
UTOPIAS

**EM JORGE AMADO
E ALVES REDOL**

Por
FRANCISCO FERREIRA DE LIMA

Janeiro | 2022
Ano 7 | Número 10

Uma publicação
e-book.br

<http://www.linguagens.ufba.br/folhetim>
<https://issuu.com/e-book.br/docs/folhetim10>

FOLHETIM 10

Publicação semestral da **e-book.br**,
destinada a disponibilizar

— para leitura gratuita —

textos em sites e plataformas como
linguagens.ufba.br e issuu.com.

Por ser um instrumento de consulta
e divulgação acadêmica,

Folhetim seleciona textos éditos e inéditos
considerados de especial interesse.

Issuu.com é uma plataforma
criada em Copenhague, na Dinamarca,
com sede no Vale do Silício, USA,
disponibilizando mais de 20 milhões
de livros, jornais e revistas para leitura
gratuita. Segundo a revista *Times*,
o site é um dos 50 melhores do mundo.

FRANCISCO FERREIRA DE LIMA

UTOPIAS

EM JORGE AMADO
E ALVES REDOL



FOLHETIM 10

ISSN 2525-8591



Ano 7 | N. 10 | Janeiro | 2022

CONSELHO EDITORIAL

Cid Seixas (Editor)

Dante Lucchesi (UFF)

Flávia Aninger Rocha (UEFS)

Itana Nogueira Nunes (UNEB)

Moanna Brito (UFBA)

E-mail do editor:
cidseixas@yahoo.com.br

E-mail do autor:
lima.franciscoferreira@gmail.com

FRANCISCO FERREIRA DE LIMA
FRANCISCO FERREIRA DE LIMA

Professor Titular Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, atuou no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural como docente, orientador e coordenador. Graduado pela UFBA, Mestre em Literatura Portuguesa pela UFRJ e Doutor pela USP. Publicou dezenas de artigos em revistas, além de livros, como: *O outro livro das maravilhas* (1998), *Do inventário à invenção: Redol e o Neo-Realismo* (2002); *O Brasil de Gabriel Soares de Souza* (2009); *Sem comparação* (2013); *O real e o avesso* (2018). Foi autor do primeiro número de *Folhetim: A retórica da sedução* (1916).

A Utopia de Morus é um veemente libelo contra as condições sócio-políticas do reinado de Henrique Oitavo e a primeira crítica sistemática à visão burguesa de mundo.

DA VIDA COMO ELA É À VIDA QUE DEVERIA SER

A avalanche neoliberal que varreu o mundo nas últimas décadas, vendendo a ideia de autonomia de mercado num estado mínimo, impôs acachapante silêncio à utopia, que, como se envergonhada de si mesma, se retirou de cena nesses tempos bicudos. Tirante a época de eleição, quando o paraíso terreal parece outra vez ao alcance da mão, já quase não se ouve seu nome e muito menos o que ela representa. Não é nem mesmo de bom tom falar-se de coisas como presença do estado na economia, solidariedade para com os desvalidos, distribuição mais justa da riqueza, e assemelhados, sob pena de o falante ser

tachado, no melhor dos casos, de nostálgico, pois que, com o neoliberalismo e o mundo do consumo, a História inauguraria o começo de uma era sem fim, a do indivíduo, sozinho, cercado de quinquilharia tecnológica que faria a sua felicidade total e definitiva, uma espécie de (anti) utopia do eu.

Para o bem da humana condição, contudo, para sua grandeza e miséria, nem a História chegou ao fim nem a utopia morreu. A primeira segue seu rumo em busca de tempos melhores, entre risos, lágrimas e dores, mais estes que aquele, aos trancos e barrancos que deslizam nas chuvaradas e barracos com antenas parabólicas; a segunda, silenciosa, jaz, como a fênix, ainda entre às cinzas, à espera do melhor momento para alçar voo. Que sua natureza é voar, pois a utopia, mais que modismo ou fenômeno localizado, é uma *propensão humana*, como didaticamente ensinam Frank e Fritzie Manuel (1984).

Embora muito mais presente no mundo ocidental, a utopia, segundo es-

ses autores, pode ser mapeada em todas as culturas, em todos os tempos, uma vez que “se podem encontrar tratados inteiros acerca de estados ideais, assim como numerosas histórias sobre deliciosas moradas celestes entre os chineses, japoneses, hindus e árabes” (Manuel, 1984, p. 13). E a razão disso, dizem eles, é que, do mesmo modo que a criança interioriza interdições, ela incorpora fantasia utópica de natureza vária. A utopia, portanto, pode estar em todo lugar porque, primeiro, está, como possibilidade, como propensão, em todo homem.

Mas em nenhuma outra cultura a utopia desenvolveu-se tanto quanto no mundo ocidental. Assim como a conhecemos, dizem os Manuel, ela “é uma planta híbrida, nascida do cruzamento da crença paradisíaca y ultramundana da religião judaico-cristã com o mito helênico de uma cidade ideal sobre a terra” (Manuel, 1984, p. 33, vol. I). É esse cruzamento que fez Colombo supor, já adiantada a Modernidade, ter chegado

ao limite do paraíso ao defrontar as margens do Orenoco e confundi-lo com um dos rios que dele saía. É também o que faz Caminha, ou qualquer outro viajante do século XVI, extasiar-se com o verdejante e a temperança permanentes das terras e ares brasileiros, que os fizeram sentir-se num paraíso reencontrado, sensação a que Sérgio Buarque de Holanda chamou, com beleza e precisão, de *visão do paraíso*. É desse cruzamento ainda que não só nascem as cidades subterrâneas, subaquáticas, lunares ou planetárias, mas também fantasias urbanísticas, como a Belo Monte do Conselheiro ou mesmo a Brasília de Oscar Niemayer e Lúcio Costa, que a realidade teima em transformar em distopias.

Uma data fundamental, contudo, para o estabelecimento da utopia como, digamos, gênero literário é 1516, ano de publicação da *Utopia* de Thomas Morus, cujo nome completo é *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libellus Vere Aureus*. Até

a publicação, o livrinho era chamado pelo autor de *Nusquama*, uma palavra do latim clássico que significava “em parte nenhuma”. Mas, conta o folclore que, para não parecer fora de moda, que o grego andava com mais prestígio que o latim, ele criou o neologismo *utopia* a partir da negação *ou* com *topos*, lugar. Utopia: o não lugar. As imagens utilizadas dialogavam com modelos gregos, razoavelmente familiares, mas tinha como um de suas fontes principais a obra de Luciano de Samósata, que, já em 180 da era cristã, em sua *História Verdadeira* cria uma civilização ideal na lua. E assim estava inventada uma maneira de sonhar acordado com a perfeição humana, essa quimera que vive a atormentar o espírito do homem desde sempre, nunca satisfeito com a sua condição de “bicho da terra tão pequeno”, como dele disse Camões.

A *Utopia* de Morus é um veemente libelo contra as condições sócio-políticas do reinado de Henrique VIII e a primeira crítica sistemática à visão burgue-

sa de mundo. À avareza, violência e dissolução daquele rei; ao fausto em que vivia sua vassalagem, verdadeiros parasitas da corte, e à crescente miséria em que viva o povo, sem trabalho ou terra para lavrar, Morus opõe uma sociedade sem propriedade privada, dividindo comunitariamente bens e solo, sem antagonismos entre cidade e campo, onde todos trabalham sem salário, numa jornada de seis horas diárias, com o resto do tempo livre para dar vazão aos seus anseios criativos. O ouro em Utopia, embora haja em abundância, é tão pouco valorizado que é gasto, na sua maior parte, na confecção de penicos. O resto, quando Utopia é desafiada — e só nesse caso ela vai à guerra —, é pago a mercenários que queiram lutar no lugar dos utopianos, pois esses em nada se orgulham de fazer a guerra, uma vez que são pacifistas e não belicosos. A vaidade e o luxo são outras atitudes desconhecidas daquele povo feliz e longevo — os utopianos vivem muito!

Com a invenção da imprensa, o modelo criado por Morus disseminou-se rapidamente. Tudo começa, mostram Frank e Frizie Manuel, “com um naufrágio ou desembarque fortuito nas costas do que resultará ser uma república ideal, o regresso à Europa e a subsequente comunicação sobre o visto” (Manuel, 1984, p. 14). Tão popular tornou-se o gênero no século XVII, informam ainda esses estudiosos, que era comum encontrar-se interpolações utópicas em obras como a de Cervantes ou Shakespeare, por exemplo. No caso português, pode-se acrescentar a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e sua descrição da China, eivada de elementos utópicos.

Sem perder o vigor como gênero narrativo, a utopia, já a partir do século XVII, com Leibnitz, por exemplo, ganhou novo significado, substituindo o “não-lugar” da literatura pelo “lugar” concreto e palpável da transformação política. Não se tratava mais de sonhar acordado, mas de fazer do sonho uma

realidade. Restif de La Bretonne e Condorcet, por exemplo, “redigiram verdadeiras constituições de uma nova sociedade secular e globalizadora” (Manuel, 1984, p. 16). Mas é com Charles Fourier, na primeira metade do século XIX, que tal projeto é posto em prática pela primeira vez, com os falanstérios, de tão longo alcance que repercutiram nos Estados Unidos e no Brasil.

Crítico feroz do capitalismo, da visão de mundo burguesa e da igreja, especialmente da instituição do matrimônio, que impunham dor e sofrimento ao homem em vez de prazer e felicidade para os quais ele nasceu, Fourier propõe como contraponto a esse mundo de hipocrisia uma vida em cooperativa, com número limitado de habitantes, onde se poderia dar vazão às paixões verdadeiras, pois só através delas atingir-se-ia a *harmonia*, o princípio organizador de uma vida feliz e inteira. Na prática, não foi muito longe seu projeto, mas ele — junto com seus contemporâneos Saint-Simon e Robert Owen

— entrou definitivamente para o rol dos socialistas utópicos, alcunha depreciativa com que os chamavam Marx, Engels e seus seguidores, que lhes contrapunham um “socialismo científico”, baseado no materialismo dialético, o único método, assim acreditaram, capaz de ler a realidade para, em seguida, transformá-la, mediante a revolução proletária.

Com a desqualificação dos socialistas utópicos, tratados como românticos sonhadores, muitas vezes como reacionários, transformados agora em adversários políticos, Marx e Engels ganharam o centro do palco. Não era exequível, diziam, pensar a transformação social a partir de organizações isoladas, como queriam os utópicos. Se o problema era a exploração capitalista, a única saída era acabar com ela, de uma vez e para o todo e sempre. E acabar com o capitalismo implicava a derrota de seus agentes, a burguesia. A luta de classes seria a ferramenta.

Destruída a classe dominante, instaurar-se-ia a ditadura do proletariado, sem exploradores nem explorados, que inauguraria um novo estágio na vida da humanidade, no qual as necessidades humanas seriam gradativamente satisfeitas, até que, dadas as condições políticas e econômicas favoráveis, poder-se-ia viver sob o lema “cada qual segundo sua capacidade e a cada qual segundo suas necessidades”, atingindo-se assim o estágio final da sociedade comunista.

Dos epítetos com os quais Marx e Engels jamais queriam ser lembrados era, seguramente, o de “utópicos”. Mas, asseguram os Manuel, ambos não só “leram muita literatura utópica antes de 1848 como planejaram traduzir para o alemão numerosos extratos dessas obras como material educativo para os trabalhadores alemães” (Manuel, 1984, p. 230). Seu modelo de transformação do mundo deve muito aos utópicos, especialmente ao triunvirato Fourier, Saint Simon e Robert Owen, sempre tratados por eles como pioneiros, mesmo

quando enfrentados como adversários políticos. Do último, Engels chegou reverentemente a dizer que em seu livro *New moral world* encontrava-se “não só o comunismo mais claramente traçado (...) como também o projeto mais completo da futura comunidade comunista, com seus planos básicos, suas elevações e seus voos de pássaro” (*apud* Manuel, 1984, p. 235). E se não bastasse, acrescenta-se ainda com os Manuel, que o lema utilizado por ambos para definir o segundo estágio da sociedade comunista já fora formulado quase do mesmo modo por Saint-Simon: “cada qual será colocado segundo sua capacidade e recompensado segundo suas obras” (Manuel, 1984, p. 237).

Visto na perspectiva de hoje, especialmente depois de ter sido testado na prática ao longo do século XX com funestos resultados, o comunismo de Marx e Engels mostra o quanto de utopia estava ali embutido, quanto mais não seja porque nele estava explícito aquilo

com que sonha desde sempre o homem, qualquer homem, que todos tem uma propensão utópica: não a redenção de pequenos grupos ou comunidades, mas da humanidade inteira, reunida numa festa permanente, em que o trabalho é só uma pequena parte de sua vida criativa e feliz. Nesse sentido, foi talvez a maior de todas as utopias, e não admira que tenha galvanizado corações e mentes de, literalmente, meio mundo.

Como as mentes e corações de Jorge Amado e Alves Redol, por exemplo, cujas obras podem bem ser lidas por esse viés, sobretudo seus primeiros romances. Com efeito, ambos começam suas carreiras com uma obra da qual bem se poderia dizer que se trata de uma literatura a serviço do sonho de redimir a humanidade pela superação da exploração capitalista, o que os insere no projeto revolucionário marxista. Por isso estão menos interessados em um determinado modelo de literatura vigente, voltada para sua dimensão estética, e mais com uma “arte” que se emprenhe

de e se embrenhe pela vida real, mostrando as dores e sonhos dos explorados e oprimidos pelo capital. Projeto, diga-se à partida, nem sempre bem sucedido. É o que se vai mostrar a seguir, a partir da leitura de *Cacau* do primeiro e *Gaibeus* do segundo.

Começemos por Jorge Amado.

Cacau é o segundo romance desse autor, publicado em 1933, quando ele contava tão somente 21 anos. Sua abertura é famosa: “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?”

Assim, antes de tudo, antes de começar a contar sua história, Amado quer pôr sua concepção de literatura às claras, para situar-se como diferença: não se trata de mais um romance. Pelo menos do tipo de romance do qual ele quer distância, o romance burguês, com seus draminhas amorosos e conflitos existenciais, que acabam por reforçar o

conceito de mentira do ficcional, levando à produção de uma literatura que, segundo seu modelo, se poderia chamar de desonesta. Para os homens comprometidos com a dignidade humana, literatura como deve ser é esta, voltada para a denúncia da exploração capitalista, tendo como personagem central o povo pobre, sem grande individualização, que o indivíduo conta menos que o todo. Ao romance burguês, pois, pode-se e deve-se contrapor o romance proletário, se bem com alguma hesitação, como faz ver a interrogação aí posta: “será um romance proletário?”.

A concepção de literatura de Jorge Amado não é muito diferente daquela do narrador do seu romance e, se assim se pode chamá-lo, personagem principal do romance, o sergipano — ao final da narrativa saberemos tratar-se de João Cordeiro, mas nem ele mesmo dá muita importância ao seu nome, pois o que importa é sua condição de operário nômade, marcada no gentílico. João Cordeiro, ou melhor, o sergipano, depois

de trabalhar numa fazenda de cacau em Ilhéus, migra para o Rio e ali trabalha como tipógrafo. Por ter vindo da classe dominante (adiante trataremos disso), ele sabe ler e escrever, desenvolvendo ainda mais essas habilidades no novo emprego. Embora, como ele mesmo diz, continue com o vocabulário reduzido, é o bastante para tentar um romance sobre a experiência vivida em Ilhéus:

Depois, já no Rio de Janeiro, re- lendo essas cartas [que escrevera para trabalhadores e prostitutas analfabetas] pensei em escrever um livro. Assim nasceu “Cacau”. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras (...). Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (Amado, 1957, p. 228).

Ainda que as semelhanças entre os dois projetos possam ser apontadas —

a frase “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” é a mesma da abertura — o que indicia uma muitíssimo íntima relação entre criador e criatura, como se um fosse a extensão do outro, João Cordeiro, se bem descenda da classe dominante, realiza o que Amado não pode fazer: um operário escrevendo sobre operário, para ser lido por operários, o máximo que um romancista proletário poderia almejar.

Mas João Cordeiro fala ainda de literatura em outras passagens do seu romance, especialmente sobre sua” teoria do romance”:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças de vida na roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vem à memória. Li uns romances antes de começar “Cacau” e bem vejo que este não se parece nada com eles. (Amado, 1957, p. 231)

Não se trata, pois, de não poder fazer um romance como os outros. Muito provavelmente poderia, se assim quisesse, uma vez que já parece dominar os fundamentos técnicos para fazê-lo, a partir desses romances já lidos; trata-se, porém de não querer fazê-lo. É, digamos, uma convicção teórica que move o narrador ao construir seu romance diferente, como se estivesse a dizer que, para um romance novo, uma nova maneira de articulá-lo estruturalmente. É menos enredo, essa marca por excelência do romance burguês, que a vida na roça de cacau o centro do romance. Por isso sua sequência, ou seguimento, como ele chama, não tem importância, como teria naquele outro romance. O inventário de lembranças ordena a seu modo o panorama dessa vida. Um episódio antes ou depois do outro não prejudica o romance, pois é o todo que conta. E o todo é um grande painel dessa vida igual e repetitiva. Tão repetitiva e tão igual que aqueles personagens não são propriamente gente individualizada,

mas representação de gente, pois as fazendas de cacau estão cheias de colodinos, magnólias, honórios e coronéis mané frajelos, assim com minúsculas, vivendo dramas semelhantes. Por isso, para João Cordeiro, seu nome não diz muito, (ainda que o diga, se pensarmos em seu sentido cristão e nas suas implicações) e nem muito importa para o leitor. É como sergipano, retirante empobrecido do Nordeste, igual a tantos outros em busca de melhor sorte, que ele quer ser identificado. A identidade individual, aqui, desaparece no conjunto da dos trabalhadores, como mandava e pedia a boa teoria do realismo socialista.

E assim, nas memórias de João Cordeiro, vemos um desfilar de sofridos tipos sociais, a começar por ele mesmo, vivendo a vida como ela é, sonhando com a vida que deveria ser.

Filho de ex-dono de uma fábrica têxtil em Sergipe, um empresário educado na Europa, com veleidades artísticas, que, diz ele, “conversava com os operá-

rios, ouvia suas queixas e sanava os seus males quanto possível”, (Amado, 1957, p. 151), Cordeiro vê-se, aos cinco anos de idade, órfão de pai. E logo torna-se vítima da ganância de um tio que, de maneira desonesta, se apodera da fábrica, sob o argumento de não deixar o nome da família sujo com as dívidas deixadas por seu pai. De repente, o casarão em que morava, outrora residência de governadores, dá lugar a um casebre numa ladeira. Isso foi o bastante para fazer Cordeiro sentir-se “mais perto do proletariado da “Cu com bunda” [esse o nome da vila operária e a única coisa engraçada do romance] do que da aristocracia decadente de São Cristóvão” (Amado, 1957 p, 12).

Ainda que intuitivo, aspecto que Cordeiro se preocupa em destacar ao longo do romance, seu processo de tomada de “consciência de classe” é rápido. Sinval, seu companheiro de traquinagens, é seu principal mentor nessa fase. Não por acaso, o pai de Sinval havia morrido em São Paulo, em luta con-

tra a polícia por atuação em greve e era tratado como um mártir pelos operários da fábrica. Sinval, mais que ninguém, cultuava a memória do pai e prometia ir para São Paulo com o fim de continuar sua luta, que nenhum dos dois sabia (mas intuía) exatamente o que era nessa ocasião. Pouco tempo depois, Sinval segue efetivamente o caminho do pai. Já em São Paulo, depois de participar de uma greve, não se tem mais notícia dele, como se a militância política e seu desfecho trágico fosse seu único caminho. Poderia não ser, claro, mas assim João Cordeiro não teria um herói proletário em que se basear para traçar sua própria trajetória.

Despejado, de filho de empresário, João Cordeiro transforma-se em operário da fábrica aos dezesseis anos, onde trabalha por mais cinco, sofrendo toda ordem de humilhação do tio — cada vez mais rico e, numa proporção direta, cada vez mais barrigudo. Mas a humilhação vivida só aprimora o seu caráter, fazendo-o sentir-se orgulhoso da condição de

operário, lugar, diz ele, que não trocaria pelo de patrão.

Além de ganancioso e barrigudo, o tio é um pervertido sexual. Sua diversão predileta é levar para a cama as operárias indefesas, quanto mais indefesas melhor. É o que ocorre com Margarida, por quem Cordeiro se interessara. Ao saber que seu tio a perseguia, ele parte para as vias de fato e o esmurra. A consequência, claro, é a demissão.

E aí começa o calvário de Cordeiro pelas terras do sem fim das fazendas de cacau. O antigo operário vai experimentar o pão que o diabo amassou. Primeiro passará fomes terríveis até encontrar trabalho. Depois, na condição de semiescravo sofrerá toda sorte de mazela nas mãos do Coronel Manuel Misael de Sousa Teles, o Mané Frajelo, como era conhecido pelos trabalhadores, por sua rudeza e política de terra arrasada. Mané Frajelo, aliás, tem muito fisicamente do seu tio. É também gordo e barrigudo — o que daria ampla especulação se se quisesse ler tais indí-

cios exteriores de riqueza numa perspectiva psicanalítica. Sua avareza é tamanha que é capaz de dar uma surra numa criança por este, brincando, derubar um único fruto de um pé de cacau carregado!

Na fazenda, os estereótipos se repetem: Algemiro é o capataz bruto que só pensa em se dar bem na vida; João Vermelho, o puxa-saco do patrão, capaz de qualquer coisa contra os seus companheiros de trabalho para ficar bem com o chefe; Osório é o filho do Coronel, preguiçoso estudante de Direito na Capital, que só vai à fazenda em busca de um bonito rabo de saia, de preferência se a moça estiver comprometida. E, do lado oposto, há os bons companheiros, Colodino, João Grillo e Honório, um matador de aluguel, que se revela talvez o melhor caráter de todo o romance, intuitivamente irmanados no sonho de um futuro melhor para todos.

É Honório, aliás, quem protagoniza um episódio no romance que leva o es-

quisito título de “consciência de classe” — é romance proletário, entenda-se. Ao encontrar sua noiva na cama com o filho do Coronel, Colodino aplica uma surra de facão no moleque e precisa fugir, para não ser morto. Honório, encarregado de matá-lo, o avisa de que não deve ir por determinada estrada porque lá estará Algemiro, aquele capataz lambe-botas do coronel. Ele deve ir por outra, onde estará o próprio Honório, que então o deixa fugir, divulgando a versão de que errou o tiro por estar escuro. Ao ser perguntado por Cordeiro porque poupou Colodino, Honório diz: “eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaiadô não mato. Não sou traídô...” (Amado, 1957, p. 227). E Cordeiro então conclui assim o episódio: “só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: consciência de classe” (Amado, 1957, p. 227).

E no projeto de Cordeiro cabem todos os trabalhadores, de qualquer tipo. Ele não consegue, por exemplo, ficar imune ao drama das prostitutas pobres, nem que o romance saia do seu tom coloquial para ganhar solene dimensão retórica, pouco comum em gente de vocabulário reduzido como ele gosta de dizer de si mesmo: “pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama. Quando chegará o dia da vossa libertação?” (Amado, 1957, p. 186).

Mas o episódio mais marcante do romance é o envolvimento amoroso de Cordeiro com a filha do Coronel, que por ele se apaixona. Escolhido para ser o pajem de Maria em sua estada na fazenda, Cordeiro é inicialmente maltratado por ela, mas pouco a pouco se impõe, tanto por sua beleza — Cordeiro é louro, de olhos azuis — quanto por sua inteligência. O debate é intenso, pois entram em choque a visão de mundo de Maria e a concepção de luta de classe de Cordeiro. Estão sempre em completo

desacordo. Ao falar-lhe, por exemplo, da beleza dos campos, Maria ouve como resposta que ali vive um povo triste e sofrido; ao pedir-lhe que leia um trecho de um romance — mais um —, ele lhe diz que ali só há futilidades, até que ela, exasperada, pergunta-lhe, com toda razão: “Você é socialista?” Ao que Cordeiro retruca, “Não conheço essa palavra” (Amado, 1957, p. 211).

Mas na prática já o é. E essa talvez seja a maior lição pretendida pelo romance. Por isso é que Cordeiro fala tanto em intuição. Não é com livros que se forma o bom combatente. Os livros, como acontecerá com ele posteriormente, dão clareza às ideias, nome às coisas, porém é no combate mesmo que se forja o soldado da liberdade. A libertação, é o que Cordeiro ensina, virá do mundo do trabalho, pois é só ali, nas suas condições materiais que se molda a consciência e se vence a alienação.

Não é por outra razão que Cordeiro recusa o amor de Maria. Depois de muita discussão política, o casal finalmente

se apaixonou. Maria diz-lhe que fará de tudo para que a relação se concretize, ainda que o coronel esperneie. Ao final, ela garante, ele aceitará e lhes dará uma roça de cacau como dote de casamento. Cordeiro, impávido, diz-lhe que só há uma maneira de as coisas funcionarem. Ela terá que aceitá-lo como “alugado”, como trabalhador de roças de cacau, pois não pretende deixar essa condição da qual tanto se orgulha — não pelo que ela é, claro, mas pelo que permite ser e fazer. Maria, inconsolável, retira-se. E o romance finda-se com um pequeno trecho chamado “Amor”. Vale a pena transcrevê-lo:

No outro dia me despedi dos camaradas. O vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente.

Olhei sem saudades para a casa-grande. 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.

Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com a mão enorme. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos louros de Maria.

Eu parti para a luta de coração limpo e feliz. (Amado, 1957, p. 235)

A intuição de Cordeiro por vezes parece ter laivos de vidência, como a de chamar os colegas de trabalho de camaradas, tal como faziam os militantes comunistas. Mas o que chama mesmo a atenção é seu conceito de amor, que distingue o amor de classe, amor humano e grande, do amor mesquinho, o amor/paixão entre dois seres, que mata no nascedouro a possibilidade de felicidade individual do militante — basta, se não se quiser ir mais longe, deter-se na força do adjetivo empregado. Nega da ao corpo e ao coração essa parte, embora os cabelos louros de Maria fiquem como imagem derradeira, o mili-

tante forjado na dura lida do campo está pronto para a cidade, onde seu projeto ganhará nome e a intuição se transformará em certeza, em única certeza: seu papel será o de fazer a vida como deveria ser impor-se à vida como ela é.

Seis anos depois, em 1939, Alves Redol daria início ao que se veio chamar de neorrealismo com a publicação de *Gaibeus*. Como no romance de Jorge Amado, e reconhecidamente influenciado por este, sua abertura queria marcar fronteira. “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”.

Muita discussão produziu o pequeno e conciso texto de Redol. Ele mesmo se encarregou de por mais lenha na fogueira. Em 1965, num longo prefácio que escreveu para a reedição do romance diz que “o que a portada deste pequeno livro não exprime, contudo, é uma tomada de posição contra a litera-

tura, mas antes a confissão plena de que o autor não se sentia capaz de criar, então uma autentica obra de arte literária” (Redol, s. d., p. 19). Algumas páginas antes, porém, Redol já dissera que:

Meu coração colocara-se com veemência ao lado do povo. Essa paixão turvava-me, talvez a clareza da prosa (...), mas não era possível, a quem então se metera, por inteiro, na batalha pela dignificação dos homens aviltados, ganhar a perspectiva lúcida naquele mínimo de distância que leva o escritor a dominar o assunto, sem que lhe deturpe as equivalências no plano estético. (Redol, s.d., p. 13)

Ora, de duas uma: ou Redol não estava muito preocupado com (um certo tipo de) valor estético e propunha um rompimento com um modelo oficial de literatura ou era um escritor titubeante com vontade de repetir os modos escorritos de um Fialho ou de um

Eça, por exemplo, e, sem consegui-lo, *Gaibeus* resultaria, afinal, num arremedo de romance. Ao que parece, a primeira opção é bem melhor e mais justa. É que, passados quase trinta anos, as coisas podem ser vistas com olhos menos ávidos, como deveriam ser os de Redol a quatro anos de sua morte. Como eram os de Jorge Amado desde o final da década de 1950.

Pelo menos como está na portada, pode-se ler ali um manifesto. *Gaibeus* não quer nem deseja ser um romance como os praticados pela literatura de plantão, aquela feita para deleite e requinte de uma elite de leitores. *Gaibeus* trata de gente real, de gente pobre, suja e feia, que não costuma frequentar as melhores páginas literárias. Por isso é romance, mas não é obra de arte, porque, antes disso, é um documentário humano. Muito mais ambicioso que a obra de arte sua contemporânea, *Gaibeus* pretende-se texto fronteiriço. Ele quer situar-se no limiar da literatura, pois, sem ser obra de arte, é romance e

no da antropologia e da sociologia, uma vez que se pretende documentário humano, o que implica cultura e relações sociais proletárias. É, portanto, um novo modelo de literatura a ser proposto. Tanto que, tempos depois, ironias da história à parte, deu origem a um movimento... literário.

Mas *Gaibeus* é, ante de mais, como *Cacau*, um romance proletário. Ainda mais radical que aquele, constrói-se como um grande panorama do processo de uma colheita de arroz numa lezíria do Ribatejo. Inicia-se com a chegada dos trabalhadores, desenvolve-se em ritmo lento, homólogo à lentidão da ceifa, na qual os trabalhadores, independente de idade ou gênero, são levados ao extremo de suas fracas forças e finda-se com a volta para seus lugares de origem, sob a ameaça do inverno que se aproxima.

Como deve ser com um romance proletário, já o vimos em *Cacau*, vemos poucos rostos, todos, embora ainda não os conheçamos, mais ou menos

reconhecíveis, pois são os mesmos de sempre, seja na lezíria, seja na fazenda de cacau. O patrão avaro e aproveitador, que a cada colheita escolhe uma gaibeua para, naquele período, dar vazão a seus instintos bestiais agora chama-se Agostinho. Arrogância e brutalidade são suas atitudes mais conhecidas. Rosa, a escolhida da vez, é a moça que voltará para casa e não lhe restará outra alternativa a não ser a prostituição, uma vez que suas próprias companheiras, movidas à alienação, a empurram para a desgraça com o falatório. Há o capataz mesquinho, que trata os ceifadores de arroz como escravos e se chama Francisco Descalço. Aqui e ali há um que a gente sabe chamar-se Chico, um outro é o Ti Manuel, a tia Maria do Rosário e mais alguns, poucos, que os nomes têm ali pouca ou nenhuma importância, pois, antes de serem gente com nomes, são ceifeiros, vigiados por um capataz, que atende ordens de um patrão. É como patrão e empregado que ali estão. Não como gente.

Por isso o ceifeiro rebelde nem precisa ter nome. Trata-se de um personagem que atravessa o romance, quase sempre em segundo plano, trabalhando tanto ou mais quanto os outros. Não fosse o “rebelde” acoplado a sua condição de ceifeiro em nada se distinguiria deles. Prevenido por isso, o leitor fica à espera do que o faz diferente, embora desconfie de antemão. Apesar de falar muito pouco, vez em quando o narrador capta um pensamento seu. E ele não pensa em outra coisa a não ser na superação das condições miseráveis de trabalho de seus companheiros, pelo fim da exploração desses pobres trabalhadores. Como João Cordeiro, sem os requintes deste, o ceifeiro rebelde é o homem que já adquiriu consciência de classe, forjada na luta com seus companheiros. E por isso sofre duplamente:

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 ou-

tros, 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, s.d., p. 83)

Em um episódio em que os ceifeiros aceitam descamisar milho devido a um temporal que desabou sobre a plantação de arroz, o ceifeiro rebelde tenta lhes mostrar que não valia a pena tanto trabalho por tão pouco dinheiro, mas nenhum deles lhe dá atenção. Ao contrário: loucos de alegria pela ninharia que passariam a receber atropelam-se em busca das espigas de milho, controladas pelo capataz, que as distribui só a quem ele quiser. O ceifeiro rebelde então “naquele momento sentia por eles também uma aversão instintiva. Aversão que logo depois se fazia lamento, lamento que era depois confiança. Ele confiava ainda naqueles irmãos que tiravam o pão a eles próprios. Doía-lhe a alma, mas uma esperança iluminava-o” (Redol, s. d., p, 110).

É primorosa a sequência estabelecida no texto. O ceifeiro rebelde não pode sentir aversão duradoura por sua classe. Ainda que intuitivo, ele sabe dos processos de alienação de que são vítimas esse pobres. Daí que a aversão — instintiva, ressalte-se — transforme-se em lamento. Lamento por não poder ver a classe trabalhadora num estágio mais avançado da compreensão de sua força e de seu papel no mundo do trabalho. E, depois, confiança. A classe trabalhadora ainda ocupará seu lugar devido, como protagonista, nesse cenário de exploração. E, por fim, a luz da esperança. Não é mais confiança. Nem cabem mais lamento ou aversão. Agora é a luz — farol a guiar os trabalhadores a seu destino final, o reino da liberdade. Sofram o que sofram, seu (belo) destino está traçado. E muito sofrimento ainda virá, com as muitas colheitas que ainda virão.

E assim, como o retorno dos ceifeiros para casa, acaba *Gaibeus*. Com menos sorte que João Cordeiro, o ceifeiro

rebelde amarra sua pequena trouxa ao cabo da enxada, põe-na às costas e sai em busca de outra colheita — até que aquela outra, definitiva, chegue. O dia em que chegará não importa. O importante é construí-lo. E o romance proletário é um dos outros tijolos dessa construção.

Com a denúncia dos crimes de Stalin feita por Krushev no congresso do partido comunista em 1956, Jorge Amado desistiu de esperar a vida como deveria ser para se dedicar a escrever sobre a vida como ela é, com suas dores, graças, desgraças e humores, sempre em busca da dignidade do povo. Redol, por sua vez, foi invertendo seu modelo romanesco. O documentarista humano foi cedendo lugar ao romancista, que sem descurar também ele dessa dignidade, trocou o inventário da realidade por sua invenção, a ponto de, em *Barranco de cegos*, talvez seu maior romance, dizer em outra famosa abertura que os personagens ali encontrados são “homens imaginários que vivem e morrem

nesta história sem ecos prolongados” (Redol, 1980, p. 21).

Desse modo, sem deixar de nela acreditar, cada um a sua maneira redimensionou sua utopia, enfatizando sua dimensão propriamente literária, aspecto que os tornaram dois sofisticados contadores de história, o que vale dizer, dois romancistas de nível superior. Tanto melhor para eles. Tanto melhor para todos nós.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1957.

LIMA, Francisco Ferreira de. *O real e o avesso*. Salvador, Rio do Engenho | E-Book.Br, 2018.

MANUEL, Frank E. & MANUEL, Fritzie P. *El pensamiento utópico em El mundo occidental*. Madri: Taurus, 1984, 03 vols.

REDOL, Antonio Alves. *Barranco de cegos*. Lisboa: Europa-América, 1980.

REDOL, Antonio Alves. *Gaibeus*. Lisboa: Europa-América, s. d.

EXPLICIT

Este texto foi originalmente publicado no volume coletivo *Entre dois fins de século*, organizado por Verônica Costa et alii. Campinas, Mercado de Letras, 2015.

O volume 10 de *Folhetim* foi disponibilizado no formato 13 x 19 cm, em tipo Original Garamond, corpo 14, no texto principal, totalizando 46 páginas. Utilizando esta fonte, a publicação pode ser lida também, com toda comodidade, em smartphones e outros pequenos equipamentos de bolso.

UTOPIAS

**EM JORGE AMADO
E ALVES REDOL**

Por
FRANCISCO FERREIRA DE LIMA

<http://www.linguagens.ufba.br/folhetim>
<https://issuu.com/e-book.br/docs/folhetim10>

ISSN 2525-8591

FOLHETIM 10