

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social  
nas obras de Manuel Lopes e Graciliano Ramos.  
(Versão corrigida)

Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

ORIENTADOR: **Professor Doutor Benjamin Abdala Junior**

De acordo: \_\_\_\_\_

São Paulo

2011

Nome: Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense.

Título: *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social nas obras de Manuel Lopes e Graciliano Ramos.*

Dissertação apresentada ao programa  
De pós-graduação em Estudos  
Comparados de Literaturas de língua  
portuguesa, do Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, como parte dos  
requisitos para obtenção do título de mestre  
em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ assinatura \_\_\_\_\_

Este trabalho é dedicado (*in memoriam*)  
a Raimunda Carvalho de Barros  
e Luciano Carneiro de Barros, por não se cansarem de proferir  
a seus filhos a frase “Nunca deixem de estudar”.

Também é dedicado a meus irmãos: Luiz, Lígia, Laélia, Laécio,  
Luciana, Maria Auxiliadora e Maria do Carmo, que seguiram os  
conselhos dos pais.

Finalmente, é dedicado a meus companheiros de jornada: meu  
marido Eric Rasmussen Paraense e minha filha Helena de Barros  
Rasmussen Paraense, por dividirem generosamente minha  
companhia com os livros.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Doutor Benjamin Abdala Junior, meu orientador desde sempre, pela confiança, liberdade e por suas palavras, escritas ou faladas, que conduziram meu caminho desde o primeiro ano da graduação e muito enriqueceram as minhas reflexões.

À CAPES, pelo financiamento dos meus primeiros anos de pesquisa, sem o qual não conseguiria dispor de recursos para viabilizar o projeto.

À professora doutora Benilde Justo Canniato (*in memoriam*), pelo legado que deixou aos pesquisadores que têm a literatura de Cabo Verde como objeto estético.

Aos professores doutores Simone Caputo Gomes e Rubens Pereira dos Santos, pelos anos dedicados aos estudos da literatura e cultura do arquipélago de Cabo Verde.

Às professoras doutoras Vima Lia Martin e Rejane Vecchia pela leitura atenta em minha qualificação, cujas sugestões ajudaram a escrita do trabalho.

Às professoras doutoras Tânia Celestino Macedo e Rita Chaves pelo trabalho sincero sobre as literaturas africanas de língua portuguesa.

À professora doutora Maria Zilda da Cunha, pela elegância com a que se relaciona com seus alunos e seus trabalhos.

Às professoras doutoras Iumna Maria Simon e Ana Paula Pacheco, por sofisticarem meu olhar na leitura de textos críticos.

A Luiz Maria Veiga, que disponibilizou, quando eu ainda cursava as primeiras letras, exemplares de boa literatura contemporânea, dando-me opção na complexa biblioteca da família, possibilitando que eu finalmente entendesse o que lia. Nos dias de hoje, vem, novamente, auxiliar minha formação, com debates e leituras que muito adicionaram à minha produção.

A meu irmão Luiz Carvalho Carneiro, pelo exemplo dado por seu longo trabalho com os índios acreanos, e, também, por disponibilizar generosamente bibliografias que foram fundamentais para a minha pesquisa.

A meu irmão Professor Doutor Laécio Carvalho de Barros, pelo estímulo que empresta aos estudos de todos os familiares.

À minha irmã Lígia Carvalho de Barros, por sempre acreditar em minhas possibilidades acadêmicas.

À minha irmã Maria Auxiliadora Carvalho de Barros que, como o próprio nome diz, só fez auxiliar meu caminho.

À minha cunhada Cristiana Rasmussen Paraense, por sempre ter me apoiado durante os longos anos em que convivemos.

A Genivaldo Sobrinho, por sua generosidade e disposição em emprestar bibliografias importantes na realização do trabalho.

À Débora David Leite, pelas inúmeras contribuições que me trouxe nos Estudos Comparados.

À Susana Ramos Ventura, por me apontar o caminho dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

À Teresinha Gema, que tenho como exemplo e amiga.

À Elisângela Rocha, pela simpatia e companhia nos estudos cabo-verdianos

À Mari e à Creuza, secretárias do CELP, pela disposição em colaborar com os alunos.

A Luiz Fernando Leão da Silveira, grande amigo e provedor de descansos, que sempre torceu pelo meu sucesso.

A Sérgio Anticuo, amigo e aliado de meus estudos.

A Antonio José Faria, pela amizade e empenho em me manter estudando.

À Cristiana Rasmussen Paraense, cunhada e amiga.

A Wilson Roberto de Mattos (*in memoriam*), pela alegria que trouxe à minha família e à edição de meu relatório de qualificação. Muito me custa não mais poder contar com sua companhia.

## RESUMO

Barros, M. L. C. (2011). *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social em Manuel Lopes e Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Partindo das narrativas de ficção “Galo cantou na baía” (1936), de Manuel Lopes, e “Um ladrão” (1939), de Graciliano Ramos, buscamos investigar as estratégias discursivas dos autores de nosso *corpus* quando da tentativa de se mobilizar em favor das populações que viviam em condições de extrema carência, tendo na literatura um forte meio de promover os debates urgentes daquele momento histórico, caracterizado pela opressão de regimes ditatoriais. Desta maneira, a perspectiva narrativa é um dos pontos centrais do trabalho.

Em confluência com a fatia social retratada nos contos, pareceu-nos fundamental o debate sobre a fome e seus efeitos para o organismo humano, que findou por dirigir nosso trabalho. Encontramos na obra de Josué de Castro uma rica pesquisa capaz de conduzir nossas análises, levando-nos da condição de faminto dos personagens a seu desdobramento: a condição de criminoso principiante.

Buscamos analisar, também, as construções ideológicas que influenciavam as consciências naquele período da história, encontrando em Louis Althusser os subsídios para tal análise.

Palavras-chave: Neo-realismo, contos do século XX, fome, banditismo, história e sociedade.

## **ABSTRACT:**

Based on the narratives of fiction “Galo cantou na baía” (*Rooster crowed at the bay*) (1936), of Manuel Lopez, and “Um ladrão” (*A thief*) (1939), of Graciliano Ramos, we attempted to investigate the discursive strategies of the authors of our corpus, trying a mobilization in the benefit of the people living in extreme deprivation situation, taking the literature as a strong tool to promote urgent debates on that historical moment, characterized by the oppression of dictatorial regimes. Being so, the narrative perspective is one of the central points of this/our work.

In confluence with the social share portrayed in the stories, it seemed crucial the debate on hunger and its effects on the human body, which turned out to direct our work. We find in the work of Josué de Castro a rich research capable of conducting our analysis, leading us from the starving condition of the characters to their deployment: the condition of a debut criminal.

We also sought to analyze the ideological patterns which influenced the consciousness of that period of the History, getting from Louis Althusser subsidies for such analysis.

Key-words – Neo-realism; 20th century short stories; hunger; banditism, history and society

## Sumário

Introdução.....	09
Galo cantou na baía.....	20
Um ladrão.....	22
Capítulo 1 — A lanterna e o farol: estratégias discursivas de distinto alcance.....	23
1.1 O farol.....	27
1.2 A lanterna.....	33
1.3 Da onisciência intrusa à seletiva e à seletiva múltipla.....	40
1.4 A voz solidária de Manuel Lopes.....	41
1.5 A voz compreensiva de Graciliano Ramos.....	48
1.6 A intenção de cada facho.....	54
Capítulo 2 — Sobre a fome.....	58
2.1 Dois povos e um pedaço de cana.....	76
Capítulo 3 — Sobre o crime.....	80
3.1 O homem surpreendido nos contos.....	94
3.2 Algumas considerações acerca dos protagonistas.....	99
Capítulo 4 — Sobre a consciência: transgressão como renovação ou retomada.....	102
4.1 Deus intervenção: A ideologia religiosa em “Um ladrão”.....	104
4.2 Deus interjeição: A ideologia religiosa em “Galo cantou na baía”.....	106
4.3 O projeto escolar: A escola do ladrão.....	112
4.4 O projeto escolar em Galo canto na baía.....	117
4.5 Ideologia e cultura.....	121
4.6 O futebol no Brasil de Getúlio Vargas.....	121
4.7 Sobre o futuro: planejando o que não deseja.....	127
4.8 A morna sob o julgo do colonialismo.....	130
4.9 As projeções em “Galo cantou na baía”.....	132
Considerações finais.....	140
Referências bibliográficas.....	144
Anexos	
1. “Galo cantou na baía”	
2. “Um ladrão”	



## Introdução

*“É-lhe indiferente estar preso ou solto.”<sup>1</sup>*  
Graciliano Ramos

É famosa a frase de Graciliano Ramos citada na epígrafe acima, em que o autor alagoano expõe seu sentimento de indiferença acerca da liberdade ou da falta dela. Em se tratando de Graciliano Ramos, é possível remeter esta indiferença ao fato de o autor ter vivido a experiência da prisão arbitrária durante a ditadura de Getúlio Vargas; ou, ainda, à infinidade de tragédias pessoais que vincaram seu padrão de pensamento. Neste trabalho, procuraremos relacionar este sentimento de “mundo prisão” a um momento específico da história brasileira, o chamado Estado Novo de Getúlio Vargas (que vai de 1937 a 1945)<sup>2</sup>.

Também estenderemos nosso olhar à conjuntura social do Arquipélago de Cabo Verde, que vivia, naquele mesmo momento, sob regime colonial. Portugal, que tinha domínio sobre Cabo Verde, esteve sob a ditadura de António de Oliveira Salazar de 1933 a 1968. Foi dele a voz quase uníssona daquela que foi a ditadura mais longa na Europa Ocidental e que durou de 1926 a 1974. Cabo Verde estava, assim, duplamente oprimido: por tratar-se de uma colônia e por ser regido conforme os desmandos autoritários de um ditador.

Os autores selecionados para este trabalho são o cabo-verdiano Manuel Lopes, com seu conto “Galo cantou na baía”, publicado originalmente em 1936<sup>3</sup> (para este

---

<sup>1</sup> “Auto-retrato aos 56 anos.”(RAMOS, 1982, contra-capá).

<sup>2</sup> A atuação de Getúlio Vargas não ficou restrita ao Estado Novo, pois que assumira a presidência do Brasil em 1930, retornando ao poder por meio de eleição em 1951, e permaneceu até 1954, quando se suicidou.

<sup>3</sup> O conto *Galo cantou na baía* foi reescrito por Manuel Lopes em duas outras ocasiões, em 1959 com versão publicada em Lisboa, pela editora Orion, em 1984, publicado na cidade do Porto pela Edições 70. Tendo seus conteúdos e títulos alterados pelo autor. Em sua primeira edição recebeu o título *O galo que cantou na baía*, em sua segunda edição se chamou *Um galo que cantou na baía* e, em sua última edição *Galo cantou na baía*. Para este trabalho utilizaremos o conto em sua versão de 1984, por nos parecer a versão mais completa para nossos debates, embora as outras edições também tenham sido consultadas.

trabalho utilizamos a edição de 1984), no segundo número da revista *Clareidade*, e o próprio Graciliano Ramos, com o conto “Um ladrão”, publicado em 1939, na revista *Brasil Novo*, no Rio de Janeiro.

Destaquemos que os dois países viviam um momento particular de opressão, em que palavras como privação e liberdade ganham novos aspectos e intensidades. Ambas as regiões aqui tratadas estavam submetidas aos efeitos de um momento muito peculiar da história da humanidade: viviam os homens emparedados entre duas guerras mundiais, a de 1914, que findara, e a de 1939, que já se anunciava – período de intensas crises, incluindo a primeira grande crise de alimentos do século XX. No caso específico de Cabo Verde, esta crise se apresenta ainda mais profunda, pois o arquipélago havia passado recentemente por mais uma grande seca e estava atravessando as consequências desse problema sobre o abastecimento alimentar de sua população.

Conviver com as guerras, com a fome e, conseqüentemente, com as doenças que surgiam em função de ambas eram algumas das dificuldades materiais às quais o homem do período estava submetido. Pensar este momento da história nos dias de hoje pode ser visto como remoer processos já superados ou, como gostaríamos que fosse entendido, como uma forma de não esquecer o que a história já nos ensinou, em confluência com Edward Said:

Isso não significa de modo algum perda de especificidade histórica; trata-se, ao contrário, de uma prevenção para evitar que uma lição sobre a opressão, aprendida num determinado lugar, seja esquecida ou violada numa outra época ou lugar. (SAID, 1994, p. 53.)

Isto posto, lembramos que havia, também, uma crise ideológica, na qual se acirrava o embate entre o pensamento individualista do capitalismo industrial, que estava timidamente se instalando em países periféricos como o Brasil, e a ideologia marxista, que tinha vindo a se materializar com a Revolução Russa, em 1917.

Trata-se de um período em que regimes ditatoriais surgiram em diversos países (como Brasil, Espanha e Portugal), tendo a demonstração de força por parte dos Estados como o principal recurso para a manutenção do poder. Entretanto, também se trata de um período de buscas de alternativas para o pensamento mundial, e a Revolução Russa trazia inspiração e arregimentava gente em torno de suas causas.

A produção escrita da época era um dos principais vetores das novas propostas, e a literatura passava a adotar uma postura ativa diante das realidades que aquele momento histórico trazia. O papel de denunciar um mundo desigual e buscar novas saídas tornava o gesto criativo comprometido com a realidade das diversas comunidades que os autores representavam.

As vanguardas européias, que anteriormente estavam empenhadas em desenvolver e experimentar novas modalidades criativas, trazendo uma revolução estética nas artes e acreditando que desta resultaria a revolução social, assistiam o mundo livre que idealizaram por suas expressões artísticas se tornar cada vez mais restrito em suas vidas, conforme aponta o crítico francês Antoine Compagnon:

Consequentemente deve-se distinguir duas vanguardas: uma política e outra estética, ou, mais exatamente, a dos artistas, a serviço da revolução política, no sentido sansimonista ou fourierista, e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá. (COMPAGNON, 2003, p. 41.)

Ressalvando-se a simplificação que Compagnon faz do contexto, pois a escrita engajada não apresenta necessariamente uma estética convencional, acreditamos que a distinção entre as posturas dos indivíduos envolvidos com o fazer criativo traziam o perfil por ele traçado.

O movimento surrealista, por exemplo, que tinha membros simpatizantes das propostas socialistas, também contava com a participação de futuros adeptos das ideologias opressoras. Como aponta o crítico francês:

Dali foi o pintor mais bem dotado do grupo surrealista; soube conciliar o automatismo e a interpretação. Mas sua pintura logo multiplicou as banalidades auto-referenciais, e ele se separou do grupo a partir de 1935, por razões políticas – suas amizades de extrema direita, seu antifascismo *incerto*, sua admiração por Hitler (...). (COMPAGNON, 2003, p.77, grifo nosso.)

Pois bem, enquanto Dali se afinava às ditaduras, o poeta surrealista espanhol Federico García Lorca, companheiro de Dali na criatividade artística, morria em 1936, sem julgamento prévio, fuzilado pela mão da chamada liga nacionalista, movimento comandado pelo ditador Franco.

A arbitrariedade deste fato teve grande repercussão no ambiente literário europeu, pois tratava-se da execução de um artista cujo único crime foi demonstrar simpatia pelo socialismo. Já na França, o surrealismo começava a caminhar para a busca de uma alternativa para a coletividade, especialmente na figura de André Breton. Este autor buscou estabelecer diálogos estreitos com o movimento *Clarté*, no qual a escrita humanista de Henri Barbusse se impunha. Barbusse, escritor francês com forte vínculo com a ideologia bolchevique, tinha em sua escrita dois objetivos que se destacavam, a luta pelo desarmamento (consequência de sua experiência ao lutar na primeira grande guerra), e desfazer o retrato negativo que se criava a respeito da vida na Rússia.

A escrita de Barbusse era veiculada sobretudo na revista *Clarté*, e seus ideais circulavam em vários países, inclusive Brasil e Cabo Verde. No Brasil, a experiência da revista Claridade esteve presente, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, e era um meio de divulgação da Liga da Juventude Socialista que, como Henri Barbusse, se empenhava em desfazer o retrato negativo que se criara em torno da Revolução Russa:

Para ser mais preciso, desde os anos de 1920 já ocorriam embates em torno do projeto bolchevista e começaram a aparecer obras dedicadas a dificultar o proselitismo político, ainda tímido do jovem Partido Comunista. Nos primeiros anos, a maioria desses livros circulava em língua estrangeira, geralmente o francês no caso da literatura anticomunista e o espanhol e o francês no caso dos textos comunistas. (MOTTA, 2006, p. 137.)

Já a revista *Claridade* em Cabo Verde tem seu nome inspirado na publicação francesa e na escrita de Henri Barbusse, especialmente em seu romance *Le feu*, Assim nos esclarece Baltazar Lopes sobre as referências ao escritor francês:

Mas nem por isso resolvemos desistir: travaríamos o combate por um meio que nos fosse permissível, embora de uma eficácia menos direta do que um jornal periódico. De aí o nascimento da revista *Claridade*. Intervieram na adoção deste nome duas ordens de fatores. Por aquela altura era-nos familiar o pungente romance *Le feu*, de Henri Barbusse, que era em França figura importante se não dominante do grupo *Clarté*; por outro lado, tínhamos conhecimento da existência, na Argentina, de uma revista *Claridad*; se não me falha a memória, não tínhamos notícias da adoção deste título por qualquer grupo de qualquer outro centro da vida intelectual. (FERREIRA, 1989, p.13.)

Podemos dizer que, em comum com a *Clarté* francesa, a *Claridade* cabo-verdiana priorizava a valorização do ser humano, mas trazia suas especificidades, pois pretendiam, no dizer de Manuel Lopes, “fincar os pés na terra” de Cabo Verde, onde iriam buscar o referencial humano de sua escrita, na tentativa de construir uma identidade<sup>4</sup> regional e valorizar o homem que a representa. A revista *Claridade* surgiu no Mindelo, na Ilha de São Vicente, e tinha como principais representantes Baltazar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

O conto “Galo cantou na baía”, publicado no segundo número da revista *Claridade*, no ano de 1936, é um marco na literatura cabo-verdiana. Trata-se de uma produção literária inaugural, tanto no aspecto literário quanto na construção da identidade de Cabo Verde.

A criação da revista *Claridade* representou o esforço de um grupo de escritores que buscava, à partir da literatura, o reconhecimento de traços específicos da cultura cabo-verdiana, com o propósito de se identificarem caracteres identitários comuns aos habitantes das diversas ilhas. A valorização dos hábitos locais e a ruptura com os

---

<sup>4</sup> Para este trabalho utilizaremos a definição de Manuel Castells para identidade que se segue: a identidade é construída valendo-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. (CASTELLS, 2008, p.23.)

cânonos literários portugueses eram, assim, algumas das propostas dos “claridosos”. Além disso, eles tencionavam criar um espaço em que pudessem denunciar a realidade social que os cercava. Acrescente-se que a busca de uma identidade comum a todas as ilhas tinha, naturalmente, a intenção de minimizar a experiência solitária de “ser cabo-verdiano” nesse período, condição imposta pelo regime do colonialismo e agravada por sua geografia.

Os laços entre a literatura brasileira do período e a da primeira geração da *Claridade* de Cabo Verde não se deram propriamente pela escrita da revista *Claridade* do Brasil, mas com alguns autores do chamado neo-realismo, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, lembrando que Rachel de Queiroz e Jorge Amado eram membros do Partido Comunista Brasileiro, ao qual Graciliano Ramos viria se filiar posteriormente. Vale lembrar ainda que os livros de Jorge Amado foram proibidos pela ditadura getulista, como é o caso do romance *Capitães da areia*:

A campanha anticomunista lançada no final de 1935 abriu caminho para o golpe de estado de 1937, que em grande medida foi justificada em nome da necessidade de fortalecer o aparato de repressão ao combate ao comunismo. (...) autoridades baianas fizeram em Salvador uma grande fogueira com livros apreendidos, na maioria obras de Jorge Amado. Em uma pira montada em frente à Escola de Aprendizes de Marinheiros as chamas consumiam aproximadamente 800 exemplares de *Capitães da areia*. (MOTTA, 2006. p.141-143.)

Cabe lembrar que *Capitães da areia* teve uma grande penetração nos países africanos que falavam o idioma português. Seu protagonista, Pedro Bala, mulato e pobre, propunha um novo lugar do negro na literatura: se antes lhe cabiam espaços adjacentes à trama, aqui ele era o centro.

Enfim, a população oprimida de diversas regiões estava no foco dos autores que se viam comprometidos com questões sociais, ao mesmo tempo em que esses autores estavam sob a mira da repressão dos Estados.

A penetração da literatura brasileira em Cabo Verde é atribuída, também, às figuras do português José Osório de Oliveira e do brasileiro Ribeiro Couto. Oliveira atuou como editor e funcionário do Ministério das Colônias de Portugal, tendo viajado frequentemente para as colônias portuguesas na África, além de visitar diversas vezes o Brasil. Nessas visitas criou vínculos com autores cabo-verdianos, como Eugenio Tavares, e brasileiros, como Mário de Andrade. Foi o responsável pela publicação do primeiro livro do autor cabo-verdiano, *Mornas – cantigas crioulas*, além de manter correspondências com o autor paulista. Assim se define a atuação do crítico e ficcionista português José Osório de Oliveira: “Tornou-se, desde os anos trinta, um dos maiores divulgadores da literatura cabo-verdiana e defensor da aproximação literária entre Portugal e Brasil.”<sup>5</sup>. Já o escritor brasileiro Ribeiro Couto, tendo atuado como adido cultural e embaixador na Europa, tornou-se amigo de José Osório de Oliveira e, juntamente com o autor português, estimulou os laços literários entre Brasil, Portugal e Cabo Verde. Couto tem sua escrita inserida no movimento Modernista, embora mantenha suas peculiaridades. Amigo de Manuel Bandeira (autor com grande penetração no ambiente literário de Cabo Verde), foi um dos fundadores da Editora Civilização Brasileira.<sup>6</sup>

Voltando ao corpus, acreditamos que, especificamente para as ficções selecionadas para o trabalho, parece-nos que denunciar o caráter repressivo dos Estados está no horizonte dos autores. Considerando a proximidade entre as datas de publicação e a comum fatia social retratada nas duas narrativas, acreditamos que o exercício comparativo entre as duas ficções é possível e oportuno.

Nos dois contos as ações se passam durante uma noite em que os personagens estão executando uma tarefa ilícita: um contrabando em Cabo Verde e um roubo a

---

<sup>5</sup> Portal da Biblioteca Nacional de Portugal – Arquivo de cultura portuguesa contemporânea. Acessado em 28.02.2011.

<sup>6</sup> [www.casaderuibarbosa.gov.br](http://www.casaderuibarbosa.gov.br). – Acessado em 01.06.2011.

residência no Brasil. Em ambas as ficções o desfecho traz a prisão dos personagens transgressores e, conseqüentemente, a frustração dos sonhos destes e o silêncio de suas vozes.

Graciliano Ramos tem sua literatura comumente relacionada ao movimento Modernista brasileiro em sua segunda geração, juntamente aos demais autores citados acima, responsáveis pela nova literatura, realizada a partir dos anos 1930 no Brasil.

Entretanto, tal relação não é aceita de modo unânime. Há quem acredite que a obra dos escritores citados esteja mais próxima de uma ruptura com a estética modernista de primeira geração, não representando propriamente uma continuidade capaz de justificar a nomenclatura.

Assim, outras designações são dadas ao trabalho desses autores, como romance de trinta, romance regionalista, ou, ainda, romance nordestino. O motivo da não unanimidade em relacionar a escrita desses autores ao movimento Modernista é consequência do tratamento dado por tal movimento às questões sociais, e podemos notar isso em algumas reflexões, como as de Gilda de Mello e Souza:

A simplificação imposta aos elementos secundários, para que se acomodassem à estilização do conjunto, não alterava essencialmente a natureza das frutas, do passarinho, do barco: mas o mesmo recurso aplicado ao moleque tirava a dignidade da figura, fazendo o todo resultar decorativo como cartaz publicitário. (SOUZA, 2011, p. 330.)

Com efeito, a observação feita por Souza acerca das pinturas de Tarsila do Amaral pode, a nosso ver, se estender também à literatura do período. A discussão acerca de uma possível continuidade ou ruptura entre a estética que surgia nos anos trinta e sua antecessora se deve, principalmente, ao de a literatura dos anos trinta ter como principal característica o engajamento dos autores às questões sociais, perspectiva bastante distinta do movimento Modernista, como resume o crítico Rui Mourão:

Num momento em que o Modernismo, depois de percorrer por mais de 10 anos os caminhos de um primitivismo que acabou sendo de “consciência enlatada”, passava a se apegar a um sociologismo que, na ambição um tanto equivocada



da descoberta da alma nacional, na verdade à cata do exotismo de nota típica (...). (MOURÃO, 1969, p.177.)

Pois bem, é sob essa perspectiva que Antonio Candido fala, ainda em meados dos anos 1930, em entrevista à publicação batizada de *Plataforma da nova geração*, com trecho reproduzido abaixo:

Para falar a verdade, com os anos 30 é que começa a literatura brasileira. Surgem os escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro, os estudiosos que começam a sistematizar o estudo do Brasil e procede à análise generalizada dos seus problemas (...). A nossa orientação intelectual se delinea na atmosfera das lutas políticas, dos seus partidos extremos, dos quais vamos aprender muita coisa (...). (CANDIDO, 2002, p.239-240.)

Não se trata aqui de discorrer mais amiúde acerca desta questão, mas, sim, justificar nossa escolha diante das possibilidades de nomenclatura que subsistem às obras. Acreditamos com Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido e Rui Mourão que, embora imbuídos da responsabilidade de construir uma identidade brasileira, valorizando a experiência nacional, os artistas envolvidos com o movimento Modernista brasileiro da chamada fase heróica sacrificaram, em nome da boa imagem da nação<sup>7</sup>, as principais tensões sociais que a caracterizavam, como a tensão de classes e, ainda, a convivência descompassada entre a pequena fatia social com acesso ao moderno e a grande maioria, ainda inserida num Brasil arcaico. E justamente essas tensões sociais se tornarão o foco dos autores que irão surgir a partir da década de 1930.

Esta nos parece uma distinção fundamental entre o movimento Modernista e a geração que tem Graciliano Ramos como um dos representantes, distinção capaz de gerar um abismo ideológico entre estes e os autores da geração anterior, e que se apresenta nitidamente em suas escritas. Conforme destaca Antonio Candido:

Na fase da pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de "romance

---

<sup>7</sup> A nação é uma comunidade política imaginada porque na mente de cada um dos compatriotas desconhecidos reverbera a imagem de uma liga filistina. (ARANTES, 2006, p. 22.)

social”, “indigenismo”, “romance do nordeste”, segundo os países, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido precursor da consciência do subdesenvolvimento. (CANDIDO, 2006, p. 193.)

Segundo o crítico, no período acima assinalado, a noção de país novo, logo repleto de possibilidades, com uma pujança natural que permeava o pensamento intelectual nos anos em que se desenvolveu o movimento Modernista, dava lugar à noção de país pobre e, conseqüentemente, a euforia de um novo país se diluiu. Como desdobramento disso temos uma mudança de perspectiva que virá trazer mais nitidez aos problemas sociais, conforme excerto:

O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorreu na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. (CANDIDO, 2006. p. 193.)

Isso posto, trazemos assim justificada a nomenclatura selecionada para os escritos de Manuel Lopes e Graciliano Ramos como integrantes das literaturas neo-realistas. Optamos, assim, por essa designação por acreditarmos que, senão suficiente, é a menos restritiva para as duas obras, pois estamos de acordo com o que pontua Benjamin Abdala Junior acerca dos autores considerados na escrita neo-realista:

Podemos, não obstante, ver o movimento como uma tomada de posição ideológica comum desses escritores em face da realidade a ser representada nas correlações estruturais que se estabelecem entre o fenômeno e sua essência. Uma tomada de posição que dê forma ao real, sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação (quando teríamos elementos inertes, petrificados), mas buscando os seus aspectos mais característicos. Temos, na perspectiva do movimento, a concepção de que a realidade não é um caos desordenado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivadas no texto. (ABDALA JUNIOR, 1981, p. 3.)

No que tange ao processo histórico temos, para o caso brasileiro, uma alteração que resulta em uma mudança de perspectiva que vai refletir nas estruturas da prosa de ficção. Temos, por exemplo, um maior grau de aderência da voz narrativa às personagens que se constroem a partir do ponto de vista de indivíduos marginalizados.

No caso de Cabo Verde, a ruptura proposta pelos claridosos é, sobretudo, com os cânones portugueses, que se distanciavam sobremaneira da realidade do arquipélago. Se, para Graciliano Ramos, a urgência estava em denunciar a desigualdade social que o Estado Novo reservava ao destino do Brasil, para Manuel Lopes tratava-se de construir uma literatura com traços regionais, reforçando<sup>8</sup> a construção de uma identidade do arquipélago e, a um só tempo, buscando denunciar a pobreza a que a maior parte da população cabo-verdiana estava submetida.

Podemos dizer, então, que a escrita dos dois autores está comprometida, sobretudo, com a fatia social menos favorecida nas duas comunidades, e que este compromisso será gerador de uma escrita peculiar ao movimento Neo-realista.

### **Galo cantou na baía**

A paisagem descrita no conto de Manuel Lopes, deve-se registrar, remete a uma das dez ilhas pertencentes ao arquipélago que constitui a república de Cabo Verde<sup>9</sup>, localizada no Oceano Atlântico a 500 quilômetros a oeste do Senegal. Mais especificamente na ilha de São Vicente, onde se localizava o Porto Grande.

A construção da narrativa tem como pilares três grandes seções. A primeira é composta pelo Guarda Tói, como protagonista, e seus parceiros de boêmia no bar da Salibânia; são eles a própria Salibânia, dona do bar e apreciadora das músicas de Tói,

---

<sup>8</sup> As primeiras manifestações na busca da valorização dos traços locais já haviam mobilizado autores do século XIX, como Eugénio Tavares, José Lopes e Pedro Cardoso.

<sup>9</sup> Ilhas que compõem o arquipélago: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau e Boa Vista (da região do Barlavento); e Maio, Santiago, Fogo, Brava e Sal (da região do Sotavento), além dos ilhéus Branco, Raso, Grande, Luís Carneiro e Cima. Mindelo fica na ilha de São Vicente e foi o centro da intelectualidade cabo-verdiana que se mobilizou para descortinar a identidade do arquipélago.

Jack da Inácia, responsável por registrar no papel as composições musicais do guarda, Teodora, que também gosta de suas músicas, além de Griga, frequentador do bar, não muito simpático à personagem do Guarda.

A segunda seção é composta por Jom Tudinha, que, a bordo de seu barco *Grinalda*, faz a travessia entre duas ilhas do arquipélago, transportando grogue (espécie de aguardente produzida na região, bebida típica de Cabo Verde) e alguns passageiros: a vendedeira, uma senhora magra, uma professora que vinha de outra ilha para o Mindelo, os quatro membros da tripulação e Miguel.

A terceira seção é composta por Jul'Antone, que espera solitário em um bote de dois remos a bebida transportada a bordo do *Grinalda*, sua esposa Guida e a mãe desta, que aguardam na praia.

No final da narrativa um único episódio irá unir as três seções, tendo o Guarda Tói como agente de conexão entre elas.

No conto, Manuel Lopes ressalta a importância da morna (modalidade artística típica de Cabo Verde, que inclui em seu processo criativo a música e a poesia) para sua comunidade, assim como registra versos em crioulo (principal língua falada na região, embora o português seja a língua oficial) e menciona o consumo e o comércio do grogue (espécie de aguardente produzida no arquipélago).

Todos esses elementos são trazidos ao conto como marcas da afirmação de traços que os distinguem da cultura da metrópole.

A população inicial cabo-verdiana foi majoritariamente composta por imigrantes. Os portugueses colonizadores e africanos de diversas etnias, oriundas de diferentes regiões da África, compunham o caldeirão cultural dessa região. Por se tratar de um ponto geograficamente estratégico para o comércio marítimo, Cabo Verde transformou-se em região portuária, tornando-se um grande entreposto comercial.

Entretanto, esta atividade entrou em declínio. Desta maneira, Cabo Verde viu se extinguir sua principal atividade econômica.

A população local teve que se readaptar à nova realidade. As terras da região não eram propícias à lavoura, pois estavam submetidas a longos períodos de seca. Cabo Verde não foi capaz, assim, de implantar uma nova atividade econômica que suprisse a carência deixada pelas atividades portuárias. A pobreza e a fome acabaram por induzir o povo da região à emigração, muitas vezes forçosamente, visto que o próprio Estado se empenhava em enviar parte da população para outras lavouras, fora de seu país, como as de São Tomé e Príncipe.

Foi na segunda edição da revista *Claridade* que o conto “Galo cantou na baía” foi publicado, no ano de 1936, como já posto. Dentro da narrativa, o autor, Manuel Lopes, procura denunciar a pobreza e a exploração dos cabo-verdianos por Portugal. Benilde Justo Caniato sintetiza a força e a intenção do movimento da revista *Claridade* do qual Manuel Lopes fazia parte:

Com a revista *Claridade*, a literatura cabo-verdiana voltou-se para os seus valores culturais. Assim, poetas e prosadores passaram a expressar a autenticidade das ilhas, uma espécie de pré-nacionalismo, que melhor revelava a realidade das ilhas. (CANIATO, 2005, p. 49.)

## **Um ladrão**

“Um ladrão”, de Graciliano Ramos, faz parte de *Insônia*, livro de contos publicado em 1947. Escrito em 1938, teve sua primeira publicação na revista *Brasil Novo*, no Rio de Janeiro, em 1939, sob o título “Uma página inédita de Graciliano Ramos” (LIMA/REIS, 1992, p. 31).

Escrito ao mesmo tempo em que Graciliano trabalhava as narrativas que viriam a compor o romance *Vidas secas* e o livro de contos *Histórias incompletas* (no qual a

ficção que aqui abordamos também será editada), o conto também foi publicado no jornal *A Tribuna*, de Santos (SP), em 1946. Um ano depois, em 1947, será lançado *Insônia*, livro em que o conto “Um ladrão” (já em sua quarta publicação) irá definitivamente figurar entre as ficções do autor.

A narrativa se passa em ambiente urbano, e a maior parte da ação acontece em uma residência, justamente a que o ladrão pretende roubar; é dentro dela que as desigualdades sociais do Brasil das primeiras décadas do século XX serão expostas. Tanto o retrato da elite quanto o da marginalidade estão presentes na narrativa de Graciliano Ramos. Mas é a fisionomia do marginal invasor da residência a que será composta com mais clareza na narrativa, privilegiando os traços dos indivíduos que vivem a realidade da falta e da dependência.

O conto foi construído a partir do depoimento de Gaúcho, companheiro de cela de Graciliano Ramos em seu período de permanência na Colônia Correccional.

A exemplo de “Galo cantou na baía”, como já ficou dito, o tempo da narrativa é composto por uma noite, e traz a prisão do personagem em seu desfecho.

O ladrão que dá título ao conto é o único personagem da narrativa em ação; os demais surgem em suas reflexões, caso de Gaúcho, ou estão dormindo, como os donos da casa. A voz narrativa se servirá do monólogo interior como estratégia para que o leitor tome conhecimento do personagem e das circunstâncias que o levaram até ali. Assim, o retrato do ladrão sem nome nem endereço fica bastante nítido para o leitor. Ele tem reveladas suas necessidades mais urgentes, bem como suas aspirações de futuro, muitas vezes umas opondo-se às outras.

Por fim, gostaríamos de registrar que este conto se tornou, no ano de 1981, um curta metragem de 35 minutos, com a direção de Nelson Pereira dos Santos.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Portal da Academia Brasileira de Letras: [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br). Acessado em 06.2010.

## Capítulo 1 — A lanterna e o farol: estratégias discursivas de distinto alcance

Dentro do que buscaremos analisar neste capítulo, o foco narrativo parece-nos o elemento estrutural mais apropriado para reunir os traços que irão direcionar nossas reflexões. A voz narrativa porta uma infinidade de procedimentos capazes de trazer ao leitor as principais características e elementos do universo ficcional de uma obra literária. Ao longo da história, sua posição sofreu muitas variações, além de diversas tipologias.

Partindo de pressupostos teóricos do ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno, contido em *Notas de Literatura I*, no qual o crítico alemão estabelece uma relação entre as perspectivas narrativas do começo do século XX com as câmeras cinematográficas, buscaremos traçar analogias entre esse argumento teórico e as vozes narrativas dos contos escolhidos. Assim, temos em Adorno:

(...) a nova perspectiva narrativa diminui a distância estética com o leitor: no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.  
(ADORNO, 2006, p. 61.)

A argumentação de Adorno ao comparar a voz narrativa à câmera de cinema sugere que aquela, ao imitar os movimentos desta, teria como resultado uma interferência cada vez menor do narrador, aproximando o leitor da “coisa lida”, forjando uma maior neutralidade do texto.

Nas obras aqui analisadas, temos o narrador em terceira pessoa. Entretanto, é um narrador que tende a se eclipsar em favor da voz dos personagens. Nesse sentido, podemos dizer que há uma aproximação entre o leitor e a coisa lida, como pontua

Adorno, e que, de fato, a imagem do narrador como câmera do cinema com uma maior mobilidade e uma menor interferência parece-nos adequada aos dois contos.

Acrescentaremos aqui que a luz é também fundamental para a construção das cenas, sobretudo se a narrativa se passa à noite, como é o caso dos dois contos analisados.

Se para as pessoas em geral a noite é reservada ao descanso ou a festejos, para as personagens presentes nestas narrativas, figuras que pertencem à fatia marginalizada da população, a noite é o momento de tentar garantir seu sustento, no conto de Manuel Lopes, ou de tentar se inserir numa fatia social mais elevada, como no conto de Graciliano. Vale lembrar que, sem a iluminação natural, os artefatos humanos é que irão conduzir os gestos dos personagens, com a alternância de claridade e penumbra auxiliando ou dificultando a realização de suas contravenções.

Assim, o recurso da iluminação será nosso ponto de analogia, visto que a luz também é um dos elementos fundamentais de uma boa “filmagem”. Se a câmera dirige o foco e seleciona os elementos a serem levados ao leitor, é a luz que irá definir ou não os contornos.

Segundo Benjamin Abdala Junior, o recurso da iluminação, que já era presente no Realismo, sofrerá uma distinção na escrita neo-realista. Antes, ela surgia como uma distinção entre realidade e sonho; na literatura neo-realista se apresentará como instrumento demonstrativo das subjetividades dos personagens, como recurso da voz narrativa, auxiliando-a na expressão do conflito interior/exterior:

Depois, no século XX, em Graciliano e em Carlos de Oliveira, essa luz já não precisa fundamentar-se em pesadelo, para revelar um homólogo pesadelo psicossocial mais abrangente. Aqui a revelação dos personagens – registro de distorções humanas, para além da aparência enganadora – é dada por um jogo concreto de luz e sombra, que motiva a reflexão crítica. A sombra também é significativa, indefinidos aspectos superficiais dos objetos de maneira a imprimir maior complexidade ao princípio da observação e da experiência. Essa forma de representação das superfícies exteriores pelos escritores realistas passou a contar também com os repertórios da linguagem cinematográfica, como



indicamos, para além daqueles provenientes da pintura e da fotografia, como ocorreu no realismo do século XIX. (ABDALA JUNIOR, 2003, p.155-156.)

Nos contos, a luz surge de formas distintas. Enquanto em “Galo cantou na baía” toda a narrativa se passa num ambiente público, em “Um ladrão” o entrecho se dá, em sua maior parte, num ambiente privado. A distinção dos espaços indica a acentuada diferença no tipo e na qualidade da iluminação. As cenas do conto de Manuel Lopes são pontilhadas de luzes: as estrelas no céu, as luzes da cidade, dos barcos e, em destaque, a luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, que fica no Mindelo, na ilha de São Vicente. Embora os personagens passem a maior parte do tempo mergulhados na escuridão, ao menos pode-se ver ao longe uma luminosidade que, se não clareia, no mínimo evita a completa falta de luz. Já em “Um ladrão” é a sombra, a penumbra que predomina. Na ficção o personagem tateia no escuro, e, em alguns poucos momentos, um fecho insuficiente de luz “lambe” alguma parte do ambiente, fazendo-o adivinhar o local em que circula.

Valendo-nos da analogia que ora propomos entre o desempenho da voz narrativa e o recurso de iluminação do cinema, passemos a mostrar a distinção dos movimentos de luz entre os dois contos. Acreditamos que, para o conto de Cabo Verde, a estratégia do narrador será similar à luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, e que, para o conto de Graciliano, a luz irá se assemelhar a uma lanterna de mão.

Em “Galo cantou na baía”, tal como a luz do farol, o foco narrativo irá iluminar e escurecer os personagens de forma alternada, visto que eles estão dispersos pelo espaço. Podemos então dizer que a luz do farol é de longo alcance, dado que ela é capaz de iluminar vários personagens, mesmo que eles estejam afastados uns dos outros.

Em “Um ladrão” a luz irá mudar de intensidade, alternando o fecho entre forte e fraco, sendo a distância pouco alterada, visto que não vai além do alcance dos olhos do protagonista.

Ao analisar o conto “Galo cantou na baía”, o crítico Benjamin Abdala Junior destaca a imagem do farol do Ilhéu dos Pássaros. Para o crítico, o farol, com sua luz intermitente, compõe uma metáfora sobre a estratégia discursiva dos autores claridosos.

Assim escreve Abdala Junior:

O farol liga-se ao campo sêmico de claridade, por oposição à escuridade. Seus facho de luz apontam rumos e ele pode ser entendido como imagem literária do grupo da revista *Claridade*, uma imagem iluminista, mas intermitente. (ABDALA JUNIOR, 2003, p.270.)

Ele acrescenta ainda: “A luz intermitente do farol ilumina em ritmo regular toda a baía dessa cidade” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 270).

Com efeito, a imagem do farol, com sua luz colocada no alto, girando sobre a baía, com seu foco alternando o facho, parece-nos, como já dito, similar à estratégia do narrador.

## 1.1 O farol

Passemos então a observar o percurso da voz narrativa em “Galo cantou na baía”. Neste conto, o primeiro personagem a ser tirado da escuridão é Guarda Tói, que caminha pela praia e busca inspiração para compor uma morna (música típica de Cabo Verde). No escuro da noite, esse personagem nos é apresentado:

Guarda Tói não tinha sono essa madrugada, quem ignora que a inspiração tira o sono como qualquer dor? Como, por exemplo, e segundo a comparação do próprio Tói, a dor do parto. Uma inquietação que ele bem conhecia formigava-lhe no espírito, coisa parecida com a inspiração. Mas era inspiração mesmo, uma irreprimível vontade de se dar, de fazer algo. (LOPES, 1984. p.13.)

Com esse início abrupto, característico do narrador como câmera, conforme pontua Adorno, a primeira referência da voz narrativa informa ao leitor a principal função de Tói em sua comunidade, visto que é guarda de Alfândega, mas mostra-o realizando sua segunda atividade, pois está compondo uma morna, daí a referência à

“inspiração”. Também informa ao leitor o tempo em que se passa a ação, pois diz que é madrugada. Nesta passagem, o narrador informa sobre o sucesso que o personagem tem como compositor de música, chamando a atenção para as relações que ele tem com intelectuais e com a população menos letrada em sua comunidade:

Porque Tói tinha lá suas idéias fixas que ele chamava de filosofia – ficara assente que a morna veio do mar. Como Vênus (imagem colhida num tal de Alcindo que fazia parte de um grupo literário). (LOPES, 1984, p.13.)

Isso indica que o personagem parece transitar com certa desenvoltura entre classes sociais diferentes.

Após algumas páginas da ficção, o narrador deixa Tói mergulhado em seus pensamentos e na escuridão, e passa a iluminar outro elemento do conto. Justamente o farol será descrito na cena posterior:

A boca da baía, na noite sem lua, os tríplices pingos vermelhos do farol rotativo do Ilhéu dos Pássaros mediam os minutos, os segundos, da mais longa viagem do *Grinalda* no canal. (LOPES, 1984, p.18.)

O foco se altera e vai trazer ao leitor o barco *Grinalda*. Destaque-se que a voz narrativa, novamente, reforça a imagem de escuridão da baía, já que a ação se passa “na noite sem lua”; logo, a luz mais alta a iluminar a baía permanece sendo a luz do farol.

Passa o narrador, então, a iluminar os passageiros do *Grinalda*: a vendedeira do Pelourinho, o capitão Jom Tudinha, que comanda a travessia, e um dos quatro integrantes da tripulação, de nome Castanha; os demais permanecem dormindo. Mais três personagens são apresentados – uma senhora que dorme em um dos lados do barco, a jovem professora que permanece acordada, e Miguel, rapaz que irá se interessar pela jovem.

Novamente o foco se altera e vai encontrar Jul’Antone na baía, que se apresenta em estado de semi-vigília, sozinho em seu bote e, como os demais, mergulhado na escuridão:

Jul'Antone, deitado de costas no seu botinho de dois remos, matutava a vida preenchendo o tempo enquanto esperava. De quando em quando levantava a cabeça, prescrustava, os ouvidos atentos. Tornava a pousar a nuca sobre os braços e pensava no que estava acontecendo (...). E esses cais desmantelados — que impressão vê-los mergulhados na noite. (LOPES, 1984, p. 25.)

Lembrando que a decadência do Porto de São Vicente, ao qual o trecho se refere foi deflagrada pela substituição do carvão pelo petróleo, já nas últimas décadas do século XIX, gerando uma crise que seria aprofundada no período da grande depressão. Consequentemente, ocorreria uma drástica redução dos postos de trabalho para os ilhéus.

Logo em seguida, a voz narrativa vai, novamente, abandonar Jul'Antone, único personagem na cena, e passar a focalizar outras personagens, em outro ponto da baía: Guida, esposa de Jul'Antone, e a mãe desta:

No silêncio opaco da noite só o ruído soturno das ondas sobre os seixos da praia enchia os espaços. Nada mais era visível dali que o farol do Ilhéu dos Pássaros que enchia a noite como lágrimas de rubis. // Guida soergueu a cabeça do regaço morno da mãe. Entremunhados ainda do sono, os sentidos da rapariga entrechocaram-se, desarticulados, numa confusa percepção exterior. (LOPES, 1984, p. 26.)

Note-se que a imagem do farol, como único foco de luz visível, é novamente destacada no trecho, e a referência ao silêncio opaco da noite reforça a ideia de escuridão e abandono. O estado de sonolência de Guida e sua mãe parece reportar a um desânimo, uma desesperança, as personagens estão, como Jul'Antone e a maior parte dos passageiros do barco, além de toda tripulação, em estado de letargia. O escritor cabo-verdiano Germano Almeida em depoimento dado à edição comemorativa do instituto Camões ao autor Manuel Lopes, observa que a atuação de Manuel Lopes junto à comunidade de Cabo Verde se dava ainda antes do surgimento de *Claridade*. Assim nos conta Germano Almeida:

Nessa época, Manuel Lopes não só estava em São Vicente como já é um inquieto agitador de idéias. Colabora no *Notícias de Cabo Verde* e noutros jornais, num esforço para despertar o interesse da juventude cabo-verdiana

para os problemas da terra. “Que faz a mocidade cabo-verdiana?”, pergunta ele em texto publicado em julho de 1931, “a que ramo de atividade dedica sua inteligência? Que tem feito até hoje que seja dependente de seu ideal máximo, de seu esforço, quer material, quer intelectual, da sua inteligência e em proveito da coletividade? Nós aqui aos vinte anos somos uns seres fatigados e marasmáticos. A nossa característica é a indiferença e a passividade”. (ALMEIDA, 2001, p.127.)

Essa passividade a que o autor se refere e que aparece no conto, é um dos fatores que sensibiliza o jovem Manuel Lopes, e que, ao trazê-la para a ficção, busca denunciá-la e propor, por meio da literatura, uma mobilização em torno das causas cabo-verdianas, conforme já havia feito pela imprensa, meio este obstruído pela ditadura salazarista.

Voltando ao foco narrativo veremos que, novamente, ele se altera e vai pousar sua luz sobre Jul’Antone, agora mostrando a frustração do personagem por ainda permanecer em sua terra, dado seu desespero diante da pobreza e da parca possibilidade de mudar sua situação. Aqui, a emigração irá surgir como possibilidade de sobrevivência e irá compor o sonho de futuro de Jul’Antone:

“Um dia escondo-me no porão dum vapor. Fujo.” Velha história escrita no seu espírito como em pedra rija. Como um disco, repetitivo. “Fujo...fujo...”. O cadáver de uma esperança que pousava no fundo e voltava, tempo a tempo, à superfície. (LOPES, 1984, p. 26.)

Após algumas reflexões de Jul’Antone acerca da falta de perspectiva de mudança, a luz voltará ao barco *Grinalda* e se fixará no personagem de Jom Tudinha:

O cúter mal se movia, as velas bambas desmanteladas pela calmaria, os arcos espancando o mastro, a portinhola da escotilha tamborilando. Mais vale tempo ruim que calma, repetia para si Jom Tudinha, agastado porque as coisas não estavam de feição. (LOPES, 1984, p. 30.)

A luz continua passeando pela baía e, agora, volta para Guida e sua mãe:

— E aquela luzinha lá, que é? // — Qual luzinha? Só se for lume do farol do mar. Mar tá morto como água na celha. Lume de farol cai no mar e vem até aqui perto. (LOPES, 1984, p. 31.)

Note-se que a mesma queixa de Jom Tudinha, a calmaria do mar, é notada pela mãe de Guida, levando-nos a acreditar que podemos relacionar a calma do mar com a

falta de movimento que se instalou na comunidade da ficção; para bem dizer, apenas Jom Tudinha executava uma ação, pois era ele quem comandava a travessia do barco *Grinalda*. Destaque-se ainda que a referência à luz do farol aparece novamente, mostrando a intermitência citada no início desta análise. Chamamos a atenção para o alcance desta luz, visto que cai no mar e chega até a praia onde estão Guida e a mãe.

Em sua contínua alternância, o foco muda novamente para os passageiros do *Grinalda*, desta vez em direção a Miguel, um desses passageiros, tomado pelo desejo que lhe despertou a professora:

Uma impaciência estimulante, incontida, irresistível fez-lhe erguer o tronco furtivamente – sentiu-se capaz de todas as audácias – puxou a gabardine para as suas cabeças, não fosse nhô Tudinha fazer malograr suas intenções. Pousou a boca ardente nos frios lábios da rapariga, sugou-os avidamente, um pouco desajeitadamente, um pouco brutalmente. (LOPES, 1984, p. 32.)

Nota-se aqui uma mudança de ânimo neste personagem. Se de início Miguel se mostrava tímido e sem coragem, neste momento é tomado por forte impulso e beija a desconhecida, subvertendo seu próprio caráter. Esta mudança, dada durante a travessia, parece-nos sugerir uma alteração no ritmo da narrativa. Começa-se, nesta altura, a romper a inércia, que antes permeava toda a ficção.

Após essa passagem, o narrador volta a Jul'Antone, que espera em seu bote e já consegue avistar a luzinha do *Grinalda*:

De repente — mas aquela luzinha era mesmo de lancha, era lancha com certeza. Vinha tão perto já! As pupilas dilatadas tornaram visível a imagem airosa, como ave do mar adormecida, do falucho *Grinalda* que Jom Tudinha prometera fundear na Pontinha à meia-noite. (LOPES, 1984, p. 33.)

Neste trecho, as pupilas dilatadas de Jul'Antone, reforçam, mais uma vez, o escuro do ambiente. Com a luz do falucho o personagem retoma seu ânimo e entra em movimento. Se antes Jul'Antone estava esperando, parado, ao avistar a luz passa a remar com ritmo acelerado em direção ao *Grinalda*. Assim, também para esse

personagem o momento é de mudança de ritmo, rompe a inércia e se põe em movimento.

Quando o foco narrativo retoma o barco *Grinalda*, podemos perceber que o movimento que se iniciara na passagem anterior, no nosso entendimento, com o beijo de Miguel na professora, vai agora alcançar a tripulação do barco, que antes dormia. Neste momento estão todos em atividade:

Os quatro homens da tripulação, de pé, rostos virados para a proa, empurravam sonolentos, os remos para a frente, impelindo, penosamente, o bojo pesado que se deixava levar como uma grande presa morta.  
(LOPES, 1984, p. 34.)

Neste instante, os grupos, que antes estavam espalhados pela baía, começam a se encontrar. Os passageiros e a tripulação do *Grinalda* com Jul' Antone, que, por sua vez, vai ao encontro de Guida e sua mãe, já portando o galo que dá título ao conto (presente de Tudinha para Guida). Inesperadamente, o galo bate as asas e canta, anunciando a manhã.

O foco narrativo vai ser alterado novamente, centrando-se na figura do Guarda Tói, primeiro personagem que aparece na ficção, mas que havia sido deixado no escuro da madrugada pela voz narrativa e, agora volta a figurar no conto, faltando poucas páginas para seu desfecho. Esta retomada do personagem, neste ponto do conto, nos sugere um giro completo do farol, ou o final de um ciclo, visto que retoma no final o que aparece no início: o protagonista Guarda Tói.

Assim, os núcleos, que estavam apartados uns dos outros durante a madrugada começam a se aproximar, inclusive Guarda Tói, que passeava pela estrada marginal. Em um determinado ponto da baía, estarão todos juntos: “Tói olhou para esse lado, colocou a mão direita atrás da orelha e escutou. Não era do Fortim. Veio mesmo do mar. – Ahn! Cantar de galo, galo canta na baía” (LOPES, 1984, p. 36).

Após escutar o canto do galo, Tói reconhece, com o auxílio da luz da manhã que já começara a apontar, os contornos do barco *Grinalda*, segue até onde estavam os demais personagens, apreende o contrabando e encaminha à prisão Jul'Antone e Roberto (um dos quatro tripulantes do *Grinalda*).

Lentamente, a luz do farol passa a dar lugar à luz da manhã. Neste momento há um corte na narrativa, momento em que o leitor irá se afastar dos personagens até agora focalizados, passando a acompanhar o protagonista Tói que, àquela altura, já se encontra no bar da Salibânia, festejando, ao lado de personagens secundários, a apreensão do contrabando que se dera na madrugada. Os personagens que acompanhamos durante a noite estão, agora, fora do alcance da luz do narrador.

Assim termina a noite em Cabo Verde, com a prisão dos contrabandistas e, conseqüentemente, com a frustração da atividade noturna.

## **1.2 A lanterna**

Principiaremos agora a analisar outra noite, agora no Brasil, com outra espécie de crime como principal ação da narrativa, um roubo a residência.

Para esta ficção, Graciliano Ramos, tal como Manuel Lopes, selecionou o narrador em terceira pessoa, mas o seu foco acompanhará um único personagem, exatamente o ladrão que nomeia o conto.

Retomando a analogia proposta entre a voz narrativa e a iluminação das cenas, buscaremos relacionar a luz dirigida no foco narrativo em “Um ladrão” a uma lanterna de mão, instrumento comumente utilizado em roubos noturnos e que, com sua pequena força luminosa, auxilia a localizar pontos no ambiente, mas mantendo-o escuro ao mesmo tempo. Com a lanterna de mão não vemos o conjunto, mas pequenas partes.



Acreditamos que, mesmo que o personagem não estivesse portando tal instrumento na narrativa, podemos relacionar o foco narrativo a ele, pois trata-se de um instrumento de uso individual, assim como será o desempenho do narrador, que irá manter seu foco alinhado à perspectiva do protagonista, conforme já colocamos.

Em um primeiro momento, o narrador irá aparecer e anunciar que contará uma história, antecipando, desde o início, que o final será de frustração. Ele fará considerações gerais acerca da marginalidade e, mais especificamente, sobre o indivíduo que realizará a ação:

O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados. (RAMOS, 1985, p.19.)

O narrador irá, então, apresentar a falta de experiência do rapaz e sua insistência em adotar uma atividade para a qual, segundo o próprio narrador, não havia sido talhado:

Por enquanto, nenhuma esperança em se acomodar àquele meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico. (RAMOS, 1985, p. 20.)

Após a breve apresentação que faz do personagem, a voz narrativa passa, então, a descrever a noite do roubo. Acompanha o personagem quando ele ainda está na rua, criando coragem para executar a ação. O tempo é marcado: “Passava da meia-noite” (RAMOS, 1985, p. 23). A insegurança do rapaz surge ainda antes que ele entre na casa, feito que realiza sem grandes dificuldades.

Ao penetrar na residência, uma pequena faixa de luz passa pela fresta da porta, mas, no interior da casa, a luz é insuficiente:

Entreabriu a porta, mergulhou numa pequena faixa de luz que passou pela fresta, correu o trinco devagarinho. Avançou, temendo esbarrar nos móveis. Acostumando a vista, começou a distinguir manchas: cadeiras baixas e enormes que atravancavam a saleta. (RAMOS, 1985, p. 26.)

Note-se que o ambiente não tem iluminação, mesmo assim parte dele é reconhecida pelo rapaz, como se houvesse uma luz parcial na escuridão do ambiente.

Essa luz parcial comporá a maioria das cenas da narrativa: “Acendeu a lâmpada e logo se arrependeu. O círculo de luz passeou pelo soalho, subiu numa cadeira e sumiu-se. A escuridão voltou. Temeridade acender a lâmpada” (RAMOS, 1985, p. 26).

E logo em seguida: “Penetrou na sala de jantar, escancarando muito os olhos. Agora os objetos estavam quase visíveis. Uma sombra alvacenta descia pela escada, havia luz no andar de cima” (RAMOS, 1985, p. 26).

Como podemos notar, a ausência de luz faz com que o personagem não consiga ver além de partes da mobília. Pode-se dizer, assim, que a luminosidade é parca e o rapaz caminha sobre um lusco-fusco. O mesmo ocorre com a voz narrativa, já que não enxerga além do que o próprio personagem pode vislumbrar, apegada que está a ele.

Assim, além dos ambientes parcialmente focalizados, a voz narrativa trará ao leitor fragmentos da vida da personagem e de seus pensamentos, reportará sua infância, mas apenas em ambiente escolar. Não há referência sobre pai, mãe ou irmãos, bem como não se precisa seu local de nascimento, localizando sua infância em um subúrbio qualquer do Brasil. Pela construção da personagem sabe-se que é uma vítima da fome e morador de rua: “Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua” (RAMOS, 1985, p. 23).

Fica então o leitor conhecendo partes da vida do ladrão, da sua infância apenas a experiência escolar, de sua vida atual sua situação de miséria, nada mais, nenhum laço afetivo, nenhum parentesco.

Durante o andamento da ficção, torna-se nítida a aderência da voz narrativa ao personagem, que não se afasta dele e, pelo contrário, é capaz de vasculhar pequenos detalhes de sua fisionomia e sensações, mostrando uma aproximação do foco, como se o

facho de luz da lanterna saísse do ambiente externo para retratar o interior do rapaz, conforme excertos:

Subiu um degrau, parou arfando, subiu outro, experimentando uma sensação de enjoo. A casa mexia-se, a escada mexia-se. A secura da boca desapareceu. Dilatou as bochechas para conter a saliva e pensou no queijo, nauseado. Adiantou-se uns passos, engoliu o cuspo, repugnado, entortando o pescoço. (RAMOS, 1985, p. 27.)

Tal aproximação irá se repetir em outros momentos da ficção, em que a voz narrativa irá trazer detalhes minuciosos das cenas, como a que se segue:

Retirou-se precipitado, fazendo esforço enorme para se conservar em silêncio. Faltou-lhe o ar, as lágrimas saltaram-lhe, as veias do pescoço endureceram como cordas esticadas. Atravessou o corredor correndo desembestadamente, desceu a escada meio doido, sacudindo-se desengonçado, a mão na boca. Sentou-se no último degrau e esteve minutos agitado por pequenas contrações, um som abafado morrendo-lhe na garganta, asmático, penoso, resfolegar de cachorro novo. Pôs-se a arquejar baixinho, extenuado, procurando livrar-se de um pigarro teimoso que lhe arranhava a goela. Enxugou um fio de baba, pouco a pouco se recompôs. (RAMOS, 1985, p. 31.)

Note-se que nesta passagem o narrador focaliza desde seu correr desembestado até as veias do pescoço e um fio de baba, detalhes minuciosos da cena, apesar da pouca luz que há no ambiente. Se pensarmos na luz que emite uma lanterna pode-se notar que, quanto mais próxima do objeto ela estiver, mais nítida e detalhadamente se pode percebê-lo; já quando ela é dirigida para um objeto mais distante, percebe-se apenas partes de uma superfície maior e com menor nitidez. É o que nos parece que ocorrerá neste excerto: “Virando-se o rosto, viu-se no espelho do guarda-vestidos e achou-se ridículo, agachado, em posição torcida” (RAMOS, 1985, p. 28).

Aqui, a visão é menos minuciosa; apesar disso, a cena compõe um retrato patético da personagem, construído a partir de sua própria subjetividade. Acreditamos que essa visão ridicularizada da própria figura vai conflitar com o gesto de heroísmo que o rapaz julga estar cometendo – ele tem a coragem para executar o roubo, mas a imagem que faz de si próprio parece contradizer tal valentia.

O gesto de subir e descer escadas se repete diversas vezes, mostrando um ritmo frenético e, ao mesmo tempo, sem rumo certo, como se o rapaz vagasse à toa na residência, visivelmente desorientado. A primeira vez que sobe as escadas é na execução do roubo, a subida é interrompida por um acesso de tosse. Posteriormente, o ladrão retoma seus passos e consegue subir, encontra uma carteira; por não haver luz suficiente onde estava para contar o dinheiro, entra em um quarto que permanece com a luz acesa; lá avista uma jovem que dorme nua, volta a descer as escadas, mas se arrepende no meio do caminho e volta a subir, desta vez guiado apenas pelo desejo:

Dirigiu-se à saleta, voltou com a tentação de entrar nos quartos, trazer de lá alguns objetos para vender ao intrujão. Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria. O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer. // Pisou a escada e estremeceu. As razões que o impeliam sumiram-se, ficou o peito descoberto. (RAMOS, 1985, p.34.)

Nesta passagem, a parte tem mais força que o todo, visto que todas as razões que o levaram à casa e que tornavam urgente sua saída foram esquecidas em favor do seio nu da jovem. O desejo que essa imagem lhe causou foi o elemento utilizado pelo narrador para representar a força do impulso sexual.

No romance *Angústia*, o narrador-personagem Luiz da Silva, ao observar Marina (moça que lhe desperta desejos), tem seu campo de visão prejudicado por uma cerca que separa sua casa da dela. Ele passa, então, a observá-la e imaginá-la em pedaços:

Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me parecia. As nádegas cresciam monstruosamente – e eu mal podia respirar. Se D. Adélia e Vitória viessem ali, veriam aquela armada: Marina despida, curvada para frente, mostrando um traseiro enorme. (RAMOS, 1975, p.56.)

Note-se que as nádegas da moça parecem se destacar do restante de seu corpo, visto que elas cresciam “monstruosamente” aos olhos do narrador. Assim, fragmentando a cena, o narrador foca em elementos essenciais, evitando uma descrição mais detalhada do todo.

Este recurso também se repete em *São Bernardo*, quando Paulo Honório, também narrador-protagonista, ao subir na torre da igreja, observa sua fazenda e, novamente, a visão fragmentada é responsável pela construção da cena:

Lá de cima escutava o barulho que Marciano, invisível, fazia. E, pelas quatro janelinhas abertas aos quatro cantos do céu, contemplava a paisagem. Por uma delas via embaixo um pedaço do escritório, uma banca e, sentada na banca, minha mulher escrevendo. Com um ligeiro desvio de olhos, afastava a cena familiar e corriqueira, divisava o oitão da casa, portas, janelas, um canto da sala de jantar. (RAMOS, 1979, p. 154-155.)

Dessa forma a paisagem da fazenda São Bernardo é trazida ao leitor em fragmentos — a presença de Marciano é marcada apenas pelo som, da parte interna da propriedade: um pedaço do escritório e sua esposa e um canto da sala de jantar, da parte externa da casa: portas e janelas.

O crítico Antonio Candido nos mostra que este recurso de compor a narrativa, trazendo ao leitor o universo da ficção por meio de fragmentos, é recorrente na obra de Graciliano Ramos:

Isto se manifesta em vários aspectos da sua escrita, como, para citar um caso, a técnica seletiva, a composição por meio de fragmentos. João Valério constrói os caetés, um pouco humoristicamente, com pedaços de conhecidos; Paulo Honório explica que o seu método consiste em extrair o sumo dos acontecimentos e pôr fora o acessório, como bagaço; mais tarde, em *Vidas secas*, a visão se elabora por meio de uma justaposição de ângulos parciais, enquanto *Infância* acompanhará a natureza episódica da memória infantil. (CANDIDO, 1967, p. 111.)

Pois bem, no conto que estamos analisando não é diferente, e tal recurso é percebido mais nitidamente em dois momentos, no já citado seio da jovem e no retrato da burguesia feito tendo como elemento apenas um braço: “(...) avistou um braço caído fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda, anéis enfeitavam os dedos grossos” (RAMOS, 1985, p. 28).

Como sabemos desde o começo da narrativa o rapaz será preso, pois, após alguns momentos observando a moça, rouba-lhe um beijo. Ela reage ao beijo com um grito, despertando os moradores da casa. Note-se que o quarto em que a moça dorme é o

único ambiente totalmente iluminado na ficção; essa luz é descrita já no início da narrativa, e no final é ela que irá conduzir o rapaz para o gesto que o levará à prisão: “Queria entrar no quarto iluminado, mas não conseguia saber o que lhe empurrava para lá” (RAMOS, 1985, p. 29).

A última vez que o rapaz desce as escadas já é sem cuidado, correndo e despencando até o último degrau. O dia amanhece e ele é encaminhado à prisão. O desfecho, aqui, é semelhante ao do conto de Manuel Lopes, pois as expectativas são frustradas com o raiar do dia.

Ao contrário de “Galo cantou na baía”, que tem no canto do galo o alerta para o guarda executar a prisão, nesta narrativa tanto o galo quanto o guarda noturno passam sem alterar os rumos da ficção.

Na ficção de Cabo Verde o beijo roubado que Miguel dá na professora, embora não correspondido, não repercute no destino dos passageiros. Em “Um ladrão”, é justamente o beijo que irá alardear a presença do intruso, levando-o à prisão:

Novas pancadas de relógio, novos apitos e cantos de galo, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente, voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça. (RAMOS, 1985, p. 35.)

Com isso, desceu pela última vez as escadas:

Sabe que ouviu um grito de terror e barulho nos outros quartos. Lembra-se de ter atravessado o corredor e pisado o primeiro degrau da escada. Acordou aí e adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. (RAMOS, 1985, p. 35-36)

A queda aqui é tanto física quanto moral, pois, chegando ao último degrau, além de ferido, passará de marginal principiante a elemento que comporá a população carcerária da colônia correcional. Perde, assim, sua única vantagem: a liberdade.

Tal como no conto de Manuel Lopes, a prisão chega junto com a manhã. Mas há uma diferença marcada. A prisão de Jul’Antone repercute em sua comunidade, na voz de Griga, que chama a atenção do Guarda para as dificuldades na vida do novo

prisioneiro, buscando justificar a iniciativa do contrabando, dando um tom mais humanizado ao desfecho, conforme excerto:

— Sim, e agora? Tu naturalmente não o conheces, mas eu conheço Jul'Antone. Rapaz direito, ele. Vida nhanida nesta nossa terra, faz um cristão dar seu jeito para endireitar a espinha. Que mal faz aos outros? Também conheço a Guida com quem ele vive. Também conheço a filhinha deles os dois. Tu conheces, ahn? Naturalmente não... (LOPES, 1984, p. 41.)

Já no conto de Graciliano, a história do rapaz será contada nos autos do processo, e de sua vida só se conhecerá o crime, ele se transformará em um número de carceragem – conforme excerto: “O resto se narra nos papéis da polícia, mas ele, zozzo, moído, só conseguiu dar informações incompletas e contraditórias. É em vão que o interrogam e machucam” (RAMOS, 1985, p. 35).

### **1.3 Da onisciência intrusa à seletiva e à seletiva múltipla**

Para falar da voz narrativa em “Um ladrão” e “Galo cantou na baía” é importante especificar os discursos selecionados pelos autores para construir as ficções.

Como já dissemos, os dois autores têm sua escrita identificada com a estética neo-realista e, nessa condição, irão selecionar personagens do universo marginal de cada comunidade. Para trazer ao leitor o perfil de cada personagem, ambos se utilizarão do discurso indireto livre, mas haverá também momentos em que se utilizarão do discurso direto, embora estes sejam pouco frequentes.

Diante das possibilidades de tipologias para nomear a voz narrativa, apesar de sabermos que uma única nomenclatura não é capaz de dar conta das inúmeras estratégias que os autores podem utilizar ao contar uma história, selecionamos para este trabalho as definições propostas por Norman Friedman em seu texto “O ponto de vista na ficção”, pois foram as que nos pareceram mais próximas de explicar o discurso dos contos. Para esse crítico, enquanto o narrador onisciente intruso fala por sumário, ou

seja, faz um resumo dos acontecimentos e os traz ao leitor, acrescentando suas opiniões, o narrador de onisciência seletiva e onisciência seletiva múltipla se utiliza da dramatização, ou seja, fala pela cena, que é construída a partir dos pensamentos e impressões dos personagens. Ligia Chiappini M. Leite adiciona à tipologia de Friedman a observação de que “o discurso indireto livre é também uma das características dos narradores de onisciência múltipla e seletiva” (LEITE, 2005, p. 48). Assim é descrita a onisciência seletiva múltipla por Friedman:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa as suas marcas. // Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente, quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. // Poderíamos questionar de que maneira, exatamente, este modo de apresentação, em que o autor nos mostra estados internos, difere da onisciência seletiva normal, em que o autor perscruta as mentes de seus personagens e conta-nos o que está se passando por lá. A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro o sumariza e explica depois que ocorre (narrativa). (FRIEDMAN, 2002, p. 177.)

Já a onisciência seletiva é dada pelas mesmas características apresentadas na onisciência seletiva múltipla, em que Friedman destaca a principal diferença:

Aqui o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição por diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo. As demais questões têm as mesmas respostas da categoria anterior. (FRIEDMAN, 2002, p.178.)

#### **1.4 A voz solidária de Manuel Lopes**

Para “Galo cantou na baía”, segundo a tipologia dada acima, o narrador é de onisciência seletiva múltipla; entretanto, também apresenta características de onisciente intruso. Será onisciente intruso, pois a presença de um narrador é evidente para o leitor, ele fará observações acerca do que se passa. Não obstante o modo de narrar por sumário, típico do narrador onisciente intruso, não prevalecer na ficção, o recurso da construção da cena e do personagem falando por si ocorre majoritariamente. Então,



podemos dizer que há um narrador de onisciência seletiva múltipla, com marcas de onisciência intrusa.

Para trazer a realidade que busca construir no conto o autor privilegia os depoimentos de quatro personagens: Guarda Tói, protagonista, e os três personagens secundários: Jom Tudinha, Jul'Antone e Miguel. Cada um será responsável por transmitir um estado de carências naquela noite. Acreditamos que Jul'Antone, Jom Tudinha e Miguel tenham uma maior aderência da voz narrativa, ao passo que Guarda Tói, apesar de protagonizar a ficção, abrindo e fechando a trama, tem sua figura construída por meio de contradições e de uma certa dose de ironia<sup>11</sup> (assim entendemos) da voz narrativa, ou seja, por haver mais intrusão na construção deste personagem, há uma possível interferência na simpatia (menor) do leitor por ele.

O personagem de Jom Tudinha também é construído pelo narrador com o discurso indireto livre. De início Jom Tudinha será apresentado pelo narrador, mas este logo irá se eclipsar em favor da voz do personagem. Vejamos um exemplo em que seus pensamentos chegam ao leitor por meio da onisciência do narrador:

As trevas da noite ocultavam a humilhação do velho homem do mar que se sentia quase impotente para evitar que a corrente do Canal fosse mais timoneiro que ele – marinheiro de alto bordo com um passado glorioso de mar largo, e que nos seus tempos de flostria como gostava de basofiar, chegara a governar *three masters* até New Bedford, ida e volta, sempre e honradamente, e com toda a segurança de quem sabe o seu ofício. “No meu tempo de moço de câmara, bem novinho ainda, era eu o primeiro a ver *light ship* na costa da América. Eu sentia o cheiro da terra. Na hora certa punha-me de vigia. Se não acreditam é perguntar.” (LOPES, 1984, p. 18-19.)

Note-se que, se a princípio é o narrador quem expõe as angústias do marinheiro, posteriormente é o próprio personagem que descreverá sua experiência em um exemplo

---

<sup>11</sup>Para esta análise, adotamos o sentido de ironia mais próximo do senso comum, afastando-nos dos diversos conceitos que esta palavra porta, por não ser tema de discussão na dissertação a evolução deste conceito. O sentido aqui utilizado é: “Definia-se o termo com algo que ‘diz uma coisa, mas significa outra’, como uma forma de ‘elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar’, e como um modo de ‘zombar e escarnecer’” (MUECKE, 1995, p. 33).

de discurso indireto livre. Mas gostaríamos de chamar a atenção para momentos de discurso direto deste personagem, conforme excerto:

— Estou a fazer força pra ele não sair da rabuja da corrente, não deixo ele fugir do caminho da água, esteja você descansada. É só o que posso fazer por agora. Não tem vento, não tem perna. Vento é perna de falucho. Mas corrente já está a virar, é só um nadinha e rodeamos a ponta do João Ribeiro, redemoinho pega falucho e mete dentro da baía. Nem que entrar em popa, o que tem de ser tem muita força, uá! (LOPES, 1984, p. 22.)

Neste trecho, o leitor tem acesso à fala de Tudinha e, com ela, temos uma referência à oralidade cabo-verdiana, não obstante este parágrafo não ter expressões em crioulo local. Em outro trecho, o autor vai introduzir palavras em crioulo, novamente em discurso direto e na voz de Jom Tudinha: “– Dormir no mar é coisa *sabe* – insistiu, mangando, nhô Tudinha – é *coma* menino no berço, comadre Tanha. Mas esteja descansada. Agorinha assim estamos entrando na Matiota” (LOPES, 1984, p. 22, grifo nosso).

Aí está a expressão “sabe” que, em crioulo, significa saboroso e que irá compor, ainda, as falas de Salibânia e Theodora. Sabemos que uma das preocupações dos claridosos é justamente trazer traços específicos da região, traços esses que viriam a valorizar a experiência do homem cabo-verdiano. Assim, o crioulo, por sua singularidade, é registrado na ficção. Entretanto, é colocado em discurso direto, diferenciando a fala do narrador da fala dos personagens. Acreditamos que a escrita de Manuel Lopes é solidária aos indivíduos marginalizados de Cabo Verde, mas é consciente de que, embora pertença ao local, à cultura da região, não pertence à fatia social retratada na ficção, pois o autor faz parte da minoria letrada. Assim, a consciência que o autor tem do abismo social que o separa da população marginalizada é a justificativa para a escolha pela diferenciação entre a fala dos personagens e a fala do narrador. No conto “Ao desamparinho”, Manuel Lopes busca evidenciar a necessidade de os intelectuais da região voltarem o olhar para sua gente, “fincarem os pés em sua

terra”, ao apresentar dois intelectuais com disposição distinta diante da realidade que os cerca. Aqui ele nos apresenta o diálogo entre o narrador protagonista e seu amigo Tuca:

Para interromper, levantei os dois braços e gritei: // — “Homem, para! Que estais pr’ái a dizer?! Julgas que somos políticos? Nunca sonhamos ser deputados. Não temos a ilusão de endireitar nada, íamos direitinho ao Tarrafal.<sup>12</sup> Tu parece que não estás nesse mundo, mundo de barbiche, de cautelas. O nosso objetivo é apenas literário. Estamos tentando atualizar-nos. Tomando consciência da nossa realidade social, investigando o nosso património cultural, não sei se percebes.... Em suma, no sentido de valorizar... // — “Não me faças rir, moço. Valorizar a miséria descrevendo-a olímpicamente, como uma simples paisagem – o turismo da miséria, o pitoresco da fome, alheios à penúria e ao drama do homem depauperado... Vocês devem lidar com o povo, com os verdadeiros depositários desse património que vocês procuram, ridiculamente, salvar... (LOPES, 1984, p. 170.)

Note-se que a conversa estabelecida pelos personagens, em discurso direto, tem a fala distinta das que compõe o conto “Galo cantou na baía”. Aqui, embora o tom seja coloquial, a língua é expressa de acordo com a norma, diferenciando-se sobremaneira da fala do povo. Tal distinção, em nosso entendimento, não é feita de forma arbitrária, havendo uma intenção em distinguir os discursos, não atribuindo ao intelectual a mesma dicção da população.

Assim, embora solidário aos seus personagens, o narrador de Manuel Lopes se posiciona acima, com uma visão privilegiada, que lhe permite trazer seus dramas e esclarecê-los para o leitor. Poderemos notar a solidariedade da voz narrativa para com os personagens, mas também sua visão crítica, sobretudo na construção do Guarda Tói, conforme veremos mais adiante.

Entre os personagens que compõem a ficção e se mostram portadores de maior simpatia do narrador, temos Miguel, um dos passageiros do barco *Grinalda*, que tem o discurso indireto livre como responsável por transmitir a experiência do rapaz:

Pensava na jovem desconhecida deitada junto dele, e todos os seus nervos vibravam como cordas duma viola lançada ao vento. Quem lhe dera que ela o escutasse, falar-lhe com intimidade e ternura, desabafar assim: “Sabe? Sou um homem só...” Nada mais. Apenas uma súplica. E esperar. (LOPES, 1984, p. 20-21.)

---

<sup>12</sup> Prisão do Tarrafal: construída pelo governo Salazar, destinada a presos políticos, fundada em 1936.

Para este personagem, a voz narrativa faz um retrato sensível, destacando sua carência e solidão. Não parece haver, por parte do narrador, nenhum julgamento negativo adjacente ao mostrado, ele apenas traduz o lirismo do personagem.

Assim como Miguel, o personagem de Jul'Antone também é construído por meio do discurso indireto livre, com ocorrências de discurso direto. Os marcadores para o discurso direto utilizados por Lopes são as aspas e o travessão, e tais marcadores figuram três vezes na construção de Jul'Antone, ainda assim atribuindo-lhe uma fala muito pequena, como “Fujo, fujo” (LOPES, 1984, p. 26).

Por outro lado, a voz narrativa traz esse personagem com pormenores, tendo o leitor acesso a muitos elementos que o constituem, sobretudo através das reflexões do próprio personagem: seu passado, seu presente, sua esposa, filho e sogra, as diversas profissões que exerceu, bem como seus anseios de futuro. Este personagem, embora secundário, carrega o perfil bem definido dentro desta narrativa de ficção.

Entendemos que isso se justifique por este ser um representante emblemático do universo marginalizado que o autor busca trazer à narrativa, figurando em suas reflexões as principais discussões da sociedade cabo-verdiana do período: a questão da emigração, o declínio do porto, a queda dos postos de trabalho, a fome que se instalou nos lares do arquipélago:

Porto Grande tem muito o que contar, assim pensava Jul'Antone. E todos os outros que viviam na ourela do cais. Pobreza é escola, e é história grande nesta terra pequena. Era neste caldeirão da baía que refervia a miséria ou o remedeio da Ilha. (LOPES, 1984, p. 29.)

Note-se por este trecho que seu pensamento é comum a “todos os outros que viviam na ourela do cais”, e que se destacam a miséria do povo e a importância do Porto para a vida da comunidade. A citação nos parece uma denúncia das condições sociais de

Cabo Verde, além de destacar o longo período em que sua população viveu sob aquelas condições.

Finalmente, nos parece oportuno analisar a voz narrativa quando esta atua na construção do protagonista: Guarda Tói, especialmente por haver contradições nessa construção, o que possibilitaria interpretações conflitantes por ser ele, no conto, o representante da opressão, mas também por ser compositor de mornas, um representante da cultura do arquipélago, portanto. Não obstante o paradoxo das atividades, acreditamos tratar-se de atividades complementares. Parece-nos que, para ele, o narrador se utiliza de ironias que reforçam o caráter ambíguo que Tói possui na trama. Em sua construção, a onisciência intrusa ocorre com maior frequência do que na dos outros, com um maior número de observações, deixando sempre uma possibilidade de interpretação dúbia ao leitor. Assim a voz narrativa apontará a constituição de seu caráter:

Entre denunciar os irmãos ou não, Tói era implacável na defesa da sociedade e da profissão. Mais nesta que naquela. A percentagem que lhe caía nas mãos era tentadora para quem vivia de um salário de fome. Assim... O lirismo amenizava as penosas filosofias do homem lobo do homem. As mornas adocicavam-lhe as asperezas da vida e serviam de ponto de reconciliação com os outros. Tói tinha um coração de pomba. As garras e o bico de milhafre seriam, talvez, postiços. Ultimamente andava cabisbaixo, as mornas surgiam de raro em raro. O porto estava agora criando caruncho, virando velho, a ter saudade do passado. E a sorte já não o bafejava porque estava ligada ao movimento do porto, era o seu over-time. (LOPES, 1984, p. 16.)

Neste trecho podemos perceber uma intrusão maior do narrador, quando ele se interpõe entre as justificativas do guarda e o leitor. Ao acrescentar “mais desta que daquela”, sugere que entre os irmãos e seu dinheiro ele fica com o segundo. Também representa ironia do narrador quando ele fala em “coração de pomba”, com possíveis bico e garras postiços. Em seu cotidiano, o que o personagem mostra com frequência são justamente o bico e as garras de uma ave de rapina: “Tinha faro para surpreender contrabandistas” (LOPES, 1984, p. 16). E ainda: “O Guarda Tói descobria-os como

gato velho” (LOPES, 1984, p. 16). Essas observações são mais próprias de um animal de caça que de um pombo. Não há momentos em que se possa notar tal coração em sua práxis, nem mesmo em sua práxis criativa, pois, como aponta o narrador, sua concepção de mornas estava diminuindo juntamente com o movimento do porto, ou seja, juntamente com as apreensões de contrabando. Seria o mesmo que dizer “seu talento murcha se sua renda diminui”, estabelecendo uma relação de proporcionalidade direta entre a inspiração e o lucro.

Para exemplificar esta relação entre o que o guarda fatura e seu talento está justamente seu procedimento na noite narrada, pois, mesmo compondo uma morna que fala de pobreza, ele não titubeia em prender Jul’Antone e seus companheiros; pelo contrário, a prisão até motiva o título da canção, que principiava assim:

“Sê rosto é sol de nhá pobreza,  
Nhá rosto é céu que tá variã:  
Se Sol bem, ta faze clareza,  
Ma só el dxo’m, scuro tapa.” (LOPES, 1984, p. 17.)

Note-se o tom solidário que ele parece adotar ao escrever a primeira quadra, antes de apreender o contrabando. Após tal apreensão o tom mudará radicalmente, e o lirismo rapidamente dá espaço a um tom belicoso e truculento, mais afim com sua personalidade.

Olha. – Tói virou-se, apontou o dedo para o almoço. Passara-lhe outra imagem pelo espírito. Um galo de guerra, com o seu grito de alerta, alerta está! Alerta contra os que infringem as regras. Assim mesmo, contra todos os contrabandos do mundo. Alerta está! – Sê rosto não. Quero antes... – cerrou as pálpebras com raiva. Põe lá: “Galo canta na baía”. Assim mesmo. Galo canta na baía. (LOPES, 1984, p. 42.)

Assim, podemos dizer que o tema da pobreza que Tói utiliza na sua composição é apenas um empréstimo, visto que, na realidade, a única pobreza que parece sensibilizá-lo é a própria. Em sua função de compositor busca, apenas, angariar a simpatia de seus companheiros, nada além, como poderia se supor, como denúncia ou

solidariedade. Por esta razão é que acreditamos que as atividades de compositor e guarda – a princípio conflitantes, nos parece – findam por se complementar, uma vez que acabam fortalecendo o personagem do guarda. Vem a calhar a divulgação de uma morna quando ele executa uma prisão. O evento da morna acaba se sobrepondo ao evento da prisão, ao menos aparentemente.

### **1.5 A voz compreensiva de Graciliano Ramos**

Para “Um ladrão”, Graciliano também escolheu a terceira pessoa, com a onisciência seletiva, apesar de haver alguns momentos de onisciência intrusa, uma vez que o texto apresenta características destes dois narradores.

Em um primeiro momento a narrativa é do tipo sumário, em que a voz narrativa irá resumir o que será pormenorizado posteriormente, sempre dando opiniões acerca do que se passou. Entretanto, em sua segunda parte, o texto será composto sobretudo por cenas, e a voz narrativa, por meio do discurso indireto livre, dará lugar à voz do personagem, sob cuja perspectiva tudo se verá. A aderência da voz do narrador à personagem se dará de tal maneira que, em certos momentos, ficará difícil distinguir quem fala. Sabe-se que o conto “Um ladrão” é a escrita de um caso que foi contado a Graciliano por Gaúcho, companheiro de cela do escritor alagoano, durante o período que viveu na Colônia Correcional e que o autor recriou em *Memórias do cárcere*. Entretanto, ao reescrever a história que Gaúcho lhe contou, faz modificações e explora os atos de apenas um ladrão, em vez dos dois da história que ouviu. Gaúcho, ladrão sem muita habilidade, irá aparecer no conto como um perito no assunto.

Assim, a voz narrativa aparecerá logo nas primeiras linhas, apresentando um resumo do que irá contar e fazendo considerações sobre o ocorrido: “O que o desgraçou

por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou, dois” (RAMOS, 1985, p. 20).

Podemos perceber aqui que o desfecho está antecipado, pois já sabemos que algo desgraçou o personagem, pois a voz narrativa apresenta o protagonista e antecipa ao leitor o descompasso entre a atividade e a personalidade do rapaz:

(...) pisa como se estivesse na rua – e tudo corre bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade. Convém saber mexer-se rapidamente e sem rumor, como um gato: o corpo não pesa, ondula, parece querer voar (...). (RAMOS, 1985, p.19.)

E acrescenta: “O indivíduo a que me refiro não tinha alcançado essa andatura indispensável” (RAMOS, 1985, p. 20).

Já sabemos de modo antecipado que se trata de um ladrão de residência, visto que o título já indica a atividade e que este parágrafo aponta sua entrada nas casas.

Temos aqui uma narrativa do tipo sumário; entretanto, ao começar a contar a noite do roubo, a voz narrativa recorre à cena, e passa a aderir à perspectiva do personagem:

Principiou uma soma, que se interrompeu muitas vezes: os dedos tremiam, os números atrapalhavam-se. Impossível saber quanto havia ali. Machucou as notas na algibeira da calça. Bem, contaria depois a grana, quando estivesse calmo. Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante, onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Nenhum jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim, comprometedores. Ia endireitar, criar vergonha, virar pessoa decente, arranjar um negócio qualquer longe de Gaúcho. Sim senhor. Apalpou o rolo de notas através do pano, meteu o botão na casa da algibeira. Criar vergonha, sim senhor, o que tinha ali dava para criar vergonha. (RAMOS, 1985, p. 30.)

Podemos perceber neste trecho a ausência de marcadores para o discurso direto; apenas no início do parágrafo aparecem os dois pontos. A voz continua sendo a do narrador, entretanto: “os dedos tremiam, os números atrapalhavam-se”. Mas o trecho “abandonaria o morro e iria viver num subúrbio...” parece-nos trazido ao leitor diretamente pela personagem, como parte de seus planos. Assim, podemos dizer que há uma fusão entre a voz narrativa e a voz do personagem, a ponto de confundir o leitor.



Não nos parece perceptível nenhuma intrusão do narrador, que se mostre mais conhecedor do destino do personagem que ele próprio, mesmo este já tendo sido antecipado no início do conto.

Alfredo Bosi, ao analisar o narrador no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, também escrito em terceira pessoa como “Um ladrão”, atribui à voz narrativa o poder de tudo saber e de se pôr acima dos personagens:

Volto a falar do narrador. Este olha de cima, da História brasileira já conhecida, o destino do seu vaqueiro. Sair de um ciclo que ao retirante parece natural, e rumar para alguma cidade grande do Sul, onde faça chuva ou faça sol, precisa-se de mão-de-obra barata. // A luz do ciclo maior do capital, que atrai o pobre do sertão à cidade, as imagens finais de Fabiano aparecem como signos da impotência de quem não percebeu a marcha de sua própria história e a fatalidade que a constitui. Mas o narrador as conhece e pode enunciá-las. (BOSI, São Paulo, 2003, p.22.)

E ainda:

O corte é nítido. De um lado, a mente do vaqueiro, que se contenta com formas de medicina vicária; de outro, a mente do escritor, que timbra em manter o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. O intervalo entre ambos é largo, mas não é vazio. O autor traz consigo um saber que a sua concepção crítica da sociedade não vê por que recalcar. Daí lhe vem a possibilidade de emitir juízos sobre o comportamento do vaqueiro... (BOSI, 2003, p.24.)

Pois bem, no conto aqui analisado, o narrador em terceira pessoa irá, a nosso ver, percorrer o caminho inverso do narrador de *Vidas secas*, pois, se a princípio já deixa claro que o rapaz não será feliz em sua arriscada profissão, posteriormente o narrador parece se perder com o personagem pelos cômodos da casa, indeciso quanto ao próximo passo.

Aqui, acreditamos, nem personagem, nem narrador carregam o traço de eficácia de análise ou de previsão de futuro. Ambos estão nivelados, tateando no escuro, comungando a mesma aflição; assim, seus discursos se confundem. Notamos no narrador do conto a necessidade de se igualar ao personagem. Para além da simpatia vai à compreensão. Otto Maria Carpeaux, ao analisar um traço comum nas obras de Graciliano, vai apontar que:

Com efeito, o material desse classicista é bem estranho: é o mundo inferior; a mais das vezes o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias, como as almas do átrio do Inferno de Dante (...). São aqueles dos quais o romancista Graciliano também se apieda; pois este homem, aparentemente tão duro, está cheio de misericórdia. Procura-lhes a “altra sorte” (...) redimidos, enfim pela criação mortífera da arte. (CARPEAUX, 1975, p. 222.)

Acreditamos que o caráter compreensivo da escrita de Graciliano também pode ser dirigido a si próprio, não como fim, mas por conjunto, visto que o protagonista do conto é vítima das adversidades sociais, e que o mesmo se dera recentemente com o próprio autor.

Cabe lembrar que o próprio Graciliano Ramos esteve na Colônia Correccional, reservada a presos políticos e ladrões. Assim, a sociedade já os igualara em experiência. Os motivos reais de sua prisão nunca foram esclarecidos, portanto é possível que a dúvida sobre eles tenha frequentado os pensamentos do autor, assim como é uma surpresa para o leitor o motivo que levou o ladrão a ser preso: um beijo.

Mas outros elementos, mais palpáveis tanto na ficção quanto fora dela, fazem-nos acreditar que o ladrão não é acompanhado pela voz narrativa por cima, como em *Vidas secas*, mas ao lado, se não estiver dentro do personagem.

São esses elementos os fragmentos que se seguem:

Encolheu-se mais, olhou a janela do prédio fronteiro, imaginou que por detrás da janela alguém o espreitava, talvez o dono da loja de fazenda que o examinara com ferocidade, através dos óculos, quando ele estacionara junto ao balcão. (RAMOS, 1985, p. 24.)

Pois bem, acreditamos que nos pensamentos do ladrão estejam presentes referências da vida do próprio autor. No livro autobiográfico *Infância*, Graciliano Ramos nos trará o perfil de seu pai, dono da loja de tecidos Ramos e Costa, homem rude que tinha por hábito punir o pequeno Graciliano com o confinamento, sem que o menino soubesse o que havia feito para merecer tal punição. Situação semelhante ao que

se passou, anos mais tarde, quando foi preso pela ditadura de Getulio Vargas, sem, contudo, receber uma acusação formal. Assim escreve o autor em *Infância*:

Nesse tempo, em razão de culpas indecisas, costumavam prender-me algumas horas na loja. Sentenciavam-me sem formalidades, mas o castigo implicava falta. E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi a toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. (RAMOS, 1955, p. 101.)

Se por um lado o autor empresta o olhar opressivo de seu pai para o personagem, por outro vai adotar o vocabulário do ladrão em sua fala: “Para que pensar em desgraças? Levantou-se, chegou-se à porta, meteu a caneta na fechadura. O tremor das mãos havia desaparecido” (RAMOS, 1985, p. 25).

O termo “caneta” aqui utilizado não se refere ao instrumento de escrever, mas sim a uma ferramenta batizada pelos ladrões com este nome. Assim, o narrador aproxima-se do universo do marginal, adotando sua gíria, sem, contudo, dar mais explicações acerca da confusão que o termo pode causar ao leitor. Em *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos escreve:

A curiosidade me levava a pedir minúcias: // — Ó Gaúcho, como é que você consegue destrancar uma fechadura? // O paciente indivíduo não se espantava de minha ignorância, mencionava a *caneta*, usava expressões técnicas obscuras. Aproximava-me do rosto o indicador e o polegar, manejava delicadamente uma pinça imaginária, introduzi-a num buraco, segurava com ela a ponta de uma chave, ia movendo a mão (...). (RAMOS, 1969, p.91, grifo nosso.)

No livro *Memórias do cárcere* o autor revela que o termo “caneta” parecia-lhe uma “expressão obscura” para o que devia ser uma pinça. Acreditamos que em “Um ladrão” o narrador usa tal expressão a fim de aproximar seu vocabulário do universo marginal, o que traz mais aderência da voz narrativa ao personagem.

Outra passagem do conto que aqui estamos analisando nos parece um novo empréstimo da escrita memorialista do autor. O protagonista tem como referência de sua vida escolar uma menina, por quem o jovem está visivelmente apaixonado:

O vizinho mal encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes. (RAMOS, 1985, p. 24.)

Pois bem, há uma menina de tranças que figura nas memórias de *Infância*, menina esta que foi a primeira paixão de Graciliano e que iria marcar profundamente sua adolescência:

Foi, então, que vi Laura, num exame. Joviano Xavier fez-lhe perguntas comuns (...) Invadiu-me súbita admiração, que em breve se mudou numa espécie de culto. // Mal percebi o rostinho moreno, as tranças negras, os olhos redondos e iluminados. (RAMOS, 1955, p. 242.)

Em outro trecho do conto, os dois personagens vão aparecer em um parágrafo, como uma bolha que concentra dois pólos, um de sofrimento, outro de bem-estar, mas que estão grafados na memória do ladrão e do próprio autor:

— Sim, não, sim, não. Duas ideias voltaram: o homem que se ocultava por detrás da janela estava aquecido e tranquilo. A menina de tranças escondia os olhos verdes e tinha o sorriso tranquilo. (RAMOS, 1985, p. 24-25.)

Perceba-se que as duas lembranças estão agora, de alguma forma, tranquilas, sentimento oposto ao seu, nesta noite em que se arrisca.

Se ao personagem cabem as lembranças do autor e no narrador se inserem as gírias do universo do personagem é possível concluir que a voz narrativa e o personagem estão nivelados na escrita.

Acreditamos não ser precipitado afirmar que Graciliano Ramos tem uma intensa identificação com o personagem, possivelmente pelas semelhanças entre as experiências. Ao sair da prisão em 1938, o autor tornou-se um imigrante nordestino no

Rio de Janeiro, passando a viver em pensões, ou seja, sem residência fixa, tal como o ladrão, e por um período não teve fonte de renda.

Para Otto Maria Carpeaux, o destino do imigrante nordestino nas grandes cidades era uma das grandes inquietações de Graciliano:

O herói de Graciliano Ramos é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel para o mundo do movimento. É o vagabundo (“um pobre nordestino...”); e explica-se o seu ódio balzaquiano ao mundo burguês. Que conseguiu a estabilidade relativa do comércio de secos e molhados. Esta vagabundagem é o aspecto sociológico do egoísmo do sonho quando se choca com a realidade. É o desejo violento do vagabundo de restabelecer-se na terra. (CARPEAUX, 1975, p.228.)

## **1.6 A intenção de cada facho**

Neste ponto, retomaremos a iluminação dos contos, pois a atmosfera que as distintas luzes trazem parece-nos relacionar-se com o conteúdo que as ficções buscam oferecer ao leitor. Em “Galo cantou na baía” a luz é fraca, porém de longo alcance, e permanece por toda a narrativa, levando-nos a acreditar que ela estabelece uma metáfora com o que o autor propõe ao leitor: a luz, assim como a denúncia, por fraca que seja, ilumina um conjunto, e, como já dito, é intermitente, assim como os ideais de Manuel Lopes. O conjunto iluminado e a luz de longo alcance apontam para uma longa caminhada, neste caso a construção de uma identidade e uma mudança nas perspectivas de vida da população cabo-verdiana. Sabemos que o desfecho da narrativa é a prisão de personagens envolvidos no contrabando, o que contraria as expectativas. Por outro lado, a prisão de Jul’Antone é mencionada e discutida em sua comunidade, não é uma passagem esquecida. O prisioneiro tem rosto, endereço, família, o que o humaniza, e, acreditamos, induz à reflexão de todos os personagens do conto, embora a opressão se faça mais forte e eles findem por se manter em silêncio. Mas este silêncio é artificial, uma vez que imposto: calam-se as vozes, mas não os pensamentos.

Já em “Um ladrão”, a luz parcial, que surge e desaparece e tem pequeno alcance, pouco ou nada auxilia a atividade do protagonista, que fica impossibilitado de enxergar onde pisa e mesmo de avaliar seu desempenho. Ela aponta para uma dificuldade ainda maior, a marginalidade solitária dos centros urbanos, ou, no dizer de Clarice Lispector, “a miséria anônima”<sup>13</sup>, que desumaniza o personagem. Ao ser preso, só o saberão os policiais e demais prisioneiros, ninguém notará sua falta. Ele se perderá no mundo das prisões e pouco ou nada se saberá dele. A luz que se lançara sobre ele se apagou.

Se o grupo de contrabandistas de “Galo cantou na baía” sucumbiu ao guarda, ao menos sabiam o caminho a seguir, cada passo da noite do contrabando foi previamente planejado e executado de acordo com o estabelecido; a natureza dificultou a realização, o inesperado canto do galo os denunciou, mas houve uma sintonia no grupo e o fato trouxe alguma repercussão.

Em “Um ladrão”, a falta completa de um planejamento, de uma companhia e mesmo de uma noção de certo e errado torna ainda mais agudo o insucesso do rapaz, que anda em círculos até provocar sua própria prisão; ele aposta em sua insuficiência e percorre o trajeto necessário para prová-la. O ladrão não acredita em si, não acredita em Gaúcho, não acredita na sorte e vai, sem companhia, perder a única vantagem que ainda portava: sua liberdade. O personagem de Graciliano Ramos é quase uma aparição, uma existência pulverizada, como uma sombra sem contornos marcantes que não se fixa na memória.

Um garoto pobre, fraco e solitário, que embalado pelo discurso progressista do Brasil recém-industrializado acredita poder ascender socialmente, imaginando uma vitória individual e única para si.

---

<sup>13</sup> Em entrevista dada ao programa Roda Viva da T.V. Cultura, no ano de 1979. Clarice Lispector atribui a miséria anônima à personagem de Macabéa em *A hora da estrela*.

É com a luz ou a ausência dela que terminamos análise do foco narrativo para as duas ficções. Em Cabo Verde surge a *Claridade*, como princípio mobilizador, mesmo sabendo que o caminho será longo, aponta-se para um ideal. No Brasil, o momento não é de construção de sonhos como em Cabo Verde, mas, conforme aponta Antonio Candido, é o momento da pré-consciência do subdesenvolvimento, o momento de constatar que o país não se tornou o que se profetizava, com a chegada da indústria, a miséria mudou de ritmo e de lugar, mas continuou miséria. Para a geração de trinta, o momento é de frustração de expectativas.

Em *Galo cantou na baía*, a luz do farol ficou eclipsada com a chegada do dia, mas não se apagou, ela compõe a última cena do conto, conforme excerto:

O pano de fundo desvaneceu-se; o foco luminoso deslizou e foi parar na caneta do Jack. No silêncio envolvente, as sílabas pingavam, uma a uma, como os clarões do farol rotativo do Ilhéu dos Pássaros: "Sê rosto é sol de nhá pobreza..." (LOPES, 1984, p. 43.)

Já para o conto de Graciliano, apesar da intensa mobilidade do ladrão dentro da casa, não houve nenhum ganho. A escuridão saiu do ambiente e se instalou na própria personagem, que se antes via pouco, agora altera suas visões entre o pesadelo das penitenciárias e a escuridão, como segue:

Acordou aí, mas adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. Teve um sonho rápido na viagem: viu cubículos sujos povoados de percevejos, esteiras no chão úmido, caras horríveis, levadas de infelizes transportando vigas pesadas na Colônia Correccional.. Insultavam-no, choviam-lhe pancadas nas costas cobertas de panos listrados. Mas os insultos apagaram-se, as pancadas findaram. E houve um longo silêncio. (RAMOS, 1985, p. 36.)

Nas duas passagens acima, faz-se menção ao silêncio que se instala tanto na ficção brasileira, quanto na cabo-verdiana. Este silêncio parece-nos reportar à condição em que vivem os indivíduos dentro de uma ditadura, quando palavras e gestos são filtrados pelo poder. Mas, são silêncios distintos. Para o conto de Graciliano Ramos ele parece definitivo, por sua característica de duração. O silêncio da narrativa de Manuel

Lopes é envolvente, parecendo sugerir, com a caneta iluminada, que embora a palavra falada esteja impedida, a palavra escrita ainda pode reverter o quadro de opressão de sua comunidade. Daí a solidariedade de Manuel Lopes, em que ele põe sua caneta a serviço da população mais carente de sua comunidade, acreditando em dias melhores. Já a referida compreensão de Graciliano estaria relacionada com o seu olhar crítico, mas compreensivo, aos condenados, vítimas da experiência de exclusão social sistemática, e para os quais já não se credita redenção, sendo, conseqüentemente mais facilmente ignorados.



## Capítulo 2 — Sobre a fome

*(...) Não há para onde fugir  
quando se é presa da fome.  
A fome é filha das feras  
está no teu estômago e diz:  
vai roubar, vai roubar.  
Os seus cornos são agudos e direitos  
mais finos do que azagaias.  
Não deixam marca  
nem ferida nem chaga.  
Oh meu boi magro  
quando a chuva morre  
não há casa que não faça o inventário.  
Luto pesado!*

Ruy Duarte de Carvalho<sup>14</sup>

No ano de 2003, Ruy Duarte de Carvalho participou de um encontro na Universidade de São Paulo. Foi numa tarde, em uma das salas que compõem o prédio do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas que este autor angolano mostrou aos presentes uma de suas maiores inquietações: a fome a que boa parte da população do mundo ainda se submetia. Para este momento da história da humanidade em que muitos indivíduos buscam formas de se manterem “magros” e, ao mesmo tempo, permanecer comendo sem limites, Ruy Duarte faz uma síntese: “Há os que não têm o que comer e os que não têm o que não comer”, em uma referência à má distribuição de riquezas de nosso mundo.

O autor angolano passa, nesta mesma tarde, a ler uma página que ainda se encontrava incompleta. Nela o autor angolano contava que, caminhando nas proximidades de sua residência na Namíbia, deparou-se com o corpo de um jovem, trajando vestimenta azul e que, segundo lhe pareceu, morrera havia pouco tempo e parecia-lhe não contar mais de vinte anos de idade. Muito assustado, o escritor refletiu por alguns instantes sobre o que deveria fazer. Não encontrando resposta e temendo ser

---

<sup>14</sup> Fragmento do Poema “A Fome”, contido em *Ondula Savana Branca* encontrado em Sanzal Angola home page, página principal, consultado em 03.05.2011.

incriminado pela morte do rapaz, voltou para casa, mas a imagem do jovem morto não lhe saía do pensamento.

Conversava consigo próprio e imaginava inúmeros desdobramentos para seu gesto, ou para a falta dele. Sentia-se culpado por não ter tomado uma providência sobre tal morte, mas, ao mesmo tempo, buscava se justificar alegando que teria complicações com a justiça e, como já tinha uma viagem marcada para Angola, deveria prosseguir seu caminho, mesmo porque, acreditava, àquela altura a polícia já teria encontrado o corpo e iniciado as investigações acerca do ocorrido. Mesmo diante de seus próprios argumentos, a culpa o acompanhava. Foi para Angola, realizou seu trabalho, voltou, mas a imagem o perseguia. Decidiu, então, voltar ao local onde deixara o rapaz, a fim de saber com pessoas da redondeza o que, efetivamente, se passara, mas também para se livrar do peso da culpa que carregava por ter sido omissor.

Um dia, pela manhã, criou coragem e partiu para o lugar onde havia tido tão perturbadora experiência. Entre o dia em que encontrara o corpo e o do retorno ao local já haviam transcorrido três meses. À medida que se aproximava do local, declara o autor, uma ansiedade tomava-lhe o corpo. Seria ele convidado a depor acerca da morte? Saberá ele quais as circunstâncias do fato? E assim por diante. Mas, quando chega ao local, o que vê são ossos, nenhuma vestimenta, nada mais restara do rapaz. Encontrou ali, no mesmo local em que havia deixado o jovem, apenas seus ossos. Destaque-se que seu estranhamento foi ainda maior quando se deu conta de que só permaneceram “os ossos miúdos”. O que havia sido feito dos ossos grandes do jovem morto?

Com essa pergunta, Ruy Duarte de Carvalho encerra sua fala e deixa a critério dos ouvintes uma possível resposta. Este episódio foi publicado ainda no ano de 2003 em *Actas da Maianga*, com trecho reproduzido abaixo:

Nunca previ, porém, o choque que seria quando voltasse lá, e esse quando era agora, estava a ser:...As mãos, os pés, a cabeça...branco do osso quase só... ...disperso e miúdo... ...e osso grande?...osso grande não tinha...cabeça só...e mãos...e pés...extremidades...Osso grande, ah é? Não tinha?...Destino, então?...meu deus...meu deus...será...será...[...]. (CARVALHO, 2003, p.291.)

Para além do choque que a indiferença sobre esta morte nos causou, por nada ter sido feito a respeito, ficou a possibilidade de interpretação para o sumiço dos ossos grandes. Qual teria sido a utilidade que encontraram para os ossos grandes do rapaz? Não podemos negar que passou-nos pelo pensamento a possibilidade de os ossos (e a carne que neles houvera) terem se tornado componentes de uma refeição, ingredientes de uma sopa, talvez, e, antes do julgamento moral que porventura pudesse ter sido feito sobre essa possibilidade, abateu-nos, sobretudo, o estado de desespero que a fome pode ter gerado em quem porventura pudesse ter se alimentado da ossada do jovem. Evidentemente, a interpretação do desfecho é subjetiva, mas, acreditamos, não é absurda.

A princípio falar sobre a fome, e seus desdobramentos para a condição humana, pode parecer de uma obviedade até cansativa, mas, ao nos debruçarmos um pouco mais sobre o assunto, é possível perceber sua complexidade e quão ignorantes podemos ser acerca de nós mesmo. Assim, relacionar a condição de faminto à de prisioneiro não nos parece exagerado, acreditamos que a força da imagem construída pelo geógrafo pernambucano Josué de Castro quando se refere aos prisioneiros do “círculo de ferro da fome” (CASTRO, 1968, p. 49) é verdadeira e digna de conduzir nossas observações neste ponto do presente trabalho.

Embora fossem muitas as razões que levaram os personagens das ficções selecionadas para *corpus* deste trabalho a arriscarem sua liberdade com suas transgressões, acreditamos que uma motivação se destaca: a fome. Conforme escreve Manuel Lopes em “Galo cantou na baía”: “e nesses vaivéns ligeiros e contínuos

passavam os dias menos negros, mesmo sujos do pó de carvão, porque não faltava cachupa no fogareiro da família” (LOPES, 1984, p. 28).

Tal reflexão é atribuída pelo narrador à personagem de Jul’ Antone, ilhéu da ilha de São Vicente, que viu seu sustento e o de sua família se extinguir juntamente com as atividades portuárias. Por essa razão, ele está prestes a iniciar sua atividade de contrabandista na noite focalizada no conto.

Já no conto brasileiro temos o ladrão principiante que pretende invadir uma casa com o objetivo de executar alguns furtos. Não tendo um plano de ação, ele vai improvisando seus passos. Porém, mesmo antes de entrar na residência, uma preocupação lhe toma: para que lado seria a porta da copa? A dúvida é sobre o local da casa onde haveria alimentos, o que nos faz acreditar que, se não estivesse faminto, sua primeira preocupação seria sobre onde estariam guardados objetos de valor. A fome, entretanto, o mobilizava, mesmo que inconscientemente:

À medida que avançava a frase repetida voltou e logo surgiu o sentido dela. Bem. A perturbação diminuía. O que não tinha importância era saber se a porta da copa ficava à direita ou à esquerda da sala de jantar. Ia levar talheres? Hem? Ia correr perigo por causa de talheres? Mas pensou num queijo visto sobre a geladeira e sentiu água na boca. (RAMOS, 1985, p. 23.)

Pode-se perceber neste trecho que a fome é que determina o vetor de seu caminho, pois o ladrão questiona a importância de objetos, mas não de alimentos.

Parece-nos, assim, que o sentimento mais contundente a ocupar os pensamentos dos personagens e a guiar seus gestos é menos a respeito do desdobramento futuro da ação – tanto o possível sucesso ou fracasso da iniciativa – e mais o sentimento de preocupação sobre se alimentar, o que nos leva a crer que esse não seja um detalhe pouco relevante das narrativas, o fato de os personagens serem, em maior ou menor grau, vítimas da fome.

Segundo o geógrafo pernambucano Josué de Castro, a fome é, a um só tempo, motivadora de transformações sociais e barreira para elas, pois, se por um lado ela impele o homem que busca aplacar sua fúria a abrir mão de diversos padrões morais, por outro, ela reduz a força combativa dos indivíduos. Vê-se, então, o caráter complexo que este fenômeno social porta. Josué de Castro também distinguiu dois matizes da fome, chamando-os de fome aguda e fome crônica.

A primeira seria caracterizada por se tratar de uma fome epidêmica, com características de catástrofe, quando toda uma população fica sem alimentos, como vimos nos relatos sobre a população do Haiti após o terremoto que aniquilou o país em 2010. Assistimos, na ocasião, a cenas chocantes de pessoas lutando por uma pequena quantidade de comida, imagens que comumente afetam a opinião pública e sensibilizam as pessoas, fazendo este tipo de fome muito perceptível. A outra faceta, a que Josué de Castro chamou fome crônica ou, ainda, fome oculta, talvez seja mais perigosa do que a aguda, justamente por trazer o traço de permanecer longe dos nossos olhos por anos a fio e não mobilizar a sociedade. Este tipo de fome é responsável por males ainda maiores nas comunidades em que se instala, pois ela camufla a subnutrição que se dá por meio do consumo de alimentos de má qualidade nutritiva, o que, naturalmente, vai exaurindo as forças dos indivíduos e eliminando suas potencialidades, além de abrir passagem para uma infinidade de doenças que chegam com a carência alimentar. Conforme aponta Josué de Castro:

Não só a fome total, a verdadeira inanição, que os povos da língua inglesa chamam de starvation, fenômeno em geral limitado às áreas de extrema miséria e a contingências excepcionais, como o fenômeno muito mais frequente e mais grave, em suas consequências numéricas, da chamada fome oculta, na qual, pela falta de determinados princípios nutritivos indispensáveis à vida, grupos inteiros de populações se deixam morrer lentamente de fome, apesar de comerem todos os dias. (CASTRO, 1968, p.70.)

Nas narrativas, é sobretudo no potencial transformador que a fome parece interferir. A predisposição dos indivíduos para mudar sua realidade é frágil, portanto as

iniciativas transgressoras ganham ares de derrota mesmo antes de concluídas. Se na ficção brasileira o ânimo do protagonista se alterna entre vitória e derrota, deflagrando pouca firmeza em suas atitudes, na ficção de Cabo Verde sequer se nota tal ímpeto – nela parte dos personagens envolvidos no contrabando não tem iniciativa, apenas espera para participar de um ato ilícito que também não foi elaborado por eles. Esta postura de pouca disposição e capacidade criativa para transgredir e transformar minimamente suas respectivas realidades parece representar os efeitos da fome crônica ou oculta conforme define o geógrafo pernambucano que assim a denuncia:

Se, em sua atuação desequilibrante do comportamento humano, a fome aguda tende a determinar, de preferência, a exaltação anormal do espírito, a fome crônica tende a provocar depressão e apatia. É que os indivíduos que sofrem de fome crônica perdem em pouco tempo o apetite, a sensação de fome, e se desfazem desta forma do aguilhão que com mais intensidade impulsiona o homem à atividade. (CASTRO, 1968, p.123.)

Com efeito, este parece ser o caso do personagem Jul'Antone, do conto de Manuel Lopes, pois, durante toda a narrativa, o rapaz não vê perspectiva, suas reflexões são quase todas pautadas no passado, as imagens de alegria construídas estão ligadas às antigas atividades de Porto Grande, quando encontrava maneiras de garantir o alimento de sua família. O presente é, para ele, como uma bolha, em que não faz diferença o que faça; nem mesmo a atividade ilícita da qual participa passivamente na noite da narrativa lhe sugere alguma mudança, como um gesto sem objetivo. Quando pensa no futuro só há uma resposta: a fuga. Talvez seja oportuno colocar que a expressão “fuga” no lugar de “partida” sugira que a sensação de estar preso já é presente no personagem; mesmo sem estar atrás das grades não está livre. Além disso, a ideia de fugir surge como uma resposta cheia de reticências, dado que o personagem não segue adiante com seus planos, não imagina um meio de viabilizá-lo nem se mobiliza, voltando logo em seguida a rememorar seu passado, sempre em tom de lamentação.

O conto de Manuel Lopes traz ainda outros personagens nesse estado de passividade, de dormência em vigília. São eles: Guida, esposa de Jul`Antone, a mãe desta e alguns passageiros do barco *Grinalda*, que porta a mercadoria que será contrabandeada. Assim, o conto é pontilhado por personagens parados, mas que não conseguem dormir; o ritmo da narrativa é lento e as ações custam a se efetivar, parecendo tratar-se de uma comunidade em estado de subnutrição, como aquela a que se refere Josué de Castro. Até mesmo a embarcação *Grinalda* parece reproduzir o ritmo ao qual nos referimos:

O chocalhar das vergas, do poliame, dos cabos, da carga no convés rolando para lá e para cá, e da monótona chiadeira dos balaios de cariço com encomendas, era um jazz obsessivo, mole e sem alegria. A batuta do mastrozinho não mostrava pressa, entregue a um ritmo retardado e certo de metrônomo. (LOPES: 1985, p. 18.)

O antropólogo cabo-verdiano Antonio Carreira nos mostra que, no período histórico em que a ficção foi construída, este ritmo lento que se verifica na maior parte dos personagens parece reger também alguns representantes do governo, sobretudo diante do desafio de suprimir a carência alimentar da população:

Mas para além das fontes oficiais, regra geral, fez-se ouvir, seja em Cabo Verde, seja em Lisboa, a opinião pública na imprensa e figuras ligadas à política, na maioria das vezes com o intuito de alertar o governo e fazê-lo abandonar um como que marasmo e apatia que dele se apossou perante a calamidade. (CARREIRA, 1984, p.51.)

Voltando à ficção cabo-verdiana, podemos perceber que a noite é longa, as horas escoam devagar, criando para o leitor um compasso de espera um pouco angustiante. Apenas no final da narrativa, pouco antes de executar-se a prisão, o ritmo se altera, conforme já posto, mas essa mudança de ritmo, que a principio é assumida pelos contrabandistas, logo será conduzida pelo protagonista, em condições distintas das dos demais. Trata-se de Guarda Tói, que goza de prestígio como compositor de música e representante do estado opressor. Acreditamos não ser precipitado concluir que, para este personagem, a fome e a pobreza são menos severas que para os outros.

Assim, Guida, esposa de Jul'Antone, ao portar um galo para uma possível refeição, finda por alardear o contrabando, pois o galo canta e chama a atenção do guarda. A narrativa salta, então, da noite do contrabando para um festejo no bar da Salibânia, onde o guarda paga uma rodada de sanduíches aos presentes a fim de comemorar o contrabando apreendido e talvez aplacar os ânimos da comunidade:

—... Outra rodada de sanduíches – pediu guarda Tói, no dia seguinte, no reservado da Salibânia, para os companheiros: quartos de pão, com rodelas de linguiça de Santo Antão. (LOPES: 1985, p. 43.)

Apenas uma voz fez lembrar a família e o caráter do novo prisioneiro: foi a voz de Griga, personagem secundário que aparece no final da narrativa falando a favor de Jul'Antone. Logo, porém, esta voz é abafada pelos demais do grupo e tachada de estraga prazeres. Griga é retirado do bar para não empanar, com seus comentários, a alegria da confraternização.

O momento festivo que aparece no conto nos remete a outra refeição que acontece longe no tempo e no espaço, pela semelhança de imagens: trata-se do jantar de Natal que ocorre em “Natal na cafua”, conto do escritor paulista João Antônio. Aqui, como no conto de Manuel Lopes, a refeição aparece como uma maneira de silenciar as angústias e cria um bem estar temporário sobre injustiças recentes. Assim escreve Vima Lia Martin a propósito do conto de João Antônio:

Note-se que, se por um lado, o fato de o protagonista e de os outros presos alegrarem-se com a “comida caprichada” e a “liberdade” vigiada aponta para uma relativização de parâmetros, típica de quem tem que viver com muito pouco ou com quase nada, por outro lado, se pensarmos no sentido mais geral da narrativa, podemos compreender esse “contentamento” como falta de combatividade um sentimento conformista ante a realidade imposta. (MARTIN: 2008, p.109.)

Acreditamos que esse mesmo conformismo identificado por Martin aparece nas páginas da ficção de Manuel Lopes. Se pensarmos ainda no que pontuou Josué de Castro sobre as facetas da fome, este sentimento pode resultar, também, da experiência



de subnutrição que é construída na ficção. Griga e Jom Tudinha são vozes destoantes, pois enquanto o primeiro tenta denunciar, o segundo busca se mobilizar.

Cabe aqui apresentar a longa batalha que as ilhas que compõem o arquipélago de Cabo Verde travam com epidemias cíclicas de fome.

As ilhas de Cabo Verde são regidas pelas monções, ficando assim as atividades agrícolas submetidas ao regime desses ventos. O vento leste ou lestada é responsável por arrastar as nuvens de chuva para alto mar, tornando imprevisível o sucesso do plantio. Foram muitas as secas e, conseqüentemente, as crises alimentares que a população do arquipélago teve que enfrentar. António Carreira fez um levantamento sobre esta experiência cabo-verdiana, distribuindo pela linha do tempo o número de vezes em que a população local teve que enfrentar o que Josué de Castro chama de fome aguda. Assim nos mostra Carreira:

As secas e as fomes do século XX:

1. Antecedentes: (1580-1583, 1610-1611, 1809-1811 e 1894-1900).
2. Crise de 1901/1904.
3. Crise de 1911/1915.
4. Crise de 1916/1918.
5. Crise de 1921/1922.
6. Crise de 1923/1924.
7. Crise de 1941/1943.
8. Crise de 1947/1948. (CARREIRA, 1984, p. 207.)

Estas informações fazem parte do anexo do trabalho de Carreira e as colocamos aqui para que possamos ter a dimensão do quão pequeno é o intervalo entre uma crise alimentar e outra, lembrando que, em alguns momentos, esta segmentação foi construída pelo autor apenas para organizar o trabalho, pois não há intervalo entre uma crise e outra, como é o caso da crise que se inicia em 1894 e termina em 1900, com outra se iniciando em 1901. De fato, trata-se de apenas uma crise que se estende de 1894 a 1904. Lembramos também que o período que vai de 1924 a 1941 não reflete a ausência de crises, como se faz supor pela tabela, mas, segundo o próprio autor, foi a

falta de cobertura documental para se fazer o levantamento, não havendo dados para também incluir este período como de crise alimentar no arquipélago. É justamente neste período que se insere a data de publicação do conto “Galo cantou na baía”, e, acreditamos, seja o Cabo Verde deste momento reproduzido na ficção.

Carreira realizou seu trabalho amparado sobretudo nas publicações da imprensa e por arquivos do governo. O jornal *Notícias das Ilhas* foi o principal fornecedor de dados para a elaboração de seu estudo. Esse jornal parou de circular no final dos anos 1920, deixando, como vimos, uma lacuna no período aqui referido. Acreditamos que o recrudescimento da opressão à imprensa imposta por Salazar responda pelo fato, pois, de acordo com Carreira:

Infelizmente não conseguimos encontrar elementos de informação suficientemente elucidativos que nos permitam ajuizar do desencadeamento das crises e das ocorrências. As “Notícias das ilhas” deixaram de ser publicadas a partir dos anos vinte e com isso a perda de uma boa fonte informativa, assim como da imprensa local, inteiramente controlada pelo governo. (CARREIRA, 1984, p.100.)

Em entrevista concedida a Maria Armandina Maia, Manuel Lopes irá se referir à interdição de temas sociais e, a censura à que a produção escrita estava submetida naquele período, conforme excerto:

Sim, não podíamos, mas por acaso os ditadores nunca se meteram connosco. Tudo passou. Nós arranjavamos uma maneira de falar que não ofendia as suas diretrizes. O mais curioso é que não se podia falar de *fome*. E certos termos estavam proibidos. Uma vez o Jorge Barbosa estava a discutir comigo um texto e gerou-se uma polémica entre nós. Ele disse-me: “Manuel, não use esse termo, porque a censura entra connosco, vai-nos estragar a vida”. A palavra era “povo”. Aceitei o seu alerta e então, em vez de povo escrevi população. (LOPES, 2001, p. 75/76, grifo nosso.)

Isto posto, voltando a tratar a questão do abastecimento, como podemos observar, as crises alimentares aparecem quase ininterruptamente na história de Cabo Verde e, conseqüentemente, a fome compõe, juntamente com outros elementos, a vida cotidiana dos ilhéus. Assim, nossa ficção se passa em uma comunidade faminta, dado

que irá refletir nas iniciativas dos personagens. Em mais de um momento a fome se faz presente nas linhas do autor, que denuncia estratégias para conviver com ela, como no trecho que se segue:

Castanha estendeu o braço, apalpou lascivo e ávido, as curvas peçadas do balaio de encomenda mal atado. Para quem tal fartura? Tanta comida para uma pessoa só! Todos temos direito à vida e a um pouquinho de felicidade. Enfiou a mão, trouxe entre os dedos experimentados dois palmos de cana sacarina de Santo Antão. (LOPES, 1985, p.23.)

Note-se que a voz narrativa destaca o talento de Castanha para o furto da cana, adjetivando seus dedos de “experimentados”, sugerindo-nos que, possivelmente, já adquirira o hábito de furtar pequenas porções para uma possível refeição. Também chama a atenção o associar que o personagem faz entre a fartura de alimentos do balaio e o direito à vida e à felicidade, mostrando a força da relação entre o alimento e o bem-estar humano. O crítico Benjamin Abdala Junior define como “vontade de felicidade” o impulso que move os personagens dentro da ficção. Lembrando que é um estado de carências que vai originar essa “vontade de felicidade” nas personagens da narrativa. Cada qual vai, à sua maneira, tentar encontrar uma brecha na conjuntura social para realizar ou viabilizar sua latência.

Neste momento, é a carência alimentar que rege os pensamentos dos personagens ou, ainda, que explica parte de seus gestos ou a falta deles.

É importante destacar que, de acordo com António Carreira, as crises de abastecimento ocasionadas pelas secas foram, na maioria das vezes, deflagradas em outras ilhas de Cabo Verde, como Ilha Brava, Ilha do Fogo e Ilha de Santo Antão, não na ilha de São Vicente (onde se passa a ficção), visto que a agricultura não era a principal atividade dali. São Vicente tinha sua movimentação econômica ligada à atividade portuária, especificamente à de Porto Grande. Entretanto, com o declínio do

movimento dos portos outra crise se soma às crises de abastecimento alimentar – a crise de postos de trabalho, que figura no conto, conforme excerto:

Quando porto não dá, acaba comida do povo. Porque é o Porto, e não o Governo, quem sustenta a pobreza desta ilha. Sim, em toda a cachupa que meteu na boca, Jul’Antone reconhece a contribuição generosa do porto. (LOPES, 1984, p. 26.)

Vejamos o que o jornal *A opinião* noticiou a respeito da ilha de São Vicente:

Lavra assustadoramente, nesta ilha, a crise de trabalho, pela fuga da navegação deste porto; a miséria já há meses que invadiu, com os seus horrores, o triste albergue do pobre trabalhador, onde se passa o dia inteiro sem se acender<sup>15</sup> o lar. O comércio definha-se a olhos vistos e debate-se já numa angustiosíssima luta para salvar o seu crédito ameaçado de morte, e já não há quem se considere seguro e esteja tranquilo. (CARREIRA, 1984, p.51.)

Com efeito, ao analisar *Galo cantou na baía*, Benjamin Abdala Junior conclui:

Todos vivem à margem desse Estado, inclusive a “gente branca” referida por Jom Tudinha. Os cabo-verdianos seriam, na perspectiva desse Estado, estrangeiros dentro de seu próprio país. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 287.)

Entenda-se por “gente branca” as pessoas com hábitos europeus, não sendo assim uma referência direta à cor de suas peles, ou ainda, como pontua Rubéns Pereira do Santos:

Exemplo de ditos populares com uma dose de racismo, pode-se encontrar no dia-a-dia do cabo-verdiano do período colonial quando um cidadão ilhéu era guindado a um cargo de importância na Administração, ele era considerado “gente branco”. (SANTOS, 2003, p. 232.)

De qualquer forma, é esse viver à margem que vai conduzir os gestos dos personagens na busca de novas possibilidades de sustento, que incluem a contravenção. Esse desdobramento da condição de faminto será analisado mais adiante.

Já no conto de Graciliano o ritmo é mais rápido, o personagem do ladrão movimenta-se bastante pela residência que pretende roubar, parecendo mesmo ter certa facilidade para cumprir seu objetivo. Ele, entretanto, parece andar em círculos, assim

---

<sup>15</sup> A expressão “acender” é utilizada até os dias de hoje em Cabo Verde, como sinônimo de cozinhar. Acreditamos ser oportuno destacar tal expressão pois, nela relaciona-se a falta de alimentos à falta de luz e vice-versa.

como sua consciência; sofre diversas alterações de humor, seus movimentos dão um passo adiante e logo recuam.

Acreditamos ser possível relacionar essas alterações de humor tanto à situação arriscada a que o ladrão se lançou, quanto à própria condição de faminto, pois, como já citamos acima, Josué de Castro aponta a fome como um fator desequilibrante do comportamento humano e assim a distingue:

É bom esclarecer-se que a sensação de fome aguda não é uma sensação contínua, mas um fenômeno intermitente, com exacerbações e remissões periódicas. De início a fome provoca uma excitação nervosa anormal, extrema irritabilidade e violenta exaltação dos sentidos; mas, logo a seguir, vem a fase de apatia e tremenda depressão, náuseas e dificuldade de qualquer forma de concentração mental. (CASTRO, 1968, p.122-123.)

À medida que a ficção transcorre podemos notar tais alterações que Castro descreve, conforme excerto:

— Tem de ser. // Repetiu a frase para não recuar. Apesar de ter alcançado o meio da escada, achava difícil continuar a viagem. E se alguém estivesse a observá-lo no escuro?... Desgostou-se por estar vacilando, perdendo tempo com miudezas. (RAMOS, 1985, p. 27.)

Mas logo o ânimo se altera:

Tolice prestar atenção às marchas das baratas na parede e ao apito do guarda na rua. Nada daquilo era com ele, estava livre de perigo. Livre de perigo. Se a tosse voltasse, abafá-la-ia mordendo a manga. Temperou a garganta, baixinho. Tranquilo. Tranquilo e com fome. (RAMOS, 1985, p. 32.)

E mais uma alteração de humor:

De repente assaltou-o um desejo besta de rir, riu baixo, temendo engasgar-se e tossir de novo. Sacolejou-se muito tempo, e a sombra dele dançava na luz que se espalhava no soalho. (RAMOS, 1985, p. 33.)

Vemos que o estado de ânimo da personagem se altera com certa frequência, sem que algo efetivo tenha ocorrido que justifique sua alteração. Vai do medo de ser preso à sensação de plena liberdade, para, logo depois, ser surpreendido por um sentimento de súbita alegria. Apenas uma sensação se faz frequente e permanece por quase todo o conto: a de fome, conforme o trecho:

Bem, a porta da copa, um buraco negro, ficava à direita, como ele tinha suposto. Vira um queijo sobre a geladeira dois dias antes. ... Realmente não tinha fome. Sentia uma ferida no estômago, mas a boca estava seca. Encolheu os ombros. (RAMOS, 1985, p. 26.)

Este recorte nos remete, mais uma vez, aos escritos de Josué de Castro, pois, segundo ele, após longo período de fome e monotonia alimentar, o apetite dos indivíduos se altera sobremaneira, ficando a sensação de fome confundida com um mal-estar qualquer, como a “ferida no estômago” e a “boca seca”. Assim escreve o pesquisador pernambucano: “As populações cronicamente desnutridas quase que não sofrem da sensação de falta de alimentos, porque o seu apetite é escasso, às vezes mesmo quase nulo” (CASTRO, 1968, p. 123). E acrescenta:

É um fenômeno idêntico que faz com que o chinês se contente com um punhado de arroz por dia, que o mexicano se satisfaça com uma simples “tortilla” de milho e uma xícara de café e que o homem da Amazônia trabalhe no seu seringal tendo tomado pela manhã um simples mingau de mandioca, que repetirá à noite quando voltar para o seu rancho. (CASTRO, 1968, p.123-124.)

Este mesmo fenômeno, que faz os indivíduos se sentirem satisfeitos com uma refeição insuficiente, irá figurar nas páginas da ficção de Graciliano Ramos, quando o personagem encontra restos de carne:

Entrou na cozinha, mexeu nas caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou quase sem mastigar. Lambeu os dedos sujos de gordura, abriu devagarinho a torneira da pia, lavou as mãos, enxugou-as no paletó. A tontura desaparecera. (RAMOS, 1985, p. 33-34.)

Note-se que com a ingestão dos pedaços de carne o mal-estar que antes o acompanhava desapareceu. Mesmo com a refeição inadequada o organismo do rapaz já se mostrou satisfeito.

Pensar o Brasil do período em que Graciliano compôs sua ficção é pensar o Brasil desenvolvimentista de Getúlio Vargas. Nesse momento o país assistiu à transição da República Velha, dominada pelos interesses das oligarquias cafeeiras e

agrícolas, para a República Nova, que respondia, também, aos interesses industriais. Os anos que antecederam a chamada “Revolução de Trinta” já desenhavam a insuficiência do antigo regime em responder à crise agrícola, bem como à crise mundial, deflagrada em 1929, com o *crack* da bolsa de Nova York.

O deslocamento do poder, antes alternado entre representantes dos latifundiários de São Paulo e Minas Gerais, acabou gerando uma expectativa popular em torno do novo presidente Getúlio Dornelles Vargas, que, vindo do Rio Grande do Sul, fornecia subsídios para a crença em um Brasil melhor, mais moderno e unificado, embora tal crença não encontrasse eco na realidade em seus primeiros anos.

Com a entrada da indústria na economia, o processo de urbanização passou a representar uma nova expectativa de sobrevivência para as populações que compunham a base da pirâmide social brasileira, embora, em números absolutos, a atividade agrícola ainda representasse o principal empregador e responsável pela movimentação econômica do país. Vê-se, então, que a industrialização, responsável por uma fração pequena da circulação do capital no país, parecia criar em seu entorno uma crença de que o Brasil passaria de país agrário a industrial, moderno e urbano, ou seja, criou-se uma atmosfera progressista.

O historiador brasileiro Boris Fausto, ao analisar as configurações das atividades econômicas brasileiras do período que antecede a chamada “Revolução de Trinta” e, ainda, do período subsequente a ela, mostra que, apesar de haver um crescimento na participação da indústria na economia brasileira, este se dá mais pela capacidade de gerar lucros que ela portava do que, propriamente, por alterar o perfil agrário de nossa sociedade. Assim, as maiores fortunas, outrora exclusivamente agrárias, dividiam agora espaço com as fortunas industriais, o que não significa que a economia brasileira deixava de ser substancialmente agrária, monocultora e voltada

para o comércio exterior. Assim se pronuncia Boris Fausto acerca do perfil econômico brasileiro no período que vai da última década do século XIX às primeiras três décadas do século XX:

Do ponto de vista do sistema produtivo e dos setores econômicos dominantes, não há dúvida de que o país se definia, sobretudo, como agro-exportador, sendo a economia cafeeira expressa socialmente pela chamada burguesia do café, o pólo predominante, ainda que não exclusivo. (FAUSTO, 2008, p. 19-20.)

Destaque-se que é principalmente no setor têxtil que a indústria desenvolvia sua maior atividade e é nele que se concentravam as maiores fortunas geradas, ficando o Brasil dependente de importações dos demais produtos. Este é o perfil do industrial brasileiro do período, segundo o historiador paulista:

Isto não quer dizer que a burguesia industrial tenha tido um papel irrelevante no pós-30. Pelo contrário, a ação das associações de classe foi incrementada e o setor ganhou zonas de influência no interior do aparelho estatal. Mas, como lembra Eli Diniz, que chamou atenção para esses fatos, os empresários industriais tinham uma visão imediatista, ligada à maximização das vantagens econômicas. (FAUSTO, 2008, p.25.)

Podemos perceber que o autor se refere à importância dessa elite dentro do aparelho estatal e não por seu envolvimento em um projeto para incrementar a industrialização no país. Ao contrário, o perfil individualista dessa elite, segundo Fausto, foi responsável pela entrada do Estado na implementação e incentivo da indústria brasileira. Desta forma, após a revolução de 1930, o sonho de um novo Brasil emprestava certa euforia para os cidadãos que viviam entre estas fronteiras, que acreditavam na eminência de uma mudança qualitativa para suas vidas.

Entretanto, segundo o Boris Fausto, essa mudança não se deu na escala das expectativas, nem resultou em uma real transformação na vida do cidadão comum. Embora os centros urbanos tenham apresentado um súbito crescimento, o Brasil ainda não possuía indústria suficiente, capaz de empregar grandes contingentes de



trabalhadores. A crise de postos de trabalho fica evidente na fala xenófoba do então ministro Lindolfo Collor de Mello, citada por Fausto:

Um dos fatores mais condenáveis da exploração do operário brasileiro e das injustiças contra ele cometidas é o operário estrangeiro que vem para o nosso país acossado pelas necessidades de seu país de origem, que tomam o lugar do nacional, que muitos patrões consideram economicamente inferior (...)  
(FAUSTO, 2008, p.141.)

Apesar do oportunismo e da distorção da fala do ministro, não é difícil concluir que tais discursos encontram eco, sobretudo em tempos de crise. É esse dado que queremos aqui destacar.

Acreditamos que o aumento da migração do ambiente rural para o urbano era mais consequência da crise agrícola e do desemprego no campo que da oferta de emprego nas cidades. Daí se conclui que muitos dos emigrados do ambiente rural vinham para as cidades e acabavam compondo o grande contingente de desempregados, ficando, conseqüentemente, expostos à marginalidade. Este pode ser o caso do personagem de Graciliano Ramos na ficção aqui abordada.

De qualquer forma, a crença na efetiva industrialização do país e na eficiência desta modalidade de produção se mantinha e parecia idealizar a presença das máquinas no cotidiano dos indivíduos, a ponto destas serem apresentadas como ideal de funcionamento. Assim, o próprio Graciliano irá compor, logo no início da narrativa, uma analogia entre o organismo humano e as máquinas. O autor descreve assim o andar ideal de um ladrão eficiente: “Cá fora não precisarão sapatos de banho ou de tênis: mover-se-ão como se fossem máquinas de molas bem azeitadas rolando sobre pneumáticos silenciosos.” (RAMOS, 1985, p. 19-20). É nítida a ironia do autor alagoano ao relacionar o bom desempenho do ladrão às roldanas de uma máquina, sugerindo a parca contribuição da industrialização para a vida dos marginalizados e, ao mesmo tempo, ressaltando a necessidade desses indivíduos se manterem invisíveis ao

seu meio. Também Josué de Castro se debruça sobre o fenômeno da fome nesse mesmo período, e recorre à comparação entre o organismo humano e as máquinas, neste caso para se fazer entender:

O organismo humano é uma máquina muito semelhante aos maquinismos fabricados. Qualquer trabalho que realiza é sempre resultado de uma transformação de energia que se processa na intimidade de seu complicado mecanismo. O combustível que a máquina humana utiliza é o alimento, o qual, queimado no motor humano, fornece a energia necessária ao seu funcionamento vital, tal qual o carvão-de-pedra ou o petróleo, quando queimado nas máquinas de combustão. (CASTRO, 1968, p. 79.)

Com efeito, o didatismo de Josué de Castro parece antever um conhecimento básico a respeito das máquinas e suas necessidades e, ao mesmo tempo, uma complexa ignorância de seu possível leitor sobre o organismo humano e sua sobrevivência.

A comparação entre o homem e a máquina, fazendo a máquina como o exemplo, demonstra, a nosso ver, a inversão de prioridades no pensamento ocidental do período, levando-nos ao que Josué de Castro chamou de “tabu da fome”: o autor destaca a dificuldade de se encontrar espaço para a discussão indispensável a respeito do tema; o aprendizado do funcionamento de um motor, ao contrário, exerce fascínio.

Antes do final da ficção o narrador de “Um ladrão” relaciona o personagem a uma mosca, pois ele deseja beijar a moça que dorme e fica dando voltas em torno dela. Na verdade, acreditamos que as ações do ladrão durante sua permanência na casa alheia em muito se assemelham ao voo caótico e desordenado de uma mosca, subindo e descendo, entrando e saindo, batendo nos móveis à procura de migalhas para se alimentar. Quando finalmente pousa seus lábios nos da moça, alardeia sua presença e é preso. O narrador finaliza a ficção dizendo que o beijo estragou a vida da personagem. Da nossa parte acreditamos que o gesto tresloucado de beijar a moça possa estar relacionado à vida precária da personagem, sendo para o ladrão compensatório se arriscar por esse impulso, ou, ainda, à pouca preocupação com o risco de perder a liberdade, pois, talvez, já não a tivesse.

A prisão dos dois personagens é um ponto de convergência no desfecho das narrativas, suas vozes silenciam, dentro da prisão já não são mais ouvidas pelos leitores, como antes não eram ouvidas por suas comunidades. As lembranças do passado de Jul' Antone permanecerão apenas com ele, os receios e as intenções do ladrão também, mas, antes da prisão, suas necessidades também eram ignoradas pelo meio. A fome, assim, se apresenta como aliada dos sistemas opressores, diminuindo os impulsos e fragilizando os indivíduos.

## **2.1 Dois povos e um pedaço de cana**

Não se pode deixar de destacar a condição das duas regiões representadas por cada ficção, Cabo Verde e Brasil, como colônias de um mesmo país europeu: Portugal. As marcas desta colonização aproximam as duas realidades, não apenas em sua língua, mas também em sua história, em sua cultura e nas atividades econômicas introduzidas em seus meios por esse colonizador. Não é novidade que todas as atividades comerciais trazidas para tais colônias tinham como principal objetivo o lucro imediato e o mercado externo. Sabemos que o Brasil já não figurava entre as colônias de Portugal pois a ficção é construída nas primeiras décadas do século XX, e a sua independência ocorreu em 1822. Cabo Verde ainda vivia sob esta condição, tendo se tornado independente em 1975. Entretanto, há uma convergência forte entre suas histórias e seus destinos. Retomando um excerto de Manuel Lopes, podemos ilustrar tal aproximação:

Tanta comida para uma pessoa só! Todos temos direito à vida e a um pouquinho de felicidade. Enfiou a mão, trouxe entre os dedos experimentados dois palmos de cana sacarina de Santo Antão. (LOPES, 1984, p.23.)

Não é à toa que a cana-de-açúcar aparece como alimento nas mãos do personagem Castanha e que essa cana lhe suscite reflexões. A citada ilha de Santo Antão é uma das que compõem o arquipélago de Cabo Verde e, juntamente com

algumas outras ilhas, carrega a responsabilidade de produzir riquezas por meio de atividades agrícolas em região predisposta a secas. Papel nada fácil, mas profundamente agravado pela cultura imposta pelo colonizador, neste caso específico a cultura da cana-de-açúcar. Segundo Josué de Castro, a monocultura canavieira é uma das mais prejudiciais ao solo, pois esgota rapidamente os recursos da terra, tendo sido levada a Cabo Verde pela mão do colonizador português com a intenção de experimentar seu cultivo e estudar como ele se realiza. Castro destaca que, como Cabo Verde se tornou uma espécie de laboratório dessa cultura, teve as terras desgastadas nos locais onde foi praticada.

Mesmo tendo oportunidade de observar os estragos que a cultura canavieira trazia ao solo, as elites portuguesas não se intimidaram e prosseguiram com o projeto de trazer esse cultivo ao Brasil. Tal atividade monocultora criou, segundo Josué de Castro, uma das maiores áreas de fome no Brasil, a região do litoral nordestino:

Deve-se, sem nenhuma dúvida, ao desenvolvimento da cana-de-açúcar, com todos os seus nocivos exageros de planta individualista, com sua hostilidade quase mórbida por outras espécies vegetais, grande parte do trabalho de enraizamento e consolidação da colonização portuguesa nos trópicos, a qual já há cerca de um século vinha ensaiando outros processos menos frutíferos, sem conseguir, no entanto, estabelecer nada de mais firme do que simples feitorias comerciais nas costas da África, da América e do Oriente. // Trazendo a cana-de-açúcar para as terras do Brasil, já o português conhecia bem essa planta, com as suas exigências específicas, desde que havia utilizado as ilhas atlânticas da Madeira e do Cabo Verde como verdadeiras estações experimentais. E conhecia também os segredos do comércio açucareiro, que se apresentava, no momento, o mais promissor do mundo. Com esta experiência da agricultura e do comércio do açúcar, o português sabia que este produto só poderia constituir uma atividade econômica compensadora se produzido em grande escala, com terra suficiente para o cultivo extensivo da planta, com mão-de-obra abundante e barata para o trabalho agrário e com dinheiro bastante para o estabelecimento da sua indústria em bases de um verdadeiro monopólio do produto. Por isto organizou ele capitais os mais abundantes dos até então trazidos para estas bandas, impulsionou a vinda dos escravos da costa d'África e se assenhoreou de terra boa e farta. (CASTRO, 1984, p.116-117.)

Em “Um ladrão”, Graciliano Ramos não faz referência clara sobre onde está ocorrendo a narrativa; sabemos que se passa em área urbana, pois há o bonde, o guarda noturno e outros elementos que apontam para este ambiente. Entretanto, não se pode

afirmar que seja em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro ou Recife e não há como precisar se a narrativa se dá no citado litoral nordestino. De qualquer forma, o texto conta sobre um faminto brasileiro e, conseqüentemente, a cultura canavieira faz parte de sua história. Assim Josué de Castro sintetizava, em 1946, a relação entre a fome e história do Brasil:

A fome, no Brasil, é consequência, antes de tudo, do seu passado histórico, com os seus grupos humanos sempre em luta e quase nunca em harmonia com os quadros naturais. Luta, em certos casos, provocada e por culpa portanto da agressividade do meio, que iniciou abertamente as hostilidades, mas quase sempre por inabilidade do elemento colonizador, indiferente a tudo que não significasse vantagem direta e imediata para os seus planos de aventura mercantil. Aventura desdobrada em ciclos sucessivos de economia destrutiva, ou pelo menos desequilibrante da saúde econômica da nação: a do pau-brasil, a da cana-de-açúcar, a da caça ao índio, a da mineração, a da lavoura nômade, a do café, a da extração da borracha, e finalmente a da industrialização artificial baseada no ficcionismo das barreiras alfandegárias e no regime da inflação... E o “fique rico” tão agudamente estigmatizado por Sérgio Buarque de Holanda... Em última análise, esta situação de desajustamento econômico e social foi consequência da inaptidão do estado político para servir de poder equilibrante entre os interesses privados e o interesse coletivo. (CASTRO,1984, p. 293.)

Se no caso do Brasil Castro aponta o dedo para o modelo de colonização que Portugal implantou, para Cabo Verde não é diferente. A rudeza do meio somada à inabilidade do colonizador português mergulhou o arquipélago em fortes crises de abastecimento. A fome, para Cabo Verde e para o Brasil, é uma experiência secular. Não à toa os dois autores selecionados se debruçaram mais dedicadamente ao tema em outras obras, mais extensas que as que foram selecionadas para este trabalho. Tratam-se dos romances *Vidas secas* e *Flagelados do vento leste*, de Graciliano Ramos e Manuel Lopes, respectivamente. Nestas obras, aparentadas pelo tema e pelo idioma, os autores demonstram uma preocupação genuína com a população dizimada vergonhosamente pela fome nas duas regiões, buscando trazer ao leitor toda a angústia que essa experiência traz quando vivida cotidianamente e por longos períodos.

Tanto na História do Brasil quanto na de Cabo Verde a fome, em seus diversos matizes, foi um elemento caracterizador da má distribuição de riquezas nestas duas

nações. Recentemente o Brasil teve um avanço na luta contra o fenômeno, o programa Fome Zero, do governo federal, teve como consequência, não apenas o declínio da morte por inanição em território nacional, mas também um trabalho de reconhecimento das regiões mais atingidas pelo fenômeno da fome. Este trabalho teve como um de seus alicerces a rota que Josué de Castro percorreu, ainda nos anos de 1930, para identificar os maiores bolsões de miséria do Brasil. Os estudos realizados por Castro durante estas viagens resultaram no livro *A geografia da fome*, com primeira edição de 1946.

No ano de 2003, o jornalista Xico Sá, partindo de uma iniciativa financiada pelo projeto Fome Zero, reproduziu a pesquisa de Castro e teve como resultado o livro *Nova geografia da fome*, no qual mostra regiões no mesmo estado de abandono e fome que o geógrafo conheceu. Em seu trabalho, o jornalista recolhe depoimentos que aproximam a realidade do homem faminto dos anos de 1940, ao homem faminto dos anos de 2000. Vejamos um depoimento colhido pelo jornalista, o de Gisalda Alves, moradora da cidade de Jardim do Seridó<sup>16</sup>, quando esta estava na fila de distribuição do sopão da prefeitura, que acontecia três vezes por semana:

“Sabe quantas pessoas estão esperando lá em casa por essa sustança? Oito. Bota aí, escreva aí mesmo, oito. Só não pega quem esconde a sua pobreza, quer inventar que é rico e num precisa. Depois a tripa ronca de noite.” (SÁ, 2003, p. 112.)

A cidade de Jardim do Seridó já havia recebido outros visitantes com o objetivo de pesquisar seu modo de vida, entre eles o poeta Mário de Andrade. Tal visita é registrada em *O turista aprendiz*, e eis o que ele escreve sobre a cidade:

Uma cidadezinha de Tarsila [do Amaral, pintora], toda colorida, limpa e reta. Catita por demais, lembrando Araraquara por isso. Cidade pra inglês ver. Mas não tem dúvidas que é um dos momentos de cor mais lindos que já tive neste aprendizado pra turista. (ANDRADE apud SÁ, 2003, p. 112.)

O trabalho de Mário de Andrade na investigação das riquezas culturais do Brasil, acreditamos, é de notória importância mas, seus comentários acerca de uma das cidades

---

<sup>16</sup> Jardim do Seridó está localizada na região do semi-árido nordestino, no estado do Rio Grande do Norte.

onde a fome é a mais dura das realidades, remete às observações de Gilda de Melo e Souza colocadas no início desse trabalho. Sim, é possível que Jardim do Seridó lembre uma obra de Tarsila, se os elementos relevantes forem as fachadas das casas e as limpezas das ruas ou, no dizer do próprio Andrade: “Uma cidade pra inglês ver”.

### Capítulo 3 — Sobre o crime

*“Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal, já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos.”*

Graciliano Ramos<sup>17</sup>

Quem é o bandido? Terá ele um papel social a desempenhar, ele representa apenas um antagonista nas diversas sociedades? Assim será, se considerarmos que seu instinto agressivo, se o tiver, pode tanto atrapalhar quanto auxiliar a manutenção de uma organização social, assim como um ato agressivo pode ser visto tanto como crime quanto como heroísmo. De qualquer forma, tanto na literatura quanto na história, os bandidos ocupam um lugar de fronteira, entre a simpatia e a aversão de seu meio, visto que, em momentos de autoritarismo findam por angariar a aprovação dos oprimidos, por confrontarem o poder da maneira que os demais gostariam de fazer, mas não tem coragem. Por outro lado, sua agressividade e, por vezes, sua crueldade entram em choque com os valores do cidadão comum.

Segundo o historiador Eric Hobsbawm, os bandidos se distinguem dos demais membros de uma comunidade por se apresentarem como “aqueles que se fazem respeitar” (HOBSBAWM, 1969, p. 31), ou seja, indivíduos com um menor grau de submissão diante de um contexto opressor e adverso, que se valem, sobretudo, da força para manifestar sua insatisfação. A ambivalência da figura do bandido data do período bíblico, pois, conforme os textos dos Evangelhos, é acompanhado de um ladrão arrependido que Jesus adentra o reino de Deus. Dimas se tornaria São Dimas, apesar de fraticida e ladrão. Este personagem bíblico viveu e morreu dentro do universo do banditismo nômade. De acordo com a tradição da igreja católica, Dimas estava à direita de Jesus na cruz, tendo sido rebatizado como “o bom ladrão”:

---

<sup>17</sup> (RAMOS, 1975, p.150)



Quando Judas e o “destacamento” enviado pelos sumos sacerdotes prenderam Jesus no jardim do Getsêmani, Jesus perguntou retoricamente (segundo Mc 14, 48 e par.): “Como a um bandido, saístes para prender-me com espadas e paus?” A seguir, depois do seu julgamento e condenação, foi crucificado entre os dois “bandidos” (Mc 15, 27). Por que Jesus teria sido apresentado preso e crucificado como se fosse um bandido? A julgar pelos relatos de Josefo e outras informações, os salteadores constituíam um fator importante na sociedade judaica. Eles figuraram com destaque na ascensão de Herodes ao poder. Em meados do século I forneceram liderança aos camponeses judeus que buscavam justiça, quando o governador romano era muito lento para agir. Depois, atingindo proporções epidêmicas nos anos 50 e 60, os salteadores representaram uma parte significativa das forças de combate que expulsaram as tropas romanas da Judéia no verão e no outono de 66. A coisa mais importante que Josefo menciona sobre diversos governadores romanos é que eles trataram do fenômeno do banditismo. (HORSLEY, 1995, p. 57)

Como se pode perceber, o mito do bom ladrão ou, ainda, do bandido herói antecede em muito o famoso Robin Hood que Eric Hobsbawm aponta como seu fundador. E se tal mito se construiu dentro da própria igreja, difícil é acreditar que todos vejam nos bandidos única e exclusivamente um incômodo à sociedade. O auxílio da força e da coragem dos bandidos é bem vindo, não apenas pelo Estado, mas também pelas populações oprimidas por ele. Por essa razão trataremos, para a análise das ficções aqui selecionadas, a discussão sobre o fenômeno do banditismo e sua relação com a pobreza e o poder político, por serem os protagonistas das ficções indivíduos que estão executando atos ilegais, como já posto. A discussão acerca da relação entre pobreza e criminalidade, proposta por Eric Hobsbawm, já era sugerida pelo geógrafo pernambucano Josué de Castro, que fundamentou nossa análise sobre a fome nas ficções “Galo cantou na baía” e “Um ladrão”. Vejamos como Castro nos introduz no fenômeno:

Anulando as outras forças condicionadoras do comportamento humano, a fome desagrega a personalidade, apaga ou mesmo inibe suas relações normais a todas as outras solicitações de meio ambiente alheias à satisfação do instinto de alimentação. Nessa desintegração mental progressiva, desaparecem as atividades de autoproteção e de controle mental e dá-se, finalmente, a perda dos escrúpulos e das inibições de ordem moral. Nestas contingências, o homem se manifesta, mais do que nunca, como o animal de rapina, de que fala Splenger e que representa “a forma suprema da vida movediça, o extremo da necessidade de afirmar-se, lutando, vencendo e aniquilando”. (CASTRO, 1968, p. 122.)

Com efeito, a mesma observação é feita pelo historiador britânico, mas sob o viés do fenômeno do banditismo:

O ritmo da fome determina a estrutura básica do ritmo do banditismo. A grande época do cangaço brasileiro começa com a mortífera seca de 1877-1878 e alcança seu apogeu quantitativo com a de 1919. Ou, como dizia o provérbio chinês: “É melhor infringir a lei que morrer de fome”. As regiões pobres eram regiões de bandidos. Os meses do ano agrícola em que o alimento escasseava e não havia muito o que fazer no campo eram a temporada dos roubos. Quando inundações destruíam os cereais, multiplicava o banditismo. (HOBSBAWM, 2010, p. 24.)

Josué de Castro, ao escrever *Geografia da fome*, ainda no ano de 1946 já chamava a atenção para a relação entre o banditismo e a fome, lembrando ainda o aumento do messianismo que surge nos momentos de catástrofe:

O cangaceiro que irrompe como cascavel doida deste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade - sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta. O beato fanático traduz a vitória da exaltação moral, apelando para forças metafísicas a fim de conjurar o instinto solto e desadorado. Em ambos, o que se vê é o uso desproporcionado e inadequado da força – da força física ou da força mental – para lutar contra a calamidade e seus efeitos trágicos. Contra o cerco que a fome estabelece em torno destas populações, levando-as a toda sorte de desesperos. (CASTRO, 1963, p. 325.)

Desta forma, é indiscutível o fato de, em momentos de empobrecimento e falta, acontecer a busca por respostas de sobrevivência que saem da esfera da legalidade, e que estas tendam a se multiplicar, embora este não seja o único motivo capaz de conduzir os indivíduos à entrada na contravenção.

A estreita relação entre a fome e a travessia da fronteira da legalidade é tratada por Manuel Lopes em seu romance *Flagelados do vento leste*. Na obra figura um personagem emblemático desta condição, trata-se de Leandro, filho de José da Cruz, protagonista da narrativa. O personagem Leandro difere de seu pai, que prefere acreditar em dias melhores e sucumbir à fome a realizar um ato criminoso. Já Leandro parte para o mundo da criminalidade, tornando-se um salteador e se refugiando nas montanhas.

Neste romance, a cisão é clara. De um lado o “honesto” e obstinado pai tenta lutar contra o meio e ao mesmo tempo manter seus valores, de outro o filho, que passa a executar roubos e saques, pois sua prioridade é se manter vivo. A fala abaixo pode ilustrar a cisão referida, pois, mesmo a família de José da Cruz estando à beira da morte pela inanição, o patriarca, ao saber das atividades do rapaz, recusa a alimentação que o filho lhes trouxe:

— Olha — disse José da Cruz dando um passo para o filho. — Pega teu sarrão, com tudo o que tem dentro, e vai de novo pelo mesmo caminho que vieste. Tu sabes tão bem como eu por que não quero pôr a minha boca nessa comida, nem eu, nem a minha família. Sai da minha casa, desgraçado. Tome a minha benção, e vai na paz de Deus. (LOPES, s/d, p.139.)

Nas ficções aqui analisadas, ao contrário, a cisão não é tão nítida, já que os protagonistas alternam momentos de recato moral com o ímpeto de se aventurar na ilegalidade. Podemos dizer que, entre as duas atitudes, eles oscilam muito humanamente.

Antes de tudo, cabe lembrar que o bandido individual pode, ou não, se tornar um bandido social, visto que o perfil de ambos é semelhante. É no desenrolar de sua atividade e nos objetivos que os mobilizam que se darão tais distinções. No livro *Bandidos*, lançado em 1969, Hobsbawm acredita que o fenômeno do banditismo social estava em extinção, graças à maior capacidade de os Estados controlarem o surgimento de tal fenômeno. Esse foi seu argumento em 1969, entretanto, em 2010, em sua reedição, há que se fazer uma ressalva e pensar no surgimento dos chamados piratas somalis, que tal como Robin Hood, “roubam dos ricos para dar aos pobres”. O fenômeno da pirataria somali incorporou em seu modo de atuação a distribuição do lucro, obtido em sequestros, às suas comunidades e, segundo a imprensa, o Estado Somali é conivente com as atividades dos piratas. Assim, o surgimento do fenômeno demonstra que a extinção apontada por Hobsbawm foi temporária e, segundo o próprio

autor, o enfraquecimento dos Estados na chamada era da globalização pode ser um fator para o ressurgimento de tal fenômeno.

De qualquer forma, tanto para o bandido individual, como para o social o traço em comum é a não subserviência e a coragem para atravessar a linha entre o legal e o ilegal, como já posto.

Segundo Eric Hobsbawm, o homem jovem, solteiro e sem posto de trabalho é potencialmente mais apto a entrar no universo da contravenção, pois, para o historiador, o banditismo é a liberdade e “essa liberdade só pode sobrevir quando não existem filhos pequenos a cuidar...” (HOBSBAWM, 1969, p. 27). O historiador assim nos descreve quem é, potencialmente, o bandido social: “[o] mais importante desses grupos compreende os homens jovens, entre a puberdade e o casamento, isso é, antes que as responsabilidades das famílias lhes pesem nas costas” (HOBSBAWM, 1969, p. 26).

Seria, assim, um indivíduo sem as raízes que contribuem para a imobilização.

Pois bem, temos no protagonista do conto “Um ladrão” um perfil correspondente ao descrito por Hobsbawm: jovem, desempregado, sem vínculos afetivos e sem endereço. Entretanto, parece-nos, a infância desamparada do personagem e o presente de carências passam aqui a ser fatores determinantes rumo à contravenção narrada no conto, motivos mais intensos que sua inclinação natural para o crime.

Dizemos isto porque, na ficção, o protagonista, apesar de apresentar alguns traços citados por Hobsbawm, não é dotado dos principais atributos que distinguem o bandido do cidadão comum, dado que o uso da força é praticamente nulo. Este personagem, no nosso entender, é um indivíduo cuja vida tolhida de perspectivas o induziu a acreditar na infração como única resposta para sua sobrevivência.

Decidido a roubar uma residência, vai, sozinho e sem instrumentais, traçar sua aventura. Esta não era a sua primeira contravenção, mas ainda pode ser considerado como principiante, pois, conforme a voz narrativa registra:

E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que escolhesse ocupação menos arriscada. Mas, o rapaz tinha a cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão feito um técnico. (RAMOS, 1985, p. 27)

Assim como não dá ouvidos aos conselhos do amigo, parte para a atividade individualmente, em todos os sentidos, pois não está em seu horizonte dividir o que conquistar com o roubo: “Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante; onde ninguém o conhecesse” (RAMOS, 1985, p. 30).

Note-se que, em suas reflexões, o personagem de Graciliano pretende se afastar de seu grupo para gozar dos frutos de seu roubo. Este traço, de agir individualmente e buscar garantir para si o lucro, afasta-o do retrato que o historiador faz do bandido social.

Já do texto “Galo cantou na baía”, selecionamos analisar neste capítulo o principal mentor do contrabando: Jom Tudinha. Ao que nos parece, as principais iniciativas para a contravenção partem deste personagem. Os demais participantes do contrabando são cumpridores das tarefas distribuídas por ele, e as cumprem quase sem pensar.

É, portanto, este marinheiro aposentado quem lidera o grupo que participa da atividade e prevê a divisão dos lucros entre todos, prometendo novas ocasiões se aquela iniciativa corresse de modo favorável. Pois bem, esta personagem poderia ser vista como uma espécie de bandido social, ainda que não tenha todas as características descritas por Hobsbawm. Embora se predisponha a realizar uma tarefa ilegal, a exemplo do personagem da ficção de Ramos, também, como este, não se refere à família ou outros laços que o prendam, e não apresenta o traço de agressividade.

Jom Tudinha seria um contraventor de ocasião, forçado pela pobreza de seu meio a participar de atividade ilegal. Pode-se perceber em seu depoimento um respeito às hierarquias previamente estabelecidas, retomando o excerto:

E neste negócio só entra gente grande, de dinheiro, gente branca. Negócio não é meu. Nada comigo. Eu só procuro pessoal de boca amarrada e coraja no corpo. Eles estão fazendo uma experiência. (LOPES, 1984, p. 29)

Parece-nos que ao apresentar a “gente branca” como responsável pela atividade, o personagem busca trazer credibilidade à experiência. Desta forma, ao se submeter às hierarquias, acreditamos que este personagem se afasta do instinto natural de um criminoso, pois, como já pontuamos, a não subserviência é uma das características descritas por Hobsbawm.

Há, no personagem, um impulso solidário, perceptível quando ele se predispõe a realizar o contrabando, conforme excerto: “Só agora pareceu acordar-lhe a consciência do risco, da anomalia desta viagem em que se metera, mais para servir que para servir-se” (LOPES, 1984, p. 34).

Note-se, portanto, que para Jom Tudinha o contrabando não representava um plano individual para incrementar sua renda. Ele pensava também nas condições em que vivia seu parceiro, Jul’ Antone.

O conto de Graciliano Ramos traz uma contravenção evidente, já que, diferentemente do contrabando, costumeiramente mais suportado pela opinião pública, o personagem de Graciliano é um ladrão. Mas é um ladrão inexperiente, e vai executar sua tarefa desprovido de instrumental adequado, uma arma, por exemplo. Entre os poucos utensílios que carrega se encontram agulhas, objeto inimaginável nas mãos de um criminoso e, mais espantoso ainda é a maneira na qual acredita que este objeto irá lhe auxiliar, conforme excerto:

Pensou em tirar os anéis com agulhas, mas afastou a idéia. Trazia no bolso as agulhas, só porque Gaúcho lhe ensinara o uso delas. Não se arriscaria em

utilizá-las. Gaúcho tinha nervos de ferro. Tirar anéis da mão de uma pessoa adormecida! Que homem! (RAMOS, 1985, p. 28-29.)

Desta forma, observamos que em seus planos para o roubo não há espaço para a agressão, visto que pretendia, desde o princípio, executar o assalto sem ao menos incomodar o sono de suas vítimas. O cuidado com o sono das vítimas sugere que não faz parte de suas intenções subjugar os moradores. Acrescente-se, também que, mesmo portando as tais agulhas, não pretendia utilizá-las de fato já que seus nervos não lhe permitiriam.

Na passagem narrada em *Memórias do cárcere*, o ladrão não está sozinho, mas acompanhado de Gaúcho, como já posto, que foge ao perceber que o rapaz é flagrado quando tentava beijar uma moça, sendo posteriormente preso, enquanto Gaúcho escapa do local.

Sabemos que Gaúcho foi companheiro de cela de Graciliano e que teria pedido ao autor que escrevesse um livro em que ele figurasse como personagem.

Sobre a prisão do escritor alagoano, sabe-se que foi feita de forma arbitrária e que este nunca foi formalmente acusado, nem julgado. Desta forma, podemos dizer que ele desconhecia o motivo que o manteve durante um ano na prisão. Em uma passagem de *Memórias do cárcere*, o autor escreve um diálogo que teve com um soldado que o escoltava:

— Ordem política e social? // Atrapalhei-me e confessei: // — Não entendo. // — Pergunto se é preso político, insistiu o rapaz. // — Ah! Sim. Porque pergunta? // — Porque ladrão não é. // Admirei a sutileza do moço, desejei experimentá-la: // — E se eu quiser dizer que sou ladrão? // Assustou-se, deu uma espiadela em torno, examinou-me fixo, cochichou: // — Não diga. Isso prejudica. Mas se dissesse, ninguém acreditava. O senhor pode ser assassino. Também não é. Se fosse tinha ficado. Para lá só vão presos políticos e ladrões. Ladrão não é. // — Está bem, vejo que tem muita prática. // — Não, pouca, às vezes me engano. Os da polícia civil conhecem os ladrões de longe, na rua, pelo andar. // — Está bem, para onde vamos? // Olhou-me surpreendido, certamente a duvidar da minha ignorância, e permaneceu calado. // — Vamos para a colônia? // Balançou a cabeça afirmando. (RAMOS, vol. II, s/d, p. 31/32.)

A seleção deste diálogo se justifica por acreditarmos que ela elucida alguns aspectos que aqui se fazem pertinentes. Em primeiro lugar a categoria criminal na qual o Estado inclui Graciliano: ordem política e social. Trata-se de um “crime” criado pela ditadura Vargas, que atribui ao pensamento dos intelectuais de esquerda um caráter nocivo à sociedade. Há que se notar também qual o tratamento dado aos presos políticos no período, nivelando-os com os ladrões, vistos que são colocados juntos na colônia correcional.

Outro ponto no diálogo que chama a atenção é a crença de que, só pelo olhar o soldado acredita poder julgar as atividades dos homens, já que atribui a Graciliano atividades políticas e, acrescente-se diz que companheiros seus são capazes de reconhecer um ladrão na rua, só pelo andar. Lembramos que este é o mote com o qual Graciliano Ramos inicia o conto “Um ladrão”:

Sem dúvida o homem suspeito não tem só isso para marcá-lo ao olho do tira: certamente possui outras pintas, mas é esse andar furtivo de esquivar-se como quem não toca o chão que logo o caracteriza. (RAMOS, 1984, p. 20.)

Podemos perceber pelo excerto a maneira com a qual os indivíduos eram julgados na sociedade brasileira da época. Julgava-se o ladrão pelo andar, assim como julgaram o autor por ideais (o comunismo era visto pelo Estado do período como um inimigo a ser eliminado; não nos esqueçamos que Graciliano Ramos não era membro do partido comunista na época de sua prisão).

O mesmo caráter opressor do Estado brasileiro da época está presente no autoritarismo estatal português, sob a ditadura de António de Oliveira Salazar. Basta saber que no ano de publicação do conto “Galo cantou na baía”, 1936, em Cabo Verde, então colônia, é instalada a tristemente famosa prisão do Tarrafal, na ilha de Santiago, ao mesmo tempo em que tem início a publicação da revista *Clareza*, surgido no Mindelo, na ilha de São Vicente, uma das dez que compõem o arquipélago.



A prisão do Tarrafal era reservada, sobretudo, a presos políticos, e foi, durante muitas décadas, o destino de opositores do regime do mandatário português. Tal instalação caracteriza o recrudescimento da opressão por parte do governo salazarista, destinando aos seus opositores, simultaneamente, a prisão e o exílio, uma vez que eram mandados a esse estabelecimento penal indivíduos das diversas colônias portuguesas.

Além da já citada experiência da opressão intensificada, Cabo Verde assistia ao empobrecimento da população provocado pelas secas e agravado pelo declínio das atividades portuárias da região, conforme já apontado. Dessa maneira, podemos dizer que a revista *Clareza* surge na contramão da conjuntura social, ou, ainda, como uma manifestação com pretensões transgressoras do quadro estabelecido.

Não é por acaso que o contrabando se torna a contravenção selecionada pelos personagens. A região possui uma longa tradição em atividades comerciais e o contrabando (que não deixa de ser uma espécie de comércio) aparece como opção de sobrevivência para os moradores, visto que seus antigos postos de trabalho estavam intimamente ligados à movimentação portuária e agora se extinguíam, conforme excerto: “Todos dizem que não vale a pena, não há lugar para esperança. Que Porto Grande já deu o que tinha que dar. Bananeira que já deu cacho” (LOPES, 1984, p. 25).

Lamenta Jul’ Antone, que assim justifica: “Porque a baía era o centro de tudo, de todos, ricos e pobres. Pra vender e pra comprar” (LOPES, 1984, p. 25).

Mantinhm-se, então, os moradores em volta da baía, por não encontrarem meios de sobreviver fora dela e porque assim sempre havia sido. Acabam-se as atividades e os postos de trabalho, mas permanece o ofício, com pequenas adequações ao novo quadro. Com a pobreza se intensificando, os personagens improvisam seu sustento com os instrumentos que já possuíam.

Para Eric Hobsbawm existem ambientes que propiciam o surgimento de bandidos (categoria na qual ele inclui os contrabandistas). O pesquisador considera a pobreza e o isolamento como determinantes para o surgimento do fenômeno do banditismo. Por essa razão, acredita que as montanhas e as regiões rurais são as mais adequadas para fomentar o fenômeno. Acreditamos, com ele, que uma ilha em igual situação de pobreza apresenta as mesmas características previstas pelo historiador britânico nascido no Egito:

A fonte básica de bandidos, e talvez a mais importante, se encontra naquelas formas de economia ou de meio-ambiente rural onde a procura de mão-de-obra é relativamente pequena, ou que são demasiado pobres para empregar todos os homens aptos; (...). (HOBSBAWM, 2010, p. 25.)

É importante lembrar que a operação de contrabando referida no conto não é mais que o comércio de mercadorias entre as ilhas que compõem o arquipélago, o que não caracterizaria delito, já que tudo era produzido internamente. O que mudava era o fato de serem os produtos internos taxados por Portugal. Não fosse isso, a atividade seria uma forma de comércio que em outras regiões é perfeitamente legal. Conforme aponta Benjamin Abdala Junior: “Contrabando era a mercadoria que circulava, sem pagar impostos, de uma ilha à outra” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 264).

Outro dado vai nos mostrar que a atividade do contrabando que figura no conto seria menos um crime que uma maneira de minimizar o consumo de bebidas alcoólicas. Conforme nos coloca Germano Almeida ao se referir às condições do povo da ilha de São Vicente nos anos de 1930:

Nessa época já se encontrava findado o tempo chamado áureo dos carvoeiros ingleses no Porto Grande de S. Vicente. Mais uma vez o arquipélago no geral sufocava na miséria das secas e da fome, com S. Vicente em especial naufragando no flagelo do desemprego sem limites, do alcoolismo e do contrabando de grogue de Santo Antão, quase um povo inteiro sobrevivendo às custas das magras sopas da assistência que a magnanimidade da classe comercial mandava pôr à disposição. Uma espécie de “lei seca” tinha sido solicitada ao Governo pela Associação Operária da ilha, como forma de minorar os efeitos da devastadora aliança fome e álcool nos trabalhadores, mas a verdade é que a necessidade de sobrevivência era mais urgente e

importante que todos os “crimes de lesa-humanidade” de que os contrabandistas eram acusados por causa do tráfico de aguardente. (ALMEIDA, 2001, p.126.)

Temos, então, um grupo de pessoas comuns, praticando o comércio, atividade constante na ilha, circunstancialmente, tornada criminosa. Acreditamos que este aspecto reforça a distinção entre o contrabando feito pelo grupo naquela noite e um crime comum.

Pois bem, diante do colocado, cremos serem os personagens indivíduos famintos, capazes de abrir mão de parte de seus valores em troca de garantir sua sobrevivência.

Falemos, então, sobre o protagonista, Guarda Tói, que será responsável pelo desfecho, frustrando os planos e executando a prisão de membros do grupo. Por seu caráter dúbio e por estar em condição distinta dos outros, como já posto, nos deteremos um pouco mais em sua construção. Falamos em caráter dúbio, pois o guarda de alfândega concentra o poder de oprimir e, ao mesmo tempo, o de proporcionar lazer à comunidade na qual está inserido, já que, além de guarda é compositor de mornas (música típica de Cabo Verde) e, como tal, goza de certa popularidade, conforme excerto:

Todo mundo sabia que Tói era “mornador” brabo, e as mornas que inventava eram dançadas e cantadas com entusiasmo nos bailes nacionais, menos de uma semana depois de nascidas. (LOPES, 1984, p.13.)

Eric Hobsbawm apresenta a seguinte característica encontrável num criminoso: um bandido é capaz de causar medo e amor, não pode causar apenas medo, pois nesse caso não consegue se manter em sua comunidade. Além disto, o historiador nos aponta o perfil individual do bandido:

Entretanto, há outra categoria de bandidos em potencial, de certa forma a mais importante; a participação nessa categoria é, por assim dizer, individual e voluntária, ainda que possa combinar em parte com outras. Formam-na os homens que não estão dispostos a aceitar o papel social dócil e passivo do camponês submisso. (HOBBSAWM, 2010, p. 25.)

Acreditamos que o personagem do guarda é o principal portador da capacidade de provocar tais comoções, conforme excerto:

Os companheiros falavam das basófias do Tói, convencidos de que estas e outras ideias e algumas palavras difíceis não eram da sua lavra. Transmitia-as tal qual as ouvia, para espantar a malta. Mas não deixavam de ser seus amigos por isso, pois era um bom compincha. (LOPES, 1984, p.14.)

E ainda: “Basofe, mas mornador quente – dizia Jack da Inácia. E Teodora mordida Tói na nuca, sadicamente, porque gostava das mornas que ele fazia” (LOPES, 1984, p. 2).

Na contrapartida da simpatia, vinha o medo: ““Aqui não tem discussão. Quem quiser saber trate de indagar...’ Tói era guarda, podia livrar um de uma enrascadela, de modo que era melhor deixar tudo como ele dizia.” (LOPES, 1984, p. 14).

Uma característica que Tói apresenta e que parece espantar os demais personagens do conto é sua eficácia quando se trata de apreender contrabando. Escreve o autor:

Tinha fardo para surpreender contrabandistas em flagrante. Estes pululavam, os ratos da baía “roíam os cofres públicos” das ilhas. O guarda Tói descobria-os como gato velho. Atraía-os, iam-lhe cair no regaço. Os colegas e amigos invejavam-lhe a sorte. (LOPES, 1984, p. 16.)

É interessante notar a discrepância entre as atividades do protagonista. Se, por um lado, ele representa a opressão do Estado, por outro, é dotado de instrumental artístico, executando as duas tarefas, por vezes concomitantemente. Na noite da narrativa, é o desejo de compor uma morna que o leva até a baía onde irá executar a prisão já mencionada.

Especificamente nesta noite, a morna que pretende compor só se completa após a prisão. Em sua estratégia discursiva, o narrador vai mostrar a fragilidade dos supostos “criminosos” do conto — que não passam de pessoas necessitadas — e o caráter dúbio e ardiloso do guarda de alfândega, a quem nos parece mais apropriado classificar como dono do perfil de um bandido, em consonância com Hobsbawm:

Aqueles “que se fazem respeitar” não se tornam automaticamente bandidos, ou pelo menos bandidos sociais. Podem fugir ao destino dos camponeses tornando-se guardas de aldeia, servidores do senhor ou soldados (o que significa bandidos oficiais de várias espécies). (HOBBSAWM, 2010, p. 31.)

Temos, dessa forma, um grupo de pessoas comuns, desprovidas do que se pode chamar talento para o crime, se arriscando em uma atividade que, fora do contexto da situação colonial, sequer figuraria como crime; no entanto, essas pessoas findam a ficção como criminosas. Pode-se dizer que a população carcerária da colônia penal do Tarrafal é composta por indivíduos que sofreram prisão por motivos arbitrários, tal como os contrabandistas do conto, e que seus crimes só figuram como tal em condições muito particulares, como uma ditadura ou um sistema colonial, momentos em que criminosos, como torturadores, podem muito bem figurar entre os quadros do Estado, executando tarefas não permitidas pelos valores de um indivíduo comum. Talvez esse seja o caso do Guarda Tói, que tem como principal aliado em sua captura um galo. Assim escreve o autor: “‘Toma lá. Galo de pescoço pelado dá sorte e dá canja. É pra Guida’, disse Jom Tudinha lançando um galináceo. ‘Tudo fora feito com limpeza e silêncio.’” (LOPES, 1984, p. 35).

Entretanto, o inesperado canto desse galo vai denunciar a presença de Jul’ Antone e seus companheiros na baía na noite da prisão. Escreve Manuel Lopes:

Quando o galo cantou. Mais poderoso que um clarim de guerra, o som agudo e terrivelmente metálico pareceu inundar toda a praia da Matiota e mesmo a vasta baía: // — Ó Roberto, ó moço. Torce o pescoço a esse dianho! Ao menos dá canja. (LOPES, 1962, p. 43.)

Note-se que o cantar do galo é comparado a um clarim de guerra e ainda traz o som metálico, como se o galo compusesse o quadro de um exército. Embora o próprio autor informe o caráter accidental da delação do galo, este soa na narrativa como um inimigo alerta e belicoso. Querendo ou não, foi parte importante no avanço da autoridade sobre os vulneráveis contrabandistas da ficção.

### 3.1 O Homem surpreendido nos contos

Conforme apontamos no início da análise, os criminosos das duas narrativas de ficção, contrabandistas e ladrão, realizam suas tarefas, sobretudo, por estarem famintos e diante de uma configuração social que os empurra para que se tornem foras-da-lei. As circunstâncias externas é que determinam suas entradas para o universo da contravenção. A frustração do gesto, parece-nos, ao mesmo tempo em que reforça a eficiência dos Estados, quando se trata de prender e punir, também reforça o caráter amador e a fragilidade destes contraventores.

Nos dois contos o desfecho se dá com as prisões dos personagens transgressores, como já dito, desfechos esses que surpreendem o leitor, vistas as razões da frustração das atividades: o cantar do galo, na ficção de Cabo Verde e o beijo roubado, no conto brasileiro. Em ambos ocorre a peripécia da narrativa e deixam no leitor a pergunta, porque se deu desta forma?

Para Antonio Candido, esta pergunta é dividida com o leitor pelo próprio personagem. Trata-se do homem surpreendido, assim definido pelo crítico:

O (...) homem surpreendido pela ocasião, e que se surpreende do próprio ato, sentindo a formação de uma dualidade no ser (...). O homem surpreendido age sem motivo aparente, por uma espécie de descarga brusca e inexplicável, um ato formalmente gratuito. (CANDIDO, 1971, p. 67.)

Com efeito, a surpresa surge tanto para o leitor quanto para os protagonistas dos contos. Em “Um ladrão” essa surpresa é verbalizada pelo personagem e, ao contrário de um “outro agressivo” ou “criminoso”, como o funcionário de imprensa Luiz da Silva, protagonista do romance *Angústia*, que se torna assassino, no criminoso do conto há um inocente e romântico rapaz apaixonado, que irá por tudo a perder por um beijo.

A cena construída por Graciliano parece reproduzir um conto de fadas: o quarto iluminado na parte de cima da casa e a bela moça adormecida com o seio nu, aos

moldes da lírica ultra-romântica de Álvares de Azevedo. A cena enfeitiçou o rapaz, que, ao vê-la, não pôde mais se afastar, passando a dar voltas em torno da moça, entorpecido pelo desejo.

Poderíamos considerar que se tratava apenas de um impulso sexual, mas, se lembrarmos que a imagem da moça fez-lhe lembrar sua paixão infantil, a ponto de este confundir a moça do quarto com a lembrança da menina, tudo somado à emoção que se apossou do rapaz, não podemos resumir o gesto à pulsão sexual, conforme excerto: “Olhou a cama, julgou a principio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu(...) o coração bateu demais no peito magro, pareceu querer sair pela boca” (RAMOS, 1985, p. 30).

Acreditamos que o gesto de beijar, aponta para um romantismo inoportuno, que irrompe naquele instante e causa o citado *homem surpreendido* pelas circunstâncias e por si mesmo, de que trata Candido. Vejamos o excerto:

— Que doidice! // Foi até a porta do quarto iluminado, empurrou-a, certificou-se de que a mulher continuava a dormir. // E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil acreditar ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. // (...) E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça. (RAMOS, 1985, p. 35.)

Dessa maneira, deveríamos ter um sujeito que, para se adequar à sua atividade, pudesse contar com alguma agressividade e agilidade, mas o conto nos apresenta o oposto disso, um rapaz contemplativo e carente. Acreditamos que esse gesto reforça a construção de um personagem no qual atividade e subjetividade estão visivelmente desencontradas, em consonância com o posto por Antonio Candido:

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem ao máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento. Passam a colidir no mesmo individuo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo. (CANDIDO, 1971, p. 108.)

Com efeito, são diversos os momentos na narrativa nos quais o rapaz se diz consciente de sua insuficiência, conforme excerto:

A vaidade infantil murchou de repente. Se o descobrissem ali, nem saberia fugir, nem acertaria com a saída. O que o preocupava naquele momento, porém, era menos o receio de ser preso que a convicção da própria insuficiência, a certeza que ia falhar. (RAMOS, 1985, p. 28.)

Candido também nos chama atenção para um recurso recorrente na obra de Graciliano Ramos: a animalização dos personagens, o crítico aponta este traço nas obras *São Bernardo*, *Vidas secas* e *Angústia*.

Se Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, se diz um bicho, e Fabiano, personagem de *Vidas secas*, é equiparado a estes, o ladrão será um inseto, precisamente uma mosca, comum em ambientes urbanos, que vive de restos e tem um movimento caótico e desordenado, semelhante ao procedimento do rapaz dentro da casa. O protagonista da ficção é rebaixado à mosca:

A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca. Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. E a necessidade de pousar, de se livrar dos giros vertiginosos. (RAMOS, 1985, p. 35.)

Assim, o rapaz que havia alguns momentos já se via como um “capitalista” ao se imaginar dono de um botequim, vai a inseto. Acreditamos que esta inversão de perspectiva seja uma forma de ilustrar a pouca possibilidade de ascensão social para a fatia marginalizada da população brasileira naquele momento da história. Se havia uma mobilidade ela tinha seu vetor apontado para baixo. De fato, a coragem de assaltar a residência tem como consequência seu rebaixamento e não sua ascensão, assim escreve

Candido:

Como tudo parece voltado contra eles (e tudo neles parece insatisfatório, mesquinho), sentem um desejo profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe; uma espécie de surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos, que libertaria do mal de pensar e, ao mesmo tempo, levaria ao limite do possível o sentimento de auto abjeção. “Declaro solenemente que tentei várias vezes tornar-me um inseto, mas não fui considerado digno” – diz o personagem



dostoievskiano. O processo chega ao fim no Gregório Samsa, de Kafka, que certa manhã acorda metamorfoseado numa sevandija enorme.  
(CANDIDO, 1971, p.108-109.)

Pois bem, o ladrãozinho do conto atinge tal condição, pois irá, a partir de sua própria iniciativa, sair da condição humana para a condição de inseto, o estímulo para sua metamorfose foi a oportunidade de contemplar e beijar uma jovem moça adormecida, chegando, no nosso ver, em uma inversão de seu papel de criminoso, ao tornar-se um ladrão de beijos.

Para o conto de Cabo Verde, o cantar de galo que os denuncia é provocado pelo próprio Jom Tudinha, que, em um ato de solidariedade, lembra-se de presenteá-lo à Guida, esposa de Jul'Antone, que está grávida. Acreditamos que a oferta do galo represente a esperança de dias melhores, pautados por atitudes fraternas. Entretanto, para um experiente marinheiro de alto-bordo, como ele mesmo se define, lidar com um galo vivo no alvorecer parece-nos uma atitude reveladora de um pouco de inocência.

A astúcia do guarda acaba por transformar o gesto solidário em fonte de delação. E Jom Tudinha, de experiente marinheiro, desce a contrabandista amator.

Jom Tudinha foi, desde o início da narrativa, o personagem que orientou os demais, e transmitiu segurança ao emprestar sua experiência de navegador durante a travessia, como se vê no excerto:

(...) puxava o temão ora para a direita ora para a esquerda, os ouvidos atentos às ressacas e as pupilas dilatadas, perscrutadoras, medindo as distâncias. Os olhos e os ouvidos do patrão Tudinha eram os únicos aparelhos de precisão de que dispunha o *Grinalda*. (LOPES, 1984, p. 18.)

Apesar de lamentar seu destino que o levou de marinheiro de alto bordo a comandante de falucho, desempenha com capricho sua nova função, dedicando-se a realizar a tarefa mesmo lutando contra a calmaria do mar.

Entretanto, ao ser surpreendido com o revés que seu gesto solidário de presentear Guida com o galo, conforme já dito, passa a discorrer contra seus

companheiros. Assim, o que era uma vida de experiências passou a ser velhice, no entender do comandante, além de responsabilizar seus companheiros pelo fracasso da iniciativa: “Estupores! Meteram um homem direito, e de idade, numa desgraças destas...” (LOPES, 1984, p. 43).

Queremos chamar atenção para o fato de que o pequeno deslize do contrabandista amador Jom Tudinha, que chamava para si toda a responsabilidade pela atividade noturna, vai trazer ao leitor uma faceta surpreendente e antagônica do personagem, visto que, diante do fracasso, vai atribuir a seus companheiros a responsabilidade pelo ocorrido.

Mas, há ainda uma discussão acerca dos desfechos frustrados dos contos, a saber: o grande número de ficções que trazem a figura do fracassado nas obras neo-realistas brasileiras, que, acreditamos, pode ser estendida à literatura de Cabo Verde do período. Esse traço foi apontado por Mário de Andrade, que via nessa opção uma espécie de desistência, Conforme excerto:

(...) Isto é, sofre sim! Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil. Esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos de nossos melhores novelistas atuais: o fracassado. De uns dez anos para cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado. (ANDRADE, 2002, p. 212.)

Pois bem, o fato apontado por Andrade é indiscutível, fracassa Fabiano em *Vidas secas*, assim como José da Cruz em *Flagelados do vento leste*, para citar apenas alguns personagens que finalizem as narrativas em aniquilamento. Assim Andrade resume a figura do fracassado na literatura dos anos 30:

Mas, em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é esse fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue impor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes se entrega à sua conformista insolubilidade. (ANDRADE, 2002, p. 212/213.)

Segundo Luís Bueno, embora Andrade tenha “acertado em cheio” ao apontar a galeria de personagens que fracassam na escrita dos anos trinta, não há a desistência apontada pelo autor paulista, conforme excerto:

Mas, esse pessimismo todo não aponta necessariamente para uma “nacionalidade desarmada para viver”, como diagnosticou Mário de Andrade. Ao contrário, trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos – para o campo que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo. (BUENO, 2004, p. 95.)

Com efeito, em sua interpretação da personagem fracassada, o autor paulista parece sugerir uma espécie de gratuidade na seleção que fazem os autores que privilegiam este traço. Acreditamos que, para a literatura de Cabo Verde e para a brasileira, esta seleção é fruto tanto do momento histórico quanto da intenção dos autores em denunciar um ambiente social propenso a enfraquecer os indivíduos, e, acreditamos, não há desistência em denúncias, pelo contrário, apenas o silêncio pode representar desistência ou esquecimento.

### **3.2 Algumas considerações acerca dos protagonistas.**

Ao analisar os desfechos das obras, falávamos acerca da surpresa que estes trazem ao leitor e às personagens, lembramos também os apontamentos de Antonio Candido em que ele se refere à peripécia da ficção, sendo esta ocasionada por um gesto que inverte seu desfecho, fazendo-o contrário às expectativas.

Pois bem, para abordarmos tal fenômeno literário acreditamos que, é importante buscar na construção dos protagonistas esta característica estrutural das narrativas de ficção.

Sabemos que no conto “Um ladrão”, Graciliano Ramos traz como protagonista o contraventor que nomeia a narrativa. Conforme já posto, é neste personagem que se centra a ação e, que este estará sozinho durante todo o conto.

Já para o conto “Galo cantou na baía”, Manuel Lopes irá construir núcleos distintos e um número maior de personagens, mas, é na figura do Guarda Tói que se encontra o protagonista, pois é este personagem que aparece o maior número de vezes na narrativa, e vai participar da ação como agente de conexão entre os vários núcleos.

O conceito de protagonista foi definido ainda na antiguidade clássica, dado por Aristóteles:

Permanece entre os casos extremos o herói colocado numa situação intermediária: a do homem que, sem se distinguir por sua superioridade e justiça, não é nem mau nem pervertido, mas cai na desgraça devido a algum erro. (ARISTÓTELES, s/d, p. 258.)

Vemos que na definição clássica, o personagem principal de uma narrativa é denominado herói, tanto para a epopéia quanto para a tragédia. Assim Patrice Pavis traz resumido o conceito clássico de protagonista:

Para os antigos gregos, protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro, tritagonista. Historicamente surgiram, na ordem: o coro, depois o protagonista (com TÉSPIS), a seguir o deuteragonista (com ÉSQUILO) e finalmente o tritagonista (com SÓFOCLES, *Antagonista*). (PAVIS, 1999, p. 310.)

Mas, tanto na ficção de Graciliano quanto na de Manuel Lopes encontraremos protagonistas distintos da concepção clássica. Ou seja, estamos diante de protagonistas que escapam ao modelo de herói. O perfil mais comum nas narrativas de ficção a partir do século XX traz personagens complexos, e podem ser tanto heróis quanto anti-heróis. De acordo com Pavis: “Atualmente, costuma-se referir aos protagonistas como personagens principais de uma peça, os que estão no centro da *ação* e dos *conflitos*” (PAVIS, 1999, p. 310).

No conto de Graciliano o protagonista é descrito como um rapaz frágil e de coragem débil. Preso ainda às amarras de uma ideologia avessa aos seus interesses, que busca uma saída para sua condição de miserável solitário dos centros urbanos.

Já no conto de Manuel Lopes, conforme já apontamos, o protagonista se distingue da concepção clássica de herói, sobretudo, por seus possíveis talentos não serem postos a serviço de sua comunidade, até pelo contrário. Guarda Tói não sucumbe no final da narrativa, vai sim, ser o vetor do rebaixamento dos demais personagens, tendo como resultado o lucro e não a perda. Não se pode inferir que seja ele exclusivamente mau, mas sua possível bondade ou senso de justiça não figuram de forma efetiva na ficção. Pois bem, no nosso entender, este protagonista tem traços avessos aos do herói clássico, aproximando-se, assim de um anti-herói.

Ou ainda, como pontua Lukács:

Por outro lado, o herói romanesco não tem a obrigação de representar uma sociedade. Ao contrário, reitera os elementos interiores e subjetivos do homem, ao envolver-se em sua busca pessoal; suas atitudes, por terem cunho íntimo, mas extremamente simbólico, representam mais do que uma sociedade, mas a natureza humana em si. O herói romanesco é problemático, pois é incompleto, inquieto, em constante conflito com o mundo. (LUKÁCS, 2006, p. 3.)

Com efeito, as observações feitas por Lukács parecem, no nosso entender, capazes de comportar tanto o perfil do protagonista de Graciliano Ramos, quanto do de Manuel Lopes, pois ambos trazem a perspectiva individual como vetor de suas ações.

## Capítulo 4 — Sobre a consciência: transgressão como renovação ou retomada

*Deus me deu perna cumprida e muita malícia,  
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia.  
Um dia ainda sou notícia...*

Chico Buarque de Holanda.

O filósofo Louis Althusser aponta que o poder do Estado é constituído por aparelhos repressivos e por aparelhos ideológicos. Para os aparelhos repressivos do Estado temos: o exército, a polícia, o judiciário, lembrando que, segundo o autor, estes aparelhos agem majoritariamente pela violência, embora, a ideologia<sup>18</sup> também seja um componente do modo de atuação deles. Mas há também os aparelhos ideológicos do Estado, que se valem substancialmente da ideologia, embora também se utilizem de recursos repressivos. Sobre estes últimos nos escreve Althusser:

Enumeramos nas formações sociais capitalistas contemporâneas um número relativamente elevado de aparelhos ideológicos de Estado: o aparelho escolar, o aparelho religioso, o aparelho familiar, o aparelho político, o aparelho sindical, o aparelho de informação, o aparelho 'cultural', etc. (ALTHUSSER, 1970, p. 57.)

Pois bem, as duas narrativas aqui selecionadas – os contos “Galo cantou na baía”, do cabo-verdiano Manuel Lopes, e “Um ladrão”, de Graciliano Ramos – trazem como protagonistas personagens que buscam por meio da contravenção um modo de viabilizar suas necessidades; desta forma, seus atos desafiam alguns paradigmas que o aparelho estatal impõe e as ideologias sustentam. Assim, para esses personagens se antevê a intervenção das violências dos aparelhos repressivos do Estado em suas vidas.

Entretanto, para este trabalho, buscaremos analisar, a atuação dos aparelhos ideológicos no cotidiano das personagens. Entre os diversos aparelhos ideológicos nos quais o Estado se ampara, selecionamos três: o aparelho escolar, o aparelho religioso e o aparelho cultural. Para este último teremos, em “Galo cantou na baía”, sobretudo a criação musical e em “Um ladrão” o início da inclusão do futebol como representativo da identidade nacional e, conseqüentemente, a utilização deste esporte como máquina

---

<sup>18</sup> Para este trabalho utilizaremos o conceito de ideologia do próprio Louis Althusser, que assim a define: “A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência.” (ALTHUSSER, 1970, p. 82.)

ideológica por parte do Estado. Pois, como defende o filósofo, a possível materialidade das ideologias é percebida no ritual cotidiano dos sujeitos, assim o autor nos apresenta a interferência das ideologias na vida prática:

Cada massa que fica pelo caminho está praticamente recheada da ideologia que convém ao papel que ela deve desempenhar na sociedade de classes: papel de explorado (com “consciência profissional”, “moral”, “cívica”, “nacional” e apolítica altamente “desenvolvida”); papel de agente da exploração (saber mandar e falar aos operários: as “relações humanas”), de agentes de repressão (saber mandar e ser obedecido “sem discussão” [...]) (ALTHUSSER, 1970, p. 65.)

Poderíamos levantar a suposição de que o contraventor seria um adversário dos Estados, porém até que ponto a consciência destes lhes permite perceber uma possível ruptura no ato da contravenção? Qual a coerência entre seu gesto e seus valores? Será que eles relacionam sua condição com a ideologia vigente? Teriam eles assumido uma postura crítica o suficiente que legitimasse seu gesto, como a consciência de classes e as tensões que existem entre elas? Pois, conforme nos apontou Hobsbawm, os bandidos são indivíduos portadores de um menor grau de submissão, mas, seria esse menor grau de submissão representativo de uma perspectiva crítica de seu meio social? Haveria uma intenção de questionar, e até mesmo de romper, as ideologias que sustentam as desigualdades em seu ambiente?

Dados questionamentos como estes, e sob a indicação de Althusser para os diversos aparelhos ideológicos do Estado, neste momento destacaremos na leitura dos dois contos o repertório religioso, lembrando que nas duas narrativas encontram-se rastros de uma ideologia religiosa, sem que, contudo, possamos percebê-los de forma homogênea.

#### **4.1 Deus intervenção: A ideologia religiosa em “Um ladrão”**

No conto de Graciliano Ramos é a ideologia da doutrina católica que se faz presente, embora usada pela personagem com um viés de concordância com a contravenção. O ladrão tenta acreditar que o roubo que pratica não entra em conflito com a doutrina, mesmo que os dez mandamentos condenem esse delito. Com o pensamento oscilando entre rastros da ideologia cristã e sua ambição, tenta garantir a posse de ambas, acreditando no amparo de Deus:

Se não acontecesse nenhuma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte. Se não acontecesse uma desgraça. Benzeu-se arrepiado. Deus não haveria de permitir infelicidade. (RAMOS, 1985, p. 27.)

E mais adiante: “Desejou apoderar-se das imagens e do bordão de São José, de ouro, pesado. Afastou-se com medo da tentação. Não cometeria semelhante sacrilégio” (RAMOS, 1985, p. 29).

Note-se que, mesmo executando uma tarefa reprovável pela doutrina católica, o ladrão acredita ter em Deus um aliado, que “não permitiria sua infelicidade”. Ele se afasta de objetos sagrados valiosos como se estivesse sendo testado em sua fé, reafirmando, mesmo que de maneira distorcida, rastros dos valores cristãos. Fica assim adequada a lei da doutrina: roubar sim, roubar objetos da igreja, não. Oscilando entre o ímpeto que o levou até a residência – e conseqüentemente à possibilidade de ascensão social que o gesto pode lhe trazer, segundo acredita – e o medo de ser pego, o ladrão confessa seu sentimento de insuficiência: “O que o preocupava naquele momento, porém, era menos o receio de ser preso que a convicção da própria insuficiência, a certeza de que ia falhar” (RAMOS, 1985, p. 28).

Com efeito, sua insegurança não se restringe à realização da tarefa. Talvez possamos dizer que encampa qualquer tarefa – todos os atributos sociais que ele não



porta lhe foram tirados pela “insuficiência”, impelindo-o a buscar soluções menos palpáveis e respostas mágicas. O apelo a Deus naquela noite, ou ainda, o diálogo que busca estabelecer com Ele, é demonstrativo de seu desamparo e, sobretudo, de seu despreparo. Sem um plano eficaz e com poucos instrumentos que facilitem sua arriscada empreitada, é a Deus e à sorte que o ladrão atribui a possibilidade de seu sucesso.

Alfredo Bosi, ao tratar a aproximação com Deus nos momentos de insegurança em obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, nos sugere que:

Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios. (BOSI, 2003, p. 37.)

Assim, com o espaço vazio deixado pela consciência dos riscos de sua atividade, o inconsciente passa a responder com os rastros de uma ideologia religiosa interiorizada pelo rapaz que evoca a Deus e se priva de exercer sua capacidade criativa, por um lado, e se isenta da responsabilidade de um possível fracasso, por outro.

A personagem se justifica alegando que Gaúcho, ladrão experiente no qual ele se espelha, é dotado de numerosos artifícios para o roubo e, mesmo assim, sucumbiu diversas vezes. E conclui:

E, apesar de tudo, mais de vinte entradas na casa de detenção, viagens à colônia correcional, fugas arriscadas, inútil a ciência de Gaúcho. Quando Deus não quer as pessoas não acordam. (RAMOS, 1985, p.33.)

É possível notar que não é pequeno o grau de interferência que o rapaz atribui a Deus, minimizando a necessidade de se preparar melhor para sua atividade e menosprezando o aprendizado que obtivera com Gaúcho, seu companheiro de atividade. Ele parece acreditar que o roubo que pretende executar é abençoado por Deus, ironicamente seu principal aliado, assumindo o papel que antes pertencia a Gaúcho. Este pensamento parece reforçar a ideia de que o triunfo, até na contravenção, é resultado de um trabalho individual e, quem sabe, predestinado.

Vima Lia Martin nos aponta, ao analisar os personagens do escritor paulista João Antonio, como o individualismo finda por fazer homens caminhar lado a lado e continuar solitários, condição que, acreditamos, vai minando o potencial transformador que o caminho da contravenção poderia indicar. Assim nos coloca a autora:

Vivendo como quem joga, ou jogando como quem vive, os malandros renegam o universo do trabalho formal e afirmam o valor da individualidade sobre o da coletividade, expressando uma espécie de “moral ressentida”, baseada na sensação difusa de sua própria reificação. Pautando-se basicamente em valores egoístas, a “ética da malandragem” acaba por reafirmar a violência interna e externa sofrida pelos excluídos... (MARTIN, 2008, p. 159.)

Talvez não seja precipitado afirmar que, neste momento, a busca por uma resposta mágica seja ao mesmo tempo resultado de sua insuficiência e justificativa para atuar sozinho, garantindo apenas para si os frutos que seu impulso poderia trazer.

#### **4.2 Deus interjeição: A ideologia religiosa em “Galo cantou na baía”**

A exemplo do que procuramos observar no conto “Um ladrão”, passaremos agora a investigar as reflexões dos personagens de “Galo cantou na baía”, buscando perceber se há intenções de transformação social com o gesto que executam. E de como o aparelho ideológico religioso interfere na atividade.

Se no conto de Graciliano Ramos o protagonista é o personagem ladrão, no conto de Manuel Lopes é Guarda Tói quem protagoniza a narrativa, mas, em um primeiro momento, é na voz de Jom Tudinha que se concentram as marcas ideológicas da religiosidade do conto. Esta personagem seria análoga à do Gaúcho do conto de Graciliano Ramos, pois é quem orienta a atividade ilícita da noite. Jom Tudinha principia assim sua abordagem da ideologia religiosa:

Trago grogue, moço, e tu tens a percentagem. Se tudo correr na vontade de Deus. Tenho confiança em ti. Num tempo ruim como o que estamos atravessando ninguém vira a cara ao dinheiro, nem medo mora no coração de homem que tem mulher e filho para sustento. (LOPES, 1984, p. 29.)

Retomando a observação feita por Alfredo Bosi, que relaciona a busca de resposta externa quando da insuficiência de respostas internas: a referência a Deus como protetor e viabilizador do sucesso da iniciativa também aparece no conto de Manuel Lopes, indo ao encontro do que se observou na ficção brasileira.

As personagens do conto “Galo cantou na baía” são frágeis e inseguras, tal como o personagem de Graciliano, e buscam em sua inconsciente insuficiência o apoio do “alto”. Entretanto, a referência “Se tudo correr na vontade de Deus” (LOPES, 1984, p. 26), presente na fala de Jom Tudinha, parece ser o único momento da narrativa que sugere um pedido de benção, uma solicitação de uma sanção positiva do alto.

A referência a Deus surge em outros momentos da narrativa, mas muito menos evocativa que no conto de Graciliano Ramos. Por vezes tomam seu lugar o “destino” ou a “sorte”. Acreditamos que na maior parte do conto essa referência surja como interjeição e não como fé em uma possível interferência divina nas atividades da personagem. Vejamos os excertos:

Meu Deus! — Exclamou Tói, incrédulo (...) “O Deuzzze! Cando é que chegamos, ahn?... . “Oh Deuzzze...” – A mulher tornava a travessia mais longa ainda(...). Os ciclones dos Sargaços, coisa de meter medo ao diabo em pessoa – Deus perdoe;(...). (LOPES, 1984, p. 17-19.)

Como se pode perceber, são diversas as referências a Deus, mas em nenhuma delas se estabelece um diálogo com a divindade, nenhuma evocação ou negociação como no conto de Graciliano, nenhuma benção ou depósito de expectativa. Nos trechos aqui trazidos, qualquer palavra de espanto ou cansaço poderia substituir o nome de Deus. Não seria precipitado apontar que a ideologia religiosa no conto não desempenha um papel fundamental nas ações das personagens.

A desesperança permeia toda a ficção e reduz sobremaneira as expectativas das personagens. Diminuídas as possibilidades de superação das dificuldades que o meio

impõe, a natureza aparece como que desprendida das mãos de Deus, como força geradora ou destruidora de possibilidades.

Deus não aparece como força protetora e, sem o alicerce divino, fica o meio natural como uma entidade cruel que retira dos habitantes da ilha seus recursos de combate. Naquela noite, a natureza é a principal oposição à iniciativa dos contrabandistas, pois, com a ausência de vento, a travessia do barco *Grinalda* se prolonga além do esperado, levando a embarcação à praia pela manhã. É o que faz o galo do título cantar, denunciando a presença dos contrabandistas ao Guarda Tói, que realizará a prisão.

Antonio Candido nos apresenta a relação entre o meio e a estagnação de uma comunidade:

Recomeçado, sem simbolismo nem metáfora, na monotonia cíclica das tarefas diárias, no eterno retorno igualmente desmistificado, que é o das jornadas de pesca. Um retorno eterno rebaixado ao nível da miséria, sempre igual a si mesma. (CANDIDO, 2004, p. 84.)

Embora a atividade descrita no conto não seja a pesca, é sabido que o cabo-verdiano é um povo ligado àquela atividade. Assim nos aponta Benjamin Abdala Junior:

A morna e o conto nascem no ritmo marítimo, ligado à principal atividade econômica de Cabo Verde: a pesca. Foi historicamente a pesca que singularizou os cabo-verdianos, um povo de marinheiros. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 273.)

Também figuram na narrativa os limites geográficos impostos pelo mar e os limites de recursos impostos pela miséria. Da mesma forma que o meio natural é determinante na narrativa analisada por Candido, acreditamos que no Cabo Verde descrito as limitações de atividades de trabalho cumprem o mesmo papel. E seu sucesso está relacionado com as forças da natureza. Assim nos coloca Candido:

O meio físico é o primeiro grande peso que oprime os personagens deste livro, encarnando a pressão da necessidade de um modo elementar que parece o do destino, dobrando os homens no círculo fechado das condições naturais. Mas o meio social da aldeia age de modo parecido, como se uso e costume tivessem o cunho perpétuo inevitável do vento e da maré. (CANDIDO, 2004, p. 84.)

Com efeito, na narrativa de Manuel Lopes, não apenas os personagens são lentos e aparecem como que dormindo em vigília, como também a movimentação do mar parece ter se ausentado na madrugada em que ocorrem os fatos do conto. Personagens e meio comungam da mesma letargia.

Para o principal ator da narrativa, Guarda Tói, que irá frustrar o contrabando executando a prisão do grupo, as respostas mágicas parecem conspirar a seu favor, mesmo se tratando do apoio de uma religiosidade que, via de regra, é reprimida pelo Estado, conforme o excerto:

Os colegas e os amigos invejavam-lhe a sorte. Mas os sucessos não o apanhavam desprevenido. Vocês estão a ver. Não sei se estou a explicar bem. Há homens que sabem preparar a sorte, aquilo que vocês chamam sorte, não vem de graça. (LOPES, 1984, p.16.)

Insinua Tói que já preparara a sua sorte, ou seja, relaciona seus sucessos na apreensão de contrabando a uma resposta mágica que, como diz, já estava preparada, com o auxílio do imponderável. Mais adiante o narrador nos esclarece a respeito desta sorte encomendada:

Ele conhecia o bruxo Baxenxe da Ribeira das Patas. Pois Nhô Baxenxe é um centenário que sabe o que diz. Lava as mãos como Pilatos e explica: “Não tenho culpa das desgraças de cada qual. Se me pagam para fazer mal, porque não hei-de fazer mal na medida da vontade de quem me paga?” (LOPES. 1984, p. 16.)

Pois bem, embora o apoio mágico seja conseguido por Tói por meio da bruxaria, recurso moralmente reprovável pela doutrina católica, a eficácia deste recurso parece responder às suas expectativas, ou, ao menos, é nele que os personagens depositam certa credibilidade em sua interferência na vida dos indivíduos.

Voltamos ao personagem Jom Tudinha, pois este parece ser mais envolvido com interesses comunitários, uma vez que permite aos moradores se transportarem de uma ilha à outra, além de centralizar a atividade do contrabando. Conforme aponta Abdala Junior:

Esse ritmo também embala personagens insuladas e que aspiram romper o solitário pelo solidário. É assim a perspectiva de Jom Tudinha, colocado na narrativa como o principal ator social da nação. Ele se contrapõe, nesse sentido, ao Guarda Tói, que é o ator social com as marcas do Estado. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 273.)

É justamente na reflexão do personagem de Jom Tudinha que veremos o que nos parece uma referência aos mitos gregos:

Só agora pareceu acordar-lhe a consciência do risco, da anomalia desta viagem em que se metera, mais para servir que para servir-se. Ele era responsável por tudo quanto iria acontecer. Para o bem como para o mal. (LOPES, 1984, p.34.)

Essa é, segundo Hesíodo, a maneira que Zeus encontrou de punir e, ao mesmo tempo, de diferenciar os homens dos animais e dos deuses. Assim nos coloca o poeta grego sua versão sobre o mito de Pandora e Prometeu:

“O que é a *Elpís*? (...). Ela é a espera ambígua, temor e esperança a uma só vez, previsão cega, ilusão necessária, bem e mal simultaneamente. Não nos esqueçamos de que o verbo *élpomai* é menos ‘ter esperança’ que ‘expectar’, e *Elpís*, no sentido de ‘esperança’, é apenas uma especialização do significado de ‘expectação’. Espera e expectação podem tanto se referir a algo de bom quanto a algo de mau. (HESÍODO, 1996, p.74.)

Para a tradição grega, esse deus detém poderes, mas diverge do Deus católico, que apresenta uma visão maniqueísta do mundo, em que bem e mal estão apartados e cada um ocupa um lugar distinto na vida humana.

Aqui, com ambos coexistindo, e sendo a expectação um sentimento que distingue o homem dos demais seres, acreditamos que Jom Tudinha se reporta a ele por depositar na força do homem as responsabilidades por suas condições e, sobretudo, aponta para uma crença em sua autonomia e poder transformador. Esta impressão parece ser reforçada em outra passagem, que atribui ao homem o poder de construir a história: “Mas deixá-lo, que a vida é do tamanho do coração de cada um, que é onde o homem guarda tudo o que viveu. Amém...” (LOPES, 1984, p. 31). Destaquemos o *amém* que finaliza o excerto, ele sugere uma oração, feita ao homem e sua história.

Assim, podemos concluir que as marcas ideológicas de religiosidade no conto “Um ladrão” são majoritariamente católicas, doutrina historicamente ligada ao poder do Estado; em “Galo cantou na baía” a religiosidade é ambígua e está mais próxima de uma visão mítica do que propriamente de uma doutrina religiosa una.

Com efeito, ao analisar o processo de criação musical retratada no conto, na figura de Guarda Tói, Simone Caputo Gomes também observar marcas de uma referência à mitologia clássica, assim nos coloca a autora:

“O nascimento de Vênus” (deusa do Amor, da Beleza e da Geração) à maneira de Botticelli, associado à pujança do ato criador de Tói retoma uma representação pictórica de ideologias vigentes na antiguidade clássica. (GOMES, s/d, p. 7.)

Pois bem, a mesma observação nos é apresentada por Benjamin Abdala Junior quando de sua análise do processo criativo da morna no conto. Assim nos aponta o crítico acerca das expectativas do compositor e Guarda Tói:

Para buscar inspiração, ele se colocava diante do mar. No entendimento desta personagem, a composição musical deveria emergir das águas inteira, letra e música, de uma forma similar à pintura O Nascimento de Vênus, de Botticelli. (ABDALA JR, 2003, p. 264.)

Isto posto, acreditamos poder reforçar o viés mítico presente no conto, o que justificaria, em nosso entender, uma menor expectativa na interferência divina, diferentemente do conto brasileiro que traz marcas, a nosso ver, majoritariamente católicas, e conseqüentemente atribuindo a Deus o papel de interventor nos destinos dos homens.

Assim, em “Um ladrão” Deus aparece como intervenção, enquanto em “Galo cantou na baía” surge como interjeição. Essa distinção talvez se deva ao fato de o poder do Estado, no conto brasileiro, ter uma presença efetiva no cotidiano da população, pois estamos no período do Estado Novo de Getúlio Vargas. Já em “Galo cantou na baía”, o poder do Estado, aqui colonial, não participa de forma efetiva da vida social retratada no conto, ligada à sua insularidade. Cabo Verde se vê, no momento da publicação, no que

se refere a investimentos em estruturas, esquecido pelas autoridades portuguesas. Assim nos coloca Manuel Lopes:

Volvendo os olhos num rápido relance histórico podemos afirmar que o nosso arquipélago nada possuía – nada possui ainda – que satisfizesse as ambições dos pesquisadores de riquezas fáceis ou de confortável estabilidade; com a abolição da escravatura, a mercancia ultramarina deixou de ter qualquer sentido nas ilhas. Durante séculos de relativa marginalização a população gozou duma “liberdade” – se assim podemos chamar à desatenção pelos problemas periféricos – que lhe permitiu certa desenvoltura no processamento de fenômenos sociológicos e na consolidação e enriquecimento dos componentes culturais diferenciadores em todos os escalões de expressão social... (LOPES, 1984, p. 8.)

### 4.3 O projeto escolar: A escola do ladrão

Partindo dos apontamentos feitos por Althusser acerca dos aparelhos ideológicos do Estado, abordaremos agora o aparelho que o autor aponta como o aparelho ideológico do Estado por excelência: o aparelho escolar. Para o autor essa posição de destaque na constituição do aparelho escolar assim se justifica:

Desde a pré-primária, a Escola toma a seu cargo todas as crianças de todas as classes sociais, e a partir da pré-primária, inculca-lhes durante anos, os anos em que a criança está mais “vulnerável”, entalada entre o aparelho de Estado Familiar e o aparelho de Estado Escolar, “saberes práticos” (*des “savoir faire”*) envolvidos na ideologia dominante [...]. (ALTHUSSER, 1970, p. 64.)

No conto “Um ladrão” o protagonista vai ser construído por Graciliano de maneira que podemos vislumbrar a gênese de sua marginalidade. Logo no início da narrativa percebemos que o rapaz em questão não é apontado como eficiente em sua atividade:

Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua – e tudo corre bem. (RAMOS, 1985, p.19.)

Percebemos no trecho citado que a narrativa não pretende contar as experiências de um bem sucedido ladrão, mas antes, um episódio onde indivíduo e atividade se desencontram. Pois bem, é logo no início que o leitor toma conhecimento do fato de que



o rapaz que protagoniza a narrativa é alfabetizado, mas, curiosamente, leitura e escrita aparecem na narrativa rebaixados a instrumental para auxiliar arrombamentos, em um primeiro momento a caneta que, acreditamos, representa a escrita, vai lhe auxiliar a abrir a porta da casa em que pretende penetrar:

Para que pensar em desgraças? Levantou-se, chegou-se à porta, meteu a caneta na fechadura. O tremor das mãos havia desaparecido. A lingüeta correu macia, uma folha da porta se descerrou. Estacou surpreendido: como nunca trabalhara só, imaginara que a fechadura da porta emperrasse, que fosse preciso trepar no sofá e cortar com diamante um pedaço da vidraça. (RAMOS, 1985, p. 25.)

A caneta desempenha aqui um papel eficiente como chave para arrombamentos, tão eficaz que surpreende até o despreparado ladrão, ocupado em imaginar procedimentos de difícil execução, como o uso de diamante para cortar a vidraça. Nessa sua reflexão é a escrita que irá auxiliar a abertura da porta, pois, para silenciar a queda do vidro, assim prossegue a reflexão: “Deitaria por baixo da porta um jornal aberto, enrolaria a mão no lenço e daria um murro no vidro, que iria cair sem ruído em cima do papel” (RAMOS, 1985, p. 25).

Ficam assim resumidas as utilidades de leitura e escrita na atividade que lhe foi reservada. Como se apresenta, então, a consciência de seu gesto transgressor durante esta noite? Qual a coerência entre seu gesto e seus valores? Teria ele assumido uma postura crítica o suficiente que legitimasse seu gesto, como a consciência de classes e das tensões que existem entre elas?

Durante sua permanência na casa, os fluxos de memória nos trazem outros períodos de sua vida, como sua infância e sua experiência em ambiente escolar, que vai nos elucidar acerca da construção de sua subjetividade, vasculhando a gênese de sua insuficiência. Vejamos o excerto:

Durante minutos, lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A

menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes. (RAMOS, 1985, p. 24.)

Este parágrafo, a nosso ver, condensa o projeto escolar destinado às camadas de baixa renda. Os três personagens crianças que compõem o quadro são: o futuro ladrão, o menino mal-encarado e agressivo e a bela menina de tranças. Para o futuro ladrão são dirigidas as agressões do futuro soldado e a indiferença da professora. Parece-nos relevante que a imagem de abandono do garoto em sala de aula seja trazida ao conto. O mínimo que se pode detectar nas lembranças do rapaz é o desconforto, a falta de acolhimento em ambiente escolar. Se a escola é, a princípio, o espaço do sonho de futuro, da construção de identidades individuais, o quadro mostrado caminha na contramão deste percurso. A imagem é a de um menino triste, enfezado e indefeso, em síntese, lutando contra o desconforto, podemos concluir que pouco espaço fica para o aprendizado e especialmente para o sonho.

Se, em hipótese, à escola cabe inserir o indivíduo na coletividade e, posteriormente, em um meio social, com um papel específico a desempenhar, o quadro aqui relatado é o oposto, destacando-se que apenas ao menino agressivo foi atribuída uma profissão no futuro, pois, como já dito, virara soldado.

Pierre Bourdieu vem nos mostrar que as instituições de ensino dirigidas às classes de baixa renda findam por reforçar a exclusão social, inculcando nos indivíduos descrença em si próprios. Destacando que o papel destas instituições é antes o de excluir que o de incluir. Para ele a escola procede não como um campo democrático de inclusão, e sim como um ambiente que vai segregando e definindo os futuros papéis sociais dos sujeitos. Assim escreve sobre a escola francesa anterior à década de cinquenta do século XX, que, acreditamos, tinha uma situação paralela com a da escola brasileira:

A seleção, baseada na ordem social, era em geral aceita pelas crianças que a padeciam e pelas famílias, já que parecia fundada sobre o dom e o mérito dos escolhidos: aqueles que a escola não queria acabavam convencendo-se de que não queriam a escola. (BOURDIEU, 2003, p. 481.)

E ainda:

(...) isso contribuía bastante para convencer aqueles que não se sentiam feitos para a escola, de que eles não eram feitos para as posições às quais a escola dá (ou não) acesso, isto é, as profissões não manuais, e especialmente as posições dirigentes dentro desta profissão. (BOURDIEU, 2003, p. 482.)

Com efeito, no caso do personagem central da narrativa de Graciliano Ramos, seu percurso escolar parece ser um dos responsáveis por sua inserção no universo marginal. Destaquemos que seu ambiente familiar não está abordado no conto nem na infância, nem na vida adulta, uma vez que ele aparece como morador de rua e seu único vínculo afetivo explicitado é com outro ladrão (Gaúcho).

Desta forma, o menino agressivo encontra seu papel social em posto militar, o menino triste, agredido e ignorado caminha para a marginalidade, e a menina de tranças? O que vamos aqui colocar, é importante frisar, trata-se de uma possibilidade interpretativa que escapa à escrita do autor, mas nos parece sugerida no conto.

Durante sua permanência na casa, o ladrão se lembra mais de uma vez da menina de tranças da escola, o olhar da menina parece proporcionar um pouco de alento para a personagem do menino no espaço opressor de sua escola. Agora, durante o roubo, o olhar parece retornar, não apenas nas lembranças, como também na semelhança que ele acredita haver entre a menina e uma moça que dorme no único quarto iluminado da casa, conforme excerto:

Olhou a cama, julgou a princípio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu. Voltou-se, não devia arriscar-se à toa. Deu uns passos em direção à porta, deteve-se, curvou-se, observou a moça. Achou nela traços da menina de olhos verdes. O coração bateu demais no peito magro, pareceu querer sair pela boca. (RAMOS, 1985, p. 30.)

Aos poucos as duas personagens vão se confundir nos pensamentos do rapaz, como se uma e outra compusessem apenas um personagem. Citando o texto:

E lembrou-se da menina de olhos verdes, que lhe surgiu à memória com um seio descoberto. Absurdo. Quem estava com o seio descoberto era a moça que dormia no andar de cima. Como seriam os olhos dela? (RAMOS, 1865, p. 34.)

A identidade da moça em questão não é revelada na narrativa, bem como o grau de parentesco com os donos da casa. Desta maneira, procuramos encontrar alguns indícios no conto. Em primeiro lugar, ela dorme nua, com a luz acesa e a porta destrancada. A mobília de seu quarto é simples, apenas uma cama estreita e um guarda-roupa, ambiente distinto do quarto do casal, que tem guarda-vestidos, espelhos, uma cama enorme e santos de ouro. Será filha do casal? Hóspede? Criada? Não acreditamos que a filha de uma família de elite pudesse dormir em tais condições, provavelmente estaria com traje adequado, seu quarto não seria tão simples e estaria com a porta trancada. A luz acesa, a porta destrancada e a nudez nos sugerem uma condição atípica para o sono da filha de um casal de elite católica, condição reforçada pela presença das já citadas imagens de santos, a possibilidade fica ainda mais afastada se pensarmos que a narrativa se passa nos anos trinta do século XX.

Talvez não seja precipitado acreditar que se trate de uma criada, visto que uma hóspede também não poderia estar em tais condições. Também acreditamos que a moça do quarto pode mesmo ser a menina de olhos verdes, ou, então alguém com origem parecida em oportunidades.

Ficam, assim, sugeridos os destinos sociais das três crianças que compunham o quadro escolar descrito na ficção: um ladrão, um soldado e, por indícios, uma criada.

Voltando à personagem central e às suas ações durante a noite narrada, retomemos, então, os motivos que o levaram a invadir a residência. Não é difícil supor que a certeza de sua própria insuficiência tenha permeado sua vida profissional, e que esta mesma insuficiência fazia-o crer que sua única possibilidade de transformar sua vida, de ascender socialmente, era aquela, por meios ilegais, o que lhe proporcionaria

driblar sua condição de marginal e torná-lo um ator social com alguma voz. Muito embora, a insuficiência surja inclusive nesse momento: “Também um desgraçado como ele meter-se em tamanha empresa! Tinha capacidade aquilo? Não tinha. Um ventanista. Que é que sabia fazer? Saltar janelas. Um ventanista, apenas” (RAMOS, 1985, p. 27).

Podemos perceber que, o rapaz não acredita em si próprio nem para ser um ladrão, não é difícil imaginar que em outras oportunidades, se é que existiram, seu procedimento tenha sido semelhante.

#### **4.4 O projeto escolar em “Galo cantou na baía”.**

Passemos agora a analisar as perspectivas de formação escolar na comunidade retratada em “Galo cantou na baía”. A bem dizer, na voz dos personagens desta narrativa, não surge o ambiente escolar, para Jul’ Antone, a pobreza foi sua escola:

Sua vida fora uma luta danada para pisar terra firme e andar a diante. Depois pegou o vício das moedinhas tilintando no fundo das algibeiras, tentara todas as profissões possíveis para quem não tem escola nesta terra de apertos. (LOPES, 1984, p. 23.)

E ainda: “Pobreza é escola, e é história grande nesta terra pequena” (LOPES, 1984, p. 29). Consola-se assim Jul’ Antone.

Mas o projeto escolar está de fato presente no conto, pois temos a personagem da professora que faz a travessia e que se torna a paixão do jovem Miguel.

Em função dessa personagem, o autor irá trazer um breve retrato da vida escolar em Santo Antão, uma das ilhas que compõem o arquipélago de Cabo Verde. Assim são descritas as instalações da escola:

Ela vinha da outra banda da ilha, onde lecionava as primeiras letras. A escola era uma pobre casinha isolada, sem reboco exterior, ficava à meia vertente dum monte fronteiro ao mar. (LOPES, 1984, p. 23.)

Posteriormente, apresenta a falta de incentivo para o educador:

Aquela solidão, com escassa remuneração e nenhum estímulo, enchera-lhe a alma de todas as tristezas e ansiedades em que pode deixar-se afundar a juventude desamparada. (LOPES, 1984, p. 23.)

Como se pode perceber, o projeto escolar na ficção traz um retrato triste não apenas da profissão, como também das instalações, que sugerem uma escola improvisada. Acreditamos que, neste período, uma das maneiras de manter o profissional em atividade seja a construção ideológica de que o magistério é um sacerdócio social, daí a insistência desta personagem em se manter lecionando, apesar da falta de estímulos.

Para os personagens Miguel e professora, Manuel Lopes dedica algumas páginas de seu romance *Flagelados do vento leste*, que será lançado alguns anos depois, precisamente em 1959. Neste livro, que tem como tema principal a fome e a seca que vitimou o arquipélago de Cabo Verde em diversos períodos de sua história, bem como a relação que o homem cabo-verdiano tem com sua terra, também há espaço para descrever as dificuldades e a precariedade da vida escolar.

Pois bem, Miguel, o rapaz que em “Galo cantou na baía” cruzara da ilha de Santo Antão para a Ilha de São Vicente na noite de contrabando e que, conforme já dito, após subverter seu caráter arriscando-se em um beijo na jovem, resolve apostar, mais uma vez em sua paixão e parte em busca da professora. Irá, em *Flagelados do vento leste*, encontrar a jovem em seu ambiente de trabalho. Ficamos sabendo, pela leitura do romance, que seu nome é Maria Alice e teremos uma descrição mais detalhada das condições de seu trabalho, conforme excerto:

O posto de ensino de Norte de Meio estava instalado numa casinha solitária alcandorada na meia encosta dum morro. De pedra e barro, sem reboco, coberta de palha cor de cinza, a casa era composta de duas peças com ligações por uma porta interior, ambos com piso de terra calcada (...). Dois bancos compridos, de figueira-brava, sem encosto, destinavam-se aos alunos. Quando excedia a lotação dos bancos – o que sucedia durante os dois primeiros meses – a professora estendia uma esteira de bananeira no chão, onde o excedente se acocorava. (LOPES, s/d, p.51.)

Como se pode perceber, a descrição que o autor faz das instalações da escola mostra mais do que simplicidade, vai ao desconforto, o que já de saída dificulta um bom aprendizado. O autor ainda destaca o isolamento da escola, na “meia-encosta” de um morro, reforçando outro caráter marcante da sociedade cabo-verdiana e que será uma das preocupações do autor: o traço insular de sua comunidade, imposto por sua geografia.

Também fica claro no excerto acima a evasão escolar, uma vez que, apenas nos primeiros dois meses do ano letivo há mais crianças do que a capacidade prevista pela escola: dois bancos compridos. Naturalmente, em um ambiente de pobreza extrema como o focalizado neste romance, muitas razões levam as crianças a desistirem do aprendizado: a distância que devem percorrer até chegar à escola, a necessidade de auxiliar os pais no trabalho, etc. Mas, em nosso entender, o desempenho de Maria Alice também é um dos fatores que desestimulam os alunos, apesar de sua boa vontade:

A petizada apinhava-se nos bancos, encolhida e de bico calado, os olhos arregalados para a mestra. Essa escrevia números e letras no quadro-negro – os números e as letras irrompiam do negrume do quadro como fantasmas misteriosos das trevas da noite. (LOPES, s/d, p. 51.)

Como vemos no excerto, para estas crianças subservientes e assustadas o conteúdo escolar é misterioso a ponto de deixá-los apavorados como se vissem fantasmas. Não queremos aqui atribuir ao desempenho da professora a razão pelo fracasso do projeto escolar focalizado na ficção, mas incluí-lo como uma das consequências de um projeto que não tenciona realmente o aprendizado. Como pontua Pierre Bourdieu, a escola dedicada às crianças mais pobres traz antes a intenção de excluir que de incluir, e ainda, reforça a submissão destas crianças, fortalecendo sua insegurança diante do aprendizado. A evasão apontada na ficção é um traço do desencanto que as frustrações de aprendizado podem desencadear.

Para bem dizer, a escola permanece em funcionamento graças à iniciativa individual de Maria Alice em continuar lecionando, mas a professora não parece manter-se no posto por opção e sim por não ter para onde ir. Em suas emoções, a solidão é um traço marcante:

Nhá Gaída, por sua vez tinha dó da menina boazinha ali naquele desamparo, longe da família (...). A professora chorava todos os dias ao tombar do crepúsculo, no terreiro daquela casinha abandonada. Chorava para si, sem soluços, num chorinho romântico de menina só. (LOPES, s/d, p. 52.)

Fica, então, um projeto social que deveria ser responsabilidade do Estado, a cargo da iniciativa e sacrifício pessoal de apenas um indivíduo, logo, as chances de tal projeto não se desenvolver a contento são grandes. Isenta-se, assim, o Estado de assumir uma de suas principais responsabilidades. A escola retratada na ficção é, portanto, mais uma instituição abandonada pelas autoridades, representantes da Metrópole.

Pensando no regime colonial a que Cabo Verde estava submetido, veremos que a verba que o Estado Português dirigia ao desenvolvimento de suas colônias é mínima. O historiador Fernando Rosas nos mostra qual o percentual de investimento que a Metrópole dirigia para suas colônias:

[...] as verbas do Orçamento destinadas ao fomento colonial ou com ele relacionada o serão sempre diminutas em valores absolutos e relativos – posição que se agravará, aliás com a política do equilíbrio orçamental para as contas das colônias impostas pelo Estado Novo. Entre 1928 e 1938 as despesas públicas com as colônias nunca ultrapassarão os 2% das despesas totais do Estado, ficando-se por 1% de 1932 até o fim da II Guerra. (ROSAS, 1996, p. 77.)

Com efeito, estes 1% eram divididos entre Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné, Goa e Macau. Sabendo-se que Cabo Verde não representava a colônia mais importante economicamente, é fácil supor que muito pouco ou quase nada era dirigido àquela população.

Se voltarmos o olhar para o grupo de contrabandistas que estão na baía na noite narrada, veremos que padecem do mesmo mal que estudantes e professora na pequena



escola de Santo Antão. Abandonados à própria sorte, valem-se do improviso como principal aliado para se manter vivos e em atividade, contudo, suas iniciativas não repercutem em resultado satisfatório, tornando a iniciativa frustrada e, por ser individual e não parte de um projeto coletivo, pode sugerir para cada personagem que seu fracasso é resultado de sua própria incompetência.

#### **4.5 Ideologia e cultura**

É natural considerar que as manifestações culturais ainda sejam um forte elemento no aparato ideológico dos Estados. Entretanto, neste trabalho, não poderemos localizá-las em sua completude e complexidade, pois apenas umas poucas manifestações estão presentes nas duas ficções examinadas. Para o conto de Cabo Verde, temos em evidência a morna, música típica da região, e sobre ela o autor vai refletir e nos trazer a importância desta para a comunidade. Já no conto brasileiro, apenas o futebol aparece como elemento típico do repertório cultural do Brasil, não obstante o fato de este ter sido amplamente utilizado pelo aparelho estatal como mantenedor dos interesses do Estado.

#### **4.6 O futebol no Brasil de Getúlio Vargas**

Não queremos aqui entrar na discussão que leva ao lugar comum de concluir que o futebol é o “ópio do povo”, mesmo porque não acreditamos nesta simplificação diante de uma especificidade nacional. O esporte é uma forma de inclusão e o futebol tem se mostrado dos esportes mais democráticos no aspecto referente à possibilidade de sua prática, pois não exige muitos recursos do atleta, que só precisa de espaço, bola e pedaços de pau como traves para realizar-se a contento. Não obstante, acreditamos que o Estado soube capitalizar, e lançar uma nuvem ideológica, quando este esporte ganhou

notoriedade nacional. Isto posto, no conto “Um ladrão” é justamente esta nuvem ideológica que figura. O autor alagoano, ao descrever os assuntos permitidos pelo Estado Novo em ambientes públicos, destaca o futebol como tema aprazível, conforme excerto: “Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses, pessoas de ordem, discutindo *futebol*” (RAMOS, 1985, p. 32, grifo nosso).

Com efeito, ao imaginar um ambiente organizado e dentro dos padrões, o rapaz alude ao futebol como tema ideal para discussões. Quais seriam, do ponto de vista deste infrator, as “pessoas de ordem” a que se refere? No nosso entender são os indivíduos empregados, que se encontram produtivamente inseridos na sociedade. O futebol surge, assim, como tema capaz de encobrir assuntos mais pertinentes com a realidade de exclusão e opressão que o país vivia.

O esporte começa, neste período da história brasileira, a representar uma atividade inclusiva, uma vez que alguns representantes mais famosos do futebol do período surgiram de classes sociais mais baixas, como Leônidas da Silva, que atraiu simpatizantes de diversas classes sociais. O Estado populista de Getúlio Vargas não custou a promover o nacionalismo em torno do esporte. Assim, além de sugerir uma possibilidade de ascensão social, o futebol ocupava um lugar importante nas conversas cotidianas.

O historiador Leôncio Basbaum apresenta o quadro real do desemprego no Brasil na década de 30 do século XX, convergindo com o período tratado no conto de Graciliano. Ele também nos mostra qual o tratamento reservado a esse contingente nos maiores centros urbanos do Brasil:

No Rio o ministério do trabalho instalou na Praça da Bandeira postos de colocação aos quais os desempregados deviam comparecer para dar nome, endereço, profissão e aguardar aviso. (...) Em São Paulo a situação não era melhor. Os desempregados costumavam reunir-se, diariamente, no Largo São

Bento, onde matavam o tempo discutindo *futebol* ou política, aguardando a chegada de alguém precisando de operários.  
(BASBAUM, 1968, p.24, grifo nosso.)

Note-se que, segundo o historiador, os desempregados alternavam suas conversas entre questões políticas e futebol. Podemos entender que o futebol seria um assunto oportuno para o Estado, ocupando o espaço que poderia ser dedicado a tocar em temas passíveis de se converter em oposição ao regime ditatorial. Denaldo Alchore de Souza<sup>19</sup>, ao elaborar um estudo que relaciona a inclusão do futebol como elemento constitutivo da identidade brasileira, aponta o reconhecimento dado pelo Estado Novo ao esporte e a utilização da capacidade de mobilização que este apresentava:

Internamente, as manifestações esportivas funcionavam como uma forma de propaganda dos ideais defendidos pelo regime sobre os trabalhadores urbanos. Sobretudo durante o Estado Novo, os eventos esportivos se tornavam verdadeiras festas cívicas. Estádios como o São Januário no Rio de Janeiro e o Pacaembu em São Paulo foram freqüentes palcos de manifestações públicas, de solenidades oficiais e de desfiles cívicos. O espetáculo representava um instrumento importante para mostrar a força do regime e para reforçar a imagem de uma sociedade baseada na felicidade, na ordem e na harmonia.  
(SOUZA, 2008, p. 90.)

Pois bem, parece-nos que ao fazer referência ao esporte no conto, Graciliano já notara a utilização deste por parte do Estado repressor de Vargas, e o coloca nos pensamentos do personagem marginalizado, o ladrão.

No entanto, neste mesmo período, para cerca de dois milhões de desempregados, segundo Leôncio Bausbaum, o Estado reservava a fome e a opressão. Para o historiador, a exemplo do Estado deposto, o Estado novo “continuava a tratar as questões sociais como caso de polícia” (BASBAUM, 1968, p. 24). Ou seja, para os desempregados, para usar a expressão cunhada por Althusser, o Estado reservava, de forma direta, o aparelho repressivo, mas contava, além disso, com o apoio do aparelho ideológico do desporto,

---

<sup>19</sup> Denaldo Alchore de Souza é docente da área de História da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica. Formou-se na UFF, onde realizou o mestrado, que tem como resultado o trabalho aqui referido.

que nesse momento era parte integrante do aparelho escolar, para legitimar seus atos violentos contra o trabalhador desempregado, conforme excerto:

Desta forma, era necessário que dentro do processo educacional brasileiro estivesse reservado um lugar de destaque para os desportos e a educação física. Ambos funcionavam como disciplinas auxiliares à educação moral e cívica na construção de cidadãos íntegros e energéticos, em condições de resistir aos ideais subversivos — os comunistas — ou degenerescentes — os malandros. (SOUZA, 2008, p. 84.)

Acreditamos ter, na narrativa ficcional de Graciliano Ramos, um retrato condensado desta sociedade composta por indivíduos inseridos e indivíduos marginalizados. Verificaremos que entre marginais e subversivos, apenas os segundos carregam uma ideologia própria, capaz de fazer frente ao estabelecido.

As ambições que o rapaz (representante dos marginais) apresenta no conto aparecem, em nosso entender, como uma transgressão que, em vez de romper com as ideologias do Estado, tende a reproduzir os ideais deste.

Vejamos o tempo presente da narrativa, quando o personagem central se encontra adulto: sem colocação profissional, solitário (uma vez que não se reporta a laços familiares), faminto e é morador de rua: “Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua.” (RAMOS, 1985, p. 23). A falta de laços, a fome e a impossibilidade de ir para casa parecem, a nosso ver, elementos que o impulsionam para a realização, naquela noite, da invasão de uma determinada residência. Não tendo para onde ir, segue o percurso planejado.

Retomaremos uma passagem que mencionamos no capítulo 1, quando tratamos da voz narrativa, por acreditarmos que ela é fundamental para que possamos ilustrar a tensão de classe que permeia o conto, especificamente entre o ladrão e suas vítimas, visto que o personagem central sente uma espécie de repulsa pela proprietária enquanto

esta dorme, o que possibilita a interpretação de uma possível resistência às hierarquias sociais. Assim escreve Graciliano:

Voltou-se, livrou-se da visão desagradável, avistou um braço caído fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda e curta, anéis enfeitavam os dedos grossos. (RAMOS, 1985, p. 28)

Mesmo estando nítida a antipatia que o ladrão nutre pela proprietária, não se pode dizer que este sentimento seja fruto da consciência do personagem no que se refere às tensões de classe. Para Georg Lukács, a coisificação (ou reificação) do ser humano, das relações dos indivíduos com sua subjetividade e, principalmente, sua coletividade, findam por eclipsar a realidade das relações entre as classes, anulando as manifestações das reais necessidades, sejam elas individuais ou coletivas. Escreve Lukács:

Estudo concreto significa portanto: referência à sociedade como totalidade. Com efeito, só nessa referência a consciência que os homens podem ter a cada momento de sua existência se revela nas suas determinações essenciais. (LUKÁCS, 1964, p. 64.)

Assim Lukács nos reporta à falsa consciência:

Aliás, esta mesma consciência revela-se dentro dessa mesma relação como algo que, subjetivamente é incapaz de atingir as finalidades que a si próprio se fixou visando, e atingindo ao mesmo tempo fins objetivos de desenvolvimento social, que lhe são desconhecidos e que não desejou. (LUKÁCS, 1964, p. 64.)

Essa “falsa consciência” que mobiliza os indivíduos e grupos sociais a buscar o que não desejam, talvez seja uma das causas responsáveis pelos desvios de rota do personagem dentro da residência, pois, como já vimos, se por um lado ele pretende se apossar de bens materiais, suas convicções oscilam diante de algo valioso, como os bordões de ouro. Sua trajetória só se faz com firmeza quando está à procura de algo para comer, ou ainda, quando a pulsão sexual lhe guia, estas duas forças, a fome e o sexo, parecem conduzi-lo de forma mais efetiva. Podemos perceber a mudança no ritmo da narrativa quando se trata de satisfazer essas duas necessidades básicas. Já a atividade principal a que o personagem se propõe, o roubo, aparece com uma execução truncada e desprovida de maiores significados, pois, mesmo quando consegue roubar uma carteira

do morador, que ele acredita portar dinheiro suficiente para que ele possa se estabelecer, o personagem não se detém sequer para contar as notas, prosseguindo seus movimentos desencontrados dentro da residência:

Veio a idéia extravagante de subir de novo as escadas e tornar a descê-las, convencer-se de que não era tão desazado como parecia... Dirigiu-se à saleta, voltou com a tentação de entrar nos quartos, trazer de lá alguns objetos para vender ao intrujão. Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria. O maço de notas adquirido facilmente, nem lhe dava prazer. (RAMOS, 1985, p. 34.)

Os motivos que alega para recomeçar o trabalho são pouco palpáveis. Qual é o motivo do recomeçar, uma vez que já estava de posse do que pretendia quando entrou na casa, ou seja, do dinheiro? Parece que o que ele realmente busca ainda não encontrou. De qualquer maneira, para o leitor fica a impressão de que ele não pretende sair da casa e busca argumentos para se convencer de que precisa ficar. Destaque-se que o dinheiro agora já não tinha muito significado para o rapaz, que já nem atribuíra prazer à sua conquista. Temos, desse modo, a personagem vagando pelos cômodos sem um plano preciso de ação, sempre improvisando os passos dentro da residência.

Nesse ponto, acreditamos poder problematizar a relação que Hobsbawm estabelece entre o banditismo e a liberdade. Estaria mesmo o bandido mais próximo da liberdade? Ou seria melhor dizer que ele é um indivíduo menos preso, visto que sua crença religiosa o impede de pegar os objetos mais valiosos que encontrou (os bordões de ouro) e ainda, que sua “falsa consciência” lhe torna nebulosos seus reais desejos, afastando-o sobremaneira de si próprio e contribuindo para suas excitações dentro da residência.

Acreditamos que podemos atribuir, também, as suas mudanças de rumo dentro da casa a essa “falsa consciência” descrita por Lukács, ou seja, a pouca clareza que os indivíduos trazem sobre si mesmo, bem como sobre sua relação com as pessoas e as coisas. A mudança de valor que o rapaz atribui aos objetos é a mesma que vai ocorrer

com seu único e principal vínculo afetivo, Gaúcho. No início da narrativa, ele era sua principal referência, tudo o que faz, pretende narrar ao companheiro, em tudo rememorava as instruções de seu mentor: “Devia ter se empregado lá como criado uma semana. Era o conselho de Gaúcho que tinha prática. Não o escutara, procedera mal.” (RAMOS, 1985, p. 20). E ainda:

Realizara uma proeza, sim senhor. Só queria ouvir a opinião de Gaúcho. Se não acontecesse uma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte... Contaria a história no dia seguinte, sem falar no medo, e Gaúcho aprovaria tudo, sem dúvida. (RAMOS, 1985, p. 27.)

Por diversas vezes o nome de Gaúcho aparece de forma positiva, como se percebe nos excertos citados. Ele é uma referência importante, à qual a personagem necessita narrar seus passos para receber aprovação. Mas, assim que a personagem consegue o dinheiro e passa a idealizar seu futuro, Gaúcho vai de mentor à pessoa inoportuna:

Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante; onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim comprometedores. (RAMOS, 1985, p. 30.)

Como se pode notar, o rapaz passa a relativizar sua relação com Gaúcho, anteriormente seu principal vínculo, descartando-o por acreditar numa possível mudança de vida, na qual Gaúcho já não teria utilidade. Esse trecho nos reporta à coisificação das relações humanas, ao utilitarismo e individualismo típico das realidades capitalistas.

#### **4.7 Sobre o futuro: planejando o que não deseja**

No tempo futuro da narrativa, ou ainda, nas projeções que o protagonista apresenta, é que podemos notar a idealização de uma realidade nada revolucionária. Em seus planos o rapaz vê a possibilidade de vir a ser ele mesmo um capitalista, sem uma

visão crítica sobre o regime que o trouxe até ali, sem se aperceber que sua insuficiência e vida de exclusão não fazem parte de um processo individual, mas, sim, respondem ao que é reservado a uma camada da população. Retomando um excerto podemos vislumbrar seus projetos:

Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. (RAMOS, 1985, p. 32.)

Note-se que ao se ver na posse de algum dinheiro, o rapaz acredita poder dar um salto em sua condição, de morador de rua a “capitalista”, não pretendendo manter-se ao lado de seu principal amigo. Sua vitória, acredita, se dará individualmente, não buscando uma redenção para seus iguais, mas buscando tornar-se o outro.

Retomando as reflexões que nos propõe Eric Hobsbawm, perguntamos se há no bandido alguma consciência de seu potencial de transformar seu meio, ou ainda, se há alguma intenção no que se refere a apresentar uma resposta a um meio injusto e opressor. Hobsbawm acredita que:

Trata-se de um objetivo modesto, que permite aos ricos continuarem a explorar os pobres (mas não além daquilo que tradicionalmente se aceita como “justo”), aos fortes oprimirem os fracos (mas, dentro dos limites do aceitável, e tendo-se em mente seus deveres sociais e morais). O objetivo dos bandidos dispensa que não haja mais senhores (...). (HOBSBAWM, 1975, p. 19.)

O historiador britânico assim conclui: “Nesse sentido, os bandidos sociais são reformadores e não revolucionários” (HOBSBAWM, 1975, p. 20).

Pois bem, na ficção aqui analisada, lembrando que o ladrão do conto não compõe o que Hobsbawm nomeia como bandido social, mas sim um bandido individual, poderemos observar que, apesar de estar buscando meios de sobrevivência partindo de um gesto transgressor (o roubo), não há em seu horizonte nenhuma proposta de alterar seu meio, nem qualquer abordagem nesse sentido. Programa-se, o infrator,



para garantir sua ascensão social e, assim que possível, passar a reproduzir o que acredita serem os valores e direitos da classe favorecida, entre estes direitos está o de oprimir:

Um patrão, sim senhor, fiscalizaria os empregados rigorosamente. E Gaúcho nem o reconheceria se o visse *gordo*, sério, bulindo na caixa registradora. Naturalmente. Apalpou o dinheiro e sentiu-se forte. (RAMOS, 1985, p. 33.)

Neste excerto, chama a atenção o fato de que a gordura observada na moradora da casa, que foi motivo de repulsa alguns instantes antes de se apossar da carteira, inverte seu valor e passa de repulsiva a símbolo de status, quando o rapaz imagina a si próprio gordo. Também merece destaque a intenção de fiscalizar com rigor seus empregados, e podemos entender esse rigor como a intenção de exercer até opressivamente sua imaginada autoridade. Como patrão, parece-lhe natural que lhe caiba o papel de oprimir e ainda, amplia seu poder de opressor para além de seus funcionários, pois pretende impor aos frequentadores do bar as pautas de suas conversas:

Contanto não fossem fuxicar política no café. Esportes, coisas inofensivas, perfeitamente. Mas cochichos, papéis escondidos, isso não. Tudo na lei, nada de complicações com a polícia. (RAMOS, 1985, p. 33.)

Acreditamos ser possível observar que, juntamente com a fantasia de se tornar patrão o rapaz infundiu em seus sonhos os ideais do Estado, imaginando que, por ser proprietário, adquiriria a autoridade de decidir o que deve ou não ser conversado em seu café, proibindo a política e permitindo o esporte.

Assim, o ladrão do conto Graciliano parece aceitar que os indivíduos mais abastados tenham o direito de oprimir os demais. Com o dinheiro na carteira que ele apalpa e que o faz sentir-se “mais forte”, acredita que é natural vir a ser um “patrão” rigoroso.

Desta forma, acreditamos que no conto “Um ladrão” a tensão de classe fica evidente, mas a consciência de classe passa ao largo dos pensamentos do rapaz. Em seus sonhos não figura nenhuma mudança social que altere as relações da coletividade. Apenas uma mudança existe em seu horizonte, a sua inclusão na classe abastada, dando um salto sobre sua condição de marginal para, segundo suas próprias palavras, a de um “capitalista”, muito bem colocado atrás da caixa registradora. Mantendo as relações tais quais se apresentam.

#### **4.8 A morna sob o julgo do colonialismo.**

A morna é uma música típica de Cabo Verde e representa a mais forte manifestação cultural do arquipélago. Esta modalidade criativa alcançou o status de principal representante da cultura da região. Nos anos 1930 viveu na cidade de Mindelo um de seus principais nomes: Francisco Xavier da Cruz, ou, como era conhecido, B. Leza. Apesar de os estudiosos ainda pesquisarem quais as principais influências da morna, é certo que nos anos 1930 e sob a batuta de B. Leza a morna sofreu influências do chorinho brasileiro, que chegou ao arquipélago por meio de marinheiros vindos do Brasil que aportaram por lá.

Durante o período que buscamos analisar, quer nos parecer que, ao menos para a elite da Ilha de São Vicente, a atividade cultural se intensificou e, apesar da crise de postos de trabalho, a região apresentava alguns avanços de modernidade. Acreditamos que havia assim uma polarização social. Neste momento histórico, os bailes nacionais eram frequentados com entusiasmo e a morna era a música dançada e cantada pelos frequentadores.

Em “Galo cantou na baía” a origem desta modalidade artística é discutida pelo autor, nas reflexões de Guarda Tói. Veja-se abaixo:

Nunca acrescentou, todavia, qualquer justificação à convicção de que foi na ilha de Boavista, entre os pescadores, que nasceram as primeiras toadas rítmicas e queixosas da mornas — razão, acrescentava, porque a morna tinha a cadência do remo na forqueta, e embalava os pares na sala, como o bote embalava os pescadores no mar da costa. (LOPES, 1984, p. 14.)

Não é sem motivo que tal discussão surge no conto, pois, como já dissemos, a morna é identificada como principal traço cultural da região, e valorizá-la é uma das motivações do movimento da revista *Claridade*. Parece-nos natural a busca de sua origem. Benilde Justo Caniato apresenta a dificuldade que esta busca impõe à comunidade cabo-verdiana: “Sua gênese perde-se no tempo, no tempo em que se dá o processo de aculturação. Há opiniões divergentes quanto à sua origem” (Caniato, 2005, p. 72). A autora nos resume a importância e o significado desta manifestação cultural para seu povo:

Como solução catártica de um povo sofrido, a morna faculta a liberação dos sonhos. Não trata, porém, dos problemas de classe. Expressando os problemas do dia-a-dia. É nos bailes que atinge sua maior expressão, como mensageira do *crechéu*<sup>20</sup>, da *morabeza*<sup>21</sup> e da saudade. (CANIATO, 2005, 75.)

Note-se, portanto, que, segundo a autora tal manifestação artística não prescinde de registrar as tensões de classe, apesar de falar de um sentimento comum à população, seu isolamento e a saudade, legitimada pelo grande número de emigrações que ocorrem no arquipélago, assunto de que trataremos a seguir.

Pois bem, na ficção, a morna, mais importante manifestação cultural da região, encontra-se na mão de Guarda Tói, como já dito, o personagem com as marcas do Estado colonial.

Não se pode inferir com isso que esta fosse a única configuração presente da criação musical na região neste período. Mas, ao fazê-lo, Manuel Lopes parece sugerir ao leitor o nível de alcance que a força do Estado impõe, intensificando a atmosfera de opressão deste aos indivíduos das ilhas.

---

<sup>20</sup> Ficar perto, aconchegar-se.

<sup>21</sup> Modo afetivo de ser, misto de gentileza e; ânsia de convívio e de trato humano como resposta ao isolamento geográfico, afabilidade como compensação da aridez do ambiente. (CANIATO, 2005, p. 57.)

Para Abdala Júnior, essa circunstância trazida no conto reflete um dos tópicos da escrita neo-realista na África:

O Guarda Tói, menos como foco emissor e mais como radar sócio-cultural, apropria-se dessa formulação cultural que emerge das águas do mar. Ele é o artista que se alimenta da dor da sua gente — tópico neo-realista muito frequente nas literaturas africanas. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 279.)

Levando-se em conta o exposto por Abdala Júnior e somando-se ao fato de este compositor ser o representante do Estado colonial, retomando os apontamentos de Althusser para os aparelhos ideológicos do Estado, acreditamos poder concluir que o indivíduo cabo-verdiano está ainda mais oprimido que o indivíduo brasileiro inserido na ficção de Graciliano, pois se, para o Brasil, o Estado faz uso de sua manifestação para inculcar seus interesses, em Cabo Verde é o próprio Estado quem se apropria dos meios de criação, tornando os indivíduos meros espectadores.

De qualquer forma, vemos repetidas as denúncias da opressão ideológica tanto em “Galo cantou na baía” quanto em “Um ladrão”, sobretudo na descrição feita dos bares e seus frequentadores. O bar do ladrão é idealizado, mas reproduz um ambiente onde as conversas e os assuntos são previamente estabelecidos, trazendo ao leitor a atmosfera de patrulhamento que se dava naqueles anos da ditadura Vargas. Já o bar da Salibânia, onde se passa a última cena da ficção de Cabo Verde, a opressão é dada tanto pela seleção prévia do assunto, dado o empenho dos personagens em calar a voz destoante de Griga, quanto pela truculência de Guarda Tói, mas é a morna que representa o álibi efetivo do opressor sobre o oprimido. Parecendo-nos a formação de um elo difícil de romper, pois, reduz o processo criativo a pretexto de alienação.

#### **4.9 As projeções em “Galo cantou na baía”**

Com o propósito de observar as ambições dos personagens e analisar o grau de consciência que porventura possam ter sobre suas condições, selecionamos as reflexões

de dois personagens: Jul'Antone e Jom Tudinha, o primeiro por, ao que nos parece, ter sido construído para que represente o homem comum de Cabo Verde, tendo tido um tratamento especial do autor, visto que temos muitos detalhes de sua vida. Já o segundo por ser responsável pela iniciativa de organizar o contrabando, e ser o personagem que, à exceção do protagonista, que mais atua na ficção.

Mas, sobretudo a escolha recaiu sobre estes personagens por trazerem eles, em seus depoimentos, a partida, a emigração como ideal, e, acreditamos que para refletir sobre Cabo Verde é ponto quase obrigatório discorrer sobre a experiência do exílio. Fenômeno que, de tão constante para a população da região, passou a representar um dos caracteres de sua identidade. Benilde Justo Caniato nos apresenta a profundidade de tal experiência para a população ilhoa: “Definida pelo querer ficar e ter que partir, a emigração tem sido um dos tópicos da literatura das ilhas, desde os anos 1930” (Caniato, 2005, p. 48).

Isso se justifica por a partida representar a uma só vez, a esperança e o desespero. Esperança de conseguir sustento, mas desespero em ter que se afastar de seus principais laços, de seu pertencimento.

O teórico palestino Edward Said, que viveu a experiência do exílio, nos lembra:

Todos nós, sem exceção, pertencemos a algum tipo de comunidade, nacional, religiosa, ou étnica, ninguém, por maior que seja o volume de protestos, está acima dos laços orgânicos que vinculam o indivíduo à família, à comunidade e, naturalmente, à nacionalidade. (SAID, 1994, p.50.)

Pois bem, para estas personagens, as conjecturas giram, sobretudo, sobre as vantagens da emigração, e se imbuem do propósito de minimizar as consequentes rupturas afetivas de tal gesto.

As reflexões de Jul'Antone estão no centro da narrativa. A imagem construída por Manuel Lopes para servir de cenário ao personagem é realmente propícia à

reflexão: dentro de seu bote ancorado próximo à praia, mas embalado pelas ondas do mar, Jul'Antone tem sobre sua cabeça um imenso céu repleto de estrelas, sem luar. A visão que tem do ponto em que está é privilegiada — ele pode ver a cidade, o mar e o céu. Entretanto, a amplidão do espaço externo conflita com o interior do personagem. Vasculhando sua existência, se sente insignificante. Passa, então, a refletir sobre sua condição e, como não encontra meios de subsistir, em sua imensa solidão, alterna lembranças de um passado menos desprovido de recursos com sonhos futuros de sobrevivência. A única perspectiva de felicidade que encontra está fora de seu país. A exemplo de outros companheiros, nutre o sonho da emigração como única forma de resolver seus problemas financeiros. “Um dia escondo-me no porão de um vapor. Fujo’. Velha história escrita no seu espírito como em pedra rija” (LOPES, 1984, p. 26).

E ainda:

Todo o caminho era tentador. Para o norte ou para o sul, para o leste ou para o oeste, todo o caminho era bom para fugir à vida mesquinha. Caminho de trabalho certo. De pão na boca e dinheiro nas algibeiras. (LOPES, 1984, p. 26.)

Assim, é fácil perceber que a principal motivação de Jul'Antone para partir de sua terra natal é de ordem econômica. Sua necessidade de sobrevivência é tão urgente que ele vê seus principais laços afetivos se desfazendo, em função da sua condição. Em seu depoimento melancólico, a personagem nos apresenta sua esposa, filho e sogra, pensando em partir até mesmo em favor destes, e repete de si para si que a emigração é sua saída.

Além da Guida e da mãe, tinha um pequerrucho em casa, e estava em vésperas doutro. Cachupa escassearia mais se Guida não carregasse saco no cais da Alfândega. Tostão ganho era tostão para a caldeira. O pouco que ele tenteava aqui e ali mal dava para ele só. A bem dizer só a falta que curtiavam era dos dois e mais dos outros. Só a fominha podia ser dividida irmãmente e com proveito para todo o pessoal da casa: ele, a Guida, a mãe da Guida e o filho. De modo que se ele faltasse, Guida passaria a mesma falta que estava passando agora. Até que ele lhe pudesse estender a mão lá de longe. Não olharia para trás. A primeira boca de porão ou de paiol de carvão que encontrasse a jeito seria para ele. – Fujo!... (LOPES, 1984, p. 18-19.)

Entretanto, a falta de um Estado que se comprometa com as necessidades básicas de sua população é um dos fatores que alimentam a idealização da emigração como resposta às faltas sociais.

No momento da publicação do conto não há um Estado Nacional cabo-verdiano e, sim, um Estado comprometido com os interesses da metrópole. Para Cabo Verde temos a ausência de um Estado que estabeleça comprometimento com a população local, mas, ao mesmo tempo, vemos um Estado capaz de oprimir, diminuindo as possibilidades de subsistência da população. Para esta representatividade parcial coloca-nos Abdala Junior: “Um Estado pode ser definido como uma instituição que reivindica com êxito para si o monopólio da violência legitimadora dentro de uma área geográfica definida” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 272).

Com efeito, esse parece ser o único papel político do Estado português presente na configuração social apresentada no conto, personificada na figura de Guarda Tói, agente responsável pela repressão ao contrabando.

Vejamos agora o personagem Jom Tudinha. Ele difere de Jul' Antone especialmente sob o aspecto do envolvimento com sua comunidade. Entretanto, ele também não está em terra firme durante a narrativa. Jom Tudinha põe sua experiência como navegador a serviço de sua comunidade, transporta passageiros de uma ilha a outra do arquipélago, mas também faz contrabando para incrementar seu sustento. É a bordo do barco *Grinalda* que ele nos apresenta suas reflexões nostálgicas, lamentando a decadência do porto e a sua própria:

Evocava, com uma saudade que lhe rasgava as tripas, as suas viagens de mar-alto entre Cabo Verde e a América do Norte, a bordo do *three master* Mary (...) na linha do horizonte a esperança de dias melhores para os emigrantes (...). (LOPES, 1984, p. 30.)

Apesar de um envolvimento maior com sua comunidade, o personagem aqui tratado também vê na emigração um motivo de esperança, não apenas para si (caso de Jul'Antone), mas também para os seus, ao idealizar uma comunidade fora de sua terra, onde houvesse emprego para todos, ao mesmo tempo em que sua cultura fosse disseminada, conforme excerto:

Os light-ships acenando o bom caminho, Boston acolhedora, tumultuosa, os cartazes luminosos, as caminhadas através daquele imenso e bom país onde os filhos das Ilhas tinham trabalho e pão certos e espalhavam o dialeto crioulo de ponta a ponta... (LOPES, 1984, p. 31.)

Note-se, portanto, que a personagem vê na emigração uma perspectiva não para si, mas para os filhos das ilhas, chamando a atenção para o fato de o afastamento proposto por ele ser apenas regional e não cultural, visto que acredita poder levar consigo as referências culturais de sua terra. Acreditamos que o grau de idealização deste personagem é maior que o de Jul'Antone, pois ele acredita que pode partir levando consigo seus companheiros, seus hábitos e sua língua.

Para o historiador António Carreira, havia duas modalidades de emigração em Cabo Verde: a emigração espontânea e a emigração forçada. A primeira é “toda corrente emigratória livre de quaisquer alienações, peias ou incidentes, deixada à exclusiva iniciativa particular” (CARREIRA, 1984, p. 162).

Parece-nos que a emigração espontânea é a mais próxima da descrita por Jom Tudinha, que remete ao grande fluxo de cabo-verdianos que iam para a América do Norte trabalhar como baleeiros ou agricultores. Mas o quadro idealizado por Jom Tudinha é muito distinto do que realmente procedia com os emigrados cabo-verdianos que iam para aquele país, o trabalho era difícil e o retorno financeiro pequeno. É quase óbvio que a imagem que ele constrói, de possibilidade de manter seus hábitos, falar sua língua, conforme vimos no excerto, está longe de se efetivar na vida prática. De



qualquer forma, esta emigração, resultado da iniciativa pessoal dos cabo-verdianos, ainda representava alguma esperança de dias melhores.

Entretanto, no período tratado no conto, a modalidade de emigração forçada, era a mais comum, sobretudo porque os Estados Unidos passaram a restringir a entrada de imigrantes em seu país, medida que afetou os cabo-verdianos a partir do ano de 1917:

Com o avolumar da emigração cabo-verdiana (e outra), os Estados Unidos, em 1917, promulgaram uma lei pela qual se proibiu a entrada de analfabetos de raça preta com mais de 16 anos de idade. Esta lei começou a vigorar em 1918. Foi o primeiro travão à entrada de cabo-verdianos. (CARREIRA, 1984, p. 164.)

Com as novas barreiras impostas pelos Estados Unidos e com a crise de postos de trabalho crescente, outra modalidade de emigração passou a expressar significativo crescimento. A emigração forçada, planejada pelo Estado. A emigração forçada é assim definida por António Carreira:

Segundo nossa opinião, toda a que se processa em consequência da ruptura do equilíbrio produção/população, ruptura essa provocada por secas, fomes, mortandades ou pressão demográfica e de que os governos se aproveitam para incentivar e encaminhar, por meio de medidas legislativas ou processos administrativos, a saída da população com o objetivo deliberado de proporcionar mão-de-obra abundante e a baixo salário às organizações agrícolas e industriais de tipo capitalista da região tropical ou equatorial. (CARREIRA, 1985, p. 162.)

Com efeito, o “contrato”, imposto pelo Estado colonial, com a intenção de mandar um contingente de mil pessoas por ano, para trabalhar em regime de semi-escravidão nas lavouras de café e cacau de São Tomé e Príncipe, é exemplo desta emigração forçada.

Para o personagem Jul’Antone, que nos parece mais emparedado entre suas possibilidades e suas necessidades, é bem possível que até mesmo a chamada emigração forçada é vista com bons olhos.

Pois bem, se era o Estado quem cuidava de remeter um número de cabo-verdianos anualmente para trabalhar em regime de semi-escravidão em outras terras,

acreditamos que o sonho de emigração presente no conto não se trate de um desejo pessoal, mas sim, de reproduzir em suas ambições os interesses do Estado colonial, visto que não havia vantagem pessoal para quem partisse nessas condições. Porém, para o Estado era conveniente que os indivíduos partissem, sobretudo para suprir a carência de mão-de-obra em outras colônias ou até na própria metrópole.

Novamente António Carreira nos mostrará o empenho do Estado colonial em enviar mão-de-obra de Cabo Verde para outras colônias:

Aberto o precedente com aquelas duas leis (1863 e 1864), nas crises que se seguiram o governo passou a adoptar medidas similares fazendo embarcar para S. Tomé serviçais cabo-verdianos para as roças, tal como se deu durante a fome de 1903-1904[...]. Antes e depois desta última lei, outras se publicaram, talvez mais de uma dezena, inserindo dispositivos que permitiram, e facilitaram, o recrutamento de mão-de-obra em Cabo Verde[...]. (CARREIRA, 1985, p. 174.)

No conto “O *Jamaica* zarpar”, de Manuel Lopes, o autor nos traz um depoimento contrário aos aqui abordados. Para Rui, protagonista deste conto, a partida não é bem vinda e ele foge do navio *Jamaica* pouco antes dele zarpar, permanecendo em sua ilha, comovido com os problemas de sua gente, acreditando que a luta em sua terra era mais vantajosa. Para este personagem, os laços com sua comunidade são mais intensos que o desespero da fome:

Não, titia, não quis ir com ele. É melhor ficar aqui, lutar aqui. Na rocha firme. A ilha não balança. Não encalha, não vai ao fundo. Não era medo do mar, nem de naufrágio. Não foi por medo, não. (LOPES, 1984, p. 47-48.)

O personagem desta narrativa não vê na emigração a possibilidade de dias melhores, como os personagens de “Galo cantou na baía”, preferindo acreditar que trabalhando em sua terra sua vida terá maior proveito. Aponta como justificativa o fato de que o dinheiro ganho trabalhando no exterior é sacrificado e pequeno. Acreditamos que os laços com seu pertencimento, a comodidade de viver em sua própria história, superem as angústias que a pobreza da região suscita. Conforme excerto:

Quero trabalhar as tuas terras em Santo Antão. Terei aqui o meu quarto. Virei de vez em quando. Trarei queijo, manteiga, produtos de tuas terras. Hás-de ver, tu hás-de ver! Tudo pareceu-lhe de repente fácil, ao alcance das mãos. A vontade ateou nele uma labareda indomável de entusiasmo e triunfo. (LOPES, 1984, p. 52.)

Aqui retomamos as observações feitas por Benilde Justo Caniato, quando aponta que o querer bipartido (querer ficar e ter que partir) é uma marca da identidade cabo-verdiana, pois se por um lado as dificuldades que o meio apresenta, aliadas às pressões que o Estado impõe, forçam os indivíduos a migrar, a força do pertencimento provoca resistência nos indivíduos, pois suplanta o ideal de dias melhores por meio da emigração. A partida exige do sujeito uma das experiências mais amargas a que o ser humano pode se submeter, o rompimento com seus laços, seu passado, sua história, seus hábitos. Conforme aponta Edward Said:

O exílio não pode ser visto a favor do humanismo. Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista. (...) Ele é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar. (SAID, 2001, p. 46-47.)

Acrescente-se a isso, o fato de a emigração programada pelo Estado representar um retorno à escravidão do homem cabo-verdiano, profundo retrocesso na dignidade de uma população, em sua condição de cidadão expatriado, ou, ainda, de cidadão de segunda linha.

## Considerações finais

*“– Castanha! Eh Castaaanha!”*

Conta-nos Manuel Lopes que, ao dar um passeio em uma noite de verão na baía de São Vicente nos anos de 1930, ouviu o chamado referido em epígrafe, ressaltando que este foi o único som que quebrou o silêncio naquela noite. Lembra o autor que tal chamado não recebeu resposta, ficando apenas o eco da voz no ambiente. Muitas décadas depois, debruçamo-nos sobre o resultado literário que o efeito daquela voz anônima ocasionou: o conto “Galo cantou na baía”.

Da mesma maneira, foi partindo de um relato ou um “causo” contado a Graciliano Ramos por um prisioneiro dentro de uma cela no Brasil que surgiu o conto “Um ladrão”, também nos anos de 1930. Sobre o resultado desta conversa igualmente nos debruçamos.

Partindo dessas duas “células” de realidade surgiram as duas narrativas de ficção, aparentemente desprezíveis e pequenas, e foram tornando-se grandiosas aos nossos olhos. Por meio destas escritas econômicas, dadas pelo formato conto, desdobraram-se retratos profundos destas duas regiões e também deste período particular da história da humanidade.

Tendo as narrativas de ficção como guia de nossa pesquisa, o trabalho se abriu em direção aos pensadores do período, com ênfase dada a Josué de Castro. Na leitura do trabalho deste médico e geógrafo pudemos constatar que suas inquietudes eram as mesmas que a dos escritores, dos críticos e dos sociólogos do período: compreender o

homem em seu tempo, buscando saídas para os contextos de opressão e pobreza no qual estavam inseridos.

O trabalho do pesquisador nordestino apresentou-se repleto de iniciativas assertivas, que o tempo não apagou. A produção deste intelectual parece-nos exemplar, pois aponta para um caráter transdisciplinar<sup>22</sup> e interdisciplinar do pensador, característica tão cara aos nossos dias.

Em suas escritas podemos notar uma frequente quebra de limites entre as diversas ciências, na busca por aliviar a condição da população excluída de diversas regiões. Josué de Castro transitou pela medicina, geografia, história, sociologia, nutrição, psicologia e literatura, fazendo de todas essas modalidades acadêmicas instrumentos de pesquisa e enriquecimento na busca de soluções para romper as construções econômicas que perpetuavam a “indústria da fome”.

Ao investigar o fenômeno da fome, Josué de Castro faz referências, entre outras ciências, à psicanálise freudiana, à investigação de Roger Bastide acerca do banditismo, à obra de Euclides da Cunha e às literaturas dos autores neo-realistas brasileiros, como José Lins do Rego e Graciliano Ramos; mas salta aos olhos as referências ao romance *O quinze*, de Rachel de Queirós, que exemplifica, na obra do geógrafo, histórias de famílias famintas.

A escrita de Josué de Castro, no nosso entender, também repercutiu até nossos dias, tal como as ficções. Não se pode falar em fome, mesmo em âmbito mundial, sem se fazer referência à obra do pesquisador nordestino. Mesmo em suas observações ao tratar sobre o fenômeno do banditismo pudemos perceber diversos pontos de confluência entre a obra do geógrafo e a posterior pesquisa realizada por Eric

---

<sup>22</sup> Distingui-se aqui a transdisciplinaridade da interdisciplinaridade, visto que a primeira se relaciona à porosidade que há entre as fronteiras das ciências e a interdisciplinaridade se relaciona aos diálogos entre as ciências que podem, ou não ser estabelecidos. Tal distinção foi-nos dada por Denice Bárbara Catani em aula ministrada na Faculdade de Educação da USP, no primeiro semestre de 2010.

Hobsbawm acerca deste fenômeno. Fazendo-nos crer que, mesmo em outros temas, que de alguma maneira tangenciem o problema da fome, Josué de Castro se embrenhou chegando a resultados próximos de quem se especializou em tais temas.

Já quando se observa a obra do cabo-verdiano Antonio Carreira, podemos notar que os episódios históricos que influenciaram seu trabalho como antropólogo e sociólogo também sensibilizaram o escritor Manuel Lopes.

Acreditamos não ser precipitado concluir que a literatura neste período findava por representar um espaço em que denúncias, sugestões e ideais podiam ser transmitidos de maneira mais efetiva, ou, como colocou Manuel Lopes, dava-se um jeito de burlar a censura por meio dos recursos que as construções ficcionais oferecem, especialmente naquele período, no qual os periódicos eram um meio obstruído pela opressão de Estados ditadores.

Enfim, se voltarmos a Louis Althusser, veremos que, também dentro da opressão, se podem encontrar espaços de resistências, por vezes mais eficientes que a própria força:

Esta última nota permite-nos compreender que os aparelhos ideológicos de Estado podem ser não só o alvo, mas também o local da luta de classes e por vezes de forma renhidas da luta de classes. A classe (ou a aliança de classes) no poder não domina facilmente os AIE como o Aparelho (repressivo) de Estado, e isto não só porque as antigas classes dominantes podem durante muito tempo conservar neles posições fortes, mas também porque a resistência das classes exploradas pode encontrar meios e ocasião de se exprimir neles, quer utilizando as contradições existentes (nos AIE), quer conquistando pela luta (nos AIE) posições de combate.  
(ALTHUSSER, 1970, 49-50.)

Finalmente, foi possível observar como um universo social pode ser descrito com precisão em textos pequenos como os aqui selecionados.

Como uma câmara aparelhada com a lente objetiva, os contos “Galo cantou na baía” e “Um ladrão” mostraram-nos com nitidez o que devia ser visto.

Da escuridão destas noites abriam-se as luzes de uma nova utopia, distintas entre si, dados os momentos históricos de cada região, mas imbuídas de um propósito de construção e transformação, materializadas nas escritas dos dois autores, ou, ainda, conforme pontua Benjamin Abdala Junior:

As imagens positivas que impregnam os objetos apresentados (fatos e situações) vêm pelo jogo da leitura: a carência implica, como dissemos, o seu oposto, como reino da liberdade. A imagem negativa implica agenciamentos com o seu par positivo. Entre as tensões desses campos sêmicos, instauram-se diferenças, que deixam implícitas perspectivas de que as coisas precisam ser modificadas. Ou, se quisermos, poderíamos dizer que essas interações – para Graciliano Ramos, como para os escritores participantes de seu tempo –, implicavam a aspiração por espaços libertários, impelidos, pois, pela esperança, vista como uma espécie de otimismo crítico. Tais espaços, ausentes das narrativas enquanto materialização em nível da história narrada, mas presentes nas expectativas do autor e de seus leitores, acabam por dar relevo às configurações das carências de suas personagens.  
(ABDALA JUNIOR, 1999, p.80.)

Com efeito, acreditamos que as histórias de carências que permeiam os dois contos não se propõem a fazer a apologia da desesperança, pelo contrário, se tais histórias são contadas é porque seus autores acreditam que elas devam sair do anonimato e da obscuridade. Figurando nas páginas das escritas de ficção, podem de alguma maneira contribuir não só como testemunho, mas também para ajudar a transformar tais situações. Essa nos parece ser a principal motivação para os autores com os quais trabalhamos: contribuir com sua arte para melhorar as condições de vida das populações carentes dos dois países.

## Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Eça de Queiroz, entre a observação, a experiência e a imaginação: repertório realista em trânsito”. In *De Vãos e Ilhas – Literatura e Comunitarismo*. Cotia: Ateliê, 2003.
- ABDALA JR, Benjamin. “Cabo Verde: o contato de culturas”. In *De vãos e ilhas*. Cotia: Ateliê, 2003.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos”, in *Novos Rumos*. São Paulo: Instituto Astrojildo Pereira. 1999.
- ADORNO, Theodor. “A posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2006.
- ALMEIDA, Germano. “Manuel Lopes – Um homem comprometido”. In *Rotas da vida e da escrita*. Instituto Camões, 2001.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1970.
- ANDRADE, Mario de. “A elegia de abril”, in *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARANTES, Paulo. “Nação e reflexão”. In ABDALA JÚNIOR, Benjamin e CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nasença*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República - De 1930 a 1960*. São Paulo: Fulgor, 1968.
- BASBAUM, Leôncio. *História e consciência social*. São Paulo: Global, 1982.
- BAPTISTA, Maria Luísa. *Vertentes da insularidade na novelística de Manuel Lopes*. Porto: Edições Afrontamento, 1993.
- BOSI, Alfredo. “Céu, inferno”, in *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.



- BOURDIEU, Pierre. “Os excluídos do interior”, in *A miséria do mundo*. São Paulo: Vozes, 2003.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos – Um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008).
- BUENO, Luís. “Nação, nações: Os modernistas e a geração de 30”, in *Revista Via Atlântica*, n.7, São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*: São Paulo: Duas cidades, 2002.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”, in *A Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Catástrofe e sobrevivência”, in *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”, in *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- CANDIDO, Antonio. “O mundo provérbio”, in *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANIATO, Benilde Justo. “Cabo Verde: O drama da partida em sua literatura”, in *Percursos pela África e por Macau*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CANIATO, Benilde Justo. “Morna – Expressão do lirismo cabo-verdiano”, in *Percursos pela África e por Macau*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CLARIDADE: revista de arte e letras. (Ed. fac-sim.) 2ª ed., Org. coord. e dir. Manuel Ferreira. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1989, p. XIII.
- CASTELS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano”, in posfácio de *Angústia*. Livraria Martins Editora: São Paulo/Rio de Janeiro: 1975.
- CASTRO, Josué. *A geopolítica da fome*. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense. 1968.
- CASTRO, Josué. *A geografia da fome*. (O dilema brasileiro: pão ou aço). 10ª. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1984.
- CASTRO, Josué. *O livro negro da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1960.
- CARREIRA, António. *Cabo Verde – Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX*. Lisboa: Editora Ulmeiro, 1984.

- CARVALHO, Ruy Duarte. *Ondula savana branca*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *Actas da Maianga*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CONRADO, Regina Fátima de Almeida, *O mandacaru e a flor – A autobiografia infância e os modos de ser de Graciliano*. São Paulo: Arte e Ciências, 1997.
- DAVID, Débora Leite. *Dois cárceres, uma certeza – a morte: Um estudo comparado entre A vida verdadeira de Domingos Xavier, de José Luandino Vieira e Memórias dos cárcere, de Graciliano Ramos*. São Paulo: FFLCH/USP. 2006 (Dissertação de mestrado)
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. Historiografia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FILHO, João Lopes. *Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico.” *Revista USP*, São Paulo: número 53, p. 166 a 182, março/maio/2002. Tradução: Fábio Fonseca de Melo.  
Originalmente publicado em: P. STEVICK (org.). *The theory of novel*. Nova York: Free Press, 1967.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOMES, Simone Caputo. “Ecos da caboverdianidade: literatura e música no arquipélago”, in [www.simonecaputo.com/textos/ecoscabv.pdf](http://www.simonecaputo.com/textos/ecoscabv.pdf), consultado em 02.03.2011.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., intr. e com. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- HORSLEY, Richard A., HANSON, John S. *Bandidos, profetas e messias: movimentos populares no tempo de Jesus*. Trad. Edwino Aloysius Royer. São Paulo: Paulus, 1995.
- LIMA, Yeda Dias, REIS, Zenir Campos. *Catálogo de manuscritos de Graciliano Ramos*. São Paulo: Edusp, 1992.
- LOPES, Manuel. *Galo cantou na baía e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- LOPES, Manuel. *Flagelados do vento leste*. São Paulo: Ática, s/d.

- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe* – Estudos de dialética marxista. Rio de Janeiro: Elfos, 1964.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, apud. KLAURNCK, Ana Paula. “A teoria do romance de Georg Lukács: Uma reflexão sobre os heróis de *Os ratos* de Dyonélio Machado.”. [www.palpitar.com.br](http://www.palpitar.com.br), 2003.
- MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade*; Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.
- MOTTA, Rodrigo Patto. “O diabo nas bibliotecas comunistas: repressão e censura no Brasil dos anos 1930” – In DUTRA, Eliana de Freitas e MOLLIER, Yves. (orgs.) *Política, nação e edição*. – O lugar dos impressos na construção da vida política. São Paulo: Annablume, 2006.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas* – “Ensaio sobre o romance de Graciliano”. Belo Horizonte: Tendência, 1969.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. l. portug. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Martins, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1955.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. V.II. Martins: São Paulo, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Record: 1985.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta* – 1928-1938. Lisboa: Estampa, 1996.
- RODRIGUES, Moacyr e LOBO, Isabel. *A morna na literatura tradicional* – Fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade. São Vicente: Instituto cabo-verdiano do livro e do disco, 1996.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- SÁ, Xico/ DETTMAR, U. *Nova geografia da fome*. São Paulo: Tempo D'imagem, 2003.
- SANTOS, Rubens Pereira dos. “Cabo Verde - uma literatura crioula”, in *Revista Via Atlântica* n. 5. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2003.
- SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. *Nas trilhas do Neo-realismo: Um estudo comparado das três versões de Galo cantou na baía, de Manuel Lopes*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.  
(Dissertação de mestrado).
- SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. *Eugênio Tavares: Retratos de Cabo Verde em prosa e poesia*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.  
(Tese de doutorado).
- SOUZA, Denaldo Alchore. *O Brasil entra em campo – Construções e reconstruções da identidade nacional. (1930-1947)*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, in *Exercícios de leitura*, São Paulo: Editora 34, 2011.
- VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: A representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.  
(Dissertação de mestrado).