitantes do texto literário.

Os dois contos de Ribeyro que analisaremos nos parecem bastante emblemáticos no que se refere à identificação do dispositivo que cria heterotopias: “Só para fumantes”, uma narrativa breve que se passa integralmente em ambientes urbanos e nos permite analisar a função das cidades neste mecanismo, e “Silvio no Roseiral”, cuja ambiência é o campo, o que não nega, em absoluto, pelo contrário, torna-o ainda mais importante, o ethos propriamente citadino daquele que narra.

O efeito que Ribeyro obtém, apenas pela força das palavras e da construção literária, com esse dispositivo que opera a memória sobre os espaços, reinventando-os, evoca, de certa maneira, as sensações que nos invadem quando os espaços que conhecemos subitamente nos parecem estranhos. É como quando nos deslocamos pelos cômodos da casa silenciosamente no escuro em certas madrugadas. É também o que acontece quando a cidade se apresenta como um mistério.

A esse respeito, Chico Buarque de Hollanda nos oferece um exemplo que, de empréstimo, tomamos como título dessa pesquisa. Em um dos filmes⁵ feitos sobre o compositor e sua obra, Chico nos conta como foi a inspiração para escrever a canção "Futuros Amantes". Ele nos diz que, certo dia, o Rio de Janeiro amanheceu coberto por densa névoa. De sua janela via-se apenas o recorte do relevo tão conhecido e adivinhava-se a cidade agora escondida. O termo “cidades submersas” imediatamente formou-se e, de acordo com o compositor, convocou todo o resto da canção, na qual ele imagina essa multidão, que anda pelo mesmo espaço, e por todas as outras cidades, esquecendo-se da emergência do encontro. Embora essas pessoas dividam o mesmo espaço cotidianamente, carregam consigo sua

própria névoa mantendo-se “ímpares”, como Chico as descreve.

A partir dessas duas imagens, a canção se desenrola e nos toca com a metáfora poderosa desses amores e encontros desperdiçados, que seriam encontrados por arqueólogos e escafandristas num futuro remoto.

Ler os contos de Ribeyro e circular pelos espaços que ele constrói nos coloca precisamente no lugar desses arqueólogos e escafandristas de que nos fala a canção. Cada conto é um convite para um passeio por um lugar conhecido ou reconhecível - Lima, Paris, El Rosedal -, mas que ainda assim nos oferece incontáveis mistérios, possibilidades de releituras e um encantamento que se apresenta exatamente como, imaginamos, deva ser uma descoberta arqueológica: o absolutamente novo que repousa sobre algo tão velho.

Talvez as heterotopias sejam da mesma natureza das névoas e dos *fogs*, quando se instalam sobre espaços que nos são familiares, conferindo a cada lugar uma novidade que causa estranhamento e, ao mesmo tempo, sustentando a certeza de que abaixo do véu que cobre tudo, ainda podemos encontrar essa arquitetura tão conhecida.

As pessoas ímpares da canção, por sua vez, em lugar de nos distanciar do tema da pesquisa, nos oferecem uma aproximação interessante, pois também nos contos de Ribeyro, uma e outra vez, o autor nos mostra com humor, delicadeza e até com certa esperança, a cidade, qualquer cidade ou conjunto de cidades, esses espaços singulares por que circulamos, a maior parte do tempo solitariamente. Esses lugares que criamos e chamamos de nossos, onde os outros quase sempre nos parecem mais intrusos do que companheiros desejáveis, fazendo-nos mergulhar com frequência na experiência do desencontro.

O princípio de identidade que vemos atuar aqui tem uma relação direta com os espaços que ocupamos ao longo da vida e aprendemos a chamar de nossos, aqueles para os quais retornamos sempre, ainda que só como efeito de memória, aqueles que nos ensinaram, por sua lógica de ocupação, funcionamento e deslocamento, como devemos e podemos nos relacionar com os outros.

Finalmente, as relações que estabelecemos entre a canção do compositor brasileiro e os contos do autor peruano não são, é claro, exclusivas e nos falam desse outro elemento muito poderoso que encontramos na obra de Ribeyro: a capacidade de falar sobre temas universais sem por isso sacrificar a identidade singular, ou, em outras palavras, falar sobre algo que todos podemos reconhecer, mas de um lugar que sabemos é só nosso, tão nosso que é quase incomunicável. Desse esforço que se realiza integralmente na palavra, acreditamos que nascem a literatura e as canções, esses laços que nos permitem partilhar espaços, amores, memórias, cidades e nossa própria humanidade.

1. SÓ PARA FUMANTES: O ESPAÇO COMO ATO

A cidade tomada como um ícone da modernidade é uma referência permanente na

obra de Ribeyro⁶. Entendê-la como ícone da modernidade é tomá-la como o lugar do indivíduo, como o lugar onde as relações são determinadas mais pelos deslocamentos e permanências de cada um do que por outras variáveis possíveis nas relações humanas. Não se trata de que essas variáveis estejam ausentes da escrita ribeyriana, muito pelo contrário - elas são parte importante da riqueza de seus contos -, mas elas se deixam ver a partir dos encontros e desencontros entre os indivíduos que se deslocam pela cidade, que a abandonam e retornam a ela.

É assim que conhecemos um pouco dos aspectos mais primevos da cultura de vários países europeus e, de forma ainda mais melancólica, um pouco da alma do próprio Ribeyro a partir da leitura do conto “Só para fumantes”. A passagem do protagonista pelas principais capitais europeias e a trajetória da própria vida são medidas em cigarros. Trata-se de uma unidade que mede tempo e espaço com a mesma eficácia com que pode apagá-los.

Ribeyro nos fornece, ao longo dessa narrativa, detalhes geográficos das cidades por que passa desde que parte de Lima. Há nomes de ruas, estabelecimentos comerciais, referências a monumentos e museus. O narrador reconhece as cidades e ensina o leitor a fazê-lo, a partir da relação que seus habitantes podem manter com o cigarro e com este fumante estrangeiro em particular.

O conto todo se organiza em torno de uma centralidade: o narrador e seus cigarros. Mesmo o casamento do personagem e o nascimento de um filho são informados casualmente, quase como uma contingência necessária para que ele possa contar o que realmente interessa: como ficou doente de fumar.

Melhor dizendo, o conto todo se organiza em torno de um trajeto, um percurso claramente autobiográfico que nos é mostrado para que saibamos como o protagonista escolheu levar sua vida ou, em outras palavras, qual é o caminho que possivelmente o levará à morte. Daí o tom melancólico que acompanha toda a leitura.

Peter Elmore (2002, pp. 226-227) nos mostra com bastante cuidado e diligência que o aspecto autobiográfico em *Só para fumantes* deve-se mais à forma como Ribeyro estrutura a narrativa do que à veracidade e acuidade dos fatos narrados. É claro que muitos dos episódios vividos pelo narrador encontram sua correspondência em momentos específicos da vida do autor, mas há também, entre uns e outros, muitos desencontros e paradoxos que demonstram a prevalência do valor ficcional, em detrimento do valor documental do conto.

A estrutura narrativa, entretanto, sustenta poderosamente esta delicada ilusão biográfica. Toda a trama se desenvolve em torno da vida do narrador, marcada por um começo, que não é o nascimento, mas o primeiro cigarro, e um fim, que também não é a morte, embora esta se avizinha, mas o fim de um maço de cigarros que impulsiona a escrita do conto em si. Este mecanismo, que se repete e renova, ocupa o lugar e a função que tradicionalmente seriam exercidos por uma cronologia. Em outras palavras, o conto todo se

organiza como uma sucessão de cigarros que regem e definem a própria vida do narrador, na qual o tempo se condensa, se dilata, se interrompe e segue sem que isso tenha maior importância para a história que se conta.

Esta opção por um eixo simbólico atípico em lugar dos tradicionais eixos de lógica temporal ou espacial não representa qualquer limitação ou prejuízo na compreensão da narrativa. Pelo contrário, tem o efeito de ampliar essa compreensão enfatizando poderosamente o elemento que organiza tudo o mais: os símbolos, o tempo, o espaço. Esta grande âncora organizadora como que se prende a tudo, permitindo que cada episódio, informação ou interpretação, flutue de forma mais ou menos livre na superfície da trama. Há, entretanto, uma âncora que os une em algum ponto profundo e limita seu alcance: a memória.

Nesse aspecto, a narrativa se localiza em algum ponto-limite entre o sonho, a biografia e a anedota. O traço melancólico que percorre o conto do início ao fim pode ser entendido como o elemento de realidade, ou a vida como ela é, essa coisa cheia de percalços, na qual cada escolha esconde desdobramentos cada vez mais imprevisíveis e incontroláveis. O caráter anedótico, por sua vez, pode ser compreendido como o aspecto singular dessa biografia. Equivaleria, assim, a uma posição pessoal, uma escolha sobre como encarar e relatar o inexorável da vida. Finalmente, o elemento onírico cobriria a opção lógica que orienta a narrativa. Os eventos se organizam a partir da memória do narrador e daí extraímos sua importância mais ou menos definidora para aquela vida em particular, eixo que, de alguma forma, se assemelha ao modo como contamos nossos sonhos. Cumpre aí, também, a mesma função desejada pelo sonhador quando relata o sonho: a de fixar e estabilizar essas representações, tão efêmeras por definição.

El cambio no radica en la novedad del afluente autobiográfico, sino en su caudal: Ribeyro sella su narrativa breve con un vuelco entre irónico y nostálgico a su historia privada, asumiendo el despliegue de la memoria como tarea principal de la escritura. Pero no solo alcanzan la mayoría aquellas piezas donde el sujeto de la enunciación ha sido actor o testigo de los episodios narrados; además, conviene subrayar que el modo de referencia suele deslizarse del régimen de la ficción al de la crónica, como si el propósito de los textos fuese, frecuentemente, el de dejar constancia escrita de lo efímero y lo perdido. (ELMORE, 2002, p. 226).

Para produzir esse efeito melancólico, Ribeyro constrói, a partir de uma operação da memória - afinal, ele nos conta o que lembra - um lugar heterotópico que é ocupado por ele todo o tempo: o lugar do fumante.

Este lugar, embora não tenha uma espacialidade física precisa, ou, antes, por ser justamente dotado da mobilidade que o torna caminho, não é, por isso, menos lugar ou menos real. É bastante definido e bem demarcado, é o lugar que o personagem ocupa todo o tempo e, a partir do qual vê - aos outros e a si mesmo, refletidos - nas diferentes cidades que habita ao longo da vida. Para que esse lugar seja possível, é preciso que os cigarros deixem de ser

apenas isso e se constituam uma alegoria, uma representação que, diferentemente do símbolo, não substitui ou evoca, mas permite escanções de significado a partir de uma centralidade.

O conceito de alegoria proposto por Benjamim foi fragmentado em quatro elementos por Bürger, em sua *Teoria da Vanguarda*: 1) a alegoria arranca um elemento à totalidade do contexto social, despoja-o da sua função; 2) o alegórico cria sentido ao reunir os fragmentos; 3) a função do alegórico é interpretada como expressão de melancolia, pois, ao se tornar alegoria, a coisa perde vida e só oferece sentido na totalidade alegórica; 4) o alegórico é dependente da interpretação do leitor⁷.

Os cigarros de Ribeyro em “Só Para Fumantes” muito cedo perdem sua função pré-estabelecida, seja ela a de dar prazer a quem fuma, ou mesmo a de simplesmente deixar-se fumar. Ao longo do conto, eles serão a mais pura expressão do desejo do personagem, o fruto merecido do trabalho suado, a escrita que ele pode produzir, seu trabalho, a condição do estrangeiro empobrecido em terras europeias, a redenção do colonizador em forma da venda a fiado, a doença que acomete o personagem e a própria morte que já se deixa ver.

É também a partir da reunião desses fragmentos, que vão identificando o personagem como o fumante singular que ele se torna no decorrer da vida, que a própria biografia encontra seu sentido. Os cigarros, que poderiam ocupar papel simbólico, são assim deslocados para o estatuto de alegoria, que percorre e organiza os eventos relatados, reunindo fragmentos que, de outra forma, teriam pouco ou nenhum sentido, para torná-los, nesse arranjo, compreensíveis e coesos, transformando-os em algo que compreendemos ser a vida do narrador. Sabemos, realmente, muito pouco da vida do personagem, mas a compreendemos inteiramente a partir desse recorte que passa a lhe dar sentido, à medida que o conto se desenvolve: ele fuma e, em torno desse vício, sua vida se organiza numa narrativa plena de sentido.

O tom melancólico do conto deve-se, em grande parte, à clara percepção que vai aos poucos se constituindo de que o personagem caminha em direção à própria morte, desconsiderando a experiência, o histórico e os exemplos familiares, as advertências médicas ou amorosas de sua esposa, os sintomas que se avolumam, as doenças que se sucedem. Por outro lado, é inegável que boa parte dessa melancolia é produzida pelo mecanismo literário que nos convence de que, pouco a pouco, o personagem perde quaisquer outros elementos de sua identidade e de sua vida e torna-se tão somente o fumante que ele não consegue deixar de ser.

À exceção do primeiro cigarro, experimentado na adolescência - esse, sim, repugnante e que deixa o menino doente -, todos os outros são descritos no texto, inicialmente, como complementos indispensáveis para ações cotidianas, como o ingresso diário no prédio da faculdade, ou o estudo. Os cigarros não demoram a se transformar, entretanto, no centro lógico de toda ação, como um ponto fixo em torno do qual a vida se desenrola e se organiza,

efeito que já se anuncia na frase que abre o conto: “minha história se confunde com a história de meus cigarros.”.⁸

À medida que o conto se desenvolve, todas as referências e episódios relatados como que se torcem para que o amor e a necessidade absoluta dos cigarros se apresentem como um destino inexorável e inescapável.

Progressivamente, os cigarros confundem-se com cada momento do dia, com cada ato realizado, a tal ponto que é preciso destacar não mais os cigarros que se fuma, mas, entre esses muitos cigarros, aqueles que conseguem manter um caráter distinto e especial: o do café da manhã, o do almoço e o que: “selava a paz e o descanso após o combate amoroso”.⁹

Finalmente, os cigarros efetivamente se tornam substitutos dos atos em si, embora não necessariamente os apaguem. É apenas que a importância do ato não está mais no que se faz, mas no fato de que o autor fuma enquanto faz. O momento mais revelador desse poder de apagamento do cigarro sobre o ato e até mesmo sobre o próprio autor é o episódio em que este se vê constrangido a vender cópias de seu primeiro livro para comprar os cigarros de que precisa e descobre que sua obra pode ser reduzida a um maço de Gitanes e fumada integralmente.¹⁰

São exatamente esses componentes que tornam o cigarro, ou o lugar de fumante do personagem, uma alegoria, o que nos permite afirmar que esse lugar é, também, uma heterotopia, de acordo com o conceito definido por Foucault.

Foucault enumera, em *As palavras e as coisas*, quatro formas de similitude com as quais o pensamento medieval organizava todo o conhecimento, a partir de um princípio primeiro segundo o qual o mundo todo nada mais era do que um texto, escrito pela divindade e oferecido à interpretação de suas criaturas, os homens.

As cosmologias eram construtos da linguagem, das culturas, e funcionavam como uma explicação prévia sobre o mundo, o que aqui havia e o funcionamento de tudo. O mundo, por essa lógica, era tomado por um texto, cujo autor, a própria divindade, nos teria legado sua escrita para que nós a decifrásemos e, assim, nos aproximássemos da centelha divina que nos habitaria. Desse trabalho permanente e infundável, revelar-se-iam as verdades sobre tudo.

Foucault chamará aos mecanismos lógico linguísticos criados para esse trabalho de decifração de similitudes, ou seja, mecanismos que funcionam, sobretudo, com base no reconhecimento e decifração de semelhanças entre as coisas do mundo. O que nos interessa ressaltar aqui é que o eixo lógico sobre o qual se articulava essa hermenêutica é o eixo espacial. A percepção do espaço, para a produção de verdades no período medieval não era a mesma de nossa contemporaneidade. Para começar, como já dissemos, ele não era medida e geometria, mas linguagem cifrada. As proximidades, distâncias e tudo o que ocupava o espaço entre elas não era paisagem, mas texto codificado.

É precisamente por meio de um mecanismo de simpatias, uma das formas de

similitudes identificadas por Foucault, que o cigarro do conto de Ribeyro assume outros estatutos e se transforma, sem nunca deixar de ser cigarro propriamente dito, em trabalho, satisfação, êxito, fracasso, doença, alegoricamente. E o lugar do fumante, por sua vez, nos lugares outros, ou heterotopias, de escritor, amante, homem bem sucedido, estudante sem dinheiro e moribundo.

A heterotopia que se repete ao longo do conto é uma presença física, um lugar, mas não um lugar arquitetônico, um espaço da cidade; é, antes, um lugar que se move por cidades várias: o corpo do personagem.

O corpo como heterotopia, porque o lugar primeiro e recorrente de toda utopia, foi justamente a primeira investida de Foucault para delimitar esse conceito e, talvez, a mais bonita. É também aí, nesse texto inaugural para o conceito, que Foucault determina que uma das características das heterotopias é que elas têm, necessariamente, um ponto de entrada e de saída, ponto que se traduz ou numa submissão (como o ingresso ou saída da prisão ou do cemitério, por exemplo), ou em um rito, que sacraliza o lugar transformando-o em outro (FOUCAULT, 2007, p.8).

É precisamente por meio dessa sacralização do ato de fumar que o narrador cria um mecanismo que se repete ao longo do conto: a cada vez que ele acende um cigarro, um espaço singular se instala em torno dele mesmo, algo como um refúgio, um lugar onde ele é independentemente de tudo o mais - a paisagem se apaga, todas as cidades, escolas, casas e empregos por que passa o narrador ao longo de sua vida se fundem num Mesmo, que se repete e é recuperado uma e outra vez, ao acender de um cigarro.

O mecanismo pode ser descrito como aquele capaz de estabelecer, ao mesmo tempo, uma distância efetiva dos espaços reais e, então, recriá-los, a partir de leis de organização e dinâmicas que são, agora, mais próprias dos espaços literários do que dos reais. Tal mecanismo é o responsável pelo duplo efeito - de reconhecimento e estranhamento - que a evocação de espaços conhecidos causa sobre o leitor e tem o poder crucial de provocar aquela sensação tão conhecida por todos os que já leram um livro: a de percorrer dimensões oníricas sem que se esteja sonhando.

El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. El valor metonímico del espacio, empero, y con ser esencial y característico sobre todo de un tipo determinado de novelo, no debe hacernos olvidar su carácter muchas veces redundante. (...)

Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en “metalenguaje”. (ZUBIAURRE, 2000, p.22)

Ribeyro descreve precisamente assim, como um ritual, seu vício pelos cigarros ao inquirir-se sobre os motivos pelos quais continua a fumar depois que todo o prazer sensorial

já deixou de existir, depois que os efeitos fisiológicos da nicotina não explicam o cigarro da inatividade, depois que todas as explicações usuais se tornam tão inúteis para descrever seu vício singular que o personagem resolve criar sua própria filosofia como forma de aplacar a dúvida.

Essa reflexão levou-me a considerar que o cigarro, além de ser uma droga, era para mim um hábito e um ritual. Como todo hábito, tinha se somado à minha natureza até fazer parte dela, de modo que tirá-lo de mim equivalia a uma mutilação; e como todo ritual, estava submetido à observação de um rigoroso protocolo, sancionado pela execução de atos precisos e do emprego de objetos de culto insubstituíveis. (RIBEYRO, 2007, p. 50)

Outro aspecto que marca as heterotopias, de acordo com Foucault, é o fato de que elas se instalam sobre lugares reais e delimitados (o jardim, o tapete, o teatro) que têm como marca mais que uma delimitação em si, uma unidade funcional que determina justamente que cada um deles seja um só e não os muitos fragmentos que necessariamente abarcam, assim como podemos observar nos teatros, cinemas e jardins, por exemplo.¹¹

O corpo, entretanto, raramente é percebido ou mesmo concebido, pelo menos por aquele que o ocupa, como uma unidade. O corpo, do ponto de vista de seu habitante, é comumente e quase sempre, fragmento, seja porque há partes que se dão a ver e outras que se escondem perpetuamente, seja porque a percepção do corpo como tal é sempre mais aguda e presente quando algo vai mal (quando um dente dói, ou o estômago, ou um osso se quebra). Daí justamente o poder e a sedução da utopia mais poderosa construída sobre o corpo, a ideia de alma, essa entidade unificadora e retificadora presente em quase todas as religiões.

A unicidade do corpo acontece justamente onde ele não mais está, ou, pelo menos, onde seu ocupante não pode estar: na imagem do espelho ou na morte. (FOUCAULT, 2008, p. 17)

O conto de Ribeyro nos fornece precisamente e com recorrência, esses dois mecanismos de unificação do corpo. Não que haja espelhos pelo conto, aliás, eles sequer aparecem, mas há outras pessoas, essa multidão de outros que olham para o personagem, sempre desse lugar de fumante e, assim, numa posição perfeitamente especular, lhe mostram quem ele é, que corpo cada um deles vê. O olhar generoso do senhor espanhol para o estudante sem dinheiro, que o leva a conceder fiados os cigarros do dia é duramente contrastado com o olhar horrorizado da velha alemã, que recusa o fiado e o corpo que lhe pede o favor. O olhar acolhedor e desprendido do conterrâneo que o personagem encontra em Paris é confrontado com o olhar do senhor francês que saía do restaurante e para quem ele pede um cigarro em seu melhor francês.

Isolado em seu(s) espaço(s) de fumante, o narrador não tem mais a capacidade de reconhecer-se para além dos cigarros que fuma, mas vai recebendo notícias de si mesmo a

partir daquilo que os outros veem quando o olham.

Cada um desses olhares é mais do que uma pessoa vê, torna-se o que uma cultura inteira representa para o personagem. A cultura alemã só encontra redenção pelo ato solidário do senhorio, também alemão, que lhe empresta os meios para conseguir os cigarros necessários para escrever, solidariedade que inspira, no personagem, os impulsos mais heroicos e suicidas.

Os olhares funcionam como os espelhos ausentes do conto. Neles, o narrador vai vendo a si mesmo, tendo notícias daquilo que ocorre em sua vida e do impacto que cada uma dessas ocorrências tem sobre sua imagem. O estudante pobre da Espanha encontra o olhar solidário do velhinho que lhe vende cigarros fiados por unidade. O homem estrangeiro e marginal de Paris - pelo menos no que se refere ao modo de vida daquela cidade - encontra o horror no olhar do senhor que lhe nega um cigarro à saída do restaurante e um lugar ao qual pertencer, no olhar de seu conterrâneo, este sim, perfeitamente inserido no modo de vida parisiense até se revelar um criminoso. O olhar carinhoso da Frau que lhe vendia cigarros diariamente é rapidamente suspenso quando as relações deixam de ser comerciais e o narrador espera, sem conseguir, que esse aparente carinho signifique algum cuidado, confiança e amizade, um segundo revés que marca sua autoimagem. A esses olhares emblemáticos, somam-se outros mais previsíveis, embora não menos reveladores: o olhar desanimado do médico que sabe que suas recomendações nunca serão seguidas, o olhar desolado da esposa que cuida do narrador, mesmo nas escolhas que ela desaprova e, depois, o olhar orgulhoso e feliz da mesma, quando acredita - mas está obviamente enganada - que seu marido abandonou o vício e se dedica a atividades mais saudáveis.

O segundo dispositivo de unificação do corpo é, como já dissemos, a morte. É exatamente isso que a doença, inicialmente fragmento - azias, dores, tosses e queimações - vai constituindo, à medida que se agrava e anuncia o porvir. A doença o leva, no final, ao lugar daqueles que esperam para morrer, um lugar de que só se pode sair se o corpo voltar a ser fragmento, ou peso, mais especificamente, ou quando ocorre a submissão que permite: “extinguir-se docemente”.¹²

Por meio de um artifício, o personagem mantém a integridade do corpo que morre, embora consiga acrescentar a ele o peso de moedas e talheres que coloca em suas roupas - assegurando sua liberdade com um único propósito: fumar novamente.

Este episódio é um, entre muitos, em que Ribeyro nos mostra outra habilidade impressionante. Embora o conto tenha, sim, seu tom melancólico, como que uma ilustração literária da máxima freudiana de que a vida não passa de uma série de escolhas que nos levam inexoravelmente à morte, o autor é dono de um humor agudo e espirituoso. A construção anedótica de episódios que, de outra forma, seriam absolutamente trágicos, se dá por meio de recursos estilísticos delicadamente elaborados, como a ironia, que percorre todo o conto e

mantém sua função crítica, mas que ao dirigir-se contra o próprio narrador e suas escolhas, atinge esse grau de humor suave que faz emergir certa simpatia e solidariedade do leitor, como se este desculpasse o personagem por suas escolhas infelizes.

A esse recurso mais frequente, somam-se a hipérbole, a adjetivação e a metáfora cômica, como quando o narrador relata ter fumado sua própria obra, seu livro de estreia, todas as cópias que possuía trocadas por algum dinheiro, vendidas a peso, sem que qualquer valor tenha sido atribuído ao conteúdo literário. A metáfora não poderia ser mais incisiva: as ideias, a beleza e o teor da obra têm seu valor reduzido ao suporte em que se imprimem e esse papel todo, uma vez transformado em dinheiro, só vale pelo tanto de fumaça, ou cigarros, que pode produzir¹³.

É o recurso do humor e seu efeito mais anedótico e cômico que conferem à trama seu caráter de absurdo, pois inusitado, e engraçado, já que realmente revestem de graça o que poderia ser apenas trágico, o que permite no limite que o final da história, na ilha italiana de Capri, ainda se revista de alguma esperança, fundada na percepção de que o personagem provavelmente morrerá mesmo por fumar toda uma vida, mas, diferentemente dos povoados italianos que o cercam, terá fumado o que quis e vivido a vida que escolheu, em lugar de esperar passivamente que algum vulcão ou uma vida menos sua, o consumam até que só restem cinzas.

2. SILVIO NO ROSEIRAL: O ESPAÇO COMO INTERDITO E ENIGMA

Os jardins, além de serem uma presença constante na obra de Ribeyro¹⁴, têm dentro dela importância singular. Aparecem somados ao paisagismo urbano, como uma das marcas distintivas de Miraflores, bairro limenho no qual o autor morou em sua infância e adolescência e sobre o qual escreveu extensamente.

A memória realiza o trabalho de transformar esses pequenos espaços exteriores numa visão idílica, suave e harmoniosa de uma Lima que já não existe. Os jardins como idílio, proteção e retiro não são, é claro, uma invenção de Ribeyro. São antes um símbolo bastante utilizado na literatura. Até mesmo a invenção arquitetônica de jardins e parques nos ambientes urbanos tem essa função simbólica de criação de espaços naturais em meio aos espaços puramente humanos, as cidades.

Entende-se por óbvio, entretanto, que a “natureza” aqui recebe esse nome apenas por uma aproximação gentil, pois não há nada mais humano do que a replicação organizada e delimitada de certa visão de natureza nos espaços urbanos. Assim, os jardins e parques citadinos proporcionariam um contato controlado e protegido com o que foi, por definição, destruído e extirpado pela construção da cidade.

Na literatura romântica, os jardins foram o lugar feminino por excelência, assim como o lugar do encontro erótico e secreto, o lugar, portanto, do idílio¹⁵. Ribeyro mantém-se, nessa

função da memória, como tributário dessa ideia, mas a reinventa num viés moderno, fazendo uso de outros símbolos, até porque o encontro amoroso em Ribeyro é sempre um desastre melancólico. Em “Una medalla para Virginia”, encontramos um excelente exemplo dessa inversão. A personagem e os gerânios, que crescem em vasos humildes, atravessam juntos e relacionados, um processo de maturação. As próprias flores, assim como os vasos em que eles crescem, são descritos como populares por causa de sua resistência e pouca exigência de cuidados, em oposição clara às rosas, flores nobres e que exigem atenção, ligadas à personagem Dona Rosina.

No conto que agora analisaremos, “Silvio no Roseiral”, também existe um simbolismo presente e importante, mas não o único, como pretendemos demonstrar.

A narrativa trata da história deste protagonista, Silvio, que por um acaso do destino vai morar numa pequena fazenda próxima à vila de Tarma, no interior do Peru. Só isso já nos permite identificar poderosos símbolos que nos ajudarão a percorrer a história. A fazenda pertenceu, inicialmente, a um italiano chamado Paternoster que a vendeu a Salvatore, pai de Silvio, seu herdeiro final. São claras as referências religiosas dos nomes escolhidos por Ribeyro que perfazem como que uma regressão na história da religião ocidental, partindo de um Deus onipotente - o Pai Nosso -, seguido por seu filho, o Salvador, para chegar a Silvio, nome romano para os deuses e entidades que habitavam os bosques e florestas. Nessa regressão temporal podemos inferir o percurso espacial de retorno realizado pelo personagem. A saída da Lima moderna e católica para retornar à região da natureza e das religiões ancestrais que tratavam de deidades identificadas aos elementos naturais, percurso iniciado por aquele que salva, Salvatore. Cabe aqui, portanto, uma questão: de quê precisa ser salvo Silvio? Essa pergunta é, efetivamente, o trabalho do protagonista na narrativa, para a qual não necessariamente encontra uma resposta clara e distinta. Antes, o que se encontra é uma multiplicidade de respostas, sempre incompletas e frágeis que, por isso mesmo, mantêm a busca em lugar de encerrá-la.

Assim como os encontros amorosos, os mistérios - essa instância, tão literária, em que aquilo que se diz mais esconde do que revela, como nos mostra Blanchot em sua belíssima metáfora sobre as sereias e seus encantos, que abre o capítulo inicial de seu *O livro por vir*¹⁶ - nos contos de Ribeyro nem sempre se desenvolvem da maneira usual ou esperada para leitores tão acostumados às fórmulas convencionais. Embora não esteja falando sobre o mistério propriamente dito, mas sobre a literatura, Blanchot captura, ao evocar a *Odisseia*, esse efeito que Ribeyro produz com tanta mestria em seus contos e, particularmente, na construção do enigma que orienta esta narrativa.

Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão

obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta, com o romance, o que está em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Caprécia, ninguém pode rumar para essa ilha, e aquele que decidisse fazê-lo só chegaria ali por acaso, um acaso ao qual estaria ligado por um acordo difícil de entender. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento. (BLANCHOT, 2005, p.p. 6-7)

O mistério é uma construção propriamente literária em que narrador e leitor compartilham certas informações, claramente insuficientes para responder a uma pergunta ou elucidar uma situação dada na narrativa. Tradicionalmente, entretanto, o mistério se resolve até o final da trama, seja em função da ampliação das informações originais, seja em função de uma interpretação oferecida pelo narrador ou um dos personagens¹⁷. Em Ribeyro, porém, os mistérios, muito embora tenham uma construção similar, encontram uma resolução bem diferente. Melhor seria dizer uma não resolução. Ao contrário do modelo canônico, o que narrador e leitor partilharão é mais a dúvida em si do que simplesmente as informações que poderiam resolvê-la. Cada nova informação, em lugar de diminuir o campo da ignorância própria dos mistérios, parece ampliá-lo e afastá-los ainda mais de uma resposta. Essa inversão tem o efeito muito interessante de transformar o que poderia ser simples mistério em algo mais parecido com um segredo, que personagens e leitores partilham numa cumplicidade não necessariamente fundada em confiança mútua.

A história se inicia efetivamente com a morte de Salvatore, logo depois de ter comprado El Rosedal, que passa a ser, portanto a herança de seu filho Silvio. A primeira reação de nosso protagonista é de aborrecimento por lhe parecer que o patrimônio é demasiado trabalhoso e estranho. Mas essa sensação desaparece quando, pela primeira vez, ele presta atenção à fazenda herdada. Ribeyro descreve a casa do lugar como uma construção tradicional do colonialismo peruano, mas a qualifica como uma construção, na qual: "Quando se entrava no pátio pelo enorme portão que dava para a estrada, a gente se sentia de imediato abraçado pelas alas laterais e aspirado para uma vida que não podia ser mais enigmática, recolhida e prazerosa" (Grifos nossos).¹⁸

O que observamos nessa qualificação que segue à descrição é uma gradação muito própria do estilo de Ribeyro, pela surpreendente inversão que carrega: enigmático e recolhido não são atributos que evoquem de imediato a ideia de prazer com que o autor encerra a tríade;

pelo contrário, são mais usualmente associados a certa noção de desconforto, isolamento e desamparo. Esse tipo de surpresa literária não é rara em seus contos, nos quais o isolamento é comumente tratado como uma conquista desejada pelos personagens, como se observa também em outros contos, como “O professor substituto”, “Tristes querellas en la vieja quinta” e “Terra incognita”. Esses três exemplos, aliás, têm outra semelhança com “Silvio en el Rosedal”; tratam não apenas do isolamento desejado pelo protagonista, mas avançam para a invasão ulterior desse espaço de isolamento por outros personagens, não necessariamente convidados, é claro, situação que desequilibra - e por vezes destrói - o prazer obtido pelos protagonistas em sua solidão, o que também acontece no conto que aqui analisamos.

Silvio aprecia e deseja essa sensação de isolamento e afastamento do mundo. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que ele mesmo não considera que exista, na extensa superfície fora da fazenda, um lugar para chamar de seu. Silvio é descrito todo o tempo como um híbrido social, histórico e econômico, como alguém que não pertence a grupo algum: é limenho, mas descendente de italianos, o que o exclui das identidades de peruano ou de italiano; tem algum dinheiro, mas não vem de uma família tradicional, o que o elimina das classes sociais com as quais poderia se identificar; trabalhou unicamente no comércio de seu pai, desejando ser musicista; já não é jovem, mas nunca se casou ou teve a autonomia que se esperaria de um homem maduro; finalmente, mora em uma fazenda, mas nem de longe considera-se um fazendeiro.

Por fim, a descrição do Rosedal, além de bastante assertiva sobre o que se sente ao entrar no espaço - pois o sujeito “a gente” deixa bem claro que essa não é uma percepção isolada do protagonista -, compõe uma metáfora literária curiosamente correspondente à primeira definição de heterotopia fornecida por Foucault em seu *As palavras e as coisas*, estendendo essa correspondência aos atributos pragmáticos e literários dessa definição.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1999, p. 4)

Como veremos, mais adiante na análise, a descrição da fazenda como um “outro mundo” se sustenta e se repete ao longo de todo o conto, reiterando a possibilidade de compreendermos esse espaço, em sua totalidade, como uma poderosa heterotopia e até mesmo algumas de suas partes isoladas também como outras heterotopias (o jardim, o minarete, as tapeçarias, o entorno).

Silvio entrará neste mundo à parte com certo cuidado, embora de forma inexorável. O isolamento se instala gradativamente, acompanhando justamente a construção do enigma que orienta o conto. No início, este não saber assemelha-se mais a pequenas situações de

estranhamento do que a perguntas sem respostas propriamente ditas. O minarete parece deslocado - em função de sua origem oriental e islâmica - da construção tipicamente colonial da casa da fazenda. Cada cômodo é revestido com tapeçarias e painéis nos quais se pode adivinhar uma história, sem que se consiga, entretanto, localizar precisamente um fio condutor que as reúna. O jardim, por sua vez, também permite inferir uma organização, mas não um autor nem uma origem para essa ordem que, assim, dá a impressão de imutabilidade mítica. Esta pode ser considerada uma das formas como o mecanismo da memória atua neste conto. Não se trata, é claro, de uma memória pessoal, mas a ancestralidade do jardim como que estabelece uma lembrança filogenética; algum homem em um tempo tão remoto que, precisamente, escapa de qualquer memória singular, é recordado ou deixa ver sua existência na ordem da coleção de rosas que criou para o jardim.

Silvio olha para todas essas coisas que parecem mais ou menos fora de ordem ou de lugar, inicialmente como um estrangeiro curioso. Ele é o rapaz da cidade olhando para o espaço do campo. É desta posição também que ele travará os primeiros contatos com a sociedade tarmenha. Os encontros sociais logo perdem seu frágil encanto e Silvio então retorna à fazenda agora como o habitante único, separado do mundo, não mais como um estrangeiro (ELMORE, 2002, p. 210).

Nesse segundo momento do conto, o que era mero estranhamento vai se consolidar como a pergunta que orientará o protagonista pelo resto da trama. Dedicado a explorar este mundo que agora ele reconhece como seu, Silvio passeia pela casa, pelo jardim, pelos pomares e, finalmente, pelos arredores do Roseiral, como que tomando posse de seu território. Em cada espaço ele encontra conforto e alegria na solidão que o cerca. Em cada recanto, pequenos encantos: os diversos tipos de rosa, a delicadeza e a suculência dos pêssegos do pomar, a beleza selvagem dos limites da fazenda quando vistos de longe.

Todas essas descobertas rurais são feitas como que em relação a Lima abandonada, ou seja, a paisagem que Silvio descobre pertence ao campo, mas seu olhar pertence à cidade em que nasceu e à qual retorna algumas vezes de forma cada vez mais esporádica, apenas para confirmar a riqueza de sua nova vida em relação àquela abandonada definitivamente.

É preciso dizer, é claro, que grande parte deste prazer campestre se deve à posição idílica que Silvio ocupa. Ele nada tem a ver com o trabalho rural do qual cuidadosamente se mantém afastado. Um de seus primeiros atos é manter o capataz que cuida da fazenda, mesmo que não brilhantemente, mas de forma suficiente para afastá-lo da dureza desta vida.

Nas duas situações em que Silvio se aproxima desses elementos, confirmamos sua posição urbana. Há o asco pelo leite que se estraga nos corredores e um momento claramente empreendedor, em que o personagem se dedica a modernizar e tornar eficientes os métodos tradicionais de seu capataz índio. Em outras palavras, Silvio é o cidadão urbano ocupando este microcosmo dos espaços naturais, mas o faz, todo o tempo, do lugar de quem observa ou,

como veremos a seguir, procura ler os símbolos e enigmas escondidos sob a aparente desordem desta pequena natureza. El Rosedal é, antes de tudo e em contraste com aquilo que a cerca, uma fazenda de lazer. Sua vocação produtiva só aparecerá com a invasão de Rosa, a prima estrangeira.

Ao olhar para este pequeno mundo à distância, justamente quando sai dos limites da fazenda e penetra na natureza efetiva que a cerca - uma natureza hostil e para qual Silvio claramente não está preparado -, o protagonista encontra uma ordem no roseiral ancestral: "la orden formal lleva inscrita la promesa del sentido"¹⁹. Acredita ver ali uma série de figuras geométricas que imediatamente ele toma por linguagem, mesmo considerando que a identificação de uma linguagem específica só acontecerá posteriormente. Esse reconhecimento e identificação unívoca entre as noções de ordem e linguagem é um dos aspectos definidores da noção de heterotopia. Sobre espaços reais, ordenam-se, por força exclusiva de uma linguagem, outros espaços.

(...) el acto de nombrar funda y constituye la realidad: los signos no proceden al mundo, sino que son su modelo. (...) Para el sujeto que observa, no cabe duda que el espectáculo de las flores no es espontáneo ni azaroso: el jardín es una obra. ¿Quién, sin embargo, es su autor? La noción de autoría cobra aquí un sentido a la vez textual e irónicamente teológico: ya Flaubert había señalado que, para él, el artista debía estar en su obra bajo la paradójica forma de un <<pequeño Dios>> imparcial e invisible, y esa declaración parece repercutir en la perplejidad del protagonista, quien ignora la identidad y los propósitos del creador del bucólico laberinto. Lo que está en juego es el significado de ese texto escrito con flores: la forma - asume Silvio - debe tener sentido. (ELMORE, 2002, pp. 209 - 210)

A mensagem escondida no jardim não é clara e traz mais questões do que respostas. O desenho que se forma, a partir da demarcação dos canteiros, quando vistos de longe, são interpretados pelo personagem como linguagem, especificamente o código Morse, que traduziria o desenho em três letras – R, E e S. Essa mensagem, organizada em palavras possíveis, pode significar tudo ou nada, como nos mostram os insistentes esforços de Silvio por decifrá-las e atribuir-lhes algum sentido. A cada sentido que ele supõe encontrar, uma nova identidade emerge em nosso personagem. Para a palavra RES, um substantivo, Silvio coloca-se em posição objetual, submetendo-se e dedicando-se exatamente àquilo que cuidadosamente procurava evitar - a administração da fazenda. Para a palavra SER, um verbo, Silvio recupera a identidade de seu desejo mais antigo e torna-se o violinista que sonhara ser na infância. Finalmente, quando as letras assumem um sentido profético, prevendo a chegada das primas italianas e, para Silvio, do primeiro amor, ele pode encontrar neste futuro anunciado o passado que sua memória preservou.

A prima Rosa faz, no caminho inverso, o que o pai de Silvio desejara toda uma vida: vem para a América e é bem-sucedida financeiramente administrando a fazenda. Sua filha

Roxana, primeiro amor de Silvio, lhe traz também o italiano, retorno do idioma materno. O amor platônico se encerra quando a menina não é capaz de desvendar o mistério dos símbolos do jardim, e nem ao menos dar-lhe o valor que Silvio lhe atribuía e, ao contrário, dedica-se à promessa de um bom casamento que a introduza e assegure seu lugar na sociedade tarmenha.

Silvio recolhe-se, então, à torre do minarete - só entrara nela uma única vez anteriormente, quando então esse espaço lhe servira de mirante para confirmar os símbolos que vira no jardim -, agora tomada como o reduto de isolamento que o protagonista sempre desejou e, da mesma forma, como o lugar onde ele finalmente poderá ser: sozinho com seu violino e sua música, Silvio toca espetacularmente, como nunca o fizera, encontrando, por fim, a ordem solitária que passou uma vida buscando.

Las tímidas, pero tenaces tentativas de seducción del ya otoñal galán resultan estériles y, a la larga, los afanes criptográficos del protagonista no arrojan fruto: el texto y la persona amada se muestran para siempre inasibles, inalcanzables. Como la abrumadora mayoría de los personajes de Ribeyro, Silvio Lombardi vive bajo el signo de la carencia; a diferencia de casi todo ellos, la iluminación que lo visita al final de sus desvelos no es opaca ni pedestre: si la vida le ha negado el amor y la sabiduría - los dos valores por los que Fausto, ese antihéroe arquetípicamente moderno, vendió su alma al diablo -, dejándolo así en la margen de los excluidos, de todas maneras a Silvio Lombardi le queda el arte como recurso de redención y consuelo. El minarete al que sube mientras en el salón se desarrolla la fiesta es, a su manera modesta y secreta, un sucedáneo de la Torre de Marfil en la que se refugiaban los estetas decimonónicos. De hecho, hacia el final del relato el mirador cambia de función y no es ya la atalaya desde la cual los caracteres del jardín se vuelven perceptibles (...). (ELMORE, 2002, p. 213)

O mistério das letras do jardim, como dissemos, assemelha-se mais a um segredo, uma vez que só pode se instalar e fazer sentido para aqueles que leem: Silvio, o personagem urbano e letrado, e os leitores do conto. O espaço de decifração da leitura é, por definição, o espaço da cultura. Embora Silvio suponha, no jardim a própria natureza é apenas quando a cultura recobre este espaço que ele pode adquirir algum sentido, daí a heterotopia. Esta é uma operação que Ribeyro repetirá ao longo do conto uma e outra vez. A fazenda tomada como um microcosmo é, também, uma heterotopia; a relação simbiótica entre casa e personagem - a degradação de um que significa o declínio do outro e o mesmo é verdade para a recuperação de ambos - é uma alegoria, mas também, claramente, uma heterotopia; os painéis de tapete que recobrem todos os cômodos e contam sua história difusa compõem uma terceira heterotopia; por fim, o jardim e suas rosas ancestrais, formando um labirinto no qual se encontram todas as rosas do mundo: uma heterotopia e outro mundo no qual se perde e se encontra nossa personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de heterotopia de Foucault parece-nos uma importante ferramenta para entendermos o estatuto da memória na obra de Ribeyro e, particularmente, nos contos aqui analisados. A ideia de que é possível, por meio de um dispositivo discursivo, construir, sobre lugares e espaços arquitetônicos reais, outros espaços, feitos inteiramente de linguagem, mas nem por isso menos reais, autoriza-nos a interpretar esse elemento da narrativa como algo muito maior do que meramente o cenário em que a trama se desenrola, como um dispositivo que confere, ao mesmo tempo, significados importantes ao espaço em si e à memória que o captura.

Em Ribeyro, a memória se configura mais como uma recordação; este autor nos oferece a delicada alternativa de compreender a memória como aquilo que se deseja lembrar, uma e outra vez, para impedir a desaparecimento do objeto evocado.

Os espaços que aparecem nos contos de Ribeyro, portanto, efetivamente nunca existiram, pelo menos não como descritos pelo autor, nem no tempo em que a memória os situa originalmente, nem no tempo em que a memória os oferece como literatura. São, desde sempre, heterotopias. É dizer, de outra forma, que a Lima, ou a Paris, ou os jardins de Miraflores ou do Roseiral podem ter, sim, sua correspondência em cidades e jardins reais, conhecidos pelos leitores e pelo autor, mas ao falar sobre eles, Ribeyro os investe de uma série de significados que os transformam em mais do que isso, os transformam em espaços sobre os quais se acumulam outros sentidos e funções, num dispositivo que cria, uma e outra vez, outros espaços.

Ao fazê-lo, o autor cria um efeito interessante, pelo qual seus leitores, ao mesmo tempo, reconhecem os espaços descritos e descobrem neles outros, nunca antes visitados. É parte importante desse efeito que a compreensão que subjaz à leitura dos contos de Ribeyro como que estabelece um fio que alinhava toda sua obra, e que nos situa no limite entre aquilo que o autor lembra, um aspecto de certa maneira autobiográfico, e aquilo que nos identifica numa cultura latino-americana - sua memória pessoal e nossa memória coletiva. A referência latino-americana é presente até quando os espaços são outros, como as cidades europeias. A identidade de estrangeiro do narrador nos remete imediatamente a esses aspectos que não se encaixam numa cidade ou modo de vida europeu. Da mesma forma, as descrições dos comportamentos e tradições coloniais são abundantes, tanto em "Silvio en el Rosedal", como em outros contos de Ribeyro, como "O pó do Saber", "O armário, os velhos e a morte".

Este efeito que tem o poder de estabelecer a identidade inequívoca da obra do autor e, simultaneamente, torná-la universal. A memória, aqui, é coisa viva, peça inquieta e inquietante, que move o leitor por questões que ele divide com personagens, narradores e autor, porque tão humanas.

Como Silvio em seu *Roseiral* ou o protagonista de “Só para fumantes” nas muitas cidades por que passa, o leitor é convidado, a cada conto, a aventurar-se nessa jornada de decifração daquilo que é, dos espaços que ocupamos ao longo de uma vida e, de forma mais importante, dos modos de ocupação que escolhemos e que têm o poder de criar, sobre esses espaços, histórias que os transformam, que os recriam, que os tornam outros espaços, heterotopias.

Esta é uma busca e uma aventura às quais nos dedicamos voluntariamente, como os marinheiros que perseguiram as Sereias ao ouvir seu canto, mesmo que isso pudesse significar sua morte. A memória, aqui, é mesmo e antes o que ela tem de não lembrança, aquilo que ela seleciona, escolhe mostrar, mas também aquilo que ela esconde. As heterotopias se constroem, efetivamente, sobre esses vazios em que a memória mesma falha e onde se instala a recordação, se constroem, portanto, em suas falhas, naquilo que a memória apresentará como defeito, mais do que como lembrança fidedigna: " a narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência"²⁰.

O trabalho do leitor aqui é, portanto, o de ingressar nesses outros espaços e, com isso, nas recordações que Ribeyro escolhe e organiza para a partilha. É só assim, com essa compreensão singular dos espaços em seu estatuto simbólico, que podemos efetivamente conhecer, então, os personagens e a trama que se apresenta, porque é só ali, naqueles lugares determinados e tal como lembrados, que os elementos encontram seu sentido e seu destino. A redução desses espaços ao estatuto cênico significaria perder muito do que Ribeyro tem a nos dizer.

NOTAS

1. “O debate em torno do modelo teatral ideal preconiza a dramaturgia, em detrimento da realização cênica. O palco era simplesmente o lugar e a ocasião para se dar corpo e voz à palavra poética.” (Oliveira Jr, L.C.G. de, *O cinema de fluxo e a mise en scène*, dissertação de mestrado – Departamento de cinema, rádio e televisão – ECA USP, 2010).
2. Aplica-se, aqui, a distinção entre espaço e atmosfera proposta por Osman Lins em seu *Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976, p.9
3. NAVASCUÉS, J. de, *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, España: Iberoamericana, 2004.
4. LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
5. Chico Buarque de Hollanda, *Romance*, dvd, volume 3 da série, Brasil - EMI Music, 2006.
6. Os exemplos, entre os contos de Ribeyro, são numerosos: “Los gallinazos sin plumas”, “Dirección equivocada”, “Los jacarandás”, entre outros.
7. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Portugal: Veja, 1993, p.117 - 118.
8. RIBEYRO, 2007, p. 21.
9. RIBEYRO, 2007, p. 25.
10. As marcas de cigarros, aliás, são uma mensagem à parte no conto de Rybeiro. Há momentos em que os Incas, peruanos, nos mostram, com clareza, a posição submissa do narrador colonizado em terras espanholas, tanto quanto os ingleses Pall Mall o colocam em pé de igualdade com o conquistador imperial. Os Gitanes franceses fazem clara referência ao termo “cigano”, este símbolo arquetípico da perambulação, transitoriedade, elementos do deslocamento espacial cuja marca é justamente o apagamento dos atos.
11. O teatro é um lugar em detrimento de cada uma de suas poltronas e mesmo do palco, certamente também lugares, também delimitados, mas menos funcionais no que se refere à heterotopia que o conjunto gera, e o mesmo é verdadeiro para um jardim em relação a seus canteiros ou bancos, ou fontes.
12. RIBEYRO, 2007, p. 57.
13. O humor em Ribeyro é ricamente explorado por Elmore (2002) e Kossut (2004).
14. Os jardins de Miraflores, os eucaliptos da rua da infância e, finalmente, os jardins do Roseiral são alguns dos exemplos dessa recorrência. Navascués (2004) considera que os jardins presentes na obra de Ribeyro compõem essa memória construída da imagem de um bairro ou uma cidade que não apenas já não existem mais, mas efetivamente nunca realmente

existiram, exceto na percepção nostálgica do narrador.

15. NAVASCUÉS, J. de, 2004, p.61.

16. BLANCHOT, M., 2005, p.p. 3, 4, 5 e 6.

17. Como todos nós, leitores, aprendemos com as narrativas de Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle.

18. RIBEYRO, 2007, p. 197.

19. Peter Elmore, 2002, p. 197.

20. BLANCHOT, 2005, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

- ALTER, R. *Imagined cities: urban experience and the language of the novel*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- BENJAMIM, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, L.A. *Teorias do espaço literário*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BRYCE ECHEÑIQUE, A. "A arte genuína de Julio Ramón Ribeyro". In: Ribeyro, J.R. *Só para fumantes*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- CORTAZAR, J. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ELMORE, P. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de cultura económica del Perú, 2002.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. "Topologias". In: *Fractal*, n 48, enero-marzo. 2008.
- _____. "El cuerpo utópico". In: *Fractal*, n 48, enero-marzo. 2008.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- HOSIASSON, L. J. "A discreta obsessão de Ribeyro". In: Ribeyro, J.R. *Só para fumantes*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NAVASCUÉS, J. de. *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid, España: Iberoamericana, 2004.
- PIGLIA, R. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- _____. "Borges: el arte de narrar". In: *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- RIBEYRO, J.R. *Só para fumantes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- RICOEUR, P. "As metáforas da intriga". In: *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires : Seix Barral, 2014.
- SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- VALERO JUAN, E.M. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Universidad de Alicante, 2003.
- KOSSUTH, I. C de. "Cuando Ribeyro hace reír. El humor en 'Relatos santacruceños', 'Solo para fumadores' y 'Ausente por tiempo indefinido'". In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Año 30, No. 59 (2004), pp. 205-228. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4531311?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 05 maio 2016.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- OLIVEIRA Jr, L.C.G. de. *O cinema de fluxo e*

a mise en scène, dissertação de mestrado – Departamento de cinema, rádio e televisão – ECA USP, 2010.

SENNETT, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2008.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e*

na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUBIAURRE, M.T. “Hacia una metodología del espacio narrativo”. In: *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.