

REALISMO, ARTE FANTÁSTICA:  
AS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E MEMÓRIA  
COLETIVA A PARTIR DO ROMANCE CACAU,  
DE JORGE AMADO E  
GAIBÉUS, DE ALVES REDOL✓

254

Daniel LAKS<sup>1</sup>

---

✓ Artigo recebido em 24 de março de 2017 e aprovado em 18 de abril de 2017.

<sup>1</sup> Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra. Mestre em Letras pela mesma universidade. Atualmente realiza pesquisa de Pós Doutorado no Núcleo de Estudos Portugueses e Africanos (NEPA) da UFF e é bolsista FAPERJ nota 10, trabalhando principalmente com temas como Literatura e Política e trocas culturais em espaços de língua portuguesa. E-mail: <[daniellaks@yahoo.com](mailto:daniellaks@yahoo.com)>

**REALISMO, ARTE FANTÁSTICA:  
AS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E  
MEMÓRIA COLETIVA A PARTIR DO  
ROMANCE CACAU, DE JORGE  
AMADO E GAIBÉUS, DE ALVES  
REDOL**

**RESUMO**

A possibilidade de curadoria dos episódios a serem lembrados ou comemorados sob uma perspectiva pública está intimamente ligada à legitimação dos interesses de grupos que estabeleceram sua hegemonia. Nesse sentido, o processo de produção de uma memória coletiva pretende funcionar como ferramenta política de legitimação de estruturas específicas de poder. Entretanto, qual o papel da arte na construção de imagens e saberes sobre um determinado tempo? O objetivo deste trabalho é discutir a estratégia realista de narrativa que embasou o romance neorrealista português *Gaibéus*, de 1939, e o romance regionalista brasileiro *Cacau*, de 1933, a partir das relações entre imagem, memória e a produção de conhecimento sobre um determinado tempo. O conceito de real, conforme definido no projeto de Jorge Amado e de Alves Redol, almejava uma capacidade de agência sobre as dinâmicas sociais. A função vislumbrada para a literatura de contribuir para a aceleração do tempo revolucionário através da produção de uma consciência de classe pretendia se situar no limite entre o documental e o ficcional, engendrando imagens capazes de alterar as formas de subjetividade, criando um efeito de presença de algo que se encontrava ausente. A produção desse efeito de presença retoma o debate iniciado por Platão sobre as relações entre memória e imaginação. Entretanto, na esteira do pensamento de Deleuze em *Lógica do Sentido*, o presente trabalho visa a discutir como a estratégia realista de escrita em meados do século XX reverbera com a potência do simulacro de estabilizar ou mesmo desarticular formas lógicas específicas consolidadas como saberes.

**Palavras-chave:** Memória coletiva. Imagem. Realismo. Jorge Amado. Alves Redol.

**REALISM, FANTASTIC ART:  
THE RELATIONS BETWEEN IMAGE  
AND COLLECTIVE MEMORY FROM  
THE NOVEL CACAU, BY JORGE  
AMADO AND GABEUS, BY ALVES  
REDOL**

**ABSTRACT**

The possibility to curate episodes to be remembered or commemorated on a public perspective is intimately linked to the legitimation of the interests of hegemonic groups. The process of production of a collective memory aims to work as a political tool in order to validate specific structures of power. However, what is the role of the arts in the construction of images and knowledge about a certain time? The aim of this paper is to discuss the realistic strategy of narrative of the neorealist Portuguese novel *Gaibeus*, 1939, and the Brazilian regionalist novel *Cacau*, 1933, based on the relations among images, memory and production of knowledge about a certain time. The concept of real, as defined in the literary project of Jorge Amado and of Alves Redol, longed for a capacity of agency on social dynamics. The function perceived for the literature to contribute for the acceleration of the revolutionary time through the production of a conscience of class intended to situate itself between the limits of the documental and the fictional, creating images that could alter the forms of subjectivity and yielding an effect of presence of something absent. This effect of presence brings back the debate initiated by Plato about the relationship between memory and imagination. However, following Deleuze in *Logic of Sense*, the present work intends to discuss how the realist strategy from the beginnings of the twentieth century reverberates with the potency of the simulacrum to stabilize or even disarticulate specific logical forms consolidated as knowledge.

**Keywords:** Collective Memory. Image. Realism. Jorge Amado. Alves Redol.

## 1 INTRODUÇÃO: IMAGENS, MEMÓRIA E HISTÓRIA

Narrativas históricas e baseadas em depoimentos funcionam como base para a organização de arquivos públicos, monumentos e museus que têm como objetivo mediar o estabelecimento de uma memória coletiva sobre acontecimentos transcorridos. A construção de uma imagem do passado que pode agir sobre o presente, criando um efeito de presença de algo que não está mais ali, constitui-se a partir de um processo de disputa dos interesses de grupos diversos, que seleciona os eventos que devem ser lembrados e os eventos que devem ser esquecidos. A possibilidade de curadoria dos episódios que devem ser rememorados ou comemorados sob uma perspectiva pública está intimamente ligada à legitimação dos interesses de grupos que estabeleceram sua hegemonia e, nesse sentido, o processo de produção de uma memória coletiva pretende funcionar como ferramenta política de legitimação de estruturas específicas de poder.

Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos, no artigo intitulado **História, memória e esquecimento**: Implicações políticas (2007), apontam a importância dos trabalhos de Maurice Halbwachs para resgatar o tema da memória para o campo das interações sociais. Halbwachs rejeitava o modelo que pensava a memória como o resultado da impressão de eventos reais na mente humana, estabelecendo a tese de que memórias são tecidas a partir de interações heterogêneas entre indivíduos. Determinadas lembranças são reiteradas no convívio familiar, outras, no convívio social ou profissional. Como os indivíduos se inserem em grupos diversos, as diferenças entre as memórias individuais sobre um mesmo evento ocorrido revelariam a complexidade das interações sociais vivenciadas por cada um. Ao situar o espaço da memória para além da mente humana, Halbwachs aproxima os fenômenos mnemônicos das operações de construção da história e da tradição, pensadas “como representações coletivas que são construídas ativamente por atores sociais” (ARAÚJO & SANTOS, 2007, p. 97).

O debate sobre os lugares da memória e sobre as diferentes operações psíquicas que se relacionam com a memória, entretanto, é muito anterior aos trabalhos de Maurice Halbwachs. Paul Ricoeur (2007), no livro **A memória, a história, o esquecimento**, inicia a sua análise sobre as relações entre memória e

reminiscência nas teses platônicas sobre a representação presente de uma coisa ausente e nas teses aristotélicas, estabelecidas no sentido da representação de uma coisa previamente percebida, adquirida ou aprendida. Em ambos autores, pode-se perceber o envolvimento da problemática da memória pela imaginação. Esse espaço limítrofe de confusão entre aquilo que se rememora e aquilo que se imagina, resultante da operação de tornar-se imagem da lembrança, constitui-se, no pensamento desses autores, como uma constante ameaça para a ambição de fidelidade que expressa o ideal de uma função veritativa da memória.

Platão operou o seu método de divisão para separar os diferentes tipos de arte capazes de produzir imagem (*eidolopoikén tekhném*). Nesse sentido, ele opôs a arte de copiar (*tekhné eikastiké*) ao simulacro, definido como arte fantástica (*phantasma*). A arte eicástica estaria ligada a uma ideia de cópia fiel, que quanto mais próxima ao modelo melhor se realizaria. Platão estabelecia, assim, uma ordem hierárquica entre os conceitos de arte eicástica e arte fantástica que privilegiava a produção de imagens baseadas em modelos reais. A relação entre imagem produzida e memória era comparada à impressão de uma marca em um bloco de cera. Seguindo em frente com seu método de divisão, Platão propôs uma diferenciação entre mimética verdadeira e mimética mentirosa, na medida em que existiria entre a imagem e a impressão uma “dialética de acomodação, de harmonização, de ajustamento que pode ser bem sucedida ou fracassar” (RICOEUR, 2007, p. 32). O modelo da marca no bloco de cera, para se pensar a relação entre imagem e memória, antecipava a diferenciação, levada a cabo por Aristóteles, para separar a memória como afecção (*pathos*) da memória como trabalho de recordação, ligada à operação psíquica de formação do conhecimento.

Aristóteles introduziu a categoria de tempo para ponderar a relação entre imagem e memória. Somos capazes de nos lembrar de algo mesmo na ausência do objeto, entretanto, só poderia existir memória a partir da relação com o tempo transcorrido. Além da categoria de tempo, Aristóteles introduziu, também, a categoria de alteridade ao debate. A memória que se inscreve no corpo e na mente a partir de um evento comporta em si a categoria do outro, esse outro que não é a imagem em si, mas a sua representação. Aristóteles considerava que um desenho pintado num suporte poderia ser concomitantemente a coisa em si, descrita a partir

do termo *phantasma*, e uma representação de uma imagem modelar, referida como *eikón*, em continuidade ao pensamento platônico. Seria, portanto, a noção cinética de tempo transcorrido que operaria a separação entre memória e imaginação, apesar de ambas estarem ligadas à problemática da produção de imagens.

Não é da memória, entretanto, que nos lembramos, mas sim de eventos, de recordações específicas. A memória está ligada ao conceito de capacidade, nos recordamos de lembranças particulares e nossa memória é o aparelho capaz de suscitar essas lembranças, de recuperar imagens e sentimentos relativos aos eventos passados. Estabelece-se assim uma oposição entre a memória como o aparelho capaz de evocação e a memória como o aparelho capaz de buscar lembranças específicas. A evocação seria o aparecimento passivo de uma lembrança, a memória como afecção (*pathos*). Esse tipo específico de memória era designado por Aristóteles a partir do termo *mnémé*. A memória como busca de uma recordação, referente, portanto, ao trabalho de memória, era designada *anamnesis*. “Ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. Portanto, é em oposição à busca que a evocação é uma afecção” (RICOEUR, 2007, p. 45). A ideia da memória como evocação traz à tona a problemática que movimentou o pensamento de Aristóteles e de Platão, a presença do que agora já se encontra ausente, mas foi previamente percebido, experimentado e apreendido. Essa menção à anterioridade do objeto lembrado em relação à lembrança presentemente evocada relaciona-se à dimensão temporal da memória, estabelecendo um elo com sua dimensão cognitiva, seu caráter de saber.

A relação da memória com o conhecimento é ainda mais sensível na sua acepção como busca, trabalho de memória. Nesse sentido, o esquecimento é aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. A memória, entendida como capacidade, pode assim ser dividida segundo seu grau de esforço requerido, sendo a recordação instantânea o seu estágio inicial e suas diferentes tonalidades expressas a partir do nível de labor necessário para se recuperar uma lembrança específica. O esforço de recordar algo consiste em transformar o(s) objeto(s) a ser(em) rememorado(s) em uma representação esquemática, onde as diferentes ideias se interpenetram a partir das imagens que são capazes de suscitar. O esforço psíquico, entretanto, não está apenas ligado à capacidade de rememoração, mas a

diversas operações mentais ligadas à produção de imagens e sua tradução em discursos.

Nesse sentido, são atividades que demandam esforço psíquico, tanto a rememoração de fatos passados quanto à interpretação de eventos presentes, tanto a escuta atenta de um discurso quanto ao acompanhamento de um linha de raciocínio expressa por outrem. Mais ainda, também demanda esforço a nossa própria capacidade de criação, de produção de um pensamento original. O esforço psíquico não estaria apenas presente na dimensão veritativa da memória, mas também no seu caráter de fantasmagoria, de criação. Esse aspecto penoso do trabalho mental produz uma marca temporal que é sentida também afetivamente. A sensação de esforço intelectual se produz no trajeto do esquema do pensamento à imagem. “Assim se entrecruzam a dimensão intelectual e a dimensão afetiva do esforço de recordação, como em qualquer outra forma de esforço intelectual” (RICOEUR, 2007, p. 48).

Gilles Deleuze (2000), em **Lógica do Sentido**, dedica um capítulo a pensar a desierarquização das categorias de arte eicástica e arte fantástica, propondo uma reversão do platonismo que possa privilegiar o simulacro como potência estética: “O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, crepúsculo dos ídolos” (DELEUZE, 2000, p. 269). Deleuze defende que o simulacro não constitui a degeneração de uma cópia, mas produz uma força positiva que é capaz de negar tanto o modelo quanto sua reprodução.

A simulação do modelo ou do semelhante não seria, portanto, produção de falsas aparências ou ilusões, mas poderia constituir-se em signos capazes de sinalizar o real funcionamento de um sistema antes imperceptível. O campo estético, pensado como espaço virtual capaz de preencher de sentido acontecimentos que se processam na esfera do real, encontra-se no meio do caminho entre o modelar e o simulado. Designa, de um lado, a experiência do sensível como linguagem capaz de traduzir o mundo e, de outro, a produção artística como reflexo da experiência do real. Nesse sentido, para que as duas potências possíveis da estética pudessem se encontrar seria necessário que as condições próprias de toda e qualquer experimentação se transformassem nas condições essenciais da experiência do real

enquanto tal. Esse encontro culminaria na produção de obras de arte como experimentações virtuais que possibilitariam, por sua vez, a percepção das engrenagens de funcionamento do real.

Os dois romances escolhidos para compor este artigo estão inseridos no panorama das estratégias realistas da arte, mais especificamente, no espectro dos realismos de cariz socialista produzidos nos contextos da primeira metade do século XX. **Cacau**, romance regionalista brasileiro de 1933, é tido como um dos primeiros romances proletários do Brasil; e **Gaibéus**, de 1939, como um dos marcos iniciais do movimento neorrealista português. O objetivo do presente artigo é discutir a estratégia realista de narrativa que embasou **Gaibéus** e **Cacau** a partir das relações entre imagem, memória e produção de conhecimento sobre um determinado contexto histórico. O conceito de real, conforme definido no projeto de ambos autores, almejava uma capacidade de agência sobre as dinâmicas sociais. A função vislumbrada para a literatura, de contribuir para a aceleração do tempo revolucionário através da produção de uma consciência de classe, pretendia se situar no limite entre o documental e o ficcional, produzindo imagens capazes de alterar as formas de subjetividade. Em outras palavras, produzindo um efeito de presença de algo que se encontra ausente. Esse projeto de literatura que visava a produzir marcas no mundo retoma o debate sobre lugares de memória e suas relações com a história.

## 2 CACAU E GAIBÉUS COMO PRODUTORES DE IMAGENS SOBRE UM DETERMINADO CONTEXTO HISTÓRICO

**Cacau** e **Gaibéus** estão inseridos no contexto da viragem do pensamento republicano da década de 1920 para uma estratégia marxista na literatura, iniciada a partir de meados da década de 1930, baseada na noção de luta de classes como motor da história. O aspecto de uma estratégia realista de narratividade, que tinha como meta extravasar os limites do literário, pode ser percebido tanto na nota de abertura de **Cacau** – “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da

Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1961, p. 101) –, quanto na nota de abertura de **Gaibéus** – “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (REDOL, 2011, p. 9). Apesar, entretanto, de se quererem como documentos históricos em detrimento de obras de arte, nenhum dos dois romances baseia-se em um componente depoimental. Não são fragmentos da história e tampouco cópias que se assemelham a modelos físicos concretos. São duas ficções. Nem **Cacau** e nem **Gaibéus** poderiam ser classificados dentro da tipologia de artes eicásticas. Os dois romances constituem-se como simulacros (*phantasma*) e o ideal de eficiência de sua estratégia realista pauta-se na capacidade de fundar, a partir da arte, novas percepções do funcionamento das relações sociais, tanto do ponto de vista de afecções sensíveis (*pathos*) quanto do conhecimento sobre o mundo.

**Cacau** narra a estória de um jovem sergipano, filho de industrial, que perdeu o pai muito cedo. Após a morte do pai, seu tio, que era sócio na fábrica, assumiu os negócios enquanto a mãe se recuperava do luto, tornando-se o dono único do estabelecimento e empurrando o personagem narrador, sua mãe e a irmã para uma situação de proletarização: “Quando meu pai morreu e meu tio declarou nossa miséria, fomos morar numa casinhola no começo da ladeira. Eu fiquei muito mais perto do proletariado do “Cu com Bunda” do que da aristocracia da decadente São Cristóvão” (AMADO, 1961, p. 107). O jovem, que cresceu entre os despossuídos e acabou por esquecer os ensinamentos recebidos de uma vida aristocrática, passou a trabalhar para o tio na fábrica, aguentando seus abusos, até que, depois de uma briga, acabou por ser despedido do emprego. Sem possibilidades de construir uma vida digna para si em Sergipe, ele convence a família a deixá-lo migrar para Ilhéus, terra das fazendas de cacau que carregava a promessa de uma vida melhor:

Eu comecei a falar de Ilhéus, terra do cacau e do dinheiro, para onde iam levas de imigrantes. E como Ilhéus ficava apenas a dois dias de navio de Aracaju, elas consentiram que eu me jogasse numa manhã maravilhosa de luz, na terceira classe do “Murtinho”, rumo à terra do cacau, Eldorado em que os operários falavam como da terra de Canaã (AMADO, 1961, p. 109).

Depois de chegar a Ilhéus e não conseguir trabalho decide pegar um trem para a pequena cidade de Piranji, localidade cuja vida girava em torno da produção de cacau. Em Piranji, vai trabalhar como alugado na fazenda do coronel Manuel Misael de Sousa Teles, conhecido na região como Mané Frajelo. O personagem principal, que só posteriormente se apresenta pelo nome de José Cordeiro, narra em primeira pessoa, do local de enunciação de trabalhador alugado, as dificuldades da vida dos trabalhadores das roças de cacau:

- Está você alugado do coronel.  
Estranhei o termo:
- A gente aluga máquina, burro, tudo, mas gente não.
- Pois nessas terras do Sul, gente também se alugava.  
O termo me humilhava. Alugado... Eu estava reduzido a muito menos que homem... (AMADO, 1961, p. 113).

A partir das interações com o personagem narrador, outros personagens vão sendo apresentados e classificados segundo a divisão binária entre oprimidos e opressores. A caracterização, tanto física quanto psicológica, do coronel “Mané Frajelo” aproxima-o do tio, um indivíduo que, advindo de uma condição subalterna, passou a ocupar o espaço de mandatário impiedoso e cultivava as marcas físicas de sua vida de excessos provenientes da exploração daqueles que se encontravam em posição de subalternidade: “Cultivava, como o meu tio, uma barriga redonda, símbolo de sua fartura e da sua riqueza. (...) Talvez porque tivesse sido alugado nos odiava e desconfiava de nós” (AMADO, 1961, p. 142). Além do coronel, são apresentados na posição de opressores que gozam de uma vida de opulência sua esposa, Dona Arlinda – “orgulhosa da riqueza do marido, usava joias caras e vestido de seda mesmo para andar pelas roças” (AMADO, 1961, p. 142) –; seu filho Osório, estudante de Direito – “Mané Frajelo tinha um filho também, o Osório, que vagabundeava pela escola de Direito há alguns anos...” (AMADO, 1961, p. 123) – e sua filha Maria – “– Aquela menina é uma meséira de orgulhosa. Eu sofri o ano passado. Mas é assim mesmo. São tudo uns peste...” (AMADO, 1961, p. 144).

Do lado dos trabalhadores explorados, caracterizados pela bondade de caráter, ética de trabalho e amizade, encontram-se Honório – “Preto, forte, alto e brigão, estava na fazenda há quase dez anos. Um bom camarada, capaz de se

sacrificar pelos outros” (AMADO, 1961, p. 103) –; Colodino, um dos únicos a saber ler e escrever e que cumpria essa função para os outros trabalhadores – “Raros sabiam ler. Instrução mesmo só tínhamos eu e Colodino que andara pela escola e lia e escrevia para todo o pessoal” (AMADO, 1961, p. 121) –; o tropeiro Antônio Barriguinha – “É o tropeiro. Veio trazer cacau e vai levando carne e feijão para os alugados” (AMADO, 1961, p. 118) –; e o sertanejo João Grilo – “magro como um espeto, mulato gozado, que contava anedotas, bancava o matemático” (AMADO, 1961, p. 104).

Além dos trabalhadores homens, são também caracterizados a partir da posição de oprimidos a bela roceira Magnólia, noiva de Colodino – “Magnólia era bonita, sim. Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes: Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos” (AMADO, 1961, p. 123) –; as prostitutas Antonieta, Mariazinha e Zefa – “Maldiziam a vida que levavam e, no entanto, agradeciam todo dia ao criador o haverem nascido. (...) Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na Rua da Lama. Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação?” (AMADO, 1961, p. 131) –; além de Zilda, menina de treze anos que foi empurrada para a prostituição ainda aos dez anos de idade depois de ter sido colocada para fora de casa pelo pai por ter tido relações sexuais com Osório, filho do coronel: “Começou a chover e Osório pediu agasalho. Não respeitou os dez anos de Zilda. Tragédia de gente pobre: um pai que bota a filha para fora de casa e morre de desgosto” (AMADO, 1961, p. 130).

A vida e a saúde física e psicológica dos despossuídos do pequeno povoado de Piranji são representadas como menos valiosas do que o fruto principal da economia da região, o cacau. Além de serem proibidos de provar o fruto e seu produto final, o chocolate, os trabalhadores e seus filhos eram severamente castigados caso algum fruto fosse desperdiçado por acidente ou descuido. Nesses momentos, tornava-se ainda mais patente o ódio de classe demonstrado pelo coronel:

Foi numa dessas carreiras que um garoto bateu num cacaeiro e derrubou um fruto verde. O coronel, que olhava da varanda, voou em cima do

menino, que ante o tamanho do seu crime parara boquiaberto. Mané Frajelo suspendeu o criminoso pelas orelhas:

- Você pensa que isso aqui é de seu pai, seu corneta? Comem e só fazem destruir as plantações, gente desgraçada.

Uma tábua de caixão, abandonada perto, serviu de chicote. O garoto berrava. Depois, dois pontapés (AMADO, 1961, p. 143).

A chegada da família na fazenda intensifica o panorama de oposição entre os ideais dos trabalhadores e dos patrões, apresentando, por um lado, as consequências deletérias da exploração de classe e, por outro, a saída para essa situação. A subversão da lógica de transformar o oprimido em opressor através da consciência de classe. Osório, filho do patrão, reencontra a jovem Zilda na rua das prostitutas e não a reconhece. Quando ela revela sua identidade ela a desdenha. A moça, desamparada, comete suicídio, mas sua morte, seu desespero e sofrimento de nada significam para o futuro patrão, cujas preocupações não incluem a existência das pessoas despossuídas que trabalham na fazenda e nas cercanias das terras de seu pai:

- Osório...

- Quem é você?

- Zilda.

- Qual Zilda?

- Você me descabou na fazenda de seu pai.

- Como você está feia... Está um couro, puxa...

E foi dormir com Antonieta.

No outro dia Zilda bebeu veneno. As rameiras fizeram uma subscrição para enterrá-la, pois ela gastara as economias no vestido novo. Quando o enterro passou, pobre caixão mal pintado, Osório atravessava o povoado a cavalo (AMADO, 1961, p. 130).

O contraponto oferecido, a partir da consciência de classe, para se libertar da lógica da constante exploração do trabalhador é exemplificada na relação entre Maria, filha do coronel, e José Cordeiro. A jovem seleciona o sergipano para escoltá-la durante sua estada na fazenda. Com a aproximação dos dois, Maria começa a se apaixonar pelo empregado e oferece-lhe a chance de tornar-se patrão: “– Faremos o irremediável. Papai subirá às nuvens mas não tem jeito. Se conformará. Lhe dará uma roça, você será patrão” (AMADO, 1961, p. 168). José Cordeiro pondera sobre a questão, mas decide não aceitar a proposta da moça. Se ele não aceita se tornar patrão, ela também não aceita se tornar esposa de um simples empregado. É

através dessa passagem, entretanto, que o romance apresenta a sua conclusão. O amor por sua classe, que seria um amor mais puro e mais humano do que o amor romântico, seria capaz de suplantar o sentimento de tristeza por não ficar com Maria: “O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão” (AMADO, 1961, p. 169). O romance cumpre, dessa maneira, o seu programa, exemplificando na trajetória de José Cordeiro a condição de exploração à qual são submetidos os trabalhadores no sistema capitalista e oferecendo uma saída para essa condição que não passa mais pela vitória pessoal, mas pelo reconhecimento de que a causa é coletiva e somente com uma tomada de consciência de classe que se poderia reverter a lógica de exploração do sistema.

**Gaibéus** narra as condições de trabalho e de vida das populações de trabalhadores migrantes que viajam para a região do Alentejo para trabalhar nos diferentes afazeres relacionados à produção de arroz. Os trabalhadores da Beira Litoral, conhecidos como caramelos, e os provenientes da Beira Baixa e do alto Ribatejo, os gaibéus, viajavam para trabalhar nas roças de arroz das lezírias como ceifeiros. Eram mais pobres e aceitavam condições de trabalho mais precárias. Os trabalhadores advindos das regiões montanhosas da Beira, os rabezanos, que antes realizavam todos os serviços, precisavam agora buscar trabalhos nas fábricas ou como estivadores nos portos para a descarga do arroz, pois os gaibéus e caramelos trabalhavam em piores condições e o interesse dos patrões era pagar o mínimo possível. Os rabezanos ocupavam um degrau ligeiramente mais alto na hierarquia social da região, recebiam um pouco mais de dinheiro e podiam participar um pouco mais da vida social:

Os patrões querem pessoal que não tenha domingos e se alimente de jornas baixas. Por isso as mondas e ceifas são feitas por gaibéus e caramelos. E os rabezanos procuram nas fábricas e nas descargas dos cais o que o campo não lhes dá agora. Ainda bem, pensam muitos. Eles não podem olhar como camaradas os gaibéus e caramelos (REDOL, 2011, p. 100).

**Gaibéus** é o drama coletivo dos trabalhadores submetidos à diferentes condições possíveis de exploração e exclusão social. Redol apresenta, em um

primeiro momento, um cenário onde o sistema existente aparece para os personagens como única alternativa possível. A exploração do homem pelo homem é entendida como condição básica e natural da convivência entre dois seres humanos: “Cá neste mundo uns são lobos e outros são ovelhas. E enquanto houver dois homens não há lei diferente” (REDOL, 2011, p. 67). Ambos grupos de trabalhadores são explorados pelos patrões, mas odeiam-se uns aos outros: “Ele não podia compreender o ódio surdo dos rabezanos pelos gaibéus” (REDOL, 2011, p 164). A solução para o problema é apresentada de forma menos explícita do que em **Cacau**.

Em **Gaibéus**, a necessidade de adquirir consciência de classe, para que seja possível um sistema de produção que não se baseie na exploração e precarização da mão-de-obra para produzir maiores índices de lucro, não é apresentada em discurso direto. É sugerida como possibilidade em uma das linhas de desenrolar da narrativa, o episódio da amizade entre três gaibéus e quatro rabezanos. Através da amizade entre os sete, o tema da exploração e subalternização dos rabezanos e dos gaibéus pelos patrões é demonstrado, aproximando os dois grupos. Os rabezanos Cadete, Fomecas, Passarinho e Marrafas trocam estórias com os três gaibéus, ensinam brincadeiras e acabam por inventar apelidos para os jovens, numa espécie de batismo que os autoriza a circular em pé de igualdade com aqueles rabezanos. A alcunha do último gaibéu, sugerida pelo próprio, é retirada de uma das brincadeiras ensinadas pelos rabezanos, que vai contando os números e fazendo rimas, e demonstra a primeira tomada de consciência de classe por parte daquele trabalhador, o reconhecimento da condição de exploração sistemática do mais pobre:

E naquela noite ficaram com nome. — Tu ficas o Malpronto... — Tu... O Fomecas reparou que aquele gaibéu era atarracado e carnudo e tinha uma cara que fazia rir. Boca grande, dentes largos e espagados, nariz a apontar o céu...

— Este fica o Caraça. Os outros concordaram. — Agora este... — Esse não parece nada. Tem assim cara de coisa nenhuma. — Sem nome! — grunhiu o Cadete. — Isso não!... — Se vossemecês não importassem... — Diz lá. Baptiza-se ele mesmo. A gente diz se acha bem. — Eu gostava de me chamar Nove. — Nove?... O gaibéu pensava que “quem padece é o pobre” (REDOL, 2011, p. 111).

Além do episódio da amizade entre gaibéus e rabezanos há um outro elemento que reforça a temática da importância da tomada de consciência sobre as condições de exploração de classe na narrativa: o personagem do ceifeiro rebelde. Esse ceifeiro representa o exemplo do indivíduo capaz de perceber as condições da existência naquele sistema. Esse seu diferencial, entretanto, para os outros trabalhadores transforma-se em mais exclusão e sofrimento. O ceifeiro não é capaz de se fazer entender e acaba sendo descreditado como um louco que deveria ser ignorado:

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola (REDOL, 2011, p. 127).

Se os trabalhadores são apresentados em diferentes degraus de uma escala de exploração, os patrões são apresentados como os exploradores. O patrão é descrito como o dono das vidas e do trabalho dos empregados enquanto estes se encontram na situação de alugados: “O patrão vinha aí. E a seara e a vida deles pertenciam-lhe. O Agostinho Serra era o dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados — serão homens?” (REDOL 2011, 137). A desumanização dos indivíduos reduzidos a simples força de trabalho é apresentada na narrativa através da comparação dos gaibéus a máquinas: “A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente — isso a distingue das máquinas que não tem pulmões” (REDOL, 2011, p. 56). Outra representação da posse do patrão sobre a vida e os corpos das pessoas encontra-se no episódio da bela ceifeira que é escolhida a dedo por Agostinho Serra para trabalhar como cozinheira em sua casa. A jovem é forçada a ir apesar de preferir permanecer como ceifeira a submeter-se a condições de abuso sexual por parte do patrão. A personagem desenvolve uma linha de drama psicológico em que o fantasma da condição de prostituta, imagem tipo daquela que é obrigada a se submeter a qualquer homem, passa a assombrá-la constantemente a partir do momento em que foi escolhida pelo patrão: “Deu-lhe ganas de atirar a foice e abalar. Se fosse junto dele, não seria mais a Rosa do rancho do Francisco Descalço. Seria

a Balbina da Rua Pedro Dias — noiva de todos que mercassem afagos” (REDOL, 2011, p. 145).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se **Cacau** é a jornada individual de um trabalhador rural rumo à saída da condição de exploração do homem pelo homem, **Gaibéus** constitui-se mais como um drama de toda uma classe, onde diferentes dramas individuais vão sendo desenvolvidos para servirem de exemplos de possíveis condições de subalternização num sistema onde nenhum dos personagens, ao fim e ao cabo, torna-se capaz de escapar. Ao final de **Gaibéus**, os trabalhadores voltam todos para as suas casas para se prepararem para o inverno que está por vir e, no ano seguinte, poderem ser explorados de forma igual ou pior. Redol não oferece a narrativa da transposição da condição de indivíduo aviltado. Em um dos últimos episódios da narrativa, quando os trabalhadores já se encontravam na estação de trem, uma criança pequena aproxima-se dos gaibéus. Sua mãe, ao ver o menino confraternizando com os trabalhadores, repreende-o severamente. Esse episódio representa a forma como o preconceito de classe estava enraizado na cultura e era passado de geração em geração: “– Sentado no chão com os gaibéus; é pior que um rapaz da rua. (...) Percebia agora que os meninos de cabeção de renda só devem brincar com meninos iguais e falar com mulheres vestidas como a mama.” (REDOL, 2011, pp. 259-260). Esse episódio confirma a condição de impossibilidade de fuga do sistema de opressão ao qual os trabalhadores são submetidos. Mesmo depois de toda a experiência de trabalho e de vida que aqueles indivíduos adquiriram, ao olhos da sociedade local eles ainda eram e sempre seriam apenas os gaibéus, indivíduos completamente incapazes de cativar qualquer tipo de solidariedade humana.

**Cacau** e **Gaibéus** apresentam-se como realizações artísticas em resposta a uma questão que se inseria no cenário geral de crise de uma época. A pergunta à qual ambos romances respondiam era: de que forma a arte teria uma função indispensável para o imperativo de mudar o mundo? As alternativas possíveis para

essa questão foram exploradas e disputadas tanto pelas esquerdas, que apostavam numa visão marxista da história, quanto pelas direitas, que apostavam numa organização corporativista da sociedade frente à expectativa de falência do pensamento democrático liberal em diversos espaços geopolíticos durante o século XX. A crise do pensamento liberal abria espaço para o questionamento do modelo de racionalidade que embasava as formas lógicas consolidadas como saberes. Nesse sentido, as obras de Jorge Amado e de Alves Redol devem ser pensadas no âmbito da constituição de um sistema de problematizações, oriundo do campo estético, que visava atuar no campo político, filosófico e científico.

António Pedro Pita (2013), em **“Mudar a vida” precisa da arte?**, apresenta o panorama das relações entre pensamento estético e pensamento político durante o século XX, situando artistas e movimentos em uma atmosfera de crise que era ao mesmo tempo social, política e civilizacional. Essa autoconsciência histórica relacionava-se intimamente com a ideia de uma viragem de época que inexoravelmente se concretizaria. A expectativa utópica do novo respondia a noção de que as estruturas existentes não seriam mais capazes de contrapor as questões que se apresentavam. O mundo em que se vivia era entendido como o tempo intermediário entre a ruína completa das antigas formas de organização da vida e o surgimento do novo, que pautaria as relações humanas dali por diante. O que caberia então aos agentes dessa transformação, àqueles responsáveis pela atualização das utopias, seria acelerar o tempo necessário entre a destruição dos alicerces de sustentação do mundo que já se encontrava em processo de ruir para permitir que as fundações do novo sistema de organização das formas de vida fosse possível.

O conceito de real que embasava a estratégia realista, tanto na vertente regionalista brasileira de Jorge Amado quanto na neorrealista portuguesa de Alves Redol, estava intimamente ligado à expectativa inexorável da revolução. O real não se resumia a uma imagem do mundo que existia. O conceito de real era antes um campo de possibilidades, o espaço do mundo como matéria transformável a partir da própria intervenção artística: “o real não é um continuum ou, pelo menos, um continuum cujo movimento obedeça a uma necessidade teleologicamente orientada. A convicção do século é a de que é possível intervir de fato no movimento do real”

(PITA, 2013, p. 64). As imagens produzidas em **Cacau** e em **Gaibéus** estão ligadas a um projeto específico de mundo que entende o real não apenas como o que está, mas como poderia ser. Essa projeção do conceito de real para o futuro, para o real que seria instituído pela revolução e pela conscientização a partir da arte, aproxima a noção de estratégia realista de literatura em **Cacau** e em **Gaibéus** do que Deleuze defendeu como a potência do simulacro. A experiência estética como potência capaz tanto de consolidar quanto de desarticular formas de organização do pensamento e dos sentimentos: “A simulação designa a potência para produzir um efeito. Mas não é somente no sentido causal, uma vez que a causalidade continuaria completamente hipotética e indeterminada sem a intervenção de outras significações” (DELEUZE, 2000, p. 270).

A questão do realismo em **Cacau** e **Gaibéus** funcionava, ao mesmo tempo, como uma vontade de curadoria de imagens que deveriam ser lembradas, constituindo-se como conhecimento sobre o mundo, e a fundação de um modelo de sensibilidade específico. Nesse sentido, o processo que visava à transformação da imagem em esquema de pensamento passava tanto pela componente cognitiva da formação da memória e do conhecimento quanto pela internalização de uma experiência sensível, uma afecção capaz de agir no regime das subjetividades. O realismo como arte de interferir na dinâmica do real, de criar mundos, operava nos limites da capacidade da literatura para a constituição de um campo de saberes, memórias e imagens sobre o mundo. Foi na disputa narrativa por esse espaço que tanto Jorge Amado quanto Alves Redol desenvolveram seus projetos literários de interferência no panorama daquilo que deveria ser lembrado e daquilo que deveria ser esquecido. O projeto estético de **Cacau** e de **Gaibéus** era um projeto que visava a interferir numa política de memória pública. São romances que se pretendem como documentos de um tempo, espaços de lembrança para além da mente. Simulacros capazes de desnudar as engrenagens do real e interferir nas dinâmicas da história.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista crítica de ciências sociais**. n 79, p. 95-111, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PITA, António Pedro. “Mudar a vida” precisa da arte? **Biblos**. Vol 11, 2013. pp. 61-73. Disponível em:  
[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35457/3/BIBLOS%20XI\\_cap4.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35457/3/BIBLOS%20XI_cap4.pdf?ln=pt-pt)  
Acesso em: 20 mar. 2017.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.