

PRESENTIFICAÇÃO E EFEITO DE EMPENHAMENTO

BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REDUÇÃO DA DISTÂNCIA NARRATIVA NO ROMANCE POLITICAMENTE EMPENHADO DOS ANOS TRINTA E QUARENTA *

Seria provavelmente interessante estudar como duas tradições relativamente divergentes — o Populismo e o Naturalismo — competiram com a influência Modernista na feitura do *novo realismo social* do século XX. Elementos que associamos com estes três movimentos aparecem combinados em proporções variáveis num grande número de romances publicados em várias línguas e países, especialmente durante o período de 1930 a 1955. O que nos detém aqui hoje, no entanto, é uma única característica desses romances. Trata-se de uma característica que, a nosso ver, os diferencia da tradição do assim designado *grande realismo*, por um lado, e, por outro, contribui para aquela estratégia literária que é a imagem de marca, se assim lhe podemos chamar, do novo movimento, isto é, o seu *empenhamento* político. A característica a que nos referimos é a redução da distância narrativa, ou aquilo a que chamaremos de ora em diante *presentificação*. Por outro lado, o empenhamento político não deverá ser entendido no sentido, ou apenas no sentido, que Jean-Paul Sartre atribuiu ao conceito de comprometimento ou *engagement* em *Qu'est-ce que la Littérature?*¹ Com efeito, os escritores do *novo realismo social* ou *Neo-realismo*, como foi chamado em Itália e Portugal, acharam não só que estavam obrigatoriamente comprometidos com as questões sociais e políticas do seu tempo, mas também que, como escri-

* Uma versão abreviada deste trabalho foi apresentada oralmente no Colóquio Internacional «América: Descobrimientos e Desconhecimientos,» realizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em Agosto de 1992.

¹ SARTRE, Jean-Paul — “Qu'est-ce que la Littérature?” (1948), *Situations II*, Paris, 1964.

tores e cidadãos, deviam publicar obras que produzissem um *efeito de empenhamento* nos seus leitores. Só através da produção desse efeito as suas obras conduziriam à modificação do meio social e político representado, e denunciado, nessas mesmas obras. Foi esta exigência, a de criar um *efeito de empenhamento* no leitor, que os conduziu a agir como experimentalistas e, por conseguinte, os desviou do cânone realista.

Vejamos, pois, como a técnica literária da *presentificação narrativa* se manifesta em alguns romances e como ela pode ser associada à estratégia da produção de um *efeito de empenhamento* no leitor.

O romance de Ignazio Silone, *Fontamara*², começa com as frases seguintes:

Il primo di giugno dell'anno scorso Fontamara rimase per la prima volta senza illuminazione elettrica. Il due di giugno, il tre di giugno, il quattro di giugno, Fontamara continuò a rimanere senza illuminazione elettrica.

O leitor desta abertura constata que o narrador está a contar o que aconteceu *no ano passado* (*l'anno scorso*) em Fontamara. Das linhas que se seguem às citadas conclui-se também que o narrador é um velho e que esse velho está a contar o que aconteceu *no ano passado* a um interlocutor. A fim de compreendermos melhor qual o ano a que o narrador se refere, examinemos as frases com que o romance termina:

Adesso stiamo qui. Per mezzo del Solito Sconosciuto, col suo aiuto, siamo arrivati qui, all'estero. Ma è chiaro che non possiamo restarvi. Che fare? Dopo tante pene e tanti lutti, tante lacrime e tante piaghe, tanto odio, tante ingiustizie e tanta disperazione, che fare?

O leitor fica assim a saber, no final do livro, que o narrador, que é agora aliás a mulher do velho narrador do capítulo de abertura, está a completar a narração feita pelos dois membros do casal de camponeses acerca daquilo que aconteceu em Fontamara desde o dia em que a luz eléctrica fora cortada, até ao momento da narração. Na introdução ao romance, Silone, através do que pode ser entendido como uma espécie de antecâmara semi-ficcional, já informara os seus leitores de que a história contida no livro lhe fora contada por dois camponeses de Fontamara. Explica Silone, assumindo

² SILONE, Ignazio — *Fontamara*, Zuerich, 1933, ed. rev. Milano, 1957.

o papel de interlocutor dos narradores e, posteriormente, tradutor e transcritor do seu discurso oral:

Prima ha parlato il vecchio. Poi la moglie, poi di nuovo il vecchio. Poi di nuovo la moglie. Mentre parlava la moglie, temo di essermi addormentato, senza però, fenomeno veramente singolare, ch'io perdessi il filo del suo discorso, quasi che quella voce sorgesse del più profondo di me. Quando è spuntata l'alba e mi sono svegliato, ha ripreso a parlare il vecchio. Quello che han detto, è in questo libro.

O leitor também é informado na mesma Introdução de que “os estranhos factos que vou contar aconteceram *no decurso de um Verão em Fontamara*” (itálicos meus). Poder-se-á então concluir que um verão indeterminado em Fontamara (nome fictício dado a uma aldeia italiana) se tornou, uma vez começada a narração da história, num verão determinado: o verão *do ano passado*. O escritor não só escolheu para narradores duas personagens da história (narração homodiegética), mas também duas personagens que estão supostamente a contar ao seu interlocutor (narratório heterodiegético) — aliás àquele que se assume como (trans)escritor — aquilo que *acabou de acontecer* em Fontamara no decorrer dos últimos doze meses.

Qualquer leitor de ficção sabe que o escritor tem o privilégio de poder escolher qual a distância temporal que vai interpor entre a alegada ocorrência dos eventos e a alegada ocorrência da sua narração, assim como entre esta última e o tempo da escrita, o único que a si mesmo se determina. Estas escolhas, porém, têm já, só por si, uma carga semântica importante. Como Paul Ricoeur explicou em *Temps et Récit*, a ficção literária não está suspensa num mundo atemporal, mas, pelo contrário, relaciona-se, a montante, com o tempo histórico real da vida do escritor e, a juzante, com o tempo histórico real da vida do leitor³. Silone está a escrever acerca de uma aldeia Italiana pobre tal como ela existira na sua infância e tal como ela ainda existia ao tempo da escrita do livro um pouco por toda a parte em Itália e, provavelmente, em vários outros lugares do mundo. *Fontamara* é um libelo claro contra a situação socio-política italiana da época, independentemente do quanto a obra possa ter também as suas raízes nas vivências infantis do autor. Por outro lado, ao concluir a história com uma pergunta sem resposta — “Che fare?” — o escritor está a desenvolver uma estratégia de alicia-mento que é a de entregar ao leitor a possível resolução dos problemas repre-

³ RICOEUR, Paul — *Temps et Récit*, 3 vols.. Paris, 1984, I, 1983, p. 105-62.

sentados no livro. O facto de tudo aparentemente ter acabado de acontecer — como se os dois narradores estivessem a contar aquilo que os jornais correntes poderiam igualmente estar a noticiar (não fora censura fascista impedi-lo) — significa que quando o leitor receber o livro e a informação que ele contém, poderá ainda intervir ele próprio nesses mesmos acontecimentos.

E, efectivamente, se avaliarmos a questão a partir do grande êxito que *Fontamara* teve fora de Itália logo após as suas primeiras edições em várias línguas, o livro deve ter-se tornado num importante instrumento cultural das lutas que então se travaram, um pouco por todo o mundo, contra as ditaduras de carácter fascista.

Citemos como segundo exemplo um romance de Jorge Amado, *Mar Morto* (1936)⁴. O romance abre com duas frases, uma das quais tem o verbo no pretérito perfeito simples e a outra dois sintagmas verbais, o primeiro no pretérito imperfeito e o segundo na pretérito perfeito simples:

A noite se antecipou. Os homens não a esperavam quando ela desabou sobre a cidade em núvens carregadas.

Até aqui temos, pois, uma ocorrência no passado como é próprio do discurso narrativo. Isto não é, porém, o que acontece ao longo de todo o livro. O terceiro capítulo, por exemplo, começa com frases no presente do indicativo:

Judith é mulata e a barriga já se estende, deformando o vestido de chita. Estão todos em silêncio.

Este transitar do passado para o presente pode ser descrito como um mero “pôr em relevo” (*mise en relief*), segundo a terminologia de Paul Ricoeur⁵. O facto permanece de que o tempo presente é uma estratégia narrativa que Jorge Amado usa extensivamente (não só neste como noutros romances), como que a fim de trazer os acontecimentos ficcionais tão perto da percepção do leitor quanto possível. O presente do indicativo corresponde, além disso, à intenção programática de levar o leitor a sentir que acontecimentos tais como os que estão a ser narrados no texto estão ainda a acontecer aquando da leitura desse mesmo texto e, mais importante ainda, estarão ainda a ocorrer *depois* de terminada essa leitura. Pobres pescadores

⁴ AMADO, Jorge — *Mar Morto*, São Paulo, 1936.

⁵ RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 115-118.

como Guma, agora morto no mar, e Lívia, sua esposa, merecem um destino melhor. Não só são gente bem intencionada como estão também a lutar para melhorar as suas vidas. Merecem toda a solidariedade que o leitor lhes possa providenciar: eles *estão ali*, conduzindo os seus barcos, tanto dentro do mundo ficcional, como fora, no mundo da realidade.

Um terceiro exemplo desta técnica de *presentificação*⁶ pode ser extraído do terceiro capítulo de um romance curto do escritor português António Alves Redol, intitulado *Gaibéus*⁷. O narrador invisível, narrando na terceira pessoa, está a descrever um grupo de jovens trabalhadores que abandonaram os campos ao fim de um longo e pesado dia de trabalho:

Foram saltando aos camalhões, de braços a bambolear pela fadiga, pernas em cadência frouxa e troncos engibados pendidos à terra. As cachopas beliscam-se e riem — mas o seu riso soa a falso. Levam nos quadris casacos velhos assolapados de remendos que lhes defenderam os rins da brasa do sol. Os rapazes passam agora pelas rãs que chapinham nos charcos e não atiram torrões para as espantar.

Observe-se que Redol usa o pretérito perfeito simples na primeira frase, mas passa para o presente do modo indicativo nas frases seguintes. Ele usa esta técnica de *mise en relief* regularmente como que a fim de, ele também, obrigar o leitor a se aproximar da acção da história. Uma vontade semelhante de fazer tudo aparecer como se diante dos nossos olhos se passasse é, provavelmente, o que justifica a liguagem sincopada e as frases truncadas utilizadas no sexto capítulo de *Gaibéus*:

Céus e ceifeiros — planície e fogo.

Os gados e os ceifeiros — tudo gado.

Era preciso mais pressa — cada vez mais pressa.

Mais, sempre mais — agora ainda mais.

O patrão da companhia do arroseiro está ali a dois passos, com o chapéu sevilhano sobre a nuca, de polegares nas axilas e expressão calma no rosto.

Melhor talvez do que os exemplos anteriores, esta última citação ajuda-nos a ver aquilo que pode ser um efeito paradoxal e não desejado do uso extensivo e intensivo do presente do indicativo por parte do narrador:

⁶ RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 124.

⁷ REDOL, António Alves — *Gaibéus*, Lisboa, 1939; ed. rev. 1965.

esse uso presentifica de tal modo o tempo que este como que pára, ao ponto do autor poder inclusive dispensar os sintagmas verbais. Com efeito, inserida no discurso narrativo, a presentificação lembra o tempo indiferenciado da eternidade e a eternidade é estática, como sabemos pelo menos desde as considerações sobre o tempo no célebre Livro 11 de *As Confissões* de Santo Agostinho⁸. Só a eternidade dispensa a modalização temporal. Não obstante esse perigo de estatismo, a narração no presente do indicativo poderá gerar um efeito de imediaticidade, envolvendo o leitor naquilo que é representado como estando a acontecer *aqui e agora*, correspondendo assim às intenções programáticas dos autores do *novo realismo social*. E com isso um *efeito de empenhamento* poderá ser conseguido, o qual podemos explicar do seguinte modo, a título de hipótese teórica: ao ser conduzido a partilhar acontecimentos narrados no presente, o leitor encontrar-se-á na posição incómoda de se ver privado de futuro narrativo, isto é, do “e depois” que ajuda a definir a sequência sintagmática do texto, **excepto no que porventura respeitar àquele futuro que ele próprio leitor estiver preparado para criar**. Textos narrados no tempo presente, ao deixar os tempos subsequentes fora das páginas do livro, tornam-se necessariamente *obras abertas*, para usarmos a terminologia proposta por Umberto Eco⁹. Esta abertura inconclusiva pode, efectivamente, ajudar a criar um *efeito de empenhamento*, especialmente se a dinâmica textual exigir uma resolução que o próprio texto não fornece.

Por outro lado, quando o escritor representa as acções como se elas estivessem a acontecer diante dos nossos próprios olhos (o tempo da leitura também é o tempo presente), dá-se um efeito de acumulação temporalmente indiferenciada, como se um acontecimento se agregasse a um outro e ainda aum outro, sem qualquer modalização temporal. Como Paul Ricoeur explicou em *Temps et Récit*, a discrepância entre o tempo da narração e o tempo atribuído às ocorrências ficcionais é um ingrediente essencial do género narrativo porque o narrador é, por definição, a pessoa ou a voz que conhece a história *antes* do início da sua narração a outrem. Nas próprias palavras de Ricoeur, “le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à l’histoire raconté, donc... l’histoire raconté est le passé de la voix narrative”¹⁰. Estamos, pois, face a um modo de narrar *subversivo* e, por isso mesmo, *modernista*. O tempo do narrador coincide com o tempo dos aconte-

⁸ Sobre Santo Agostinho e as aporias do tempo cf. RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, I, p. 21-65.

⁹ ECO, Umberto — *Opera Aperta*, Milano, 1962.

¹⁰ RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 186.

cimentos, tal como se de uma reportagem televisiva se tratasse, na qual o repórter nos desse conta daquilo que ele mesmo está observando naquele momento e que nós, a audiência, estamos simultaneamente observando no ecrã televisivo. Esta é, sem dúvida, uma técnica próxima do cinema, e uma técnica para a qual a arte cinematográfica, especialmente a documental dos noticiários, terá contribuído. Ela ajuda a criar uma atmosfera não só de imediaticidade, mas, por vezes, mesmo de urgência, como quando, por exemplo, Redol nos relata, na obra citada acima, o calor intolerável sob o qual os ceifeiros têm de trabalhar. Essa intensidade, obtida por acumulação, pode, com efeito, tornar-se eficaz no sentido de gerar no leitor uma sensação de participação inescapável.

Outro efeito problemático do uso acumulado do verbo no tempo presente por parte do narrador poderá ser aquele que associamos não só com o tempo estático da descrição, mas também com o tempo psicológico das sensações líricas, caracterizadas pela passividade e pela inércia. Os romances do *novo realismo social* foram descritos por alguma crítica como documentos líricos¹¹. Ainda que isso nos possa parecer uma conjugação aberrante no âmbito da classificação dos géneros, ela parece ser, com efeito, uma caracterização adequada de muitas das obras narrativas associadas ao *novo realismo social* no período entre 1930 e 1955. Embora os dois termos — lírico e documental — se relacionem normalmente com duas áreas literárias distintas, eles convergem aqui no parecerem querer designar textos não narrativos e não ficcionais, pelo menos no sentido mais restrito de cada um dos dois termos. Podemos, por conseguinte, descodificar essa caracterização do seguinte modo: os ainda assim designados “romances” do *novo realismo social* são **textos líricos** porque exprimem sentimentos e sensações relacionados com estados psíquicos subjectivos **presentes**; e são **textos documentais** porque relatam situações sociais também elas **presentes**, tais como estão a ser observadas e/ou experimentadas por determinados grupos concretos de indivíduos.

A questão que não podemos deixar de levantar aqui é a de saber como um *documento lírico* pode exercer um *efeito de empenhamento* sobre quem quer que seja. Sem podermos exaurir aqui esta questão, eu gostaria de, não obstante, avançar, a título de hipótese, com uma resposta positiva: enquanto **líricos**, os *documentos líricos* podem ser capazes de aliciar as simpatias do leitor para com o tipo de pessoas cujas provações e sofrimentos foram trans-

¹¹ Cf., por exemplo, CÂNDIDO, Antônio — *Brigada Ligeira*, São Paulo, 1945; VITTORINI, Elio — Prefácio da edição de 1948 de *Il Garofano Rosso*, Milano, 1948.

postos de modo **emocional** para o texto; enquanto **documentos**, ao não produzirem aquela resolução catártica intratextual que, segundo a nossa opinião, caracteriza a ficção narrativa. (Resolução pela qual as questões levantadas pelo texto são também resolvidas dentro do texto, provocando no leitor ou espectador a sensação de purga ou purificação, como explicou Aristóteles.) Ao não procederem a essa resolução, dizíamos, os textos-documento deixam o leitor com a sensação de que a história, cuja narração se iniciou, ficou incompleta. As questões que o texto levantou e os sofrimentos que ele agitou, ficaram — pelo menos em parte — por *resolver*. O que poderá ser justificado com a estratégia do escritor de querer indicar que tais questões e tais sofrimentos só poderão ser resolvidos no mundo extraficcional, no mundo da realidade efectiva. Naturalmente que esta estratégia incorre no risco de minar pela base a própria dinâmica da ficção narrativa e de deixar o leitor com a sensação de que não está a ler um *romance* que se preze, isto é, não está a ler uma história de alguma extensão e complexidade capaz de gerar um mundo próprio, autosustentado e autosuficiente. Qualquer leitor atento das inúmeras críticas feitas aos escritores do *novo realismo social* sabe que estes foram constantemente acusados de cometerem esse erro. Por outro lado, a intenção programática de dar testemunho, documentar e informar — ainda que à custa da auto-suficiência e equilíbrio estéticos das obras —, também aparece amplamente documentada, quer em prefácios, quer em epígrafes que os próprios autores se encarregaram de antepor aos seus textos.

É evidente que esta característica da presentificação temporal não esgota, só por si, a questão do *efeito de empenhamento*, nem o uso do indicativo presente esgota a questão da *presentificação*. Por isso, a fim de concluirmos esta breve discussão da relação entre *presentificação* e *efeito de empenhamento*, eu gostaria de tecer alguns comentários adicionais acerca de um outro método igualmente capaz de gerar uma sensação de imediatividade, sem recorrer ao uso do indicativo presente por parte do narrador. Estou a referir-me ao monólogo interior. Os Modernistas desenvolveram esta técnica extensamente, como é sabido. O que eu gostaria de frisar aqui é o facto de os escritores do *novo realismo social* a terem utilizado também, apesar de o monólogo interior ter sido associado com o culto da introversão psicológica, tão cara aos Modernistas. Poderia, pois, parecer uma técnica pouco apropriada à representação das questões sociais. O romance *Vidas Sêcas* (1938) de Graciliano Ramos¹² é um óptimo exemplo de como a técnica do

¹² RAMOS, Graciliano — *Vidas Sêcas*, Rio, 1938.

monólogo interior — que Ramos trata sistematicamente na terceira pessoa — pode ser utilizada para gerar no leitor a preocupação com questões de índole social e política.

Vidas Sêcas está escrito no mais canônico dos tempos narrativos, o pretérito. (O que em português equivale a dizer pretérito perfeito e imperfeito). Não se trata, porém, de tempos verbais que impliquem a estratégia narrativa do “era uma vez,” situando a acção num passado remoto ou indefinido, antes sim de pretéritos que poderemos associar com os tempos reportados do discurso indirecto. O escritor optou por interpor uma voz narrativa entre a personagem e o leitor. No entanto, a focalização é interna e acompanha sempre o ponto de vista das próprias personagens. A narração na terceira pessoa está totalmente colocada ao seu serviço, restringindo-se àquilo que elas vêem, experimentam e pensam. Tal como acontecera com *Fontamara*, o autor como que se outorga apenas o direito de escolher a linguagem mais adequada à comunicação com um determinado tipo de público, um público que em nada se assemelha às personagens da obra. Para além disso, uma das primeiras coisas que o leitor é forçado a notar é, precisamente, a subserviência do narrador ou da voz narrativa para com os protagonistas da história. Vimos que no caso de *Fontamara*, Silone recorreu à narração sob forma de monólogo dramático, isto é, na primeira pessoa, sem dúvida uma técnica mais adequada à comunicação extrovertida. Ramos, porém, ao optar pelo monólogo interior narrado na terceira pessoa, não abdica, nem por isso, de instituir a maior proximidade possível entre narrador e protagonista, tal como parece acontecer quando um individuo se desdobra em sujeito e objecto do seu discurso. A linguagem simples e concisa, capaz de ser entendida por toda a gente, contribui igualmente para uma estratégia de comunicação imediata. (Já a utilização de idiolectos regionais e grupais teria produzido um efeito de estranhamento, pelo menos em leitores de outras classes e regiões. Bom exemplo disso é o romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa). O uso dos pretéritos não impede Graciliano Ramos de pôr em relevo, ou de trazer à boca de cena, por assim dizer, aquilo e só aquilo que os seus protagonistas percebem e sentem no momento da ocorrência dos eventos. Não há pois distância narrativa perceptível entre a narração e o narrado. Exemplifiquemos esta modalidade de presentificação narrativa com um curto excerto do famoso décimo primeiro capítulo do romance, aquele em que Fabiano encontra o soldado amarelo perdido no meio do sertão:

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino.

Como os críticos, pelo menos desde António Cândido, já notaram, os treze capítulos de *Vidas Sêcas* estão organizados como sequências narrativas autónomas, independentes umas das outras¹³. Cada uma dessas sequências presentifica um aspecto particular da miséria e dos dilemas que caracterizam a vida dos nordestinos. Ao conjugar a estratégia do documento social com a da introspecção subjectiva das personagens, Graciliano Ramos está a praticar, à sua maneira, a arte do **documento lírico** que mencionámos acima. A sua estratégia narrativa faz lembrar a de William Faulkner, por exemplo. Na obra de Faulkner, porém, o monólogo interior é utilizado de forma imparcial, isto é, não é sinónimo de qualquer empatia especial por parte do autor implícito para com a personagem dentro da qual a focalização narrativa é colocada. Em *Vidas Sêcas*, porém, o autor empresta a voz narrativa apenas às personagens com quem simpatiza; isto é, àquelas personagens para as quais quer cativar a solidariedade do leitor.

O décimo primeiro capítulo da obra é um exemplo clássico de como o monólogo interior pode ser posto ao serviço de intenções de índole pragmática, tanto mais que aí nos é revelado o modo como os dilemas da história irrompem na consciência dos indivíduos, mesmo quando esses indivíduos mal sabem encontrar palavras para se expressarem. Por outro lado, o facto de os problemas da família de Fabiano, e por analogia de outras famílias como a dele, ficarem por resolver no final do livro, contribui para gerar uma reacção compensatória no leitor: isto é, permanece o *desejo*, gerado pela leitura do texto, de ver resolvidos os problemas de gente como Fabiano e sua família. A impotência dos protagonistas não foi atribuída a um destino cego e misterioso, como teria sido o caso se de um romance naturalista se tratasse¹⁴. Razões económicas e sociais precisas para essa impotência são sugeridas e a questão principal deixada em aberto é a de se descobrir quem irão

¹³ Cf. CÂNDIDO, Antônio — *Ob. cit.*, 1956; MOURÃO, Rui — *Estruturas: Ensaio sobre o Romance de Graciliano*, Rio de Janeiro, 1971.

¹⁴ Sobre a minha interpretação do romance naturalista, ver LOSA, Margarida — *O desejo da realidade e a realidade do desejo no romance dos séculos XIX e XX*, "Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada", 1(1991), p. 157-168.

ser os agentes da mudança e, caso eles venham a ser os próprios populares injustiçados, quando é que eles irão agir.

A história de Fabiano é-nos narrada no pretérito. Por conseguinte, o futuro do “e depois” poderia ser o presente da voz narrativa, como vimos acontecer no final do romance de Silone, *Fontamara*, embora aí se suceda também logo um outro futuro ulterior, aquele que já não cabe no texto. Na narrativa de Graciliano Ramos não há qualquer distância temporal entre o narrado e o acto de narrar, não podendo pois haver qualquer movimento gradual de aproximação entre esses dois tempos. Desde o início eles estão como que colados um ao outro. Por isso, quando necessita de falar do futuro, Ramos recorre ao tempo canónico do discurso indirecto para esse efeito: o condicional. É com ele que o autor exprime as possibilidades futuras sonhadas pelos membros da família de Fabiano e que constituem uma possível resolução extratextual das questões levantadas dentro do texto:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda pederneira.

Tal como em *Fontamara*, os membros adultos da família interrogam-se no fim da história:

Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela.

A resposta para as perguntas das personagens ficcionais passa a ser da competência do leitor. E é isso mesmo que o *novo realismo social* pretende: não apenas um compromisso com realidades do passado e do presente, mas um empenhamento no futuro. Não um futuro de mundos imaginários, mas sim o futuro histórico, aquele que o ser humano constrói a partir da sua participação no presente. A estratégia do escritor do *novo realismo social* é a de levar o leitor a reconhecer a necessidade da mudança revolucionária da realidade estabelecida, quer por meio dos aspectos documentais da obra, quer através da expressão sublinhada de aspectos subjectivos e emocionais de personagens típicas. Os autores integrados no movimento quiseram agir como portavozes dos deserdados do mundo. No contexto desse projecto global,

uma das técnicas a que recorreram foi a da *presentificação*, ou seja, a redução da distância narrativa. Talvez essa técnica tenha conduzido igualmente a uma redução da ficção, daquilo que Ricoeur considera a indispensável *mise en intrigue*. Esta redução pode ser parcialmente justificada, porém, com o desejo que os escritores do movimento tiveram de persuadir os seus leitores de que a melhor “ficção”, a maior de todas, aquela por que valia verdadeiramente a pena lutar, estava **fora da literatura**: ela tinha a ver com uma vida feliz para todos os deserdados do mundo ¹⁵.

Apresentado em Porto Alegre, 18 de Agosto de 1992

Margarida L. Losa

¹⁵ *Obras citadas:*

- AMADO, Jorge — *Jubiabá*, São Paulo, 1935.
— *Mar Morto*, São Paulo, 1936.
CÂNDIDO, Antônio — *Brigada Ligeira*, São Paulo, 1945.
ECO, Umberto — *Opera Aperta*, Milano, 1962.
LOSA, Margarida — “O desejo da realidade e a realidade do desejo no romance dos séculos XIX e XX”, *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 1(1991):157-168.
MARTINS, Wilson — *Modernismo*, São Paulo, 1969.
MOURÃO, Rui — *Estruturas: Ensaio sobre o Romance de Graciliano*, Rio de Janeiro, 1971.
RAMOS, Graciliano — *Vidas Secas*, Rio, 1938.
REDOL, António Alves — *Gaibéus*, Lisboa, 1939.
RICOEUR, Paul — *Temps et Récit*, 3 vols., Paris, 1984.
SARTRE, Jean-Paul — “Qu’est-ce que la littérature?” (1948), *Situations II*, Paris, 1964.
SILONE, Ignazio — *Fontamara*, Zuerich, 1933, Milano, 1957.
VITTORINI, Elio — Prefácio da edição de 1948 de *Il Garofano Rosso*, Milano, 1948.