

Entre imagem e palavra: uma análise do foco narrativo nos contos *Galo cantou na baía*, de Manuel Lopes e *Um ladrão*, de Graciliano Ramos

Between images and words an analysis of the narrative focus of the short stories *The cock that crowed in the bay* by Manuel Lopes and *A thief*, by Graciliano Ramos

Luzia Barros¹

¹ Doutora em Letras e Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de estudos “Graciliano Ramos: muros sociais, aberturas artísticas” na mesma instituição.

RESUMO: Analisamos neste artigo os contos *Galo cantou na baía*, de Manuel Lopes (1936), e *Um ladrão* (1939), de Graciliano Ramos. Considerando que naquele momento histórico a literatura era um ambiente privilegiado para promover debates urgentes em prol de populações que viviam em situação de extrema vulnerabilidade, abordamos, desde a perspectiva do foco narrativo, as estratégias discursivas empregadas pelos autores então política e claramente orientados e engajados.

PALAVRAS-CHAVE: foco narrativo, neorrealismo, literatura e política

ABSTRACT: We analyze in this article the tales *The cock that crowed in the bay*, by Manuel Lopes (1936), and *A thief* (1939), by Graciliano Ramos. Considering that in that historical moment literature was a privileged space in the public sphere to promote urgent debates in favor of populations that lived in situations of extreme vulnerability, we approach, from the perspective of the narrative focus, the discursive strategies employed by the authors then clearly oriented and engaged politically.

KEYWORDS: narrative focus, neorealism, literature and politics

O presente texto é resultado de nossas reflexões na dissertação de mestrado *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social em Manuel Lopes e Graciliano Ramos* (Barros, 2011), na qual estudamos o fenômeno da fome em ambientes citadinos, amparados nos pressupostos teóricos de Josué de Castro, tendo como norte o comparatismo de solidariedade proposto por Benjamin Abdala Júnior. Retomamos aqui um recorte desse estudo, lembrando que ambas as ficções retratam um período de opressão política e absoluta carência de meios, e que buscam trazer para o centro da narrativa personagens que se caracterizavam justamente por enfrentar situações de extrema vulnerabilidade.

Nossos autores se mobilizam para dar voz a essas personagens marginalizadas dentro de um momento histórico de ditadura. O Brasil vivia sobre o comando de Getúlio Dornelles Vargas, e o próprio Graciliano Ramos passou um período encarcerado pelos desmandos do tal governo. Já para Cabo Verde, a opressão era dupla, pois o país ainda se mantinha na condição de colônia de Portugal, que, por sua vez, estava sob o comando do ditador António de Oliveira Salazar. O autor Manuel Lopes se inquietava com a grande crise de abastecimento que atingia a sua região, e, juntamente com Baltazar Lopes e Jorge Barboza, iniciou o movimento da revista *Claridade*. O conto aqui analisado foi publicado originalmente no segundo número desta revista literária.

Para este artigo, selecionamos analisar o foco narrativo estabelecido pelos autores nos dois contos, bem como tratar de evidenciar as estratégias que ambos empregaram para trazer ao leitor o universo de suas comunidades. Os dois autores trabalham com o narrador em terceira pessoa e se valem da onisciência seletiva, conforme categorização de Norman Friedman (2002), sendo que, para “Galo cantou na baía”, trata-se de onisciência seletiva múltipla; já para “Um ladrão”, há meramente a onisciência seletiva, segundo a proposta do estudioso norte-americano. Apesar dessas semelhanças em suas categorizações, as vozes se manifestam de forma distinta.

O narrador de Manuel Lopes evidencia a diferença entre a sua voz e a de suas personagens: “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” (LOPES, 1984, p. 18). Note-se que o trecho principia com a voz do narrador, mas logo essa passa à personagem, o que fica evidente pelo marcador do travessão.

O narrador de Graciliano Ramos se identifica com o ladrão que nomeia o conto, fazendo-nos confundir as duas perspectivas, tamanha a aderência que se estabelece entre voz e 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 (RAMOS, 1985, p. 30)

No trecho, percebemos a ausência de marcadores que auxiliam a distinguir os dois discursos. Em “Principiou uma soma, que se interrompeu...”, fica claro que a fala é atribuída ao narrador. No entanto, a passagem: “Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante” nos parece atribuída à personagem como parte de seus planos de futuro; a ausência dos marcadores demonstra a dita aderência do narrador à perspectiva da personagem.

Acrescentamos que o recurso da construção de cenas, típica do narrador onisciente, é marcante nos dois contos e é sobre ela que pretendemos aqui nos aprofundar. Encontramos nos pressupostos teóricos do ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno (2006), o suporte mais próximo da construção das cenas nas duas narrativas de ficção. Nele o filósofo alemão estabelece uma relação entre as perspectivas narrativas do começo do século XX com as câmeras cinematográficas. Acreditamos que tal analogia vem ao encontro das vozes narrativas dos contos escolhidos. Segundo 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)

Ao comparar a voz narrativa à câmera de cinema, Adorno 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.

Em ambos os contos, temos o narrador em terceira pessoa. Entretanto, é um narrador que se mantém eclipsado, priorizando a voz das personagens. Neste 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 de cinema com uma maior mobilidade e uma menor interferência parece-nos adequada aos dois contos.

Acreditamos que a luz é também fundamental para a construção das cenas, em especial porque nossos contos se passam à noite, justamente por narrar a iniciação das personagens no mundo da contravenção, consequência óbvia de suas condições de marginalizados: um roubo à residência para o conto brasileiro e um contrabando para o conto cabo-verdiano. Cobertas pelo manto da noite, as atividades descritas apresentam maior possibilidade de sucesso. Lembremos que, sem a iluminação natural, são os artefatos humanos que irão conduzir os gestos dos personagens, com a alternância entre claridade e penumbra auxiliando ou dificultando a realização de suas contravenções.

Temos, desta forma, justificada nossa escolha para observar o recurso da iluminação, assim como as motivações para a 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.

Conforme observamos em nossa dissertação, para o crítico Benjamin Abdala Júnior (2003), o recurso da iluminação, que já tinha um papel importante no Realismo, ganhará nova relevância na escrita neorrealista. Lembra o autor que o recurso surgia como uma distinção entre realidade e sonho no movimento do século XIX; já na literatura neorrealista, se apresentará como instrumento capaz de construir as subjetividades das 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 JR, 2003, p.155-156)

Nos contos, a luz incide de maneiras distintas. Em “Galo cantou na baía” toda a narrativa se passa num ambiente público. Em “Um ladrão” o entrecho se dá, na maior parte, em um ambiente privado. Com os espaços distintos, já se pode perceber uma acentuada diferença no tipo e na qualidade da iluminação. As cenas do conto cabo-verdiano 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. Mesmo com os personagens mergulhados a maior parte do tempo 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 penumbra que predomina. Na ficção, a 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. (BARROS, 2011, p.23)

Retomando a analogia que propomos entre a estratégia da voz narrativa e o recurso de iluminação do cinema, deteremo-nos em demonstrar a distinção dos movimentos de luz entre os dois contos. Acreditamos que, para o conto de Lopes, a estratégia do narrador apresentará similaridade à luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, e que, para o conto de Ramos, a luz irá se assemelhar a uma lanterna de mão.

Já havíamos observado essa distinção em nossa dissertação. 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 estando eles 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 ele, o farol, com sua luz intermitente, compõe uma metáfora sobre a estratégia discursiva do Movimento Claridade. 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” (...). Ele acrescenta ainda: “A luz intermitente do farol ilumina em ritmo regular toda a baía dessa cidade (ABDALA JR, 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. (BARROS, 2011, p. 24)

O narrador e o farol

Neste momento, buscaremos observar o percurso da voz narrativa em “Galo cantou na baía”. Neste conto, a personagem que surge primeiro na escuridão e é focalizada pela voz narrativa é o Guarda Tói, que caminha pela praia à procura de inspiração para compor uma morna (música típica de Cabo Verde). Na escuridão, ele é apresentado ao leitor:

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)

O início é abrupto, característico do narrador como câmera, conforme pontua Adorno. A primeira referência que a voz narrativa traz ao leitor é a função de guarda que Tói desempenha em sua comunidade, visto que é guarda de Alfândega, ou seja, um representante do poder opressivo do Estado. Na cena, ele surge em sua segunda atividade, compondo uma morna, daí a referência à “inspiração”. Também o período do dia em que se passa a ação é informado ao leitor: a madrugada. Nesta passagem, o narrador destaca o sucesso que a personagem tem

como compositor de música, chamando a atenção para as relações que ele estabeleceu 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). Destacamos essa informação pois acreditamos que é um indicativo de que a personagem parece transitar com certa desenvoltura entre classes sociais diferentes.

Seguindo o rumo da luz, 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 tríplexes 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, visto que a ação se passa “na noite sem lua”, logo, a luz mais alta a iluminar a baía permanece sendo a luz do farol.

O narrador, então, vai iluminar as personagens que estão a bordo do barco *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. Em vigília permanecem dois passageiros personagens que são a jovem professora e Miguel, rapaz que irá se interessar por ela.

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 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)

Neste trecho, a alusão feita ao cais desmantelado refere-se à decadência de portos que durante longo período tiveram intensa movimentação. O Porto de São Vicente foi, por muito tempo, entreposto de escravos e compunha a rota que levava cargas da Europa e África para

as Américas. Essa rota se desviou para outros portos como os do Senegal e das Ilhas Canárias, fazendo com que a atividade portuária de São Vicente viesse a declinar e, conseqüentemente, ocorresse uma drástica redução dos postos de trabalho para os ilhéus.

Logo, a voz narrativa vai abandonar Jul'Antone 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.

A luz passeia pela baía e 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)

Novamente a referência à luz do farol aparece, mostrando a intermitência citada no início desta análise. Também merece destaque o alcance desta luz, que cai no mar e chega até a praia onde estão Guida e a mãe.

Em sua contínua alternância, o foco volta aos passageiros do *Grimalda*, especificamente na direção de Miguel, que se encontra 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)

Miguel, que se mostrava tímido e sem coragem no começo da narrativa, é tomado por forte impulso e beija a desconhecida, subvertendo seu próprio caráter. Esta mudança, dada durante a travessia, vai iniciar uma alteração no ritmo da narrativa. Neste ponto a rompe-se a inércia que antes permeava toda a ficção.

Se, durante a noite, o farol vai alternando seu foco por todos os núcleos, visto que estavam separados, ao final dela, esses conjuntos de personagens, que até então estavam espalhados pela baía, começam a se encontrar. Os passageiros e a tripulação do *Grimalda* encontram-se 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, primeira personagem que aparece na ficção, mas que havia sido deixado no escuro da madrugada pela voz narrativa e, só agora volta a figurar no conto, faltando poucas páginas para seu desfecho. Esta retomada da personagem, neste ponto, sugere um giro completo do farol, ou o final de um ciclo. Os núcleos, que estavam apartados uns dos outros por toda a noite, passam a se aproximar, e entre eles Guarda Tói. Em um determinado ponto da baía, os núcleos se encontram: “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).

Ao escutar o canto do galo, a personagem do Guarda nota, com o auxílio da luz da manhã que já despontava, os contornos do barco *Grimalda* indo ao encontro dos demais personagens, apreende o contrabando e encaminha à prisão Jul'Antone e Roberto (um dos quatro tripulantes).

Aos poucos, a luminosidade do farol é substituída pela luz da manhã. Há um corte na narrativa, e o leitor irá se afastar dos personagens até agora focalizados, passando a acompanhar apenas a personagem do Guarda 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 protagonistas e, consequentemente, com a frustração da atividade noturna do contrabando.

O narrador e a lanterna

Principiaremos agora a analisar a noite no Brasil, com outro crime: roubo a residência, a principal atividade narrada no conto.

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

Retomando a analogia proposta entre a voz narrativa e a iluminação das cenas, relacionamos 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. Importante frisar que tal instrumento não é materializado no conto². Observamos em nossa dissertação que, com a lanterna de mão, não vemos o conjunto, mas pequenas partes. Acreditamos que, mesmo que a personagem não esteja 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

2 Importante destacar que após nossa analogia pudemos assistir à adaptação cinematográfica do conto, o curta metragem “Um ladrão”, de Nelson Pereira do Santos. Nela, a lanterna é materializada tal como a descrevemos em nossa análise.

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 da personagem, a voz narrativa passa, então, a descrever a noite do roubo. Acompanha a 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. (BARROS, 2011, p.31)

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.

Essa luz parcial irá compor 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 alvacentas descia pela escada, havia luz no andar de cima” (RAMOS, 1985, p.26).

Como podemos notar, a ausência de luz faz com que a 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.

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

Durante o andamento da ficção, torna-se nítida a aderência da voz narrativa à personagem. Não se afasta dela; pelo contrário, é capaz de vasculhar pequenos detalhes de sua fisionomia e sensações, mostrando uma aproximação do foco, como se o fecho de luz da lanterna saísse do ambiente externo para retratar o interior do rapaz, conforme excerto:

Retirou-se precipitado, fazendo esforço enorme para se conservar em silêncio. Fal-tou-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 o 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, podemos notar que, quanto mais próxima do objeto ela estiver, mais nítida e detalhadamente poderemos percebê-lo; já quando ela é dirigida para um objeto mais distante, notaremos apenas partes de uma superfície maior e com menor nitidez.

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, e a subida é interrompida por um acesso de tosse. Posteriormente, o ladrão retoma seus passos e consegue subir, encontrando uma carteira; por não haver luz suficiente onde estava para contar o dinheiro, ele 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 perderam a força diante 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.

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 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, 2006, p. 118)

Pois bem, o 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 a 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 Lopes, pois as expectativas são frustradas com o raiar do dia.

Concluindo: sobre beijos e prisão

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 Manuel Lopes, 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 correccional. Perde, assim, sua única vantagem: a liberdade.

Tal como no conto de Cabo Verde, 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 Ramos, 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 – uma mosca de fato, conforme excerto: “O resto se narra nos papéis da polícia, mas ele, zonzo, moído, só conseguiu dar informações incompletas e contraditórias. É em vão que o interrogam e machucam” (RAMOS, 1985, p. 35).

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Àtica, 1981.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De voos e ilhas. Literatura e comunitarismo*. Cotia: Ateliê, 2003.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2006.

BARROS, Maria Luzia Carvalho de. *O canto do galo, o pouso da mosca: exclusão social em Manuel Lopes e Graciliano Ramos*. São Paulo: FFLCH/USP, Dissertação de Mestrado, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo: n. 53, março/maio, 2002, p. 166-182. (Originalmente publicado em

STEVICK, P. (org.). *The theory of novel*. Nova York: Free Press, 1967).

LOPES, Manuel, *Galo cantou na baía e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*, São Paulo: Record, 1985.