

Postura e Método Realista em *Gaibéus* e *Trabalhadores*

Gerson Castro dos Santos³

Karina de Almeida Calado⁴

Resumo: Pretende-se, no presente trabalho, investigar a postura e o método realista em *Gaibéus*, de Alves Redol e na fotografia de Sebastião Salgado. A adesão ao projeto estético neorrealista, entre as décadas 30 e 50 do século XX, aliou a representação das camadas populares, observada já em narrativas do final do século XIX, como *Os miseráveis*, de Vitor Hugo (1862), e *Germinal*, de Émile Zola (1885), à busca pela conscientização dessas classes. Nesse sentido, A estética neorrealista se configura como um novo movimento de captação e encenação da realidade, concebendo o homem como um agente de mudança na sociedade em que ele vive.

Palavras-chave: Literatura e Fotografia, Realismo, Alves Redol, Sebastião Salgado.

Abstract: *We intended, in this work, to investigate the attitude and realistic method in Alves Redol's Gaibéus and in Sebastião Salgado's photography. Joining the neorealist aesthetic project, between 30 and 50 decades of the twentieth century, combined the representation of the lower classes, as observed in narratives of the late nineteenth century as Les Misérables, by Victor Hugo (1862) and Germinal, Emile Zola (1885), the quest for awareness of these classes. In this sense, the neorealist aesthetic is configured as a new motion capture and staging of reality, conceiving man as an agent of change in the society in which he lives.*

Keywords: *Literature and Photography, Realism, Alves Redol, Sebastião Salgado.*

³ Possui graduação em História (PUC-MG; 2006); cursa mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC-MG, com conclusão prevista para 2015). Atua como pesquisador e historiador em programas de educação patrimonial e em projetos financiados pelas leis de incentivo à cultura.

⁴ Mestranda em Literaturas de língua portuguesa, pela PUC-Minas. Possui graduação (2007) e Especialização (2009) em Letras: língua portuguesa e suas Literaturas, pela Universidade de Pernambuco. Professora efetiva da rede estadual de ensino de Pernambuco.



Introdução

A discussão sobre o que é realismo tem sido alvo de muitos estudos no âmbito da literatura e das artes. Tais estudos nos dão base para evidenciar que há forte presença do realismo, na produção literária atual, tanto na sua forma, quanto nos temas e conteúdos que agenciam experiências de leitura.

O realismo se desenvolveu como postura e método na literatura e nas artes, no século XIX, e coincide com o surgimento da fotografia. Segundo Pellegrini (2007, p. 139), a palavra *realismo* foi usada na França, por volta de 1830, e na Inglaterra, no vocabulário crítico em 1856. Já a primeira fotografia foi obtida por Niépce, em 1826, porém só viria a ser patenteada e apresentada à comunidade científica por Daguerre, em 1839, na França, ano que tomaremos como referência, ancorados em Walter Benjamin.

Tanto a literatura de intenção realista quanto a fotografia, no início, buscaram a representação do cotidiano e das cenas burguesas. Para Pellegrini (2007, p138) “o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez os detalhes de um *quotidiano burguês*” (grifo da autora). Já para Rouillé (2009), a fotografia nasce em meio ao desenvolvimento socioeconômico da sociedade industrial e passa a representar a imagem mais eficaz dessa sociedade.

O interesse pela representação da sociedade burguesa mudaria de foco, na fotografia, a partir do registro fotográfico da Comuna de Paris⁵, em 1871, na busca pela representação do proletariado e das camadas populares em personagens e cenas:

Somente com a Comuna de Paris é que o mundo do trabalho tem acesso significativo à representação fotográfica. Homens e mulheres, operários ou não, posam em grupo, sobre uma barricada ou na Praça Vendôme, dentro da própria cidade: com ela. Pela primeira vez, a capital não é remetida às construções e ruas, ou a enormes canteiros de obras, mas habitada por indivíduos concretos, que lutam, que vivem e que vão morrer. Foi necessária, assim, uma insurreição popular para que a fotografia encontrasse a cidade e seus habitantes, e para que nascesse a reportagem (ROUILLÉ, 2009, p. 46 – 47).

⁵ A Comuna de Paris foi o primeiro governo operário da história, fundado em 1871 na capital francesa por ocasião da resistência popular ante a invasão por parte do Reino da Prússia.



Mais recentemente, a adesão ao projeto estético neorrealista, entre as décadas 30 e 50 do século XX, aliou a representação das camadas populares, observada já em narrativas do final do século XIX, como *Os miseráveis*, de Vitor Hugo (1862), e *Germinal*, de Émile Zola (1885), à busca pela conscientização dessas classes. Não bastava aos neorrealistas mimetizar um conteúdo de fundo social, mas colocar a arte a favor da conscientização das classes trabalhadoras e romper com tradição filosófica burguesa. Conforme aponta Alves Redol (1972, p.18), ao discorrer sobre o contexto de produção de seu livro *Gaibéus* (1939), primeiro romance neorrealista português:

O que pode suceder em dado momento, quando alguns insistem em traçar limites para a literatura, entendendo que lhe está vedado exprimir, por exemplo, os dramas quotidianos de um povo, é que outros reajam contra essa limitação, trazendo exactamente ao primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem. Foi o que aconteceu aí por 1938-39 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento (REDOL, 1972, p.18).

A estética neorrealista se configura como um novo movimento de captação e encenação da realidade, concebendo o homem como um agente de mudança na sociedade em que ele vive. Essa concepção marca uma mudança entre a estética do realismo oitocentista, que concebia as personagens situadas em uma sociedade que as determinava, para o neorrealismo, que vislumbrava a transformação da realidade histórica e social, através da atuação consciente de seus indivíduos.

1. O Realismo na Literatura

Marcando a discussão sobre as diferentes formas de manifestação do realismo, evocamos as contribuições da socióloga Tânia Pellegrini sobre o “eterno retorno” do realismo, *i. e.*, as diferentes formas do realismo se manifestar, na literatura e na arte, em todas as épocas e como essas manifestações representam, de maneira artística, a sociedade em sua dinâmica.

Pellegrini justifica o “eterno retorno” do realismo, com a percepção de que, sendo o realismo uma postura e um método, ele ativa um processo mimético que não é apenas referencial, descritivo ou fotográfico, mas uma imitação em profundidade. Para ela, a sociedade, a história, a cultura, as relações humanas de modo amplo, estão



na literatura e na arte de maneira refratada, como podemos compreender a partir de suas considerações, retomando Raymond Williams, sobre realismo:

um modo de representar as relações entre o social e o pessoal que não se limita a um simples processo de registro e/ou descrição, pois sempre depende, para sua plena elaboração, da apreensão das formas dessas relações, além da capacidade de também manejar as formas de percepção e de representação artística, mutáveis ao longo da história. Nesse sentido, trata-se de um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si (WILLIAMS *apud* PELLEGRINI, 2009, p.33).

O realismo é uma postura ideológica diante do mundo. Sob a ótica dessa postura, o realismo passa a ser manifestado ou captado de maneira crítica e particular, desdobrando-se em diversas feições e técnicas, em todas as épocas.

O método realista parte da ideia de refração do objeto representado. Considerando o exemplo da física, o objeto refratado não sofre alteração em sua essência, mas há uma transformação no modo como era percebido originalmente. Ou seja, o objeto refratado não é refletido diretamente no meio, propaga-se, desviando-se da direção original. A refração está sujeita à percepção de quem a representa, de quem a recebe e do meio que é utilizado para tal; no nosso foco de observação, os meios são a linguagem literária e pictórica.

Compreender o realismo como postura e método levou Pellegrini a se posicionar sobre a controversa questão da representação na arte. Acerca da concepção de que o realismo, após o compromisso com a representação, passou a tentar descrever “as coisas como realmente são”, ela argumenta que:

visto como uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’), é geralmente aceito como “ilusão referencial”, o que, na verdade, é o seu aspecto de convenção, de ‘mentira’, de ‘máscara’, comum a todas as linguagens e estilos artísticos, pois todos eles são convenções (2007, p. 139, grifos da autora).

O realismo está intimamente ligado às formas narrativas, sobretudo ao romance, sendo característica fundamental desse gênero. Para Bakhtin (1993), no espaço romanescos coexistem discursos, vozes, concepções de mundos, estilos e gêneros. Nele, as complexas relações entre os indivíduos de uma sociedade são agenciadas e problematizadas na organização narrativa. De modo que, a construção



de uma teia narrativa que desconsidere o seu vínculo do mundo, é praticamente impensável.

A estética neorrealista, foco de nossa discussão na análise da obra *Gaibéus*, é uma feição do realismo moderno, definido por Auerbach (1976) e citado por Pellegrini (2007, p.144), como “o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea”.

2. O Realismo na Fotografia

A fotografia se aproveita da crise surgida do estilhaçamento do homem moderno – solitário e impressionado diante das transformações que ocorrem ao seu redor – e apresenta-se como alternativa de linguagem. Trata-se de um meio de expressão que ignora as palavras, pois que essas “penetram a tal ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem, ‘a pior das convenções’, para que ela possa voltar a ser uma lente e revelar um *tiers aspect* perdido” (SHEPPARD *apud* Fonseca; SOUSA, 2008, p. 156, grifo dos autores).

Há, porém, para alguns autores, um esforço pela *literarização* da fotografia; Fonseca e Sousa, por exemplo, entendem que a aproximação entre literatura e fotografia acontece a partir do momento em que o tempo, como afirmou Benjamin, torna-se dividido e fragmenta-se em instantes que não podem ser recuperados, apenas reproduzidos (FONSECA; SOUSA, 2008, p. 152-153). É importante salientar que a fotografia aparece e se desenvolve num contexto de crescente modernização. Máquinas são cada vez mais comuns e as cidades cada vez maiores e mais populosas; somados à intensa migração campo / cidade, esses fatores resultam na solidão e no estarecimento provocado por tantas mudanças, concentradas em espaços tão curtos de tempo.



Se as palavras penetram a realidade, como afirma Sheppard, talvez se comece a perceber que, em seu silêncio, a imagem fotográfica tem muito a dizer. Na verdade, esse entrosamento havia começado bem antes, conforme aponta Susan Sontag. Para a filósofa, Honoré de Balzac foi pioneiro na escrita literária com características fotográficas, porque descrevia a realidade como um conjunto de situações que se espelhava mutuamente. Segundo Sontag, esse escritor antecipa a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas com sua “enciclopédia da realidade social em forma de romance”, experimentando a realidade como um conjunto de aparências, como uma imagem (FONSECA; SOUSA, 2008, p. 156).

Essa nova forma de escrita, baseada em imagens, é o que Schøllhammer, citando Mitchell, chama de “virada pictórica” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 80). A “virada pictórica” surge como expressão de uma estratégia alternativa de representação, que tende a “criar formas heterogêneas e híbridas” entre literatura, arte, cinema, fotografia e outras formas de representação. A própria “virada pictórica”, em si, atende à necessidade de um novo tipo de *realismo*. Schøllhammer opõe esse novo tipo de realismo, que ele chama de *afetivo*, ao *realismo histórico*, de que fala Pellegrini.

O *realismo afetivo* busca um “aspecto performático”, capaz de intervir nas emoções coletivas (2002, p. 80). Ainda, de acordo com esse teórico, essa nova perspectiva estética tem origem no “excesso de realidade” que atingiu o homem pós-moderno, constituído por construções imagéticas de natureza fugidia e “sobre-exposição do real, que aniquila todo enigma, toda sombra, toda ilusão, todo mal, toda alteridade e toda morte”, provocados pelos meios de comunicação e pela tecnologia (2002, p. 76). Ao mesmo tempo em que tudo é “simulacro de si mesmo”, não existe permanência. Por essa razão, na virada dos anos 1970, surge uma ampla demanda de referencialidade, que atinge a maior parte das formas culturais: o objeto estético não é tão-somente representação do que se refere no *real* (ou *refração*, como prefere Pellegrini, no seu artigo de 2007), mas também catalisador de “efeitos sensuais” e até mesmo emocionais.

Dada a sua característica refratária de uma realidade muitas vezes hostil e não mera cópia, como sugere Pellegrini (2009), a estética realista assumiu um caráter de



denúncia, enquanto “representação necessária de uma nova realidade, em que o confronto das forças sociais e a figuração da vida de sujeitos comuns são tomados de modo ‘sério’ e até mesmo trágico [...]” (2009, p. 14). Já no século XIX, o problema da “representação fiel” enquanto “complexa relação estabelecida entre sujeito criador e objeto criado” é debatido entre autores da literatura dita realista, como Flaubert e Zola. Mas, ainda conforme Pellegrini, parecia haver, entre esses escritores, o consenso de que era necessário adquirir alguma competência específica em relação ao objeto a ser representado antes de passar à sua recriação. Entretanto, esses autores “não renunciam ao ato ficcional propriamente dito, pois sabem que o texto realista não copia o real, mas *pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável*” (2009, p. 14-15, grifo da autora).

Uma das contribuições sobre a diferença entre *representação* e *percepção* serve de medida para as transformações que o aparecimento da fotografia causou. A renomada crítica Rosalind Krauss considera a *percepção* superior, mais autêntica, por se tratar de experiência imediata; já a representação permanece sob suspeita, porque não passa de cópia, recriação. É, na verdade, um conjunto de signos no lugar e em vez da experiência:

A percepção está diretamente em contato com o real, enquanto a representação está separada dele por um fosso intransponível, restituindo a presença da realidade apenas sob forma de substitutos, quer dizer, por intermédio de signos. (KRAUSS apud FONSECA; SOUSA, 2008, p. 150, grifos nossos).

Ao conferir maior importância à percepção, Krauss nos leva de volta às proposições de Schøllhammer, para quem a pós-modernidade, além do seu caráter de intensa transitoriedade, como apontou Benjamin, também se faz notar por um “questionamento radical da realidade” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 76). Como já afirmamos, a origem desse questionamento está nos excessos de realidade imposto pela mídia e nas formas cada vez mais cruas de representação.

Sebastião Salgado, ao registrar cenários de sofrimentos causados por fome, guerra e desastres naturais, oferece ao seu espectador uma experiência sensorial, baseada no choque e na troca de olhares com o objeto observado. As três imagens analisadas nesse trabalho foram extraídas da série *Trabalhadores* (1996). As fotografias



foram feitas durante as viagens de Salgado, na década de 1980, e enquadram-se, portanto, no período da “virada linguística” e do “excesso de real”, a que Schøllhammer se refere.

3. A Postura Realista de Alves Redol

Alves Redol nasceu em Vila Franca de Xira, Portugal, em 1911. Sua obra é marcada pela vivência em um Portugal, essencialmente agrário, em plena ditadura salazarista. O estado totalitário está na gênese do neorrealismo português. Em oposição ao regime, o movimento se revela uma cultura de resistência, do contrapoder, fundamentada na filosofia marxista e na concepção ideológica de mimetização da realidade social e de conscientização das camadas populares.

O regime político não permitia que temáticas sociais e políticas fossem abordadas, o que resultou numa tentativa de silenciar a literatura desse período. A censura mostrava-se em uma via de mão-dupla, pois, do lado dos escritores, o medo da retirada de circulação das obras, resultando na perda de material e prejuízos financeiros, fazia com que os artistas se autocensurassem. Esse fator interferiu sobremaneira na produção artística do movimento.

Redol é um dos maiores expoentes da literatura de feição neorrealista portuguesa, sendo o inaugurador do movimento, com o seu romance de estreia, *Gaibéus*. A concepção neorrealista adotada por ele é a de vertente etnográfica, que propunha o conhecimento e o convívio com a comunidade que será ficcionalizada, a fim de produzir uma escrita mais verossímil e um “efeito de real” mais satisfatório. Essa postura do autor converge com o que Vera Follain Figueiredo considera como a busca pela credibilidade da narrativa:

Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do narrador-intelectual, mas ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens dos outros (FIGUEIREDO, 2012, p. 123)

O autor de *Gaibéus* se configura como um intelectual orgânico, aquele que,



embora oriundo da burguesia, compromete-se com o processo de mudança social, de acordo com a proposição de Gramsci. Ainda, em seu realismo etnográfico, Redol empenha a sua literatura em dar voz ao outro social, envolvendo-se com o fato narrado. Nesse sentido, assemelha-se ao antropólogo e torna-se o escrevente das palavras do outro. Conforme Viçoso, a mediatização da voz das camadas populares é uma característica fundamental dos autores neorrealistas:

O povo da macronarrativa neo-realista transitaria programaticamente, no campo da ficção, de objecto da História (ou das histórias) e do enunciado, como acontecera com o realismo-naturalismo oitocentista, para virtual sujeito da História e enunciador ficcional mediatizado pela voz dos escritores identificados com a codificação marxista da emancipação popular e da configuração de um novo tipo de intelectual (VIÇOSO, 2011, p.29).

Gaibéus se passa na área rural portuguesa, na região do Ribatejo, especificamente, na Lezíria. Essa é a área em que Redol nasceu e passou sua infância. Região fértil e que, em determinada época do ano, atraía os gaibéus – trabalhadores rurais temporários. Tal experiência lhe serviu de matéria-prima para a composição do romance homônimo.

Nesse ponto, podemos pensar que, ao focar os problemas de uma região de Portugal, Redol estaria assumindo uma feição regionalista, tal como foi considerada a produção neorrealista brasileira da década trinta. No entanto, embora representada localmente, a narrativa parte da problemática de questões universais, como a condição humana no contexto de exploração do trabalho.

Gaibéus não possui um eixo narrativo central. O romance se desenvolve com se fosse “filmado”; tal como se um antropólogo apontasse sua câmera e documentasse as cenas, sem interferir:

Pelo tecto da poisada e pelas frinchas das portas entram cordas de claridade. Homens e mulheres, enrolados nas mantas listradas, dormem pelo chão, em ressonares profundos, sobre esteiras ou em palha, como o *gado que está na mota a remoer*. Estão para ali, sem divisões de sexo, vencidos pelo torpor que o trabalho lhes deixa nos corpos. Do alto da trave mestra pende um arame que agarra um candeeiro, frouxo de luz. E a claridade, entrando pelas frinchas, acorda um capataz que se levanta, a abrir os braços, e vai apagar o candeeiro. (REDOL, 1972, p. 26, grifo nosso)

A perspectiva assumida pelo narrador revela seu posicionamento diante da cena. Essa “câmera” – metafórica – registra o cotidiano em movimento, expondo a



dinâmica das relações humanas, tal como o próprio Redol havia presenciado. Entre as relações observadas, o autor destaca a exploração do homem pelo homem: “Cá neste mundo uns são lobos outros são ovelhas. E enquanto houver dois homens não haverá lei diferente” (1972, p. 44).

Redol constrói as personagens em *Gaibéus* seguindo os princípios do movimento neorrealista: a personagem é o homem comum, em seu trabalho, em seu drama cotidiano. No trecho a seguir, o narrador conta o trabalho extenuante a que os gaibéus estão submetidos, enquanto o patrão conta seu lucro:

O ceifeiro pende mais a cabeça e vai caminhando sempre, a cortar o espaço com a foice que talha clareiras na seara!

– Esses bocados rezentos ficam!

– Lume nesses olhos! O que é verdete não se corta!

Atrás do rancho, a cachopada vai fazendo a respiga. O Agostinho Serra traz a terra de renda à Senhora Companhia e um punhado de arroz faz-lhe falta nas contas.

Nas goelas anda seca de Agosto, que os xabocos dos canteiros avivam. Os lábios sorvem as gotas de suor que escorrem sempre, como os canteiros fazem o remijo para as valas de esgoto.

[...]

Não pode parar, porque lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu em boa maré. (REDOL, 1972, p. 36-37)

O autor busca chocar e sensibilizar o leitor. Para tal, lança mão de recursos típicos da estética neorrealista, como a animalização dos personagens. Na narrativa os trabalhadores são frequentemente comparados a animais: “*O cuspo é baba de boi que deitam fora e fica a balouçar entre os lábios gretados e sem cor. Anda-lhes nos pulsos uma moinha que pede descanso, mas o trabalho não pode parar*” (1972, p. 37, grifo nosso).

As personagens femininas, além da animalização, sofrem com a exploração sexual masculina e também são tidas como subservientes e prontas a atender os desejos dos homens:

E quando o corpo desaparecia, não se ocultava agora aos olhos castanhos, cor de fogo quase, do eguariço. Ia-se escoando aos poucos naquela mão adunca que lhe acordara a carne, só sentida até ali para os cansaços das labutas e para a tempestade das safras. Segurava entre as suas mãos ardentes as mãos abandonadas de uma gaibéua vencida.

Sentiu-a entregar-se por inteiro, embora só os dedos se cingissem e afagassem. Os olhos e as mãos não podiam mentir. *Ele já possuía tantas fêmeas quanto garranos cavalgara e sabia de cor a expressão dos olhares e as carícias das mãos.* Largou-lhe os dedos e pôs-se a enrolar um cigarro, assobiando baixo. *Ela foi franzindo o avental e ficou de cabeça pendida, num jeito de abandono. O eguariço pensou que talvez amanhã, pudesse contar na mota, aos outros criados, aquela nova aventura. Bem ajeitada, com roupa da casa, era coisa que dava uma boa meia hora.* (REDOL, 1972, p. 58, grifos nossos)

Outra estratégia neorrealista que visa promover a reflexão em torno das relações de trabalho é a reificação. Assim como foi pensada por Lukács, na narrativa de *Gaibéus*, os trabalhadores são coisificados e comparados à máquinas e objetos:

Parece que dos braços as carnes caíram e só ficaram os ossos, como tomados de reumático, e os tendões retesados, como correias de debulhadoras em movimento.

Os peitos arfam, as pernas derreiam-se.

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 têm pulmões.* (REDOL, 1972, p. 37, grifos nossos)

O autor constrói uma narrativa sem enredo tradicional. As personagens são diluídas no cenário como estratégia de representação de um protagonista coletivo. São micronarrativas tecidas em torno de ações individuais das personagens e que vão compondo a história maior. Uma metáfora das relações humanas no cotidiano, em que as ações individuais constroem o coletivo social. Podemos observar exemplos da organização das personagens em micronarrativas, nos trechos em que o “ceifeiro rebelde” é evocado:

As angústias do ceifeiro rebelde tornam-se maiores do que as dos camaradas - ele sente os pesares de toda a malta que ali moireja. No seu peito todas as dores encostam a cabeça e ali deixam um vínculo de amargura. E aqueles vínculos são estradas que findam na sua cabeça, onde o desalento, porém, não caminha. O ceifeiro rebelde tem bússola - bússola que marca um' norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o oiro das searas se reflecte. (1972, p. 44)

O ceifeiro rebelde pensava que estavam a tirar o pão a eles próprios; se todos percebessem, nunca ninguém pegaria numa maçaroca. E o trabalho seria pago ao dia, porque a ceifar ou na descamisas as barrigas não achavam diferença. Aquilo tornava-o mais sombrio que o temporal e a falta de jorna. (1972, p.110)

Ainda nesse trecho citado, podemos salientar que o ceifeiro rebelde é a única voz na narrativa que demonstra a consciência da condição de exploração a qual ele e seus companheiros são submetidos. Por isso, as angústias dele tornam-se maiores do



que a de seus camaradas. A consciência do ceifeiro diante do problema é ratificada metaforicamente pelo narrador neste trecho: “*O ceifeiro rebelde tem bússola - bússola que marca um' norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o oiro das searas se reflecte*” (1972, p. 44, grifos nossos). Ele enxerga com olhos diferentes porque o olhar de todos os outros é alienado.

O vocábulo “*moireja*” remete ao trabalho árduo e sem descanso e soma-se a construção “*falta de jorna* (salário diário)”, no segundo trecho, para mostrar que o problema é maior que o da exploração humana. No caso de *Gaibéus* é da escravidão. O ceifeiro se refere ao trabalho oferecido em troca da comida, que é repassada aos trabalhadores por um valor abusivo. Eles desconhecem o valor cobrado e acabam ficando sem pagamento. Entendemos que o autor pode estar querendo fazer refletir sobre um país que escravizou e traficou negros africanos, mantinha, até aquele momento, suas colônias na África e ainda não enxergava a condição de escravidão dos próprios cidadãos portugueses.

O autor lança mão de diversas estratégias textuais, na construção da personagem e da narrativa, em torno do ceifeiro rebelde, para marcar o seu posicionamento ideológico no texto. Observamos na construção “*se todos percebessem, nunca ninguém pegaria numa maçaroca*” (1972, p. 110, grifos nossos), a necessidade da conscientização e do engajamento coletivo para que haja a transformação da realidade social. Portanto, ao problematizar os conflitos sociais, a luta de classes, na voz do ceifeiro, o autor faz revelar a sua própria voz no texto.

Quanto ao realismo, essa a obra se constrói como referencial ou real, uma vez que, ao buscar encenar o contato de sua experiência com realidade, o autor recorre a “efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHÖLLHAMMER, 2012, p. 133). Ele tenta agenciar o equivalente sensível da sua experiência de contato com o real. Dessa forma, o interlocutor tem a possibilidade de tocar, ou de entrar em contato com o real, reagindo afetivamente diante dos efeitos sensíveis da experiência reproduzida.

O enquadramento de cenas em *Gaibéus* e o olhar atento no referente



(conteúdo social da obra), aliados à escolha da terceira pessoa como foco narrativo, aproximam-se, como método, da posição do fotógrafo. Nessa perspectiva, vislumbramos que, além de posturas realistas, existem algumas estratégias que marcam pontos de contato entre Alves Redol e Sebastião Salgado, uma vez que tanto autor/narrador quanto o fotógrafo revelam a posição de observação diante da cena a ser “registrada”, conforme poderemos perceber na próxima seção.

4. A Postura Realista de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado nasceu em Aimorés / MG, em 1944. Doutor em Economia, tornou-se fotógrafo na década de 1970, auge da “crise de referencialidade”, a que já nos referimos.

A motivação para a fotografia surgiu quando Salgado trabalhava como economista para a Organização Internacional do Café. Ao fotografar cafezais africanos, julgou que as imagens retratavam melhor a situação econômica do lugar do que estudos estatísticos. Decidiu então atuar como fotógrafo *free-lancer* para organizações humanitárias, entre as quais UNICEF, OMS e Anistia Internacional, até fundar, em 1994, a Amazonia Imagens, sua própria agência fotográfica.

Salgado mantém em seu trabalho aquilo que Pellegrini chama de *postura e método* realista:

Este sentido é base da grande controvérsia centrada na objetivo de ‘mostrar as coisas como realmente são’; visto como uma postura geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um método específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’), é geralmente aceito como “ilusão referencial”, o que, na verdade, é o seu aspecto de convenção, de “mentira”, de “máscara”, comum a todas as linguagens e estilos artísticos, pois todos eles são convenções. (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

A primeira fotografia, realizada em 1987, em um canavial do interior de São Paulo, mostra um grupo de trabalhadores rurais. A imagem guarda certa semelhança com cenas descritas em *Gaibéus*. Os trabalhadores mantêm suas cabeças baixas e o rosto coberto pelo chapéu. Não é possível saber quem são: gênero, idade, etnia. O mesmo se dá com os gaibéus anônimos de Redol. Na imagem, nota-se apenas que o

o corte da cana é um trabalho árduo, que exige muito esforço - como revela a postura do trabalhador que surge em primeiro plano - e que parece não ter fim - o que pode ser deduzido da quantidade de canas-de-açúcar ainda de pé, bem inferior ao número das que foram derrubadas. Os trabalhadores encontram-se no centro da imagem, rodeados pelo canavial e encobertos por uma névoa, possivelmente fumaça provocada pelas queimadas. São condições extenuantes e arriscadas de trabalho. Podemos reparar que os equipamentos de segurança são, em sua maior parte, improvisados: à exceção das luvas e botas, o chapéu parece frágil e o rosto é protegido apenas por um pedaço de tecido, possivelmente uma camiseta.

É sabido que muitas regiões do interior do Brasil mantêm sua economia baseada no cultivo da cana-de-açúcar. Em determinada época do ano, faz-se a queimada e corte da produção, o que atrai milhares de trabalhadores, conhecidos por *boias-frias*, de diversas regiões pobres do país. Além dos riscos da atividade, a remuneração é ínfima, dada a baixa qualificação desses boias-frias e flutuações de preço que os derivados da cana-de-açúcar sofrem no mercado. Esses fatores contribuem para a manutenção dessa situação, comum no Brasil. A esse respeito, pode-se verificar também que não é possível apontar, partindo apenas dos elementos fotografados, a data da imagem, o que revela ser essa uma situação antiga e mesmo assim, presente, apesar de toda a tecnologia disponível.



Figura 1: Cana de açúcar Pradópolis, São Paulo, Brasil, 1987.

A segunda fotografia foi feita em 1989, em uma mina de carvão indiana. Três carvoeiros olham fixamente para a câmera. Há pouca expressão nos seus rostos, exceto pela última pessoa, que esboça uma expressão que pode ser um quase sorriso ou curiosidade. Também é difícil para o observador saber quem são: cobertas pela fuligem, pode-se apenas especular sobre a cor da sua pele; sua idade é indefinida. Essa imagem pode ser entendida como um *quiasma*: ao mesmo tempo em que há um observador, que lança seu olhar sobre a cena, há um outro olhar que parte do objeto para o observador (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 82). Ambos os olhares refletem estranhamento e o choque; enquanto observador externo à imagem possivelmente desconhece a realidade dos carvoeiros indianos é possível afirmar que esses também desconhecem a sua realidade. No entanto, observam aspectos opostos da realidade. Ambos passam a existir a partir do olhar que emitem, sintetizando a máxima *video ergo sum* do pintor renascentista Leon Alberti. *Vejo logo existo*: sabemos que o objeto está ali porque vemos e sabemos que o mesmo emite um olhar sobre nós. Esse olhar do objeto sobre seu espectador, quando se trata de uma cena de dor ou sofrimento, traz o choque e a piedade para com aquele que sofre, mas, ao mesmo tempo, traz a sensação de conforto, porque o sofrimento é de um outro. O observador tem o conhecimento de uma *realidade* sem precisar vivenciá-la *de fato*. Nesse instante, “a imagem também é uma tela protetora que, pela união entre o imaginário e o simbólico, rebate e remedia a chamada sensível do Real sobre a visão” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 85).



Figura 2: Trabalhadores de mina de carvão, Dhanbad, Bihar, Índia, 1989.

A última imagem foi obtida num cacauceiro, em Itabuna, Bahia, em 1990. Na imagem, vemos duas mulheres, quatro crianças e um cachorro à sombra das árvores. Não se trata de imagem dramática ou chocante em si mesma, ainda que se conheça o histórico escravista das lavouras de cacau baianas e que, tal como nos canaviais, o trabalho seja árduo e em condições de risco. Porém, a presença do animal nos remete a uma das obras mais conhecidas da literatura brasileira, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Além disso, a naturalidade das pessoas fotografadas, que parecem ignorar o fotógrafo dá à cena certa beleza e placidez. Entretanto, um olhar atento revela que uma das crianças olha diretamente para a lente, remetendo novamente ao quiasma. O olhar do menino chama a atenção para outro aspecto importante da fotografia, que é o seu *noema*. Barthes o define como “*Isso-fô?*”, porque trata-se de algo “*necessariamente real*” e não “*facultativamente real*”. Em outras palavras: em algum momento, essas pessoas estavam realmente sob os cacauceiros. E nesse mesmo momento, Salgado esteve lá para registrá-las. É a coisa em si, num instante de dupla posição: realidade e passado, porque não há simulação. (BARTHES, 1980, p. 114-115). Ao distinguir *Real* de *Realidade*, Barthes traz novas considerações para o debate. Embora afirme que a fotografia não seja uma modalidade artística e, *per se*, não constitua a “estrutura (perceptiva) da imagem”, Barthes a considera a o “Novo Absoluto, a mutação, o limiar” (Idem, 2005, p. 145-147).



Figura 3: Cacau, Itabuna, Bahia, Brasil, 1990



Conclusão

A proposta inicial desse trabalho era comparar o romance de Redol às fotografias de Salgado. Partindo do princípio de que ambos se arvoram no realismo para realizar seu trabalho, é possível estabelecer contatos entre as obras. No entanto, alguns desvios foram feitos, em função do próprio realismo ter sofrido tantas mudanças em sua teoria e de se tratar de suportes artísticos diferentes.

Em Walter Benjamin, nos deparamos com a expressão *cópia*, usada por ele e outros críticos do realismo. Embora Benjamin se referisse à fotografia como cópia de um instante, o uso dessa expressão é muito revelador das intenções dos primeiros fotógrafos, ainda em contranste com a literatura do século XIX. Se, para Susan Sontag, Balzac tinha uma escrita fotográfica, os fotógrafos do final desse século ainda não haviam literarizado sua arte, expressão também usada em Benjamin. No entanto, como apontamos, esse mesmo pensador já antevê as possibilidades linguísticas que a fotografia continha em si.

Do termo cópia, passamos às noções de representação e refração, discutidas por Barthes, Pellegrini e Schøllhammer. Se, para Barthes, a literatura realista é isso – *representação* do real inatingível, mediado pela nossa linguagem; no *efeito de real*, portanto, a fotografia torna-se enigma. Como ele afirma em *A câmara clara*, o fotógrafo “esteve lá”; o objeto fotografado é a coisa vista, não representada. Mas o que dizer dos ângulos de câmera? Das escolhas do fotógrafo, tão intencionais quanto o vocabulário do autor e a forma que dá ao seu texto? Ao seu posicionamento diante da cena e da cena mesmo escolhida para ser registrada? Nesse sentido, é Pellegrini quem avança, ao usar o termo *refração*, tomado de empréstimo da física: essa coisa registrada, a cena dramática, já *não é mais*, mas refere-se algo que esteve ou foi; tal como a luz que incide sobre um objeto qualquer e nos faz vê-lo modificado, sem modificar ao objeto propriamente dito.

Redol e Salgado se afirmaram realistas. Ambos compartilharam a intenção de denunciar a exploração do homem pelo homem; de dar voz e vida aos humilhados. Ambos usaram seu talento e arte para transgredir. Ainda que um o fizesse por ideologia – Redol se assume, na introdução de *Gaibéus* simpatizante do comunismo –



e o outro com a intenção de chocar e demonstrar as condições dramáticas dos trabalhadores, ambos foram realistas. Redol se considera e se sabe um neorrealista. Salgado se afirma como um fotojornalista interessado em revelar o mundo e o sofrimento nele contido, mas sem um alinhamento estético ou metodológico. A palavra revelar, emblemática nesse sentido, sugere, à medida em que a imagem fotográfica surge no papel, “revelada” por processos químicos, também a evidência das condições e dos interesses do fotógrafo.

Ambos quiseram chocar, chamar a atenção para uma realidade dura, ao mesmo tempo em que buscaram sensibilizar os seus espectadores, mas sem os fazer correr os riscos da ceifa ou da mineração de carvão.

Dadas essas semelhanças, nos parece acertada a escolha dos artistas e obras. No entanto, não cabe a esse trabalho o julgamento do seu êxito como realistas. Talvez, o fato de Redol ser considerado, por causa de *Gaibéus*, o primeiro neorrealista português justifique, embora, como já afirmamos, esse autor se soubesse neorrealista, como afirma na introdução do seu romance, para ele, sua obra é muito mais uma *reportagem* (1972, p. 17) sobre os conflitos que presenciou do que um romance. Para Redol, trata-se de um livro “antiassunto”, sem uma história definida, mas surgida no viver coletivo (1972, p. 16). Sobre Salgado, como já dissemos, a intenção declarada do autor e o aparecimento dos primeiros trabalhos no momento da “virada pictórica” vão ao encontro do realismo afetivo, conceituado por Schøllhammer.

Se não uma comparação, ao menos uma aproximação foi tentada. E o que se conclui, apesar dos desvios tomados nas análises é que, não importam tanto a teoria e o método: na hora de criar, o homem ainda é sua maior inspiração.



Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Efeito de real, ou melhor, de realidade (Lacan). In: _____. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 143-159.

BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed.UNESP, 1993, p. 107-133

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 97-115.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 119 – 132.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada; SOUSA, Fábio D'Abadia. Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante. *Signótica*, Goiânia, v. 20, n. 1, jan-jun / 2008, p. 149-174.

MURITIBS, Maiara. Sebastião Salgado: fólio. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=67sebas>>. Acesso em 05 ago. 2013

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez / 2007, p. 137-155.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista brasileira de literatura comparada*, Campina Gande, n. 14, 2009, p. 11-36.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. 2 ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1972.

ROUILLÉ, André. A modernidade fotográfica. In: _____. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008, p. 29-95.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (orgs). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: EdPUC / Ed. Loyola, 2002.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, jan - jun / 2012, p. 129-148.

VIÇOSO, Vítor. A tragédia do mundo e o neo-realismo. In: _____. *A narrativa no movimento neo-realista*. Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 19-58.

Aceito em 25/01/2014.