

Universidade Federal de Alagoas – UFAL  
Faculdade de Letras – FALE  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística – PPGLL

Márcio Ferreira da Silva

**A GEOGRAFIA LITERÁRIA DE LÊDO IVO:  
a cidade nos romances *As alianças* e *Ninho de cobras***

Maceió

2007

Márcio Ferreira da Silva

**A GEOGRAFIA LITERÁRIA DE LÊDO IVO:  
a cidade nos romances *As alianças* e *Ninho de cobras***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.

Maceió

2007

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

S586g Silva, Márcio Ferreira da.

A geografia literária de Lêdo Ivo : a cidade nos romances as alianças e ninho de cobras / Márcio Ferreira da Silva. – Maceió, 2007.  
140 f.

Orientador: Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.

Tese (doutorado em Letras e Lingüística: Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. [130]-140.

1. Ivo, Lêdo, 1924- – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira.
3. Crítica literária. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

Márcio Ferreira da Silva

**A GEOGRAFIA LITERÁRIA DE LÊDO IVO:  
a cidade nos romances *As alianças* e *Ninho de cobras***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito para obtenção do título de Doutor.

Banca Examinadora

  
Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo – Orientadora – UFAL

  
Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima – UFAL

Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães – UFAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFRN

Prof. Dr. Andrea Ciacchi - UFPB

Maceió, 3 de dezembro de 2007.

*A Lêdo Ivo*



## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Vera Romariz, orientadora e incentivadora, por ter me inserido na pesquisa em literatura desde o Mestrado.

Ao Prof. Dr. Roberto Sarmiento, por suas intervenções valiosas em minha pesquisa.

À Profa. Dra. Belmira Magalhães, por relevantes observações que proporcionaram reflexões valiosas a este trabalho.

Aos Profs. Drs. Afonso Henrique Fávero e Andrea Ciacchi, por terem aceito o convite para participar da banca de defesa final desta tese.

Às Profas. Ms. Lílian Maria Dantas e Vitória Régia Costa, pelas intervenções relevantes nas traduções.

A minha família, aos mais presentes e aos ausentes, por perceberem que a ausência e a presença são percalços em busca de vitórias.

A Benedito da Silva Melo, um agradecimento especial, por intervir, sempre que necessário, nos momentos mais difíceis, para que esta pesquisa cumprisse a reta final.

Aos meninos da minha cidade imaginária: Fellipe (guardião); Tiago (guerreiro); Ivo (corredor valente) e Luiz (aprendiz).

*“Uma casa é muito pouco para um homem; sua verdadeira casa é a cidade. E os homens não amam as cidades que os humilham e sufocam, mas aquelas que parecem amoldadas às suas necessidades e desejos, humanizadas e oferecidas – uma cidade deve ter a medida do homem” (IVO, L. 2004, p. 50).*

## RESUMO

Este trabalho analisa a representação da cidade nos romances *As alianças* e *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo, discutindo como as relações de muitos estratos culturais se apresentam na composição dos romances e permitem que se estabeleça, também, um enfoque para a imagem da cidade, seus significados e desdobramentos no mundo contemporâneo. Utiliza, para tanto, a pesquisa bibliográfica e uma análise de natureza qualitativa, baseando-se, principalmente, nos estudos de base cultural realizados por Candido (1972; 2000), Bosi (2002); Hall (1997a; 1997b), Rama (1985) e Gomes (1994; 2004a; 2004b) e por estudos sobre representação feitos por Lima (2003) e Danto (2005). A análise mostra que os romances configuram, na forma literária, o que esses autores discutem. No que diz respeito à cidade e seu aspecto descontínuo, detectaram-se elementos descritivos nos romances que desencadeiam escolhas por categorias negativas, transformando narrador, personagens e espaços em representações com tom elegíaco. A negatividade, como forma romanesca, instaura no pós-naturalismo, segundo Bosi (2002), uma “negatividade grávida”, gerada por um vazio consciente da autoria.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representação. Espaço urbano. Negatividade. Lêdo Ivo. Ninho de cobras. As alianças.



## ABSTRACT

This study analyses the city representation in the novels *As alianças* and *Ninho de cobras* from Lêdo Ivo. It introduces that the relations from several cultural stratus are seen in the composition of the novels. This narratives show that there is also focus on the city image, its meanings and unfolding in the contemporary world. This work uses the bibliographical study and an analyses of qualitative nature, taking influence in the cultural base studies done by Candido (1972; 2000), Bosi (2002); Hall (1997a; 1997b), Rama (1985) and Gomes (1994; 2004a; 2004b) and representation studies done by Lima (2003) and Danto (2005). The analysis shows that both novels agree, in literary form, what these authors discuss in their book. Concerning the city and its discontinuous aspect, descriptive elements were detected in the novels in which choices for negative categories are unchained, changing narrator, characters and spaces into negative tone representations. Such negativity, as a novel representation, instars in the post-naturalism, according to Bosi (2002), a “pregnant negativity” that it’s generated by an empty consciousness from the author.

**KEY WORDS:** Representation. Urban space. Negativity. Lêdo Ivo. *Ninho de cobras*. *As alianças*.

## RESUMEN

Este trabajo analiza la representación del espacio en los romances *As alianças* y *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo, discutiendo como las relaciones de muchos estratos culturales si presentan en la composición de los romances y permiten eso si establece, también, un acercamiento para la imagen de la ciudad, sus significados y desdobramientos en el contemporáneo del mundo. Utiliza, para en tal manera, la investigación bibliográfica y un análisis de la naturaleza cualitativa, siendo basado, principalmente, en los estudios de la base cultural llevados a través por Candido (1972; 2000), Bosi (2002); Hall (1997a; 1997b), Rama (1985) y Gomes (1994; 2004a; 2004b) y para los estudios en la representación hecha por la escofina de Lima (2003) y Danto (2005). El análisis muestra que los romances configuran, en la forma literaria, qué estos autores discuten. En a lo que dice respecto la ciudad y su aspecto discontinuous, habían detectado elementos descriptivos en los romances en eso ellos las opciones del unchain para las categorías negativas, narrativa que transformaba, personajes y los espacios en representaciones con elegíaco entonan. El negatividade, como forma del romanesca, restores en la que está en pós-naturalismo, según Bosi (2002), un “negativade grávida”, generado para un vacío concienzudo de la profesión de escritor.

**PALABRAS-CLAVE:** Representación. Espacio urbano. Negatividade. Lêdo Ivo. Ninho de cobras. As alianças.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. DA CIDADE ORDENADA À ORDEM DA CIDADE .....</b>	<b>16</b>
1.1. Espaço literário, geografia imaginária.....	16
1.2 Uma cidade, duas ordens .....	36
1.3. A descrição narrativa, a ordem secreta da cidade .....	45
<b>2. A IMAGEM DA CIDADE NO ROMANCE .....</b>	<b>65</b>
2.1. O paradigma da cidade moderna.....	65
2.2. A mobilidade do narrador no espaço urbano .....	71
2.3. “Negatividade grávida” .....	82
<b>3. ALIANÇAS MISTERIOSAS NOS NINHOS DA CIDADE.....</b>	<b>87</b>
3.1. A cidade de Jandira: a cidade imensa.....	87
3.2. “A cidade cantava, gutural e bulhenta”.....	96
3.3. A cidade: negatividade urbana .....	101
3.4. A sombra leitosa e virginal.....	105
3.5. O cemitério, o mar e o marinheiro .....	112
3.6. Nas dimensões da cidade: use a passagem subterrânea .....	115
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

A categoria do espaço literário apresenta-se na ficção de Lêdo Ivo como elemento representativo da (de)composição do ambiente, da ação e dos personagens. Diferente do tempo na narrativa, mas muitas vezes imbricado em uma mesma lógica representativa da criação literária, o espaço integra de inúmeras maneiras a composição do ambiente e toma a descrição não instrumento alegórico que caracteriza a forma romanesca, mas elemento que assume com elegância e estilo o tom de certas narrativas, como se essa categoria fosse foco importante da representação do real, como podemos observar nos estudos sobre o tema de Antonio Dimas (1987), Osman Lins (1976) e Antonio Candido (1993).

Esse espaço, rico como elemento formal, compactua com a imagem da cidade o foco deslocado de algumas narrativas na contemporaneidade. Um foco que se abre para a descrição cuja negatividade denuncia o espaço urbano.

Desde Charles Baudelaire, a cidade é espelho de sua própria representação. Isso nos leva a perceber que cada vez mais o foco representativo se aproxima das referências, como questiona Platão (2004). Imitar artisticamente significa imbuir essa representação de imagens que nos remetam à realidade.

Pensar, então, hoje, esse encontro entre espaço-cidade e representação é pensar em um “lugar” para a cidade diante das transformações ocorridas com o processo de globalização, pensar na “nova” geografia mundial e nas referências culturais pós 11 de setembro.

Na tentativa de compreender o mundo atual, busca-se no passado a tentativa de entender o presente; muitas interpelações procuram explicar os efeitos das cidades na vida contemporânea, perguntando-se como, por que e de que forma ocorrem, onde repercute esse processo, entre outros questionamentos que serão formulados por várias áreas do saber, da Arte e da Literatura.

No Brasil, em especial, podem-se citar exemplos disso em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Angústia*, de Graciliano Ramos, e em *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Todas essas obras exploraram imagens negativas da cidade, possibilitando estudos do espaço urbano, cuja análise não está apenas na

Literatura, mas na Lingüística, na Geografia, na História, entre outros campos do conhecimento.

Podemos perceber que, a partir da segunda metade da década de 40, escritores como João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo buscaram romper o parcial elogio urbano tecnológico celebrado na fase heróica inaugurada pela Semana de Arte Moderna, como podemos perceber nas obras de Ronald de Carvalho e Graça Aranha. Contrapondo-se às trilhas de uma linguagem local, ao movimento de fragmentação das personagens, ao metapoema de valoração clássica e às formas poéticas na construção do belo, respectivamente, esses autores propuseram uma nova roupagem para a arte literária, propondo uma literatura brasileira alicerçada na desromantização do romance, no sentido dado por Candido (1972), e, ao mesmo tempo, com a tentativa de trazer a tradição para ordenamento das coisas do mundo.

No caminho dessas obras que possibilitam o estreito ou o alargamento do binóculo estão *As alianças*<sup>1</sup> e *Ninho de cobras*<sup>2</sup>, do escritor alagoano Lêdo Ivo. Sua leitura exige do leitor uma atenção desdobrada para desvendar-lhes os labirintos: no primeiro romance, percebe-se uma leitura da classe média carioca dos anos 40, demonstrada na visão que as personagens têm da metrópole e na relação desta com a província, representada pela cidade de Maceió.

O romance *As alianças* é a primeira imersão do escritor nesse gênero em 1947. O livro traz 12 capítulos com personagens comuns e espaços que descartam a paisagem edulcorada da Cidade Maravilhosa para desfigurá-la na apropriação de espaços negativos. No segundo romance, *Ninho de cobras*, retornando à década de 40, percebe-se também uma leitura da cidade de Maceió, com seus desejos e seus “pecados”; mas essa conotação, a nosso ver, desvela uma relação entre personagem e espaço em que ambos colidem, como se fossem avessos da mesma existência.

---

<sup>1</sup> Cf. IVO, L. **As alianças**. 3. ed. São Paulo: Ed. Parma, 1991. – (Coleção Ache dos Imortais da Literatura Brasileira). A partir deste momento, as citações referentes a esta obra de Lêdo Ivo em estudo aparecerão no texto indicadas pela abreviatura AA e pelo número de páginas para evitar repetições desnecessárias.

<sup>2</sup> Cf. IVO, L. **Ninho de Cobras**. Rio de Janeiro: Topbook, 1997. A partir deste momento, as citações referentes à esta obra de Lêdo Ivo em estudo aparecerão no texto indicadas pela abreviatura NC pelo número de páginas para evitar repetições desnecessárias.

A primeira edição de *Ninho de cobras* é de 1973, ano conturbado da ditadura militar. O Autor, Lêdo Ivo, reconhecendo a atmosfera político-social da época, apropria-se de fragmentos recortados do mundo exterior e confronta-os com o mundo representado na obra literária. Tomando essa linha, o espaço e o tempo da narrativa deslocam-se para as décadas de 30 e 40 (nos dois romances objetos desta pesquisa), período também conturbado em que o governo getulista não mediu esforços para impor “uma ordem” a partir da censura e da tortura.

Alargando o binóculo para estas imagens, tendo na Literatura uma forma de pensar as questões relacionadas à representação da cidade, em especial, este trabalho discute como nos romances *As alianças* e *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo, se dá a representação do espaço urbano, representação do tenso espaço social brasileiro com os diferentes estratos culturais deslocados nos grandes centros urbanos.

Recorremos aos estudos sobre representação que, a partir de Aristóteles (2004) e Platão (2004), quando da discussão sobre mimese, abrem caminho para as especificidades do real na Literatura. Nesse caminho, destacam-se críticos como Lima (2003) e Danto (2005). Este trabalho recorre também aos estudos de natureza cultural, destacados nos estudos críticos de Bosi (2002), Rama (1985) e Hall (1997a, 1997b e 2003).

Em Lima (2003), encontra-se, a partir da discussão da mimese aristotélica, o caminho para se pensar na representação do real na ficção. Para o crítico, o problema da mimese na modernidade parte da hipertrofia sociocultural a que estamos submetidos constantemente; oriundos dessa hipertrofia, há um sistema de representação que ilumina estratos culturais da periferia do capitalismo.

De Danto (2005), tem-se a reflexão sobre o real e a representação na obra de arte. Para esse crítico, o lugar de representação se compromete com o objeto representado, uma vez que remonta ao pensamento grego e às sedimentações históricas e representacionais por que este passou. O projeto teórico de Danto (2005) visa à designação significativa do lugar interpretativo da obra de arte, bem como do papel da arte e seus significados na contemporaneidade.

Bosi (2002), por sua vez, influencia esta tese pela reflexão sobre o conceito de *negatividade grávida*, que deflagra as diversas maneiras de perceber que estamos vivendo a *era dos extremos*, em que o menor é mais, o negativo é positivo.

O autor também fornece elementos para que se pense a resistência e a narrativa como um processo que se apresenta engessado na máscara social.

Desse entendimento, pode-se interrogar, retomando Bosi (2002): qual vida o romance deve imitar? “Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes” (BOSI, 2002, p. 130). Não seria, então, isso o que vêm buscando os escritores contemporâneos brasileiros ao longo dos tempos: permitir ao leitor um encontro com uma paisagem que se cartografa na dimensão oposta ao suposto equilíbrio social pronunciado pelo mundo?

Utilizaremos na análise, prioritariamente, a idéia de Rama (1985), que fornece a esta pesquisa o conceito dicotômico sobre a configuração urbana na América Latina; assim, a cidade oficial, dos documentos, dos registros, de origem exógena, coexiste com outra labiríntica, híbrida e mais autóctone. Ambas existem paralelamente, mas em dimensões diferentes. Toma-se como referência, também, a análise que esse teórico faz acerca da forma ritualizada que representa as cidades, principalmente as latino-americanas.

De Hall (1997a; 1997b; 2003), extraímos os conceitos de identidade e deslocamento culturais e globalização que confrontam aldeia e globo, centro e periferia, cujo descentramento do sujeito nesse processo geo-cultural seria inevitável. Hall (2003), comparando a relação da cultura com as estruturas sociais de poder, diz que o deslocamento cultural é um processo da globalização cultural desterritorializante, demarcada por seus efeitos. Embora se possa fazer desse processo uma ato para a cobrança de políticas públicas, o confronto destas com o poder hegemônico transforma a pressão em deslocamento, gerando novos confrontos (SOVIK, 2003).

O sentido móvel do espaço urbano diante do processo de globalização e a forma pela qual se apresenta a cultura quanto ao movimento da cidade como signo negativo define nossa abordagem teórica em busca do tom negativo na ficção de Lêdo Ivo. A pesquisa realiza a conjunção de vários conceitos: de Dimas (1987), apropriamo-nos da noção de espaço literário, diferenciando-o do espaço geográfico empírico; essa preocupação conceitual também ocorreu em Lins (1976), que trata o termo como aspecto da ambientação no romance; de Lukács (1965), retiramos o conceito de descrição, assim como parte de sua discussão acerca dos atos de

narrar e descrever, que assumem, cada um em sua especificidade, funções diversas.

Subsidiariamente, evocamos estudos literários (BLANCHOT, 1987; BRADBURY, 1989; GOMES, 1994; 2004a; 2004b; REMEDI, 1997), para fundamentar o tratamento dado à cidade e às questões culturais; Mattelart & Neveu (2004); Said (1995) e Romariz (1999), para discutir os conceitos de espaço e narrador móvel, e o romance como uma geografia imaginativa. Análises históricas (COSTA, 1981; DIÉGUES JÚNIOR, 1939; 1981), para discutir os fatos históricos representados na narrativa lediana; geográficos (CORRÊA, 2004; SANTOS, 1998), para discutir a noção de espaço empírico e espaço representativo.

Vale ressaltar a interessante pesquisa de Gomes (2004) sobre literatura e cidade. Para o crítico, quando indagamos sobre as representações do urbano na escrita ficcional na literatura, estamos lendo *textos que lêem a cidade*, em que não apenas consideramos a paisagem geográfica, mas também a cartografia imaginativa, formada pela história, pelos diversos elementos que caracterizam a cidade como espaço simbólico.

Este trabalho se articula em três capítulos. O primeiro discute a noção de representação e espaço, bem como os efeitos da representação nos dois romances de Lêdo Ivo.

A partir da discussão de recortes das obras analisadas, o segundo capítulo discute a relação entre romance e a descrição do espaço urbano e, tomando a análise da cidade representada no romance e seus significados culturais, inicia a discussão sobre o aspecto descritivo negativo e a negatividade grávida.

O terceiro capítulo analisa a representação da cidade e seu desdobramento com tom negativo no romance *As alianças*, aprofundando as discussões sobre a descrição do espaço urbano em *Ninho de cobras*, a ausência de protagonistas no romance e a metáfora negativa que percorre ambos os romances, signo artístico de base cultural.



# 1. DA CIDADE ORDENADA À ORDEM DA CIDADE

Cidades, casas, criaturas, engendrações da noite absoluta, objeto e situações que nenhum vínculo têm com a vida real são a matéria habitual de meus sonhos (IVO, 2004a, p. 119).

## 1.1. Espaço literário, geografia imaginária

O mundo não se identificaria se não existisse uma geografia que definisse o espaço no qual habitamos, pois espaços geográficos demarcam ou definem fronteiras. Tal definição, hoje, se configura bastante deslocada diante da fragmentação espacial ocorrida nos anos 80, do século XX, como a derrubada do Muro de Berlim e o fim da antiga União Soviética. A fragmentação do Bloco Comunista e a faces de “novo” capitalismo impuseram uma nova geografia mundial, impulsionada por políticas econômicas e socioculturais que procuraram homogeneizar costumes e valores culturais.

Platão (2004), por exemplo, em a *República*, configura um discurso sobre a cidade utópica. Calvino (1998) faz crítica ao espaço contemporâneo através das viagens de Marco Pólo. Alexandria traduz a cultura às portas do Mediterrâneo. Paris se define como luz na ascensão capitalista. É possível perceber, diante disso, que cada cidade tem sua própria leitura, locando culturas do passado para reescrevê-la no presente.

Se o mundo caminhasse para uma locação de culturas que se definem pela supremacia das expressões culturais do Primeiro Mundo em detrimento dos países do Terceiro Mundo, como se situaria o escritor diante da sua criação? Como escrever sobre espaços e culturas estáveis, se a mobilidade geográfica intensifica a modificação dos espaços habitados? E se assim o é, a Crítica Literária vê o espaço no romance, principalmente a partir da modernidade, como elemento descritivo que se apropria do real, atribuindo-lhe configurações do imaginário, em que o processo histórico impõe ao escritor uma nova realidade.

Para Bosi (2002, 130 – grifo do Autor), “o romance *imitaria* a vida, sim, mas qual vida?”. A pergunta do crítico nos credencia dizer que a imitação, aqui no sentido mimético aristotélico, não credencia o fato narrado. Afinal qual “vida” o artista representaria no romance. Imitar, copiar a realidade, como se esta pudesse refletir a mesma imagem no espelho pode satisfazer a tese socrática de que “a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade preexistente” (DANTO, 2005, p. 42).

Entretanto, nem tudo o que está no mundo tem seu reflexo, sua cópia. A aproximação ou distanciamento do objeto representado depende do foco e da lente do binóculo do artista. Quanto mais apurada a lente maior a capacidade de dilatação dessa paisagem.

Uma ilustração disso pode ser vista no conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Nele, há um completo domínio de dois lugares: o primeiro, em que as personagens não têm o mínimo de subsistência, e o segundo, lugar abastado de classe média alta. Dois mundos diferentes que se confrontam em uma sociedade de valores mercantis, imersa na violência; as personagens atuam em uma epopéia negativa, em que o confronto espacial modela a ação de cada personagem na narrativa.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.

Vai mijar noutra lugar, tô sem água.

Pereba saiu e foi mijar na escada (FONSECA, 1975, p. 365).

O diálogo faz pensar que o narrador objetiva uma ação violenta: roubar as “madames” nas casas bacanas no reveillon. O fedor, o banheiro sem água indicam na narrativa a paisagem espacial que a diferencia da “mansão dos bacanas”. Afinal, tudo parece resolvido quando Pereba vai “mijar na escada”.

Desse entendimento, pode-se dizer, retomando Bosi (2002), qual vida o romance deve imitar? “Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes” (BOSI, 2002, p. 130). Na verdade, devemos perceber que o romance, via de regra, se constrói na contramão da vida. Não é por acaso que os romances, ora objetos desta pesquisa, se apresentam na atmosfera urbana como se mostra a desfiguração da cidade (SILVA, 2002) e a escolha da narrativa em explorar aspectos negativos do espaço e das personagens.

As categorias negativas (FRIEDRICH, 1991) constituem, então, uma marca para a literatura a partir da modernidade, que não passa mais a existir para ser ressonância da sociedade ou um quadro ideal do mundo. Para justificar, o crítico alemão elenca categorias negativas como:

desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento. (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

Assegurando-se que o espaço urbano desenvolve condição descontínua, assimétrica, negativa, segundo pensamento de Friedrich (1991), podemos dizer, então, que o século XX produz uma arte enigmática e obscura, pois da mesma maneira que fascina, ao mesmo tempo, desconcerta o leitor. Diante disso, o crítico acima afirma, citando Dámaso Alonso, que “não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos” (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

A categoria do espaço literário se apresenta na ficção de Lêdo Ivo como elemento representativo que demarca a (de)composição do ambiente, da ação ou dos personagens. No dizer de Nunes (2003, p. 12), “a literatura é discurso de representação e a crítica literária uma prática de investigação teórica das formas concretas, particulares”. Para o estudioso, a representação tem aporte no discurso literário, embora devamos perceber que aquela imagem refletida não diz muito ao ato narrativo ou aos elementos descritivos da narrativa, que não se constitui a partir de cópia perfeita do real, como assegura Danto (2005, p. 55),

Seja com for, as relações conceituais entre os jogos, as mágicas, os sonhos e a arte são muito estreitas: todos se despendem do mundo e mantêm com ele a mesma distância que estamos tentando analisar. É verdade que com essa definição somente completamos uma parte do caminho necessário ao entendimento de imitação, pois além de ser uma falsa coisa a imitação tem a função mais importante de *representar* as coisas reais (grifo do Autor).

Como se pode observar, para o autor *dA transfiguração do lugar-comum*, o que se focaliza nessa discussão é que a imitação, como coisa depreendida do mundo, não dá conta da criação artística. Danto (2005) assegura que há no conceito de representação certa ambigüidade.

Na Grécia antiga, o culto ao deus Dionísio era celebrado por rituais que envolviam a busca ou encontro, em transes de embriaguez e práticas sexuais, com a (re)apresentação de um deus que se fazia presente. Este é, conforme o crítico, o primeiro sentido de representação. O segundo estaria na presença ou incorporação de Dionísio, alguém que se traveste de outra coisa, talvez daí venha o conceito grego de personagem.

Não importa aqui, a nosso ver, buscar relações filosóficas ou míticas para explicar as razões pelas quais a representação tem cunho duplo quando falamos em imitação. Da perspectiva filosófica, encontramos em Aristóteles (2004) e Platão (2004) o melhor aporte para discutir primeiramente o aspecto mimético na produção artística.

Em Platão (2004), por exemplo, a imitação não enaltece o artista, ao contrário, afasta-o da Verdade em três dimensões, por isso o artista era uma *persona non grata* para a sociedade grega. Aristóteles (2004), contrariando Platão (2004), não apenas rediscutiu o sentido de mimese como produziu o primeiro estudo crítico sobre arte e literatura.

Para Danto (2005, p. 52),

Aprender a distinguir entre aparência e realidade é uma experiência de outra ordem, um pouco mais filosófica do que a de aprender a distinguir entre carne de porco e carne de vaca ou entre homem e mulher, e somos obrigados a fazer um esforço para esclarecer as coisas, tanto mais que distinguir entre aparência e realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real.

Essa distinção, aliás, produz logicidade, por parte do observador, para reconhecer a diferença. Havendo distinção, como de fato há, o objeto artístico instaura um lugar em relação ao mundo empírico. No romance, por exemplo, as formas espaciais não dão uma atmosfera periférica, mas elas procuram redefinir a categoria como plano estratégico na criação literária, estreitando aparência e realidade nos planos da tessitura ficcional.

É talvez por esse motivo que o romance apresente o espaço literário como categoria para discutir a forma sociocultural (BOSI, 2002), principalmente a partir do Realismo, na segunda metade do século XIX, quando o romance se apropriou da investigação e da questão sociais; posteriormente, ele se representa no alargamento visual produzido pela imagem moderna da cidade, que se expande rapidamente e mostra o convívio tenso entre as culturas. “O grande romance não vive de minúcias, de pequenos nada individuais ou coletivos, mas dessa visão integral, macroscópica” (MOISÉS, 1979, p. 98).

Não há melhor lugar, no nosso entendimento, para discutir a forma social do que o espaço urbano: a cidade. Quem habita nas cidades tem um jeito de definir-se no espaço urbano em que vive. Tal definição ocorre no encontro com pessoas e objetos que nos fazem construir modos, ações e atitudes, próprios do convívio nas aglomerações urbanas. A representação da cidade na narrativa de ficção é, pois, em consequência, um espaço simbólico de acumulação de ações humanas. Necessária ou não, é a cidade que, muitas vezes, dita a conduta das relações econômicas, sociais e culturais, modelando uma formulação artística.

Com efeito, conviver com as alamedas, avenidas e ruas das cidades parece ação corriqueira e comum; entretanto, vista por outro aspecto, a cidade ganha na ficção uma forma cartográfica tecida de teias, labirintos que dizem toda hora ao leitor que o espaço urbano representado sofre as contorções econômica, social, histórica e cultural implantadas pelas distorções humanas. Embora tenhamos a idéia de que sustentamos a cidade, essa equação surge ideologicamente invertida, como se vivêssemos diante da projeção das sombras na caverna de Platão, esperando, desesperadamente, por um fecho de luz que nos mostre a consciência e a razão.

Ao tomar consciência do mundo como simulacro, realidade e representação assumem uma convenção, o que nos possibilita inferir que “os artistas lutam contra a realidade” (DANTO, 2005, p. 68). Essa capacidade de fazer com que o objeto criado seja idêntico ao representado nos faz perguntar, juntamente com Danto

(2005), o que o torna arte. Em *As alianças*, por exemplo, o ato descritivo compõe um enredo simétrico, trilhado por personagens que se confrontam com o mundo representado no romance. A representação da cidade do Rio de Janeiro instaura na narrativa uma imagem deformante para o espaço, como no momento em que a personagem José toma uma barca para ir à Ilha do Governador.

A fila da barca da Ilha do Governador era enorme. A Praça Quinze se estendia, cheia de gente que ia e vinha, apressada. Passavam grupos carregando embrulhos e sacos. Dir-se-iam fugitivos de uma cidade ameaçada por algum perigo mortal. Bondes chegavam e partiam, jornaleiros gritavam, anunciando batalhas e bombardeios, vendedores ambulantes surgiam e desapareciam como que por encanto. Os anúncios, berrantes e pitorescos, pareciam manchar a manhã (AA., p. 46).

O narrador enuncia para o leitor uma fotografia da Praça Quinze, mas essa imagem não é focada no colorido que pode apresentar uma praça. Na verdade, a lente do narrador desfoca a imagem para a multidão, cuja fuga desvenda “uma cidade ameaçada por algum perigo mortal”. Esse movimento descritivo espacial dá à cena forma negativa, presente no momento em que “os anúncios, berrantes e pitorescos, pareciam manchar a manhã”.

Dentro desse universo, o narrador cumpre a metamorfose anunciada; o espaço urbano produz, na contemporaneidade, um sujeito descentrado, uma desfiguração da cartografia metropolitana, deformando a composição do espaço narrativo tradicional, em que linearidade e harmonia eram parâmetros.

Dessa forma, em *Ninho de cobras*, não é diferente. A representação singular da planta urbana de Maceió produz um efeito narrativo no espaço urbano, que pode ser percebido no *tom elegíaco* recorrente nos dois romances aqui estudados. Há na narrativa lediana uma apropriação de elementos desbotados como as imagens dos cheiros que percorrem o romance.

A raposa sentia nas narinas um cheiro de sangue e carne crua [...]. De repente, porém, esse odor nauseante era substituído por um longínquo mas discernível cheiro de oceano [...]. Era talvez um perfume de cajueiro florido, ou de folha de ouricuri batida ritmadamente pela brisa (NC., p. 16-17).

Imagens contraditórias que se apresentam na representação da cidade provinciana de Maceió, configuradas por um narrador que, astuto como uma raposa, deixa inquietações no leitor: que metáfora a raposa representa no romance? Por que a escolha da raposa? Que relação há entre a representação da cidade de Maceió e a chegada do animal? Podemos dizer que a personagem raposa é um eixo condutor do enredo na narrativa. O narrador dá à personagem uma descrição que depende muito do ambiente, como quando no momento em que ela se depara com o Prédio da Associação Comercial. “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*” (NC., p. 13 – o grifo é meu). A ambigüidade presente na sentença em destaca insere a personagem raposa de uma espacialidade que se projeta nas colunas brancas do edifício.

Podemos dizer, nesse caso, que o espaço geográfico da Associação Comercial, lugar que estratifica a conduta socioeconômica da cidade, projeta uma “sombra leitosa e virginal”, como faz a personagem raposa ao circular pela cidade na madrugada. Esse jogo metafórico dá à personagem uma definição que se ampara ao espaço na narrativa, reforçando a exploração do narrador pela cartografia deformada da cidade.

Dessa maneira, é possível perceber que o narrador explora a imagem definida na espacialidade urbana da personagem raposa. Outros personagens, como Alexandre Viana e o escrevinhador de cartas anônimas, por exemplo, são apresentados ao leitor como raposa. “Ela jamais poderia reconhecê-lo [Alexandre Viana] porque já se apagara para sempre de sua memória a lembrança tênue de seu rosto fino e astucioso como o focinho de uma raposa” (NC., p. 62).

Podemos inferir que a narrativa lediana compartilha com o espaço urbano uma forma particular de representá-lo, cuja ênfase está na diferença. A leitura dos romances nos faz remeter à forma elegíaca clássica, expressa desde a Antigüidade. Como a *elegia*<sup>3</sup>, na forma poética, contempla canto doce, afinado, com tons de

---

<sup>3</sup> A Enciclopédia Britânica (1987) afirma que “a elegia surgiu na Grécia antiga, com Calino de Éfeso (século VII a.C.), Tirteo e Mimnermo. Seus poemas eram cantos guerreiros que incitavam à luta. Calímaco, importante poeta alexandrino do século III a.C., foi um dos primeiros a escrever elegias no sentido moderno do termo, ou seja, como poemas líricos e tristes. Sua elegia **Os cabelos de Berenice**, da qual só restaram fragmentos, constituiu o primeiro modelo do gênero. Entre os romanos, o primeiro grande poeta elegíaco foi Tibulo. Seus três livros sentimentais, muito lidos durante a Idade Média, influenciaram fortemente os poetas da Renascença. Foram preferidos às elegias de Propércio, que inauguraram um subgênero, com poemas ardentemente eróticos. O mais importante dos elegíacos romanos foi Ovídio: os **Poemas tristes** e as **Cartas do Ponto**, que lamentavam seu exílio, se aproximam bastante das elegias modernas. No século XVI, a elegia transformou-se num dos gêneros

tristeza e de morte, mantido, na representação artística de Lêdo Ivo, na linguagem mormacenta das areias brancas que cobrem os cemitérios de Maceió, como se pode observar no excerto: “Naquele cemitério estava enterrada a sua mãe. O túmulo era um dos últimos, perto do muro junto a praia. Ele, porém, não se sentia disposto a ir vê-lo. Nem mesmo no Dia dos Mortos o visitara” (NC., p. 95). Na verdade, o narrador, nos dois romances objetos desta pesquisa, contempla a cidade e seus aspectos demarcadores.

Lá fora, era o sol, e escorria a torrente da cidade comercial e burocrática, com a sua paisagem curva de praias e montanhas, e os seus passos e vozes, buzinas e músicas, gritos e pregões; [...] e a tosse do coveiro que arrastava o seu reumatismo e a indiferença do seu coração devastado numa alameda do cemitério de São João Batista (AA., p. 216-7).

É nessa trilha que observamos um narrador que dialoga com o espaço urbano flagrado por uma lente refletiva na descrição negativa da cidade. Muitas vezes as imagens espaciais nos romances se apresentam, no nosso entendimento, como descrições elegíacas. O sentido que abarcaremos da palavra *elegia*, nos romances em tela, está na especificidade da forma descritiva em seu tom, que modela uma negatividade da narrativa.

Embora a cidade esteja presente no olhar com que o narrador descreve e observa os espaços em volta, construindo uma roupagem própria para representar a sua cidade, o autor de *Mar oceano* (1987), na definição de Junqueira (2004, p. 27), “é, acima de tudo, um lírico elegíaco”. Lêdo Ivo é um escritor que se apropria da linguagem espacializada, dando-lhe tons de negatividade, porque o negativo discute o medo, a violência, a insegurança social nos grandes centros urbanos. “É minha

---

poéticos mais cultivados, embora ainda pouco definido. Em Portugal, o primeiro escritor de elegias foi Sá de Miranda, mas Camões foi o principal: da edição de 1595 de suas obras completas, constam quatro elegias, tidas pelas melhores em língua portuguesa. Na França da Renascença, destacou-se no gênero Pierre de Ronsard. Na poesia inglesa, a elegia apareceu com **Astrophel**, lamento fúnebre de Edmund Spenser. Durante quase três séculos produziram-se, dentro desse modelo, alguns dos maiores poemas da literatura inglesa, como **Lycidas**, de Milton (1638), **Adonais**, de Shelley (1821), sobre a morte de Keats, e muitas outras. Contudo, a mais famosa elegia da língua inglesa foi **Elegy Written in a Country Church Yard** (1751; Elegia escrita num cemitério de aldeia), de Thomas Gray, meditação sobre a morte de gente humilde e anônima e uma das obras capitais do pré-romantismo europeu. Em outras literaturas, a elegia assumiu características pagãs, como as belas e eróticas **Römische Elegien** (1797; Elegias Romanas), de Goethe, obra-prima da literatura alemã. No século XX, a obra mais importante no gênero foi sem dúvida **Duineser Elegien** (1923; Elegias de Duíno), do poeta alemão Rainer Maria Rilke. No Brasil, o mais importante autor de elegias foi Fagundes Varela, no século XIX. Destacaram-se ainda Cristiano Martins, Vinícius de Moraes e Dantas Mota, no século XX”.



obra que me cria”, diz Lêdo Ivo, na obra lírico-biográfica *Confissões de um poeta* (2004).

É diante da cidade moderna que os romances de Lêdo Ivo se despem da cidade ordenada, letrada (RAMA, 1985), para a cidade sem registro, onde a ordem se impõe a outra Ordem. A cidade de Lêdo Ivo, neste caso, são duas cidades em uma. A primeira se apresenta na cartografia oficial, nos documentos cartoriais e nos espaços representados pelas coisas e objetos. Em *Ninho de cobras*, essa cidade representada é a cidade de Maceió.

Numa mescla de astúcia e desnorreamento, a raposa voltou ao centro da cidade, entrando por outros becos. E decerto esse zigzagueante pervagar num horizonte fuscilvo lhe deu uma visão geral de Maceió, apesar de não ter ido até as margens da lagoa e nem mesmo ter chegado às proximidades dos dois cemitérios. As descer a ladeira, depois dos sítios, das casas ajardinadas e dos bangalôs, a raposa vira, do outro lado da igreja, o Palácio do Governo. O cartaz dilacerado do cinema Rex [...], a tabuleta de um cartório, o trem da Great Western já parado na estação, à espera dos passageiros que ao amanhecer partiriam para o Recife, o quartel da polícia, o Sovaco da Ovelha, a cadeia, o Hospital de São Vicente, o Teatro Deodoro, as estátuas dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto [...] a Rua da Lama [...], tudo isto ia desfilando pelos olhos da raposa [...] (NC., p. 15).

- 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 (NC., p. 23).

No destaque acima, o discurso da personagem e a cena ressaltam o distanciamento entre os dois personagens. “Um pedidor de esmolas” e o advogado que ambicionava a cadeira do Palácio dos Martírios compõem o universo representativo dicotômico da cidade de Maceió. No entanto, esse universo revela, como já afirmamos, dois mundos em um; duas cidades em uma.

O romance em questão, como vemos, nos apresenta a uma visão da cidade de Maceió. O universo semântico (cinema Rex, Hospital São Vicente, Teatro Deodoro) dá ao leitor a possibilidade de afirmar que o enredo do romance está centrado na capital alagoana. Entretanto, podemos dizer que esta mesma cidade convive com outra cidade, a cidade representada (RAMA, 1985), que se mantém na organização do Sindicato da Morte, por exemplo, ou no “perfume de cajueiro florido, ou de folha de ouricuri batida ritmadamente pela brisa”, denunciando “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” (NC., p. 17). O narrador, apropriando-se do discurso da personagem Serafim Gonçalves, diz:

Ao voltar para Maceió – que não era a sua cidade natal, porque nascera em Penedo, mas não deixava de ser, inegavelmente, a *sua* cidade, a que lhe seria dado conquistar através dos anos – trazia a primeira e grande decisão de sua vida: candidatar-se a deputado estadual na próxima legislatura, abrindo assim caminho para uma carreira política que não esperava terminar na Câmara Federal, nem mesmo no Senado (onde tinha a certeza de sentar-se algum dia), mas no Palácio dos Martírios, como governador do Estado de Alagoas (NC., p. 24 – o grifo é do Autor).

Afora a imagem empírica da capital alagoana, podemos destacar aqui um narrador impregnado da “identidade da cidade” alagoana (POLAR, 2000, p. 300). Essa cidade que carrega internamente a opulenta tradição oligarca que se organiza no poder hegemônico determinado na ordem dessa mesma cidade. Isso nos permite afirmar que a ordem política, como acredita o narrador na ascensão aos cargos de deputado estadual, senador e governador do Estado de Alagoas, é a ordem que estrutura a cidade e a mantém sob o controle de uma ordem na contramão, como é o Sindicato da Morte.

O crítico peruano Cornejo Polar (2000), falando sobre um texto de Mario Vargas Llosa, diz que nas cidades é possível encontrar sujeitos migrantes que asseguram seus “níveis básicos de identidade: língua, vestuário, comida, mas que, ao mesmo tempo – seguramente -, não podem deixar de atuar de acordo com os vigorosos e inéditos condicionamentos que a cidade acumula sobre eles” (POLAR, 2000, p. 301).

Esses condicionamentos levam o narrador de *Ninho de cobras* a modelar a cidade, como se ela pudesse defini-lo como ser vivente daquele espaço. Isso pode ser observado no momento em que o narrador diz que “ao voltar para Maceió [...], trazia a primeira e grande decisão de sua vida: candidatar-se a [...]” (NC., p. 24) ou no recorte que o narrador apresenta entre parênteses “(onde tinha a certeza de sentar-se algum dia)” (NC., p. 24), reforça a idéia de que o controle hegemônico mantido na ordem da cidade assegura tal ação. O narrador, nesse momento, em uma focalização interventiva (SILVA, 1973), intervém para assegurar ao leitor a

ascensão política da personagem Serafim Gonçalves ao cargo máximo do Executivo Estadual

Observando a aproximação entre a personagem e a fala do narrador, podemos também observar que a carreira política da personagem se apresenta como um destino, comum nas tragédias gregas, como se houvesse um oráculo que determinasse a trilha humana negativa na cidade.

Ao nos depararmos com personagens que se apresentam sob o controle da ação e do espaço, a cidade de Maceió, representada no romance *Ninho de cobras*, cuja descrição se forma do desmembramento de negatividade, modela-se a partir dos recortes apresentados.

Os desembargadores, os juízes de Direito, os comerciantes, os barbeiros, os usineiros gordos e os senhores de engenho falidos, os tabeliães, os médicos, os advogados, os caixeiros, os pescadores, os pistoleiros, todos fornicavam na cidade calorenta apesar da noite e das estrelas, do mar e das lagoas e do vento (NC., p. 97).

É de fácil percepção a escolha das personagens que o narrador faz para construir os elementos negativos. Desembargadores, juízes, comerciantes, usineiros gordos, médicos e advogados estão igualmente estratificados culturalmente a barbeiros, pescadores e pistoleiros. Este último imerso em uma imagem de poder semelhante ao dos desembargadores e dos juízes de Direito.

Com efeito, podemos dizer que as personagens reforçam a diferença, o distanciamento e divisão de classes, mas, no interior dessa questão, há uma discussão que nos remete ao convívio nos espaços urbanos. Há uma tensão entre o espaço dividido e o apelo externo à homogeneização dos estratos culturais, em que a homogeneidade dos traços de cultura dos países ricos se impõe sobre os países pobres. Hall (2003, p. 59) afirma que:

Como o pós-colonial, a globalização contemporânea é uma novidade contraditória. Seus circuitos econômicos, financeiros e culturais são orientados para o Ocidente e dominados pelos Estados Unidos. Ideologicamente, é governada por um neoliberalismo global que rapidamente se torna o senso comum de nossa época. Sua tendência cultural dominante é a homogeneização.

Ao afastar o pedinte com o gesto, a personagem não só nega a esmola, mas expõe o local dominante do professor Serafim Gonçalves no mundo globalizado.

Fora de sua aldeia, mas inserido na sua aldeia global, o romancista Lêdo Ivo, que deixou Maceió e se radicou em uma metrópole (Rio de Janeiro), vive na diáspora, como afirma Costa (1998). Para essa pesquisadora, embora muitos escritores alagoanos tenham *abandonado* a terra natal, muitos continuam flagrando, com suas lentes telescópicas e olhares cinematográficos, os espaços problematizados do lugar, vividos desde a modernidade, como fazem, por exemplo, Graciliano Ramos, Breno Acioly, Jorge de Lima em suas narrativas.

Não seria esse o projeto de autoria de Lêdo Ivo? Demarcar o espaço urbano como se este fosse uma paisagem desfigurada, permanentemente desfocada da imagem idealizada e harmônica da cidade? Dessa forma, a percepção espacial no romance não corrobora com a paisagem romântica, mas se aproxima, a nosso ver, de uma representação negativa que se desdobra em um tom *elegíaco* definido em um espaço culturalmente tenso. Um espaço de contrates e assimetrias, cuja representação justificaria o tom elegíaco.

Revestido de uma atmosfera negativa, Lêdo Ivo produz um texto ficcional elegante e pungente. O autor de *Plenilúnio* (2004) impulsiona a deflagração do espaço narrativo negativo, explorando a cartografia urbana como se esta se apresentasse, quase sempre, deformante. A escritura de Lêdo Ivo é uma mistura de formas espaciais em que se impõem, sobremaneira, os estratos culturais da urbanidade.

A forma negativa é, na verdade, a forma representativa escolhida pelo autor para configuração do espaço. Se a cidade presente nos romances de Lêdo Ivo é um espelho convexo da cidade ordenada, embora “nenhuma análise crítica da metáfora interna da obra pode [sic.] substituir a própria obra, visto que a mera descrição da metáfora não tem o poder da metáfora que descreve, assim como a descrição de um grito de dor não provoca reações iguais às do grito em si” (DANTO, 2005, p. 254), é a metáfora da cidade na obra lediana que dá o tom desfigurado à narrativa.

A metáfora da cidade ganha plasticidade na descrição negativa e crítica que sustenta a ficção de Lêdo Ivo. A forma negativa do espaço urbano, em nosso entendimento, liga-se substancialmente à deformidade urbana, aos rumos contraditórios que o espaço histórico-social tomou, pois é uma proposta primeira do

escritor de traduzir seu lugar sob o signo da negatividade, como nos ensina Perrone-Moisés (1986).

A negatividade nos romances gera o tom elegíaco, reforçando a idéia de que a cidade é produto do negativo, e que signo e coisa se relacionam significativamente. No momento em que o narrador convida o leitor para o mergulho no universo da raposa, como em *Ninho de cobras*, por exemplo, com o fascínio em relação à cidade da personagem Jandira, como em *As alianças*, o espaço urbano, nos dois romances, define-se a partir da cidade dúplice representada, que (re)organiza negativamente o mapeamento do lugar.

Água pingava de uma torneira avariada. A vida era uma sucessão de ruídos incômodos. Mas, dentro de todos os incontáveis rumores da vida, dos bondes nos trilhos e das hélices que cortavam o ar, das vozes dos homens e das engrenagens das máquinas industriosas, habitava o silêncio (AA., p. 198).

Nesse caso, o narrador, filtrando o pensamento da personagem José, evidencia a convivência incômoda dos centros urbanos, destacando o convívio antitético entre barulho e silêncio. Entendemos, então, que o narrador destaca duas cidades, uma visível exteriormente pelo personagem e outra visível internamente. “O silêncio o chama” (AA., p. 198), diz o narrador mais adiante.

Essa cidade dicotômica representada tem uma forte base referencial. Desde a chegada do colonizador às Américas até a abertura para a imigração, a cultura dialoga com o cruzamento de estratos culturais que dizem a todo o tempo que o diferente é o *Outro*<sup>4</sup> na concepção sociocultural. Para o escritor alagoano em questão, o espaço urbano representa, de forma convincente, um lugar de encontro com a diferença e com um *Outro* (DERRIDA, 1991), construído em torno da solidão, da pobreza e da morte.

Com efeito, os grandes movimentos históricos deram à cidade um espaço multicultural, em que diversas identidades se cruzam de forma inevitável. Nos romances de Lêdo Ivo, essa manifestação se dá, quase sempre, nos signos de que o artista se apropria da geografia urbana referencial: cemitérios, túmulos, mortalhas

---

<sup>4</sup> Aqui nos referimos ao *Outro* como alteridade, elemento básico de que todo homem social interage e interdepende de outros indivíduos. Nesse sentido, está também o “tempo da *différance*”, em que grupos sociais operam em um “cronotopo distinto”. Cf. HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2003, p. 37.

são símbolos lingüísticos reforçadamente carregados de imagens memorializadas na lembrança e saudades daqueles que partiram.

Minha pátria é a mão do mendigo na manhã radiosa.  
São os estaleiros apodrecidos  
e os cemitérios marinhos onde meus ancestrais tuberculosos e  
impaludados não param de tossir e tremer nas noites frias<sup>5</sup>.

Essa marca quase sempre sensível, áspera e triste faz de Lêdo Ivo um *flautim poético* que toca melodias de palavras soturnas, enamoradas com as imagens das lembranças dos antepassados e da morte necessariamente presente. No capítulo “O roupão”, do romance *Ninho de cobras*, a personagem encontra-se enferma num quarto de hospital; o narrador representa em tom elegíaco a causa pela qual a mulher estava ali. “A mulher fora internada para tratar de um esquentamento e um cancro mole” (NC, p. 60), mas a forma narrativa lediana desarticula o enunciado para mostrar um narratário implícito que demonstra na linguagem negativada a consequência vital da existência da personagem. “Na verdade, era como se estivesse podre” (NC., p. 60). O discurso agora se impregna da negatividade tão marcante na linguagem do autor analisado.

Uma leitura atenta da poesia de Lêdo Ivo, por exemplo, já deixa transparecer, para além do formalismo e do laço com a tradição, o tom de negatividade crítica. Junqueira (2004, p. 33) diz que o artista alagoano “apenas se curvou ao rigor” da tradição clássica, mas soube, como poucos, transformar o foco observador do espaço urbano em concepções poéticas e retóricas (TELES, 2004).

Lêdo Ivo é um escritor do pós-guerra. Seu primeiro livro de poesia, *As imaginações*, é de 1944; o romance, *As alianças*, objeto desta pesquisa, é de 1947. Nessa mesma década, temos a morte de Mário de Andrade e a tentativa de reencontrar a produção artística com a tradição poético-formal que a sustentou. Os artistas afirmaram que “os modernistas desprezaram as convenções miméticas” (FERNANDES: 2003, p. 1009). Talvez por isso escritores como João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e o próprio Lêdo Ivo, por exemplo, não buscassem uma uniformidade para a sua forma artística, mas um compromisso estilístico e estético com o tema e a forma, tão discutidos pelos modernistas de 22.

---

<sup>5</sup> Versos do poema *Minha Pátria*, de Lêdo Ivo, que faz parte do livro *Plenilúrio*, 2004, p. 15.

Corroborando com o pensamento do crítico acima, acreditamos que a literatura brasileira, por exemplo, através de sua produção literária, sempre se ocupou com a descrição do urbano, ora para manifestar uma reflexão sobre a cidade como fez Gregório de Matos no nosso Barroco, ora para incorporar a vida dos habitantes das cidades às problemáticas sociais produzidas por ela, como fez, por exemplo, Aloísio de Azevedo, no Naturalismo, ora ainda para representar a cidade moderna com suas máquinas e movimentos, como fizeram os precursores do Modernismo.

O que significa dizer que o escritor, considerado formalista na poesia por críticos como o citado, na ficção impôs ao ato de criação uma perspectiva crítico-criativa em relação ao instigante mundo referencial, observado, na leitura que aqui se erige, na imagem dicotômica da descrição urbana no romance.

Essa busca de um equilíbrio artístico – marcado primeiramente pela restauração dos elementos da tradição clássica e mais tarde ampliado pela sensibilidade e pelo universo descentrado do homem contemporâneo, sobretudo na prosa –, no artista, evidencia modernidade crítica, como quando constrói representações metafóricas da geografia da cidade, observadas na forma negativa da sua linguagem, como no canto soturno do poema *Plenilúnio*: “Uma lua enorme/paira no céu pálido/da minha cidade. Ó lua do Rio/das perversidades/e dos desvarios”.

Como se fosse um universo baudelairiano, a narrativa de Lêdo Ivo se apropria de cidades que dialogam com a equação *multitude* e *solitude* (LIMA, 2003). Em *Ninho de cobras*, a multidão é provisoriamente apenas sinônimo de festa, como nos encontros na pensão da Dina e nos banhos no Catolé. Da solidão, vem o sentido de desgarrado, pois “só aos olhos da modernidade a multidão é sentida como solitária” (LIMA, 2003, p. 125).

Em *As alianças*, o encontro entre multidão e solidão se manifesta com mais evidência.

A palavra solidão como que a despertou e atitude sonolenta:

- José, a gente fica tão sozinha, nessa fazenda.

- Ora, Rosalina, nós sempre estamos sós. Nascemos sós, morremos sós, e assim por diante.

Ela sorriu vagamente.

- Não é tanto assim.

José, procurando convencê-la:

- Aliás, a solidão enriquece muito a gente. Onde há silêncio, há vida interior, há conhecimento... (AA., p. 38).

Observe-se que a personagem José impõe, em discurso direto, seu questionamento sobre o silêncio. Na cena acima, José e Rosalina rompem namoro, mas se reencontram. Ela diz que fez aborto e passará alguns dias em uma fazenda em Ribeirão Preto. José lhe recomenda, então, “massudos romances” para preencher o silêncio e a solidão. Para a personagem, há na solidão algo que o multiplica, em que o conhecimento de si está na definição de si mesmo. É a cidade, nesse caso, que se inscreve no vazio da personagem, como se coisas e objetos, “enquanto organização espacial da sociedade e da atividade cultural”, adquirissem “um valor explicativo – hermenêutico – fundamental ao processo histórico-cultural” (REMEDI, 1997, p. 105).

Com efeito, a narrativa de Lêdo Ivo se inscreve na imagem contrastante da cidade e seu tom é sempre soturno e triste. Se tomarmos a produção artística que retrata a cidade, podemos dizer que há uma Paris para Baudelaire e Rimbaud; uma Londres para Dickens e Wilde; uma Lisboa para Eça e Pessoa; uma Buenos Aires para Puig e Borges; uma Nova York para Poe e Whitman; uma Rio de Janeiro para Machado de Assis e Lima Barreto; uma Maceió para Lêdo Ivo<sup>6</sup> e Graciliano Ramos. Se a formação do Modernismo, como acredita Bradbury (1989), se manifestou com a cidade, o autor d’*As Alianças* dá ao romance um sentido metaforizado dela. Na verdade, Lêdo Ivo é um escritor inserido na tradição modernista vivente das pulsões sociais que movimentaram a primeira metade do século XX, atualizando forma e conteúdo romanescos.

Detecta-se que, na contemporaneidade, as cidades são representações de processos sociais que demarcam a linha cultural em torno da homogeneidade cultural (FORD, 1999). Esse processo, como já dissemos, reforça a idéia de que as cidades “iriam começar a dividir-se entre cidade rica e protegida, a cidade privada, e

---

<sup>6</sup> Na produção literária da primeira metade do século XX, nitidamente nas décadas de 20 e 30, o romance – e também a poesia – tem-se o espaço representado em um super-regionalismo, como nos ensina Candido (1959), focado no problema do sertão, da produção de cana-de-açúcar ou dos espaços urbanos. Vejamos, por exemplo, *O quinze*, de Raquel de Queirós (1930) ou *Usina*, de José Lins do Rego (1936). É perceptível que muitos escritores tenham focado a cidade de Maceió como objeto de representação como, por exemplo, Graciliano Ramos (1955), em *Angústia* ou nas narrativas de Jorge de Lima e Breno Accioly.



as grandes áreas *heavy* e duras de marginalização e de pluralidade racial” (FORD, 1999, p. 77), ratificando a noção de cidade dicotômica discutida por Rama (1985) anos antes.

Diante dessa perspectiva, a economia e a política passam a ser, então, a justificativa das ações de consumo e das ações culturais igualitárias no planeta, como nos fala Hall (1997a, 2003). Para ele, esse processo de *mundialização e homogeneização da cultura*, como se o mundo fosse um universo sistematicamente elaborado e direcionado em um único sentido, como podemos perceber na idéia de macdonaldnização para a nutrição mundial, sugerida por Ford (1999) em sua obra *Navegações: comunicação, cultura e crise*, em que a modernidade se desenvolve no instante das diferenças no encontro entre o *Outro* e a cidade, onde:

[...] são abundantes as análises sobre a crescente fragmentação das culturas ou sobre seus fenômenos de hiper-heterogeneização, como um processo inevitável ou como uma desestruturação social anterior à homogeneização, ou seja, como um processo de microbalcanização ou desregulamentação destinado a reforçar as redes – mais do que os centros – de poder (FORD, 1999, p. 63).

Pensando dessa maneira, defendemos que o saber de um grupo muitas vezes é dizimado em favor do consumo e do “desenvolvimento” imperialistas, geralmente sofrendo forte influência nas cidades. Tem-se a impressão de que as coisas estão “novas” ou transformadas, mas o mundo local apresenta-se diluído, em virtude do comprometimento econômico dos países pobres em substância às economias do Primeiro Mundo. A nova geografia mundial dá-nos, nessa perspectiva, a multiplicidade de espaços cada vez mais dinâmicos e velozes. Daí, percebemos que um dos locais em que esse processo de redimensão se apresenta marcado pela espacialidade da análise cultural é a cidade.

Nessa trilha, podemos perceber que o narrador, no capítulo *O roupão*, de *Ninho de cobras*, nos apresenta uma prostituta que está hospitalizada para curar “as doenças do mundo” (p. 61). Ironicamente, o fascínio que a personagem tem pela cidade e sonho de “morar” na pensão da Dina faz o narrador retornar ao passado, em que a personagem fora criada. Esse *flashback* desloca a personagem para o espaço desprovido de condições saudáveis de subsistência. “Os dias eram grandes. Ela, o pai, a mãe e mais dois irmãos iam numa viajada lenta e contínua, de criaturas

habitadas ao mato, como as cobras e preás” (p. 64). Mas depois de ser violentada e andar “rodando pelo oco do mundo, ora num lugar, ora noutra” (p. 67), ela tomava a cidade na imaginação, idealizando-a, como se compartilhasse juntamente com a cidade o fascínio que a esperava.

E durante segundos pairou no quarto, quase materializada, a atmosfera criada pela magia daquela palavra que tantas coisas podiam dizer: uma cidade... (N.C., p. 67 – grifo meu).

A palavra *magia* não sugere à personagem um espaço digno para morar, trabalhar, pois a narrativa impõe uma condição também negativa em relação ao par personagem/espaço, trazendo lugares relacionados à prostituição como marcando o Beco do Camartelo, em Penedo; depois o Buraco-do-Galo ou a rua do Capim, em Maceió. Desde que chegou a cidade, seu estreito ideal é ser aceita na rua da Lama, na Pensão da Dina. A espacialidade negativa expande a condição de a personagem viver naquele ambiente; nesse caso, a magia da cidade e o desejo de *ser* da pensão da Dina instauram na negatividade o sentido avessado de que o negativo é positivo.

Para esse suposto desequilíbrio, há, quase sempre, na sutileza da composição de espaços sombrios dos romances do autor, a percepção de que a cidade representada se apresenta sob o foco cinematográfico da solidão nos contrastes, do só na multidão. A mulher de “olhos de sapiranga” constrói, sozinha, seu estreito ideal, construindo o narrador imagens que determinam a situação negativa da personagem no mundo que ela mesma buscou, por falta de alternativas.

E durante um segundo, não mais ela fechara os olhos, e se sentira como se já estivesse em seu quarto na pensão da Dina, plenamente investida de sua futura e compacta dignidade, fazendo gestos compassados e langorosos, levantando lentamente um braço sem que a manga do roupão lhe resvasse até o cotovelo, aceitando um copo de cerveja gelada oferecida por um juiz de Direito ou um desembargador (N.C., p. 72).

Macabéia, personagem do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, estabelece com a cidade relação similar à personagem de olhos de sapiranga. A atração que Macabéia sente pela cidade se choca na constatação dolorosa de que vive numa “cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

As personagens deslocadas do universo ficcional lediano traem uma posição crítica do autor, trazendo na contracorrente a crítica à cidade na modernidade e na contemporaneidade. Por essa razão, a diluição do sujeito e o lugar da identidade cultural brasileira, cuja intenção já vinha sendo inscrita, por exemplo, nos poemas de *Paulicéia desvairada* e *Lira paulistana*, de Mário de Andrade, geram espaços de confronto entre o personagem e o mundo, presente na “forma simultânea de tensão-identidade” (HARDMAN, 1990, p. 105); mas se a intenção de Mário de Andrade traía, ainda, certo fascínio pelo urbano, a de Lêdo Ivo se diferencia em substância e tom das representações mais negativas do urbano.

Em um momento em que a arte busca um sentido ou uma tentativa frustrada de centramento, o romance se volta para o espaço urbano e seus desdobramentos na contemporaneidade, valorizando o homem no processo histórico, social e cultural. Isso é perceptível desde a problematização do herói no romance, quando a personagem se constrói no deslocamento<sup>7</sup>. Esse momento produz um sujeito moderno que surge na busca incessante de um lugar que o defina e o complete.

Longe da terra natal, mas encoberto de elementos da tradição que determina seu lugar, como a imagem do mar, ou o cheiro da maresia, o escritor é capaz de construir uma ponte entre a palavra, a imagem metafórica que ela produz e os estratos culturais assimétricos construídos a partir dessas possibilidades. Lêdo Ivo instaura a ficção sob o signo da palavra espacializada na metáfora, na paisagem mortuária dos navios apodrecidos à beira mar, pois é tragando essa construção poética que o escritor convive criticamente com sua tradição, representando as identidades culturais em jogo em uma Maceió local e universal.

Para o escritor, a linguagem visual e suas imagens cartográficas criam janelas simbólicas na ficção que constantemente se abre para presentear um mundo compartilhado no espaço literário. Aliás, essa abertura, de acordo com Candido (1993), possibilita uma degradação do espaço, cujas imagens simbólicas são metáforas da cidade. Em Gomes (1994, p. 76), por exemplo, “a representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição”.

Nesse ponto, o espaço literário nos romances ledianos constrói uma “narrativa de resistência” (BOSI, 2002, p. 119), que enfatiza, a partir da voz e da

---

<sup>7</sup> Discutiremos o conceito de deslocamento mais adiante.

lente do narrador, o “alargamento” do ambiente, importante instrumento para construção descritiva do romance. A idéia de “resistência” está conjugada à de narrativa [por que] a resistência se dá como tema e como processo inerente à escrita (BOSI, 2002).

Nos romances de Lêdo Ivo, essa categoria bosiana apresenta-se nos diversos espaços sociais que se mostram descontínuos e heterogêneos. Nessa contra-mão espacial, a cidade, montada a partir da microscopia, como nos diz Dimas (1987), verticaliza as imagens como pontos assimétricos para exploração da negatividade na narrativa, tornando a relação espaço e representação uma forma fundamental para a ficção moderna.

Quando isso ocorre, adverte Said (1995), não se pode esquecer que esse espaço, no romance, é uma geografia imaginativa, que permite, na escrita do narrador, criar artifícios para descrever poeticamente verdades e/ou mentiras sobre a cidade.

O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles, de uma ou outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada geografia (SAID, 1995, p. 118).

Embora percebamos diferenciações espaciais entre os romances dos séculos XIX e XX, os romances, cada um em sua época, dialogam com espaços sociais burgueses, fortemente marcados pelo controle hegemônico ou por uma compreensão do *quê* e do *como* são representados as coisas do mundo: “[...] mesmo admitindo uma considerável liberdade individual”, esses atos são “circunscritos e socialmente regulados” (SAID, 1995, p. 120). Reconhecedor desse lugar, Lêdo Ivo, ao abrir sua janela simbólica para a cidade, explora-a, assim com as coisas do mundo urbano, tanto quanto é necessária a janela para as metrópoles. A linguagem ficcional lediana busca construir um espaço urbano que represente, para o leitor, a imagem complexa e desfigurada da cidade, seja Maceió ou o Rio de Janeiro.

Se a geografia urbana modela as dimensões poético-espaciais, o romance de Lêdo Ivo parece ratificar o que aqui se vem discutindo acerca da cidade e sua

cartografia imaginária, explorando seu aspecto negativo. Além disso, tal procedimento atribui igualdade de importância tanto a imagem empírica da cidade quanto às leituras que se fazem dela.

## 1.2 Uma cidade, duas ordens

O escritor é aquele que constrói pela palavra um diálogo com uma diversidade de valores culturais, com os quais se permite representar o real, sem, no entanto, controlarem-se as dimensões que este possibilita.

Ao dominar este saber, o escritor é aquele que, segundo Iser (2002), se caracteriza pelo ato de fingir, de transpor os limites. Isso nos permite dizer que o escritor, ao narrar o fato, descreve dados do real, mas também lhe atribui dimensões do imaginário. Por esse motivo, “o fingimento narrativo materializa repetições necessárias à realidade vivencial desse mesmo texto” (SILVA, 2007, p. 15).

Trilhando nessa corrente, podemos dizer que aquele que faz uma leitura da obra ficcional de Lêdo Ivo, logo percebe que seu “texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER, 2002, p. 960), dialogando com o espaço narrativo urbano, sobretudo o da cidade de Maceió. Afirmaremos, então, que o escritor alagoano é geográfico, como ele mesmo afirmou em entrevista a Maria Teresa Cárdenas (2001), na *Revista de Libros El Mercurio*, parecendo privilegiar descrições muito visíveis na obra.

Embora os signos urbanos permeiem toda a obra do autor *d’As imaginações*, a geografia da cidade captada em sua obra “deambula entre os espectros dessa vasta e anônima necrópole”, como afirma Junqueira (2004, p. 38). Essa nossa *anônima necrópole* na qual convivemos diariamente se mantém pulsante, independente de nossa vontade, e cada vez babelizada pela condição de existência nos grandes centros urbanos.

Em *Ninho de cobras*, o narrador descreve a composição sociocultural da cidade de Maceió, invertendo ou deslocando o foco espacial descrito em todo o romance. “Maceió era um grande cemitério (NC., p. 163). Ao ver a cidade por outro aspecto, desprezando a imagem estereotipada da qual nos servimos todos os dias, o narrador apropria-se de cenas desfiguradas, dialogando, através da palavra, com espaços degradados para construir uma trama em que uma personagem-raposa se

instaura no centro de Maceió. Para Junqueira (2002, p. 33), Lêdo Ivo “começa a se abrir para as paisagens do mundo, numa peregrinação andarilha à qual jamais renunciará”.

Na composição de sua geografia literária, o autor evita a descrição edulcorada da cidade de Maceió e de qualquer outra cidade; apesar de reconhecer a tradição cultural nordestina como violenta, o autor registra que ela também está relacionada à hegemonia do poder local, uma espécie de produto da máquina social e cultural. Nesse sentido, e fazendo uma leitura de Ángel Rama, Remedi (1997, p. 105) afirma que:

[...] vista desde un primer ángulo, la ciudad es un texto: esfinge, relato fabuloso o mítico construido en piedra, proveedor de explicaciones y significados, signo tridimensional que expresa en qué consiste el orden/la orden en ese lugar, cómo se debe vivir, quién es quién, qué se puede o se debe hacer, etc. En segundo lugar, dada la materialidad, escala y forma de ese Gran Signo o emblema, la ciudad también es un artefacto habitable, una maquinaria de producción social y cultural donde tienen lugar las dinámicas sociales, ordenadas e ritualizadas.

A cidade primeira que se apresenta sob a forma textual também é signo. Esse caráter tridimensional do signo cidade expressa as diversas faces do lugar. A formação mítica da cidade e sua organização se devem ao sentido de ordem constituído ideologicamente. Diante da cidade empírica – materialidade – e a cidade ficcionalizada está uma ordem social, cultural e estética que se mantém assimétrica. Na verdade, a representação da cidade de Maceió na ficção de Lêdo Ivo é um grande signo geográfico: surgem a Maceió e o Rio de Janeiro negativos, em *Ninho de cobras* e em *As alianças*. O autor não só dá voz à cidade, como se fosse signo autônomo, mas também sugere, através da linguagem, as múltiplas e complexas relações socioculturais, atribuindo-lhes tons elegíacos, ponto-chave da representação urbana do ficcionista alagoano.

Essa voz atribuída à cidade e a seus mecanismos de negatividade pode ser observada no momento em que o escrevinhador de cartas anônimas “ouvia, com boa orelha, a conversa dos bacharéis”:

O bonde entrara na rua torta. O homem que escrevia cartas anônimas olhou para as fachadas de azulejos dos velhos sobrados [...].

- Este é que é o problema essencial: o da liberdade do homem, e o de seus limites. Não acha que...?

O bonde parara no ponto da Associação Comercial. O homem do banco traseiro saltou. Do outro lado está o armazém, com seus sacos, barris e résteas de cebolas, o retrato de Gétúlio Vargas na parede amarelecida, e o balcão de onde ele ouvia os apitos dos navios. *Era como se o seu universo terminasse ali, na chapinhar da água escura e grossa sob as estacas dos trapiches, nas locas dos gaiamuns, no cheiro da maresia que lhe entrava pelas narinas, nas faturas que passavam pelas suas mãos, nos gradis que a ferrugem ia puindo, nos sacos de açúcar à espera de embarque, no chão manchado de melação* (NC., p. 77-78 – o grifo é meu).

A metáfora grifada acima produz um efeito visual da cidade, cuja descrição não apenas reforça a negatividade, mas também dá a essa narrativa uma voz transgressora sobre a cidade. A visão do escrevinhador de cartas, na janela do bonde, é um olhar obscuro, fortalecido pelos ecos do “chapinhar da água escura e grossa sob as estacas dos trapiches, nas locas dos gaiamuns...”.

Em *As alianças*, em um momento em que o narrador assume o discurso da personagem, questionando a permanência no Rio de Janeiro, metrópole que ao mesmo tempo em que a preenchia também a esvaziava, como uma “coisa misteriosa”, surge, em discurso indireto, a voz do narrador:

Abandonara a janela, ia para o quarto. Habitara-se a fumar, de modo que nesses instantes acender um cigarro era um gosto cheio de ansiedade. Estirava-se na cama, o cigarro entre os dedos, e examinava-se. *Quisera partir, e partira*. Agora, estava no Rio, não era necessário partir mais. O que faltava, então, já que seu sonho se realizara? Era outra coisa, o que lhe fugia às mãos estendidas, deixava-se escapar misteriosamente entre seus dedos (AA., p. 31 – o grifo é meu).

No período destacado há uma intervenção de um narrador focado ora na terceira ora na primeira pessoa. Os verbos “quisera partir” e “partir” marcam ambigualmente os discursos. Essa possibilidade reflete o domínio do narrador no romance em questão, provocando, quase sempre, uma intromissão escamoteada pela personagem. Nesse caso, a personagem é atormentada por um sentimento de ausência interior ou impossibilidade de gerar outro mundo a partir do que foi

sonhado. Esse instante produz na personagem um lugar de deslocamento. Hall (2003), comparando a relação da cultura com as estruturas sociais de poder, diz que o deslocamento cultural é um processo da globalização cultural desterritorializante, demarcada por seus efeitos. Embora se possa fazer desse processo “pressões a partir de políticas culturais”, o confronto destas com “as relações hegemônicas de poder faz com que a pressão resulte não em transformação, mas em deslocamento”, cujo novo posicionamento gera novas pressões (SOVIK, 2003, p. 12).

A sentença: “O que faltava, então, já que seu sonho se realizara?” (AA., p. 31) comprova o deslocamento cultural abordado por Hall (2003). A personagem Jandira idealizou a cidade do Rio de Janeiro como lugar de ascensão social e cultural, mas o que a cidade podia lhe dar “era outra coisa, o que lhe fugia às mãos estendidas, deixava-se escapar misteriosamente entre seus dedos” (AA., p. 31).

O sentido poético e metafórico do período acima desarticula o valor positivo atribuído à cidade e passa a valorizar a descrição e o tom negativo; assim, o escritor amplia, alarga ou focaliza a cor local, dando-lhe conotações descontínuas, desfiguradas ou degradadas, porque a complexidade do mundo tem reflexo nos espaços urbanos e o homem, vivendo nas cidades, apresenta-se igualmente inserido nestes processos descontínuos.

A tensão provocada inicialmente pela modernidade e consolidada posteriormente faz criar um sujeito deslocado (HALL, 2003) que, habitando no seu espaço, se estabelece na descontinuidade espacial do romance. Para Romariz (1999, p. 121), essa descontinuidade faz com o narrador se impregne “dos valores, ritmo e retórica dos grupos envolvidos”. Em nossa percepção, essa impregnação conduz a personagem, o professor Serafim Gonçalves, em *Ninho de cobras*, a conviver com um mundo dicotômico, como quando a visão do marinho lhe traz perturbações, sugerindo um possível encontro homossexual.

Ao subir os primeiros degraus do edifício que alguns alagoanos pertinazes haviam conseguido construir, para disseminar entre os seus conterrâneos os princípios da Lei e do Direito, o professor Serafim Gonçalves voltou a cabeça. Pela calçada passava um marinho louro. Parou para vê-lo, e depois não saberia quanto tempo durara a contemplação. [...] E seu pensamento desinquieta seguia o marinho desconhecido que, vindo de longes terras, se atravessara no seu caminho, perturbando-o (NC., p. 34).



Desterrado em seu próprio espaço (HOLANDA, 1987), a personagem, ao contemplar o marinheiro, instaura um sentido deslocado a sua vivência na cidade de Maceió. Ora a personagem professor Serafim Gonçalves é um bacharel de renome, professor da Faculdade de Direito, ora sua conduta homossexual se revela quando a personagem se perturba com a imagem do marinheiro. Acreditamos que essa dicotomia forma o estrato cultural da personagem, pois seu conhecimento erudito acumulado ordena e hierarquiza a urbe que o rodeia, portanto ele é um sujeito aparentemente ordenado pela cidade (RAMA, 1985) – ser professor, por exemplo, reforça essa idéia. Mas é a partir dessa revelação que o narrador discute o tema do homossexualismo do professor, uma identidade à margem da cidade conservadora e provinciana.

Em Lêdo Ivo, o deslocamento cultural se instaura no espaço urbano. Essa relação constrói encontro com a diferença (HALL, 2003), gerando relações de tensão e de estranhamento. O reflexo dessa relação cultural entre o espaço da memória – vivido nas lembranças do passado – e o espaço presente – marcado pela paisagem urbana desfigurada – está no conhecimento de mundo do escritor alagoano, que faz eclodir nos espaços negativos um confronto com os espaços urbanos da contemporaneidade.

Essa atitude, observando os constituintes da linguagem e a relação desta com o simbólico e com a Lei da Cultura, como coloca Hall (2003), impõe uma discussão sobre os sujeitos fixo e descentrado, clássico e contraditório. Isso evidentemente se propõe ao sujeito na modernidade. A redimensão da visão de mundo ocupa o cenário moderno como uma possibilidade de, constantemente, desvendar a atmosfera transformadora vivida pelo sujeito. Este, diante da busca por um centramento, esbarra na “dispersão” e na “desagregação” das coisas e dos objetos (HALL, 2003).

Na verdade, *literatura* e *cultura* procuram arrebatam o estreito elo entre o homem e a história, mantendo entre os dois um caminho construído sob os elementos de práticas sociais. É a modernidade que vai espelhar tais diferenças, no sentido de mudanças erguidas a partir de discontinuidades sociais e culturais. Hall (*apud* GIDDENS, 1997, p. 15-6) diz que:

A modernidade [...] não é somente definida como a experiência de viver com mudanças contínuas, rápidas e extensas, mas é uma forma de vida altamente reflexiva, na qual práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informações sucessivas sobre estas mesmas práticas, que vão alterando assim, constitutivamente, o seu caráter.

Nesse sentido, acreditamos que esse problema reside no sujeito moderno, uma vez que é ele o agente deslocável do processo sociocultural. Então veremos que essa “forma de vida altamente reflexiva” corrobora o lugar do sujeito na atualidade. Não só as transformações afetam a consciência cultural do sujeito, mas também a forma como se tornará agente no processo de mudança. Diante disso, havemos de perceber que o desenvolvimento de economia política, fortalecida pelo processo de globalização, tem mapeado uma nova cartografia mundial. Não são, portanto, unicamente fatores históricos, no sentido marxista, que formam as conjunturas de contradição e luta, mas aspectos estruturais da sociedade que passamos a observar a partir do pensamento humano no início do século XX. Com efeito, a dicotomia entre base e estrutura, entre local e global insere reformulações nas instâncias de interferências entre o “cultural-ideológico” e o econômico. Diante disso, Hall (2003, p. 155) afirma que:

Essa posição insiste que os processos econômicos e as estruturas de produção cultural são mais significantes do que seu aspecto cultural-ideológico e que estes são um tanto adequadamente apreendidos na terminologia mais clássica do lucro, exploração, mais-valia e a análise da cultura como mercadoria. Ela retém a noção de ideologia enquanto ‘falsa consciência’.

Na verdade, percebemos que a ideologia não cumpre a significação dada por Marx quando se mostra hoje a relação entre base e superestrutura, por exemplo. Isso se deve ao fato de que os estratos culturais devem ser “trabalhados” sob as “diferentes práticas”, tomando como ponto de partida o pensamento de hibridação cultural que ratifica o sentido de que a pluralidade dessas ações se constrói a partir de sentidos “*genéricos* da forma de mercadorias que atraem a atenção”, como nos ensina Hall (2003, p. 156).

Para isso, o trânsito entre o mercado capitalista de consumo e as diferentes práticas culturais é percebido nas abstrações da lógica do capital que impõe derrubada de tradições locais rurais ou urbanas, na tentativa de universalizar

padrões culturais dantes fixos. Tal nação<sup>8</sup> pode, grosso modo, incutir ideologicamente uma maneira de comer, de vestir, de dançar. Isso vai interferir duramente na prática da heterogeneização da cultura – mantido da consciência cultural da tradição, por exemplo –, fazendo da homogeneização da cultura um interferência na cultura local.

Hall (1997, p. 3) diz que “[...] as antigas identidades que estabilizaram o mundo social por tanto tempo estão em declínio, dando espaço a novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, visto como sujeito unificado”. Nesse aspecto, o narrador de *Lêdo Ivo* enuncia no conteúdo da criação artística as tensões do mundo da cultura em que, a nosso ver, as personagens inflamam suas necessidades de compor outro universo vivido.

Dentro de uma atmosfera vivida na modernidade e em seus prolongamentos, *Lêdo Ivo* (de)compõe a imagem mais uniforme da cidade; é nesse ambiente ficcional de bondes, automóveis, avenidas, ruas tortas e prostíbulos que ele desenha seu projeto, como se fosse uma geografia escura mas precisa, em que tenta representar a necessidade de deslocamento dos habitantes dos centros urbanos. Na verdade, há uma apropriação de um mundo recortado de tensões, inseguranças e mortes, captado pelo artista na representação ficcional que se faz diversa, múltipla como a expressão cultural na América Latina.

A cidade nos remete, pois, às diversas culturas urbanas, eruditas ou marginalizadas. Para Corrêa (2004, p. 8), esse envolvimento dá à cidade um sentido “mutável, dispondo de uma mutabilidade que é complexa, com ritmos e natureza diferenciados”. Rolnik (2004), por sua vez, atribui à cidade um sentido simbólico, que dialoga, inevitavelmente, com os estratos culturais do lugar.

As expressões de cultura que se apresentam no espaço urbano cumprem o legado da vivência fora de foco, uma vez que os estratos culturais urbanos dialogam com uma cultura nacional e continental, passando, frente ao processo de globalização, por mutações, “[...] transformándose en culturas post-urbanas, em culturas de bloques regionales y en la cultura global/transnacional”, como nos diz Remedi (1997, p. 97). Há, nessa troca, no universo espacial, um complexo jogo que rege a vida cotidiana nas cidades. Essa lógica espacial direciona o campo da

---

<sup>8</sup> O sentido de *nação* aqui aportado está atrelado à construção de formas culturais que determinem, hegemonicamente ou não, a identidade cultural do lugar, formando ou estabelecendo comportamentos homogeneizados de cultura.

produção cultural, pois existe uma relação entre a percepção das coisas/objetos do mundo a sua volta e a configuração simbólica que o pensamento constrói das coisas/objetos desse mesmo mundo.

Remedi (1997, p. 98-9) afirma ainda que:

Asistimos a la emergencia de una espacialidad diferente a la que gobernó la producción cultural durante el Siglo XIX o la primera mitad del Siglo XX. El sistema espacial actual es intrincado, sofisticado, complejo, no siempre visible a una observación cartesiana – aunque no necesariamente arbitrario, misterioso o ilógico. Este orden, su lógica social y política, su mecánica, enmarca el acontecer cultural.

Podemos observar que o espaço literário, aqui entendido como dimensão da cidade, é, no romance, também um lugar de tensão, porque sua complexidade advém, por assim dizer, do mundo da cultura, de uma ordem sociocultural, “[...] governando, dictando, ordenando, empujando a ciertas actividades, a ciertos tipos de relaciones, sabotando, clausurando o prohibiendo otras” (REMEDI, 1997, p. 108).

Para o filósofo Otavio Ianni (1996, p. 70), aportando uma crítica sobre globalização, “a cidade pode ser um caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas e dialetos, religiões e seitas, modos de vestir e alimentar, etnias e raças, problemas e dilemas, ideologias e utopias”. Na verdade, a discussão crítica de Remedi (1997) e Ianni (1996) remete a diversos fatores de ordem cultural como imigração, emigração, formação dos blocos econômicos, blocos culturais internos, diferenças étnicas, sociais, minoritárias (índios, mulheres, negros, pobres, gays) que buscam construir uma identidade cultural que os represente na sociedade. Os múltiplos valores e identidades culturais acabam eclodindo nos espaços urbanos nas grandes cidades.

Na verdade, a cidade se mantém constituída nas ordens político-econômica e sociocultural, como nos afirma Rama (1985). Isso se deve, quase sempre, a uma hierarquia que disciplina a sociedade. Devido a isso, “[...] ainda que isolada dentro da imensidão espacial e cultural, alheia e hostil, competia às cidades dominar e civilizar seu contorno, o que primeiro se chamou ‘evangelizar’ e depois ‘educar’”, afirma Rama (1985, p. 37).

Remedi (1997), apropriando-se do pensamento crítico de Rama (1975) sobre transculturação narrativa, afirma que o habitante da cidade é *el agente*

*transculturador*, que, sendo habitante da cidade cultural formada por múltiplas formas (cidade-lugar e não-lugar; centro e periferia; lugar e lugar de trânsito), vai “[...] transformar la ciudad filo, borde, frontera, muralla, vitrina, en: cable, tubo, puente, llave, válvula, arteria, conexión, transmisión – encuentro en la calle, salón de clase, escenario, plaza, burdel, café” (REMEDI: 1997, p. 102).

Na verdade, esses aspectos e cada um deles reforçam a idéia de Rama (1985) de que a formação das primeiras cidades na América Latina gerou a problematização do espaço urbano na modernidade, pois, para o crítico uruguaio, entender a ordem urbana é compreender a hegemonia de poder estabelecida na cidade letrada, cuja denominação se revela na cidade dicotômica.

Toda cidade pode parecer-nos um discurso que articula variados signos-biformes de acordo com leis que evocam as gramaticais. Mas há acordo onde a tensão das partes se agudizou. As cidades desenvolveram suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicação e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem (RAMA, 1985, p. 53).

Não é assim que a cidade se apresenta nos romances de Lêdo Ivo? Personagens como Alexandre Viana e o Professor Serafim Gonçalves constroem, através do narrador, duas cartografias da cidade de Maceió no romance *Ninho de cobras*.

Dentro de Maceió, nos balcões das farmácias que vendiam permanganato de potássio e camisa-de-vênus, ou nos livros negros dos cartórios que consagravam a partilha das misérias e ambições dos homens, fossem elas fazendas ou dinheiro de contado, nos anjos gordos e tortos das igrejas e nos confessionários por onde escorriam as velhas e infundáveis histórias de masturbações juvenis e cobiças e adultérios, no amor e no litígio, na verdade e na patranha, tudo se afigurava fortuito. E talvez no 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 (NC., p. 93).

A partir das articulações de Rama (1985), deve-se considerar que, para o crítico, as cidades, notadamente na América Latina, são lugares em que “[...] o

passado urbano constrói as raízes identificadoras dos cidadãos” (RAMA, 1985, p. 98). Afinal, a Maceió representada no romance é forma da “cidade letrada”, cujo registro proporciona ao romance uma discussão sobre o lugar dessa mesma cidade. É diante disso que o narrador se ampara, pois descreve uma Maceió que se define por trás dos balcões, numa referência a uma existência de um mundo (uma cidade) paralelo, regido por um poder, em uma ordem secreta, o Sindicato da Morte.

Com efeito, o preceito na América Latina, defendido por Rama (1985) em sua obra *A cidade das letras*, da ordem e da constituição da aldeia, vila, cidade representa a demarcação do lugar, cujo sentido se faz em conformidade com a maneira pela qual o colonizador institui a ordem e o poder. Por isso, “[...] la noción de la transculturación [...] supone un conjunto de operaciones culturales *en y a través del espacio*” (REMEDI, 1997, p. 101), cuja forma se estabelece nos instantes de fronteira, nação e sujeito.

É isso que faz, por exemplo, a crítica de base cultural, que tem alicerçado sua base teórica no movimento do homem no espaço urbano, tentando ler esses significados e suas possibilidades de representação artística. Na literatura, a leitura desses significados tem discutido a construção da cidade e sua organização, como a narrativa de Lêdo Ivo, que modela a cidade como uma ordem singular, assimétrica, dicotômica, como no espaço urbano representado em seus romances.

### **1.3. A descrição narrativa, a ordem secreta da cidade**

Na trilha da cidade dicotômica (RAMA, 1985), observa-se que há duas visões que se apresentam às cidades. A primeira visão surge do deslumbramento e da beleza que o homem constrói da cidade em que vive. Para o deslumbramento, havemos de perceber que temos, a todo momento, a idéia de que a cidade nos oferece tudo que desejarmos (REMEDI, 1997). Perceptível ou não, esse desejo reflete a aparente visão que construímos dela. Ruas, prédios, lojas, shoppings, avenidas, viadutos dão demonstrações de crescimento e desenvolvimento, logo o homem acredita que participa dessa transformação urbana. A forma como entendemos a cidade trai a forma como convivemos nos espaços urbanos.

Se a arte vai vislumbrar o feio em oposição ao belo, a modernidade se mostra para marcar esse contraste. Nas cidades latino-americanas, segundo Rama (1985,

p. 97), a cidade convive com uma mobilidade, proporcionada pelo crescente número de estrangeiros; demolições, “a perda do passado”, enfim tudo é definido na instabilidade.

Diante dessa perda de identidade, as cidades latino-americanas cumprem na maioria a fórmula de desenvolvimento controlado pelo hemisfério Norte do planeta. Assim, a América Latina surge diferencialmente neste panorama, pois, de um lado, estamos diante “de um continente de imensa diversidade”, como afirma Valdés (2000, p. 9). Do outro, vivendo neste “novo” campo geo-político-econômico, podemos perceber que a América Latina absorve esse processo histórico livre e configura-se “[...] ao ritmo dessa própria história e estende-se a novos espaços” (VALDÉS, 2000, p. 10). Há, portanto, um movimento que se ampara na história da própria América Latina, dada a formação diversa do nosso povo, acometido, principalmente, no processo colonial e mantido atualmente no neocolonialismo moderno.

Estar diante da cidade é presencialmente observar a confluência das ruas, a arquitetura dos prédios e casas, objetos referenciais do espaço urbano. Na literatura, o conjunto urbano forma um *gesto transculturador*<sup>9</sup> e dicotômico, como afirma Rama (1985), em que os acontecimentos históricos na América Latina são organizados em “[...] uma história de tensiones entre movimientos opostos” (REMEDI, 1997, p. 99) e são capazes de transformar a cidade-possibilidade-passagem-fronteira em um meio de transmissão, uma artéria viva em que só ela tem a capacidade de fragmentar instantes da dimensão da rua, dos bares, dos bordéis, das repartições públicas.

Os espaços urbanos respondem, pois, ao universo do controle e da ordem desde a presença organizada nas Américas. Na América Latina, no século XVI, a conquista do espaço geográfico manteve-se no liame entre a aparente “camaradagem” com os autóctones, no caso da colonização portuguesa no Brasil e a “expansiva e violenta conquista e colonização” (RAMA, 1985, p. 27) na América espanhola.

Essa condição de formação dos espaços habitados condiciona um aspecto característico das cidades que surgiram naquela época. A delimitação da terra a ser habitada e a divisão da área conquistada indicam a formação das cidades na

---

<sup>9</sup> A expressão é do crítico literário uruguaio Gustavo REMEDI no ensaio sobre o pensamento crítico de Angel Rama. Cf. Gustavo REMEDI. Ciudad letrada: Ángel Rama y la especialización del análisis cultural. In: MORANA, M. (Org.). **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997.

América Latina. Nesse sentido, Rama (1985, p. 28) diz que o desenho das cidades iguala-se a um tabuleiro de damas que “reproduziram (com ou sem plano estruturado) as cidades barrocas, o que se prolongou praticamente até os nossos dias”.

Essa estrutura dos planos urbanos, como Rama (1985) assegura, fez prescrever a cidade barroca como modelo de ascensão capitalista. As cidades denotam, então, um significado de ordem, uma vez que “[...] não é a sociedade, mas sua forma organizada, que é transporta; e não à cidade, mas à sua forma distributiva” (RAMA, 1985, p. 28).

A fundação das cidades na América Latina imprimia a prática do sentido ordenado que deve ter qualquer sociedade: aí estão a Igreja, o Exército, a Administração, em contrapartida com as representações culturais existentes no solo conquistado (artesanato, crenças, religiões).

Para Rama:

[...] a *ordem* deve ficar estabelecida antes de a cidade exista, para impedir assim toda futura *desordem*, o que alude à peculiar virtude dos signos de permanecerem inalteráveis no tempo e seguir regendo a mutante vida das coisas dentro de rígidos marcos (RAMA, 1985, p. 29 – grifos do autor).

Esse antagonismo evidencia a construção do plano social para as cidades, considerando, como diz Mumford, que “a forma da cidade era a forma de sua ordem social” (*apud* RAMA 1985, p. 25). Diante disso, é possível dizer que toda cidade é regida por uma gramática própria que se mantém no controle hegemônico, na linguagem e no discurso.

Isso, convém dizer, “se corresponde con una estructura de poder y con un modelo cultural” (REMEDI, 1997, p. 105), em que a cidade existe então como significação, portanto é signo, por um lado. Por outro, a cidade é uma aglomeração de múltiplos estratos culturais, nos quais o homem se apresenta diante das diversas formas de assimilação de cultura.

Na literatura brasileira, muitos escritores aumentaram a lente do binóculo para enxergar o espaço urbano. Machado de Assis, por exemplo, lança o olhar para a cidade do Rio de Janeiro e faz uma cartografia, representando as tensões burguesas de valor e de consumo, tornando-se, assim, “um *analista impiedoso* do



universo urbano em ascensão em meados do século XIX”, como nos diz Galvão (1998, p. 99).

Nesse caminho, a imagem da cidade se apresenta na óptica dicotômica que a projeta para o confronto da cidade real e a cidade das letras (RAMA, 1985). É nessa observação que se insere, “no canhão ideologizante” (RAMA, 1985, p. 99), o poder da cidade letrada.

Na verdade, há uma cumplicidade entre o habitante e a cidade. Nesse sentido, os espaços públicos vão ganhar um caráter de marginalização; isso porque o habitante das cidades irá manter o privilégio de conviver em um ambiente para excluir o outro.

A outra visão se mostra internamente na ordem da cidade. Rama (1985) diz haver no registro urbano uma forma, ou uma tentativa, ordenada de manutenção e equilíbrio das esferas socioculturais, mantida pelo poder hegemônico. Podemos perceber isso na maneira pela qual o processo de colonização se efetivou na América Latina. Para a literatura, esse processo, na leitura crítica de Rama (1985, p. 94), “[...] ao impor a escritura e negar a oralidade, nega o processo produtivo desta e o fixa sob as formas de produção urbana”. Na verdade, como afirma o crítico, a negação não se dá por completo, porque no interior dos estratos culturais essa desculturação fará surgir neoculturas, “[...] mais fortemente marcadas pelas circunstâncias históricas” (RAMA, 1985, p. 94).

Em *Ninho de cobras*, o registro da cidade se define entre a personagem e o espaço negativo. A ordem da cidade subterrânea, organizada na justificativa de equilíbrio do poder, surge no momento em que o escrevinhador de cartas anônimas faz, através do narrador, um desenho da cidade de Maceió sob a forma de uma ordem interna: *um livro negro*.

O seu nome constava de um livro negro como o dos cartórios. Não deixariam de vir buscá-lo. Ele não seria esquecido. Mais cedo ou mais tarde o seu nome se faria claro e legível entre garranchos e carimbos, nódoas de tinta e rasuras nascidas de propinas e surdos conciliábulo (NC., p. 144-5).

A cidade e seu controle surgem, afinal, no registro documental do elemento narrativo (carimbos). A palavra impressa simboliza uma ordem. Para o narrador, no citado romance, a ordenação da cidade está em um livro negro, que se define na

negatividade dos termos levados ao nome por “[...] garranchos e carimbos, nódoas de tinta e rasuras nascidas de propinas e surdos conciliábulos”.

No romance *As alianças*, a aliança se apresenta como sentido de completude e de falta, mas o significado acerca da união é regido pela ordem social, estabelecida pelo casamento.

Todas as pessoas devem se julgar incompletas.

- Ou são incompletas.

- Ou só se completam quando formam uma aliança, com a de marido e mulher, uma completando a outra. Assim, uma dá a outra o que não tem e recebe o que lhe falta (AA., p. 232).

A fala da personagem no romance reforça a união entre homem e mulher como preenchimento de uma solidão comungada pelos dois. Entretanto, podemos perceber que o narrador nos mostra que a mesma convivência dá às personagens um elo negativo, como quando “ambos se sentiram unidos por uma aliança misteriosa” (AA., p. 253).

Em vários momentos na narrativa, os protagonistas se sentem envolvidos por uma aliança misteriosa, que ora se apresenta no momento em que o narrador diz que personagem e cidade se encontram no isolamento ou na solidão dos grandes centros – como é o Rio de Janeiro, cidade em que o enredo do romance acontece -; ora se constrói no discurso do narrador que escolhe os espaços da cidade impossíveis de estabelecer um significado direto com a personagem.

A vida é uma operação solitária, o preâmbulo demorado e ruidoso daquele instante futuro em que, sozinhos e desamparados, mas plenos sempre de nossa fidelidade à vida e de nosso amor imperfeito, por maiores que sejam as nossas amarguras e desilusões, iremos resvalar no silêncio e na escuridão, como os viajantes que, adormecidos, atravessam as fronteiras dos países escondidos pela noite (AA., p. 222).

O narrador, ao buscar um conceito para o sentido da vida, se resvala no silêncio e na escuridão para tentar compreender o “instante futuro”. Mas para o narrador esse momento se define como um intruso que cruza os espaços disfarçados pela noite. Ainda podemos inquirir que o recorte acima reforça a tentativa do narrador de se situar no mundo como agente de sua própria história.

O projeto de autoria de Lêdo Ivo oscila entre a paisagem desfigurada e a consciência do espaço na modernidade, como diz Fernandes (1999b). Para o sociólogo, além de os povos antigos conceberem a cidade como santa, havia também os que a concebiam como “centro do mundo” (FERNANDES, 1999b, p. 96). Relacionando essa condição à relação dicotômica centro-periferia, o espaço pode ser visto como:

[...] o lugar tópico é ao mesmo tempo o lugar de que se fala e dentro do qual se fala. A linguagem espacial aparece como uma linguagem pela qual uma sociedade se significa a si mesma se opõe espacialmente ao que não é ela (FERNANDES apud GREIMAS, 1999b, p. 96-7).

É possível afirmarmos que Lêdo Ivo constrói seu texto a partir da problematização da história, do passado em relação ao presente. Para Santos (1997, p. 31):

Enquanto o pós-moderno focaliza os problemas levantados pela acessibilidade textualizada da história, isto é, os problemas de representação e a impossibilidades de chegar á verdade, o pós-colonial enfoca a realidade de um passado que influenciou o presente.

Essa condição, também discutida por Hall (2003), é sentida na tensão cultural formada entre centro e periferia, margem e fronteira, que projetam um lugar na diferença. Esta se confronta na cidade, em que o encontro produz uma tentativa de reorganização do lugar, da identidade cultural.

A cidade é, nesse caso, entendida como “transitoriedade permanente” (GOMES, 2004b, p. 3). Para o crítico, “o processo de modernização, entretanto, gerou megalópoles problemáticas, em crise, atravessadas pela violência, pela desestabilização de valores, pela lógica da exclusão”, como se percebe, por exemplo, nas narrativas de Rubem Fonseca (1975), ou no livro-reportagem *Cidade partida*, de Ventura (2002).

Se nos voltarmos para a Europa, tomaremos Baudelaire como ponto precursor dessa atitude, pelo fato de o poeta de *As flores do mal* ter captado e fragmentado criticamente – no sentido de esquartejamento – a realidade urbana daquela época. O poeta francês poetiza a cidade e a define como laboratório da poesia moderna, como diz Benjamim (1989). Nessa trilha, podemos dizer que o

texto que trata da cidade descarta a paisagem amena, aparente, privilegiando o desdobramento do espaço, principalmente urbano, no desvio do centro para a periferia ou vice-versa.

Andando por essa via, percebemos que a representação literária da cidade tem projeção no modernismo. É a partir do final do século XIX e início do século XX que o sentido de modernidade passa a configurar uma necessidade de representação na literatura. Daí surge o sentimento que se volta para a construção de uma identidade cultural no Brasil, a partir década de 20, com a Semana de 22, já com matizes mais urbanos, como ocorre com a representação de São Paulo, por Mário de Andrade, em *Paulicéia desvairada*.

Para encontrar a cidade e seus reflexos nos acontecimentos histórico e sociocultural, tomaremos como eixo central um elastecimento do conceito de modernidade, pois é preciso evidenciar que o termo abarca sentidos plurissignificativos. No nosso caso, esse conceito é aqui atribuído à discussão sobre o tema por Hall (1997a, 1997b), já inicialmente apresentada nesta pesquisa, e que está muito presente no mundo literário quando se propõe uma abordagem de texto literário diante de crise do sujeito, o que leva à crise do narrador ou à crise do romance.

Neste trabalho, no entanto, o significado do termo em questão filia-se à confluência da vida moderna, em que o desenvolvimento do mundo capitalista infiltra-se no cotidiano das pessoas nos centros urbanos, com as emergentes transformações tecnológicas do mundo, iniciadas, principalmente, na segunda metade do século XIX, mas hoje, no século XXI, ainda produtivos simbolicamente. Ainda que analisemos uma proposta de autoria do século XX, queremos evidenciar a persistência de determinadas categorias sobre o urbano deflagradas na modernidade.

Para Gomes (2004, p. 2),

Esse processo torna-se mais complexo na modernidade que tem na cidade o lugar privilegiado. Modernidade e experiência urbana formam um binômio de dupla implicação. A cidade, assim, constitui uma questão fundamental para os modernos; tornou-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno. Foi traço forte na pauta das vanguardas históricas no início do século XIX, e continua, neste final de século, a ser um problema, objeto de debate pós-moderno, num momento em que a era das cidades ideais caiu por terra.

Na verdade, é inicialmente na modernidade que a sociedade se defronta com o mundo fragmentado pelos instantes do presente, pela divisão de classes e pelo desenvolvimento das cidades. Este é um fato preponderante para compor a história do lugar, pois a cidade convive mais com o caos da humanidade e com o transbordamento das ações, dos atos e dos acontecimentos do que com a superação destes.

Com efeito, diante da cidade, somos automaticamente *reconhecidos e/ou desconhecidos*. No reconhecimento, a cidade nos dá a ilusão de que existimos de acordo com a necessidade dos símbolos urbanos – e não o inverso - que são preparados convenientemente para nós, pois na memória dos habitantes das metrópoles há um relacionamento de cumplicidade com o espaço urbano: o consumo, as grandes lojas, os shoppings, os calçadões e a briga por espaços dão-nos nome, identidade, demarcando topograficamente nossa área de atuação.

Padoxalmente, há uma sensação de as formas urbanas se confrontam com um nada ou um silêncio, construído diante das balburdias da cidade. O *desconhecimento* das coisas e objetos do mundo passa, então, a conviver com uma representação cada vez mais desfigurada do espaço urbano. Gomes (2004, p. 1) assegura que:

Nesta perspectiva, indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória.

Então, para compreender a forma pela qual a cidade se define, temos que ler a cidade sob a pretensão de conhecer seus sentidos múltiplos, como nos diz Gomes (2004).

Lêdo Ivo, poeta natural de Maceió, Alagoas, sempre se manteve entre a cidade onde habita atualmente – Rio de Janeiro – e sua cidade natal. Essa relação, muitas vezes doída pela saudade, formou sua construção poética. Estar em qualquer lugar na cidade, parece a olho visto uma posição simples e ocasional de qualquer sujeito; todavia, as escolhas do lugar vão interferir significativamente na vida dos homens que habitam nas grandes metrópoles. Segundo Gomes (1984), a

cidade contemporânea torna-se, pois, labirinto e espelho: primeiro porque o labirinto nos dá a sensação de estarmos sempre perdidos ou desconhecidos dentro desse emaranhado de ruas e avenidas, muitas vezes em busca de uma saída que jamais existirá; segundo, porque somos refletidos no grande espelho existente no interior das cidades; reflexos de nós mesmos, a cidade convive com o homem que delimita sua área, faz sua cartografia própria. O mundo urbano se constrói, pois, em viver na cidade para buscar paralelamente aos campos de produção cultural um percurso de sentido ou um sentido para existência humana.

A ficção de Lêdo Ivo se mantém na mobilidade dos espaços negativos que permitem o surgimento de um aspecto da descrição chamado de “necessidade descritiva”, segundo Lukács (1978). Na cidade, a observação lukacsiana do espaço cumpre a capacidade que o homem desenvolveu de ocupar e modificar os espaços na cidade. Lukács (1978, p. 287), citando Marx, coloca que “a gênese social é um ponto de partida” para que o artista entenda a relação homem e sociedade. Para representar a sociedade, o espaço social elegíaco lediano faz da descrição desfigurada a chave para abrir as portas da cidade representada de Lêdo Ivo. Nesse sentido, diante da ficção, a ação está para o enredo, assim como a descrição está para o espaço.

Lukács (1964) nos mostra que o problema do texto literário, no tocante à narração e à descrição, reside no isolamento das categorias pela crítica que procura, quase sempre, destacar uma em detrimento de outrem. Na verdade, o que nos interessa, segundo Lukács (1964, p. 50), “é saber como e por que a descrição [...] chegou a se tornar o princípio fundamental da composição”.

Nesse âmbito, essa categoria mostra-se no romance romântico, por exemplo, comprometida com o descritivismo e com a paisagem local. Tal atitude refuta na dimensão de suporte da ação que se sustenta para a descrição cuja tradição “monográfica” do romance francês, principalmente em Zola, segundo Lukács (1964, p. 46), “[...] pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade”.

Em um conto de Lêdo Ivo, *Use a passagem subterrânea*<sup>10</sup>, a cidade mostra-se diante do narrador-personagem; os elementos representativos do espaço urbano são vivenciados pelo olhar daquele que vê na cidade o instante do encontro secreto. Para a narrativa, o enredo constrói-se para evidenciar a descrição, pois é da apropriação desta que o conto recupera a realidade refletida na “casualidade nua e crua” para sair do plano da necessidade aparente para o “plano da necessidade” imediata.

Nesse caso, há aspectos de circularidade na personagem, pois sua visão de mundo reflete o confronto entre dois mundos: aquele que avistamos primeiramente e aquele que construímos a partir da visão primeira. Assim, objetos externos são decisivos para compor a forma do romance, como ocorre na relação entre a cidade ficcional e a cidade empírica na valorização da descrição com efeito de “ação e reação”, como afirma Lukács (1964, p. 61):

O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo.

Esse fato revela que, como nos diz Lukács (1964, p. 62), “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”. A descrição, filtrada na necessidade imediata de presentificar as coisas, ganha destaque porque:

A representação e caracterização dos homens e objetos de acordo com a experiência sensível imediata é uma operação que possui a sua própria lógica e um modo seu, específico, de distribuir os acentos e realces. Ela segue mesmo alguma coisa de pior que o mero nivelamento, isto é, consegue uma ordenação hierárquica às avessas. Tal conseqüência está implícita no método descritivo, pois para provocá-los basta o fato de descrever com a mesma insistência os elementos importantes e os elementos inessenciais, que permite uma inversão de sentido e a passagem do segundo ao primeiro plano. Em muitos escritores, essa característica vem unida a uma

---

<sup>10</sup> IVO, Ledo. **Use a passagem subterrânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984. A partir de agora, os textos relativos ao conto em análise serão referenciados, no corpo do trabalho, como UPS = “Use a passagem subterrânea”, acompanhado com o número de páginas.

forma apagada, que dilui toda significação humana (LUKÁCS: 1964, p. 66-7).

Acompanhando o pensamento de Lukács (1964), podemos afirmar que a representação espacial compõe um trabalho estético e por isso as formas de construção que mantêm o espaço literário convivem entre o mundo do homem e do objeto; este, por sua vez, surge com tons agudos e fortes para que a orquestra, em ritmos frenéticos, possa manter-se inversamente ajustada. Acreditamos que para Lêdo Ivo a desfiguração do espaço e sua negatização se constroem na configuração de elementos descritivos que se mantêm na relação entre personagem, espaço e cidade.

Seguindo essa perspectiva, podemos dizer que o desenvolvimento dos centros urbanos cumpriu o papel de fazer das cidades um caldeirão cultural em que a diversidade e a pluralidade são sinônimos de existência na diferença nos espaços urbanos. Diante disso, a cidade se estrutura, segundo Rolnik (1988), na organização ou demarcação de um território e na composição das relações políticas, pois, seguindo o pensamento de Lucas (2001, p. 179), “habitar a cidade significa participar minimamente da vida pública, mesmo que isso signifique, tão-somente, submeter-se a regras e a regulamentos”.

Na literatura, a representação das cidades tem um artifício da evidência local cuja descrição privilegia não só o olhar atento do escritor à sua aldeia, mas o deslocamento (in)visível captado nas tensões sociais que crescem e desenvolvem-se nas cidades. O escritor não é, pois, um mero observador do espaço geográfico, mas também é um *observador dissecador* que escolhe a cena, formula a ação e recorta o espaço. Este se constrói em um macroespaço, entretanto o escritor redimensiona a cena e foca seu interesse na descrição privilegiada pela microscopia cujo significado é explicado por Abdala Júnior (1995, p. 51) com a possibilidade de a “descrição adquirir um sentido simbólico”. Nesse caso, “o ritmo descritivo de uma cidade pode ser correlato ao ritmo de seus habitantes”, pois é o espaço urbano que produz a cartografia da cidade para seus habitantes.

A cidade tem na atualidade vida própria. As veias e artérias urbanas ligam o lá e o aqui, o ontem e o agora, o passado e o presente. Há algo que pulsa nos centros urbanos: um coração que bombeia vida para todos os seus habitantes. Viver na cidade significa, assim, fazer parte de um corpo inteiro, único, encoberto de



sentidos plurais: um deles é principalmente o olhar, cuja necessidade recai, na narrativa, na capacidade de desdobrar o entendimento da vida, porque a vida perpassa pela existência na e com a cidade; outro é perceber que a cidade não mostra toda a sua paisagem, omitindo partes integrantes do mesmo espaço, a cidade sempre será encoberta de mistérios; e outro, mais ainda, são as diversas formas culturais que representam a cidade, presentes nos grupos e nas associações sociais que identificam a imagem primeira da cidade.

A posição autoral dá ao escritor uma apropriação constante da cidade e da relação desta com a ação e movimentação das personagens na narrativa; assim, a linguagem artística de Lêdo Ivo ora se reveste da descrição dos movimentos dos transeuntes nas ruas, das composições elegíacas dos lugares como praças sombrias, avenidas que demarcam os limites da cidade, automóveis perdidos na noite imensa e túneis que levam a outra dimensão; ora se deixa contemplar com “coisas turbulentas” dentro e fora do ambiente urbano, vividas pelas personagens diante das “sobras de um outro mundo” (UPS, p. 116), como observamos nas duas cidades descritas por Rama (1985).

Diante da cidade, a rua é o espaço da microscopia cuja dimensão é seguramente delimitada pelo artista. O espaço público da rua torna-se, então, o local do deslocamento, do estranhamento e da solidão. Vejamos o que diz Yazigi (*apud* LUCAS, 2001, p. 176):

[A rua] é o lugar do não-lugar do caminhar, pois caminhar é não ter lugar. Na calçada realiza-se o universal, o encontro do outro, do diferente [...] Fora dos espaços fechados e de nossos iguais, dos valores do grupo, na rua somos submetidos ao encontro do lugar e da experiência que realmente realiza nosso sentido coletivo ou, na pior das hipóteses, funciona como cartilha [...] Nela [na rua], sem identidade, somos frágeis.

É na rua que a personagem, tentando atravessar para o outro lado da avenida, depara-se com o subterrâneo, mas esse espaço do subsolo, de decomposição, marca a imersão no mundo interior das personagens. Na verdade, a noite esconde nossos subterrâneos. O encontro sigiloso evidencia que o caminho a ser seguido muitas vezes se ampara na desordem, no descentramento cultural da personagem. Aqui está, por exemplo, o adultério de José, em *As alianças*. “Somos mentira e impostura. E passamos a vida inteira aplicados em esconder dos outros,

em subtrair dos olhares que nos interrogam, os tesouros miseráveis sepultados no fundo de nossos corações” (AA., p. 223); ou de Alexandre Viana, em *Ninho de Cobras*. “A vida entre ela [Alice] e Alexandre transcorria num ridículo purgatório de aparências, em que uma zona de silêncio [...] impunha o fluxo das interdições. [...] Para fugir àquele vazio [...] Alexandre corria para a casa de Enaura, arrastava-a para o quarto” (NC., p. 46); ou ainda o (des)encontro na passagem subterrânea, no conto *Use a passagem subterrânea*. “Para onde ir? Era imperioso que nos distanciássemos o mais possível dos outros, consumíssemos a tarde numa redoma de solidão e sigilo” (UPS., p. 120).

Nesse momento, o encontro mostra-se na decomposição descritiva que o narrador-personagem faz do espaço urbano e da amada. A rua, para o personagem Professor Serafim Gonçalves, em *Ninho de Cobras*, e a rua, para a personagem Jandira, em *As alianças*, compõem a transferência de um mundo-da-casa para um mundo-da-rua, cuja amplidão evidencia o encontro com um *Outro* e o passaporte para o labirinto, como nos diz Gomes (1994). Nesse jogo criativo, a descrição negativa lediana sempre impõe uma imagem desfigurada do espaço, em que as personagens são construídas na leitura enviesada da cidade, como quando se apresenta, no romance, as descrições do mar mormacento; da rua estreita e torta, enfim, da cidade gutural e bulhenta. “José comprou um jornal: a biografia do dia anterior estava naquelas páginas que sujavam os dedos. Tudo, entretanto, era inútil. [...] Na Galeria Cruzeiro, a cidade cantava, gutural e bulhenta” (AA., p. 168).

Os signos urbanos da modernidade como o semáforo, a luz elétrica, o automóvel, as avenidas e os viadutos definem necessariamente a cidade, colocando-a em outra escala aos olhos dos homens, diferentemente do espaço rural, por exemplo. Tais signos, bens culturais, refletem os deslocamentos sociais da própria cidade e de seus habitantes, pois a arte expressa a espacialidade urbana e suas instâncias o conflito social: miséria, fome, desemprego, analfabetismo, solidão... A visão de mundo é, nesse caso, instaurada pela linguagem em confluência com o conhecimento captado pelo sujeito através do objeto. Nesse caso, “a leitura que os sentidos humanos fazem do mundo é carregada de significados sociais. O olhar humano é, assim, mais do que um simples olhar; é uma atribuição de significações” (LIMA, 1997, p. 56).

Na narrativa lediana, portanto, o olhar para a cidade surge como um convite ao segredo, ao mistério, para a personagem. “Fulgindo e refulgindo, o tempo que eu

ia atravessando, enquanto meus pés se moviam no asfalto da alameda, parecia negacear, desviar-se de mim como uma onda vadia no mar grande. E eu ia avançando” (UPS, p. 115). A claridade do dia e a temporalidade na narrativa impõem ao personagem uma luta para avançar na cidade, chegar ao encontro marcado. Contrário ao desejo da “onda vadia no mar grande”, “o homem não apenas vê ou ouve, mas, em sua vida social, *aprende* a ver, a sentir, a ouvir”, segundo Lima (1997, p. 57 – grifos do autor), ele aprende transpor a alameda e sentir a cidade com seus cheiros e sons: o encontro está marcado.

Na ficção de Lêdo Ivo - especificamente no objeto dessa análise: a cidade -, o processo de construção do sujeito e sua desagregação se desmembram no olhar, como quando a personagem Jandira fita o olhar em um anão. “Como podia dizer a José que o anão a fitara com o olhar de triunfo e até de desafio, como se ele fosse maior e mais importante do que todos os demais transeuntes?” (AA., p. 213). Diante do narrador, notamos que a imagem do anão determina uma particularidade na visão exposta, ou seja, a personagem se vê projetada no homem pequenino. Esse encontro vitorioso de um sobre o outro reflete a tensão entre elementos estranhos como a descrição do anão. “E você já pensou se o anão é o *outro*, que a gente anda procurando para se completar?” (AA., p. 230 – o grifo é do Autor).

Embora bastante óbvio, não é difícil sublinhar que a cumplicidade do período “Imagine! A gente ser desejada por um anão” (AA., p. 225) se instaura entre reconhecimento e estranhamento, pois todos – Jandira, José e o anão – vivem anônimos na cidade em movimento. As personagens reconhecem o diferente como sendo um estrangeiro e apropria-se dos órgãos dos sentidos para desmascarar a cidade que, nesse caso, constitui recorte e imagem da própria sociedade e do universo capitalista, apontando os valores, as crenças, as diferenças de um mundo em constante desequilíbrio. Se o sujeito na modernidade apresenta-se complexo, a contemporaneidade descentra-o, porque ele deve ser capaz de redimensionar seu espaço no inevitável confronto entre sujeitos individuais e coletivos que estão convivendo na tensão dos estratos culturais atuais.

Partindo desse ponto da modernidade e de sua importante proposição, o pensamento constitutivo da cidade corresponde à caracterização da “cidade formigante” de Baudelaire. Multidão e solidão são condições essencialmente modernas. Na verdade, a poesia moderna traça um (des)equilíbrio entre vida e morte, Deus e Satã, encontro e despedida. O espaço urbano, local de formigamento

na cidade, compõe uma atmosfera que se apresenta ferida e amada, fazendo parte integrante de seus habitantes como se dele fizesse um membro do corpo.

Ao representar o urbano na narrativa, a importância da forma recai, segundo Bakhtin (1993, p. 59), na “expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo”. Podemos perceber, então, que todos os elementos narrativos no romance se apresentam na relação entre a forma e o conteúdo do conjunto romanesco. Bakhtin (1981, p. 22), no estudo sobre os textos de Dostoiévski, diz que o autor de *Memórias do subsolo* “via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo”. Isso fortalece a proposta descritiva do romance assim como impõe aos personagens uma cumplicidade entre o domínio dos espaços urbanos e a extrapolação destes. O espaço cumpre o papel de sabotar a cidade para lhe dar o comando da narrativa a um narrador que se define na mobilidade.

Para Zoppi-Fontana (2002, p. 2), “o espaço urbano [...] funciona [...] como metáfora e sintoma do confronto entre posições de sujeito diferentes, a partir das quais se produzem os processos de identificação que constituem o(s) sujeito(s) das práticas sociais na cidade”<sup>11</sup>.

Ainda para Bakhtin (1993, p. 69), “a forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem”. A forma, ao representar o urbano, assume momentos descritivos humanos, pois, humanizando o espaço narrativo urbano, a descrição admite “um caráter singular e pessoal” (BAKHTIN: 1993, p. 69), como faz Lêdo Ivo, quando explora a forma espacialidade da cidade com intenção de fazer, na unidade do objeto estético, uma inter-relação entre forma e conteúdo.

O narrador, por exemplo, no romance em questão, surge ora linear, fixo, centrado na observação do fato, ora se apresenta híbrido, senão metamorfoseado. Já apresentamos a condição do narrador-raposa que se mantém no sentido móvel da narrativa e na descontinuidade espaço-temporal, cuja mobilização mantém-se em

---

<sup>11</sup> A pesquisa de Zoppi-Fontana tem lugar na Análise do Discurso. Embora reconheçamos que esse não é o caminho a ser desenvolvido neste trabalho, gostaríamos de destacar a notável pesquisa feita pela autora, juntamente com o grupo da Universidade Estadual de Campinas (E. Orlandi, F. Indursky entre outros, por exemplo), sobre o espaço urbano, destacando pontos teóricos que, a nosso ver, cumprem um lugar também teórico para os estudos sobre a cidade. Principalmente quando a autora faz um cruzamento entre o sujeito x cidade; sujeito x diferença, próprios do discurso ideológico e do discurso simbólico representado no romance ora em estudo. Cf. ZOPPI-FONTANA, Monica. *Identities (in)formais: contradições, processos de designação e subjetivação na diferença*. Campinas, (mimeo), 2002, p. 2.

“conformidade com os tempos e espaços culturais diversos, [por isso] o narrador impregna-se dos valores, ritmo e retórica dos grupos envolvidos”, conforme nos diz Romariz (1999, p. 121).

Notemos que a mobilidade do narrador, por exemplo, no capítulo “O intruso”, cujo discurso se mantém inicialmente na imparcialidade do narrador, tenta apresentar ao leitor um acontecimento em que a traição se encurrala no instante do desejo e da procura.

Os olhos que sonharam a verdade da vida sabem enxergar, na vastidão da areia da praia, a moeda perdida – e, nela, procura e encontro são cara e coroa. De um lado está a efígie da vida, um halo dourado como a luz de um farol ou o romper da aurora que redime a noite sofrida e degradada pela ofensa continuada dos homens; e do outro lado está a imagem do amor, os dois corpos que venceram a estranheza e a indiferença e, unidos dentro de si mesmos, desafiam o horror e a morte (NC., p. 124).

Na verdade, o capítulo vai muito mais além, e por isso é assimétrico quanto ao movimento do narrador, que ora se mostra homodiegético, ora se desvenda nos instantes entre o narrador e o narratário. O processo metamórfico dá-se no instante do encontro, no dizer de Bakhtin (1993), quando o “intruso” está com a (o) amante. Aliás, o primeiro sentido de *intruso* liga-se à idéia daquele que é introduzido (ou se introduz) “em um lugar [...] sem qualidade para tal” (FERREIRA, 1999, p. 1130).

Nesse sentido, tal qualidade, além de não ser característica do narrador, forma um jogo de sedução em que ele desfoca a condição de observador e adentra-se na cena. Isso dá à narrativa uma mobilidade e um jorro de imagens capazes de descolorir toda a cena anteriormente proposta. Observemos que o personagem surge como um bacharel que, na mesma noite em que a raposa caminha pela cidade, mantém o habitual movimento da traição. O narrador enuncia que a cena deve manter a ordem descritiva, pois, ao evitar o discurso direto, ele constrói a forma do encontro como se fosse um ritual, algo entre a espera e a procura. “Nesta água negra e cheia de miasmas, terminam todos os mares da terra, todos os mundos que estão além do mundo, e findam todos os rios” (NC., p. 125).

Em meio ao desejo e à explosão do gozo, o narrador desloca a cena como se o cenário fosse configurado para compor o *instante do encontro*. A construção do narrador, dantes observador da cena, desliga-se dessa condição para fluir para um

caráter pessoal, subjetivo, em que as imagens descritas são construídas em um momento em discurso indireto. “Ela ria, quando amava. Era, a princípio, um sorriso de lábios finos, quase retos, que se abriam mudamente, revelando dentes que não eram tão brancos quanto ele o desejaria” (NC., p. 121).

Em outro momento, o narrador descreve a cena como se estivesse diante do receptor, evidenciando um discurso indireto livre. “Teus dentes não são tão brancos quanto eu o desejaria. Começas a sorrir. Tua saliva me nutre” (NC., p. 125), descrevendo ambiente e cena em momentos marcados por um narrador-personagem.

Tal condição confunde o leitor mais desavisado, mas coloca o romance diante da estética da forma, no sentido de forma arquitetônica proposta por Bakhtin (1993), em que a forma literária assume a todo o momento tons que evidenciam a decomposição da personagem e também do espaço. Ao metamorfosear o narrador, o “intruso” sai do domínio do mundo observado a partir do outro para o domínio consciente do Eu.

Esse trânsito, possível quando o autor, via narrador, quer dar um deslocamento à personagem, é capaz de trazer à tona a condição de sujeito a que está submetido o “intruso”. A marca de primeira pessoa contida no capítulo agora foge completamente à condição de distanciamento entre o fato narrado e a cena. Nesse momento, a enunciação ocupa-se de desmascarar a vivência humana.

Segundo uns, o pagode fora em homenagem a Hegecipo Caldas, que ganhara no milhar o jogo-do-bicho ou comemorara o seu aniversário... Para outros, a pura da verdade era que Hegecipo Caldas ganhara uma questão no Supremo Tribunal Federal (seu advogado fora o professor Serafim Gonçalves) e ele mesmo tivera a iniciativa de promover a festa (NC., p. 104).

Marcado por uma confluência entre espaço e personagem, a narrativa lediana cumpre a fusão de ambos. A enunciação ora se ocupa de compactuar com o ambiente, ora mergulha a narrativa em descrições negativas, ganhando funcionalidade temática, tornando-se o motivo capaz de dar à cena uma atmosfera sinistra e surpreendente.

Daí, no romance, a recorrência ao uso de termos como “encardido”, “descolorido”, apodrecido”, “areia negra”, “enegrecido”, “morte”. O espaço narrativo absorve o universo da cidade, como se a descrição pudesse dar ao leitor a

totalidade daquele espaço urbano representado. O primeiro capítulo do romance *Ninho de Cobras* é um exemplo disso. O narrador-raposa, categoria que será analisada no capítulo seguinte, interpreta a cidade pelo olhar, buscando marcar cartograficamente os espaços sociohistórico-culturais que vão dar a base de sustentação ao enredo.

A forma pela qual a tradição literária, gradativamente, aproximou a relação entre personagem e espaço resultou na mobilidade representativa dada ao espaço, conforme afirma Romariz (1999). O romance expande o foco e amplia a imagem. Aglomeração, multidão, espaço da rua e espaço de casa são locais em ebulição, explosões necessárias! É o homem – aqui no tecido romanesco como personagem – agente dessa transformação.

Com efeito, a personagem constrói-se em espaços interior e exterior: o primeiro lhe dá a fragmentação pessoal, dotada de percepção sensorial para traduzir o mundo exterior e o segundo é a mutação, cujo sentido recai na presença de elementos da cidade que são capazes de interferir na conduta interior.

O encontro marcado, por exemplo, no espaço público da rua em um centro urbano, provavelmente a cidade do Rio de Janeiro, é o motivo do encontro no conto *Use a passagem subterrânea*, no qual o narrador observa que “o bonde aéreo avançava, lentamente, em direção ao morro escarpado” (UPS, p. 119). Na cena, a descrição, segundo análise de Dimas (1987, p. 41) sobre o espaço, ganha “[...] forte tendência para o detalhismo, para a objetivação e congelamento dos seres e coisas e para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão”.

Nesse ponto, a narrativa de Lêdo Ivo apropria-se de “pequenos detalhes do espaço”, no dizer de Abdala Júnior (1995, p. 51), que se mantém na dinâmica da narrativa para dar alargamento ou verticalização das informações sugeridas ao leitor. Esse dado dá ao autor uma possibilidade de parar a ação e manter a história no escoamento da cidade, da praça ou da rua, lugares em que a fragmentação da observação no mundo da microscopia. Nessa trilha, argumenta Dimas (1987) que a descrição pode atuar como desvio, como, por exemplo, o tom negativo de certas narrativas; suspense; abertura e alargamento. É neste último que a verticalização da cena ganha aprofundamento e sai da macroscopia para a ampliação e transformação do espaço na microscopia, desvendando-se no espaço urbano.

A descrição narrativa na ficção de Lêdo Ivo se desloca para o alargamento da cena, apropriando-se de espaços macros que sublinham o fato social, porque este se apresenta comprometido com a decadência da vida social capitalista. Assim, as representações das ações dos personagens no romance impõem a descrição, por isso fatores internos e externos deslocam a caracterização da cena, do espaço ou da personagem para um domínio que lhes é particular: a decomposição do espaço narrativo urbano, observado na relação entre a forma e o conteúdo, como nos ensina Bakhtin (1993).

Se tomarmos como exemplo personagens do romance *Ninho de Cobras* como Serafim Gonçalves, Alexandre Viana ou José, este do romance *As alianças*, vamos perceber como o espaço, neste caso o da cidade, corrobora para construir a visão e as ações desses personagens. Para ambos, o motivo do encontro bakhtiniano reside no cronotopo<sup>12</sup> da cidade: o olhar de Serafim Gonçalves para o marinheiro norte-americano; Alexandre Viana diante da multidão, observando a rua do Comércio ou o deslocamento amoroso entre José e Jandira constrói na narrativa a necessidade do “encontro secreto”, cujo sentido voraz se traduz no confronto do homem consigo mesmo e com o espaço a sua volta.

Segundo Martins (1998, p. 103), “[...] a noção de cronotopo torna-se instrumento importante para a análise do romance como gênero influenciado pela evolução e transformações dos índices espaço-temporais no processo histórico-social”. Essa relação do cronotopo se mostra, então, no nascer do mesmo momento em que toda a cena aconteceu; as descrições literárias, nesse caso, são capazes de construir o universo completo da cidade como se o local transbordasse para essa necessidade.

Nesse sentido, havemos de perceber representações narrativas de estratos culturais e sociais nessa relação entre personagem e espaço. A representação espacial proporciona à narrativa a possibilidade de captarmos o mundo referencial – qual seja, a cidade –, do mundo da cultura, dando-nos subsídios para representar, pela convenção, no texto, a cidade ficcional.

---

<sup>12</sup> O termo é de Bakhtin, que diz haver uma relação dialógica entre tempo e espaço (cronotopo = *cronos*/tempo – *topos*/espaço), para isso “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993, p. 211.



Essa característica espacial em que a cidade se mostra filtrada em sua própria geografia, como é a representação de Maceió, por exemplo, surgirá também na maneira pela qual o narrador impõe uma imagem da cidade. Considerando-se isso, na seqüência deste trabalho, ter-se-á algumas reflexões sobre a mobilidade do espaço urbano a partir da descrição instaurada pelo narrador e pelas personagens.

## 2. A IMAGEM DA CIDADE NO ROMANCE

A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim. (PESSOA, 1974, p.71)

### 2.1. O paradigma da cidade moderna

É complexo compreender a maneira pela qual as relações sociais e culturais, através dos tempos, construíram inquietações no homem. Sabemos, por um lado, que as aglomerações humanas compuseram o sentido de organização e ordem; por outro, estabeleceram o vínculo com grupos sociais que se definem pela exclusão dos mais fracos. A sociedade – ou a elite burguesa - apoderou-se, afinal, das cidades e as fez desenvolver sob a justificativa de avanços tecno-científicos e sob os anseios dos ditos “modernos”. Margato (2004, p. 9) diz que:

no espaço da contemporaneidade, a cidade assumiu outras feições, mas, do mesmo modo que em momentos anteriores, ela é a grande questão da Modernidade. A maneira de colocar a questão é que substancialmente é outra. A questão que a contemporaneidade propõe aos estudos sobre a cidade diz respeito, principalmente, à sua (in)visibilidade.

Entre a dualidade da cidade e de sua (in)visibilidade, observa-se que a sociedade criou e estabeleceu fronteiras e limites; construiu muros para delimitar espaços e impor ideologias; reinventou formas sociais para dizer que o homem produz cultura. Ao homem foi atribuída a necessidade de viver coletivamente, cujo domínio, grosso modo, mais simbólico que existencial, evidenciou, no complexo mundo em que se mantêm as tensões de diálogos culturais, na modernidade, a procura por um lugar de convivência respeitável da pluralidade racial existente no Brasil, como nos ensina Mário de Andrade, por exemplo.

Na verdade, o encontro entre culturas dá-se sob efeito de tensão, choques de estranhamento, de diferenças e de apagamento do outro, porque vivemos um “reencantamento do mundo”, no dizer de Fernandes (1999a, p. 29), em que se condensam portos e mares, cidades e fronteiras, do ontem e do agora. Para o sociólogo, “o que é específico da sociedade humana é, na verdade, a sua capacidade de criação de cultura” (FERNANDES, 1999a, p. 28). Esse fato pode tornar a sociedade suscetível a perceber “o movimento ondulatório” que caracteriza os fenômenos socioculturais.

O homem é um ser criatural que habita o espaço, mas encontra a liberdade sobretudo no sonho e na poesia. Desta forma, alonga e sublima os espaços, nomeadamente através das relações de verticalidade-horizontalidade e de grandeza-imensidade. Afirma-se assim também a sua imaginação poética de habitação dos espaços (FERNANDES, 1999a, p. 111).

Na Literatura, essa relação entre a imaginação poética e a habitação dos espaços se apresenta na representação da cidade. Depois da Segunda Grande Guerra Mundial, por exemplo, a ordem mundial busca ordenar a ordem económico-social do mundo e sistematizar o pensamento artístico-cultural. A representação do mundo corrobora com a proximidade do fim da guerra e com a necessidade de encontrar – ou tentar encontrar – sujeitos centrados.

Ao tomarmos o espaço como movimento constante de mudanças, podemos dizer que “[...] o espaço é também objecto de apropriação e a representação é feita segundo as coordenadas *público-privado*. Esta relação configura o espaço sob a forma de práticas sociais específicas” (FERNANDES, 1999a, p. 116 – grifos do autor). Isso significa que a sociedade produz o espaço que melhor lhe convém.

Ainda tomando o pensamento crítico de Fernandes (1999a, p. 116), podemos afirmar que:

A produção do espaço opera-se através da sua apropriação, dando origem a uma variedade de *habitats*. A visibilidade destes espaços permite a inteligibilidade das relações sociais em causa. Produz-se o espaço como se concebe a sociedade. O espaço vivido é um mundo de representações, isto é, de imagens e de símbolos. O espaço é visível na medida em que é legível. Há que distinguir, por isso, entre a sua produção, uso e significação. Da combinação destes elementos, resultam espaços diferenciados.

Não é dessa forma que Lêdo Ivo se apropria do espaço urbano? Se esse mesmo espaço se apresentasse apenas visível, ele não refletiria a complexidade que o relaciona a tensão cultural resultante de espaços diferenciados.

O espaço social e o momento político-social exigem, historicamente, formas de representação que colidam com o primeiro pensamento modernista brasileiro, sufocado, muitas vezes, pela ditadura do “Estado Novo” que se debate com teses ideológicas oriundas da Segunda Guerra Mundial. Por isso, na segunda metade da década de 40, a produção literária debate-se, então, na análise crítica da poesia-tese, trocando-a, segundo Teles (1986, p. 19), por:

[...] certas técnicas de retórica e linguagem, desprezadas e combatidas inicialmente, porque exauridas pela retórica parnasiana, começam a ser reexaminadas e passam a adquirir novas funções diante do alargamento das concepções poéticas do século XX.

Dessas *novas funções*, as décadas de 40 e 50 “adquirem a competência e o desempenho dos grandes manipuladores da linguagem poética” (TELES, 1986, p. 19). Na verdade, as crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro, de Carlos Drummond de Andrade e de Cecília Meireles, que detectam a metamorfose da cidade, cujo tema é para muitos inexprimíveis (PARAIZO, 2007, p. 139) já fornecem ao leitor o olhar crítico dos escritores para a cidade.

O trabalho artístico de Jorge de Lima, de Vinicius de Moraes e, mais recentemente, de Chico Buarque de Holanda, por exemplo, também já trata os temas e as formas urbanas de modo diferenciadas, selecionando-os e aprofundando-os, alargando ou encurtando a discussão sobre o tema. O romance da mesma década cumpre o papel de dar ao sujeito o descentramento, em que o confronto entre a cidade e suas diversas cartografias se confundem e se debatem em espaços passíveis de (re)construção, como podemos observar nos personagens Fabiano, Paulo Onório e Luis da Silva, das obras *Vidas secas*, *São Bernardo* e *Angústia*; todos, respectivamente, de Graciliano Ramos.

Para ilustrar esse pensamento, toma-se a personagem Luis da Silva como um ser ficcional que, ao mesmo tempo em que convive com as deformidades de sua vida medíocre como funcionário público endividado, se constrói como elemento descentrado em um espaço, a cidade, que lhe sufoca gradativamente, desfigurado pelo processo capitalista.

Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. Conto as pessoas conhecidas: quase sempre até os Martírios encontro umas vinte. Distraio-me, esqueço Marina, que algumas ruas apenas separam de mim. Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos, nunca existiram (RAMOS, 1955, p. 9).

O protagonista de *Angústia* se estende entre o encontro com os transeuntes e o pensamento. Nesse universo, ele se confronta com a imagem da cidade, em que aspectos negativos do espaço urbano vão construindo consigo uma negatividade urbana. O narrador apresenta a cidade como se ela estivesse toda contra ao personagem. “Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam” (RAMOS, 1955, p. 9). Essa característica se mostra na imagem da cidade grande e do interior, provocando na narrativa, a verdadeira face da cidade. Luis da Silva parece afastar-se dessa realidade e da cidade grande. “Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente” (RAMOS, 1955, p. 9). Mas isso parece impossível. A relação espacial centro-periferia, podemos ver como o protagonista leva o leitor do centro (Rua do Comércio) para o bairro de Bebedouro, não retira da personagem as ruminções provocadas pela vivência nesse espaço social urbano.

O narrador-protagonista de *Angústia* não alivia seu desencanto com o mundo com a imagem do mar, porque essa paisagem cada vez se apresenta mais fugidia, distante. A relação com suas necessidades leva-o a não ver mais os navios, “[...] agora não vejo os navios” (RAMOS, 1955, p. 9), mas a paisagem do interior da cidade, cartografada na descrição negativa como quando o bonde corta “os casebres que tem os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda” (RAMOS, 1955, p. 9).

Essa atmosfera negativa, que se apresenta, como podemos observar, nos romances de Graciliano Ramos e de Lêdo Ivo, produz um diálogo entre a forma como o escritor olha para a cidade moderna e o objeto analisado (a própria cidade). A produção artística da segunda metade do século XX se volta para esse

cruzamento, haja vista que as duas grandes guerras impuseram radicais mudanças na vida social das pessoas, na geografia mundial e nos estratos internos da cultura.

Nesse sentido, a arte do pós-guerra e início dos anos 50 tem, nas palavras de Teles (1986, p. 19), “uma infeliz simplificação maniqueísta”: uma discutia e valorizava a produção de vanguarda, dando-lhe tons de pós-modernidade; outra se baseava na renovação da tradição poética do discurso poético. Para esse estudioso, a crítica não percebia que havia uma *inter-relação das várias correntes pós-modernistas*. Isso nos faz acreditar que textos literários escritos por Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto ou Murilo Mendes contemplam a pluralidade de aberturas estéticas, constituídas na forma primeira de nossa expressão modernista. Trilhando por esse caminho, é possível dizer que toda poesia produzida após os postulamentos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, moderna ou pós-moderna, tem precursores estilísticos e estéticos dos modernistas da Semana de 22.

O que se produziu nas primeiras décadas do século XX foi uma revisita ao espaço geográfico; agora, ele é gravado e faz valer-se na composição romanesca, porque o espaço literário define a cidade, como no caso de Lêdo Ivo, e deforma-a. O autor de *A morte do Brasil* (1990) atribui sentido à cidade, como afirmou em entrevista a Cárdenas (2001, p. 7 – tradução livre), “sou um poeta geográfico, pois minha geografia não se limita a Maceió. Em minha poesia, celebro Paris, Roma, Nova Iorque, Amsterdã, Copenhague e numerosos outros lugares do mundo”. Assim, o artista confessa que ativa constantemente a lente de seu binóculo para observar a cidade e atribuir-lhe, quase sempre, uma forma negativa.

A apropriação da categoria negativa está presente nos dois romances, assim como no conto *Use a passagem subterrânea* ora analisados. A cidade moderna se relaciona com a forma negativa porque a negatividade espacial denuncia a simetria urbana. Quando um escritor se volta mais para descrever os espaços degradados da cidade, podemos dizer que ele está privilegiando a assimetria urbana, desarticulando a paisagem supostamente ordenada.

Em *As alianças*, o narrador em 3ª pessoa descreve a ação romanesca a partir das personagens José, Jandira, Antenor, Rodolfo, Arlinda, Maria, Eurico e Moacir. Diferente de *Ninho de cobras*, no que se refere à ausência de protagonista, o romance *As alianças* é construído a partir dos protagonistas José e Jandira. Ambos são o núcleo forte do romance, porque o narrador conta uma história, a história desses personagens. “Muitos anos depois, ambos se lembrariam daquela tarde, e

não os assaltaria nenhuma sensação de perda” (AA., p. 251). O romance lediano oferece, então, um núcleo de subjetividade atrelada a questões socioculturais como parte integrante das personagens que, geralmente, se confrontam na cidade.

Lucas (2002, p. 13) assegura que

[...] os melhores romances de caráter social são justamente aqueles que primam pela negação do sistema que nega o homem, que o tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que reduz os seus horizontes, que o transforma em coisa.

Na verdade, o romance de Lêdo Ivo busca explorar o espaço urbano com tom negativo como forma expressiva de o escritor olhar o mundo, o homem e a cidade, vendo-a como elemento direcionador das ações narrativas negativas.

A da ficção de Lêdo Ivo sugere uma percepção do mundo espacial que se valida também por uma leitura estética da própria linguagem romanesca que valida a expressividade dos conteúdos. Paralelamente, a cartografia mundial se organiza em uma nova geografia – as culturas rurais se misturam às culturas urbanas -, formado pelos blocos de países capitalistas e comunistas, cujos valores culturais se instauram, para um, na expansão multicultural<sup>13</sup> e, para outro, no fechamento e isolamento de espaços fronteiraços.

No engendramento dessa questão, o escritor, diluindo a realidade sob a forma de manchas críticas (LUCAS, 2002), faz de sua denúncia um confronto entre o externo e o interno na obra. Em Lêdo Ivo, vale ressaltar, essa relação é marcada, no romance, por personagem e espaço que surgem degradados, como se o mundo estivesse cartograficamente identificando mais um novo espaço, uma outra ordem. A linguagem artística mostra-se, pois, transformadora, dando à *dicção modernista uma nova dicção*, tão problematizadora como a referência que a subsidia.

Em *As alianças*, Jandira não se sente incorporada ao Rio de Janeiro. “A vida era isto. A vida não era mais do que isto: um naufrágio, um desastre, uma frustração” (AA., p. 146). Ações interrompidas, desejos cortados, impossibilidades povoam a narrativa como em uma aliança de desesperança e de queda no abismo.

---

<sup>13</sup> A expressão *multicultural* se liga ao sentido de *multiculturalismo* que, segundo Mattelart & Neveu (2004), está ligado à crescente heterogeneidade dos modelos culturais que o desenvolvimento da mobilidade espacial e das comunidades imigradas estimula, resultando em um efeito de *allodoxia* (o fato de tomar uma coisa por outra), formando internamente três vícios: o *grupismo*; o *populismo* e o *moralismo*.

A narrativa lediana se encobre de uma linguagem fortemente espacial nos tons negativos referidos, mantendo o olhar do narrador para o estranhamento, uma vez que a cidade moderna perde o tom nostálgico do passado e passa a “[...] viver para um imprevisível amanhã” (HALL, 1985, p. 97). Isso acontece porque, quase sempre, no romance, o narrador domina a cena, embora assuma, em alguns pontos da narrativa, o olhar da personagem e se incorpore a ela.

Essa intromissão do narrador possibilita à representação do espaço urbano um fluxo mais interno, como quando o narrador nos descreve o encontro do bacharel e a/o amante no romance *Ninho de cobras*.

Mais de uma vez, o bacharel a envolveu como se dissesse: não quero o teu amor, quero apenas o teu sorriso belo e clemente que, na penumbra dos dias e na escuridão das noites, resvala para o abismo dessa grande alegria sonogada aos homens (NC., p. 121).

Aqui eu estou segurado à vida como quem se agarra a um corrimão para não cair no abismo do nada. [...]

Mais acima, escuto, no coração infiel, o mesmo ritmo que lateja nas galáxias, a mesma e pura verdade dos astros que jamais confiam o seu segredo aos abismos (NC., p. 124-5).

O deslocamento do narrador da 3ª pessoa para a 1ª pessoa demonstra um narrador que se faz intruso; de forma significativa: o oitavo capítulo é denominado de *O intruso*. Esses momentos na narrativa, cujo narrador e personagem formam uma unidade, modelados pelo espaço urbano, configurando uma mobilidade espacial no romance, impõem um estudo sobre o sentido móvel do narrador, o que faremos mais adiante.

## 2.2. A mobilidade do narrador no espaço urbano

Para Lukács (2000), o romance tem origem na epopéia clássica, cuja história traz o fato narrado sobre os acontecimentos do mundo. Já Bakhtin<sup>14</sup> (1993) atribui ao romance um valor histórico que vem da cultura não-oficial, de base popular.

---

<sup>14</sup> Nosso caminho não pretende aqui apenas relacionar os dois teóricos com nossa pesquisa, mas tomá-los como exemplos para assegurar uma historicidade para o estudo do romance. É nessa trilha que se percebe, por exemplo, a disseminação do termo dialogismo, cultuado por Bakhtin, e presente nos estudos sobre a forma romanesca, como é o nosso caso.



Nos tempos modernos, a estrutura romanesca, de influência burguesa, tem valores sociais, culturais e históricos. Na verdade, os valores econômico-sociais, mais precisamente a partir do século XIX, impõem os sentidos mercadológico e ideológico ao romance.

Acreditamos que o pensamento crítico lukácsiano busca um estudo sistemático do gênero, levando em conta aspectos históricos e sociais. Nossa proposta neste momento busca refletir sobre o romance como construção formal de base cultural e histórica, utilizando as categorias literárias narrador e espaço, procurando analisar a forma pela qual o narrador se apresenta nos romances *Ninho de Cobras* e *As alianças*, relacionando-o à construção do espaço urbano negativo.

Observando a problemática romanesca que cerca o fato narrado, o contar histórias, acreditamos que o romance tem sua base na forma como o narrador dialoga com personagens e espaço.

A forma da espacialidade urbana é o fio condutor do romance lediano. Esse espaço se constrói na ação romanesca, porque o narrador é capaz de construir elementos espaciais que se sobrepõem à dinâmica do próprio espaço, como quando a prostituta moribunda recupera-se das doenças do mundo no hospital, dialogando com espaços que se tornam característicos às personagens. “A mulher estava deitada na cama de uma das enfermarias do hospital, onde fora internada como indigente” (NC., p. 59). O hospital, lugar de tratamento de enfermidades, exemplifica bem a composição negativa da cidade de Maceió.

Vale lembrar que esse diálogo em *Ninho de cobras* se reveste, na narrativa, do domínio do narrador. O que é o narrador senão um ser que inventa, a partir da escrita, ou finge ser real o mundo inventado? Para Iser (2002, p. 957), “o componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. Para estabelecer uma relação com o real, o narrador se ocupa de espaços imaginários, que, como parte do fingimento, se impregna de descrições narrativas, como são a maioria das obras de Lêdo Ivo.

O discurso do narrador no romance é também, como a firma o escritor José Saramago (1998), uma relação com a autoria, pois a cumplicidade entre os fios da tessitura da obra se apresenta quase sempre indissociável. Diante disso, podemos perceber, por exemplo, que a cidade de Maceió representada nos romances de Lêdo Ivo faz parte de seu mundo empírico; embora a paisagem que se propaga da

capital alagoana esteja ligada à imagem paradisíaca, o artista escolhe seu recorte que, em nosso caso, reflete o avesso a essa mesma paisagem.

Em *Ninho de cobras*, por exemplo, a personagem-raposa é construída ficcionalmente sob duas configurações: a de deslocamento de lugar cujo sentido de “estranhamento” define a personagem como intruso; e a de imagem projetada do espaço urbano, com o sentido de curiosidade e descoberta. Na verdade, existem momentos em que a atuação da personagem-raposa constrói sua própria cartografia da cidade. O animal demarca a área pelo farejamento das coisas a sua volta; notemos que ele percorre uma trajetória, um caminho, um espaço romanesco imaginário, como nos ensina Said (1995), apesar de suas referências, ou com elas.

Ela – a personagem-raposa – avista o Palácio dos Martírios, os matadouros do bairro da Levada, as ruas estreitas do Jaraguá e a Santa Casa. Esses espaços montam a cartografia obscura ou seletiva da cidade do romance e evidenciam um reconhecimento de áreas que não traz o todo da referência espacial empírica, mas parcela intencionalmente escolhida. Através da personagem-raposa, o narrador equipa-se com dois instrumentos capazes de descrever a cidade: a raposa-personagem, com o olhar, e o narrador, com a palavra. O narrador em alguns momentos do romance ora analisado funde-se em raposa e isso nos faz denominá-lo de *narrador-raposa* nos primeiros instantes do romance.

O romance moderno se apropriou das convenções miméticas e, ao mesmo tempo, problematizou-as. Assim, tanto o processo histórico quanto a percepção do narrador diante do mundo real provocam uma

[...] abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior [que] não repousa apenas na crença de uma interação entre elas: decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos mundo real. (Fernandes, 2003, p. 110).

No romance, modelado pela referência da estrutura política do país, o universo urbano captado pelo narrador nessas duas épocas – décadas de 30/40 e 70 – não apresenta extrema diferença. Em *As alianças*, temos a percepção de que os temas centrais do romance revelam os temas socioculturais, aqui delineados na diferença de classes sociais das personagens Jandira e Zenóbia.

A nova empregada era uma negra chamada Zenóbia, que cheirava à miséria das favelas sem latrinas e banheiros, ao suor acumulado nos trens da Central e nos bondes e ônibus congestionados, as roupas sempre sujas e empoeiradas, talvez manchadas pelos vômitos das comidas estragadas e das farras nos mafuás (AA., p. 138).

Em *Ninho de cobras*, o discurso do narrador demonstra, na contramão, a organização política da cidade de Maceió. Uma ordem subterrânea, como o encontro do escrevinhador de cartas anônimas com a morte.

E embora os jornais do Rio – que exageram tudo, apesar da censura do DIP! - vivessem propalando que, em Alagoas, imperava a lei da selva e do cão, devido aos freqüentes crimes de morte (que tinha razões de natureza sociológica! Como costumava sublinhar, no foro e nas aulas, o professor Serafim Gonçalves), na verdade ela era uma doce terra de açúcar, conceituada até no estrangeiro (NC., p. 111).

Historicamente, os acontecimentos políticos das citadas décadas são marcados por infiltrações de ideais populistas e de forte propaganda ideológica, cujo valor hegemônico buscava o controle e a estabilidade de uma seletiva “ordem”. Tal referência (DIP) remete à ditadura política (e cultural) do governo Vargas e, ao leitor atual, ao movimento militar de 1964.

O narrador no romance *Ninho de cobras* apresenta a organização da cidade diante do confronto entre *ordem* e *desordem* (RAMA, 1985). O sentido de ordem se filia à cidade real, que é mutável, “se destrói e se reconstrói sobre novas proposições” (RAMA, 1985, p. 99). Contrário a isso, está o sentido de desordem na cidade, mantido na forma registro, no letramento das ações humanas no espaço social. É diante disso que muitos escritores latino-americanos irão discutir as contradições das cidades. Rama (1985, p. 42) diz que:

A cidade bastião, a cidade porto, a cidade pioneira das fronteiras civilizadoras, mas sobretudo a cidade sede administrativa que foi a que fixou a norma da cidade barroca, construíram a parte material visível e sensível da ordem colonizadora, dentro das quais se enquadrava a vida da comunidade. Mas dentro delas sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, e não menos porém mais agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu [sic.].

Esta dicotomia se torna a evidência primeira do romance *Ninho de cobras*, como quando o narrador descreve as festas da Casa da Dina patrocinadas por

políticos influentes, juízes, desembargadores, advogados renomados ou os banhos libertinos no riacho Catolé. A *desordem* social dá-se na espacialidade urbana sob o controle ideológico que determina a posse econômica sobre a cidade e o poder “subterrâneo” que supostamente sustenta a cidade.

Na verdade, a *desordem* social apontada é a ordem cultural em Maceió, onde os estratos sociais se misturam, embora fiquem demarcadas as diferenças. Isso é tão “natural” entre nós quanto o fato de juízes e magistrados terem amantes e isso não causar motivo de afastamento do trabalho, como ocorreu na Paraíba, como está registrado no capítulo “O cemitério”.

- Um juiz de Direito foi demitido na Paraíba porque tinha uma concubina. A gente devia chamá-lo para vir morar em Maceió. Aqui quase toda a Justiça é amigada! – e sorriu, um sorriso abafado de quem está num enterro e quer apenas disfarçar a impiedade da vida (NC., p. 90).

Os discursos hegemônicos denunciam, na narrativa, o sentido do contexto original da babelização, porque cada personagem do romance lediano se depara com o confronto consigo mesmo e com o espaço em que vive. É exemplo disso o discurso do prof. Serafim Gonçalves sobre os navios alemães afundados na costa alagoana. O narrador sugere, então, desnudar as facetas do real histórico, como se este se apresentasse sob a forma de máscara, como no teatro grego.

Pelas versões correntias, fora o professor Guedes de Miranda, diretor da Faculdade de Direito de Alagoas e uma das maiores glórias jurídicas do Estado, que reclamara bocas-de-uçá à milanesa. Mas alguns depoimentos rajados de idoneidade prolatavam, à boca grande, que ele não descera do alto de sua respeitabilidade de homem letrado para ir a uma festa na pensão da Dina... (NC., p. 109).

Ao impor controles político, econômico, social e cultural, a ordem hegemônica de poder, representada no romance, é colada à lógica interna da narrativa, como se o afastamento da “organização social” estabelecida trouxesse o conhecimento da desordem e, para restabelecer o sentido simétrico da cidade, a “própria cidade” criasse, estranhamente, o Sindicato da Morte. Nessa perspectiva, estão as mortes – ou assassinato - de Alexandre Viana ou do escrevinhador de cartas anônimas.

Rama (1985), analisando o poder central com a expansão e o triunfo das cidades a partir da segunda metade do século XIX, mostra que as cidades se erguem como centros burocráticos de poder capazes de fazer progredir ou condenar o cidadão. Assim, em *As alianças*, por exemplo, o narrador descreve a cidade, mas é o confronto desta com uma “cidade” interna da personagem que instaura o confronto entre as ordens que comentamos acima.

No romance, esse momento é instaurado a partir do momento em que Jandira se reconhece no espaço e no tempo. É momento de sair da cidadezinha, deixar Tia Palmira e conhecer a cidade grande; esta mudança espacial traz grandes transformações para a personagem, pois é construída sob os ideais de uma vida interiorana, em que Jandira cresce incorporando negativamente a imagem da cidade. Daí se forma, julgamos, um encontro entre a personagem, o silêncio e a solidão. “O silêncio o chamava” (AA., p. 198). Entre a beleza e o estranhamento, a personagem é construída sob as dimensões da espacialidade urbana, embora as imagens da vida campesina cumpram o apagamento sobre a força que é a imagem da metrópole.

O percurso da personagem Jandira ilumina as paisagens urbanas, demarcadas com os tons negativos com que o narrador constrói imagens da cidade e do mar, como se elas fizessem parte de sua forma corporal. “Jandira estava em uma fronteira, os olhos fechados, o corpo rodeado pela escuridão [...] à janela, sentia que a noite dominava a cidade com o seu sal e ferrugem” (AA., p. 179-181); por isso, a imagem do mar para a personagem é somada à necessidade de viver em uma cidade junto à costa.

Nesse ponto, o narrador se confunde com a personagem, narrando o momento em que Jandira se depara com o mar para também fazer parte dele. “E Jandira, então, conhecera o mar, nadara em águas quase azuis. Tinha medo das ondas, era verdade, mas sabia nadar tão bem, que muitas vezes dizia, brincando, a Antenor, que tinha algo de peixe” (AA., p. 21).

Clarice Lispector, diante da introspecção compositiva de seus textos, por exemplo, fragmenta discurso e linguagem romanescos para construir na introspecção das personagens o mote da escrita clariceana. Lêdo Ivo mantém a linguagem impecável do ponto de vista da norma lingüística, mas o discurso é atrelado a inúmeros acontecimentos em que as personagens e o espaço-temporalidade têm compromisso com a concepção de mundo e sua representação;

por isso os espaços negativos da narrativa lediana traduzem a condição pela qual personagem e espaço se apresentam na organização dual existente nas cidades, como assegura Rama (1984).

Daí, asseguramos que a presença e a morte da raposa na cidade formam a grande metáfora do romance. Para Danto (2005), os contextos metafóricos são essencialmente intencionais, ou seja, o autor, através do narrador, quer produzir no leitor um efeito ambíguo com a palavra. Na narrativa de Ledo Ivo, isso acontece da seguinte forma: “Ela era um verme que rastejava na superfície de uma lua azulada, uma superfície mole coma uma ostra” (AA., p. 197).

Para o narrador em *As alianças*, a personagem atinge um grau de negatividade, estranhamente, quando não é comparada a um bicho, como faz, por exemplo, o romance realista, de cunho naturalista, mas ele impõe à personagem uma descrição de nulidade do ser. Ao mesmo tempo, podemos perceber que o narrador mantém a busca incessante de consciência do ser e do mundo, combinando-os com os acontecimentos flagrados pela espacialidade nas relações sociais. “O importante era ser” (AA., p. 173).

Em *Ninho de Cobras*, a nosso ver, o narrador se infiltra na trama, impondo, muitas vezes, uma voz na narrativa que assume dimensão de narrador-personagem. Romariz (1999), fazendo uma análise sobre a ficção de Adonias Filho, diz que o narrador móvel está relacionado a uma descontinuidade espaço-temporal. Para a crítica, essa descontinuidade:

[...] no mundo representado, constitui uma relação estrutural e estilística do diálogo de culturas que nos constitui enquanto povo híbrido. Aquilo que no universo referencial ocorreu em tempos e espaços muito heterogêneos se atualiza no tecido romanesco na construção de uma temporalidade e espacialidade múltipla, descontínua... (ROMARIZ, 1999, p. 119).

Tal espacialidade descontínua reforça, no nosso entender, a intenção do escritor alagoano de resgatar um narrador que se impregna de “valores, ritmo e retórica dos grupos envolvidos” (ROMARIZ, 1999, p. 121).

Ratificando esse pensamento, percebemos no romance *Ninho de cobras* um subtítulo: “*uma história mal contada*”. O “contador de histórias” aqui reforça a tradição oral, seu caráter de historicidade; entretanto é uma história na contramão da própria história, pois é uma história “mal contada”, no sentido em que a história

oficial, registrada, convive com uma outra história, não oficial, presente no âmbito ficcional. Lêdo Ivo (1997), no posfácio do mesmo livro, abre seu ensaio dizendo: “conto uma história”, revelando que encarna “a figura do contador de estórias que relata experiências comuns aos ouvintes e à memória das culturas envolvidas” (ROMARIZ, 1999, p.121-2), embora prefira contar o avesso de sua própria história.

Já afirmamos que a narrativa lediana é marcada pela espacialidade. O narrador, dilatando a imagem espacial, reforça seu caráter móvel. Trilhando essa ordem, encontramos no romance em questão o discurso do professor; do mendigo; da prostituta abandonada em leito de hospital; da freira solitária à janela; do travesti que hipnotiza o olhar do outro.

Diante disso, o tempo se apresenta na noite em que a raposa desce do tabuleiro para o centro da cidade; a noite forma um tempo memorial, marcado pelo encontro da personagem-raposa com os demais personagens. É o narrador, então, que se instaura na mobilidade para contar essa história “mal contada” ao leitor.

Embora as estruturas da sociedade constituídas nas cidades pareçam sistematicamente equilibradas, o universo urbano desmente seu funcionamento. Isso se deve ao fato de que as cidades sustentam um conjunto diverso de atividades culturais, lugar onde é inevitável o encontro com a diferença (HALL, 2003).

Esse confronto entre os diversos locais e sujeitos diferentes, como asseguram Hall (2003) e Zoppi-Fontana (2002), gera a formação de identidades culturais que se mantêm na mobilidade espacial. No romance ora analisado, a cidade, juntamente com outros elementos naturais como o vento, o mar, a maresia, surge como ponto de intersecção na narrativa. A cidade e tudo o mais se harmonizam, convergem, concentram.

No capítulo, “O homem do balcão”, por exemplo, o narrador diz que o açúcar produzido invade até a “alma das criaturas” (NC., p. 86). Paralelamente, na paisagem, o Gogó da Ema, imagem de um coqueiro que simbolizou o litoral alagoano, forte, mormente derrubado, era o “centro do universo” (NC., p. 87).

Seguindo esse pensamento, pode-se afirmar que a personagem-raposa, apesar de estranhar o espaço urbano, converge para um encontro inevitável com a cidade. “Após um momento de espreita, escolheu a estrada mais larga e veio descendo *contra* a cidade” (NC., p. 11). Percebemos que o narrador descreve a cidade para instaurar na personagem-raposa um fascínio mortal; ele passa a construir uma atmosfera em que o encontro do animal com a cidade é consumação

entre dois estranhos. Isso faz do encontro uma questão ímpar, senão necessária, pois o que podemos evidenciar é que nasce aí “uma *transformação* e um *crescimento do poder*”, como afirma Lebrun (1999, p. 87), capaz de propiciar o encontro da personagem-raposa com a morte.

Nos dois romances aqui analisados, a relação entre poder e ordem se instaura sob o comando de um narrador que faz um jogo metafórico, como se vê em *Ninho de cobras*, dotando a raposa de caracteres de um animal pensante, senão racional. “[A raposa] era assenhoreada confusamente pela noção de que se achava entre a existência e o nada, como alguns minutos antes se sentira situada entre a sede e a água” (NC., p. 20).

Narrador e personagens assumem conotações que desembocam na concentração de um poder hegemônico representado e centrado por um narrador móvel, que enuncia, de lugares diversos, o poder de um sobre o outro. O universo referencial, essencialmente capitalista, corrompe as formas em que a cidade se apresenta, deixando-a se mostrar na mortalha urbana.

Melhor exemplo da categoria do narrador móvel, a nosso ver, é a perspectiva com que a personagem Zenóbia é mostrada no romance *As alianças*. No início, a voz do narrador descreve a personagem como

[...] aquela negrinha raquítica, que diariamente gastava quatro horas de sua vida indo para o emprego e voltando para casa, enfrentando ônibus e trens superlotados, e transitando num mundo de fedores e vexames, conhecia o desejo e o prazer (AA., p. 142).

Essa visão está atrelada à voz da personagem Jandira que, numa atitude móvel do narrador, conduz a protagonista a uma visão deformada da realidade. Entretanto, podemos perceber que Zenóbia, pobre, negra e morando em um lugar miserável, é construída na narrativa com características bem definidas, capaz de preencher uma lacuna que ela não ocupava. “Diante da empregada negra, Jandira se sentia diminuída e mutilada, como se a vida fosse a metade de si mesma” (AA., p. 143).

Embora a descrição privilegie o tom negativo da cidade, que obscurece a ação das personagens, evitando a paisagem mais edulcorada de Maceió ou do Rio de Janeiro, o narrador se dispõe a escolher canhestamente sua representação simbólica da cidade. Para ratificar esse pensamento, escolhemos dois momentos



em que a cidade aparece como elemento de referência, seja para confrontá-la com uma adversidade, seja para impor uma paisagem com tons negativos.

A primeira passagem abre o capítulo *O professor*, do romance *Ninho de cobras*. O discurso direto da personagem procura definir o lugar no qual a raposa foi vista. “- Uma raposa em pleno coração da cidade! E *ainda* dizem que Maceió é um lugar civilizado...” (NC., p. 23 – Grifos meus). A fala acima é produzida pelo personagem Serafim Gonçalves através do narrador. Observamos que o advérbio *ainda* mantém o discurso na condição de que Maceió não é um lugar civilizado, pois a presença da raposa desmonta a imagem estável da cidade, que poderia ter dado outro fim ao animal.

Isso condiciona uma *interpretação* e uma *contra-interpretação* do espaço urbano, no caso a cidade de Maceió. Na verdade, há no dizer do professor Serafim Gonçalves um não-dito imposto pela narrativa. Um discurso imposto e ideológico, capaz de construir um lugar na memória subjetiva dos habitantes da cidade e de inferir uma significação sistemática para o leitor desavisado. O lugar do *ainda dizem* está inserido no controle hegemônico interpelado pelo personagem. Ao se inserir na linguagem e no discurso direto, a personagem se mantém no instante cultural de corroborar a tradição oligarca que mantém e controla a cidade.

A segunda está no último capítulo, *A noite e os navios*, do mesmo romance, que apresenta o escrevinhador de cartas anônimas diante da morte. A personagem inominada é um vivente dos grandes centros, mas ele carrega em si as tradições culturais dos pequenos lugarejos, como a forma de vestir-se, por exemplo; em contrapartida, há um sentimento de exclusão que percorre sua vida. Era preciso ser notado! Não queria ser invisível! Na busca insensata, ele espreita as conversas alheias e interfere na vida dos habitantes da cidade.

A cidade de Maceió, representada no romance de Lêdo Ivo, sugere os resquícios de sua própria tradição; convive tenazmente com o controle imposto pela política do período getulista e a interferência do poder hegemônico local, conferindo a poucos membros da sociedade o direito de prender, julgar e assassinar os habitantes da cidade. Essa atitude coloca todas as personagens em confronto com *um poder* que rege a cidade: o Sindicato da Morte. Na verdade, a narrativa, ao nomear esse poder, revela um elemento controlador das relações sociais disseminado pelas classes dominantes.

Numa Sexta-Feira Santa, um alagoano ateu, para ganhar uma aposta feita numa buchada, e destinada a provar a inexistência de Deus, pôs um cigarro aceso entre os dedos da imagem de Nosso Senhor Morto exposta na catedral. Ficou troncho naquela mesma noite com uma congestão cerebral e viu no seu castigo a evidência de que Deus existia e Jesus Cristo fora crucificado para salvar toda a humanidade. E quando ele passava nas procissões, numa opa negra como os seus pecados já perdoados por todos os séculos seculorum, simbolizava, mais do que santos nos andores, a misericórdia divina. *Em Maceió, só Deus perdoa.* (NC., p. 155 – os grifos são meus).

Percebemos, assim, que o discurso literário acima parece refletir, apesar do evidente tom desarticulador e irônico, sobre a tradição judaico-cristã; significativamente, para a negatividade proposta na obra, é o episódio da morte e sofrimento de Cristo o recorte referencial escolhido para fazer-se interno na obra. Embora isso seja uma evidência, há no *não-dito* um lugar em que o sujeito surge longe do perdão, presente no nível simbólico da narrativa. A frase *Em Maceió, só Deus perdoa* apresenta-se deslocada em virtude do sujeito – alagoano, ateu – ter cumprido a aposta e recebido o castigo. Notadamente, o leitor pode construir um significado para o discurso religioso, tomando assim pecado, castigo e perdão como pertencente à tríade que satisfaz o transcendente e a divindade, lembrando o papel que tinha o *destino* para a tragédia grega clássica.

Por um lado, apesar do discurso literário lediano aparentemente corroborar com essa intenção, acreditamos que o narrador delimita o campo, o lugar, o espaço referencial para inverter o discurso narrativo, mais uma vez; há uma idéia de ordem que emana da cidade, mantida na hegemonia do poder e na característica da violência da tradição. Por outro lado, utilizando-se de um advérbio (*só*<sup>15</sup>), o discurso interpela um sujeito, proporcionando um efeito de sentido que não está na materialidade do texto, mas no pré-construído.

Esse sentido do campo textual da narrativa evidencia que a designação *Só Deus perdoa* refere-se à atividade de confronto entre aquele que fala e aquele que executa. A personagem atéia, ao colocar um cigarro aceso nos dedos de Nosso Senhor Morto, é punida pela lei de Deus, pois ficou “troncho”, já que o poder divino

---

<sup>15</sup> Alguns termos, em língua portuguesa, não têm uma classificação definida para os estudos morfológicos e, em muitos casos, é confiável perceber a relação semântica apresentada entre os termos no texto ou na frase. Neste caso específico, *só* denota sentido de exclusão em relação ao verbo **perdoar**. Cf. CUNHA, Celso & F. LINDLEY, Luís. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 529-541.

assim o quis. Nesse sentido, a sentença acima propõe ao discurso um outro efeito de sentido; sai o sentido em que Deus pune os pecadores para existir em homens que punem seus próprios pecadores. Evidentemente a composição do discurso do narrador modela não só as ações das personagens, mas também reapresenta um discurso cultural com intenção de evidenciar a força interna, estranhamente negativa, que rege a cidade.

A cidade é, pois, o espaço da decomposição, da desfiguração urbana, em que as delimitações, focos de uma câmara cinematográfica, captam os momentos do espaço negativo e roubam as pistas para elucidar a imensa teia da escrita literária.

### 2.3. “Negatividade grávida”

Quando o pensamento crítico sobre a narrativa moderna, principalmente a partir da década de 60 do século XX, tentou explicar a problemática do romance, o mundo passou a conviver com o trânsito nas obras entre o local e global. A “morte” da narrativa criou um curso de mão inversa, ou seja, o romance atravessou a década para ganhar volume na seguinte.

Se a discussão sobre o romance enfrenta, por exemplo, o universo das publicações *best sellers*, encorajado pelo mercado editorial que procura fórmulas do momento para satisfazer o leitor, reduzindo sua importância pelo uso de estereótipos, a narrativa literária nasce e morre a todo o momento, pois isso é fortalecido, via de regra, pelo controle hegemônico dos países ricos na tentativa de unificar ações e tradições culturais dos povos do mundo.

Buscando o ritmo de sua própria história e sempre alargando a visão para um novo espaço contemporâneo, Lêdo Ivo faz uma busca aos sentidos múltiplos oferecidos pela cidade da infância, da juventude, da fase adulta.

A cidade lediana apresenta um narrador que ora domina a descrição urbana, ora incorpora a descrição a partir do olhar da personagem. O narrador surge como aquele que desvia a paisagem para a negatividade, tão acentuada na linguagem que o narrador faz de Maceió em *Ninho de Cobras*.

Longe das paisagens regionalistas que moldaram o romance social de 30, Lêdo Ivo, na década seguinte, sob a influência de poetas europeus como Rimbaud e Baudelaire, cumpre a tarefa de ater-se às coisas e aos acontecimentos dos espaços

urbanos. Embora essa tarefa esteja sublinhada na representação que o autor faz da cidade, a narrativa-poética do escritor alagoano se mantém entre a resistência e o texto ficcional.

Esse encontro assegura, por exemplo, como diz Bosi (2002, p. 134), uma função para narrativa de resistência:

Caberia ao romance e ao teatro de Pirandello e à narrativa de Proust, de Joyce e de Kafka, o papel revolucionário de dizer que a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade. O vazio, *negatividade grávida de um novo estado do ser*, é a consciência jamais preenchida pelo discurso espetacular das convenções ditas realistas (grifos do autor).

Nota-se que a negatividade, ao invés de apontar para a falta, cria um efeito contrário, ou seja, o preenchimento do vazio na negatividade grávida. Essa condição da narrativa impõe um recorte do mundo e do ser a partir do objeto degradado, cuja deformidade do espaço urbano carece de um encontro com a cidade. Dessa forma, esse aspecto instaura um *nó inextricável* capaz de converter o negativo em positivo (BOSI, 2002). Esse *nó inextricável* bosiano atua no processo construtivo da obra lediana, atando a forma negativa à construção de espaços degradados.

O romance lediano se mantém, então, no momento de decomposição do espaço, uma vez que o enredo se desloca para a década de 30 – marcado pela ditadura de Getúlio Vargas -, e o narrador desfoca os acontecimentos ficcionais para os anos de repressão da década de 70, com intuito de explorar mais a negatividade do espaço romanesco do que dá ao romance um caráter meramente descritivo, como podemos observar em *Ninho de cobras*.

Para ilustrar a questão, percebemos que a escritura de Lêdo Ivo elege o negativo como categoria moderna da narrativa, mas dá a essa mesma categoria uma ampliação que reside na *negatividade grávida*, no sentido proposto por Bosi (2002).

O romance *Ninho de Cobras* não é, pois, marcado diretamente pelo movimento político-ideológico que marcou os anos 70, mas acompanha a história da repressão, da tortura, da fragilidade humana, incorporando o sentido negativo dado ao espaço e multiplicando-o. Para tanto, resvala-se o sentido dado à cidade e construído sob o emblema do poder. Assim, assegura-nos Bosi (2002 p. 134) que a cultura do poder traz:

momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem a teia das instituições.

Em *Ninho de cobras* e em *As alianças*, a categoria negativa reforça o projeto de autoria de Lêdo Ivo. As descrições que compõem os capítulos mostram personagens que se desambientam no espaço em que vivem. Conforme afirmamos em trabalho de nossa autoria (1999), a cidade, nesses casos, ganha tons desfigurados. Nesse direção, o negativo tem uma função crítica na narrativa lediana; embora esteja ligado à lírica moderna (FRIEDRICH, 1991), o gênero cumpre um papel parecido com a prosa-poética tão presente na ficção desse escritor alagoano.

Como a categoria negativa se transforma, nos romances de Lêdo Ivo, em *negatividade grávida*, isso aponta antes para a realização crítica do ser do que para a falta, transferindo valores *negativos* em *positivos*. Nesse sentido, organizações tidas como socialmente independentes tendem a ocupar espaços sociais em que a ordem deveria ser mantida pela cidade letrada, como podemos ver, por exemplo, na representação do Sindicato da Morte, no romance *Ninho de cobras*. Todos os momentos de atuação desses seres ficcionais são tragados por espaços que se ocupam dessa transformação.

Seguindo mais uma vez o entendimento de Bosi (2002), podemos dizer que os elementos negativos se ampliam à medida que se desvenda a trama. Gestadas como formas negativas no romance, as descrições da narrativa assumem função deslocada do espaço urbano, como se arrebatassem canhestramente toda a geografia da cidade de Maceió.

Em *Ninho de Cobras*, a personagem Alexandre Viana flagra a cidade de Maceió. Para esse personagem, o autor dedicou um capítulo intitulado *A escada*, cujo significado está na passagem do inferior para o superior, e vice-versa. Ambos os espaços se completam e, ao mesmo tempo, se afastam, pois Alexandre Viana mantém-se no deslocamento entre dois mundos: o de Alice e o de Enaura; o trabalho na agência de viagens e a “jaula” – da infância e da cidade - que o mantém preso.

A metáfora da escada lhe daria a senha secreta para o pavimento seguro. “Alexandre Viana passou a admitir o suicídio como uma espécie de saída de

emergência” (NC., p. 40). A escada, como a “saída de emergência”, constitui a imagem de aprisionamento, de jaula, pois para admitir uma *saída de emergência* há um cerramento de portas e janelas e a procura incessante à fuga imediata.

O suicídio, não sendo devidamente explicado, preenche a falta na vida de Alexandre Viana, daí podemos perceber a forma como a *negatividade grávida* se instaura no romance. “A vida era uma jaula” (NC., p. 40), diz o narrador, reafirmando o encarceramento da personagem. Nesse sentido, Alexandre Viana é um vivente isolado em uma cidade construída sob o signo da modernidade.

A representação do espaço revela para a personagem o *lugar*. “a vida era uma jaula”. O narrador constrói a idéia de que a jaula da memória estava presa na memória da personagem e, diante das imagens que formam a cidade da infância, transforma o momento descritivo do circo em um encontro entre o tempo do narrador: “Alexandre Viana suicidou-se por volta das três da madrugada...” (NC., p. 37) e o tempo da narrativa: “Alexandre Viana acabara de fazer admissão para o Colégio Diocesano naquela tarde em que se aproximava da praça da cadeia, para ver o novo circo” (NC., p. 38). Isso se dá quando o personagem observa o homem na mecânica da cidade. A cidade é, pois, neste sentido, jaula.

A jaula deixara de ser uma atmosfera – como era o caso da cidade onde homens, ociosos, iam de lugar para outro, parando para comprar uma caixa de fósforos ou engraxar os sapatos, olhar o vinco de suas roupas de brim branco ou confidenciar a um conhecido o último boato ou maledicência, esposteando reputações – para ganhar uma perturbadora materialidade (p. 41).

Contemplada e amada, conquistada e odiada, a cidade é um elo entre o homem e a criação, por isso as ações dos personagens, como quando paravam para comprar uma caixa de fósforos ou engraxar os sapatos, interferem na conduta do narrador, que une o passado distante da jaula ao passado característico da cidade, definido no “confidenciar a um conhecido o último boato ou maledicência, esposteando reputações” (NC., p. 41).

O tempo da narrativa instaura, então, o confronto entre as duas cidades que se encontram na “perturbadora materialidade”. Na verdade, o narrador estabelece uma fusão de espaços. A jaula da infância, construída no passado da personagem, se iguala agora à cidade, com seus mecanismos e impressões culturais, como o fato de a personagem “olhar o vinco de suas roupas de brim branco” (NC., p. 41).

A industrialização e o valor mercadológico das relações de classe dão ao homem um sentido falso dos acontecimentos e das ações, como ocorre com a personagem Jandira, por exemplo, do romance *As alianças*, que quer incansavelmente casar-se com José, mas cujo convívio evidenciará a dificuldade entre os dois: a aliança não significa preenchimento de espaço.

Na cidade, procura-se decifrar o mundo metafórico apresentado no romance. Diante dessa observação, atenta-se, pois, para as diversas formas do espaço urbano que o romancista alagoano procurou descrever para evidenciar uma história cultural entranhada no trânsito cultural de sua cidade natal: Maceió, cuja descrição se mostra no romance convergente em sua negatividade, mas contraposta à visão edulcorada e harmônica dos estratos socioculturais que demarcam o espaço urbano da cidade, construídos, por exemplo, a partir da raposa como centro, no romance *Ninho de cobras*, ou a desarticulação espacial com que sofre a personagem Jandira quando procura um centramento na cidade, no romance *As alianças*.

Seguindo esse pensamento, os dois romances em tela se mostram em uma cartografia urbana em que os estratos culturais são representados em espaços de desarticulação. Por essa razão, o próximo capítulo analisará algumas dessas representações espaciais.

### 3. ALIANÇAS MISTERIOSAS NOS NINHOS DA CIDADE

*Faremos casas de medo,  
duros tijolos de medo,  
medrosos caules, repuxos,  
ruas só de medo e calma.  
(ANDRADE, 2002, p. 35).*

#### 3.1. A cidade de Jandira: a cidade imensa

O romance *As alianças* explora o espaço urbano, sem perder de vista o encontro entre a cidade imensa e a pequena cidade do interior, cuja lembrança das personagens nos remete o narrador. Embora em algumas partes do livro as descrições da infância da personagem José, por exemplo, nos leve às paisagens rurais, como quando ele, em uma mobilidade do discurso do narrador para a primeira pessoa, diz que “[...] morava em um sítio enorme, que tinha uma cerca de estacas na frente, e arame farpado dos lados” (AA., p. 84), a imagem urbana ainda é característica marcante no romance.

Entretanto, é o espaço urbano, em nossa percepção, ponto-chave da ação no romance, cujas personagens se revelam ou procuram se revelar na relação com a cidade. Podemos dizer que a cidade reforça o encontro com as diferentes expressões culturais da contemporaneidade. Nesse âmbito, está tanto a classe hegemônica, que procura manter e controlar o poder, quanto os grupos sociais não hegemônicos, entre os quais a mulher, o negro, o gay, o pobre.

Desse universo múltiplo de diferentes estratos culturais, encontramos no romance personagens que são construídas no deslocamento, condição primeira no encontro com a diferença e com o estranhamento. A personagem Jandira mantém essa condição quando, no primeiro capítulo, sai de um espaço micro, a cidadezinha de Serra Branca, para um espaço macro, a metrópole do Rio de Janeiro – a Cidade Grande.



[...] No dia seguinte, o sol iluminara tudo, e ela pudera contemplar cidades, ver grandes árvores solitárias, como que paradas nos caminhos, acompanhar, intimamente, o crescimento de sua ansiedade em atingir o Rio. [...] O Rio estava perto, dissera-lhes alguém a seu lado. Ela se encostara à janela do trem, e esperara, horas a fio, que a *Grande Cidade* viesse finalmente ao encontro de seu olhar. E sentiu que uma onda quente de sangue, de surpresa e de vida lhe subia pelo corpo inteiro quando os subúrbios começaram a surgir, enquanto o trem corria impetuoso, como um cavalo desembestado em uma planície dócil. Surgiam casas, varandas iluminadas, bares cheios de gente, pontes, estações diferentes, bondes, luzes de automóveis brilhando longe, gente, muita gente, ônibus (AA., p. 18 – os grifos são meus).

Esse trecho de *As alianças* sugere a metáfora da cidade imensa, povoada, captada pelo olhar. A cidade, para o olhar da personagem, se apresenta como um espaço mágico, novo, diferente. A magia se evidencia “no crescimento de sua ansiedade em atingir o Rio”. Não apenas em “chegar” ao Rio, mas em “atingir o Rio”, como se ela fosse capaz de flechar, com uma lança mágica, talvez com a adaga do amor e da paixão, a nova cidade.

O espaço urbano que se apresenta é outro; é novo. Na verdade, é o confronto com esse novo espaço, impulsionado por encontros com outros estratos socioculturais, que faz Jandira sentir “uma onda quente de sangue, de surpresa e de vida lhe subia pelo corpo inteiro” (AA., p. 18). Tudo porque a Grande Cidade se apresenta diante de seus olhos; assim, engolfada entre a perplexidade do olhar para a cidade e a particular ânsia da chegada, a personagem busca se encontrar na “ciudad inmensa” (REMEDI, 1997).

O romance *As alianças* é composto de doze capítulos, que se organizam essencialmente entre nove a dezenove páginas, mas, contrariando essa organização, os capítulos dez e onze têm, respectivamente, trinta e cinco e noventa e seis páginas. Pode parecer uma escolha da autoria a dimensão dos capítulos, todavia, esse fato pode revelar um universo avesso à união: a solidão. “No seu apartamento, esperavam-na o silêncio, a solidão, e uma mosca que zumbia esplendidamente contra a vidraça” (AA., p. 185).

Ainda quanto à estrutura do romance em questão, é possível observar que o capítulo nono contém só cinco páginas. Seria um simples acaso se o referido capítulo não tratasse do título do romance: aliança; união; o casamento, ou a viagem de núpcias, de José e Jandira. “Não se esqueceria nunca do casamento. Fora um

dia de espantosa alegria, e ela se surpreendera com o fato de poder ser tão assustadoramente feliz no espaço de algumas horas” (AA., p. 115).

A união entre as personagens produz em cada um, particularmente, a deflagração de um outro mundo. Em um ponto estava a frase fatal: “Jandira casou-se”, assegurando à personagem grande segurança; por outro, o narrador apresenta uma personagem que, desejando sair da solidão que a atormentava, encontra na união a alegria perdida. “Estava feliz como se tivesse escrito um verso no qual estivesse contida a experiência de muitos anos de solidão e alegria” (AA., p. 116).

Se não for esse o significado de que o termo *aliança* se reveste no texto, poderíamos deixar à revelia tal situação, mas é justamente nesse momento que o narrador enuncia e sela aquela união como uma *aliança misteriosa*.

Estavam em São Conrado. Compraram tangerinas, e começaram a passear ao redor, quatro pés que se moviam entregues ao imprevisto. Em breve, acharam-se diante do mar, depois de terem atravessado touceiras de capim e saltado um braço do oceano.

- Repare como as ondas, avançando, fazem dois degraus.

- Quando eu estava em Minas, pensava que o mar tinha uma porta. Deus, se quisesse, poderia fechar essa porta, e ninguém mais veria o oceano.

- Oh! Jandira, por que você não me contou isso mais cedo, quando éramos noivos?

- Olhe como as ondas sobem, sobem e se desfazem.

Deitaram-se na areia, e *ambos se sentiram ligados por uma aliança misteriosa*. Sabiam que estavam unidos para sempre, não era apenas a vontade mútua que os conservava juntos. (p. 253 – os grifos são meus).

As personagens contemplam a união, mas na contramão são capazes de sentir o vazio e o deslocamento diante do mundo. Aliás, o mundo para ambos se apresenta diferente; enquanto ele vê as ondas do mar “avançando, fazendo degraus” – numa visão de ascensão, ela observa “como as ondas sobem, sobem e se desfazem” – permitindo-nos construir a metáfora da queda.

A personagem Jandira é construída, no romance, no deslizamento, na fronteira.

Jandira estava em uma fronteira, os olhos fechados, o corpo rodeado pela escuridão. Necessitava de mais alguma coisa para realizá-la, abri-lhe as portas do desconhecido, explicar-lhe que sua vida não se consumiria naquela monotonia, mas se abriria para o espaço ilimitado (AA., p. 179-180).

O desejo de viver na metrópole empurra-a para o Rio, mas a cidade não preenche a lacuna que ela procura em um outro. O fascínio pela cidade que se apresentara quando da sua chegada à Cidade Maravilhosa tinha se impregnado de instantes e questionamentos desconcertantes. “Meu Deus, o que vim finalmente fazer no Rio?”, perguntava-se Jandira nos momentos em que a angústia de não ter uma qualidade, um caminho à sua frente, a atormentava” (AA., p. 39).

Que qualidade deveria ter Jandira para ser integrada às regras da cidade? Esse questionamento a faz refletir sobre o papel de uma mulher comum na sociedade; longe de casa, vivendo à custa de uma tia, sem investimentos para se manter, como iria sobreviver na Grande Cidade?

No romance em análise, a cidade (e seu frustrante fascínio) se apresenta como dominada por “seu sal e ferrugem” (AA., p. 181), em que o liame entre “a vida e a morte estavam ali, naquele instante nutrido pelo tempo, nas janelas entreabertas que recebiam o vento do mar, nas crianças que se recusavam a abandonar o playground” (AA., p. 181). Encoberto por ambientes que se definem a partir da voz do narrador, o espaço urbano, ao mesmo tempo em que assume o movimento da cidade moderna, faz também uma “representação específica” (DANTO, 2005, p. 271).

Para o crítico, os acontecimentos ficcionais têm elementos que nos remetem à coisa representada (DANTO, 2005), por isso a paisagem descrita pelo narrador em *As alianças* é fotografada com tamanha precisão, como se a imagem fosse um reflexo no espelho, uma categoria quase autônoma.

As fábricas vomitavam marés humanas salgadas de suor, que avançariam implacavelmente até as plataformas das estações e os pontos de parada dos bondes. Moças, muitas moças, estariam caminhando pela rua, com os seus vestidos e amores diferentes. Os automóveis congestionavam as ruas, e as buzinas pediam passagem livre. Era preciso que os sinais do tráfego variassem – verde, vermelho, amarelo (AA., p. 180).

Não é dessa maneira que sentimos a cidade? A dinâmica urbana se constrói na velocidade com que seus personagens se movimentam nela. Assim, podemos observar que o mundo referencial, representado pelas descrições das cidades no romance, tem a sua aparência, seu reflexo, como assegura Danto (2005). Mas quando o autor assume a missão de compor um mundo representado, ele modela a

cidade à maneira ficcional, produzindo efeitos de contrários, como é o caso de Lêdo Ivo.

A cidade lediana surge mais propensa à negatividade quando a noite recai sobre ela.

Movimento da cidade ao anoitecer: jamais poderia haver no mundo algo comparável a esses elevadores que desciam despejando gente, a essas janelas altas e iluminadas, a esses navios imóveis no porto, esperando o regresso dos seus passageiros que vinham de estabelecer uma inesperada intimidade com a terra.

Lêdo Ivo tem fascínio pela noite; por isso atribui, através do narrador, um sentido arbitrário ao espaço noturno na cidade. É nesse espaço que os personagens deixam o trabalho ao anoitecer e vão tentar libertar-se do confronto com o dia. Aliás, esse jogo antitético revela que a noite nos revela muita coisa e acontecimentos e que ao mesmo tempo nos amedronta e nos fascina, e é à noite que nos encontramos conosco e com o outro.

*Na Biblioteca Nacional*, um adolescente acabava de descobrir os versos de Rimbaud, e se sentia com o diabo no corpo; *em um bar*, uma jovem esperava o seu amigo, e a espera a dominava como um frêmito; *um desconhecido* acabara de se atirar à frente de um trem elétrico, perto de Bangu; *dentro dos carros* que rolavam pela Praça Paris, havia conversas sobre operações imobiliárias, viagens, enfermidades, mudanças de ministério, falta de pão e de carne, saneamento de subúrbios; *o trem de Minas* acabara de partir, e *um moço* entrava em um vagão-leito sentido insólita desesperança; *ônibus* atingiam asfaltos que iluminavam o mar; *vendedores de bilhetes de loteria* continuavam gritando, acenando números que não poderiam lutar com a noite barulhenta (AA., p. 180-181 – os grifos são meus).

No recorte acima, podemos reconhecer a Biblioteca Nacional como símbolo da cultura erudita, mais ou menos como o Conservatório Nacional é para Jandira, cuja intenção do narrador é verticalizar a forma espacial a partir desse ponto. Essa verticalização espacial se apresenta a partir da Biblioteca Nacional e termina nos “vendedores de bilhetes de loteria”, evidenciando uma descrição sempre negativa em relação ao espaço e às personagens. Nessas descrições, a relação sujeito e ação se faz a partir da negatividade urbana com as imagens de “sal, ferrugem e vômitos”.

A voz do narrador apresenta a ação narrativa na dinâmica do movimento noturno da cidade. Assim como a cidade, a linguagem lediana ganha velocidade na formação de todo espaço urbano. Em conjunto com a personagem Jandira, o narrador assume a voz dessa personagem, pois é sob o olhar de Jandira que a cidade se apresenta dessa maneira. “Jandira compreendia o mistério dessa hora, o cair da noite na grande cidade, o regresso dos parques, das florestas e dos jardins ao seu elemento propício” (AA., p. 181).

A descrição da cidade assumida pelo narrador lediano dialoga com o narrador do conto *Um homem na multidão*, de Edgar Allan Poe (1984). O narrador observa a cidade mutante que se divide na caracterização de seus personagens. Nessa divisão, pode-se perceber que a cidade contempla o universo da diferença, lugar onde os espaços se encontram e se afastam ao mesmo tempo.

Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba. Traziam as sobancelhas vincadas e seus olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontrão em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho. Outros, formando numerosa classe, eram de movimentos irrequietos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava. Quando obstados em seu avanço, interrompiam subitamente o resmungo, mas redobravam a gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e contrafeito, que as pessoas que os haviam detido passassem adiante. Se alguém os acotovelava, curvavam-se cheios de desculpas, como que aflitos pela confusão (POE, 1984, p. 131).

Lêdo Ivo, ao se apropriar do real, faz, através do narrador, uma leitura da cidade (GOMES, 2004b), (re)apresentando imagens urbanas que foram lidas na contramão da cidade ideal. Por esse motivo, esse ato transfigurador pode, no nosso entender, ser percebido na descrição do espaço urbano, que o narrador explora diante da visão das personagens no romance.

[José] Comprara jornais na esquina, e começara a caminhar, com a maior pressa possível, em direção ao Largo da Lapa. Apanhou o primeiro bonde da Praça Quinze. No bonde, abriu os jornais, mas nenhuma notícia o prendeu. O que lhe atravessava o pensamento era o temor de perder a barca. Consultou o relógio, fazendo

mentalmente um cálculo, que lhe saiu favorável. Ainda teria tempo de tomar uma média num bar qualquer (AA., p. 46).

A personagem compõe parte da paisagem urbana, como com o ato de comprar jornais ou de caminhar apressadamente para apanhar o bonde. Tal iniciativa do narrador demonstra que a dimensão espacial se instaura a partir de um espaço menor, a esquina, e ganha outra elasticidade quando ele chega à Praça Quinze.

A fila da barca da Ilha do Governador era enorme. A Praça Quinze se estendia, cheia de gente que ia e vinha, apressada. Passavam grupos carregando embrulhos e sacos. *Dir-se-iam fugitivos de uma cidade ameaçada por algum perigo mortal*. Bondes chegavam e partiam, jornaleiros gritavam, anunciando batalhas e bombardeios, vendedores ambulantes surgiam e desapareciam como que por encanto. Os anúncios, berrantes e pitorescos, pareciam manchar a manhã (AA., p. 46 – os grifos são meus).

Mais uma vez, o narrador explora o espaço urbano com sentido decrescente, pois essa atitude revela o confronto entre as personagens e as coisas do mundo. Podemos dizer que esse confronto se faz na presença de elementos da modernidade, como “a Praça Quinze [que] se estendia [...] apressada”, ou como os bondes, os jornaleiros e “os anúncios, berrantes e pitorescos, [que] pareciam manchar a manhã”.

O narrador, observador de toda cena, descreve o caminho da personagem até a barca que o levaria à Ilha do Governador para passar o fim de semana com amigos. Mas em diversos momentos na narrativa, a personagem José produz um olhar largo, espaçoso que busca incessantemente compreender a cidade. A aglutinação de pessoas, vendedores e anúncios caracterizam o espaço da Praça Quinze, que pode se identificar como qualquer lugar em uma grande cidade. Todavia o narrador, metaforicamente, qualifica aqueles transeuntes de fugitivos, que desesperadamente “surgiam e desapareciam como que por encanto” em uma “cidade ameaçada por algum perigo mortal”.

A espacialidade que surge no romance é uma visão do Rio de Janeiro dos anos 40. Siaulyš (1991, p. 7), diz, ratificando o pensamento crítico de Henrique L. Alves, que Lêdo Ivo, no romance ora analisado, é “descritivo, ousado, vigoroso, nostálgico, saboroso, com um certo sabor sensual, [e] soube como ninguém retratar

a cidade e seu tempo”. A paisagem, a fotografia espacial é retratada a partir do lugar-comum para descortinar o olhar deslocado do narrador e das personagens.

Esse deslocamento, gerado pelo processo cultural que se deflagra na contemporaneidade, instaura a categoria do estranho/estrangeiro no interior da própria nação. Desde a colonização, tomando o pensamento crítico de Holanda (1987), que diz que somos uns desterrados em nossa própria terra, a sociedade brasileira, notadamente toda a América Latina, convive com o trânsito cultural das crenças e valores afro-descendentes, indígenas e europeus. Estes se materializam nos diversos discursos que fizeram sustentar ideologicamente as condições de trabalho no país ou o controle da ordem a partir do domínio da palavra escrita.

Rama (1984, p. 37) diz que é o domínio das letras na América Latina, principalmente por uma elite cultural, que esbarra em uma imposição da ordem, competindo “às cidades dominar e civilizar seu contorno, o que primeiro se chamou ‘evangelizar’ e depois ‘educar’”. A invasão desses espaços pelos europeus gerou confrontos e guerras internas e uma crescente tensão cultural que se estende até os dias de hoje; esses reflexos podem ser entendidos como um complexo diverso cultural que se apresenta hoje na América Latina.

Nesse espaço, trilhado por presenças de diferentes povos do mundo – principalmente no fim da escravidão no Brasil e na conseqüente necessidade da mão de obra imigrante -, as cidades modernas nascem e se desenvolvem com a migração do ambiente rural para o ambiente urbano. Esse encontro provoca uma troca tensa, em relação aos estratos culturais, de grupos sociais que procuram redefinir-se nesse espaço novo que é a cidade.

Na convivência com diferentes expressões de cultura em um mesmo espaço, podemos dizer que foi inevitável o diálogo entre expressões culturais diferentes, como ocorreu na América Latina, por exemplo. Esse encontro se fez mais produtivo na cidade, onde podemos sentir ecos na arquitetura, na música, na culinária, na dança e na literatura. Traços que, juntamente com tradições locais, definem os contornos da expressão cultural que hoje convivemos.

Santos (2004, p. 84) afirma que “a cultura [...] é uma produção coletiva, mas nas sociedades de classe seu controle e benefícios não pertencem a todos”. Podemos entender que quando nos referimos à cultura temos que elencar vários instrumentos para compreender as sociedades contemporâneas, entre os quais está

a mistura de povos latino-americanos que nos torna, entre outras coisas, sujeitos híbridos, como assegura Hall (2003).

Entre os instrumentos estão a história e a tradição, pois é com eles que a realidade se impõe, produzindo instantes de poder (SANTOS, 2004). Se levarmos essa discussão para o romance, sentiremos necessidade de elucidar a forma pela qual o narrador situa as personagens José e Jandira na obra. Já afirmamos que esta se constrói sob o signo do deslocamento. E podemos perceber, na construção da personagem, a maneira pela qual a descrição evidencia uma personagem isolada interiormente, senão desterrada em seu próprio espaço. “Em Serra Branca, muitas vezes desejava ilhas” (AA., p.10).

Jandira se traduz no conceito denotativo de ilha: isolamento, solidão, mesmo quando sonha guardar “o tesouro imaginário na ilha imaginária” (AA., p. 234). O sentido de ilha para a personagem se assemelha ao lido no texto de José Saramago (2002), em *Conto da ilha desconhecida*, em que a mulher da limpeza se projeta no barqueiro para se tornar outra pessoa. No caso da personagem de Lêdo Ivo, há uma necessidade de ser outro. “No sonho eu era outra pessoa” (AA., p. 231). Ela convive em duas dimensões; sonhadora, se refugiava nos romances – os romances lhe davam um mundo a parte, como a imagem que ela faz do anão, por exemplo -, Jandira se encontra na sua busca misteriosa, talvez desencontrada em si mesmo. Refúgio do silêncio, a personagem se identifica cada vez mais com sua percepção deslocada do mundo.

Sim, as mulheres eram portas que os homens abrem, quando voltam à casa nativa. Sou uma casa, monologava Jandira, tenho em mim uma porta que o meu homem abre e fecha quando quer. Sou um regaço onde ele repousa quando se sente cansado. Sou redonda como o sol e caio como uma chuva. Sou uma concha. Sou o lençol que cobre o corpo de um homem – de um homem que é como um sonho errante que afinal se aquieta. Sou a porta da noite (AA., p. 188).

Nota-se que o narrador assume a voz da personagem, produzindo um discurso narrativo interno, como se fosse um intruso que descreve, poeticamente, a personagem Jandira. Saindo de uma posição em 3ª pessoa, “as mulheres eram portas que os homens abrem, quando voltam à casa nativa” (AA., p. 188), para focar um narrador em 1ª pessoa, “sou uma casa [...], tenho em mim uma porta que o meu



homem abre e fecha quando quer” (AA., p. 188), é possível dizer que esse narrador móvel (ROMARIZ, 1999) não apenas define a interioridade da personagem, mas a define como e no espaço.

Ao se definir como *casa, regaço, redonda e porta da noite*, a protagonista, através da voz do narrador, instaura na consciência uma insatisfação com o mundo. Diante disso, Jandira é projetada para um estado onírico, em que sonho e as imagens das cidades se confundem. Para Sant’ana (1988, p. 6), “o sonho nos re-apresenta algum desejo não realizado no dia-a-dia. O sonho nos possibilita desrecalcar e liberar nossas tensões”. Jandira desperta o interesse pela cidade, mas a cidade se arma como se quisesse destruí-la; seu fascínio pela cidade logo é desmistificado pela dificuldade de extrair daquele convívio algo que lhe direcionasse um caminho.

### **3.2. “A cidade cantava, gutural e bulhenta”**

O pensamento crítico da narrativa contemporânea, principalmente a partir da década de 60 do século XX, tem se comprometido em explicar a problemática que sustentará a vida do romance na década seguinte. O mundo passa a conviver com o trânsito entre o local e global, denunciando o controle hegemônico dos países ricos na tentativa de unificar ações e tradições culturais dos povos do mundo. A economia passa ser a justificativa de infiltração das idéias e maneiras de vida local para torná-las formas únicas de expressão, como se o mundo fosse um universo sistematicamente elaborado e direcionado em um único sentido.

O saber individual muitas vezes é dizimado em favor do consumo e do “desenvolvimento” das cidades. Tem-se a impressão de que as coisas são “novas” ou transformadas, mas o mundo empírico apresenta-se diluído, em virtude do avanço econômico imposto pelas economias do Primeiro Mundo. Daí, percebemos que um dos locais em que esse processo de redimensão apresenta-se tenso é a cidade.

Sob a invocação de uma nova dicção modernista para produção literária da época, o romance *As alianças*, publicado em 1945, marca o ingresso de Lêdo Ivo no gênero. A obra possui um narrador que se desloca na narrativa como se comprovasse a multiplicidade de vozes existente em cada um de nós, reforçando a

idéia de que o romance em questão constrói-se sob o tema da tradição. Vejamos que o termo *aliança* remete aos sentidos que caracterizam o termo: de um lado faz evidenciar que o romance representa, de forma desconstrutora, a condição do sujeito na modernidade, construído sob a forma narrativa descritiva e de um narrador que se apresenta facetado, conforme nos diz Bakhtin (1992). Essa relação de estratificação de convívios socioculturais, por onde as personagens se infiltram, caracterizando os entre-lugares, são momentos de desconstrução da tradição.

Bom exemplo desse momento pode ser observado no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, em que a representação do patriarcado é deslocada para dar lugar a outra forma de representação cultural; ou no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, cuja personagem Macabéia funde “realidade” e destino (sonho) à morte inesperada. Deslocados ou desconstruídos, personagem e espaço buscam o eixo que jamais se centrará em um dos pólos.

A representação do casamento em *As alianças* é o reconhecimento da tradição e do Sagrado, mas para José e Jandira há um universo que se institui em uma “aliança misteriosa”, refutando o preceito de que o convívio humano não é perene nem perfeito. Para isso, essas personagens têm um mundo particular, individual, avesso à exterioridade, como se fosse um mundo em terceira dimensão. Na verdade, cada personagem se soma à narrativa, mas esse conjunto não se completa, porque personagem e espaço são construídos a partir da relação dicotômica entre a ação das personagens e a descrição constitutiva do espaço urbano.

A personagem Jandira é pobre e mora em uma cidade do interior do Rio de Janeiro e carrega consigo o fascínio diante da cidade. Em busca de uma vida melhor, de emprego e estudos no Conservatório Nacional – este último jamais se realizará -, Jandira vai ao Rio de Janeiro. Aliás, o Conservatório Nacional estabelece uma relação com a erudição, fato que liga a personagem a um saber oficial “acumulado [que] deveria ordenar e hierarquizar a urbe que a rodeia” (POLAR, 2000, p. 300).

A presença da personagem na cidade traz o reconhecimento de estar “só na multidão” (POE, 1984, p. 130); ela explora as imagens internas guardadas na memória da infância e a vida “real” surge como representações fantasmagóricas que a fazem deslocar-se de si e do mundo. Jandira é, então, símbolo do conflito humano moderno, centrado nas elucubrações diante da vida fragmentada. Daí, a

personagem se manter no encontro com o *Outro* e com a diferença, como no momento em que o anão apresenta-se em sua vida; nesse jogo plural e dialético, a personagem sobrevive nos deslizos, na quebra de fronteira, onde tenta, desesperadamente, manter sua identidade cultural.

Quando o anão fita Jandira, ela não apenas se depara com um olhar diferente, mas, diante do triunfo e do desafio do anão, nasce o encontro com a diferença. O anão é aquele que amedronta e, ao mesmo tempo, fascina, porque carrega em si padrões do mundo social que estão na exclusão. Entre a visão do anão e imagem que a personagem faz do encontro está subentendido o desejo pelo estranho.

- Imagine quem eu vi hoje, quando saí do dentista.

- Aposto que foi o Marechal Dutra.

[...]

- Um anão.

[...]

- Parecia que ele estava me desejando. Era um olhar curioso, de baixo para cima. Com um brilho que você não imagina. Ele tinha os olhos bem pretos. Foi uma coisa muito rápida, mas me senti até encabulada. Creio que cheguei a ficar ruborizada, com uma quentura no rosto. Imagine! A gente ser desejada por um anão (AA., p. 225).

A personagem está diante do Teatro Municipal, lugar de espaço cultural erudito, mas seu olhar se magnetiza no olhar do anão. Nesse momento, Jandira se apresenta como deslocada de seu espaço aparentemente estável para se deparar com um encontro em um espaço de fronteira.

Com efeito, esse deslocamento, que se estabelece na formação de espaços desarticulados da visão edulcorada da cidade, forma um confronto consigo e com o mundo. O local social e cultural de Jandira está fragmentado, porque sua vida é só um recorte das situações vividas no dia-a-dia. A relação entre Jandira, José e os amigos demonstra o momento da diferença, uma vez que, ao buscar um mundo que a realize, Jandira encontra o diferente e isso a atrai, mas desarticula.

Esta personagem reconduz a vida em ziguezagues, pois, apesar de saber que o marido a trai com uma amiga, mantém-se estranhamente solitária, ora desejando com ele um encontro inesperado, ora nos seus devaneios, sonhando ser forte e decisiva como tia Palmira. “ – Já sei, no momento do amor, para fazer você vibrar como um violino, basta dizer: Palmira!” (AA., p. 238), afirma José, em discurso

direto, desvendando desrespeitosamente, rudemente, a verdade móvel da mulher, que quer ser outra. Essa mobilidade da personagem, entre sua identidade e a alteridade, trai um fascínio e uma negação diante do outro. Esta relação é parte do grande signo urbano negativado.

Diante das formas geográficas que a cidade se apresenta para o narrador em *As alianças* (1947), “a cidade cantava, gutural e bulhenta” (AA., p. 168), com uma profusão de sons que lhe dão ritmo. Nesse momento, podemos perceber que a cidade se diz realmente cidade, com seus:

[...] vendedores de bilhetes de loteria apregoavam a fortuna da vida, em vozes que iam de gorjeios festivos a tons soturnos, como se estivessem anunciando calamidades. Cidadãos gordos, sentados nas barbearias, deixavam-se escanhoar como se cumprissem um rito. Uma menina maltrapilha, os cabelos cor da palha do milho que amadurece e as faces salpicadas de sardas, aproximou-se de José e ofereceu-lhe um lápis (AA., p. 169).

A presença da cidade na ficção não se mostra apenas na efervescência que caracteriza o espaço urbano, mas no tom negativo explorado pelo narrador. Os “cidadãos gordos” e a “menina maltrapilha”, por exemplo, compõem uma descrição que explora o espaço problematizado, constituído de personagens marginalizados e descentrados. Aqui podemos detectar como a forma urbana do múltiplo, do caótico, do diferente social se apresenta em contato assimétrico com a personagem José.

Para isso, nota-se que os estratos culturais ancoram no texto literário como uma caracterização da forma, porque as personagens são carregadas de vozes de grupos sociais mantidos na diferença, cujas descrições fogem da caracterização amena para cumprir o propósito do confronto entre o estável e o descontínuo. A cidade se transforma em “vozes que iam de gorjeios festivos a tons soturnos, como se estivessem anunciando calamidades” (AA., p. 169), instaurando o caos.

A idéia de que as tensões culturais e a representação no romance são mantidos na forma como o narrador descreve o ambiente surge no confronto entre as identidades culturais fixas e móveis na modernidade. Assim, vemos que Jandira e José, no romance *As alianças*, são estranhos no interior de um mesmo ambiente, pois eles compõem um universo que se estabelece nas confluências entre o local, o centro e periferia, que se inscreve na pluralidade das relações socioculturais inflamadas no eu/outro, como a menina de cabelos cor de palha de milho que

amadurece, instaurando-se no texto o diferente social e atribuindo-se ao José, signo do humano, um sentido assimétrico de cidade.

Diante disso, o romance apresenta personagens, como José e Jandira, por exemplo, que constroem uma incessante procura do impossível centramento, evidenciando a busca inútil que as alianças mantêm por uma ordem estável da condição social, modelada pela tradição; o que vemos, no entanto, são tentativas de compreender o mundo, como se ele desse apenas provisoriamente condições de sobrevivência às personagens, como quando a imagem do mar surge para a personagem Jandira, formando uma simbologia que sugere a possibilidade de transgredir a vida rotineira – aparentemente estável – para a janela do mundo – mobilidade que pode soar assustadora.

A natureza do narrador que aparece no romance em questão transita entre a amostragem da vida da classe média brasileira e a formação sociocultural dessa mesma classe no espaço urbano. Nessa perspectiva, podemos argumentar que o discurso ficcional lediano se mantém no diálogo entre a cidade e os reflexos sociais dessa convivência, como quando Jandira é apresentada a José; depois inicia namoro; e mais adiante se casam, mas a união gera mundos isolados, de solidão e incertezas, marcados na narrativa pela exploração de espaços negativos.

Lêdo Ivo propõe uma ampliação na lente do binóculo que olha a cidade; ele reconhece nas relações entre objetos e imagens a capacidade de traduzir em várias formas o mundo e o ser humano. Diante dessas escolhas, há na narrativa uma necessidade de evidenciar o deslocamento de personagens que se movimentam em espaços desfigurados; assim, o escritor, através da narrativa, representa o momento cultural fragmentado do mundo contemporâneo.

Quando Lêdo Ivo se apropria da descrição negativa, atribuindo-lhe também uma negatividade grávida crítica, como diz Bosi (1999), podemos perceber que o negativo se torna positivo na medida em que os opostos são produzidos e confrontados entre si, como podemos perceber nas descrições que tratam da saudade dos mortos; do encontro secreto entre o bacharel e uma mulher casada ou da descrição do cemitério na morte de Alexandre Viana no romance *Ninho de cobras*. Ou ainda, no último capítulo de *As alianças*, quando Jandira aparentemente reconhece-se no outro, nesse caso o marido José. “Ela despertou na escuridão, viu que já devia ser tarde, pois ele estava a seu lado” (AA., p. 254). Ao reencontrar José no mesmo espaço, a personagem reforça a intenção de se afastar da solidão.

“Dentro de si, estava guardando algo que não se consumiria nunca. Era necessário chorar muito, sorrir depois, estender suas mãos a esse homem adormecido: ela não estava só” (AA., p. 255).

A todo o momento, o escritor nos diz que há na Maceió negativamente representada um lugar todo seu, marcado pela maresia e pela ferrugem dos navios apodrecidos, que significa um lugar a que ele, autor, através de imagens simbólicas, pode voltar a qualquer hora e a qualquer momento, interferindo pela ficção nos limites do real perdido (e retomado em nova forma).

Esta é a minha verdade – a verdade de quem contou em *Ninho de cobras* uma história mal contada, com a dos ciganos, dos ladrões de cavalos e dos ceguinhos desdentados e às vezes obscenos que cantam nas feiras da República das Alagoas. Estou mentindo? Estou falando a verdade? A minha mentira é a minha verdade? Ao leitor cabe a resposta. E que o vento continue a soprar (IVO, 1997, p. 180).

Quanto ao narrador e à autoria, pode-se perceber que, como diz Saramago (1998), há resíduos da autoria na construção de um romance. Porém, esse entrelaçamento, seguramente inevitável, é capaz de distanciar as duas categorias. Para Iser (2002), o artista é aquele que usa o artifício do fingimento para convencer uma realidade ao leitor. O narrador é, então, um ser ficcional capaz de transmutar ou transfigurar o real (DANTO, 2005).

Na verdade, os dois romances apresentam representações espaciais que propõem espaços negativos móveis como a imagem do mar, por exemplo, em que a paisagem edulcorada sai de cena para dar lugar à imagem dos “cadáveres dos marujos mortos de febre amarela” que “tinham sido desembarcados e enterrados na praia que, com os tempos, se converteu numa avenida, suprimindo-lhes os túmulos” (NC., p. 13).

### **3.3. A cidade: negatividade urbana**

O romance *Ninho de cobras* está organizado em dez partes ou capítulos. Os capítulos estão sistematicamente encadeados e têm como centro a personagem raposa, que se apresenta no primeiro capítulo. Apesar do enlace entre os capítulos, acreditamos que é possível atribuir a cada um deles certa independência.

Desde a primeira publicação em 1973, quando o romance foi vencedor do Premio Nacional Walmap, o romance tem recebido da crítica elogios quanto à linguagem e à construção estilística. Em Alagoas, entretanto, o romance de Lêdo Ivo não chegou a trilhar o caminho que o livro merecia.

Fora da província, o romance amontoa sua fortuna crítica. Moutinho (1984) diz que o livro repele na escrita quaisquer amenidades em relação à cidade de Maceió. Junqueira (1993) afirma que a obra recoloca em cena o romance nordestino, consagrado na década de 30.

Brait (1983) já detecta na narrativa desse escritor alagoano uma intenção de valorizar a geografia e espaço geográfico. Para a crítica, o escritor faz da geografia uma força de explorar o espaço geográfico. Na tentativa dessa imersão, o autor desloca o enredo para a Maceió no período do Estado Novo, dado referencial tornado ficcional que ajuda essa geografia ficcional de sombras.

Na obra em questão, o narrador diz, referindo-se à personagem inominada que vive no labirinto da cidade, que “o seu nome constava de um livro negro como o dos cartórios” (NC., p. 144). Não é um livro comum, é um livro negro. Isso determina, na narrativa, a forma como a personagem é relacionada ao mundo, como se aquela determinação (“seu livro constava de um livro negro”) estivesse entre a existência e a falta da personagem, pois a vida no romance é representada na efemeridade. “Ele não seria esquecido” (NC., p. 144).

O narrador lediano, a partir da representação da realidade alagoana, geografa a cidade, como se tecesse o domínio total sobre ela. Desliga-se o narrador das paisagens que anunciam a beleza urbana de Maceió, como Pajuçara, Ponta Verde e Jatiúca, para fotografar canhestamente a cidade no movimento da noite, da surdina, do anonimato.

Para isso, Lêdo Ivo apropria-se, muitas vezes, de elementos em decomposição, degradados, fazendo uma descrição da cidade desfigurada, como afirmamos em trabalho de nossa autoria (2001). Na verdade, o projeto de autoria do escritor d’*As alianças* inverte a lente do binóculo para observar a cidade metamorfoseada, transformada e organizada na condição cultural que a sustenta. Falamos em relação cultural porque Maceió, Alagoas, e quiçá todo o Nordeste convivem com a tradição da violência em que o monopólio econômico e ideológico evidencia a hegemonia do poder pela força como forma de manter a ordem.

Essa proposta já aparece em algumas narrativas de Lêdo Ivo. Desde sua primeira obra, no conjunto poético d'*As imaginações* (1944), até a prosa-poética com tom biográfico existente em *Confissões de um poeta* (2004), há um espaço crítico em evidência, mantido em grande parte da obra lediana no conflito entre homem, sociedade e espaços degradados. Lêdo Ivo (2004, p. 119) diz que “Os homens são cães: lambem os ossos do dia”.

Esse tom que revela a conduta humana desvela a negatividade, como diz Friedrich (1991), proposta na linguagem artística lediana. Ao metaforizar “os homens” como “cães”, no sentido de estranhos guardiões, Lêdo Ivo os apresenta em um novo período: “lambem os ossos do dia”. Na verdade, os dois períodos se transformam em uma antítese, pois a primeira idéia que fazemos dos “homens” nos vem de cão de guarda, aqueles que fazem o que é preciso para estabilizar uma ordem; mas a sentença antagônica nos revela uma quebra da força pretendida pelo guardião com a presença de “lambem os ossos do dia”. O verbo “lamber”, ligado aos substantivos “cão” e “ossos”, impõe o encontro lírico com o negativo. O período “lambem os ossos do dia” despreza o sentido primeiro e impregna a linguagem de um tom soturno, como se o “homem” espreitasse as sobras do mundo para se manter vivo.

Tomando o caminho da escrita moderna que se afina com o aspecto negativo da linguagem poética, é possível ver estreitamento entre a escrita de Lêdo Ivo e a poesia de Manoel Bandeira, no poema **O bicho** (1993, p. 222), por exemplo.

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

A nulidade, a degradação, a negatividade abraçam a modernidade, como acredita Friedrich (1991), e reforçam no poema a visão do homem desarticulado no



espaço, entregando à construção poética um mundo socialmente mutante, metaforizado, fatalizado pela condição humana, como é a relação bicho-homem.

Lêdo Ivo é um arquiteto da palavra e da cidade representada ficcionalmente; ele faz na linguagem ficcional uma polarização entre a imagem fotografada e a ressignificação da paisagem percebida. Diante disso, os elementos sensoriais e descritivos arquivados na memória poética do artista metamorfoseiam-se como o labirinto das ruas estreitas da cidade de Maceió.

O elemento sensorial – basta perceber o narrador no primeiro capítulo de *Ninho de cobras* - surge com o aspecto de percepção do espaço urbano que aparece no romance sob a forma de ruas tortas e casas acachapadas, onde homens e mulheres dormem, cheirando a suor e a esperma, formando, assim, os elementos descritivos negativos na narrativa lediana. A imagem do esperma lembra-nos, simultaneamente, sujeira e vida possível.

E, fora, na rua sem aragem, embora não estivesse longe das ondas, a raposa espreitava, ia e vinha. Como se o esponjoso cheiro de mar a tivesse atraído, continuou descendo ruas até atingir a beira da água. Pela primeira vez suas patas conheceram a doçura da areia da praia (NC., p. 12).

Na literatura, Lêdo Ivo fala de uma cidade que tem uma significação em si mesmo, mas o escritor também inverte esse significado urbano, captando, muitas vezes, uma imagem desmontada da cidade. Em *Ninho de cobras*, por exemplo, o narrador ora representa a rua estreita do bairro Jaraguá; os prédios públicos que denunciavam a história empapuçada dos moradores da cidade; o mar lamacento; o vento que trazia o cheiro de podre; os trapiches que contaminavam a cidade com o cheiro secular de açúcar; ora é a palavra que cheirava a maresia; cheiro de carniça, de mijo – compondo o cenário artístico com tom negativo.

O desenho urbano negativo explora a forma e a linguagem literárias, confundindo verbo e paisagem, como no exemplo “as palavras cheiravam a maresia, sumiam na escuridão como ilhas bebidas pela noite lacustre” (NC., p. 156), tecendo a teia literária com espaço e linguagem; espaço-linguagem.

Como podemos observar, há uma formação anterior à cidade de pedra que é a cidade linguagem, texto. A cidade empírica, referencial, por ser considerada um

local de conflitos culturais, é, a nosso ver, um segmento ordenado que modela, muitas vezes, a ação de seus habitantes e, por extensão, o texto do autor analisado.

No romance em questão, o escrevinhador de cartas anônimas, sozinho e moribundo, constrói uma visão própria da cidade de Maceió: “Ele sentia que, agora, poderia falar. Murmurou algumas palavras: *Maceió, cemitério, nobre conterrâneo, alfândega, meu pai, virtuosa consorte* (NC., p. 159 – grifo do Autor). Que Maceió, pela mão do autor e voz do narrador, está diante do leitor? Qual Maceió passará o leitor a conceber?

Nesse sentido, há necessidade, talvez, de decifrar o enigma apresentado pela esfinge, como fez Édipo na conquista de Tebas. Embora a tomada da cidade grega apresente uma relação mítica para problematizar a existência humana presente basicamente na trajetória trágica de personagens como Édipo, Laio e Jocasta, é a cidade tebana que saúda o conquistador e mais tarde o condena.

Assim é a cidade representada nos dois romances ora analisados: um que centraliza a presença da raposa, relacionando-a, negativamente, aos demais personagens; outro deixa para a personagem Jandira a construção do desencontro e da fronteira instaurada pela relação com a cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, essas mesmas cidades fornecem pistas para elucidação do enigma que se desvenda, em ambas, na forma negativa do espaço urbano, gerada a partir do projeto de autoria do Autor.

### **3.4. A sombra leitosa e virginal**

Como já colocamos anteriormente, o romance *Ninho de cobras* mantém a ação do narrador e das personagens sob o domínio do espaço e do tempo. Essa dinâmica, denominada por Bahktin (1993) de cronotopo, é o domínio do tempo pelo espaço ou vice-versa na narrativa. O tempo na narrativa ganha um fazer arqueológico como se sua ausência deixasse o leitor atrelado a um tempo cronológico e histórico. O mesmo aconteceria com o espaço cuja descrição não mais tomaria contorções decorativas e alegóricas, como foi, muitas vezes a prática do romantismo brasileiro, para, no dizer de Dimas (1987), se ocupar de um espaço que fala de personagens e ambiente.

O romance acima citado, por exemplo, apresenta a categoria do tempo recortada como se fosse um instante: a noite. Esse conjunto espaço-temporal ganha elasticidade no momento em que a personagem-raposa avista a cidade, espreita, fareja e encontra com Alexandre Viana no momento em que ele caminha para o suicídio ou o assassinato.

Quando Alexandre Viana, vindo da casa de Enaura, dobrou a esquina, e se tornou mais forte em seu rosto, a pressão do vento do mar, a raposa, movida por um súbito sentimento de velocidade, começara praticamente a correr, e em breve alcançaria a primeira das quatro janelas da casa do professor Serafim Gonçalves (NC., p. 37).

Nessa mesma noite o professor Serafim Gonçalves cruza com a raposa, mas acredita ser ela um cão. O mesmo acontece com a prostituta, que é vítima de um “esquentamento e um cancro mole” (NC., p. 60). Essa personagem enverga um roupão que acredita lhe dar posição social, mas agora se encontra enferma e a morte da raposa é notícia da manhã amarela no hospital.

O roupão que a mulher envergava lhe fora dado em Penedo, por um caixeiro-viajante, e desde então ela não se separava dele. Na pensão da Rua do Capim, para onde fora ao chegar em Maceió, usava-o diariamente, com a sensação obtusa mas veemente de que ele lhe dava uma certa qualificação social – imaginava que as mulheres que moravam nas belas casas do Farol e na Pajuçara, e às vezes desciam de carro defronte as lojas da Rua do Comércio, possuíam roupões iguais (NC., p. 59).

Outras personagens, como a freira que sofria de insônia, e o escrevinhador de cartas anônimas surgem, significativamente, e se movem na noite, como as outras personagens. Assim como na noite em que a raposa foi morta, a narrativa também se constrói na mesma temporalidade; da sua chegada à cidade até sua morte na madrugada, o tempo da narrativa se apresenta em um espaço em que a escuridão e a solidão determinam a personalidade de cada personagem.

É com a presença da personagem-raposa, que “havia descido até o centro da cidade” (NC., p. 11), que podemos demarcar o encontro da raposa com a cidade. “Após um momento de espreita, escolheu a estrada mais larga e veio descendo *contra a cidade*” (p. 11 – Grifos meus). Contrariando um instinto natural nos bichos,

a raposa caminha em direção oposta à sua condição, porque há uma súbita cumplicidade na narrativa, ativada na percepção de que o narrador domina ou não a cena.

Podemos observar, por exemplo, que a descrição da cena da chegada da raposa ao centro da cidade pode impor um conhecimento prévio da cartografia urbana, portando sob o olhar cinematográfico do narrador, evidenciando o deslocamento (animal selvagem no mundo urbano) que impregnará a narrativa.

Só através do narrador a personagem-raposa existe. Afirmamos anteriormente que a voz do narrador se confunde com o olhar que a personagem-raposa tem da cidade, mas não só com o da raposa, mas também com o de todos os outros personagens. A escolha do tom dado pelo narrador está sob seu domínio verbal, mas é, ao mesmo tempo, partilhado com todos na narrativa, como se o conluio que se mantém entre as personagens do romance também existisse no mundo enunciativo que as representa.

O domínio da cena, da descrição e da temporalidade é deflagrado pelo autor e verbalizado pelo narrador; a escolha de elementos espaciais, como as descrições negativas, deformadas e desfiguradas, por exemplo, são escolhas que se fortalecem na voz do narrador e das personagens.

Numa mescla de astúcia e desnorreamento, a raposa voltou ao centro da cidade, entrando por outros becos. E decerto esse ziguezagueante pervagar num horizonte fuscavo lhe deu uma visão geral de Maceió, apesar de não ter ido até as margens da lagoa e nem mesmo ter chegado às proximidades dos dois cemitérios (NC., p. 15).

Podemos perceber que o narrador apresenta a cena sob o olhar da personagem-raposa. Em um pretérito perfeito, os verbos do recorte acima demarcam a cena pronta e finalizada. “A raposa voltou ao centro da cidade” ou “[...] deu-lhe uma visão geral de Maceió” podem-nos mostrar que o narrador cumpre um efeito metamórfico na narrativa: transforma-se em um narrador-raposa, deslocando não só o objeto representado, mas também o relato sobre ele. Ao assumir a visão cúmplice do animal, a descrição da cidade é reencoberta de uma imagem que preserva um tom negativo.

É preciso, portanto, conseguir observar na narrativa lediana uma escolha descritiva, apresentada quando *narrador-raposa* e *personagem-raposa* dão ao leitor

e à narrativa uma percepção assimétrica da cidade de Maceió. Essa suposta ordem inicial se desfaz quando o narrador caracteriza a organização social da cidade de Maceió, colocando juntos “comerciantes, advogados, médicos e funcionários estaduais comidos de dívidas” e “fazendeiros e assassinos”. Seguindo ainda o mesmo parágrafo do qual foi extraído o fragmento acima, encontramos a seguinte descrição:

Ao descer a ladeira, depois dos sítios, das casas ajardinadas e dos bangalôs, *a raposa vira*, do outro lado da igreja, o Palácio do Governo. O cartaz dilacerado do cinema Rex (*era o antigo cinema Floriano onde, há muitos anos, comerciantes, advogados, médicos, funcionários estaduais comidos de dívidas, fazendeiros e assassinos riam, após o jantar, assistindo às comédias de Carlitos e vendo as banhistas de Mack Sennett sumirem-se, evanescentes, nas dunas de um mar quase sépia, quando não se deslumbravam com o espetáculo de um campo de neve, todavia escurecido*), a tabuleta de um cartório, o trem da Great Western já parado na estação, à espera dos passageiros que ao amanhecer partiriam para o Recife, o quartel da polícia, o Sovaco da Ovelha, a cadeia, o Hospital de São Vicente, o Teatro Deodoro, as estátuas dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto – que incutiam nos alagoanos o sentimento glorioso de que o país lhes devia não só a proclamação como a consolidação da República – a Rua da Lama (*onde as putas dormiam finalmente, em quartos que cheiravam a loção*), tudo isso ia desfilando pelos olhos da raposa, e era admissível que ela sentisse, na área mais intelectual e deslumbrada de seu instinto, que estava percorrendo uma cidade, a primeira e única que haveria de conhecer em toda a sua vida (NC. p. 15-16 – grifos meus).

O texto acima representa a densidade contraditória da Maceió ficcional, onde convivem imagens díspares (prostitutas e marechais).

Se observarmos mais uma vez os tempos verbais no recorte acima, podemos notar que anteriormente o pretérito perfeito é marcado no início do parágrafo para inserir o domínio da personagem-raposa na cena. Agora, o narrador diz “a raposa vira” e vai descrevendo esse olhar. No entanto, como o animal teria visto essa cena em outro tempo, num passado remoto; se o tempo verbal do verbo *ver* se apresenta no pretérito mais que perfeito? Os períodos “*a raposa vira*, do outro lado da igreja, o Palácio do Governo. O cartaz dilacerado do cinema Rex [...] a tabuleta de um cartório, o trem da Great Western já parado na estação, à espera dos passageiros que ao amanhecer partiriam para o Recife, o quartel da polícia, o Sovaco da Ovelha, a cadeia, o Hospital de São Vicente, o Teatro Deodoro, as estátuas dos marechais

Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto [...] a Rua da Lama...” (NC., p. 15) determinam o campo de atuação do narrador-raposa, cujo jogo narrativo se mostra na intencionalidade móvel e crítica do narrador. Incorporador no mundo descritivo da narrativa, o narrador fortalece o foco observador do personagem, propondo-lhe muitas vezes dimensões negativas, grotescas ou bizarras.

Ao selecionar o objeto descritivo com tom negativo, a perspectiva do narrador na ficção lediana se desdobra na representação crítica de formas obscuras da contemporaneidade, como o são a violência, os grupos de extermínios e a agressão às minorias, por exemplo.

Com efeito, encontramos no romance ora analisado, e mais precisamente no fragmento citado anteriormente, uma cartografia poético-narrativa crítica da cidade de Maceió. A personagem-raposa (ou o narrador-raposa?) inicia a descrição com o Palácio do Governo, símbolo máximo do poder governamental, e termina com a visão da Rua da Lama. Parece que o narrador-raposa sabe muito mais do avesso da cidade que a personagem-raposa, pois ao confiar na imagem do avesso, o negativo acaba por se transformar em positivo. Daí, podemos dizer que esse ato é o que nos preenche, o que nos constitui; o que nos forma. Nesse sentido, a cumplicidade se fortalece muito mais, pois o narrador só deixa ver aquilo que merece ser apresentado para viabilizar sua crítica sobre os objetos e espaços representados.

É por isso que o narrador-raposa faz da descrição da cidade um jogo antitético em que o Palácio do Governo, o trem na estação, o quartel da polícia, o Hospital de São Vicente, o Teatro Deodoro e as estátuas dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto se opõem ao cartaz dilacerado do cinema Rex, à tabuleta de um cartório, ao Sovaco da Ovelha, à cadeia, à Rua da Lama, porque essa oposição demarca o tom elegíaco presente na ficção lediana.

Se o tom negativo se mostra na absorção de ambientes degradados, desfigurados, como afirmamos anteriormente, a negatividade presente na ficção de Lêdo Ivo contempla o avesso da paisagem edulcorada e positiva, explorando representações de ambientes e personagens que, ao comporem uma imagem deformada do real, como faz, por exemplo, Rubem Fonseca (1975) em seus contos, fogem da exploração do espaço com temas de base apenas regional ou rural, quando a referência é o Nordeste brasileiro.

Retornando ao fragmento que apresentamos acima, nota-se que o período “O cartaz dilacerado do cinema Rex” recebe um corte temporal que só pode ser dado

pelo narrador-raposa. Quem sabia que ali era o antigo cinema Floriano? Evidentemente o narrador. Mas a sentença que inicia com “o cartaz dilacerado” apresenta característica negativa que evidencia o abandono de um espaço de cultura em uma Maceió de outrora; no entanto, e ao mesmo tempo, o narrador-raposa nos reporta ao auge do cinema Floriano, espaço onde riam e se evanesciam “comerciantes, advogados, médicos, funcionários estaduais comidos de dívidas, fazendeiros e assassinos”.

Acreditamos que a ficção lediana está inserida em uma ordem social que ora denuncia ora amplia o espaço denunciado, com forma de ativar o movimento da ação descritiva. Talvez seja essa a intenção ao colocar “o cartaz dilacerado”, que apresenta um sentido de destruição e abandono, paralelo ao sentido negativo com que se apresentam as personagens “comidos de dívidas”, “fazendeiros e assassinos”.

A linguagem lediana é, como podemos observar, construída com uma negatividade grávida (BOSI, 1992), em que o espaço se ocupa de um descrição urbana dilacerada, marcada por becos e ruas tortas, produzindo um preenchimento e, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. Para Fernandes (1999b, p. 107):

Mais do que produzir um reforço da comunidade, a descontinuidade aparece, por vezes, associada sobretudo à monofuncionalidade do espaço e, em situações concretas, a um sentimento exclusão social, na medida em que revele a existência de diversos grupos sociais justapostos.

Tanto Fernandes (1999a, 1999b) como Hall (1997a, 1997b) asseguram que o espaço social e o espaço urbano são complexos e se organizam no encontro de culturas. Fernandes (1999b) diz haver forte confronto entre os extremos urbanos, como centro-periferia; local-global; centramento-descentramento. Para o crítico,

Se não há realidade urbana sem um centro, esta centralidade não se mantém, por um lado, sempre com a mesma configuração, nem, por outro, se afirma com exclusividade. A configuração da centralidade é uma função do tipo de sociedade. Por sua vez, nomeadamente nas cidades do Mundo contemporâneo, tem-se vindo a assistir a movimentos dialéticos de deslocamentos de centralidade. A saturação, a destruição por ela mesma da centralidade exigem uma

policentralidade ou uma concepção policêntrica do espaço urbano. A única centralidade que aparece capaz de resistir é a centralidade das decisões, isto é, o centro que reúne o poder, a riqueza, a informação, o poderio. As restantes centralidades não se dissolvem, mas dispersam-se, diluindo-se o binômio centralidade-periferia numa multiplicidade de centralidades periféricas (FERNANDES, 1999b, p. 99-100).

Sob a forma de imagens periféricas, as personagens ledianas estão na linha da exclusão social, como o mendigo Guabiraba, a prostituta ou o escrevinhador de cartas anônimas. A organização da cidade no romance aparece sob a forma da centralidade, mas há na cidade uma centralidade que reúne “o poder, a riqueza, a informação, o poderio”, centrada, no romance, na permanência do poder hegemônico.

Há, entretanto, outras formas sociais, como lembra Rama (1985) em *A cidade das letras*, que se descentralizam e se encontram na representação cultural. É culturalmente que o homem se define no espaço, deixando traços que o identificam com os outros semelhantes.

Diante disso, percebe-se que o narrador-raposa, assumindo a cumplicidade com a personagem-raposa, finaliza o parágrafo dizendo que

[...] tudo isso ia desfilando pelos olhos da raposa, e era admissível que ela sentisse, na área mais intelectual e deslumbrada de seu instinto, que estava percorrendo uma cidade, a primeira e única que haveria de conhecer em toda a sua vida (NC., p. 15-6).

Essa atmosfera anuncia a morte da personagem-raposa, cujo narrador-raposa conhece e domina toda a ação romanesca, sendo capaz até de instituir uma área “intelectual”, como se o animal a tivesse e assim conseguisse utilizá-la. Narrador e personagem cumprem então uma espécie de simbiose; um cruzamento perfeito em que a visão de um constrói a imagem simbólica do outro. Conforme, nossa leitura da obra, essa imagem se apresenta na negatividade.

A personagem-raposa é, então, descrita como “uma sombra leitosa e virginal” (NC. p. 13). Essa descrição, que nos faz relacioná-la a uma imagem sem pecado, apesar de ser “sombra”, ou seja, mutável aos olhos humanos, não só a caracteriza como uma personagem que está à margem, mas caracteriza todos os personagens que povoam o romance desde Alexandre Viana, ao Professor Serafim Gonçalves; de



Guabiraba ao escrevinhador de cartas anônimas. Todos são como “uma sombra leitosa e virginal”, marcados para viver em uma cidade que se define pelo cemitério perto do mar; pela maresia; pelos becos e ruas tortas.

### 3.5. O cemitério, o mar e o marinheiro

A morte da personagem Alexandre Viana cumpre metaforicamente a mesma representação da morte da personagem-raposa. Ambas são mortas na madrugada. Alexandre Viana, antes da morte, vislumbra a infância; acredita estar no circo e sente-se enjaulado como o leão. Descobriu que a “vida era uma jaula” (NC., p. 40) e como era um animal racional “podia sacrificar-se a si mesmo” (NC., p. 40), pois se sentia acuado como os animais do circo da sua infância. O casamento modesto. O filho presente. A amante ardente. Mas nada lhe tirava a imagem da jaula, fétida e apertada para leões e tigres. O trabalho medíocre. Estava preso à cidade, como um leão enjaulado; “tivera a nítida consciência de que estava finalmente enjaulado” (NC., p. 41)”. A cidade era como uma jaula que o mantinha encarcerado, prisioneiro. Havia uma saída? Onde? Finalmente encontrou uma porta: a escada.

Da mesma forma que a cidade acuava Alexandre Viana, fazendo-o sentir-se um bicho, um leão enjaulado, a personagem-raposa foi notada por policiais na madrugada. “Homens se aproximavam dela, grotescos como espantalhos, as beizarias abertas num sinal de impiedosa alegria, portando instrumentos mortais que haveriam de golpeá-la” (NC., p. 20). A morte para a raposa e para Alexandre Viana tem, no nosso entendimento, um significado: ambos são ou se tornaram *estranhos* à cidade. Essa percepção do narrador-raposa já se mostra nas primeiras páginas do romance, em que marcas da *diferença* aparecem para propor a negatividade grávida.

Na verdade, *Ninho de cobras* é uma narrativa em que os fatos são construídos não como resultado da ação de uma raposa, mas como fatos organizados em torno da morte da raposa, com a qual as personagens entram, metonimicamente, em contato.

A personagem-raposa, no encontro com a morte, vive momentos de confronto entre a existência e a própria morte em um mundo construído de pilares capitalistas. O animal intruso da narrativa se traduz no descentramento (FERNANDES, 1999b),

porque é parte diferente da cidade. Embora construída sob o fascínio das luzes da cidade, ela é “a metáfora do mal-estar da sociedade” (SILVA: 2002, p. 84).

O texto de Lêdo Ivo surge, então, como uma fotografia, montado em imagens cinematográficas do espaço urbano, pois nele as imagens urbanas estão apresentadas com cores e sons, cuja multiplicidade espacial, em alguns momentos do texto, adquire linguagem independente.

Nesse ponto, podemos flagrar as imagens da raposa como elementos de tensão das metrópoles, como, nesse caso, a cidade de Maceió. Diante da raposa, temos a imagem da cidade entrecortada e com ela a cidade ganha um caminho, uma trilha em que rua, praças, bairros maceioenses compõem a cartografia simbólica da cidade em suas várias faces e formas.

A personagem-raposa é uma intrusa. É um estranho. É um diferente. Se tomarmos todos os significados que a personagem nos sugere, podemos admitir que ela seja a presença inesperada; a denúncia anunciada; o encontro possível/impossível. Tudo conota para o homem e o mundo, para a fragmentação do ser e do objeto, como diz Hall (2003).

Mas a astúcia da raposa não vence a voracidade humana, como não vence seu descentramento e seu lugar. O centro para a raposa não é a cidade, a do fascínio e da luz. “[...] ela estacou, e seus olhos refratários aos sonhos e a desolação se fixaram, por um instante, nas luzes vermelhas do campo de pouso” (NC., p. 11). Não há saída para raposa senão para a morte, como também não há para Alexandre Viana, para o professor Serafim Gonçalves, para a prostituta enferma, para o intruso ou para o escrevinhador de cartas anônimas.

Entre a visão globalizadora que tomou impulso a partir da ascensão capitalista e a elasticidade dos centros urbanos, há, para Junqueira (2004), o *analista impiedoso* da sociedade alagoana – agora cumprindo não mais uma relação local, mas universal, cujo tema abordado evidencia os centros de decisões econômicas e políticas que corroboram com o legado da tradição controladora e monocentrada muito corrente no Nordeste - é um *desfigurador implacável* do espaço urbano representado.

Para esse escritor “geográfico”, que tudo vê e tudo pressente, há uma *negatividade grávida* (BOSI, 2002) que se articula a uma tradição da crítica dos excessos do espaço urbano, porque esse espaço urbano se tornou, ao longo dos tempos, o espaço em que se almeja ascensão e se acumulam bens de consumo.

Tomada pelo crescimento e desenvolvimento tecnológico, a cidade dos países não centrais se tornou um encontro tenso de culturas que lutam contra uma homogeneização imposta por economias do Primeiro Mundo. Bom exemplo disso é quando a própria escrita apropria-se da sintaxe bíblica, como podemos ver no capítulo *A noite e os navios*, mas de sua face sombria.

E quando ele passava nas procissões, numa opa negra como os seus pecados já perdoados *por todos os séculos seculorum*, simbolizava, mais do que os santos nos andores, a misericórdia divina (NC., p. 155 – os grifos são meus).

Cumprindo o legado de colocar na cidade representada um foco fragmentador com aspecto de negatividade, o escritor alagoano faz constantemente um mapeamento do cenário urbano de Maceió em tons negativos. A geografia urbana degradada apresenta-se, pois, para dizer ao homem que o espaço urbano é multifacetado de representações culturais e sociais em tensão, desfigurando a cartografia harmônica da cidade e de seus personagens.

Na narrativa *lediana*, pode-se depreender uma leitura do homem que “não se deixa ler”, como nos diz Poe (1984, p. 131). Essa percepção faz com o texto de Lêdo Ivo se apresente como a “história mal contada” da vida. É assim que o professor Serafim Gonçalves quer ganhar vulto político; Alexandra Viana volta ao circo da sua infância e o escrevinhador de cartas anônimas convive com seu abandono.

O escritor da terra dos Caetés abre-se para as paisagens degradadas do mundo, vendo o movimento dos navios apodrecidos que o esperam desde a infância ou observando a palavra desfigurada que denuncia os contornos das ruas tortas de Maceió, como um escritor atento à dor humana.

Ando na *multidão* e o meu nome é *Ninguém*.  
 Na cidade que cheira a peixe podre  
 E gasolina e demagogia  
 Pisado pela tarde vou roçando as escamas  
 Das paredes que cosem a minha dor.  
 (FINISTERRA, 2004, p. 584 – os grifos são nossos).

Podemos observar que na construção do poema acima, o eu-lírico se nomeia *Ninguém*. Essa (a)denominação nos remete ao substantivo *multidão*, cujo sentido se

alia na construção antitética que marca o poema. Nos versos “Na cidade que cheira a peixe podre/E gasolina e demagogia”, encontramos o substantivo cidade acompanhado de uma oração subordinada adjetiva: “que cheira a peixe podre”; essa oração reforça nossa idéia de tom negativo, porque a relação morfológica “peixe podre” indica a decomposição do espaço urbano (cidade). Tais imagens são recorrentes na obra do autor.

O elemento urbano reforça não só o sentido de contemporaneidade que percorre o poema, mas também o lamento do eu lírico presente na oração “[...] vou roçando as escamas/Das paredes que cosem a minha dor”. Esse lamento incorpora toda a voz do eu lírico que caracteriza o espaço urbano, cuja dimensão temporal invade o presente, como podemos observar no verso “E gasolina e demagogia”. A cidade “cheira” também a gasolina e a demagogia, porque os espaços urbanos produzem para o eu lírico uma relação entre o progresso tecnológico, representado pelo substantivo “gasolina”, e a tradição cultural que determina as relações socioculturais existentes na composição da cidade de Maceió, como podemos perceber na palavra “demagogia”.

A ficção de Lêdo Ivo – e também sua produção poética - busca, enfim, equilibrar a infância memorializada nas imagens da cidade de Maceió e no movimento frenético da cidade moderna repleta de portas, saídas, mas trancadas a cadeado quando seus grupos culturais se vêem aterrorizados, acometidos pelo mal que encobre a contemporaneidade: a concentração de Poder.

### **3.6. Nas dimensões da cidade: use a passagem subterrânea**

Na análise da ficção lediana, podemos observar que o conto *Use a passagem subterrânea*, por exemplo, mantém a estrutura literária da metáfora negativada da cidade. Personagem e espaço debatem-se diante da “passagem subterrânea” que separa dois pontos da caminhada: luz e escuridão. Assim, o narrador tenta superar os movimentos velozes do crescimento urbano, quando mergulha na “passagem”. Mas essa imersão não surge apenas para uma transformação ou transgressão, como se propõe na narrativa atual, mas também para um retorno ao “mundo das sombras”. Isso corrobora a idéia de a razão humana ser ainda insuficiente para

compreender o conhecimento, como sugere o caminho percorrido pela personagem até se deparar com a “boca de cimento”.

A cidade é, pois, um signo<sup>16</sup> da modernidade em constante transformação; ela se arma e mostra-se sedutora, mas está pronta, através do olhar, para transformá-lo em pedra, pois a cidade é capaz de roubar-lhe a expressão serena da subjetividade.

“Eu sabia o que lhe custara aquele encontro: a astúcia, as artimanhas, os fingimentos, a discrição, o medo contido” (UPS., p. 119), diz o narrador no conto *Use a passagem subterrânea*. A narrativa se constrói em um lugar de encontro “secreto”; na verdade, essa atitude da criação artística se mantém no alargamento do espaço urbano para focar o delineamento da ação na microscopia representada pela passagem subterrânea.

A personagem percebe que a visão da passagem subterrânea constrói em si um estranhamento: a sua cidade não apenas cresce verticalmente, mas também em sentido oposto, no subterrâneo, no submundo. Lugar em que se dá o encontro com os sentimentos negativos, com o inesperado, o desejo proibido, a traição. Os seres humanos, assim como os espaços urbanos, compõem um mundo que se metamorfoseia constantemente. Logo, os instantes devem ser observados e representados como processo de depuração crítica inevitável do ser social nas grandes cidades.

O encontro nesse espaço, na passagem subterrânea, se transforma em negativo, como são o encontro secreto e o estranhamento. Entre o encontro e a traição, há um espaço negativado, que se apresenta como o motivo da ação na narrativa, quando há necessidade de vivenciar os momentos imediatos cuja solução é apresentada diante da passagem subterrânea ou da presença do intruso na noite mormacenta. Dessa forma, a cidade é mantida como espaço subterrâneo na narrativa de Lêdo Ivo, estendendo a toda sua ficção a metáfora título do conto.

Podemos observar que no referido conto o espaço decisiva e negativamente influencia a conduta das personagens na narrativa, pois a passagem as levaria ao encontro no subterrâneo, como o proibido, o diferente, o grotesco fazem do espaço

---

<sup>16</sup> A modernidade tem expressão industrial, econômica e artística quando o significado aplica-se à idéia de que as transformações socioculturais atingem o desenvolvimento do espaço urbano. O desenvolvimento das cidades está literalmente ligado ao sentido de modernidade, como nos diz Bradbury (1989, p. 76). O sentido de “signo” não tem, pois, aqui só uma valorização lingüística, mas também literária.

uma dimensão negativa. Na dinâmica da narrativa, quem ama o proibido, ou quem vive na cidade labiríntica, precisa encontrar-se em um espaço subterrâneo.

O encontro já revela o tom negativo da narrativa. “Estava do lado do sol e da vida, e séculos inda vazios juncavam meu futuro. E era simples explicar tudo isso: eu amava” (UPS. p. 118). Mas esse *amar* foge dos ideais românticos e sentimentais, agora privados pela subjetividade do ser. Para Lêdo Ivo, esse sentimento existe no avesso do mundo, ou seja, no duelo entre viver x morrer; amor x ódio; verdade x mentira. Isso faz que as dimensões antitéticas ledianas busquem situações do movimento barroco para montar o cenário contemporâneo do sujeito.

A passagem subterrânea só é atravessada por aqueles que amam, os raros. “Todos, os preguiçosos ou os açodados, atravessavam as pistas cruzando o asfalto reluzente. E a explicação era simples, matemática: ninguém usava a passagem subterrânea porque ninguém amava” (UPS. p. 120). Essa conclusão do narrador-personagem corrobora com o instante em que a cidade lhe apresenta o “buraco de cimento” como o local para consumação do amor instantâneo, secreto, duro, preso no subsolo da cidade.

O espaço romanesco urbano é adensado pelas descrições que flagram o momento submerso e o mergulho em busca do instante das personagens. “Somente nós ficávamos ali, porque somente nós estávamos amando na imensa cidade medusada pela pressa e lambida pela fuligem” (UPS. p. 119). Todos os habitantes convivem com a presença medusada da cidade que transforma tudo em pedra, como Medusa que, segundo a Mitologia grega, transformava em pedra, sob a invasão do olhar, os homens que ousavam enfrentá-la.

Na verdade, a cidade metafórica representada nos diz, pela voz do narrador, que essa metamorfose não se dá apenas no lugar e nas coisas, mas também nos personagens. As ações dos homens nos centros urbanos são transformadas em pulsões que explodem na microscopia do espaço como a passagem subterrânea em que se efetiva o encontro; a presença da personagem-raposa no centro de Maceió ou a paisagem urbana criada na visão de Jandira.

O ato amoroso se expande no espaço negativo e se transforma em gozo, prazer imediato, porque é o instante do prazer instantâneo que se caracteriza na busca incessante do homem moderno, como podemos perceber na narrativa lediana. “Ninguém viria molestar-nos. O mundo transfluía em grito e suor, em estridor e saliva, mas longe dos ladrilhos que nem sequer refletiam nossas figuras

anônimas e amorosas” (UPS., p. 121). E como os automóveis que passam velozmente, o motivo do encontro se mantém na velocidade do fluir das horas.

O narrador-personagem enuncia as ações que são representadas pelo jogo metafórico dos espaços negativos urbanos; o silêncio do instante instaura na temporalidade o espaço em decomposição, transformando-se em negatividade o encontro na passagem subterrânea.

Afinal, os encontros das personagens na passagem subterrânea – no conto *Use a passagem subterrânea* - e da personagem Professor Serafim Gonçalves com o marinheiro norte-americano – no romance *Ninho de cobras* – ocorrem em espaços que se caracterizam por um tom de desencontro e frustração negativos, pois cada encontro se movimenta na cidade dividida como se esta lhe desse forma e sentido. Assim, a cidade lhes deu o ingresso para adentrar em um mundo incomum em que a espacialidade filtra as personagens na decomposição negativa de suas próprias ações.

Com efeito, a narrativa lediana representa o (des)encontro humano no espaço elegíaco da modernidade. O sujeito moderno é transformado em um ser instantâneo, cúmplice dos espaços da cidade, presente nos romances *As alianças*, em *Ninho de cobras* e no conto *Use a passagem subterrânea*. Isso é percebido porque, configurada em uma sociedade marcada pela diferença, a cidade tem marcas de decomposição do espaço narrativo urbano, cuja descrição expõe um espaço na “grande boca de cimento rasgada no chão” (UPS., p. 121), que esperava aquele homem e aquela mulher para o encontro marcado no olhar, onde “as abelhas cantavam, no ouro da tarde imensa” (UPS., p. 121).

Na ficção ora analisada, as personagens Alexandre Viana e Jandira, de *Ninho de cobras* e de *As alianças*, respectivamente, parecem não encontrar saída para os problemas; muitas vezes, a chave pode estar no passado, na infância, como acredita Alexandre Viana, e para reencontrá-la só há uma saída: a morte; já para Jandira, o estranhamento está na ausência. O casamento parece marcar um distanciamento de José, não uma aproximação; a vida se apresenta na foto amarelada. Para a personagem, viver é escolher um instante; uma fotografia e a visão da cidade remetem o narrador – e também as personagens - ao desejo de uma cidade sonhada, utópica, jamais encontrada na Maceió de tons sombrios.

## CONCLUSÃO

O processo investigativo que ora concluímos analisou a correspondência existente entre a forma negativa da cidade moderna e a forma literária da ficção de Lêdo Ivo, produzida em dois romances, *As alianças* e *Ninho de cobras*, e o conto *Use a passagem subterrânea*. Essencialmente, buscamos interpretar o processo descritivo-figurativo da obra lediana, propondo, na imagem da cidade moderna, um diálogo com o aspecto negativo que permeia as obras, de onde advém a intenção crítica de suas narrativas. Em suas obras, o processo descritivo em tons negativos adquire função de imagem de referência urbana.

Esse diálogo se manteve constituído pelo autor em dois mediadores: o *espaço urbano* referencial, demarcado pelo processo emblemático da cidade, e a *forma representativa da cidade*, cujo tom recai sobre a negatividade, esborçando, no romance, uma “nova” cartografia espacial no mundo moderno. Esses mediadores foram analisados na pesquisa a partir de seu atrelamento aos complexos culturais que se debatem internamente nas culturas urbanas. Nós os observamos como fenômenos espacialmente localizados, pois se constroem na formação e desenvolvimento das cidades.

Um dos primeiros fenômenos socioculturais observado no espaço referencial urbano foi o processo de globalização, cujo sentido aqui recaiu sobre a construção de uma cartografia urbana que se desenvolveu a partir dos processos históricos e tecnológicos desenvolvidos, principalmente, na modernidade, excludente e assimétrica para os países periféricos que, por sua vez, reforçam internamente tal condição.

Para a análise do espaço mediante a globalização, apoiamo-nos, sobretudo, em Hall (1997a, 1997b, 2003), Lobo (1999) e Santos (1998). Do primeiro, utilizamos a noção de descontinuidade, antes reiterada por Giddens (1991) e pelo sociólogo brasileiro Renato Ortiz (2004). De Lobo, apreendemos as formas impactantes da globalização sobre o espaço urbano, assim como de Santos (1998) retiramos a rica relação constituída, no mundo moderno, entre o meio globalizante e os efeitos deste no espaço geográfico.



Hall (2003), comparando a relação da cultura com as estruturas sociais de poder, diz que o deslocamento cultural é um processo da globalização cultural desterritorializante, demarcada por seus efeitos. Embora se possa fazer desse processo “pressões a partir de políticas culturais”, o confronto destas com “as relações hegemônicas de poder faz com que a pressão resulte não em transformação, mas em deslocamento”, cujo novo posicionamento gera novas pressões (SOVIK, 2003, p. 12).

Além disso, para a obra leliana, ao expor uma linguagem reforçada por tons negativos, a composição deformada da realidade não se apresenta apenas como recurso estilístico, mas, sobretudo, como recurso estético (forma e conteúdo), fazendo-nos perceber que essa forma descritiva expõe mostras de como o espaço urbano se constitui em meio ao descentramento e a mobilidade causados pelo processo de globalização.

Subsidiemos nossa pesquisa, no que concerne à presença da cidade no texto literário, com dois importantes estudiosos: com Rama, cujos estudos contidos em *A cidade letrada* (1985) serviram de base para constituir uma base analítica, e Remedi (1997), que pesquisou o lugar das cidades latino-americanas mediante os processos de (des)colonização.

Para construir uma perspectiva dicotômica da cidade na obra de arte, foi importante a observação de Rama (1985), que partiu do pressuposto de que as cidades possuem espaços da cultura erudita que, ao mesmo, se chocam com os espaços públicos, não-letrados, formando culturalmente um encontro tenso, muitas vezes interpelado por um sentido de ordem e de hierarquia.

As cidades assumem, então, uma construção física e simbólica e ambas existem paralelamente, como se a falta de um preenchesse a outra. Esse sentido dicotômico se organiza na ordem da cidade que, segundo Rama (1985), pode ser observado, na América Latina, na formação da maioria das cidades. A presença do colonizador insere no espaço a necessidade de um registro primeiro capaz de provar a posse de terras; assim, a palavra escrita garante ao colonizador o direito ao domínio do espaço na cidade letrada.

Rama (1985) reforça ainda que o registro documental da cidade não garante ao conquistador a constituição da ordem proveniente da coroa, mas a existência de uma ordem paralela, subalterna, que tem suas próprias regras e sua dimensão espacial.

Esse lugar que originou, alicerçou e desenvolveu as cidades tem, para Lêdo Ivo, a imagem canhestra do espaço urbano, tendo como modelo central a referência ao homem “enjaulado” em seu próprio ambiente. Reforçou, ainda, a visão de *negatividade grávida* referida por Bosi (2002), quando ensaiou que a categoria negativa desvela nos textos matizes geradores entre o negativo e o positivo. Desses opostos, surge o sentido de que o espaço negativo envolvia, como um segundo significado, o positivo, remetendo-os, sempre, para uma explicação da tradição que sustenta as cidades.

Desse entendimento, retomando Bosi (2002), tentamos responder à questão: qual espaço urbano o romance deve imitar? Aquela cujo sentido cartográfico nos apresenta a cidade ideal, utópica, entorpecida ou automatizada por hábitos cotidianos ou a cidade labiríntica entrecortada com objeto de busca e construção, que podem relacionar a posição crítica do escritor diante de sua própria geografia? Não seria, então, essa cartografia crítico-ficcional (como a de Lêdo Ivo) o que vêm buscando os escritores contemporâneos brasileiros ao longo dos tempos – permitindo ao leitor um encontro com uma paisagem que se cartografa na dimensão oposta ao suposto equilíbrio social pronunciado pelo mundo?

Para análise desse espaço negativo, crítico e ficcionalizado, nós nos embasamos em Friedrich (1991), Lima (2003), Lins (1976), Dimas (1987) e no recente livro do sociólogo português António Teixeira Fernandes – *Para uma sociologia da cultura* (1999). Os trabalhos mais recentes sobre o aproveitamento da categoria espacial no texto literário apontam para uma preocupação: a Crítica Literária a tem relegada a um plano interior, deixando para o cruzamento espaço-tempo, cujas abordagens se encaminham, muitas vezes, no sentido do segundo sobre o primeiro, na possibilidade de analisar essa categoria em determinada obra. Essa ausência colocou o desenho espacial sempre atrelado ao rural, ao urbano ou ao psicológico, que, em verdade, constitui um retorno à paisagem decorativa nas narrativas, necessariamente descartada, para dar lugar a um espaço múltiplo, móvel e problematizado, tão presente na composição literária moderna.

Historicamente, sabe-se que as cidades modernas nasceram da ascensão capitalista (BRADBURY, 1989; GOMES, 2004b). Na verdade, o pensamento artístico na modernidade é formado, sobretudo, por questionamentos sobre sujeito, fronteira e códigos impostos por grupos dominantes na sociedade. Esses códigos tentam regular a produção do saber, como aconteceu nas ditaduras político-cultural de

Getúlio Vargas, na década de 30, e no período entre 64 e 82, com o controle político-militar no Brasil.

Tomando a cidade como componente da modernidade (BRADBURY, 1989; LIMA, 2003), é possível encontrar aspectos que provocam no narrador a mobilidade. Se a narrativa contemporânea esbarra na composição de espaços descontínuos, como assegura Romariz (1999), então o narrador móvel se dinamiza na formulação interna dos estratos culturais que representa.

O espaço de onde o escritor dialoga com estratos culturais apresenta-se em sua obra como complexo geográfico e urbano formado por elementos estruturais à formação das cidades. O dado comum a esses elementos é o da ordem urbana paralela, subterrânea e negativa.

Embora se observe um diálogo entre a cidade real e a cidade simbólica (RAMA, 1985; MARGATO, 2004), há na formação da cidade um sentido dicotômico entre as duas cidades, “entre a sociedade como um todo e seu elenco intelectual dirigente” (RAMA, 1985, p. 52). Dessa forma, a narrativa de Lêdo Ivo se apresenta, em *Ninho de cobras*, oposta ao símbolo característico da cidade de Maceió, provocando um (des)encontro com um símbolo oposto àquele: a descrição negativa da cidade. O autor faz, desse modo, as escolhas do espaço urbano, impregnando a forma da narrativa de uma paisagem singular, mas incorporada de tom negativo, que dialoga com os estratos socioculturais representados no romance.

Vale ressaltar a interessante pesquisa de Gomes (2004) sobre literatura e cidade. Para o crítico, quando indagamos sobre as representações da cidade na escrita ficcional na literatura, estamos lendo *textos que lêem a cidade*, em que não apenas consideramos a paisagem geográfica, mas também a cartografia imaginativa, formada pela história, pelos diversos elementos que caracterizam a cidade como espaço simbólico.

Na análise dos romances, verificamos que a categoria negativa corresponde a um fio condutor na narrativa que, muitas vezes, ultrapassa a ação de personagens e do espaço. Essa *negatividade* é “*grávida*”, crítica, porque está sempre em processo de gestação, corroborada pela tradição negativa em que se apresenta o espaço representado.

Com efeito, o aspecto negativo nos romances de Lêdo Ivo reforça os liames que conduzem a cidade aos estratos culturais pré-estabelecidos, como se ele modelasse, por exemplo, a paisagem no romance *Ninho de cobras*, para atender à

forma constitutiva referencial da cidade de Maceió. Aliás, Maceió é, para o artista, um espaço urbano que só se completa na assimetria, na negatividade, pois ao depurar o negativo o artista, consciente de seu lugar sociocultural, impõe um jogo entre o positivo e o negativo, em que o que é negativo se torna positivamente crítico, atendendo à condição de que a sociedade e a cidade representadas no romance se impregnam desse contraste para se confirmar o controle do poder hegemônico.

Em *As alianças*, a negatividade se apresenta nas personagens deslocadas. Esse deslocamento modela as personagens à cidade; referência da cidade signo se apresenta no desencontro de José e Jandira, por exemplo, como quando no momento em que o casamento desestabiliza a conduta das duas personagens. Para ambos, a cidade é um avesso da organização sociocultural positiva, mas fascinante, lugar em que o processo de metamorfose espacial se constrói constantemente, como os letreiros luminosos da cidade.

A cidade, nos romances de Lêdo Ivo, foge da conduta simétrica, porque sua organização é inevitavelmente assimétrica. Isso se mostra nos estratos culturais que povoam a cidade; e diante desse espaço múltiplo culturalmente, o urbano se mantém no diálogo com formas e culturas diferentes. Na obra, a escolha por descrições negativas e pela apropriação de elementos espaciais que deformam ou desfiguram a ação das personagens, e também a paisagem, é o elo que traz a referência para sua inevitável leitura problematizadora.

No conto *Use a passagem subterrânea*, pudemos notar que o autor, através do narrador, dialoga com a cidade superficial, visível e com a cidade subterrânea, invisível. Nesse sentido dicotômico, a cidade que se revela no encontro na passagem subterrânea impõe algo mais que a cidade visível não pode oferecer: o proibido. Só nessa dimensão, na *outra* cidade, é possível estabelecer um motivo para existir no liame desses dois espaços urbanos.

Na verdade, a cidade lediana constrói-se porque tem ouvidos, olhos e boca, personificados na voz do narrador ou na ação dos personagens. Na narrativa lediana, tomando aqui exemplos do romance *Ninho de cobras*, *ouvidos* são para espreitar o desconhecido e codificá-lo com o sentido que lhe convier, como no caso da personagem Guabiraba, que se mantém no ciclo político-intelectual da cidade como a única forma de ouvir e recontar histórias; *olhos* são para dilatar ou estreitar a paisagem urbana, na intenção de sentenciar o encontro secreto mantido pelos habitantes da cidade, como no caso do olhar do personagem Alexandre Viana que,

cinematograficamente, impõe a visão sobre a cidade; *boca* para devorar a presa indefesa, como quando o escrevinhador de cartas anônimas sobe a escada que o levará a seu quarto, mas seu pensamento revela que algo sinistro o aguarda e, entre o delírio e a realidade, constrói representativamente seu espaço próprio da morte.

As personagens nas narrativas de Lêdo Ivo encontram-se com espaços que, por um motivo ou por outro, dizem algo deles mesmos. Essa presença, fortemente avessada na construção ficcional, faz a paisagem idílica sucumbir, impondo-se à condição de cartografia degradada, como ele faz com a representação das cidades do Rio de Janeiro e Maceió nas obras que foram aqui analisadas.

A geografia das cidades nos romances é uma cartografia labiríntica. Toda cidade é um labirinto, como diria Rama (1985). Podemos observar que o mapeamento da cidade lediana se mostra, visivelmente, nas ruas tortas ou na confluência de transeuntes no passeio público; entretanto, há, como se pôde perceber, um labirinto que não é visível; encoberto na ação das personagens. Jandira, no romance *As alianças*, se modela no vazio, na solidão, no desencontro. Isso a faz manter características de personagens que, aparentando um centramento – o casamento poderia ser entendido dessa forma -, apenas se reconhece fora desse eixo, no descentramento. O labirinto aqui se mostra no homem só na multidão tão referenciado no mundo moderno.

Nesse labirinto urbano, a cidade se reconhece, porque é instaurada a partir de sua condição múltipla, misturada, negativa, que sobressai na ficção de Lêdo Ivo. O escrito se serve, então, de um cardápio urbano, regado aos espaços mutilados, degradados, desfigurados e negativos. Essa composição formal das narrativas de Lêdo Ivo reproduz criticamente a geografia de um lugar próprio que se reverte em espaço universal. Essa atitude, correspondente ao seu projeto de autoria, referencia, portanto, o escritor para compor, canhestamente, uma cartografia desbotada da cidade.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ACHUGAR, H. “Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)”. In: MORANA, Mabel (org.). **Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana**. Revista Iberoamericana. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1996, vol. LXII, nº 176-177.

AGUIAR, C. A poesia tornou-se uma aventura secreta. In: **O pão** nº 28, Fortaleza: março de 1996.

ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 2004. (Coleção *Os pensadores*).

BANDEIRA, M. **Poesias Reunidas** - Estrela da Vida Inteira. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. O espaço e o tempo. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENEDETTI, M. Temas e problemas. In: **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Unesco, Perspectiva, 1959.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDI, B. **Introdução aos estudos etno-antropológicos**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, B. Ledo Ivo: geografando nossa literatura. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 14 jun. 1983.

BRADBURY, M. As cidades do Modernismo. In: BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo-guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Unesco, Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. Degradação do espaço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CÁRDENAS, Maria T. Tiempo de hablar. In: **Revista de Libros El Mercurio**. Santiago del Chile, nº 619, 17 mar. 2001, p. 6-9.

CARDOSO, L. As alianças: opinião crítica. In: IVO, L. **As alianças**. 3. ed. São Paulo: Parma, 1991. – (Coleção Ache dos Imortais da Literatura Brasileira).

CASTRO-GOMES, S. Los vecindarios de la ciudad letrada: variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama. In: MORAÑA, M. (Org.). **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh-USA: Universidad de Pittsburgh, 1997, série Críticas.

COLOMBRES, A. Palavra y artificio: las literaturas 'bárbaras'. In: PIZARRO, A. **Palavra, literatura e cultura**. Vol. 1, São Paulo: Memorial, Ed. da Unicamp, 1993.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004 (Série Princípios).

COSTA, A. C. de L. **Maceió-Medúsica**: análise histórica das imagens da diáspora de intelectuais alagoanos na literatura – 1930/1940. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Pós-Graduação em história, 1998.

COSTA, C. **Maceió**. 2. ed. Maceió: Sergasa, 1981.

CUNHA, C. & LINDLEY, L. F. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

D'ALESSANDRO, S. Angel Rama e os intercâmbios culturais. In: SANTOS, L. A. B. & PEREIRA, M A. (org.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000, p. 105-112.

DANTO, A. C. **A tranfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIÉGUES JÚNIOR, M. Um século de vida social. In: **Maceió**: cem anos de vida da capital. Maceió: Casa Ramalho Editora, 1939.

\_\_\_\_\_. Evolução urbana e social de Maceió no período republicano. In: COSTA, C. **Maceió**. 2. ed. Maceió: Sergasa, 1981.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. "Gregório de Matos: poesia e controvérsia". In: PIZARRO, A. **Palavra, literatura e cultura**. Vol. 1, São Paulo: Memorial, UNICAMP, 1993.



DE LA CAMPA, R. El desafio inesperado de *La ciudad letrada*. In: MORAÑA, M. (Org.). **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh-USA: Universidad de Pittsburgh, 1997, serie Críticas.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão técnica de Constança Marcodes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond. O medo. In:\_\_\_\_\_. **A rosa do povo**. Lugar: Editora, 2002.

DUBY, G. "Lições de História". In: **Veja 25 anos**: reflexões para o futuro. São Paulo: Ed. Abril, 1993.

ENCICLOPÉIA BARSA. Elaborada com a asistencia editorial da Encyclopaedia Britânica. Rio de Janeiro/São Paulo: Britânica do Brasil Publicações, 1987, v. 6.

FERNANDES, A. T. Mudança cultural na sociedade moderna. In: \_\_\_\_\_. **Para uma sociologia da cultura**. Porto: Campo das Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. Espaço social e suas representações. In: \_\_\_\_\_. **Para uma sociologia da cultura**. Porto: Campo das Letras, 1999b.

FERNANDES, M L. O. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: MARCHEZAN, L. G. & TELAROLLI, S. (org.). **Faces do narrador**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONSECA, R. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

FORD, A. **Navegações**: comunicação, cultura e crise. Tradução de Sérgio Alcides & Ronald Polito. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALVÃO, W. N. Uma cidade, dois autores. In: **Desconversa**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

GENETTE, G. Espaço e linguagem. In: **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1966, Coleção Debates.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Edusp, 1991.

GOMES, R. C. Um jogo de analogias, a cidade ou tentativas de escrever sutilezas. **Revista Cátedra**. Pós-Graduação em Letras-PUC-Rio de Janeiro, jan./jul. 2004a.

\_\_\_\_\_. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. **Revista Cátedra**. Pós-Graduação em Letras-PUC-Rio de Janeiro, jan./jul. 2004b.

\_\_\_\_\_. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997a.

\_\_\_\_\_. **Identidade cultural**. São Paulo: Memorial da América Latina, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: EDFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARDMAN, F. F. O impasse da celebração. In: BERRIEL, C. E. **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990 (Caderno ensaio. Grande formato; v. 4).

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

IANNI, O. **A era da globalização**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IVO, L. **As alianças**. 3. ed. São Paulo: Parma, 1991. – (Coleção Ache dos Imortais da Literatura Brasileira).

\_\_\_\_\_. **O navio adormecido no bosque**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. **Confissões de um poeta**. São Paulo: DIFEL, 1979.

\_\_\_\_\_. **O sobrinho do general**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. **A morte do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_. **Use a passagem subterrânea**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

\_\_\_\_\_. **O caminho sem aventura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

\_\_\_\_\_. **Lêdo Ivo**: seleção do autor. Prefácio e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 2004a. – (Coleção Melhores Crônicas).

\_\_\_\_\_. **Ninho de Cobras**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

\_\_\_\_\_. A propósito de uma raposa: reflexões de um romancista. In: **Ninho de Cobras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lêdo Ivo**: poesia completa – 1940-2004. Rio de Janeiro: Topbooks/Braskem, 2004.

JUNQUEIRA, I. Quem tem medo de Lêdo Ivo? In: IVO, L. **Lêdo Ivo**: poesia completa – 1940-2004. Rio de Janeiro: Topbooks/Braskem, 2004b.

\_\_\_\_\_. Ninho de cobras. In: \_\_\_\_\_. **O signo e a sílaba**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, R. S. **Manuel Bandeira**: o mito revisitado – uma leitura intertextual da poética da modernidade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

\_\_\_\_\_. As correlações entre a linguagem e o conhecimento. In: **Leitura**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística: número temático: Análise do Discurso/Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – CHLA. – nº 23 (jan./jun. 1999). Maceió: Imprensa Universitária, UFAL, 1997.

LINHARES, T. Um novo romancista. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 29 jun. 1974.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**: Ensaios. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, L. Globalização e ideologia. In: LOBO, L. (Org.). **Globalização e literatura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LUCAS, C. R. As representações da cidade no discurso literário: a rua de Clarice Lispector. In: **A cidade atravessada**: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001.

LUCAS, F. **O caráter social da ficção no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS, G. Narrar e descrever. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1964.

MACHADO, A. M. & PAGEAUX, D. Literatura e cultura. In: \_\_\_\_\_. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAGALHAES, B. História e representação literária: um caminho percorrido. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

MARGATO, I. **No trajeto da modernidade**: Lisboa, uma cidade inventada. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html)>. Acesso em: 20 set. 2004.

MARTINS, I. A significação do diálogo tempo-espaço no romance Espaço Terrestre. **Investigações** – Revista de Lingüística e Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco, vol. 8, jul/1998.

MATTLART, A & NEVEU, E. **Introdução aos estudos culturais**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parabólica, 2004.

MELO FILHO, M. Lêdo Ivo: 80 anos de vitalidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Jun./2006. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl>>. Acesso em: 15 jun. 2007.

MENDES, O. Memória e adolescência. **O Diário**. Belo Horizonte, 15 abr. 1948.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A criação literária**: prosa. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MOLITERNO, C. Ninho de cobras. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 21 dez. 1973.

MORAÑA, M. Ideologia de la transculturación. In: **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh-USA: Universidad de Pittsburgh, 1997, série Críticas.

MOUTINHO, N. Revelando outro Brasil num romance alegórico. **Folha de S. Paulo**. 23 set. 1984.

\_\_\_\_\_. Lêdo Ivo: Ninho de cobras. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 fev. 1974.

NUNES, B. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

OLINTO, H. K. Disciplina sem disciplina: observações sobre estudos literários e culturais. In: LOBO, L. (Org.). **Globalização e literatura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

OLIVEIRA, S. P. Angel Rama e Antonio Candido: confluências do olhar. In: SANTOS, L. A. B. & PEREIRA, M. A. (org.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000, p. 97-103.

ORTIZ, R. Globalização, modernidade e cultura. **Revista Cátedra**. Pós-Graduação em Letras-PUC-Rio de Janeiro, jan./jul. 2004.

PARAIZO, M. de A. A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque. **Revista Alceu**, v. 6, n. 11, p. 139 a 152 – jul./dez. 2005. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n11\\_paraizo.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n11_paraizo.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2007.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

PLATÃO. **República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004 (Coleção *Os pensadores*).

POE, E. A. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

RAMA, Á. **Transculturação na narrativa latino-americana**. Caderno de Opinião nº 2, Rio de Janeiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, G. **Angústia**. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

REIS, V. L. dos. “Sobre monstros e mutações: efeitos de tradução em textos Literários”. In: FIGUEIREDO, E. e SANTOS, E. P. (orgs.). **Recortes transculturais**. Niterói: EDUFF:ABECAN, 1997.

REMEDI, G. Ciudad letrada: Angel Rama y la espacialización del análisis cultural. In: MORAÑA, M. (Org.). **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh-USA: Universidad de Pittsburgh, 1997, série Críticas.

ROCHA, T. **Modernismo & regionalismo**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1964.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROMARIZ, V. **Palavra de deuses, memória de homens**: diálogo de Cultura na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 3. ed.. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, E. P. dos. Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização. In: FIGUEIREDO, E. & SANTOS, E. P. dos (Orgs.). **Recortes transculturais**. Niterói: EDUFF-ABECAN, 1997.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2004 (Coleção Primeiros Passos).

SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec. 1998.

SANTOS, R. A. **Cecília e Drummond**: olhares sobre o Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro/rita%20santos.doc>>. Acesso em: 12 ago. 2007.

SARAMAGO, J. O autor como narrador. In: **Cult** – Revista Brasileira de Literatura. Nº 17, dez. 1998. São Paulo: Lemos Editorial.

SIAULYS, V. Apresentação. In: IVO, L. **As alianças**. 3. ed. São Paulo: Parma, 1991. – (Coleção Ache dos Imortais da Literatura Brasileira).

SILVA, M. F. da. Um olhar cultural sobre o espaço em *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo. In: **Culturas, contextos e contemporaneidade**. Salvador: Seminário Abralic Norte/Nordeste-UFAL, 29 e 30 de novembro de 1999.

\_\_\_\_\_. **A cidade desfigurada**: uma análise do romance *Ninho de Cobras*, de Lêdo Ivo. Maceió: Catavento, 2002.

SILVA, M. L. da. **Entre(mentes), enlaces culturais em O cheiro de Deus, de Roberto Drummond**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da UFAL, Maceió, 2007.

SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

SILVEIRA, A. O romance de um poeta. Letras & Artes, Suplemento Literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro, 20 jul. 1947.

SOVIK, L. Apresentação: para ler Stuart Hall. In: HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: EDFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

TELES, G. M. O melhor de Lêdo Ivo. In: IVO, L. **Lêdo Ivo**: seleção do autor. Prefácio e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 2004. – (Coleção Melhores Crônicas).

\_\_\_\_\_. Para o estudo da Geração de 45. In: **Revista de poesia e crítica**. Brasília: Thesaurus Livraria, nº 12, Ano X, 1986.

VENTURA, Z. **Cidade partida**. 11. reimp. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2002.

ZOPPI-FONTANA, M. **Identidades (in)formais**: contradições, processos de designação e subjetivação na diferença. Campinas, (mimeo), 2002.