



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

HISTÓRIA E MODERNIDADE: EM *NINHO DE COBRAS*, DE LÊDO IVO

Adriana Nunes de Souza

MACEIÓ – 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

HISTÓRIA E MODERNIDADE: EM *NINHO DE COBRAS*, DE LÊDO IVO

Adriana Nunes de Souza

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima
Orientador

MACEIÓ – 2010

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Maria Auxiliadora G. da Cunha

M729h Souza, Adriana Nunes de.
 História e modernidade : em Ninho de Cobras, de Lêdo Ivo /
 Adriana Nunes de Souza, 2010.
 106 f.

 Orientadora: Roberto Sarmiento Lima.
 Dissertação (mestrado em Letras : Estudos Literários) – Universidade
 Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
 Letras e Linguística. Maceió, 2010.

 Bibliografia: f. 105-106.

 1. Lêdo Ivo – Crítica e interpretação. 2. Literatura moderna.
 3. Autoritarismo. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

TERMO DE APROVAÇÃO

ADRIANA NUNES DE SOUZA

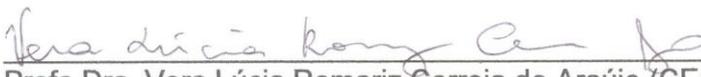
Título do trabalho: "HISTÓRIA E MODERNIDADE: EM *NINHO DE COBRAS*, DE LÊDO IVO"

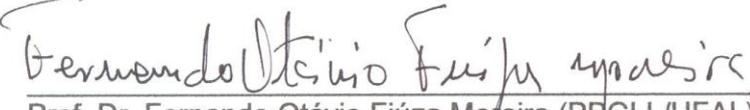
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:


Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima (PPGLL/UFAL)

Examinadores:


Profa Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo (CESMAC)


Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (PPGLL/UFAL)

Maceió, 17 de novembro de 2010.

Agradeço

“Inesquecíveis pessoas e amigos que conseguiram imprimir na minha alma e no meu coração uma vontade de estar com eles ainda mais tempo.”

(Autor desconhecido)

Agradeço em especial

A Deus, a meus pais, minha mãe (in memoriam), a minhas primas Rosângela, Rosélia e Rozi, por todo o amor e apoio.

Ao meu orientador Professor Doutor Roberto Sarmiento Lima, pela confiança, incentivo, amizade e dedicação.

A minha amiga de jornada acadêmica Vanúsia, pela compreensão, amizade e colaboração.

RESUMO

O trabalho realiza uma análise da obra *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo, sob a perspectiva da ironia romântica, numa inter-relação com a pesquisa histórica de que o romance, abertamente, faz uso. Assim, são discutidas a relação entre a memória, a história, a ficção e a representação metafórica amplamente utilizada no texto; aspectos que servem à ironia romântica e seu desvendar do ficcional no romance. Na dissertação, a crítica social será também discutida e com ela o autoritarismo e a repressão ditatorial que figuram no romance ambientado na Maceió da década de 1940 – na Era Vargas – e que mantém uma convergência de tempos com o período militar.

Palavras-chave: Literatura e autoritarismo, ironia romântica, modernidade literária, Lêdo Ivo.

ABSTRACT

The present paper analyzes Lêdo Ivo's book 'Nest of snakes' (*Ninho de cobras*), from the perspective of romantic irony, in an inter-relationship with historical research, which the novel openly uses. Thus, we discuss the relationship between memory, history, fiction and metaphorical representation widely used in the text, aspects that serve to the romantic irony and to its unveiled fictional aspect in the romance. In the dissertation, social criticism will also be discussed as long as with the dictatorial authoritarianism and repression shown in the novel of Maceio set in the 1940's – Era Vargas – which maintains a convergence of times with the military regime.

Key words: Literature and authoritarianism, romantic irony, modern literature, Lêdo Ivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I – CONVERGÊNCIA DE TEMPOS E SÍMBOLO: A RAPOSA DE NINHO DE COBRAS.....	12
1.1 “Astúcia e desnorteamento”: a antirraposa no ninho de cobras.....	16
CAPÍTULO II – FORA DO NINHO: A REPRESSÃO DITATORIAL ELIMINA QUEM NÃO JOGA O SEU JOGO	48
CAPÍTULO III – AS RAPOSAS QUE HABITAM UM NINHO DE COBRAS	75
3.1 Serafim Gonçalves.....	77
3.2 O Homem do Balcão.....	82
3.3 Piolho de Onça.....	86
3.4 A prostituta.....	94
3.5 A freira.....	99
CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

O romance *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo, é o objeto de estudo deste trabalho, no qual será analisado sob a perspectiva da teoria da literatura e da história. Assim, serão discutidas características do texto que unem construção literária e crítica social, aspectos que revelam literariamente a experiência histórica brasileira do século XX, particularmente a Era Vargas, e se apropriam do texto romanesco adaptando formalmente o enredo à ambiência de uma reflexão sobre o período ditatorial, até o período militar, que o livro discute.

Sob esse aspecto torna-se fundamental discutir o texto literário sob a ótica da memória e da ficção, sob o aspecto do discurso metafórico, da alegoria, da ironia e da modernidade. Para essa discussão utilizam-se os conceitos dos teóricos de Novalis, Schlegel e Shelley sobre a modernidade e a ironia romântica na construção do texto literário.

As questões teóricas propostas por esses autores aparecem em Irleamar Chiampi e Lélia Parreira Duarte, em textos que também são utilizados como base teórica para a análise proposta nesta dissertação. São ainda utilizados conceitos de Antonio Candido, Luiz Costa Lima e Sérgio Buarque de Holanda, em relação, especialmente, ao homem cordial.

A presente análise de *Ninho de cobras* leva em consideração duas obras teóricas sobre esse romance: *A cidade desfigurada*, de Márcio Ferreira da Silva, e *A raposa sem as uvas*, de Rubens Eduardo Ferreira Frias. As obras apresentam uma perspectiva de análise diferente da apresentada nesta dissertação, pois abordam não a questão histórica, mas a representação do espaço romanesco, sob diferentes ângulos.

Nesta análise a História, ao contrário, é fundamental, pois aborda uma perspectiva em que memória e ficção fundem-se no espaço romanescos através da ironia romântica.

Silva aborda o espaço romanescos, do cenário escolhido, a cidade de Maceió, e sua importância na construção do romance, a desconfiguração e a descontinuidade do espaço e suas consequências, a fragmentação e a visão das personagens, ruas, repartição pública, armazéns e casas são analisados quanto à sua importância na construção da narrativa e das personagens:

Analisando o espaço degradado e desfigurado em uma obra de Emile Zola, Antonio Candido (1993:55) remete-nos à valoração crítica desta espacialidade e para uma “correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento”. [...] Nota-se que essas fusões de condutas humanas implodem em espaços marcados por um desencadeamento inevitável: a morte.

Em *Ninho de cobras*, a visão desfigurada de morte perambula por todos os capítulos do livro, como nas descrições negativas dos espaços urbanos. (SILVA, 2002. p.68)

A morte aparece nesta análise como elemento importante, mas não atrelada ao espaço, Maceió, mas ao contexto histórico – período ditatorial nos anos negros de Médici —, aspecto que se associa à morte da raposa, ao suicídio de Viana, ao enterro, à tortura, à crítica social, momentos da narrativa que geram a oportunidade de desvendar os bastidores da própria narrativa, dentro do que possibilita a reflexão do texto sobre si mesmo, dentro da perspectiva instaurada pela ironia romântica, numa inter-relação com a pesquisa histórica de que o romance, abertamente, faz uso.

Já Frias traz, em *A raposa sem as uvas*, uma perspectiva analítica em que o espaço também é privilegiado, entretanto não na mesma medida tratada em *A cidade desfigurada*, pois, naquele, Maceió é o cenário de “ontem e de hoje” que se fundem entre a verdade e as lembranças reinventadas, ou seja, o autor discute a associação entre a cidade real e a ficcional.

Ninho de cobras não se impõe como um ataque sistemático à verdadeira capital alagoana, da qual descreve em apaixonadas passagens a beleza, a luz extraordinária, o porto, aberto à exportação dos produtos locais, especialmente o açúcar, o mar amplo e azul, o sol, as casas e os dramas dos homens. Desnuda o lado noturno e soturno da cidade real transfigurada pelo pecado e pelo mistério, do mesmo modo que o filme sombrio de Chico Botelho, *Cidade oculta*, revela outra São Paulo, do submundo, da prostituição, dos vícios e da violência. O Sindicato do Crime, expoente máximo do mal, disseminado em menor porte através das histórias miúdas das personagens, contrapõe-se a momentos considerados gloriosos da história de Alagoas. Entretanto devemos lembrar que transpassa todo o relato uma habitual ambiguidade e uma sutilíssima ironia, bem própria de Lêdo Ivo, talvez com discreto e saboroso tempero machadiano. (FRIAS, 2004. p.7)

A raposa sem as uvas analisa a obra capítulo a capítulo e discute em especial a ironia poética presente na construção de *Ninho de cobras* definindo a obra como “um texto complexo, instigante e renovador – uma narrativa ambígua e prismática, embora se apresente, à primeira vista, como um relato simples” (2004, p.3).

Nessa perspectiva da ambiguidade, a análise de Frias e a feita nesta dissertação se tocam, pois em ambas a ironia e a ambiguidade se fazem presentes, naquele ainda vinculada à ironia retórica, nesta definida como ironia romântica.

A análise da obra partirá das personagens, fundamentais para a construção do enredo no romance, pois nelas é configurada a crítica que perpassa todo o enredo. Assim, serão analisados inicialmente a raposa e Alexandre Viana: personagens que se destacam na narrativa como antirraposas, por não possuírem a astúcia típica do animal das fábulas e por não se vincularem ao sistema que é o regime ditatorial, desde que se entenda, por comparação e confronto, que a raposa é um símbolo natural da esperteza e da desconfiança, própria das fábulas morais, redesenhada e redefinida em *Ninho de cobras* para servir de contraponto às personagens que passam por ela, que a veem passar sorrateira pela cidade, em um ambiente que não é o dela, por direito.

Posteriormente as “raposas” serão analisadas, Piolho de Onça, Serafim Gonçalves, o Homem do Balcão e outras personagens; estas são retrato da sociedade criticada na obra e da opressão ditatorial.

O texto fará, portanto, uma análise de *Ninho de cobras* sob a óptica do cenário que no texto se mostra numa convergência de tempos em que os períodos ditatoriais brasileiros se fundem num romance em que a fragmentação e a ironia dão o tom assertivo de conhecimento da realidade, medindo os níveis de compreensão de pintura e caracterização dessa realidade ficcional.

CAPÍTULO I – CONVERGÊNCIA DE TEMPOS E SÍMBOLO: A RAPOSA DE NINHO DE COBRAS

O romance *Ninho de cobras* foi escrito durante o período militar, publicado em 1972, mais especificamente durante a ditadura Médici (1969-1974), cujo governo é considerado o mais duro e repressivo do período, conhecido como "anos de chumbo" e "anos negros".

Naqueles anos a repressão à luta armada cresceu, e uma severa política de censura foi colocada em execução. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística foram censuradas. Muitos professores, políticos, músicos, artistas e escritores foram investigados, presos, torturados ou exilados. O DOI-Codi (Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna) atuou como centro de investigação e repressão do governo militar, o aparelho policial mais atuante e expressivo do período.

Esse contexto aparece na obra numa convergência de tempos, pois o texto resgata também a Maceió dos anos 1940, a cidade da Era Vargas. Um período em que a ditadura também se instalou no Brasil e com ela a censura praticada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), a perseguição a opositores políticos, a ausência de democracia, o controle dos sindicatos, a repressão, o Sindicato da Morte (organização utilizada para queima de arquivo, para calar aqueles que se posicionavam contra o poder instituído; os membros do "Sindicato" não eram presos ou punidos, em geral eram enviados para um outro Estado e, mesmo que levados a julgamento, eram absolvidos de seus crimes).

Tal convergência de tempos na narrativa de Lêdo Ivo revela que os períodos ditatoriais brasileiros se fundem na denúncia dos desmandos do período militar, da hipocrisia de uma sociedade que vive de aparência, da absoluta falta de caráter da classe política que pensa apenas em si e jamais na população.

Em *Ninho de cobras*, a hipocrisia da sociedade associa-se ao circo que simula a vida; nele, Alexandre Viana – personagem que se suicida e que tem a consciência da repressão, não se encaixando, nem se deixando encaixar nos moldes do regime – vê tal representação e conclui que viver é estar na jaula, que somos como os animais do circo: não temos liberdade, ela é apenas uma aparência, como no espetáculo em que os animais fingem ser ainda os leões que corriam nas savanas africanas; nós, limitados pelos desmandos ditatoriais, vivemos numa falsa liberdade: festejamos, como Serafim Gonçalves na pensão da Dina, participamos dos hábitos, mas não revelamos quem somos (a personagem possui um homossexualismo latente, mas se esconde na pele de um advogado casado e culto); se revelarmos, se formos ameaça ao autoritarismo, seremos condenados à morte, como o Homem do balcão, que, ao escrever cartas anônimas, ao denunciar, morre sob a tortura do regime ditatorial.

A alegoria (como representação de pensamentos e ideias sob a forma figurada, e como uma apresentação metafórica) é um recurso empregado na obra e conduz ao questionamento, à crítica, traz o externo (o elemento social que é a ditadura) dentro do texto, para a estrutura do romance; é a alegoria que possibilita o revelar de uma ditadura que é opressora como o circo que enjaula os animais, sem permitir escolhas.

A convergência de tempos que é a intersecção da Era Vargas e do período militar revela-se, portanto, um recurso para a denúncia da repressão, do sufocamento das liberdades individuais, e se faz necessária, pois criticar a ditadura militar durante os anos de chumbo sem utilizar qualquer artifício seria entregar à censura mil razões para vetar a publicação. Lembremos que a obra foi publicada em 1972, período em que Médici aplicava com agudeza a violência e a repressão.

A estratégia do escritor foi, pois, mesclar os tempos e dar-lhes um tratamento testemunhal ficcional, ou seja, fazer do narrador um observador, uma espécie de testemunha da realidade de Maceió, que assume largo alcance de representação da vida nacional, por meio de uma lupa que aumenta as intenções diegéticas e a produção de suas imagens, com a arma da ironia, para que o relato literário não sofresse, talvez, a submissão à realidade histórica tal como esta é contada nos livros historiográficos. Os artifícios usados por Lêdo Ivo são, assim, meios evidentes de manipulação dos dados da ficção, e é pela preponderância do reconhecimento desses meios, em tudo legítimos, que o romance deve ser analisado.

Em *Ninho de cobras*, o sentimento de liberdade é apenas aparente, pois se vive a repressão, e a democracia, nesse contexto, é uma paródia de si mesma (por exemplo, Serafim Gonçalves, advogado, personagem do romance que é protagonista do capítulo “O professor”, é exemplo dessa falsa experiência, pois deseja o retorno das eleições, da democracia, para chegar a deputado e, assim, atingir seus objetivos de vida, já que os votos de cabresto garantidos pelo sogro lhe dariam mesmo vitória no pleito). Nesse sentido, a denúncia que se faz da Era Vargas com clareza é na verdade uma máscara em

que se escondem os desmandos militares dos anos de chumbo, do AI-5, uma vez que se dá, por mútuo espelhamento, o confronto dessas duas épocas da vida nacional. Num romance em que a alegoria, o símbolo e a ironia são recursos marcantes, a narrativa também se associa ao processo metafórico e representa o pensamento, a ideia sob a forma figurada.

Figura ainda essa característica do romance na união entre memória e ficção, cuja discussão é importante para a análise da obra, como o discurso memorialístico é construído no romance, de que modo se une ao ficcional, ao literário.

Torna-se, assim, fundamental discutir como o texto, como o discurso literário nos apresenta essa denúncia, como essa convergência de tempos – Ditadura Vargas, na década de 1940, Ditadura Militar, nas décadas de 1960 e 1970, em seu período mais duro – se configura no texto literário: *Ninho de cobras* possui uma narrativa fragmentada em que histórias se entretecem num todo harmonioso e crítico. Nesse entretecer, personagens fictícias unem-se a figuras da História de Alagoas, enquanto referências à Era Vargas se unem a cenas típicas da Ditadura Médici. Para conduzir tal discussão, a análise deve partir do deslindamento de um símbolo, essencial para a construção do texto literário no romance: a raposa.

1.1 – “Astúcia e desnorteamento”: a antirraposa no ninho de cobras

A narrativa inicia-se com os passos de uma raposa que sai da mata, dos canaviais, e passeia pela cidade de Maceió; é ela quem apresenta ao leitor o cenário onde desfilarão as histórias que se entretecerão na obra.

Faz-se, pois, fundamental discutir a raposa como elemento da construção literária, dado o caráter metafórico de sua aparição, e, ao mesmo tempo, certo desligamento de uma visão naturalista que porventura se possa ter do romance, já que dificilmente uma raposa apareceria pela cidade, desfilando e percorrendo suas ruas mais movimentadas.

A raposa figura na literatura como símbolo de astúcia e esperteza, basta lembrar as narrativas de Esopo, Fedro e La Fontaine, que, em suas fábulas, a utilizam dessa forma. A raposa se impõe como símbolo de liberdade, como expressão da vida selvagem e irracional, aí é que convém pensarmos melhor na questão e no modo como Lêdo Ivo tratou a personagem.

Conforme Manuel Avezé de Souza, em seu livro *As fábulas de Esopo* (1999, p.26), as Fábulas surgem quando os homens começam a trocar ideias sobre fatos do dia a dia, situações para as quais se procuravam respostas, principalmente no campo da convivência social.

Como forma literária pode-se conceituar a fábula como uma narração breve, em prosa ou verso, geralmente constituída de personagens do mundo animal, sob uma ação alegórica, que através de uma situação exemplar tem como objetivo transmitir um ensinamento moral.¹

¹Em Esopo, por exemplo, encontraremos várias fábulas com raposas, em geral como símbolo da enganação e da astúcia. Um exemplo dessa simbologia pode ser observado na fábula “O galo e a raposa” (ESOPO, 1994. p. 22), a qual narra a história de uma raposa que tenta

Segundo Concetto Marchesi, no livro *Fedro e la favola latina*, a raposa, nas fábulas de Fedro, tem o mesmo caráter da astúcia, pois esconde os fracassos e ultrapassa os obstáculos e perigos (MARCHESI, 1923. p. 64). Tal caráter de astúcia repete-se na fábula de Fedro por ter o fabulista romano apropriado-se das fábulas de Esopo.

La Fontaine também se utiliza da figura da raposa em suas fábulas, também vista como o animal astuto, esperto, que tenta ludibriar, que utiliza a palavra como meio de enganação. Lembremos que nas fábulas em geral os animais assumem características humanas, num texto com função pedagógica, que apresenta uma moral, um preceito a ser seguido.

Em *Ninho de cobras*, a raposa aparece não como o animal astuto e esperto da tradição dos fabulistas, mas como um símbolo, como aquele que apenas se esgueira pelas ruas e tudo vê, revela, delata, numa situação de desenraizamento de sua condição natural. Está num espaço que não é o seu, num cenário urbano no qual se mostra curiosa e imprudente, é a figura indesejável, é uma invasora, e por isso é tangida e morta.

Vê-se, pois, que a raposa não é apenas uma personagem do romance; é um símbolo; ela não é o animal personificado das fábulas, não traz em si uma moral, mas configura um dos alicerces da construção do texto literário em *Ninho de cobras*, por servir como um elo entre os fragmentos do texto, como um recurso da narrativa que provoca reflexão e que se associa a diversos personagens.

convencer o galo a descer de uma árvore dizendo que estavam em um tempo de paz, devido à proclamação da paz e harmonia universal entre os bichos, mas na verdade o que ela queria mesmo era devorá-lo.

Observamos, portanto, que a inserção da raposa como símbolo e seu deslocamento para um ambiente ao qual não pertence traz ao texto a sobreposição do literário em relação ao histórico, assim o romance não tem a intenção de ser um retrato do real, mas uma criação em que a ficção e o real se entrecruzam.

É o símbolo que, em seu deslocamento, sai do campo para um ambiente que não é seu, sai dos canaviais e da mata para o cenário urbano, um local que não lhe pertence e pelo qual vagueia sem rumo:

Naquela madrugada, uma raposa havia descido até o centro da cidade. Viera das matas que, mesmo à noite, guardaram nos ramos secos o calor do verão e, depois de atravessar arbustos aleijados, se afastara dos troncos e galhos que, às vezes, crepitavam surdamente no escuro. (IVO, 1997. p.11)

A raposa atingiu a primeira rua de paralelepípedos, cruzou obliquamente uma linha de bonde, desceu a Ladeira dos Martírios, e começou a vaguear pelas ruas estreitas do centro da cidade. (IVO, 1997. p.11-12)

O deslocamento da raposa, entretanto, não se faz apenas do fato de que ela foi transplantada de um ambiente rural para um ambiente citadino, mas do fato de que a raposa foge ao seu papel costumeiro encontrado nas fábulas mais tradicionais: ela é destituída de esperteza, acha-se perdida na cidade.

De sua astúcia, sua imagem mais conhecida, sobra apenas o fato de que parece buscar sobreviver, embora fracasse nisso, pois é morta por homens que são mais astutos que ela, a qual possui certo desnorreamento:

Numa mescla de astúcia e desnorreamento, a raposa voltou ao centro da cidade, entrando por outros becos. E decerto esse ziguezagueante pervagar num horizonte fuscilvo lhe deu

a visão geral de Maceió, apesar de não ter chegado às proximidades dos dois cemitérios. (IVO, 1997. p.15)

O descentramento no comportamento da raposa que migra das fábulas para o romance e sua inserção na narrativa dão ao texto um caráter de modernidade num aspecto que se tornará fundamental para a construção literária em *Ninho de cobras*: o seu arcabouço paródico.

É importante ressaltar, nesse momento, que, para esta análise, a modernidade é entendida num sentido ligado à estética: em como a narrativa e suas personagens apreendem e interagem como o contexto. Esse caráter de modernidade traz ao texto a ambiguidade: personagens que unem aparente e essencial opostos (como a raposa astuta e tola), uma narrativa que é fragmentada, pois essa fragmentação auxilia a crítica e a inserção de um contexto (o período ditatorial, em *Ninho de cobras*) que será desnudado, desmitificado na ficção.

Uma modernidade que trará ao texto as contradições da vida moderna, do capitalismo, da repressão de um sistema que exclui, censura, oprime. Nesse aspecto o conceito de modernidade utilizado aproxima-se da modernidade de Baudelaire, para o qual, segundo Walter Benjamin, o eterno e o efêmero, os conflitos da sociedade capitalista e a ambiguidade do herói estão sempre presentes na representação literária.

No descentramento, a raposa materializa uma intenção de demolir a figura tradicional da personagem das fábulas para, ressignificando-se no texto de Lêdo Ivo, passar a assumir sua condição dissonante: despreparada, atônita, perdida, deslocada. Para tal viés, avulta a ironia enquanto fingimento; não há aí um retrato do real, mas uma imagem, uma representação ficcional, a qual se

converte em crítica, um texto em que, por meio da intervenção inesperada da raposa no espaço urbano, a natureza se inverte e a história se vê incomodada: razão por que os transeuntes que viram a raposa querem matá-la. O combate à figura do animal não se justificaria de outra forma: por que matá-la? Por que sua aparição, no centro de Maceió, desperta tal animalidade nas pessoas? Questiona-se a natureza; e a sociedade mostra, nessa reflexão, sua face violenta, prelúdio para a violência que percorre o espaço da cidade e, por ampliação dos símbolos, a história brasileira, que assim se caracteriza na ficção de Lêdo Ivo.

A ironia, no romance, chama atenção para o próprio caráter de ficcionalidade do texto literário. Ela acentua essa qualidade de construção do texto, o qual deixa de ser uma representação realista da história e configura-se metafórico, poético. É a ironia — traço que vem dos tempos do Romantismo, desmascarando a ilusão de verdade presente na narrativa — que possibilita, por exemplo, a inserção da raposa, que deixa de ser astuta para ser tola, que se descentra; esse recurso, portanto, acentua a ficcionalidade por permitir seus artifícios de representação do real e passar a exhibir seu fingimento, sua ficcionalidade.

A raposa revela, assim, o caráter ambíguo da narrativa, por ser estranha à cidade, por descer da mata e esgueirar-se pelas ruas do Centro e do Jaraguá revelando a repressão ditatorial e o próprio modo de narrar: com a raposa, a ambiguidade se constrói e a narrativa aparentemente naturalista apresenta-se metafórica e alicerçada na ironia romântica.

A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia,

fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação, ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja temática não é dizer coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer (-se) numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006. p.40)

Tal exibição de artifícios de representação traz-nos a raposa que se descentra e constitui, pelo desnudamento de sua natureza fragilizada, o papel de detonar a crítica da ditadura, que atravessa toda a narrativa por meio de um fio que entretece os fragmentos dos tempos históricos concentrados no texto e possibilita uma reflexão acerca das relações dos aspectos do texto e do contexto.

Escolher a raposa como o fio que une as pedras desse “ninho de cobras” é por si irônico, pois ela é, no romance, contrária a sua tradicional representação nas fábulas: ela é tola, não esperta; perde-se na cidade e não possui a astúcia comum à personagem das histórias infantis. É a natureza lutando contra os perigos da cidade; a paisagem contra a vida urbana, com vitória da cidade sobre o mundo natural, despreparado para enfrentar os vícios e a hipocrisia, temas do romance. A infância contra a vida adulta, em última instância. Ou o conto infantil contra o romance, espécie narrativa consagrada pela modernidade.

Observa-se que o descentramento, a ambiguidade e a consequente ironia que permeiam a narrativa e a construção da personagem raposa dentro do romance trazem a ele o caráter de modernidade de que falamos. Uma

modernidade que no ambíguo revela as contradições do homem, do contexto em que a obra se insere e que se converte em crítica.

A raposa, nessa construção irônica, simboliza um mundo que se desconstrói nas contradições e desmandos ditatoriais, pois ela também é desconstruída, descentrada: é natureza e entra em conflito com os problemas postos pela cidade.

Observa-se, pois, que a raposa tem fundamental importância para o texto; é ela quem, inicialmente, nos apresenta, de modo metafórico, as concepções teóricas adotadas pelo autor na construção de seu texto. Portanto, se é que toda criação artística pressupõe uma teoria – como Lêdo Ivo afirma no posfácio de sua obra – é importante pensar em que concepções teóricas são alicerces para a construção do texto literário em *Ninho de cobras*, em que conceito de literatura habita esse ninho.

O trabalho de um poeta ou de um romancista é um trabalho crítico, regulado por uma teoria literária – por um conjunto de regras ou de transgressões que, constituindo a sua visão do mundo, pertence ao repertório geral da teoria, e exibe essa origem mesmo após ter cruzado a fronteira da prática e se ter imposto como um corpo visível, uma forma só possível dentro de uma filosofia de composição. (IVO, 1997. p. 178-179)

Para realizar a crítica política, a denúncia da ditadura, o romance alterna recursos que o integram ao ideal da modernidade e mostram a neorretórica moderna construída, ou seja, um processo retórico no qual a similaridade sobressai e o processo metafórico ganha destaque. Portanto não se pode fechar um estudo, ainda que breve, de *Ninho de cobras* sem discutir a questão da modernidade.

A retórica clássica, de acordo com Wellbery, é definida como “a arte da tomada de posição no discurso” (WELLBERY, 1998, pág. 14). O desejo de neutralidade discursiva da linguagem advindo do iluminismo impossibilita essa “tomada de posição” intrínseca à retórica clássica, como entendida por Wellbery – ou, se não impossibilita, vê com maus olhos qualquer exposição dessa tomada de posição. Se a retórica supõe “a tomada de posição no discurso”, isso significa que as posições estão previamente definidas, e que a retórica é capaz de ser criada por hierarquias sociais (e também de criar essas hierarquias – diz da capacidade do orador, produzindo e sendo produzida pela distinção): “a arte da retórica discrimina as platéias de acordo com posição, educação e caráter social” (WELLBERY, 1998, pág.14).

Nessa perspectiva, a modernidade seria antirretórica, uma vez que um dos seus traços marcantes seria o desenvolvimento de um discurso neutro, transparente e objetivo. O Iluminismo foi um golpe para a retórica clássica, pois se alicerçava na neutralidade discursiva – sobretudo no que se refere à linguagem prática, filosófica e científica. O fundamento de cientificidade dependia, ele mesmo, da afirmação da possibilidade de transparência da linguagem. O discurso científico não é antirretórico apenas do ponto de vista formal, mas, principalmente, o discurso da objetividade está articulado a práticas sociais que devem ser, por definição, “estranhas ao campo hierarquizado – o postulado da razão universal afirma que qualquer um de posse do uso da faculdade da razão pode compreender as verdades científicas” (WELLBERY, 1998).

O discurso da ciência, ao se definir como espaço de neutralidade, afirma a importância daquilo que se diz em detrimento da maneira como se diz. A

partir de então, qualquer tipo de “intervenção” visível do sujeito no conteúdo daquilo que é dito contribui para colocar em suspeita o conhecimento produzido. Nesse contexto, a retórica, a partir do Iluminismo, ficou restrita às produções letradas ou à literatura.

O que o Iluminismo alcançou nos domínios do discurso científico, o Romantismo alcançou no domínio estético. Somente com o Romantismo a retórica foi final e completamente retirada do reino da expressão da imaginação.

Antes das últimas décadas do século XVIII, o conceito de literatura cobria praticamente toda a escrita; o alcance de sua aplicação tornava-se possível em função da unidade que ligava toda a doutrina retórica, que governava toda a produção verbal. Com o Romantismo, (...) a literatura tornou-se literatura imaginativa, um campo autônomo do discurso, dotado de leis e história internas únicas. (WELLBERY, 1998, pág. 22)

A retórica reapareceu na modernidade dentro das preocupações intelectuais; entretanto esse retorno da retórica não deve ser pensado como o retorno da retórica clássica: Wellbery propõe que a retórica modernista seja tomada de acordo com a idéia de retoricidade: a percepção de que as práticas retóricas são constitutivas dos mais diversos níveis da experiência humana. Ou seja, a retoricidade torna-se a própria “condição de nossa existência”: “ela manifesta o caráter sem fundamento do discurso, que se ramifica infinitamente no mundo moderno.” (WELLBERY, 1998, pág. 32).

Nesse sentido, a retoricidade figura todo o discurso humano e revela os aspectos sócio-histórico-culturais que não estão dissociados do discurso. A neoretórica constrói-se, portanto, num processo em que a metáfora se sobressai na representação do contexto, na inserção da realidade no texto.

Em *Ninho de cobras*, vemos essa retoricidade se construindo em todo o texto em que as personagens associam-se pela similaridade ao real e representam a opressão ditatorial e associa a literatura e a história.

O conceito de modernidade destaca, assim, o ponto de vista da historicidade da literatura. Essa é marcada por noções estéticas e valores correspondentes à consciência moderna em diferentes tempos históricos. Ou seja, a modernidade de que tratamos neste trabalho não está associada a um período, mas a um conceito de fazer literário.

Lêdo Ivo mostra essa modernidade associada à forma, à construção literária ao comentar o romance no posfácio:

Escrevi uma *história mal contada*, como as que narram os ciganos e ladrões de cavalos de minha terra natal. E havia razão sobrando para adotar essa técnica de narrativas fragmentárias e colisivas, pois a história danificada estava sendo escrita numa época de ditadura e, por sua vez, se situava também, historicamente, numa outra ditadura, a do Estado Novo de Getúlio Vargas. (IVO, 1997. p. 168)

Neste conceito, a ficção e a história unem-se numa perspectiva em que o texto deixa de ser visto como narrativa linear, embora a um olhar pouco crítico pareça o contrário, em que a ironia e a crítica se fundem num texto fragmentado. A modernidade associa-se, pois, a um modo de compor que, sob olhar crítico, seja capaz de revelar a ambiguidade do texto, abrindo caminhos ao desvendamento da construção literária e não ao desvelamento puro e simples de um momento histórico preciso. Ou seja, não podemos associar modernidade ao período modernismo (século XX, no Brasil, 1922), pois ela define um fazer literário que, enfim, se expõe no texto. Essa modernidade se delineou no Romantismo, ao trazer para dentro do texto literário a noção de

ironia – a chamada ironia romântica –, pela qual o texto desfaz a ilusão da representação, chamando atenção para o caráter ficcional do texto.

A modernidade traz, assim, um valor estético contraditório e ambíguo no qual a crítica surge como um traço que o marca e o torna singular, em que nada é eterno, ou imutável, nem mesmo a narrativa, pois nela o aparente contrapõe-se à realidade (daí a ironia, o chiste e a ambiguidade presentes na modernidade e fundamentais em *Ninho de cobras*).

Essa aparência, no romance, converte-se em personagens que opõe a aparência e a realidade (daí a ambiguidade moderna), em que a ironia que revela a crítica ao mundo social é marcante. Nisto pode-se afirmar que a modernidade traz à narrativa um texto no qual unem-se o chiste e a ironia, que faz da paródia um recurso para a resistência ao regime ditatorial; um texto no qual a metáfora produz a similaridade necessária à crítica, isto é, num texto em que os aspectos metafóricos se associam à representação do real.

Esse aspecto metafórico produz, na narrativa, um símbolo: a raposa. O animal e o símbolo que constitui são exemplares da ambiguidade presente no romance, pois, ao unir a sua astúcia (característica da raposa nas fábulas e que marca a sua imagem no inconsciente coletivo) à narrativa que a faz tola, revela a crítica que se faz da oposição entre a aparência e a essência.

Tal ambiguidade se apresenta em todo o romance e configura o aparente: personagens vivem a aparência – a raposa, que é vista selvagem pelos que a oprimem e matam, é verdadeiramente ingênua –, a narrativa é aparente, por unir dois tempos – a Era Vargas e o período militar –, por mostrar um realismo que se desconstrói nos domínios do poético e no uso da metáfora.

Ou seja, o aparente em *Ninho de cobras* é fundamental por estar presente na construção das personagens: o advogado (Serafim Gonçalves) que tem uma erudição fingida; a raposa que antes astuta converte-se em ingênua; a opressão que se mascara de segurança em Piolho de Onça.

Até mesmo o tempo no romance é aparente, não há um tempo definido, mas uma convergência de dois tempos que se fazem numa narrativa também aparente, isto é, que se mostra realista, mas que na verdade está recheada de metáforas, e que encontra na ironia romântica, num fingir revelado, seu tom.

Nesse sentido, o circo, cenário para a vida que é uma jaula, torna-se, na obra, como afirma Wellbery em “Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica”, um processo de apresentação semântica no qual não se estabelece a contiguidade, mas a similaridade, ou seja, utiliza-se um processo em que o processo metafórico introduz o contexto histórico, a realidade, no discurso. Temos, pois, um processo metafórico que une referência (a jaula – objeto usado para prender animais no circo) e discurso instituído na narrativa (a vida a qual tem a liberdade cerceada pela ditadura).

Em *Ninho de cobras*, a jaula não é apenas o objeto utilizado para prender os tristes animais do circo dos quais é retirada a vida na selva ou na savana e imposta a vida nas grades; ela, metaforicamente, configura a própria vida, nós, humanos, somos quem estaria na jaula: desprovidos de liberdade, censurados e oprimidos pelos mandos e desmandos do período ditatorial. Assim, a jaula é utilizada, na narrativa, como uma referência à prisão do viver na Era Vargas, regulados pelo Sindicato da morte, ou à prisão de ser reprimido pelos militares nos Anos negros de Médici.

Esse processo metafórico é constante no romance e marca da modernidade no texto, pois esse processo é utilizado numa perspectiva em que se associa à crítica e à inserção da realidade no texto; no romance, a metáfora está entrelaçada no texto (a raposa que é antirraposa, os homens que são raposas) e associa-se à ironia convertendo-se em alicerce para a própria existência do texto.

O processo metafórico no texto de Lêdo Ivo distancia-se das regras delimitadas e aproxima-se da modernidade ao revelar uma narrativa que se configura uma colcha de retalhos, ou um ninho em que cada fragmento une-se a outro num todo de sentido. Vejamos:

Como saber a versão exata das coisas num mundo de perseguição e terror, quando ninguém sabe a verdade? A técnica de composição se nutria do próprio clima político que completava ou se ajustava ao clima estético deste século em que a fragmentação, a simultaneidade, a ambiguidade e o deslocamento de pontos de vista e focos narrativos abalaram para sempre a austera linearidade do romance praticado nos últimos séculos. (IVO, 1997. p. 168)

Vê-se que nada no texto é aleatório ou sem importância, todo ele é a realização de um projeto de modernidade: um projeto em que a ironia romântica que traz a consciência do fingimento, da ficção, torna-se a base de um texto em que o fingir, o parecer é fundamental – lembremos que até mesmo o tempo que aparentemente é a década de 1940, converte-se nos “anos negros” de Médici.

Assim, a ironia é um recurso central na construção do romance, não em sua forma tradicional, localizada em pontos específicos do texto, mas entrelaçada em toda a narrativa, em situações inusitadas (como a raposa no

centro da cidade, opondo-se à civilização, na construção das personagens (como o advogado – Serafim Gonçalves – que é o maior, em tamanho, e vê-se o mais destacado de Alagoas); ela é, pois, em *Ninho de cobras*, um recurso para a denúncia, para a crítica ao regime ditatorial; é a realização de uma ideia que se apresenta numa relação estreita entre o real e o ficcional:

Uma ideia é um conceito aperfeiçoado até o limite da ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, a contínua troca autocriadora de dois sentimentos conflitantes. (SCHLEGEL, in LOBO, 1987, p. 36-57)

Essa relação estreita é marcada pela união de personagens reais, da história alagoana, e, ficcionais que torna a crítica e a ironia ainda mais marcantes na medida em que se desfaz o limite entre realidade e ficção, tornando clara a crítica à repressão.

A ironia que se apresenta no romance é a expressão da modernidade e associa-se à ironia romântica alemã estudada por Friedrich Schlegel, para o qual esta é a construção de um sentido em constante contraste de elementos e visões contrários que submete a visão do leitor à própria construção do universo narrado, e submete a realidade representada ao jogo de ambiguidades e paradoxos construídos na narrativa.

Em *Ninho de cobras*, portanto, a estratégia narrativa destaca a aplicação da ironia romântica, experimentada pelos escritores alemães do final do século XVIII, período em que a palavra ironia assumiu significados novos a partir das especulações estéticas e filosóficas fomentadas naquele tempo na Alemanha. Sob a atuação decisiva de Friedrich Schlegel, a ironia passaria a apresentar uma natureza dupla, aberta, dialética, paradoxal ou romântica.

Nessa configuração dinâmica e moderna, a ironia romântica distingue-se por duas formas essenciais de manifestação: a visão de mundo pautada na tensão dos opostos e a atitude irônica frente à própria criação textual; suspendendo a ilusão e explicitando a artificialidade dos mecanismos de construção literária. Portanto, a ironia romântica mostra a antinomia entre ficção e mundo, no sentido de que a ficção não é um prolongamento do mundo, mas configura crítica ao mundo social.

Sob essa perspectiva, a combinação realizada na narrativa entre o realismo e o metafórico, a astúcia e a ingenuidade, a aparência e a essência, a liberdade e a prisão, a tragédia e a comédia, a luz e a sombra, em síntese, entre o bem e o mal, exprime a complexidade do homem e da sociedade, concebidos em sua natureza dupla e contraditória. Essa natureza contraditória, na qual aparência e essência são opostas, faz as personagens que habitam o “ninho de cobras” serem ambíguas, a narrativa ser aparente na medida em que o tempo é aparente (as décadas de 1940 e de 1960 unem-se) – Vargas e Militares convergem – e a fábula se desconstrói (a raposa não é a sagaz personagem das fábulas, mas a tola visitante da cidade).

Há, portanto, na obra, um diálogo crítico em que o jogo irônico do romance moderno se apresenta como uma face da crítica, da própria construção verbal, como afirma Novalis (apud CHIAMPI):

A meu ver, o que Schlegel caracteriza de forma tão perspicaz como ironia, não é senão a conseqüência, o caráter da genuína clareza de consciência – da verdadeira presença de espírito. (NOVALIS, in CHIAMPI, 1991, p. 27)

A incomum e ilógica união de democracia e opressão traz o humor e com ele a crítica, a reflexão acerca do cenário político brasileiro. Para tal crítica escolhe-se um cenário em que:

E as janelas fechadas escondiam o amor e o ódio, a expiação e o terror, o adultério e a sodomia. E, dia e noite, os relógios marcavam o fluir do tédio e da espera insensata. (IVO, 1997. p. 14)

Assim, Maceió é testemunha de um romance fragmentado em que os capítulos se entrecruzam, uma história mesclando-se a outra, todas unidas pelo fio que é o olhar da raposa.

A raposa atravessa a cidade, pois sai dos canaviais e vai ao centro de Maceió e nesse caminhar une as personagens e suas histórias ao olhar do leitor, é ela quem nos apresenta os armazéns onde a tortura é realizada; quem revela os dissimulados, pois vê o anônimo escritor de cartas – o Homem do Balcão – e Serafim Gonçalves, que crê numa falsa democracia e se esconde num casamento de aparência; quem é citada nas rodas de conversa e quem provoca um questionamento fundamental: haverá civilização?

Seu olhar e sua presença são, pois, um veículo de crítica, porque seu revelar é que provoca a reflexão: num lugar onde a violência é indiscriminada, onde a tortura está presente, onde a censura proíbe as discussões, onde as pessoas precisam viver de aparência, existe uma civilização?

Logo, não apenas a cidade é atravessada pela raposa, mas toda a tessitura do romance: ela está presente em diversos capítulos, é vista por várias personagens, apenas Alexandre Viana – personagem que não se submeterá ao regime e morrerá por isso – não a vê. O animal está nas rodas

de conversa, no olhar dos que vigiam e, ao esgueirar-se pelas ruas do centro, age como os representantes da ditadura, como seus olhos, que tudo veem e que punem todos os que a ela são contrários.

A raposa configura, portanto, crítica e seu percurso revela a transitoriedade da narrativa, da história, pois seu caminho revela a repressão ditatorial e a convergência de tempos (Vargas – Período militar), mostra ainda as várias histórias que se unem no *Ninho de cobras*, ao passar por várias personagens do romance. Ela expressa, nesse sentido, a modernidade, na qual a fragmentação, a simultaneidade e os deslocamentos de pontos de vista são constantes:

A modernidade não é somente admitir o transitório na arte, mas contar com o que Freud, Marx e Artaud elaboraram mais tarde nas teorias psicanalítica, econômica e teatral: o profundo mal-estar da civilização devido às pulsões agressivas e de ódio que fundamentam a natureza humana (CHIAMPI, 1991, p. 100)

Mas não apenas isso, o animal, “mistura de astúcia e desnorteamento”, traz um contraste entre passado e presente, entre o selvagem e o urbano, é o seu olhar e o olhar dos outros sobre sua morte que desnuda a crítica às ditaduras que se instalaram no Brasil do século XX, que traz à tona as reflexões das personagens e estas dão ao leitor as histórias em que o autoritarismo e a repressão ditatoriais incorporam-se à estrutura narrativa e fazem do texto uma metáfora política a serviço da resistência.

O próprio autor, Lêdo Ivo, em suas reflexões publicadas como posfácio à obra e intituladas “A propósito de uma raposa”, afirma que o animal exerceria

fundamental papel no romance, pois ela estaria transfigurada do inconsciente e estaria a serviço da construção literária, de um texto híbrido:

Mas um dia essa raposa da infância, símbolo da noite, do sonho e da liberdade, haveria de sair, transfigurada, das profundezas do inconsciente para ser a personagem, talvez principal, de uma história, *Ninho de cobras*, que não ousei chamar de romance. E assim procedi sensível à circunstância de que vivemos num tempo estético marcado pela emergência de gêneros ou textos híbridos, sem nome. (IVO, 1997. p.167)

A raposa passeia pela Maceió da Era Vargas, em *Ninho de cobras* a cidade é descrita de modo sinestésico, num texto claro, repleto de sensações táteis, visuais, olfativas, de aparente apresentação típica das narrativas naturalistas. Diz-se aparente naturalismo, pois a obra opõe-se à precisão naturalista e mesmo essa descrição revela a ambiguidade presente na obra, pois o romance possui representação metafórica marcante:

Momentos depois ela parava junto aos degraus da Associação Comercial, contemplava as colunas brancas do edifício que se projetava na negridão da noite, como uma sombra leitosa e virginal. Chegou a subir dois ou três degraus. A alguns metros dali, no escritório da Western, um telegrafista estava acordado, e sua vigília era doce como o próprio sono e se mantinha levemente no ar amarelecido de uma sala, enquanto ele, o olhar fixo na ilustração de uma folhinha, esperava os sinais fortuitos que, através dos cabos submarinos, atravessavam a noite granulosa das águas, onde nenhuma estrela fugia. (IVO, 1997.p. 13)

Minutos depois, a raposa sentia nas narinas um cheiro de sangue e carne crua. Estava atravessando exatamente o largo diante do qual se erguia o Mercado Municipal, que cheirava a frutas e matadouro. De repente, porém, esse odor nauseante era substituído por um longínquo mas discernível cheiro de oceano. (IVO, 1997. p.16)

E esse cheiro, vindo de todos os lugares, dos estuários dos rios, dos tabuleiros e barradas, do fundo dos recôncavos, das dunas e rios, das praias nuas, dos campos brejados, dos vales e lagoas, misturava-se ao sono dos homens, ao que neles era mais especificamente humana, terrestre e vital, como a ambição, a mendacidade, o adultério, ou certa crueldade mais ostensiva durante o mormaço, como se a nutrisse a cega luminosidade do dia mole e pleno. (IVO, 1997. p.17)

Tais sensações dão ao leitor a exata noção do que fora Maceió da década de 1940 e, o mais atento, consegue visualizar as ruas do Centro e do Jaraguá,² prédios como a Associação Comercial e o Palácio do Governo que ainda hoje chamam a atenção pela arquitetura, os armazéns, muitos ocupados por bares e lojas, o porto, tudo se apresenta numa descrição pictórica, ou seja, num texto em que cada objeto, lugar, sensação, é descrito com detalhes que juntos formam a imagem do todo, que trazem ao leitor a Maceió da Era Vargas.

Neste ponto torna-se fundamental lembrar que Maceió está marcada no texto, suas peculiaridades (o cheiro de cana-de-açúcar nos armazéns do Jaraguá, o palácio do governo, a praça, o centro da cidade, as ruas e becos), mas poderia ser outra cidade do Brasil. É necessário relativizar a questão, pois o fato de a cidade estar descrita e ser cenário para o enredo não nega a universalização do tema, da crítica ao regime ditatorial que trouxe a opressão e o medo às cidades, à população brasileira.

Para discutir tal questão torna-se necessário pensar na teoria proposta por Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, quando discute função total e função social na literatura.

² Bairro tradicional da capital alagoana, o Jaraguá faz parte da história da cidade, nele ela nasceu e desenvolveu-se. Bairro de antiga boemia, localizado na zona portuária, próximo ao Centro, foi durante muito tempo ponto de encontro de intelectuais e personalidades ilustres de Alagoas.

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. (CANDIDO, 2004. p.55)

A função social (ou “razão de ser sociológica” para falar com Malinowski) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade. (...) Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes que passam a formar um das camadas de significado da obra. (CANDIDO, 2004. p.55-56)

O social em *Ninho de cobras* é claramente associado a Maceió, cenário da trama, e alcança sua universalidade quando o tema proposto é tratado literariamente, chegando, pois, à função total. Não se pode afirmar que o romance é, pois, um romance sobre Maceió apenas, pois reduziríamos a obra à sua função social. Esse não é o caso, pois a obra universaliza sua temática ao construir suas metáforas e ironias; ao estabelecer a convergência de tempos: Vargas (na Maceió da década de 1940) e período militar.

A metáfora do “ninho de cobras”, proposta no título, já estabelece isso; há nela uma ambiguidade que é inerente à obra: a raposa que é antirraposa, o erudito que é aparente, a opressão que se diz pacificadora, o tempo que une duas épocas distantes. A ambiguidade do título, que Lêdo Ivo só faz crescer quando tenta explicá-lo no posfácio ao romance é, portanto, própria à literatura e à sua representação do mundo, e vincula-se ao estabelecimento da função total da literatura, trazendo a universalidade do tema.

Na Maceió descrita e universalizada está uma raposa. Pensar no porquê da escolha deste animal como olhos do narrador e do leitor na obra torna-se importante, pois é ela quem nos conduz na narrativa revelando a repressão e fazendo refletir a respeito do jogo entre o aparente e o real.

É ela quem cose os fragmentos da narrativa, várias personagens testemunham a raposa a esgueirar-se pela Maceió da década de 1940: a sentinela no quartel de polícia, a freira que abre a janela para o beco, um guarda que a reconhece.

No quartel de polícia, uma sentinela, que bocejava de sono, viu a raposa movendo-se ao longe, mas em nenhum instante lhe passou pela cabeça que se tratasse de outro bicho que não fosse um cão vadio. No Hospital de São Vicente algumas janelas estavam iluminadas. Uma se abriu exatamente no momento em que ela atingia a calçada oposta, mas a freira descerrou para espreitar por um momento a hirta desolação da noite, paralela à sua vigília, não viu o animal que se esgueirava em direção à esquina. (IVO, 1997. p.16)

Foi então que um guarda descobriu a raposa com os seus olhos bugalhados e a reconheceu como se ela fosse a mais preciosa e jamais conseguida relíquia de sua infância. Chamou por um companheiro e a apontou. (IVO, 1997. p.19)

A cada capítulo, a cada fragmento a raposa é configurada elo para o texto literário, pois em diversos momentos da narrativa é citada pelas personagens que as protagonizam: no suicídio de Alexandre Viana,

Morreu sem ter visto a raposa que, desde o começo da madrugada, passara a vaguear pelo centro da cidade. Naturalmente não poderia tê-la visto no momento em que ela se detivera perto de sua casa para beber água num pequeno charco, pela simples razão de que não se encontrava ali, pois não dormira em casa nem mesmo dormira, esta era a verdade.

Poderia ter encontrado a raposa no instante anterior em que esta, rondando perto dos armazéns de estiva em Jaraguá, parara nas imediações da agência da Western Telegraph Co. (IVO, 1997. p.37)

Em “O roupão” as mulheres comentam na enfermaria:

- Então os homens mataram a raposa....

A mulher estava deitada na cama de uma das enfermarias do hospital, onde fora internada como indigente. Estendera-se de modo a ficar como a cabeça alta no travesseiro dobrado. Vestida num roupão cor de vinho, escutava a história narrada pela companheira de enfermaria que lhe ficava à esquerda, uma mulher magra que trazia no rosto, no pescoço e nos braços (e certamente nos resto do corpo oculto por um bata suja) pequenas manchas negras. Era a história de uma raposa morta, naquela manhã, no centro da cidade. (IVO, 1997. p.59)

No capítulo intitulado “O homem do balcão”, personagens fazem outra referência à raposa: “No bonde, os dois advogados conversavam sobre a morte da raposa.” (IVO, 1997. p.73). Vê-se que o animal é, pois, fundamental para o texto.

Em *Ninho de cobras*, a história se faz tão entretecida no texto literário que a raposa se transfigura, como afirmado, da astuta criatura das fábulas numa “mistura de astúcia e desnorreamento”, deslocando-se de sua habitual astúcia para o papel de completo desnorreamento.

Com isso, o símbolo em que se converte a raposa representa a ditadura militar como um período que deixou no brasileiro os sentimentos de perplexidade e falta de rumo, revela no texto literário como a ditadura traz ao brasileiro a perplexidade e o mistério, a ambigüidade do próprio regime que possui suas raposas astutas – homens que, como o animal, esgueiram-se

pelas ruas para observar a vida, para denunciar os segredos e as opiniões dos cidadãos contrários ao regime.

O esgueirar-se da raposa, que sai dos canaviais e chega ao centro da cidade, revela, traz à luz, os desmandos ditatoriais, as raposas e antirraposas, e configura um elo entre os tempos que convergem na narrativa. Ela não está em um tempo específico, não pertence à Era Vargas, como os retratos de Vargas nas paredes ou as personagens da sociedade alagoana que figuram na narrativa – como Quintela Cavalcanti e Armando Wucherer – nem ao período militar, como os soldados que, militares, torturam-na e matam.

A raposa, mistura de “astúcia e desnorteamento”, está desnorteada também no tempo, sua ambiguidade estende-se à convergência de tempos, fundamental no romance. O animal está em Vargas, mas caminha para os “anos negros” de Médici, como se sua descida ao centro da cidade fosse a caminhada da história que saiu de uma ditadura e desaguou em outra.

Pode-se afirmar que a raposa é a síntese dos tempos que convergem no romance. Ela, como os períodos ditatoriais, deixa marcas na cidade, urina, marca território, vê tudo o que acontece, delata, está em todas as rodas de conversa, sua presença é sentida, ainda que mascarada (afinal, muitos a veem como um cachorro); ela, numa modernidade que se apresenta na narrativa, configura também marca do velho mundo literário: a fábula que saiu ao contrário, pois ela é uma antirraposa.

Uma máscara de que as ditaduras também se valem; ora como presença preventiva e moralizadora, como a personagem Piolho de Onça, o qual é um torturador bem-vindo na sociedade, por trazer segurança; ora como

uma democracia frágil e enganadora, como a que elegeria Serafim Gonçalves pelo voto de cabresto.

A raposa revela-se ambígua, portanto, não apenas em sua personalidade que é astúcia – possui certa esperteza, ela se esgueira, espiona, e veste uma máscara, por apresentar-se a astuta criatura das fábulas, mas revelar-se desprovida de esperteza ao se deixar acuar e ser morta no centro da cidade.

Máscara, como a vestida por Serafim Gonçalves, que finge um casamento perfeito o qual é na verdade um trampolim político – e desnorreamento – por possuir certa naturalidade e ingenuidade e morrer devido ao seu descentramento, devido a não se integrar ao regime ditatorial que sem qualquer justificativa elimina aqueles que a ele se opõem. Sua ambiguidade estende-se ao tempo, ela está na Maceió da década de 1940, da ditadura Vargas, e nos leva à ditadura Médici, aos “anos de chumbo” do período militar.

Mesmo a civilidade do regime é questionada: Serafim Gonçalves (personagem do romance, advogado e professor, homem partidário de Vargas, com ambições políticas, representante da elite), ao se surpreender com a presença do animal questiona não somente a cidade de Maceió, mas todo um país em que a ditadura, como a raposa, percorre e deixa sua marca nas ruas, nos bares, nas casas, nas conversas e nas ações daqueles que, sem opção, têm de se submeter ao autoritarismo: “Uma raposa em pleno coração da cidade! E ainda dizem que Maceió é um lugar civilizado – comentou Serafim Gonçalves.” (IVO, 1997. p. 23).

Em *Ninho de cobras*, a raposa não é o astuto animal, este papel é dado a outras personagens do ninho, homens que se convertem em raposas, por

serem espertos, maliciosos, astutos, enquanto a raposa, animal que percorre as ruas da cidade, é, nesse contraponto, uma antirraposa.

O animal está desorientado diante da cidade que se apresenta, vagueia sem destino certo pelas ruas, está perplexa, como o brasileiro, diante da opressão ditatorial. Essa antirraposa revela a convergência de tempos, ela perambula pela Maceió da década de quarenta, mas sua perplexidade alude aos anos negros de Médici, nos quais o AI-5 e a censura foram elevados dando a população e à imprensa o medo e a falta de perspectiva da liberdade. A vida, assim como a do animal que passeia por Maceió era feita de um esgueirar, de um esconder-se, afinal qualquer opinião contra o regime poderia ser punida com a tortura ou a morte.

Os anos negros trouxeram as verdadeiras raposas à narrativa, personagens que matam e torturam, como Piolho de Onça – membro do Sindicato da Morte; Serafim Gonçalves – que vive de aparência e tem ânsia de poder político; juízes; desembargadores; o Homem do balcão – que escreve cartas anônimas, nem sempre verdadeiras; Alice – esposa de Alexandre Viana – vive mergulhada no fingimento, no artificialismo, em seus bibelôs.

A sociedade, o ninho das cobras, é habitada por essas personagens que são raposas por reunirem a malícia e a astúcia da raposa das fábulas, que engana, explora, se utiliza de uma esperteza que não é sinônimo de sabedoria, mas de mau-caráter. São essas as raposas que fazem a civilização inexistir, são elas as raposas que vagueiam no centro – com rumo, ao contrário do animal símbolo – seja ele matar, destruir, torturar ou vestir uma máscara social.

Ninho de cobras revela, pois, uma civilização que inexistente e converte-se em barbárie, em selvageria, mergulhada na violência, no autoritarismo, na

censura, na repressão do regime que tudo vê e a todos julga, trazendo o medo e a tortura à sociedade. Essa civilização ausente é-nos mostrada no esgueirar-se e na própria morte da raposa.

O animal é morto a pauladas no centro da cidade, morto sem qualquer possibilidade de defesa, sem qualquer justificativa clara para sua condenação, assim como não têm justificativa as mortes do regime ditatorial, seja ele o de Vargas ou o militar, apenas os desmandos e a arbitrariedade são pretexto para disseminar o medo e a morte.

O guarda que chama companheiros e mata a raposa é o poder instituído, a ditadura dos “anos negros” que faz as cidades cheirarem a perigo. Novamente vê-se no romance a convergência de tempos, são soldados da Era Vargas que se convertem em personagens da Ditadura Médici.

Depois, tornou-se mais imperiosa a sua convicção do perigo. Homens se aproximavam dela, grotescos como espantalhos, as beicarias abertas num sinal de impiedosa alegria, portando instrumentos mortais que haveriam de golpeá-la. (IVO, 1997. p. 20)

A raposa, portanto, ao morrer, revela uma alegoria para a indiferença, a apatia e a ausência de solidariedade dos homens, ela, animal silvestre, morta em praça pública violentamente, acaba recolhida como lixo, sem que ninguém protestasse contra tal violência – seria o animal mais uma vítima da violência gratuita e indiscriminada dos regimes ditatoriais (lembramos que não por acaso – nada é casual no texto literário) quem deseja matá-la é um policial.

A imperiosa alegria diante da morte, da violência, revela essa insensibilidade, pois as pauladas torna-se um simples espetáculo, a morte, um

motivo de aplauso, são apáticos por nada fazerem para salvar o animal, ou lutar contra os regimes ditatoriais.

Era a morte que incandescente e perversa a alcançava, alterando a sua inconfundível beleza animal, tumultuando-lhe o sangue, destruindo a sua ardente harmonia de movimentos, tornando vítrea a sua visão da manhã cristalina e fantasmagórica.

Desfigurada pelos golpes que os homens lhe haviam vibrado, ela ficou jazendo durante mais de uma hora sobre as pedras da rua. Era um montão de carnes e pêlos informes e ensangüentados, e em torno dele se revezava um círculo de curiosos, cambiando os comentários mais variados. Quando o dia já clareava por completo, uma carroça de lixo parou perto do ajuntamento, e o cadáver da raposa foi jogado entre os monturos. (IVO, 1997. p. 20-21)

O simbolismo de sua morte é, em *Ninho de cobras*, ainda mais significativo: é no momento da morte que a raposa tem consciência do perigo, enxerga a cidade como ela é: o ninho de cobras, a toca das raposas que matam e torturam impiedosamente. A “morte que incandescente e perversa a alcançava” é alegoria, símbolo, da perda da ingenuidade e da naturalidade que subsistiam no homem.

Em períodos ditatoriais, não há lugar para a ingenuidade ou brandura, mas há a necessidade de luta, de resistência; não se pode, como fizera a raposa, vaguear pela cidade sem ter rumo, é necessário um rumo e uma consciência do perigo, da censura, da dor que o regime traz à sociedade.

Por sua ingenuidade, por seu desnorreamento, o animal foi morto, converteu-se em antirraposa, mostrou-se o oposto da astuta raposa das fábulas; as verdadeiras raposas a mataram, enganaram, dissimularam, torturaram ao longo da narrativa.

A morte do animal a pauladas representa ainda a impossibilidade de natureza na cidade; não somente o natural enquanto representante da selva, das matas, como a raposa morta que ao ser avistada na cidade provoca o questionamento: haverá civilização em Maceió? Pergunta que pode ser transposta para um questionamento da civilidade numa sociedade capitalista, e não apenas na capital alagoana, pois o romance revela o Brasil ditatorial e não apenas a Maceió da década de 1940.

Uma raposa em pleno centro da cidade! E ainda dizem que Maceió é um lugar civilizado – comentou Serafim Gonçalves, à porta do Bar Colombo, após afastar com um gesto um pedidor de esmolas que usava um chapéu de folhas de ouricuri. (IVO, 1997. p. 23)

Mas também a natureza enquanto justeza de caráter, ou boa índole, pois Alexandre Viana, personagem que é análoga à raposa pela ausência de malícia e por sua visão da vida – da jaula que lima a liberdade – é também morto, suicida-se, tenta a libertação diante da opressão ditatorial a qual utiliza as raposas – estas sobrevivem por se integrarem à corrupção do sistema – para enganar e destruir tudo o que se opõe ao regime.

Ela, que nesse esgueirar revela também os desmandos, com sua morte violenta e anônima (passara-se por um cão: “Ora, à distância, ela perdia a sua forma e conteúdo originais para transformar-se em um cachorro” – IVO, 1997. p. 38) une-se à tortura e à morte trazida pelo autoritarismo ditatorial, pelo Sindicato da Morte, figura-se exemplo de resistência e de dor.

Tal união é, logo, desnudada durante todo o trajeto do animal ao longo da narrativa: seu passeio pela capital alagoana, incógnita, descobrindo

segredos, denunciando como espiã os acontecimentos e sua morte, apresentam a convergência de tempos que figura na obra.

O soldado que a golpeia é o que defende Vargas, mas aproxima-se dos anos negros de Médici, período em que a tortura e as prisões políticas da ditadura militar foram constantes; a ausência de malícia que a leva a morte, também se transfigura da Maceió da Era Vargas, para o período militar, no qual aqueles que, por ingenuidade ou imprudência, eram naturais, faziam o que desejavam, arriscavam ser presos pelo regime.

A naturalidade, a liberdade, não é tolerada em períodos de repressão, a raposa que vagueava sem rumo pela Maceió da década de 1940 foi morta por ser natural, por desafiar a ordem – o que é do campo, lá deve ficar, os que pertencem à cidade nela permanecerão – tal qual nas décadas de 1960 e 1970 eram punidos os que, exercendo a liberdade, faziam suas ideias percorrerem as cidades, os bares, as escolas; a censura dos anos negros é tornada símbolo na morte da raposa de *Ninho de cobras*.

A alegria dos que buscavam golpear o animal constitui, na narrativa, a felicidade de revelar o delator, aquele que tudo vê e que são os olhos do regime; constitui a punição e a busca de uma civilização perdida no caldeirão de violência trazido pelo regime ditatorial, a morte da raposa é, pois, também alegórica, constitui parte da crítica e da convergência de tempos que se constrói no texto literário que é *Ninho de cobras*.

A raposa faz-se tão presente no entretecer da narrativa do romance que outros personagens em situação de opressão ou de morte são comparados a ela – o Homem do Balcão cujo “insensato amor à vida transformou-o num bicho, talvez numa raposa”, é exemplo disso:

Como as raposas que vagavam, perdidas nas ruas embaçadas da cidade estranha, procurando uma saída no labirinto de cal e tijolo, eram os homens. E cada um de seus passos os aproximava do lugar em que a sentença de um tribunal ilocalizável e todavia soberano e presente seria inflexivelmente cumprida. (IVO, 1997. p. 101)

A personagem é um homem anônimo que se ocupa em escrever cartas anônimas denunciando adultérios, traições, falas das pessoas que vivem na cidade, e que será punido por falar, por denunciar; seu comportamento pode ser associado diretamente ao comportamento da raposa alegórica das fábulas, como já discutimos, ele age com astúcia, com esperteza, engana, mantém o anonimato, esconde suas intenções reais, assim como a raposa alegórica das fábulas que, como dissemos, tem comportamento que será usado para um ensinamento moral, ela é a enganadora, ela cria suas verdades: finge haver lei a qual não há (como em “O galo e a raposa”, de Esopo), faz uvas serem ruins por não poder tê-las (como em “A raposa e as uvas”, de Esopo e La Fontaine).

A raposa configura crítica e seu percurso revela a transitoriedade da narrativa, da história; ela expressa, nesse sentido, o despontar da experiência da modernidade, na qual a fragmentação, a simultaneidade e os deslocamentos de pontos de vista são constantes:

A modernidade não é somente admitir o transitório na arte, mas contar com o que Freud, Marx e Artaud elaboraram mais tarde nas teorias psicanalítica, econômica e teatral: o profundo mal-estar da civilização devido às pulsões agressivas e de ódio que fundamentam a natureza humana. (CHIAMPI, 1991, p. 100)

Mas não apenas isso, o animal, “mistura de astúcia e desnorreamento” traz um contraste entre passado e presente, entre o selvagem e o urbano, é o

seu olhar e o olhar dos outros sobre sua morte que desnuda a crítica às ditaduras que se instalaram no Brasil do século XX, que traz à tona as reflexões das personagens e estas dão ao leitor as histórias em que o autoritarismo e a repressão ditatoriais incorporam-se à estrutura narrativa e fazem do texto uma metáfora política a serviço da resistência.

Tem-se, pois, em *Ninho de cobras* um romance que une história e ficção, retirando os véus do regime e provocando a reflexão a cerca de suas arbitrariedades e desmandos, como afirma José Assunção Silva:

Nas mãos dos mestres, o romance e a crítica são meios de apresentar ao público os aterradores problemas da responsabilidade humana e de discriminar psicológicas complicações; já que o leitor não pede ao livro que o divirta, mas que o faça pensar e ver o mistério oculto em cada partícula do Grande Todo. (apud CHIAMPI, 1991, p.206)

Lêdo Ivo deu ao leitor esse fazer pensar, esse revelar do oculto através do texto, de suas metáforas, chistes, ironias. Em *Ninho de cobras*, mostrou, portanto, que “o artista da modernidade contará histórias de seu século vistas sobre outro prisma” (CHIAMPI, 1991, p. 101).

Assim, o autor tornou-se, na obra, o criador que, como ele afirma no posfácio, realiza a seleção de elementos, lembremos que essa é parte dos atos de fingir, discutidos por Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, e combina-os de modo a tecer o fictício e instigar a reflexão e a crítica:

Um criador literário nutre-se da pluralidade de imagens e versões de sua obra, de leituras e desleituras sucessivas, e a ambigüidade, no tempo e no espaço, é um dos ingredientes da sua ambicionada sobrevivência. Sem as leituras que os

recriam, os textos morrem como peixes fora da água ou como o vento no coração da calmaria. Muitos leitores ignoram que, para a fatura de um só personagem, um romancista se abastece em fontes inumeráveis; e do material heteróclito é que surge trabalhado pela imaginação, o figurante que parece ser uma dádiva generosa da intransplantável vida real. (IVO, 1997, p.171)

A raposa de *Ninho de cobras* também é fundamental para a compreensão da construção textual no romance; nele o discurso literário sobrepõe-se ao historiográfico ou memorialístico sem perder o tom de denúncia, de crítica, pois ela é um pilar da construção literária; ela causa espanto, ela é um elemento estranho ao tratamento realista na descrição da cidade, está ao lado de prédios, ruas e praças da capital alagoana, está fora de seu lugar, da mata, dos canaviais, está fora até mesmo de sua característica literária comum, pois deixou de ser sinônimo de esperteza e passou a misturar astúcia e desnorreamento; deixou de coagir e enganar, para ser a caça e morrer.

Poderia ter se encontrado com a raposa no instante anterior em que esta, rondando perto dos armazéns de estiva em Jaraguá, parara nas imediações da agência da Western Telegraf Co. – como se a seus afiados ouvidos de animal da mata pudesse chegar o código cifrado que vinha silenciosamente do mar, pelos cabos submarinos. (IVO, 1997. p. 37)

Pode-se afirmar, pois, que em *Ninho de cobras* a raposa permeia todo o texto; ela é fundamental para a sua compreensão do enredo que se constrói, ela é um símbolo que apresenta ao leitor a convergência de tempos que se faz na obra.

CAPÍTULO II – FORA DO NINHO: A REPRESSÃO DITATORIAL ELIMINA QUEM NÃO JOGA O SEU JOGO

Se a raposa de *Ninho de cobras* se encontra desfigurada, desnorteada pela repressão; se morre, por não fazer parte do sistema, por representar o brasileiro que, oprimido pela ditadura, mudo por submeter-se à censura, acaba também desnorteado, sem rumo; Alexandre Viana é seu paralelo, pois, assim como a raposa, parece trazer uma ingenuidade; ele não tem o cinismo dos outros personagens do romance, ele comete o adultério, mas isso não o torna artificial como outros personagens do romance; ele não é dissimulado, não finge ser o que não é, como faz o professor Serafim Gonçalves, que expõe sua biblioteca como símbolo de uma sabedoria e poder que não possui, ou que esconde e disfarça matreiramente, como uma raposa das fábulas, sua sexualidade.

Alexandre Viana é a única personagem que não vê a raposa passar, embora em diversos momentos do romance saibamos que eles estiveram próximos fisicamente no espaço da narrativa:

Morreu sem nunca ter visto a raposa que, desde o começo da madrugada, passara a vaguear pelo centro da cidade. (...) Poderia ter se encontrado com a raposa no instante anterior em que esta, rondando perto dos armazéns de estiva em Jaraguá, parara nas imediações da agência da Western Telegraf Co. – como se a seus afiados ouvidos de animal da mata pudesse chegar o código cifrado que vinha silenciosamente do mar, pelos cabos submarinos. (IVO, 1997. p. 37)

Ele não vê o animal, pois a raposa denuncia, como uma presença incômoda, a interromper a calma do dia e da cidade, interrompendo o fluxo

narrativo, a hipocrisia, a morte, a tortura, os desmandos e a arbitrariedade de uma sociedade que se constitui do medo, da repressão, da injustiça dos períodos ditatoriais, de homens que utilizam seu poder econômico e político para matar, roubar e destruir todos aqueles que se opusessem ao regime e Viana não faz parte desse grupo de personagens; ele, também como a raposa, está desnordeado pelo regime, Alexandre Viana e o animal, se estiveram próximos no espaço, ainda que não se tenham visto, estavam ainda mais próximos em suas características:

A freira pensou em Alexandre Viana como se ele tivesse sido uma raposa que, na madrugada longa, fora perseguida por caçadores invisíveis e, finalmente, sacrificada. Assim, na verdade, eram todas as criaturas: acoçadas por um grande caçador que as abatia para que elas pudessem penetrar no verdadeiro jardim da vida. (IVO, 1997. p. 132)

E ali estava o rosto amarelado de Alexandre Viana, fino como o focinho de uma raposa. Deus não quisera que ela se mantivesse à margem da vida, no convento que, ao anoitecer, era o refúgio das andorinhas. (IVO, 1997. p. 133-134)

Por isso pode ser comparado ao animal que se esgueirava pela Maceió da década de 1940, como fizera a freira insone, que da janela assistia à vida das personagens que habitavam o ninho das cobras.

Pode-se, pois, afirmar que Viana se destaca no conjunto das personagens de *Ninho de cobras*, ele é a personagem que sente a repressão do regime e acredita ser a vida uma jaula, que é casado com uma mulher: Alice, cujos bibelôs são o passatempo; e que possui um amante, é o homem o qual vaga pelas ruas e depois comete o suicídio.

Seu suicídio é motivo da conversa de vários personagens no romance, levantam-se suspeitas de que não havia sido suicídio, de que ele havia sido morto pelo Sindicato da Morte:

Naquela manhã, o enfermeiro que lhe viera aplicar a injeção (não era propriamente um enfermeiro, mas um servente que meses antes varria as enfermarias do hospital, e fora subitamente promovido, porque, de tanto olhar o verdadeiro enfermeiro prático que também fora servente como ele, terminara aprendendo a ferver uma seringa, serrar uma ampola e espetar a agulha na carne rugosa dos doentes) contara-lhe que um homem se havia suicidado e o cadáver já estava no necrotério. (...) matou-se com um tiro. Mas há quem diga que ele foi assassinado pelo Sindicato da Morte. (IVO, 1997. p. 60)

Sua morte, ao estar presente em diversos momentos da narrativa, revela, na construção literária de Lêdo Ivo, uma diluição de fronteiras em seu discurso; a narrativa histórica e a narrativa literária, poética, unem-se no romance. Essa diluição que se fará de símbolo, de ironia, de fragmentação, traz à narrativa a modernidade, um traço marcante do romance *Ninho de cobras*.

E talvez o suicídio de Alexandre Viana vibrasse a intenção de converter o acidental em algo respeitável e preclaro como uma lei ou um protocolo semelhante ao do Sindicato da Morte, o grande tribunal secreto alagoano. De qualquer forma, ele saltara o obstáculo, pulara o largo espaço vazio como um cavalo, para transformar-se, na viagem sem torna-volta, num pó ofendido pela fome dos siris ou ser, por todos os tempos, e mesmo além de qualquer tempo didático ou mensurável, a pura essência guardada em vácuos inopinados, preservada num limbo de gelo ou de fogo, e perpetuando, na eternidade dos sóis e das galáxias sempre renovadas e germinadoras, o sinal de seu gesto insensato – aquele gesto com que quisera conciliar todos os extremos, a servidão e a liberdade, a jaula

fedorenta aparecida em sua infância e o fogo que havia entre as pernas de Eaura. (IVO, 1997. p. 93)

O fragmento presente no capítulo ‘O cemitério’ serve de mote para a discussão da construção do texto literário na obra, pois revela a fragmentação presente na obra, e transporta o suicídio de Viana de uma narrativa poética no capítulo dedicado a ele para uma narrativa de cunho naturalista, nos demais capítulos, nos quais desfilam referências a personagens e acontecimentos históricos. Torna-se, assim, importante discutir a construção do texto, particularmente a do capítulo dedicado a Alexandre Viana, para que se possa compreender essa personagem e seu papel na obra.

Ninho de cobras apresenta uma narrativa fragmentada; nela, histórias se entrecruzam numa trama em que o realismo se faz presente, numa construção estética que busca imagens da Maceió da década de 1940 e da história dos períodos ditatoriais.

Esses fragmentos não constituem narrativas independentes, como em *Vidas secas* de Graciliano Ramos, em que cada capítulo configura um conto e a ordem de leitura não prejudica a compreensão. Em *Ninho de cobras*, cada história se entrecruza na outra, a raposa que morre em praça pública é discutida pelos personagens diversos, o suicídio de Alexandre Viana, o Sindicato da Morte, vários elementos do enredo passeiam pelos capítulos, fazendo dos fragmentos retalhos cosidos por referências a acontecimentos anteriores, retalhos interdependentes.

Em ‘A escada’ (capítulo 3), por exemplo, a narrativa é iniciada por referência à morte da raposa mostrada no primeiro capítulo:

Alexandre Viana suicidou-se por volta das três da madrugada, umas duas horas antes que, na Rua da Boa Vista, alguns homens, esgrimindo cacete, tivessem abatido a raposa. (IVO, 1997. p. 37)

“O homem do balcão” (capítulo 5) também traz referência à morte do animal:

No bonde dois advogados conversavam sobre a morte da raposa. – Foi um ato de selvageria.
– Não concordo com o distinto colega. Para mim, foi uma reação natural de um punhado de pessoas que representavam a Civilização – e, intimamente, censurou o interlocutor que, gredelhudo, usava uma brilhantina enjoativa. (IVO, 1997. p. 73)

A interdependência da narrativa é fundamental para a compreensão do romance de Lêdo Ivo, no qual a memória, a história e a ficção unem-se na construção do texto literário; já que *Ninho de cobras* possui personagens da história de Alagoas interagindo com personagens fictícios, além de descrever a Maceió da década de 1940, na qual o autor viveu. Torna-se importante, portanto, discutir a construção do texto literário, a estética, que se sobrepõe à denúncia e à história dos períodos ditatoriais.

Para isso é fundamental pensar nos discursos memorialístico e historiográfico e seu papel na construção do texto literário.

A Maceió da Era Vargas revela, na obra, não apenas esse período, mas, como o autor afirma no posfácio da obra, todo o autoritarismo, a violência e a arbitrariedade da ditadura, seja ela de Vargas ou do regime militar, ambos os tempos fundem-se a serviço da crítica.

Não faltam no texto recursos que localizam o leitor no tempo e fazem o diálogo entre história e literatura: são retratos de Getúlio Vargas nas paredes;

personagens que gritam “Abaixo o Estado Novo”; outros que urram “Abaixo os integralistas”. São cenas que, numa prosa aproximada do lírico, pelas imagens que constrói, pela subjetividade, pela escolha lexical, unem história e ficção, autoritarismo, repressão e construção do texto literário.

Agauchou-se à maneira dos cães para urinar, junto a um muro onde, na noite anterior, fora garatujado um protesto: *Abaixo o Estado Novo. Abaixo a ditadura.* (IVO, 1997. p. 18)

Olhando com certo rancor o retrato de Getúlio Vargas pendente da armação no bar, o professor Serafim Gonçalves tomou o terceiro conhaque no balcão; estava em cima a hora de dar a sua aula na Faculdade. Iria ao enterro. (IVO, 1997. p.34)

Vê-se, pois, uma convergência de tempos na narrativa de Lêdo Ivo, os períodos ditatoriais brasileiros fundem-se na denúncia dos desmandos do período militar, da hipocrisia de uma sociedade que vive de aparência, da absoluta falta de caráter da classe política que pensa apenas em si e jamais na população. Tal união está explícita mesmo ao pensar que a obra foi escrita após o AI-5 (publicada em 1972) e nos conta várias histórias da Maceió da década de 1940.

Lêdo Ivo traz, pois, à tona, em *Ninho de Cobras*, a repressão exercida pela elite, representada por militares ou por partidários de Vargas já que na obra os tempos convergem, tornam-se apenas um, no qual a repressão, a dor, a injustiça e a arbitrariedade são marcantes. Vê-se isso em passagens nas quais a tortura, a opressão se fazem presentes, na referência a presidentes militares, não diretamente, pois o AI-5 se fazia presente na censura, mas na história brasileira.

Os militares são apontados, nessa convergência, como os responsáveis pelo Brasil do agora, pelo Brasil de 1972 e da Era Vargas:

Graças a Alagoas, o Brasil era agora uma República, como os Estados Unidos: se o Marechal Deodoro da Fonseca não tivesse montado no seu cavalo, naquela manhã de 15 de novembro de 1889, o país ainda seria um Império – e talvez ele, Armando Wucherer, fosse conde. (IVO, 1997. p. 112)

A repressão e a censura que atingiram seu ápice no governo Médici, no qual a obra foi lançada, também figuram na convergência de tempos exposta na narrativa, como na cena em que a arbitrariedade ditatorial é exposta na figura do escrivão que manipula a resposta, que cria aquilo que é conveniente ao regime:

Apesar de nenhuma palavra lhe ter saído da boca, o escrivão pachorrudo escrevia a sua resposta, numa operação caligráfica que demandou horas ou talvez mesmo dias, pois, enquanto estava arranhando o papel com sua pena, os sinos da catedral bateram várias vezes, inclusive em dobre de finados, o portão do cemitério rangeu, navios apitaram longe, bacuraus voaram raso, e o compartimento em que se achavam – e que ora se alargava e se reduzia, de acordo com as conveniências burocráticas – conheceu a luz e a escuridão alternadas. (IVO, 1997. p. 148-149)

Torna-se fundamental discutir como essa denúncia, essa crítica é feita no texto literário, de que modo os elementos externos são introduzidos na estrutura do texto. Deve-se lembrar que

Sabemos ainda que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1996. p. 14)

Em *Ninho de cobras*, o elemento social e histórico é inserido no texto literário na união da escrita de cunho realista, que busca seu alicerce no fato e na memória, e da simbólica que permeia o texto; na união entre o discurso memorialístico e historiográfico ao literário, o qual se aproxima da poesia e se inunda de metáforas, ironias e alegorias, gerando desvios que retiram do texto o tom documental e o fazem ficção, literatura.

Assim as pedras que formam o ninho devem formar um alicerce forte o suficiente para não cair na simples historiografia ou no artificialismo, e Lêdo Ivo em *Ninho de Cobras* elabora um texto capaz de unir memória e ficção, que, longe de ser autobiografia, traça um importante perfil dos regimes ditatoriais no Brasil.

A memória e a literatura encontram-se sempre que podem: na poesia épica ou lírica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na autobiografia, na biografia, marcando especificidades nos gêneros (como o romance de memória, ou a poesia intimista) e estilos (como o de um Lêdo Ivo ou o de um Carlos Drummond de Andrade, ou de uma Cecília Meireles); no trabalho de escrever, no trabalho de ler; também no de editar, traduzir; nos vários modos de produção e circulação da obra literária.

Pode-se ratificar isso ao pensar a questão da formação do gênero; o texto é, como afirma Bakhtin, em *A estética da criação verbal*, não neutro, é fruto da polifonia, sofrendo influência de toda a história percorrida pelo locutor, e, portanto, indissociável da sociedade e disponível em sua memória lingüística.

Das múltiplas possibilidades de pensar a memória e a literatura, podem-se destacar as relações entre lembrar e narrar. Basta recordar os avós que à beira das fogueiras contam histórias nos sítios e fazendas do interior; o astucioso Ulisses que retarda o regresso para ter o que contar; Scheherazade com seus fios de enredo, tramas de desejo, narrativas que se sucedem e criam expectativas; as histórias tecidas e desfeitas, de boca em boca, ouvido em ouvido; os casos de família, de velhos, de fatos passados, que brotam como avencas nas paredes que se vão demolindo; a nossa necessidade de contar os últimos acontecimentos, os prazeres e desprazeres do dia a dia, a fofoca. Dos pedaços de memória que vão ficando ou se perdendo: palavras. Esses fragmentos e os próprios sujeitos vão se constituindo, nas práticas sociais, na teia do discurso.

Assim, algumas especificidades da construção das narrativas (e das lembranças) também são relacionadas a aspectos sociais, como a formação e a profissão. Com base nesse aspecto das pesquisas de Bartlett³, o adágio popular – ‘Quem conta um conto aumenta um ponto’ – seria ampliado. Não só

³ Bartlett foi um estudioso da memória nas décadas de 1920 e 1930 que fez uso da reprodução de histórias como um de seus métodos de pesquisa. Interessado na interdependência entre recordação e percepção, imaginação e pensamento construtivo, bem como nas condições especificamente sociais que marcam esses processos, ele escolheu um conto popular norte-americano como material a ser recordado por sujeitos, em sua maioria ingleses com elevado grau de instrução, que pertenciam a um meio sociocultural extremamente diferente do narrado. As reescritas da história apresentaram muitas alterações, (diminuições, omissões, importações etc) que foram relacionadas por Bartlett ao profundo processo de reconstrução que caracteriza a recordação. Um dos aspectos destacados foi a dificuldade de compreensão de partes referentes a elementos sobrenaturais, o que o autor interpretou como uma tentativa de racionalização por parte dos sujeitos em relação a um enredo que carecia de uma *ordem racional óbvia*, conforme os padrões de seu grupo.

Citado por: BRAGA, Elizabeth dos Santos. “O trabalho com a literatura: memórias e histórias” in: *Cadernos Cedex*, n.50, ano XX. 2000.

aumenta; às vezes omite, modifica, simplifica, inventa. Quem recorda, conta uma outra história.

Vê-se tal fenômeno claramente na literatura, em Graciliano, por exemplo, nas *Memórias do cárcere* deixa clara sua opção de oposição a Vargas e sua adesão ao comunismo; Dias Gomes, em *A invasão*, mostra-se opositor à direita militar; Lêdo Ivo, que em *Ninho de cobras*, mostra-se crítico da ditadura militar e da Era Vargas. A memória constitui, pois, um recurso da construção literária, não necessariamente atando o texto à realidade sócio-histórica, mas atuando na escrita ficcional.

A memória no romance deve ser encarada, portanto, como um recurso de construção do texto literário. Alfredo Bosi fornece importante contribuição para a análise da questão da memória nesta perspectiva em “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”: no texto, vê-se que para a crítica literária o fundamental não é a análise da obra enquanto documento, mas como uma criação que é entretida de ficção:

A questão de base que se deve enfrentar é esta: como a memória de fatos históricos se fez construção literária pessoal sem descartar o seu compromisso com o que vulgarmente se entende por realidade objetiva? Uma palavra ajuda a avançar na solução do problema acima formulado. Essa palavra é testemunho. (BOSI, 2002. p. 221)

É a memória que traz ao texto a presença dos períodos ditatoriais, do cenário urbano da Maceió da década de 1940 – vista pelo autor. Ela, associada à autoria, é fundamental para a obra e está aliada à questão da história e da ficção na construção do texto literário; a história é importante, pois em *Ninho de cobras*, como afirmado, assistimos a uma convergência de tempos: unem-se

na narrativa a ditadura militar e a Era Vargas, esta como cenário para a ação, aquela como denúncia e resistência.

Unir os períodos ditatoriais que se instalaram no país é, no romance, trazer o aparente até mesmo para a construção literária: a liberdade é aparente, é engano, o período militar, os “anos de chumbo”, não permitiam que se criticasse abertamente o regime, a censura limitava o falar; para denunciar os desmandos da repressão se buscou um artifício, recorrer à nossa história e representar o Sindicato da Morte para DOI-Codi através de um percurso que nos conduz nos fios enredados pela história brasileira e pelo romance.

Vê-se que, em *Ninho de cobras*, a memória resgata a história e se faz testemunho, ainda que repleto de símbolos, de alegoria, de ambiguidades que constroem uma narrativa singular, na qual os olhos de uma antirraposa revelam os desmandos de um poder instituído.

O testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história. (BOSI, 2002. p. 222)

O testemunho na obra de Lêdo Ivo faz-se presente na construção do texto, na intersecção literatura e sociedade: o autor viveu a ditadura Vargas e a militar, conhece a Maceió do açúcar, dos prostíbulos, dos becos, da praia. O cenário pelo qual passeia a raposa é familiar ao escritor e não apenas eles, mas também as personagens da vida alagoana que se unem às fictícias do *Ninho de cobras*, ao lado do Homem do Balcão (homem que escreve cartas anônimas) ou de Serafim Gonçalves (advogado), ou da Dina (dona de um prostíbulo), figuram personagens da sociedade e da história alagoana: Quintela Cavalcanti, Armando Wucherer, Guedes de Miranda, Botelho Ferro, Mendonça

Braga, nomes que hoje aparecem nas ruas e escolas e que representavam a sociedade alagoana da época⁴.

Abrindo caminho com a sua barriga saliente apertada no jaquetão de tropical bege, o poeta Armando Wucherer, festejado autor de *Canções do tédio*, aproximou-se do professor Serafim Gonçalves. (IVO, 1997. p. 90)

Guabiraba ficou bem perto dele, conversando baixinho com o advogado Quintela Cavalcanti, sendo escutado atentamente pelo advogado Mendonça Braga. Guabiraba, um facadista, um sujeito escalafobético, intimo das notabilidades de Alagoas! (IVO, 1997. p. 99)

Essas personagens citadas dão à narrativa maior contato com o cenário histórico em que é ambientada; há nela, pois, a clara intenção da crítica, do reconhecimento, e não apenas do contar, do narrar ingenuamente uma história, deve-se lembrar de Bosi – “o testemunho quer-se idôneo”.

Tal contato provocou certo desconforto quando do lançamento da obra, pois alguns integrantes da sociedade alagoana se reconheceram personagens, mesmo os fictícios, e protestaram a imagem, para eles pejorativa, que se fez no romance.

A união de personagens históricos e fictícios na obra, entretanto, não se presta a críticas pessoais, mas ao projeto de resistência e denúncia do autoritarismo e da repressão, numa narrativa em que, veremos posteriormente, o simbólico é marcante.

⁴ Quintela Cavalcanti e Guedes de Miranda foram políticos em Alagoas na década de 1940; Armando Wucherer foi poeta alagoano; Botelho Ferro e Mendonça Braga, membros da alta sociedade do estado.

Sabe-se que em *Ninho de cobras* não há um relato como em *Memórias do cárcere*, em que o testemunho é claro porque autobiográfico, embora tal autobiografia tenha também caráter ficcional. Basta lembrarmos que no discurso memorialístico as lacunas são preenchidas com interpretações e/ou versões do que poderia ter sido a realidade; assim mesmo um romance autobiográfico constitui-se ficção, já que não há a realidade propriamente dita no texto, não há a preocupação com a história enquanto ciência, mas com a construção do texto literário.

No romance de Lêdo Ivo vê-se, pois, uma narrativa na qual a cidade e a ditadura vista e vivida são desnudadas na ficção para que a reflexão possa ser provocada, um desnudamento em que a metáfora é marcante.

No romance, unem-se história, memória e ficção, portanto, e essa união se faz na estrutura do texto, não somente na metáfora, mas na ironia, ao discutir a civilização que existiria na Maceió de 1940, ou ao falar dos costumes da terra:

Não, Alagoas não era uma terra de assassinos ou de gente sanhuda, de revólver ou faca na cinta. E, quanto aos rumores de que, na cadeia de Maceió, os presos apanhavam mais do que boi ladrão, não passavam de calúnias espalhadas pelos inimigos do interventor, um homem de bem que combatia o comunismo e a corrupção administrativa. (IVO, 1997. p. 112)

– Uma raposa em pleno coração da cidade! E ainda dizem que Maceió é um lugar civilizado – comentou Serafim Gonçalves, à porta do Bar Colombo, após afastar com um gesto um pedidor de esmolas que usava um chapéu de folha de ouricuri. (IVO, 1997. p. 23)

Observa-se, na obra, que a escrita literária não está em todo o texto ligada à representação do real, por não deixar de mostrar a história, a cidade e

a repressão ditatorial; mas contém elementos que fogem ao realismo da composição. Tal fuga traz ao texto a presença da modernidade, pela fragmentação e pela ironia:

Essa ironia romântica é para Schlegel inerente à arte. Para escrever o artista consciente precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista. Seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo. (DUARTE, 2006. p.41)

Assim, em geral, o tom de discurso memorialístico e historiográfico sobressai, é o que vemos nas referências históricas, e nos retratos da cidade e de seus habitantes.

Um sino bateu, rouco, na Igreja do Livramento. Num boteco, um caixeiro de suspensórios tomava caldo de cana. Perrenhos, os bondes rangiam nos trilhos. Na porta de um cartório, um oficial de justiça rabulejava. Quando o professor Serafim Gonçalves ia dobrando a esquina, uma mão amarela se estendeu para ele:– Moço, me dê uma esmola. (IVO, 1997. p. 35)

– E Calabar, você o considera um traidor? – O jornalista lambia a espuma de cerveja que lhe ficara nos lábios.

– ainda não fixei minha opinião a esse respeito. É matéria muito complicada, e que exige cabeça fria. Para uns Calabar, sendo brasileiro – isto é, nascido numa colônia – pode escolher entre a Holanda e a Espanha, inclusive porque, naquela época, Portugal deixara de existir enquanto nação soberana. Para outros, houve traição, dada nossa origem ibérica. (IVO, 1997. p. 107)

O capítulo “A escada”, entretanto, tem uma configuração diferente: nele a linguagem poética sobressai ao discurso realista e as imagens criadas aproximam-se do lírico, trazendo ao texto características da prosa poética.

Observa-se isso na escolha vocabular, nas imagens metafóricas, na construção da personagem protagonista do capítulo.

O próprio título do capítulo já se configura metafórico: a escada é a ascensão, degrau a degrau, o discurso histórico se dilui em poesia, no poema em prosa que constitui a narrativa; degrau a degrau Alexandre Viana ascende em consciência e liberdade, até conseguir sair da jaula e libertar-se da aparência e da opressão.

“A escada” é o único capítulo dedicado a Alexandre Viana e narra seu suicídio, sua narrativa assemelha-se à prosa poética, num texto em que o naturalismo presente na obra se dilui e revela um texto repleto de metáforas, um texto em que a ironia se faz presente.

Ao analisarmos atentamente o capítulo dedicado à história da personagem, vemos um desfile de imagens poéticas que trazem ao texto um tom diferenciado. Como na descrição do tigre, um dos animais enjaulados pelo circo visitado pela personagem, em que a tristeza e a vingança se fundem na impossibilidade de fuga e fazem do animal a mescla da vida (que seria atrelada à liberdade) e da morte (provocada pela prisão, pela opressão).

Havia um tigre, magro, que fitava a todos, de esconso, com seus olhos duros e ensangüentados que prometiam vingança – uma vingança impossível, marcada num frígido território além do tempo e da morte. (IVO, 1997. p. 39)

O tigre de “A escada” pode ser associado à pantera de Rilke em *Der Panther* (“A pantera”), um poema em que a imagem do animal associa-se à questão do sujeito encarcerado em si mesmo, à identidade do ser.

A PANTERA

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
a tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.
(RILKE, Rainer Maria. Trad. Augusto de Campos)

No poema, descreve-se a prisão de si mesmo: os movimentos e expressões da pantera de Rilke revelam o isolamento, a prisão interior, a solidão e, até mesmo, a resignação. A pantera de Rilke e o tigre de *Ninho de cobras* com seus olhos, seu caminhar e sua jaula revelam a opressão, a dor de estar em um mundo no qual a liberdade de ser único, de opor-se a um sistema é anulada, de um mundo em que “a vida é uma jaula”.

Vê-se já nesse momento, e especialmente nesse capítulo, a construção do texto do capítulo passear pela prosa poética e distanciar-se do naturalismo presente na composição dos demais capítulos do texto, pois se apresenta ao leitor um processo alegórico, o animal é símbolo integrante de um cenário alegórico maior: o circo.

No circo, Alexandre Viana vê a representação da vida, e conclui que esta é uma jaula, que somos como os animais do circo, que assim como eles não temos liberdade, utiliza-se a linguagem metafórica como recurso para a construção do texto literário.

Assim, a alegoria (como uma apresentação metafórica) é ilustrada no circo que Alexandre Viana vê como a vida e conclui que a vida é uma jaula, que somos como os animais do circo, que assim como eles não temos liberdade.

A partir daquele dia, Alexandre Viana passara a guardar, na consciência, o segredo de sua eventual libertação. A vida era uma jaula. O próprio universo, com suas inumeráveis galáxias, os seus dias e noites, os sistemas estelares regidos por uma harmonia fundamental, e o peso de seus mitos, era também uma jaula. Mas, nessa prisão, ora metafísica ora visível, havia um cativo com o poder de evadir-se a qualquer momento. (IVO, 1997. p. 40)

A ditadura é opressora como o circo que enjaula os animais, não permite escolhas – se Lêdo Ivo tivesse apenas falado da ditadura a seleção conduziria ao discurso historiográfico, entretanto em *Ninho de cobras* todos os capítulos são ligados por um fio narrativo, há em cada história narrada referência a elementos anteriores, cada cena nos é dada pelos passos da raposa que nos apresenta o cenário e os recursos empregados revelam um texto literário de qualidade, trazendo a História para a ficção.

A alegoria, no texto, associa-se à metáfora, pois ambas combinam diferentes signos em expressões que proporcionam várias possibilidades de entendimento; são construções textuais em que ocorre uma nova significação por meio de relações analógicas e referenciais, pois a alegoria e a metáfora

pressupõem um conhecimento vivido e lido que possibilite o reconhecimento do novo sentido construído para a expressão escrita. A alegoria, enquanto realização do discurso metafórico, é, portanto, essencial ao texto, este não sobreviveria sem ela. Nesse sentido:

A linguagem do poeta é vitalmente metafórica, isto é, acentua as relações de coisas antes não percebidas, até que as palavras que as representam se tornam através do tempo, sinais de partes ou categorias de pensamentos em vez de pensamentos integrais. Depois se não surgirem novos poetas para recriarem tais associações que foram assim desorganizadas, estará morta a linguagem para todos os nobres propósitos da relação humana. (SHELLEY, in LOBO, 1987, p. 222)

Vemos, assim, a alegoria não como a expressão benjaminiana em que ela proporcionaria uma imagem fragmentada que revelaria a ruína da humanidade e da história, mostrando a face violenta da história da humanidade num olhar fragmentado e caótico; mas como o adensamento e intensificação gradativa de uma apresentação metafórica produtora de significado e capaz de possibilitar o desnudamento da realidade e, por conseguinte, a visão crítica desta.

O circo, as jaulas, o ódio nos olhos dos animais, o cheiro nauseante que exalava do cativeiro, tudo faz Alexandre Viana refletir e em suas reflexões o suicídio se faz presente:

Sentia-se como que fascinado pelos dois animais ultrajados, o leão e o tigre, presos em fétidas jaulas paralelas. E no olhar de ambos os bichos lia o ódio tremendo à escravidão, um horror que transpunha as fronteiras de qualquer irracionalidade para afirmar-se, em toda a sua veemência, nas ininterruptas tentativas de ultrapassar as grades de ferro. E, nesse instante, Alexandre Viana se sentiu contundido pela nauseante e suja

atmosfera de terror que se desprendia daquelas jaulas. Tanto o tigre como o leão estavam condenados até a morte que viria, nascida do próprio cativo ou da velhice. E não escapariam nunca – nem mesmo poderiam matar-se, nem sequer sabiam o que significava esse ato último. (IVO, 1997. p. 39)

Suicídio que ele vê como um processo de libertação do cativo, da opressão, se ele é visto pelo lugar comum como um ato de covardia, no romance é ato de coragem, protesto contra a opressão que enjaula a sociedade e a animaliza, fazendo-a aceitar sua condição de oprimida, censurada, sem questionar. Uma sociedade que deseja vingança, que sangra como os olhos do tigre, mas que apática ou covarde nada faz, pois o sistema não permite sua mobilização.

Desta imobilização dada pelo sistema e simbolizada pela jaula que é a vida, Viana quer fugir, libertar-se do fingimento que é participar deste circo o qual lhe despertava “uma curiosidade a que se misturavam timidez e temor” (IVO, 1997. p. 38).

Observa-se na construção literária desse circo a presença da ironia, traço marcante na tessitura do *Ninho de cobras*; uma ironia que não se constitui apenas a fala do contrário – como na retórica –, mas que revela a impossibilidade de uma representação fotográfica da realidade, da história e a construção de um simulacro, de uma realidade interpretada, a qual somente existe no texto.

Trata-se da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como tal e por isso não se satisfaz com o sério absoluto. Através de constante parábise, a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal. (DUARTE, 2006. p.42)

Nesse sentido, “A escada” está a serviço dessa ironia que se constrói na linguagem poética destoante da empregada nos demais capítulos da obra e na própria configuração da personagem: Viana é o homem que, apesar de adúltero, não é condenável, é lícito, digno de admiração, pois não é integrante do regime que oprime e não se submeteu a ele, antes foi corajoso e se libertou da jaula, seu suicídio foi sua libertação.

Sua morte, seu suicídio é descrito com linguagem que difere do conjunto do romance, há comparações, imagens metafóricas, vocabulário formal. Na construção da cena, unem-se o poético e a objetividade, ao lado de imagens como “Vazio absoluto das constelações”, há a simples putrefação “depositário da morte e das decomposições”.

Vinha de fora, forjada por uma realidade exterior que se esvaía em imaterialidade e abstração e, sonho invasor, o ocupava como um intruso, naquele instante crispado em que ele se despojava de sua vida como quem se despe para dormir, franqueando o espetáculo grotesco ou torpe de sua nudez para sempre ofendida ao vazio absoluto situado além das constelações e do fluir do tempo que, guardando a vida e o movimento, a memória e o êxtase, era também o fiel depositário da morte e das decomposições. (IVO, 1997. p. 57)

Outras imagens ainda fazem do capítulo dedicado a Alexandre Viana um caso particular no romance: seu casamento, sua noite de núpcias, sua esposa.

Alice, esposa de Viana, é personagem importante para a construção do texto literário e para que compreendamos o protagonista do capítulo, é uma mulher que tem obsessão por seus bibelôs, bonequinhos enchem a casa, as estantes, as mesas:

Alice sabia que não havia mais o que esperar a não ser viver entre bibelôs que jamais se dissolveriam e enfrentariam, em sua bizarra passividade de louça, quaisquer ultrajes do tempo. A vida entre ela e Alexandre transcorria num ridículo purgatório de aparências, em que uma zona de silêncio (como se o pudor de ambos fosse subitamente invocado) impunha o fluxo das interdições. (IVO, 1997. p. 46)

Os bibelôs de Alice revelam sua futilidade, seu viver de aparência, numa sociedade na qual esta é a regra, há um artificialismo de que Viana não comunga. Ele, diferente dos demais personagens, é profundo, questiona e não aceita o sistema: a repressão ditatorial. Por estar fora do sistema, do fingimento, da aparência, Alexandre Viana comete o suicídio, por isso não aceita a dedicação da mulher a seus bibelôs.

Os enfeites de Alice, seus bonequinhos são a representação de uma sociedade que jamais se rebelou, mas foi passiva observadora da ditadura; uma sociedade que assistiu ao AI-5 e aceitou a censura por ele aplicada; e não foi às ruas lutar por liberdade e protestar contra as mortes e os desaparecimentos que os anos negros da Ditadura Médici trouxeram.

Alinhados nas estantes como os pelotões do exército que serviam ao regime ditatorial, os bonequinhos que eram obsessão da esposa de Alexandre Viana iluminam a crítica que se faz ao regime ditatorial. Eles mostram que se tem, em *Ninho de cobras*, um romance que une história e ficção, retirando os véus do regime e provocando a reflexão a cerca de suas arbitrariedades e desmandos, como afirma José Assunción Silva:

Nas mãos dos mestres, o romance e a crítica são meios de apresentar ao público os aterradores problemas da responsabilidade humana e de discriminar psicológicas complicações; já que o leitor não pede ao livro que o divirta,

mas que o faça pensar e ver o mistério oculto em cada partícula do Grande Todo. (apud CHIAMPI, 1991, p.206)

Seus bibelôs revelam, pois, - pelo símbolo que são e pela oposição de Viana – a modernidade presente no texto do romance, vista na diluição de fronteiras entre o literário e o histórico, na convergência de tempos em que a Ditadura Militar figura na narrativa ambientada na década de 1940.

“A escada” apresenta ainda outras representações: a noite de núpcias é narrada com imagens que a associam à repressão, já que é próxima à prisão em que Viana é lançado, uma prisão em que todos estamos, a vida: a jaula na qual se vive. Sua descrição utiliza imagens poéticas, são caçadores invisíveis, é a armadilha dada pela vida.

Naquela noite nupcial, enquanto Alice deixava furtivamente o quarto, de camisola de cambraia, e ele ouvira o barulho longínquo da porta do banheiro, que se fechava, Alexandre Viana se considerava capturado. Caçadores invisíveis tinham alcançado as suas florestas e montanhas, e ele se sentia laçado ou caído numa armadilha. (IVO, 1997. p. 41-42)

Uma prisão em que ele viveria e da qual buscaria escapar, uma de suas fugas encontrava-se nos braços de Enaura, sua amante:

Para fugir àquele vazio – tão grande que se podia ouvir o canto do canário do vizinho ou do arrastar de um tamborete na calçada da venda da esquina – Alexandre Viana corria para a casa de Enaura, arrastava-a para o quarto. (IVO, 1997. p. 46)

Sua fuga nos braços de Enaura, entretanto, não saciava seu desejo de liberdade, com ela Alexandre Viana ainda se sentia dentro da jaula, da sociedade que, dissimulada, criticava sua condição, comentava, mas que em

seu ninho aceitava a repressão e, apática, apenas participava da encenação que era a vida e ingressava na jaula que é a vida.

Sim, estava dentro da jaula, junto à fêmea que jamais saciaria o seu frio desejo de liberdade, a sede de evasão que lançava, no silêncio da noite estrelada, à consideração dos deuses, ocultos nas altas galáxias, fixando homens com os seus mil olhos supracelestes, tivessem inventado a carne. Era para além da carne que Alexandre Viana se voltara, e nada encontrara, como se algo tivesse sido receptado, mudando a sua busca em desapontamento. (IVO, 1997. p. 47)

A jaula em que Enaura aparece, em que Viana está, traz ao leitor a necessidade de retomar a morte da personagem; seu suicídio que também associa a realidade e o sonho, a liberdade e a jaula, uma morte que configura uma escada:

E havia ainda uma escada – para quem subir? para quem descer? Alexandre Viana jamais o soube, porque precisamente naquele momento ele deixara de existir, não se movia mais na seca e opaca desolação do mundo. Num tempo infinitesimal, enquanto o mar reboava, Alexandre teve a sensação de que não vivia. Apenas sonhava. Estava sonhando a sua realidade. E nada aconteceria, pois que era sonho, a virginal espuma de um sonho que o envolvia como uma escada em espiral envolve os passos do faroleiro ao cair da noite. (...) sim ele estava sendo sonhado, ele não existia – e a morte, mesmo deliberada e procurada pelas suas mãos, significaria apenas o fim do sonho, do mesmo modo como, adolescente, lhe bastava abrir os olhos para verificar que deixara de cair, e a aflitiva queda que o aproximava do primeiro orgasmo não passava de um sonho. (IVO, 1997. p. 56)

Esta escada é galgada, pode possibilitar voos, mas estes podem ser apenas sonhos: a repressão possibilita, naqueles anos negros⁵, apenas o

⁵ In: SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e terra Editora, 1996. O autor traça um panorama da história brasileira dos anos 1930 até a ditadura militar e neste nomeia o período como “anos negros”.

sonho da liberdade, mas ela não se converte em realidade, ela não se faz verdade social. Novamente regime militar e Era Vargas convergem num só tempo dentro da narrativa de *Ninho de cobras*, a qual apresenta em “A escada” um discurso singular na obra, um texto em que o literário se sobrepõe ao histórico.

Essa distinção estilística marca a passagem dos duros efeitos dos tempos históricos mencionados e trabalhados no romance, de um lado a Era Vargas e de outro a Ditadura Militar, para um tempo em que se suprime a noção de história: o tempo da poesia, pois o capítulo configura prosa poética.

No capítulo, a subjetividade faz-se marcante, as imagens construídas utilizam não a objetividade típica da prosa, mas empregam o sonho, o símbolo, a emoção. Em “A escada” cada degrau se faz de metáforas e de constante presença das funções poética e emotiva da linguagem – como definido por Jakobson – quebrando os limites entre a prosa e a poesia. Observemos o fragmento:

Naquela noite nupcial, enquanto Alice deixava furtivamente o quarto, de camisola de cambraia, e ele ouvira o barulho longínquo da porta do banheiro que se fechava, Alexandre Viana se considerava capturado. Caçadores invisíveis tinham alcançado as suas florestas e montanhas, e ele se sentia laçado ou caído numa armadilha. (IVO, 1997. p. 42)

Com isso entrecruzam-se os discursos, numa ambivalência e numa mestiçagem discursiva que torna o romance um bom exemplo de modernidade, de descentramento, de diluição de fronteiras narrativas.

Há na composição de *Ninho de cobras* a presença da resistência, a linguagem literária que se sobrepõe ao discurso histórico, a presença de uma nova ordem que se impõe à simples memória, ao simples recorte do passado,

configura o resistir da literatura, como afirma Alfredo Bosi em *Literatura e resistência* e no ensaio “Poesia e resistência”, publicado em *O ser e o tempo da poesia*.

Nos ensaios, Bosi abordou pontos fundamentais para a análise do romance, pois discute a questão da memória e do testemunho na construção de um texto literário no qual a história e a ficção se entrecruzam ao analisar *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e ao comentar a escrita literária em “Poesia e resistência”.

O último ensaio, embora esteja num texto em que o alvo é a escrita poética, o fazer poesia, traz importantes contribuições também para a análise do texto em prosa, pois o crítico associa as questões ideológicas à construção literária, e o opor-se a elas à resistência.

Se *Ninho de cobras* possui uma íntima relação com a História do Brasil, com os regimes ditatoriais que aqui se instauraram e que trouxeram repressão, autoritarismo e medo, o romance define-se, sob a perspectiva dessa análise, como uma grande produção literária de resistência.

Pode-se, pois, considerar que a literatura feita no romance não é apenas arte, mas constitui, fundamentalmente, uma reflexão (a partir do processo de formação cultural) e uma representação da realidade (não se constituindo documento, mas sendo importante para compreensão de uma sociedade) que exerce sobre o leitor influência, levando-o a pensar nas críticas sociais, no conservadorismo e/ou na resistência a regimes autoritários – enquanto temas da obra literária.

Sabe-se que tanto governos autoritários de direita quanto de esquerda se sustentam ou alcançam o poder baseados em ideologias que são, muitas

vezes, defendidas e propagadas pela literatura enquanto veículo desses ideais. A obra de Lêdo Ivo, entretanto, não se presta a esse papel, mas é contestadora dos interesses dos grupos dominantes.

Portanto, se como afirma Alfredo Bosi em “Poesia resistência” (in *O ser e o tempo da poesia*):

A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, idéias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais, depois encobrir, pela escola e pelo propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último justificá-las sob nomes vinculante como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança e até mesmo (por que não?) Revolução. (BOSI, 2004, p.168)

Ninho de cobras contrapõe-se a essa ideologia na medida em que a narrativa evolui e nos são apresentadas diversas denúncias ao poder instituído, ao regime ditatorial, e assim o romance resiste, como comenta Bosi, resiste por imaginar um horizonte da utopia, um horizonte que, em Lêdo Ivo, se fez do símbolo que é a raposa, de seu descentramento, de sua mistura de astúcia e desnorteamento que a faz antirraposa. Um resistir que se faz de alegorias: do circo e da jaula que Alexandre Viana apresenta, do suicídio que é libertação e corajosa resistência.

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2004. p.169)

Observa-se que o romance é obra de resistência, mas não a resistência panfletária, e sim a ligada à própria estrutura do texto literário que com simbolismo se contrapõe ao discurso dominante, que produz ficção e não simples descrição do momento histórico, pois:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão que data, pelo menos de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). (BOSI, 2004. p. 167)

Em *Ninho de cobras*, constrói-se “de denúncia, de história e de geografia de sua terra, de seu lugar – Maceió”, para isso nutre-se da experiência pessoal, da memória, do social e do literário, pois para o autor “a vida e o texto, o vivido e o lido, compõem um só e único universo na existência física e intelectual de qualquer criador literário”.

No romance, como na poesia, a crítica pode-se fazer velada pelas alegorias, pela prosa poética de “A escada” ou direta no naturalismo assumido na maior parte do romance em que convivem as raposas que comungam os ideais ditatoriais.

Pode-se, pois, afirmar que em *Ninho de cobras* temos um testemunho singular: uma narrativa ficcional que denuncia e revela as impressões do autor, veremos que não apenas quanto ao regime ditatorial, mas quanto ao próprio fazer literário e à modernidade.

CAPÍTULO III – AS RAPOSAS QUE HABITAM UM NINHO DE COBRAS

A raposa e Alexandre Viana são as personagens do *Ninho de cobras* que são ingênuas, não astutas, têm a consciência da dor, da opressão e por isso não resistem ao sistema e são mortos. Ela, pauladas ao adquirir a consciência do perigo de morte e ao, em seu desnorreamento, chegar ao centro da cidade, deslocada de seu ambiente natural, inserida no ambiente urbano, denunciando a brutalidade do regime ditatorial. Ele, num suicídio que gera polêmica (outras personagens discutem se fora o Sindicato da morte e não um suicídio), revela uma sociedade mergulhada no artificialismo, na repressão; uma sociedade enjaulada, que se faz um circo em que os cidadãos comuns são animais e o regime é o domador que oprime; Viana morre para atingir sua libertação do horror da ditadura.

As outras personagens do romance, entretanto, não são ingênuas, são elas as verdadeiras raposas, no sentido visto nas fábulas: o animal esperto, astuto, o qual, ainda que ilicitamente, sai vitorioso de qualquer situação. São raposas, porque mentem, dissimulam, torturam, matam, buscam beneficiar-se crendo no adágio popular de que “os fins justificam os meios” (este popularizou-se a partir das ideias defendidas por Maquiavel em *O Príncipe*).

São raposas que habitam um *Ninho de cobras* e revelam ironia, humor e uma série de alegorias que trazem ao texto o elemento externo que é a ditadura que assolou o Brasil durante décadas.

Sabemos ainda que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1996. p. 14)

Essas personagens são, pois, fundamentais para a construção do texto literário, são as pedras que formam o ninho e que precisam compor um alicerce forte o suficiente para, em *Ninho de cobras*, sustentar um texto capaz de unir memória e ficção.

A memória no romance deve ser encarada como um recurso de construção do texto literário. Alfredo Bosi fornece importante contribuição para a análise da questão da memória nesta perspectiva em “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”: no texto, vê-se que para a crítica literária o fundamental não é a análise da obra enquanto documento, mas como uma criação que é entretecida de ficção:

A questão de base que se deve enfrentar é esta: como a memória de fatos históricos se fez construção literária pessoal sem descartar o seu compromisso com o que vulgarmente se entende por realidade objetiva? Uma palavra ajuda a avançar na solução do problema acima formulado. Essa palavra é testemunho. (BOSI, 2002. p. 221)

É a memória que traz ao texto a presença dos períodos ditatoriais, do cenário urbano da Maceió da década de 1940 – vista pelo autor. Ela, associada à autoria, é fundamental para a obra e está aliada à questão da história e da ficção na construção do texto literário; a história é importante, pois em *Ninho de cobras*, como afirmado, assistimos a uma convergência de tempos: unem-se na narrativa a ditadura militar e a Era Vargas: “O testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história”. (BOSI, 2002. p. 222)

Há no romance, como já comentado, personagens de históricas que se unem às fictícias, entretanto, a presença dessas personagens da história alagoana, não compromete a elaboração artística no texto literário, pois, em *Ninho de cobras*, há uma realidade fragmentada que traz ao leitor a reflexão crítica da realidade. No texto, a união entre história e ficção é importante para a sua construção artística, a qual retira os véus da ditadura e revela suas arbitrariedades e desmandos.

Torna-se, pois, fundamental para a compreensão do texto literário, em *Ninho de cobras*, conhecer as personagens que habitam o ninho e seu papel na narrativa, no texto literário, pois no romance temos um testemunho singular: uma narrativa ficcional que denuncia e revela as impressões do autor, não apenas quanto ao regime ditatorial, mas quanto ao próprio fazer literário e à modernidade. E, por ser obra moderna, tem-se de levar em conta o caráter de autonomia do texto em face do contexto histórico. O texto literário, em *Ninho de cobras*, é importante por sua construção estética e não apenas por ser uma denúncia e resistência.

3.1 – Serafim Gonçalves

O professor Serafim Gonçalves, o advogado mais gordo de Alagoas, é uma personagem cuja história une ficção e crítica no texto literário.

Embora se dissesse habitualmente que o professor Serafim Gonçalves era o advogado mais gordo de Alagoas – como asseguravam alguns, estendendo a sua gordura a todo o Estado, mas não deixando de limitá-la ao ofício exercido – na verdade ele era o homem mais gordo de Alagoas. (IVO, 1997. p. 23)

Partidário de Vargas com ambições políticas, o professor é sátira, é o homem que tem em seu corpo “grande, gordo, enorme” o maior de Alagoas, em sua aparência, a simbologia da soberba, daqueles que se julgam maiores e melhores que tudo e todos.

Alto, gordo, vermelhaço, o ventre glorioso, sentia-se amplamente credenciado para representar, do ponto de vista físico, o homem alagoano – um homem forte, não franzino nem opilado. E, do ponto de vista intelectual, julgava-se, também, profusamente habilitado para desempenhar papel tão considerável na vida pública. (IVO, 1997. p. 25)

Sua gordura revela não apenas a soberba, mas o acúmulo de toda a dissimulação, a tortura, o artifício, a astúcia de uma sociedade corrompida pelo regime; sua adiposidade é índice da promiscuidade e da injustiça do período ditatorial. Na aparência do professor, Lêdo Ivo constrói uma ironia que provoca a reflexão e o riso e traz ao texto um distanciamento do real, do histórico, e uma íntima ligação com o literário, com a modernidade; provocando, assim, uma discussão consciente do contexto, sem, contudo, pretender ser um retrato, ou um documento.

Na ironia romântica a arte quer ser reconhecida como arte, essência fictícia: quanto mais profunda, mais lúcida, mais consciente de si mesma. Trata-se de uma arte que não se satisfaz como o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade, por isso toma o dito e o decompõe, fragmenta, desestrutura e discute, consciente da necessidade de distanciamento do real. (DUARTE, 2006. p.44)

É nesse momento que o texto traz, portanto, um elemento histórico feito de uma ironia que, presente em toda a obra, conduz ao chiste, o qual traz o discurso da crítica política e une questões inesperadas. Numa imagem

bastante própria e interessante, “o voto de cabresto” é citado pelo advogado, professor, como algo bom que a volta do regime democrático pode trazer. Uma crítica à condição política brasileira, ele tem certeza de ser eleito, pois os votos de cabresto garantidos pelo sogro (coronel) seriam suficientes para colocá-lo na assembleia e assim a crítica é feita.

E de um modo não totalmente obscuro, pressentia que, quando caísse o Estado Novo e voltassem as eleições, o coronel Tavares não hesitaria em lançá-lo na política, o que seria fácil, pois dispunha de um bom eleitorado de cabresto. (IVO, 1997. p.29)

Observa-se que Serafim Gonçalves, ao desejar se eleger, revela que o importante não é a eleição, ou a democracia e o fim da ditadura que beneficiaria a todos os cidadãos, mas o seu interesse particular. Essa atitude dá à narrativa uma outra crítica feita à sociedade, como afirma Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, sobre a nossa formação: “Na tão malsinada primazia das conveniências particulares sobre os interesses de ordem coletiva revela-se nitidamente o predomínio do elemento emotivo sobre o racional”. (1995. p.182)

O professor, como afirma Buarque de Holanda, sobrepõe ao interesse coletivo o seu sucesso político, o fim da ditadura para ele não será o fim da jaula que aprisiona a todos e traz repressão e dor, mas o trampolim necessário às suas conveniências particulares, à sua eleição como deputado, ou seja, Serafim Gonçalves julga que a ditadura só precisa terminar para que sua vontade saia do sonho e se torne fato.

Vê-se em Serafim Gonçalves, portanto, o *homem cordial* de Sérgio Buarque de Holanda. O advogado é a expressão do patrimonialismo, ou seja, a

personagem exerce uma forma de poder regida por uma autoridade que possui características particulares. Ela se utiliza de seu poder pessoal para usufruir e legislar a coisa pública da maneira que melhor lhe convém.

No Brasil, o patrimonialismo enraizou-se devido à implantação de uma forma de governo que transplantou as características da formação familiar patriarcal para a esfera pública. A esfera da família – em que estão o aconchego e as formas emotivas de tratar ao próximo – foi levada à esfera do Estado e gerou uma confusão entre aquilo que é privado e aquilo que é público.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, o brasileiro criou-se dentro de um núcleo familiar marcadamente patriarcal e trouxe para o meio público esses traços que o fizeram indivíduo. Nesse contexto, destaca-se sua dificuldade em desvincular-se dos laços familiares a partir do momento em que se torna um cidadão. Ele leva consigo essa forma de tratamento cordial, em que ele precisa criar uma intimidade com aqueles que se relaciona. O uso do diminutivo, por exemplo, é uma marca dessa intimidade, tal como chamar qualquer um pelo primeiro nome.

A família, portanto, é quem fornece parâmetros à formação do Estado. Os homens públicos são moldados no círculo doméstico, em que laços sentimentais e familiares são transportados para o ambiente do Estado, é um homem que tem a emoção como parâmetro em suas relações sociais. O Estado, porém, não é uma gradação da família e, sim, uma descontinuidade e oposição a ela.

O Estado é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades

particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. (HOLANDA, 2008. p.141)

O Estado, para formar-se como tal, precisa superar a ordem doméstica e familiar, trocar a relação emocional pela racional em favor de um distanciamento do particular para o geral. O homem público tem a missão de legislar pelo bem comum e não pelo seu próprio ou de quem o cerca. Serafim Gonçalves faz o contrário, pensa apenas em si: na fama que alcançará, no cargo que ocupará, no lucro e oportunidades que terá.

A progressiva urbanização levaria, segundo Buarque de Holanda, o brasileiro a atingir certa consciência da necessidade de separar as duas esferas, resultando em um melhor envolvimento com as questões da ordem pública.

A superação do homem cordial aconteceria pela própria evolução da história. A passagem de uma sociedade arraigada em uma estrutura ruralista e colonial para uma urbanizada, alicerçada no trabalho industrial, levaria o homem a rever seu papel dentro desse novo contexto e, assim, vencer as características particulares do âmbito coletivo. Entretanto, mesmo com a chegada de um acelerado processo de urbanização, as características patrimonialistas do Estado brasileiro permaneceram.

O homem cordial ainda configura uma tradição que impera nas relações entre cidadão e Estado. A sociedade esbarra na dificuldade de enxergar uma separação entre esses dois entes, o que faz com que o clientelismo e a troca de favores ainda sejam relevantes no processo político brasileiro; e com isso o

voto de cabresto, visto como trunfo por Serafim Gonçalves, como a garantia de sua eleição.

Serafim Gonçalves torna-se, portanto, não apenas uma personagem, mas o representante de uma classe: a elite brasileira. Sendo esse representante, sua vida privada se impõe à vida pública; e seus interesses tornam-se mais importantes que os coletivos. Por isso, ele age sempre pensando em si: na questão da eleição possível com o fim da ditadura, como se esse desejo, e como se suas ações resultassem num bem público e não particular.

A personagem está, pois, mergulhada no regime ditatorial; encaixa-se como uma perfeita engrenagem na elite que representa; vive a hipocrisia da sociedade e se sente bem dessa forma; por isso sobrevive, não é morta ou comete o suicídio, tal qual Alexandre Viana.

Oposto à hipocrisia de Serafim Gonçalves, Alexandre Viana não permite que a vida pessoal se imponha à pública, não se encaixa na sociedade, sua vida privada acaba por sobressair-se, ele não se torna um representante de classe, mas se preocupa apenas com sua vida e seus dilemas pessoais. A não representação, a inadequação, o leva à morte, ao suicídio.

O professor revela, assim, a história do Brasil do século XX, a nossa “malsinada formação”, em que o emotivo, o particular, predomina sobre o racional: não se quer o fim de um regime para o bem do povo, para que a liberdade deixe de ser aparente e enganosa, mas para que um apenas seja beneficiado.

Ninho de cobras possui, logo, uma íntima relação com a História do Brasil, com os regimes ditatoriais que aqui se instauraram e que trouxeram

repressão, autoritarismo, medo e com isso uma grande produção literária de resistência.

Serafim Gonçalves decidira que a carreira política seria própria para ele:

A primeira e grande decisão de sua vida: candidatar-se a deputado estadual na próxima legislatura, abrindo assim caminho para um carreira política que não esperava terminar na Câmara Federal. (IVO, 1997. p. 24)

Mas assistiu ao fechamento do congresso e, ainda que partidário de Vargas, discordou da medida adotada, ela seria o adiamento de seu sonho. Nessa mistura de sentimentos vê-se a ambiguidade da ditadura novamente expressa, a euforia e o desapontamento convivem na personagem.

O professor Serafim Gonçalves reconhecia que, nele, coabitavam essas duas direções da inteligência. E estava ele recém-formado e já com várias questões no foro, pensando em todas essas providências indispensáveis à sua ascensão, quando Getúlio Vargas fechou o Congresso e transformou os governadores estaduais em interventores. Nas conversas com os amigos, apoiou cautelosamente o golpe de Estado, mas foi para casa desapontado. Com a Assembléia Legislativa fechada, não poderia candidatar-se a deputado estadual. Surgia, assim, uma barreira aos seus sonhos. O aconselhável seria cuidar de outros pontos de seu plano, enquanto não fossem restauradas as liberdades democráticas. (IVO, 1997. p. 27)

A leitura do capítulo “O professor” proporciona uma visão crítica da sociedade, da ditadura. Mesmo que discordando, ele apoia a medida de fechamento e aguarda o restabelecimento da democracia para exercer uma atividade opressora e ditatorial: obrigar o voto, utilizar-se do voto de cabresto; a possibilidade de se eleger provém do casamento que fizera, este uma etapa dos preparativos para a conquista de seu sonho:

Neste entretanto, houve ainda outro acontecimento importante na vida do professor Serafim Gonçalves: casou-se com Lígia Tavares, filha do coronel Tavares, senhor de engenho. O professor Serafim Gonçalves não se arredava da convicção de que fizera um casamento de amor. (IVO, 1997. p. 29)

A esses preparativos incorpora-se o lucro, o dinheiro; e quanto maior a soma, maior o tamanho do advogado e de sua soberba (era o maior de Alagoas):

Meses depois, o professor Serafim Gonçalves estava convencido de que o novo regime apenas adiava a realização de suas ambições. Podia aproveitar o tempo advogando e ganhando dinheiro. E foi o que fez, com o maior despejo. E, quanto mais advogava, mais engordava. (IVO, 1997. p. 27)

Ainda que planejando o futuro e apoiando Vargas “E, se eu fosse o governo, mandava prender todos os integralistas. São eles que dizem aos alemães onde estão os navios.” (IVO, 1997. p. 35), Serafim Gonçalves não deseja a ausência do congresso:

Olhando com secreto rancor o retrato de Getúlio Vargas pendente na armação do bar, o professor Serafim Gonçalves tomou o terceiro gole de conhaque no balcão; estava em cima da hora de dar a sua aula na Faculdade. Iria ao enterro. (IVO, 1997. p. 34)

Serafim Gonçalves é ainda a personificação de uma sociedade que vive de aparência, que dissimula. Esse fingimento pode visto na descrição de sua casa, cujas janelas abertas deixavam ver uma biblioteca de livros

encadernados os quais refletiam uma erudição mentirosa, eles estavam na estante para impressionar e não para ser fonte de pesquisa.

Na sala de entrada, instalara o escritório. Nos dias e noites de muito calor, abria as quatro janelas do escritório, que olhava para o mar, e os passantes poderiam ver sua biblioteca jurídica, uma das melhores do Estado, o que representava mais um fator de segurança para seus constituintes, que apreciavam a diligência e erudição de seu defensor. Além disso, não gostava de livros brochados. Quase toda a sua biblioteca era encadernada o que parecia aumentar a autoridade dos volumes e conferia às estantes um ar de irrecusável nobreza. (IVO, 1997. p. 31)

O artificialismo, o fingimento da sociedade é ainda visto em Serafim Gonçalves em sua conduta durante uma comemoração dada na pensão da Dina, um prostíbulo famoso, frequentado pela alta sociedade alagoana, uma casa em que as prostitutas todas queriam trabalhar:

E a suruba, transformando os homens em sátiros, e o mulherio em ninfas, dava a Alagoas, naquela silvestre e matinal aurora de róseos dedos, uma dignidade mitológica. (IVO, 1997. p. 115)

Após a noite em claro participando dessa festa no bordel – o qual constitui, na narrativa, a representação metafórica do país, tornado microcosmo social, pois nele encontram-se o marginal e a elite – o professor sai pelas ruas do centro de Maceió e do Jaraguá:

O professor Serafim Gonçalves desceu os degraus da pensão da Dina pouco depois da saída de Piolho de onça. A gordura não lhe pesava. Sentia-se lépido, após a noite em claro. Na calçada, fungou, depois respirou fundo, e seus pulmões receberam o ar de um madrugada tornada viva e odorante pelo mar perto, A rua estava deserta. (...) Ouviu um rumor de

passos às suas costas. Regardou. Não era ninguém. Um cheiro de açúcar mascavo mantinha, na desolação da noite, o sinal dos movimentos industriais do dia. Levantou a cabeça para o céu. Poucas estrelas. Manchas de um vermelho ferruginoso já abriam caminho para as claridades. Quando baixou os olhos, viu, quase a sua frente, o marinheiro norte-americano.

Como se há muitos anos, talvez desde a infância, tivesse marcado aquele encontro, o professor Serafim Gonçalves se aproximou da aparição radiosa e imaculada. O marujo era belo, forte, louro. E iria partir no dia seguinte – segredo convertido em distância e esquecimento. (IVO, 1997. p. 119)

Seu passeio pelas ruas desnuda o fingimento da sociedade, o professor esconde sua sexualidade, nutre um casamento que é feito apenas por conveniência, por ser um trampolim político, e deseja o encontro homossexual, desde que este não se mostre à sociedade, não comprometa sua imagem montada pelo artificialismo, pela representação.

Serafim Gonçalves é, pois, o retrato vivo da hipocrisia, pois o que faz é hipócrita, escamoteia sua sexualidade. A casa dele, voltada para o mar, para a praia, é um espaço aberto para a natureza selvagem, para o sexo clandestino, entre a natureza e a cidade.

A personagem Serafim Gonçalves está, portanto, a serviço da crítica social que se converte, no texto literário, em ironia e humor, nele feitas de lípido, desejo, hipocrisia e voto de cabresto.

3.2 – O Homem do Balcão

O regime é denunciado em todo o romance: a ausência de liberdade de expressão é vista no anonimato do Homem do Balcão, o autor de cartas anônimas, um homem que não poderia ter nome, pois é aquele que revela

segredos, que luta contra a ditadura e que por isso não pode se identificar; ele é a expressão de todo um grupo: dos que lutavam contra o regime e precisavam se esconder para não serem exilados ou mortos; tortura sofrida pela personagem é clara crítica aos desmandos dos regimes ditatoriais.

No quarto, havia sempre uma provisão de envelopes azuis, tipo comercial, e folhas de papel almaço (cada uma delas era cortada e dava para quatro cartas), além de selos. Assim, não precisava exibir ao funcionário do guichê postal o envelope onde o nome do destinatário figurava em letras desenhadas como se fossem de imprensa. (IVO, 1997. p. 82)

A personagem é torturada e durante a tortura urina um líquido, que, negro, desce ao palácio do governo, sendo a expressão metafórica da repressão ditatorial que cerceia a liberdade e cobre toda a sociedade de medo:

Mijou. E a mijada, negra, foi escorrendo pela cela, atravessou o corredor, atingiu os muros do Palácio dos Martírios, estendeu-se, rumorosa e interminável, até o oceano. (IVO, 1997. p. 159)

A urina negra é uma licença poética utilizada por Lêdo Ivo, o qual, na construção literária dessa imagem, revela a convergência de tempos presente em todo o romance, é a tortura da Era Vargas que se converte nos “anos negros” da Ditadura Médici. A cor e a simbologia dessa imagem trazem ao texto uma consciência de que não há uma representação fiel do real, mas uma multiplicidade própria da ironia romântica, presente em todo o *Ninho de cobras*:

Reduplicação, espelhamento, fragmentação, mascarada, inversão, autoparódia, multiplicidade de papéis representados, jogo e parábase são artifícios da obra construída com a ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás

de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra. (DUARTE, 2006. p.42)

O caminho da urina do acusado, que passeia pela cidade chegando à praia, revela a mancha negra da opressão ditatorial: é a tortura, a dor, a censura que cobrem a cidade (e conseqüentemente o país, já que não se pode afirmar que *Ninho de cobras* seja a história da cidade, mas do país que é oprimido pelo regime autoritário). Há, pois, uma fragmentação da realidade e da própria narrativa, na qual as histórias das personagens se entrecruzam em cada capítulo, e a ficção se entrecruza de história.

A urina negra marca a presença dos desmandos, da repressão das ditaduras, mas revela uma simbologia que faz do romance uma narrativa em que o metafórico se sobrepõe ao naturalismo, à objetividade, em que o simbólico se sobrepõe ao historiográfico.

Mas não apenas a urina negra que banha a cidade marca a presença dos desmandos ditatoriais. O interrogatório todo do Homem do Balcão e toda a sua história são marca da repressão e do autoritarismo, são referências à recente história brasileira.

A personagem não tem nome, escreve cartas anônimas, por isso seu anonimato; ele se contamina pelo que faz, como outras personagens nesse romance são aquilo que fazem.

O Homem do balcão revela segredos, faz denúncias, mas também deturpa verdades; nele coabitam a verdade e a mentira, ela é também a ambigüidade do regime ditatorial que cria a astúcia e o desnorreamento que não apenas afetam a raposa, mas o brasileiro, a sociedade.

E assim como não tinha nome, também não tinha voz, nem letra ou sinal para torná-lo presente ou aceitável na ordem do mundo. Na verdade havia milênios que sua boca estava lacrada. (IVO, 1997. p.147)

O autor da carta anônima não ignorava esses fatos e, ao escrever a denúncia, devia reconhecer que estava carregando demais nas tintas, engrossando a informação de com um dado inverídico. (IVO, 1997. p.45)

O anonimato, entretanto, não protege a personagem e sua prisão é denúncia: a ditadura prendia e torturava aqueles que acreditava que a ameaçavam sem qualquer julgamento e até mesmo sem motivo aparente: “Mas ele não se deteve para ver essas pessoas ansiosas ou perseguidas, ou talvez já previamente condenadas”. (IVO, 1997. p.145)

O texto faz clara referência aos desmandos ditatoriais: pessoas previamente condenadas, uma justiça que retira as vendas nos regimes ditatoriais e declara homens culpados e punindo-os conforme a vontade do regime e não seguindo fatos:

Apesar de nenhuma palavra lhe ter saído da boca, o escrivão pachorrudo escrevia a sua resposta, numa operação caligráfica que demandou horas ou talvez mesmo dias, pois, enquanto estava arranhando o papel com a sua pena, os sinos da catedral bateram várias vezes, inclusive em dobre de finados, o portão do cemitério rangeu, navios apitaram longe, bacuraus voaram raso, e o compartimento em que se achavam – e que ora se alargava e ora se reduzia, de acordo com as conveniências burocráticas – conheceu a luz e a escuridão alternadas. (IVO, 1997. p. 147-148)

O escrivão que deveria anotar apenas o que é dito, escreve o não dito, aquilo que é conveniente ao interrogatório é produzido, é feito prova, ainda que forjada, a ditadura é mostrada arbitrária em *Ninho de cobras*:

Nenhum dos homens que o ladeavam (e ambos usavam óculos escuros, mais para lhes esconder os rostos do que para os proteger do sol fulgente) lhe dissera chus nem bus. Mas ele sabia para onde estava sendo levado. E o que mais o surpreendia era que, em toda a sua vida, desde o momento em que os rumores no quarto de sua mãe o haviam acordado até agora — com todas as etapas no orfanato, no curso de contabilidade, no balcão do armazém, cuidando de fretes ou embarques, ou em seu quarto, escrevendo cartas anônimas — não lhe tivesse ocorrido à mente que se aproximava o instante daquela visita. O seu nome constava de um livro negro como o dos cartórios. Não deixariam de vir buscá-lo. Ele não seria esquecido. (IVO, 1997. p.144)

Uma arbitrariedade que punia e animalizava; os homens tornam-se criaturas expectantes, criaturas enjauladas, e a denúncia se faz numa turba que aguarda a tortura, a violência:

Agora, ele atravessava a porta do edifício que, de fachada fuliginosa, aparecera, certa vez, num de seus sonhos — um sonho entre musical e lúgubre, em que ele ia à praia com outros meninos do orfanato, achava na areia uma pequena concha branca e rósea que crescia desmedidamente em suas mãos, e depois todos entravam numa jaula cuja chave se perdia. A sala de espera estava cheia de criaturas expectantes. Umas tinham o olhar espantadiço dos que temem algo como uma afronta ou uma violência. Outras mal podiam manter-se em pé, ou derreavam nos bancos, estrovinhadas, pestanejando em luta contra o sono. (IVO, 1997. p.145)

A História, a ditadura, percorrem todo o interrogatório, seja na referência ao momento:

Foi deixado numa sala iluminada por uma luz baixa, coberta por um abajur verde. Na parede, um retrato de Getúlio Vargas. (IVO, 1997. p.146)

Abaixo o Estado Novo. (IVO, 1997. p.163)

Seja na condução do interrogatório que, repleto de xingamentos, ilumina o autoritarismo, no qual a culpa é tida certa, e a confissão deve ser feita:

— Seu nome?

Ele era um bunda-suja, não tinha nome. (IVO, 1997. p.146)

– Fale, seu filho da puta.

– Fale, seu cachorro da moléstia. (IVO, 1997. p.158)

– Fale, seu corno. (IVO, 1997. p.159)

Um interrogatório em que a defesa é inútil, pois a ditadura já elegera a versão aceita:

Não disse nada. No fundo de uma consciência ainda comprimida pelo sono interrompido, sabia que, quaisquer que fossem as suas respostas, não mereceriam fé, não ressoariam na mente do seu interlocutor, resvalariam como uma moeda que, de pedra em pedra, termina encontrando o rumo do esgoto. Estava no reino das perguntas, e não das respostas. Mesmo que tivesse um nome, este não seria aceito, e sim repellido como uma falsidade ou um álibi, ou aceito condicionalmente, numa sucessão de entredúvidas, até que as investigações e sindicâncias o confirmassem. Estava no reino das perguntas que já surgem com as respostas atadas ou coladas aos pontos de interrogação. (IVO, 1997. p.147)

Observa-se a crítica construída na cena: o não entender a acusação, o acusado anônimo – é interessante notar que a personagem afirma que deveria ter dito “meu nome é Ninguém” numa referência à *Odisseia* em que Ulisses responde isso a Polifemo antes de cegá-lo.

– Meu nome é Ninguém – poderia dizer isto, se naquele instante lhe houvesse ocorrido que sua falta ou ausência ou não-direito de nomeação se engastaria numa frase que abolisse qualquer perfil humano. (IVO, 1997. p. 146)

Vê-se, pois, que a denúncia, a consciência crítica perante os acontecimentos históricos, o horror da opressão ditatorial se revela-se na condição do interrogado, que é a personificação da submissão, da impotência e do medo que a ditadura trazia com seu autoritarismo extremado, sua censura.

A cena em o Homem do Balcão é torturado traz, pois, uma série de imagens importantes para a crítica política que se faz na obra, ela é a expressão do regime ditatorial.

Observa-se, portanto, que no romance história e ficção se unem de modo harmonioso e que os elementos estruturais da narrativa, a escolha vocabular, as metáforas, e outros que foram discutidos, desmistificam a realidade, retiram o véu que a cobre e fazem a crítica.

A ficção literária se distingue daquelas que fundam o estabelecimento de 'instituições, sociedades e imagens de mundo' porque, ao contrário destas, supõe que 'desnuda sua ficcionalidade'. Entendemos esse desnudamento como a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante. (COSTA LIMA, 2006. p. 289)

A união do discurso historiográfico ao simbólico, ao literário, e da ficção à história, faz-se, entretanto, não apenas na figura do interrogado, mas também na de seu opressor. Torna-se, pois, importante analisarmos outra personagem: Piolho de onça.

3.3 – Piolho de Onça

Piolho de Onça é um membro do Sindicato da Morte, sabe-se que muitas vezes tal organização era utilizada para queima de arquivo, para calar

aqueles que se posicionavam contra a elite. Os membros do “Sindicato” não eram presos ou punidos, em geral eram enviados para um outro Estado e, mesmo que levados a julgamento, eram absolvidos de seus crimes.

Do outro lado da mesa, e ao lado de Guabiraba, o facínora Piolho de Onça, notoriamente vinculado ao Sindicato da Morte, ouvia-o, deslumbrado, mastigando, como orestara de seus dentes cariados, nacos de carne-de-sol com farofa bolão – era uma carne escaldada com cebola e coentro e uma farofa amorosamente cozinhada na manteiga de garrafa. (IVO, 1997. p. 110)

A organização é referida no capítulo “A festa” em que se reúne a sociedade maceioense, do marginal à elite, e no qual nos é apresentada a personagem: Piolho de onça, homem cujo ofício é matar, que provoca medo e respeito, numa contradição própria do autoritarismo, no qual a ordem estabelecida é mantida sob a batuta da repressão.

A personagem é, pois, a imagem da violência, dos métodos nada justos da elite ditatorial. Imagem esta realçada pelo talento de Lêdo Ivo que no próprio nome do segurança traz a ideia do grau de periculosidade dele. Se é Piolho de Onça, é capaz de prejudicar, de incomodar, de retirar o sangue até mesmo de um dos mais ferozes e temidos animais, ou seja, configura-se alegórico, representante daqueles que dominam e que precisam, num período ditatorial, provocar o medo, poucos ousariam enfrentar alguém com tamanha força.

Essa necessidade de provocar o medo, tão desejado pelas ditaduras de direita ou não, declaradas ou maquiadas de regime democrático (e, como afirma Sérgio Buarque de Holanda, no Brasil a democracia sempre foi um lamentável mal-entendido), é denunciada de modo ainda mais claro ao declarar-se o motivo de a personagem trabalhar como segurança da festa, por

ela ser “uma presença preventiva e moralizadora”: vê-se na frase o discurso autoritário que acredita ser necessária a repressão de toda a liberdade, pois ela é imoral.

Piolho de Onça mastigava e admirava. E, numa estreita ilha de discernimento, ele sentia que as horas de convívio com as altas personalidades de Alagoas – ou, pelo menos, com pessoas ilustradas que usavam gravatas e anéis – o redimiam do dia-a-dia promíscuo e dos serviços confiados à sua pontaria ou ao seu gesto certo e impiedoso. (...) sua presença fora solicitada, uma presença preventiva e moralizadora recebida com efusão pela própria Dina. (IVO, 1997. p. 110)

Observa-se que Piolho de Onça se sente bem no meio da elite que o fazia esquecer o cotidiano promíscuo, mas, ironicamente, estava num ambiente promíscuo com aqueles que o contratam para matar, assim nova crítica é feita aos desmandos e contradições da elite ditatorial.

3.4 – A prostituta

O romance narra não apenas a tortura praticada por Piolho de Onça, a hipocrisia de Serafim Gonçalves, o anonimato do Homem do Balcão, mas outras histórias configurando, portanto, uma narrativa aparentemente fragmentada, a qual une o texto à modernidade que, no século XX, proporciona a fragmentação, a ambiguidade, a simultaneidade (basta lembrarmos a citada convergência de tempos no romance) e os deslocamentos de pontos de vista (já que na obra cada personagem tem sua história narrada em um capítulo, e cada história toca as outras tornando-as interdependentes).

Observa-se que a fragmentação em *Ninho de cobras*, entretanto, não se manifesta como um procedimento típico da modernidade, pois no romance as personagens e as situações são costuradas ponto a ponto pela presença da raposa, que converge ao centro da cidade, restaurando o centramento aparentemente também ameaçado.

Na obra, os fragmentos são entretecidos por fios que se costuram pelo percurso da raposa, por referências que unem personagens e histórias, fazendo uma colcha de retalhos que se torna um só tecido, uma tenda somente em que toda a sociedade pode se abrigar e viver a aparente liberdade, um circo em que as jaulas enclausuram todos os que aos desmandos do regime ditatorial se submetem e dele se tornam engrenagem.

Esses fragmentos tecidos numa só tenda revelam um texto que, como vimos, reveste-se de forte tom naturalista – estética anterior à pesquisa moderna – em diversos capítulos e se constrói numa ambiguidade que une o naturalismo, o realismo e o moderno. Numa ambiguidade que une o naturalismo, o simbólico, o poético e, desse modo, se faz também aparente, como aparente é a sociedade capitalista.

Tal fragmentação é fundamental para o texto, pois está intimamente ligada à estrutura textual e à história brasileira discutida: uma narrativa da ditadura não poderia ser linear, pois nos regimes ditatoriais as verdades são mascaradas (vivemos em disfarce, como diria Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*), as histórias são contadas em guetos de rebeldia.

O disfarce em que a sociedade vive, como afirma Sérgio Buarque de Holanda, revela-se, portanto, na narrativa, através da fragmentação que é apenas aparente por estar entretecida pela raposa e do naturalismo que se faz

aparente pelo símbolo que invade o romance. Assim, a estrutura narrativa revela uma modernidade que também é um disfarce, pois é consequência de uma formação em que a democracia é aparente, o liberalismo é aparente, por manter as estruturas escravagistas:

A democracia no Brasil sempre foi um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. (HOLANDA, 2008. p.160)

Lembremos do voto de cabresto que garantiria a eleição, ansiada por Serafim Gonçalves, assim que a democracia fosse restabelecida após o período ditatorial.

Em *Ninho de cobras*, portanto, a estrutura narrativa revela um disfarce de nossa formação, nossa superficialidade, tudo não passa de um jogo de aparências na sociedade capitalista brasileira. Até mesmo a polidez no trato social, ou uma erudição, que é falsa, servem para mostrar ao outro a máscara (mostra-se apenas o que é conveniente): basta lembrarmos de Serafim Gonçalves que abre as janelas para que todos vejam a biblioteca que não leu, mas configura ornato e causa admiração.

Os fragmentos, as histórias, de *Ninho de cobras* mostram cenários de repressão e medo: basta lembrarmos o sofrimento da menina que numa “dor de faca” se vê violada, apresenta-nos a banalização da violência, característica dos regimes autoritários, e traça seu trágico destino em que a maior ambição é ser prostituta na pensão da Dina.

A morte de Alexandre Viana não a tocava. Em primeiro lugar, a morte era uma coisa que de modo algum a interessava. Parcialmente curada das doenças do mundo, passava horas e horas sozinhas pensando na realização, que supunha estar próxima (e contudo jamais se consumaria) de seu grande sonho: morar na pensão da Dina. (IVO, 1997. p. 61)

A história dessa menina é narrada em um capítulo no qual se discute a morte de Viana, a saúde, a banalização da violência e o próprio fingimento da personagem; assim, em “O roupão”, capítulo 4, essa prostituta é a personagem protagonista e sua história é utilizada para discutir problemas que nunca deixarão de ser atuais como o descaso com a saúde pública, o enfermeiro (que na verdade é um servente, mas fora promovido), as doenças sexualmente transmissíveis, o estupro, configurado como um crime contra a infância.

Crime que pode ser o retrato da miséria em que boa parte da população brasileira ainda hoje vive, o “santo” que era um homem com certa autoridade, um “profeta” não questionado por ninguém, repetia com muitas meninas o que fizera com a personagem. É a banalização do crime, um simbolismo para a sociedade que aceita a elite opressora com a mesma resignação da menina estuprada, que sente uma “dor de faca” e não questiona ou fere seu opressor.

O santo estava chamando. Saiu pelo caminho cheio de lama, temendo pisar nos sapos. Ao entrar, molhada na casa do santo, adivinhou logo o motivo do chamamento – e não porque já lhe tivessem contado certos hábitos e preferências do profeta, e ela mesmo se sentisse num idade em que a seguia uma curiosidade entremeada de temor, mas simplesmente porque o assanho com que a recebera, de camisa de madapolão e sem calças, esclarecia as suas intenções. Ela gritou, golpeada por uma dor fina (uma dor de faca) quando o santo se deitou sobre ela na esteira, e sua barba a arranhava, e crescia a sua respiração de asmático. Algum dia depois, ela não saberia dizer se o santo lhe dissera qualquer palavra ou

se tudo se transcorreria em silêncio e gestos espargidos. (IVO, 1997. p. 66-67)

Tanto a menina, quanto a sociedade habitua-se à violência e a banalização desta, que continua tematizada simbolicamente na narrativa ao vermos os repetidos encontros da personagem com o “santo”.

Chegou a receber novos recados – ia, e a dor de faca era menor, só uma formigagem em suas partes, que depois se diluiu numa mistura de desejo e náusea. (IVO, 1997. p. 67)

A condição de miséria que atinge parcela do país é denunciada ainda em outro momento do capítulo quando se descreve a parca alimentação oferecida pela família da prostituta em suas lembranças da infância. A fome fazia-se constante, ou como diria Lêdo Ivo “o vazio na boca do estômago” perdurava e apenas se oferecia farinha, rapadura e carne-seca, numa imagem que traz ao leitor o Nordeste da exclusão social e não o das infinitas belezas.

A habilidade do escritor alagoano é ainda vista neste mesmo capítulo em que o nome da prostituta não aparece, ela se torna, pois, a representante de um grupo e não uma pessoa específica, ela é a mulher que sofre o estupro, que sonha viver melhor, que sem alternativa acaba se prostituindo e desejando estar em um bordel famoso (a pensão da Dina). A personagem revela a injustiça social e o descaso da sociedade.

A denúncia faz-se, como dito, no romance, a alegoria (discurso metafórico) e a ironia vão se solidificando como elemento interno que insere o social na narrativa.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. (CANDIDO, 1996. p.16-17)

A mulher, que fora amante de Alexandre Viana, ouvira a história de seu suicídio como se nada houvesse acontecido, como se ele fosse um estranho, e o era, pois ela não o reconheceria, no adultério o anonimato se fez: uma noite em que ela fingira ser uma dama, uma prostituta de luxo, e ele apenas se entregou aos prazeres da carne.

Alexandre Viana, que acabara de acender um cigarro e expelia dois finos rolos de fumaça pelas narinas, aproximara-se dela. (...) Ao sair, ele achara graça em seu roupão cor de vinho, chegara a dizer que ela parecia uma mulher casada, o que muito a envaidecera. Ela não sabia que ele estava morto, e não o reconheceria, aliás, se fosse permitido entrar no necrotério e olhar para o rosto de Alexandre Viana. (IVO, 1997. p. 62)

Faz-se, pois, nesse episódio, um recurso recorrente em *Ninho de cobras*, a interdependência dos fragmentos, o que confirma a modernidade da obra.

3.5 – A freira

Uma freira insone é importante personagem no *Ninho de cobras*; ela, de sua janela no Hospital de São Vicente (um capítulo denominado “A janela” é

dedicado à personagem), tudo vê: as antirraposas Viana e a raposa, o homossexualismo de Serafim Gonçalves, o andar sorrateiro de Piolho de Onça, os passos largos daqueles que saíam da festa na pensão da Dina.

Agora, junto à outra janela (aquela que, através dos anos e da insônia, se convertera finalmente na *sua* janela, já que a do convento fora apenas um lugar de espreita provisória), ela pensava nas criaturas perdidas no labirinto da vida, como o carroceiro afogado, Alexandre Viana, a mulher de manchas negras, a prostituta de roupão cor de vinho, e tantas outras. (IVO, 1997. p. 137)

Dessa janela, a freira se converte em olhos que nos anunciam aspectos fundamentais do texto, da construção literária, convertendo-se em recurso textual. O olhar da personagem na narrativa traz uma análise que é a representação de uma importante alegoria do texto:

Logo essa raposa se transformava num homem, assumia a forma do cadáver de Alexandre Viana no necrotério, e a freira experimentava um certo desnorreamento, ao sentir, nas profundezas de si mesma, lá onde dormiam as respostas às suas perguntas de insone, a existência de um vínculo entre a morte da raposa e o sacrifício de um homem, o suicídio de Alexandre Viana. (IVO, 1997. p. 136)

A comparação feita pela personagem – a raposa e Viana – perpassa, como discutimos, toda a narrativa e é símbolo fundamental na construção do texto literário em *Ninho de cobras*, pois é a oposição entre a raposa – deslocada, descentrada, desprovida de qualquer astúcia ou esperteza, representada pelo animal e por Alexandre – e as verdadeiras raposas – que, astutas, dissimulam, torturam, matam e roubam, como Serafim Gonçalves e Piolho de Onça – que define o processo alegórico construído no romance.

Uma alegoria que, no texto, lembremos, associa-se à metáfora, pois ambas combinam diferentes signos em expressões que proporcionam várias possibilidades de entendimento; são construções textuais em que ocorre uma nova significação por meio de relações analógicas e referenciais, pois a alegoria, a metáfora, pressupõe um conhecimento vivido e lido que possibilite o reconhecimento do novo sentido construído para a expressão escrita.

Discurso alegórico que, no texto, constrói o projeto de modernidade literária e une-se à denúncia, chiste, ironia, todas em um ninho no qual se entretetece um enredo cuja narrativa fragmentada nos apresenta a história de personagens que são a expressão da realidade brasileira dos regimes ditatoriais do século XX.

Expressão crítica, pois vê-se nela desnudada a face da soberba (Serafim Gonçalves – o gordo, enorme, advogado); da dor (a menina que é violada); da tortura (o Homem do Balcão e sua urina negra); da banalização da violência (o Santo que viola mocinhas e é respeitado); da morte (o suicídio de Alexandre Viana, a morte do Homem do Balcão) e da indiferença (a morte da raposa) que, muito presentes na sociedade, são a consequência do regime ditatorial.

Um regime que, militar ou não, de Vargas ou de 64, é tornado ficção numa teia cujos fios são a modernidade a qual traz para a narrativa a fragmentação, e a modernidade é ambígua e fragmentada, a caricatura (cada personagem possui suas características extremadas, e o deslocamento do centro e da arte; por isso a raposa pode caminhar pela cidade, unindo o civilizado e o selvagem, é o deslocamento do centro, cantado por Baudelaire

em “Os olhos dos pobres”, e a dessacralização da arte, também tratada por Baudelaire em “A perda do halo”.

São fios que formam um ninho, mas por que de cobras? O autor justifica:

No íntimo, eles se sentiam colados às ruas, à luz do farol, ao barulho do mar, aos degraus rangentes que levavam aos lupanares. E amavam o calor daquela paisagem como as cobras amam seus ninhos de pedra. (IVO, 1997. p. 94)

Nesse ninho estão as memórias e “as memórias constituem um sistema de fragmentos” (SCHLEGEL, in CHIAMPI, 1991, p. 38), os quais formam um romance que se constrói de denúncia, de história e de geografia da terra de Lêdo Ivo, de seu lugar – Maceió.

A capital alagoana é o cenário, é o ninho em que as cobras se escondem, rastejam, vivem, amam, morrem; ela descrita de modo sinestésico (a cor, os cheiros, os sons) trazendo-a para o imaginário do leitor, mas a história narrada poderia estar ambientada em qualquer cidade do país durante o período ditatorial, pois os tipos humanos que agem na narrativa são em verdade universais: a prostituta, o adúltero, o delator, o prepotente, o burguês.

Ninho de cobras é, pois, um romance que faz a denúncia dos desmandos de regime ditatorial, que, numa convergência de tempos, une história e ficção, fragmentação e modernidade, crítica e resistência.

CONCLUSÃO

Ninho de cobras, de Lêdo Ivo, constitui um romance em que a história e a literatura convergem em um texto no qual o discurso metafórico prevalece sobre o realista. Essa prevalência torna o texto rico em recursos próprios da modernidade literária, aqui entendida como escrita que quebra a estrutura linear da narrativa e utiliza a fragmentação e a ironia como alicerces.

O romance faz da ironia romântica, conceito em que a ficção torna-se propositalmente marcada no discurso, criando um desnudamento da realidade em que se insere; sua principal característica, trazendo ao leitor a crítica aos períodos ditatoriais brasileiros em personagens que são exemplares da opressão, do medo, dos desmandos próprios da Era Vargas e do período militar.

Essas personagens criadas na narrativa unem-se a figuras históricas de Alagoas, e essa união traz ao texto um outro atributo: a universalidade. Embora Maceió seja o cenário da narrativa, e a cidade está presente com seus cheiros, seus becos, suas praças, sua história; o romance transcende o espaço da cidade e discute questões universais como a banalização da violência, a opressão ditatorial e as injustiças.

Portanto, mais que um romance sobre Maceió, *Ninho de cobras* é um romance sobre a história brasileira, sobre os anos negros da ditadura Médici. Os falados “anos negros” são revelados no texto em um outro recurso que marca a modernidade literária do texto: a convergência de tempos.

A Maceió da década de 1940, da Era Vargas, e a ditadura Médici, unem-se através do discurso metafórico adotado: a jaula que é a vida; as cartas

anônimas, os soldados que matam a raposa. Mesmo a construção das personagens revela a convergência como recurso do texto: Alice e seus bibelôs – seus soldadinhos enfileirados e inertes – como inerte está a sociedade diante do poder ditatorial.

No romance há, pois, um fingimento que lhe é singular: tudo na narrativa é aparente, desde o título: um ninho que tanta polêmica causou e que se revela de fato “de cobras”; passando pelo tempo – que é aparente e une as décadas de 1940 e 1970; e culminando com as personagens, que dissimulam e que oprimem afirmando garantir a segurança, a paz e a ordem (Piolho de onça é exemplar).

Esse fingimento passa pela fragmentação do texto que é um romance, mas poderia ser feito de contos, pois cada capítulo tem como protagonista uma personagem e o fio que é a raposa os une, fazendo um todo de sentido em que a crítica fundamenta-se.

Pode-se afirmar, portanto, que em *Ninho de cobras* temos um ninho de história – pois é uma crítica aos períodos ditatoriais que assolaram o Brasil –, e de modernidade – pois a fragmentação, o fingimento, a ironia e o discurso metafórico são alicerces de seu texto.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. "A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere." In: _____. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 221-237.

BOSI, Alfredo. "Poesia-resistência." In: _____. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 163-227.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 1996.

CHIAMPI, Irlomar. Fundadores da Modernidade. São Paulo: Editora Ática, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção.Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e humor na literatura. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ESOPO. Fábulas completas. Tradução direta do grego, introdução e notas por Neide Smolka. São Paulo: Moderna, 1994.

FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira. A raposa sem as uvas:uma leitura de Ninho de cobras, de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). Teoria da literatura em suas fontes. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.

IVO, Lêdo. Ninho de Cobras. Rio de Janeiro: Topbooks. 3 ed.1997.

LOBO, Luíza. Teorias poéticas do Romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MARCHESI, C. Fedro e La favola latina. Florencia: 1923.

MUECKE, D. C. Ironia e o irônico. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SILVA, Márcio Ferreira. A cidade desfigurada: uma análise do romance Ninho de cobras, de Lêdo Ivo. Maceió: Edições Catavento, 2002.

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio a Castelo. São Paulo: Paz e terra Editora, 1996.

SOUZA, Manuel Avela de. As fábulas de Esopo. Rio de janeiro: Thex Editora, 1999.

WELLBERY, David, E. "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica." Tradução de Ângela Melim. In: Neo-Retórica e Desconstrução. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998. p. 11-47.