CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO EM NARRATIVAS DE GRACILIANO RAMOS

CONSIDERATIONS ABOUT SPACE IN GRACILIANO RAMOS' NARRATIVES

Renato Nésio Suttana[1]

RESUMO: Compreender e esclarecer as relações entre literatura e sociedade tem sido, desde há tempos, um dos principais esforços da crítica literária, no decorrer da sua história. Na tentativa de formular esse aspecto das obras, interroga-se a sua dimensão social, postulando-se que não se trata apenas de um *produto social,* conforme supunha a perspectiva tradicional da abordagem, mas uma resposta a ele. Constituem-se, antes, num modo de representação do social, configurado em linguagem, num diálogo com o plano social. No presente estudo, a relação entre literatura e sociedade é vista sob a perspectiva das representações do espaço presentes no romance moderno. Toma-se como referência as narrativas de Graciliano Ramos, com ênfase sobre os romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*. Aqui, a abordagem do espaço narrativo – percebido como dimensão constitutiva da obra e do seu modo de representar a realidade – leva em conta os aspectos da vivência e da experiência configurados no seu interior, apontando para o caráter imaginativo, figuracional e civilizador de que se revestem. Faz-se, pois, uma breve aproximação com os escritos de Norbet Elias. Esses estudos lançam nova luz sobre a compreensão das relações entre literatura e sociedade, numa perspectiva que se distancia parcialmente das abordagens canônicas.
PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira; espaço narrativo; literatura e sociedade; Graciliano Ramos.

RESUMEN: Understanding and clarifying the relationships between literature and society has long been one of the main efforts of literary criticism. In an attempt to grasp this aspect of the literary works, their social dimension is questioned, postulating that the work is not just a social product, as supposed by the traditional perspective of the approach, but a response to it. Rather, they constitute a way of representing society, configured in language, in a dialogue with the social level. In this article, the relationship between literature and society is seen from the perspective of the representations of space present in the modern novel. The narratives of Graciliano Ramos are taken as a reference, with an emphasis on the novels São Bernardo, Angústia and Vidas Secas. Here, the approach to narrative space – perceived as a constitutive dimension of the literary work and its way of representing reality – takes into account the aspects of experience configured within it, pointing to the imaginative, figurational and civilizing character which they express. A brief approach is made to the writings of Norbet Elias. His studies shed a new light on the understanding of the relationship between literature and society, from a perspective that partially distances itself from the canonical approaches.
PALABRAS CLAVE: Brazilian narrative; narrative space; literature and society; Graciliano Ramos.

ESPAÇO E NARRATIVA

Compreender e esclarecer as relações que existem entre literatura e sociedade tem sido, desde há tempos, um dos principais esforços da crítica literária, tanto no Brasil quanto no exterior. Na tentativa de se aproximar da intimidade das obras, interrogando a sua dimensão social, postula-se que a literatura não é, apenas, um *produto* de origem social, como se dizia até há algum

[1] Pós-Doutorado em Literatura pela Universidad de Buenos Aires. Doutorado em Letras (UNESP). Mestrado em Letras (PUC Minas). Professor da Faculdade de Comunicação, Letras e Artes (Graduação e PPG) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: rsuttana@gmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

tempo e conforme a perspectiva tradicional da abordagem, mas se constitui, antes, num modo de representação, configurado em linguagem e num diálogo com o plano social.

No presente estudo, a relação entre literatura e sociedade é vista sob a perspectiva das imagens do espaço que se manifestam no romance moderno. Tomamos como referência as narrativas do escritor brasileiro Graciliano Ramos, com ênfase sobre os romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas* (publicados respectivamente em 1934, 1936 e 1938). Nossa abordagem do espaço narrativo – entendendo o espaço como dimensão constitutiva da obra e do seu modo de "representar" a realidade – levará em conta os aspectos da vivência e da experiência presentes no seu interior, apontando para o caráter imaginativo e civilizador de que se revestem. A interação entre espaço e homem é, nas narrativas do escritor alagoano, conforme a crítica o tem notado, um dos seus elementos centrais e mais interessantes – mormente se intentamos compreender a dinâmica do espaço narrativo –, tendo recebido grande atenção ao longo das décadas.

A título de contribuição aos estudos sobre as representações do espaço nas obras, na perspectiva da sua dimensão social, faz-se uma breve aproximação com os escritos de Norbert Elias, em suas considerações sobre literatura e arte em geral, presentes em artigos como *Como podem as utopias literárias influenciar o futuro?* e *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Esses escritos lançam nova luz sobre a compreensão das relações entre arte e sociedade, numa ótica que se distancia parcialmente das abordagens mais costumeiras, de orientação marxista ou não, que tentam entender as obras como manifestações de uma voz que, originando-se no social, a ele retorna de alguma forma, após cumprir determinado trajeto.

O primeiro texto de Elias em suas implicações teóricas, foi estudado por nós num trabalho apresentado no XIV Simpósio Internacional Processo Civilizador (2012), sob o título *Literatura e sociedade, mais uma vez: uma reflexão com Norbert Elias*. O estudo que ora propomos constitui, portanto, continuação de uma pesquisa iniciada noutro lugar.

ESPAÇO E SITUAÇÃO NO ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS

Num artigo intitulado "Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo", publicado em 1941, Álvaro Lins anotou que, nas narrativas desse autor, a paisagem nunca aparece muito objetivamente e o ambiente não se exprime com fidelidade, "mas somente em função de seus personagens" (Lins, 1986, p. 129). A ideia de uma paisagem exterior – que é, ao mesmo tempo, subjetiva e se manifesta como "uma projeção do homem" – faz pensar que, para

DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

o romancista, na concepção do crítico, a descrição ou a apresentação desses elementos que costumamos identificar como sendo provas de que o mundo externo – geográfica, social e culturalmente configurado – chega de algum modo à narrativa tende à "abstração". Com efeito, considerando as projeções do mundo exterior presentes num romance como *Angústia*[2], Álvaro Lins admite que nessa obra se encontram, em estado de abstração, "certas visões do Rio, de Maceió, de cidades do interior. Todas elas, porém, constituem menos uma literatura paisagística do que a localização explicativa do personagem Luís da Silva". Tais observações, no entanto, não deixam de nos surpreender.

Haveria que distinguir entre os elementos que dizem respeito a uma representação do mundo que a linguagem do romance provê (qualquer que seja o seu teor) e aqueles outros que costumamos identificar com as noções de *situação* ou *localização*, garantindo-nos afinal que, no romance, os eventos narrados se passam em algum lugar do mundo, com existência física e social definida. Para acompanharmos a breve anotação de Lins (cujo teor se repetirá em outros escritos seus sobre o romancista brasileiro), podemos dizer que o espaço aparece, de algum modo, como projeção dos atos e dos pensamentos das personagens (como quer que as compreendamos). No entanto, suporemos também que as personagens não existem sem essa projeção. De fato, quanto a *São Bernardo*[3] – romance que se desenvolve, nas palavras de Lins, "todo dentro de uma fazenda" e em que "a fazenda e a terra não são fundamentais" – a presença humana é que atrai mais fortemente o olhar do crítico: "A realidade fundamental do romance é a figura de Paulo Honório com o seu egoísmo, com a sua maldade, com o seu ciúme, com a sua desumanidade" (LINS, 1986, p. 130). Ora, se a paisagem – o espaço exterior[4] – está em tamanha intimidade com quem vive nela, cabe perguntar ao menos se existe alguma possibilidade de concebê-los – espaço e homem – como entidades separadas e independentes. Provavelmente, a posição da crítica – tomando as anotações de Lins como representativas de um estado de coisas –, na perplexidade que exprime, nos fará pensar que ainda estamos longe de poder falar, sem cair nas aporias da indistinção, de uma representação do *puro* espaço presente no corpo do romance.

[2] Publicado originalmente em 1936.
[3] Publicado originalmente em 1934.
[4]Considerando aqui, momentaneamente, a ideia de uma oposição entre espaço e personagem, que deveria no entanto se contrapor à ideia de uma oposição entre espaço interior do romance e espaço exterior do mundo.

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

Seria difícil avançar para além dos impasses, que se apresentam logo de saída. Qualquer que seja o caso, parece que estamos presos a um movimento de oscilação: quando falamos em *espaço narrativo* (contraposto a uma ideia de *espaço exterior* do mundo com o qual o romance contrasta), ou elementos de situação e localização manifestos na narrativa, começamos imediatamente a falar do *homem* que habita esse espaço. E, quando nos pomos a falar do homem, de outra coisa não estamos a falar que do próprio espaço que tentamos aclarar ou elidir. No entanto, hesitamos em ceder à indistinção. Uma vez que o romance nos aparece como sequência de eventos, encadeamento de ações ancorado numa ilusão qualquer de *lugar* (e pode ser que o contraste entre espaço exterior e espaço narrativo nos engane neste ponto), não podemos senão dizer, com o crítico: Sim, o espaço – a 'espacialidade' do mundo – não está bem descrito aqui. Falta-lhe alguma coisa, que não sabemos bem o que é. E faltam-lhe pormenores que nos ajudem a sentir que nos aproximamos dele, que o tornem familiar para nós, que nos deem, ao menos, a impressão de que se trata de um espaço real, onde se poderia habitar e viver. Mas não é isto apenas outra ilusão, decorrente do modo como estamos a olhar?

Se os romances falham em fornecer pormenores, se a narrativa de *São Bernardo* nos dá muito mais do protagonista do que da fazenda que é o centro da sua vida; se *Vidas secas*[5] reduz a descrição do mundo circundante ao seu mínimo e se a trama de *Angústia* nos é oferecida por um narrador desatento, que "nunca prest[a] atenção às coisas" (Ramos, 1985, p. 81), pode ser então que tudo se deva, como o supõe Álvaro Lins, à "preocupação de fixar e exibir o caráter humano", a qual redunda em negligência ou economia do pormenor, justificada por motivo mais alto. Mas pode ser, também, que na abundância dos pormenores sentíssemos que a narrativa vai ao extremo oposto e perde o mundo em seus excessos. Isto é, suspeitamos que, diante da narrativa minuciosa, cuidadosa em nada sonegar ao leitor, nos fugiria a presença do mundo e nos queixaríamos de que o excesso de descrições bloqueou não só a esperada apresentação do caráter e da personalidade, como também embargou o acesso ao espaço narrativo como tal.

PAULO HONÓRIO E A LITERATURA

Certo é que (concordando mais uma vez com o crítico) não podemos sair da leitura de *São Bernardo* – livro "magro" (como lhe chamaria o romancista em suas memórias), de poucas

[5] Publicado originalmente em 1938.

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

páginas – senão com a impressão de que à obra faltou alguma coisa e de que uma parcela maior de mundo poderia ter entrado nela. Com efeito, trata-se da descrição de uma conquista: Paulo Honório, homem prático, originário, segundo nos conta, dos estratos mais baixos da sociedade, na altura dos seus cinquenta anos se põe a narrar, na forma de um romance, as suas memórias de toda uma vida. Não existe, no princípio, clareza em seu propósito. Ou, pelo menos, podemos acusá-lo de não ser claro o suficiente quanto àquilo que pretende escrever e quanto à forma que deverá lhe dar. E, quando se põe a narrar, a ideia que o orienta é mais a do *livro* que planeja compor, abstratamente tomada, do que qualquer outra coisa (memória ou romance), que a justificaria melhor. O modo como a trata, em seu aspecto ao mesmo tempo solene e histriônico ("Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho"), esconde essa apreensão:

> Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (Ramos, 1985, p. 7).

Logo em seguida, porém, ficamos sabendo que se trata de escrever um *romance*: "João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante" (p. 7). E, mais adiante, quando são feitas as primeiras tentativas, ao ser apresentado aos dois capítulos datilografados, é assim que o narrador se dirige ao jornalista Azevedo Gondim, identificado como sendo "o redator do Cruzeiro": "– Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!" (Ramos, 1985, p. 9).

Mais surpreendente, nesse momento inicial, é a resposta do jornalista ao narrador inexperiente. Quando Paulo Honório o inquire acerca da alegação de que "um artista não pode escrever como fala", a réplica lhe vem da seguinte maneira: "– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. Agente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia" (Ramos, 1985, p. 9).

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

Não ignoramos que há, na réplica, uma crítica a determinadas práticas da literatura de todas as épocas, tão afeitas às codificações de regras e fórmulas com que, não raro, costumamos confundir os estilos e as tendências e às vezes o próprio ato de escrever. Mas não deixa de ser verdadeira, também, a ideia de que quem "escreve como fala" não faz literatura: de que a literatura não é a fala de todos os dias. Ora, quem não "escreve como fala" poderá ser fiel a muitas coisas, mas jamais o será à sua própria linguagem. E essa constatação simples, que põe sob suspeita a linguagem da literatura, ameaça lançar uma sombra de suspeita sobre todo o empreendimento: que grau de verdade conterá um relato que já inicia pelo falseamento da linguagem?

Isso, no entanto, não é empecilho para que a narrativa prossiga. Assim, já no início do capítulo seguinte, é com uma espécie de alívio não resolvido que ouvimos Paulo Honório admitir, numa linguagem estranha, que, tendo abandonado a empresa (de escrever um romance a muitas mãos), iniciou "a composição de repente, valendo[-se] dos [seus] próprios recursos e sem indagar se isto [lhe] traz qualquer vantagem, direta ou indireta" (Ramos, 1985, p. 9-10). Como homem "prático" que é, mais uma vez, Paulo Honório não se demora na questão ou finge ignorar as suas implicações. Adiante, quando se lança à narrativa, é com a (aparente) segurança de que, se a sinceridade soçobra no plano da linguagem, numa outra dimensão ela está garantida ou pode ser postulada, muito embora a suspeita não seja afastada jamais: "Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E, se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão de potoqueiro" (Ramos, 1985, p. 10).

Superpor uma suspeita a outra, uma mentira a outra – ou o relato mentiroso ao relato falsificado –, talvez não seja a melhor maneira de tratar o problema, mormente quando se espera sinceridade. No entanto, serve para nos dar um ponto de partida. E aqui, mais uma vez, precisaremos recorrer à crítica: o que se segue é a história da vida de Paulo Honório, contada por ele próprio (quem quer que seja ele); e é no bojo do relato que teremos acesso a esses fragmentos de imagens que a crítica considera insuficientes para uma adequada descrição do espaço: um vilarejo, a fazenda com a casa-grande e suas benfeitorias, menções às cidades de Viçosa e Maceió, nomes de ruas e lugares públicos, e pouco mais. Da fazenda, teremos apenas uns vislumbres: "Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente" (Ramos, 1985, p. 16). E, mesmo assim, esse espaço não deixa de constituir uma espécie de centro para o qual convergem as preocupações do protagonista e que, num extremo, reúne ao seu redor, em

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

movimentação incessante, um punhado de homens que a ele se ligam por fios invisíveis (mas não menos injuntivos) de necessidade, sobrevivência, servidão e mando:

> Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. Ficou tudo confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio, outros que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem. (Ramos, 1985, P. 39)

Pode o narrador, aferrado ao esforço de contar uma história de cuja verdade somos levados a duvidar desde o início – ou que ele mesmo põe sob suspeita –, prosseguindo em seu empreendimento, atingir um mínimo de verdade naquilo que conta, mesmo sabendo que a verdade é assunto com o qual sempre lidou mal ou de maneira imperfeita?

AS PERAMBULAÇÕES DE LUÍS DA SILVA

Em *Angústia* – romance que narra o processo de introspecção e deterioração interior de um homem consumido pelo ciúme e pelo ressentimento –, mais volumoso, as determinações do espaço não têm contornos menos indefinidos. Ao contrário, não apenas somos confrontados com uma narrativa em que as descrições parecem insuficientes ou de que, em muitos casos, estão ausentes, como ainda teremos a impressão de que o romance se fecha sobre si no final, numa espécie de círculo, privando-nos inclusive da ilusão de "abertura", de expansão imaginativa que, noutras circunstâncias, certas narrativas são capazes de proporcionar.

Já nas primeiras páginas, a rememoração hesita, perambula, vagabundeia por lugares que parecem repelir a ideia de permanência e de situação. Como se despertasse de um sono, Luís da Silva nos oferece, a princípio, alguns retalhos de imagens do seu trabalho – alusivas e vagas – e dos locais que percorre meio à deriva, quando vagueia pela cidade. Depois, mergulha em suas recordações, que são introduzidas no romance a pretexto de uma dessas perambulações: "À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. [...] Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente dormir" (Ramos, 1986, p. 10).

Errar e perambular são os signos sob os quais a narrativa se desenvolve nesse passo, até que, sem maiores avisos, somos levados a entrar naquele espaço de estatismo que, de algum modo, se imporá ao leitor como um centro onde se desdobrarão alguns dos eventos mais centrais

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

do romance: “Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, e qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito” (Ramos, 1986, p. 13).

Do quintal para a casa (“Emendo um artigo que Pimentel me pediu...”) e da casa para o quintal – eis o trajeto, a direção do vaivém que essa narrativa da imobilidade (“Vida de sururu...”) percorre, obsessiva e incessantemente: “Entro a falar sobre a minha vida de cigano, de fazenda em fazenda” (p. 27). E, tal como tudo o mais, na opressiva imobilidade em que o mundo se coagula mesmo o tédio não se deixa fixar: “Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante, entro na igreja, escuto os sermões e os desaforos que padre Inácio pregava aos matutos...” (p. 15). Em contraste com a ideia da errância, a imobilidade aparece na forma de um centro do qual não se pode escapar: “O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas” (p. 40).

De *Angústia*, Otto Maria Carpeaux afirmou que se trata de “um mundo fechado em si mesmo” e, citando Álvaro Lins, admitiu que nesse livro o mundo aparece como num sonho, no qual “tudo é criação do nosso próprio espírito” (Carpeaux, 1986, p. 245). Mas o espírito erra e não é capaz de fixar-se. Antes, no âmbito de um “extremo egoísmo”, que Carpeaux lhe atribui e que é o egoísmo “daquele que sonha e para o qual, prisioneiro num mundo irreal, só ele mesmo existe realmente”, os sentimentos de generosidade são substituídos por “um sentimento mais vasto de identificação quase mística com as criaturas da própria imaginação” (p. 245). As representações do espaço teriam, pois, para Carpeaux, nos livros de Graciliano Ramos, em que pese o árido realismo com que são apresentadas, qualquer coisa de imaginárias e oníricas.

Igualmente, das primeiras páginas de *São Bernardo*, outro crítico afirmará que a paisagem aparece nelas aos pedaços, “aqui uma estrada, ali um pasto, adiante uma serraria” (Lafetá, 1985, p. 191), e comparará o desenvolvimento do enredo a um “dínamo”, que gira sem cessar até o final emperramento. Talvez pudéssemos dizer que o “dínamo” (a que Lafetá atribui conotações ideológicas e políticas) está de volta em *Angústia*, bem como o emperramento final, repetindo o movimento de desaceleração que se observa em *São Bernardo*. Mas aqui não podemos calcular perfeitamente a adequação dessa imagem: como no romance de 1934, há novamente, em *Angústia*, uma intrusão do elemento “literário” no processo da verdade – elemento obscuro, alienígena, que faz com que tudo se cumpra até o fim e que, ao mesmo tempo, não permite que

nada se realize. O livro que Luís da Silva não escreve e que assombra a sua imaginação assombra também o livro real. O espaço converte-se em espaço plausível, possível, mas insuficientemente descrito, e dele se pode dizer que é, apenas, suficiente para conceder realidade à própria narrativa, mas não ao mundo como tal:

> Ainda não disse que moro na Rua do Macena, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, frequentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição dessas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, se remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água. (Ramos, 1986, p. 39)

Se, conforme as palavras de Luís da Silva, "para a [sua] história, o quintal vale mais que a casa", certo é que, mais uma vez, a alegação de infidelidade à realidade concreta do mundo, refletindo a de Paulo Honório em relação à linguagem, lança uma sombra de suspeita sobre o relato. Essa voz que admite ser o mundo "empastado e nevoento" é também aquela que, como observou Álvaro Lins, "nunca prest[a] atenção às coisas". Ouçamos o próprio narrador: "[...] não sei para que diabos quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso" (Ramos, 1986, p. 81). Também é certo que essa preocupação, que a constante distração e o hábito de "mastigar papel", remetendo ao aspecto de inutilidade que a literatura assume quando entra no mundo, parecem não agradar a quem esteja interessado em pedir contas ao autor acerca de um mundo em que as urgências do humano e da sociedade se impõem. Na linguagem de Lins, por exemplo, o romance é da ordem da perquirição, da sondagem e do julgamento das relações entre os homens, mas não propriamente da verdade ou falsidade da literatura: "Esta preocupação em fixar e exibir o caráter humano poderia significar que o Sr. Graciliano Ramos estima os seus semelhantes e está interessado pela sua sorte" (Lins, 1985, p. 131).

Nada teríamos a contrapor. Entretanto, fixar o espaço do mundo, representá-lo por meio da literatura, é esforço que ao mesmo tempo alivia e aflige, desobstrui e sobrecarrega as capacidades humanas, até o ponto de não mais sabermos se as trapaças, se esse verdadeiro movimento de fuga em direção ao papel (frequentemente adiado e depreciado, mas sempre desejado e insofrido) não é, ele mesmo, a única realidade que restará no final. Precisamos resistir

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

a ele, tal como nos propõe a ética do romance realista, comentada certa vez por Valéry[6]? Mas, sem ele – e sem a traição que nos desvia para as vaidades e mastigações inúteis do papel impresso –, como avançar em direção à imagem, como estar à altura do compromisso de que a sociedade e a cultura nos incumbem e do qual só nos aliviamos na medida em que perseveramos no movimento (o romance sem linguagem de Paulo Honório, ou a narrativa incerta e "cigana" de Luís da Silva, condenada a naufragar no delírio) ou, para repetirmos um pensamento de Blanchot, na medida em que escrevemos um pouco?[7]

VIDAS SECAS E O ESPAÇO FRAGMENTADO

No romance seguinte – composto, como se sabe, de narrativas curtas que, originalmente, foram publicadas em separado e depois reunidas em livro –, as imagens do espaço (da situação e do lugar) parecem ganhar um aspecto diferente. Não diríamos, quanto a *Vidas secas*, que nele se atinge um grau maior de precisão e – para usarmos um termo de definição difícil – de "objetividade". Contudo, não há que negar que aí, apesar de reencontrarmos a mesma rarefação do espaço (umas poucas informações sobre uma fazenda deserta do sertão brasileiro, em estado de semiabandono e castigada pela seca), as imagens parecem impor-se de um modo mais decisivo. Pelo menos, é o que podemos dizer acerca da exterioridade do mundo representada no romance. Mas será verdade que, nessa narrativa algo esgarçada e descontínua, encontraremos um mundo mais aberto e mais acessível em sua intimidade, ao contrario do que ocorreria em *Angústia*, onde, a darmos crédito à crítica, teríamos de admitir que tudo aparece contaminado ou, mais propriamente, filtrado por uma subjetividade única e central, à qual se deve remeter todos os lances da interpretação?

De certo modo, pode ser que estejamos a supor ou a concluir muito depressa. Evidentemente, a narrativa de *Vidas secas* parece falar-nos, a uma leitura superficial, de um mundo que só pode ser visto *a partir da* subjetividade. Mas, estando a subjetividade como que repartida em subjetividades segundas, no ambiente da obra – nessas muitas perspectivas de mundo em que a concentração do tema de cada capítulo numa subjetividade ou num evento subjetivo específico (Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo, o soldado amarelo, etc.) se assenta –, o romance parece nos falar também de um mundo de

[6] No ensaio "A tentação de (São) Flaubert" (incluído em *Variedades*; vide bibliografia).
[7] Hajam vista as anotações de Blanchot sobre a escrita do diário, em *O espaço literário.*

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

comunicação fraturada ou estagnada. Fala-nos de diálogos reduzidos ao mínimo, de laconismos que mais sublinham do que desenvolvem a comunicação – comunicação na qual as ações se impõem a tudo o mais e, sobretudo, à própria linguagem.

Com efeito, o universo comunicativo das criaturas que povoam o romance[8] se afigura rarefeito e ressequido, como as "vidas secas" do título, e mimetizam à sua maneira esse universo de relações sociais e culturais que ele (o universo comunicativo) ajuda a solidificar. Por sua vez, a estrutura fragmentada e o enredo "coagulado" (e de algum modo homogêneo), composto de capítulos compactos e algo independentes, conforme a crítica o tem assinalado, exprimem as injunções de um mundo de comunicação rarefeita, oferecendo uma espécie de comentário que, por seu turno, constitui o próprio romance como um todo. Nessa estrutura, o que se tem são fragmentos, imagens de mundo que avançam em direção a um centro, sem no entanto devassá-lo inteiramente – tal como se estivesse em questão muito mais o movimento de avançar do que, propriamente, o de descobrir, ou como se descobrir não fosse senão um outro modo ou uma decorrência interior e necessária do movimento de avançar.

Não seria justo que a narrativa, orientada pelas exigências do realismo, tentasse cobrir, ao menos, porções mais extensas do mundo ou oferecer dele, ao menos, imagens e representações mais rigorosas, capazes de satisfazer o nosso anseio de compreensão, em vez de se deterem num ponto ou fornecerem dele somente imagens esgarçadas e em movimento? Quanto a isto, pode ser que a fragmentação do espaço narrativo, com a consequente fragmentação do plano descritivo – essa insatisfatória abordagem do mundo –, comprometa, ela também, as injunções de verdade e veracidade que se impõem ao relato. E pode ser que o faça resvalar para o âmbito fugidio daquilo que está sempre sujeito a disputas: para o jogo oscilante e incerto das eventualidades onde nenhum conhecimento seguro do mundo é possível.

Não se trata de exigir da narrativa uma verdade que ela não pode prover ou de exigir dela aquilo de que há muito a teoria literária a teria dispensado, e não lhe cobraremos um compromisso com o verdadeiro qual, desde Aristóteles, aprendemos a exonerá-la, para garantir, certamente, a palavra da verdade numa instância mais elevada. Trata-se apenas de compreender que, na hesitação e na oscilação, o elemento que dá força à representação é exatamente aquele que a fragiliza mais, aquele que, num momento, se retira para permitir que o mundo se reconstitua ou ganhe contorno, elidindo-o, porém, a cada instante, na própria vertigem do movimento:

[8] Álvaro Lins propôs que o denominássemos de novela.

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

> Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! Olhou a mulher, desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando. Foi sentar-se no banco do copiar, examinou o céu limpo, cheio de claridades de mau agouro, que a sombra das arribações cortava. Um bicho de penas matar o gado! Provavelmente sinha Vitória não estava regulando. (Ramos, 1986 b, p. 108).

Quanto a isto, pode-se dizer que, qualquer que seja o caso, a narrativa, omitindo o espaço real, funda de algum modo um segundo espaço – aquele que é próprio da narrativa, que não é um duplo nem um negativo do real, mas que com ele se comunica, infundindo-lhe realidade na medida em que a perde (essa realidade), ou ganhando realidade na medida em que o outro se desvanece. Podemos avançar por este caminho? Que certeza teremos depois de que o espaço que estamos a abordar não é um espaço de sonho ou de mera alucinação, e sim o espaço verdadeiro do mundo – geográfica, cultural e socialmente configurado, conforme dissemos no começo?

Voltemos, aqui, os nossos olhos para a abordagem sociológica da arte, e vejamos o que tem a nos instruir neste particular.

A ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DO ESPAÇO NARRATIVO

Se dizemos que há no romance – e as três narrativas de Graciliano Ramos o comprovam – um impulso em direção ao desaparecimento, não podemos negar que a linguagem que elas falam não é outra que a própria linguagem do mundo, que os espaços para os quais se voltam não são outros que os espaços reais, e que o rumor no qual tendem a submergir não é outro que esse mesmo rumor do mundo, onde todas as coisas hão de brilhar e submergir a seu tempo. Assim é que, se nos afastamos um passo e nos retiramos para olhar de mais longe – para além do movimento – aquilo em direção ao qual o movimento avança, veremos o mundo, tal como, às nossas costas, não nos respalda outra coisa que o próprio mundo como tal (e como quer que o compreendamos), ao qual devemos sempre retornar.

Isto não quer dizer, por um lado, que devamos perder de vista o movimento. Mas também não significa que a obra – quando plenamente assentada na sua própria história e na história dos eventos humanos – não esteja em diálogo ou numa relação com esses eventos. Em seu livro *Literatura e sociedade*, de larga herança na crítica brasileira, ao tentar responder às perguntas: "qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?", e: "qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?" (Candido, 1985, p. 18), Antonio Candido apontou para o âmbito

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

desses problemas. Ao propor uma interrogação que poderia ser resumida como pergunta pela capacidade que a arte tem de se comunicar com a sociedade de onde surge e para a qual se volta na tentativa de comunicar-se, o crítico adverte, de saída, que a arte não se constitui simplesmente como "expressão da sociedade" (p. 19). Ao contrário, a questão recebe outra formulação. Rejeitando, em princípio, aquilo que propõem certas tendências da sociologia da literatura vigentes em seu tempo – na tentativa de estudar quais seriam as "as possíveis influências do meio sobre a obra", com a proposta de que se afaste também a preocupação em simplesmente saber "em que medida [a arte] é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais" (p. 19, grifo do original) –, para Candido, as tentativas de ver na arte um reflexo da realidade serão insatisfatórias, porque não levam em conta um elemento próprio de estruturação das obras, cuja origem social não transparece de imediato. Que esse elemento seja originário da dinâmica da vida social é argumento que cumpre defender, mas o seu aparecimento não é evidente em nenhum setor, cabendo à crítica, segundo a teoria, mostrá-lo e elucidá-lo. E, para tanto, recorre-se a uma sociologia mais acurada: "Para a sociologia moderna [...] interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência", constituindo-se a primeira tarefa no esforço de "investigar as influências concretas exercidas [sobre a arte] pelos fatores socioculturais" (Candido, 1985, p. 21).

Cumpre fazer um desvio em relação à arte e procurar, nela, não apenas as pistas que se dão a ver como provas da sua inserção social, mas, sobretudo, uma dinâmica de intercâmbios (e eventuais homologias) entre as estruturas sociais e artísticas, a qual constituirá propriamente o campo de interesse da crítica. Num diálogo com Lukács, Candido descreve assim o problema:

> É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (Candido, 1985, p. 5).

Não entraremos em pormenores acerca desse pensamento, que é bastante conhecido. No entanto, como ilustração, podemos exemplificá-lo com o comentário do romance *Senhora*, de José de Alencar, que de certo modo serve como síntese do método. Segundo o crítico, a análise

DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

realiza um movimento característico, processado no sentido de um afastamento em relação ao imediato, com o objetivo de atingir aquilo que seria o elemento estrutural[9] das obras. Se, "como todo livro desse tipo [o romance de Alencar] possui certas dimensões sociais evidentes, cuja indicação faz parte de qualquer estudo, histórico ou crítico", constituindo-se esses elementos na forma de "referências a lugares, moda, usos; manifestações de atividades de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal", apontá-los seria "tarefa de rotina", insuficiente, portanto, para definir o caráter sociológico do estudo (p. 5-6). Para chegar a esse caráter – que não se restringe ao estudo dos elementos somente, mas visa a retornar à arte como qualquer coisa de própria e de mais específica em seu fundo – é preciso recorrer a instrumentos que a crítica encontra não na história ou na sociologia, mas no seu próprio território:

> Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. (Candido, 1985, p. 6).

É desse modo que, "ao inventar a situação crua do esposo que se vende em contrato, mediante pagamento estipulado, o romancista desnuda as raízes da relação, fazendo uma análise socialmente radical, reduzindo o ato ao seu aspecto essencial de compra e venda" (p. 6). Mas não estamos ainda no plano daquelas relações – históricas e sociais – cujo estudo a crítica poderia compartilhar com outros campos do saber? É no aspecto da redução que o outro elemento, mais específico da arte, poderá aparecer. Só então é que avançaremos em direção a ele, com a esperança de que, no final, depois de executado o movimento, entraremos plenamente (ou mesmo insatisfatoriamente, mas sempre estaremos lá) no domínio da arte.

De certo modo, as coisas se combinam, podendo-se dizer que, para a obra, só o que importa é a realidade social; e que, para a realidade, cumpre admitir o jogo da obra e suas estruturas. Não obstante, nos perguntaremos ainda acerca dos pontos de partida e de chegada, inquirindo o método acerca da direção desse olhar que reúne as duas pontas num todo de dupla valência, no qual uma coisa não é senão a imagem da outra ou o seu reflexo espelhado: "Referindo

[9] Lembramos aqui que o termo "estrutural", conforme o esclarece Antonio Candido, recebe no ensaio uma conotação diferente daquela que ganharia depois, quando as análises estruturalistas entrariam em voga.

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

esta verificação às anteriores, feitas em nível mais simples, constatamos que, se o livro é ordenado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda" (Candido, 1985, p. 6). E de onde partimos para chegar a tais constatações e para enxergar tudo isto que enxergamos? Talvez o ponto de partida assente numa evidência da realidade ou de uma crença da crítica em relação a si e às suas capacidades. Ou talvez dependa da admissão de um pressuposto, que antecede o método e afirma que, ao nos pormos a caminho, devemos avançar naquela direção, encontrando *esses* elementos e desvendando essa duplicação, como se a tarefa (e a recompensa) não fosse outra que celebrá-la infinitamente, como lembrança e prova de uma tarefa bem cumprida.

ESPAÇO E VIVÊNCIA

É unânime, entre a crítica, a noção de que as obras literárias incorporam, no mundo, uma figura qualquer da cultura. Elas falam aos homens com uma voz que se soma às vozes do mundo, confundidas num rumor, misturando-se a elas de tal modo que, frequentemente, não podemos distinguir com clareza o movimento próprio que as perpassa e a unidade ou identidade de cada uma. Essa característica dupla, talvez, deveria ser tomada como pertencendo ao modo de ser da literatura – isto é, literatura e cultura ao mesmo tempo –, e não queremos avançar para além deste ponto.

Chamaremos de *vivência* à solidariedade da voz romanesca com a voz que soa na história e ao modo como se incorpora à voz coletiva. Mas a vivência é, ao mesmo tempo que um modo de perspectiva, também um modo de ver e de ser próprio que nos impede de afirmar que a obra se realizou toda em história, que se dissolveu completamente na história. Quanto a esse aspecto da relação, Octavio Paz, ao falar da poesia, afirmou que esta, diante da história, se manifesta como um começo, como um evento de deflagração: "As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável" (Paz, 1972, p. 52). Assim, diremos que tais palavras são "anteriores a toda data: são um começo absoluto" (1972, p. 52). A relação da poesia com a história é exemplificada por Paz com uma referência à *Ilíada* e à *Odisseia* de Homero: "Sem o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia" não existiriam esses poemas, mas sem eles "tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia" (1972, p. 52). O poema se manifesta "um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com

DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência" (p. 52). Também para Blanchot, numa circunstância parecida, a literatura diz o começo: "O poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça" (1987, p. 29).

Ora, se a literatura é sempre um início ou, para muitos, um momento de consciência da cultura em relação a si própria, e se ela é um modo de inaugurar a história do homem e da cultura em sua dimensão essencial, não é incorreto acreditar que seja também uma celebração. Ao celebrar a vida e os eventos humanos, a literatura traz à luz aquilo que celebra, pondo-se em questão no ato de celebrar – dualidade que tem a ver, supomos, com o seu aspecto "problemático", fugidio e algo indócil às teorizações e conceituações. Este seria, a nosso ver – para utilizarmos um termo caro às ciências humanas – o seu aspecto propriamente civilizacional, mas é também o seu modo de fundar.

Se há um movimento em direção ao passado (porquanto as obras literárias como nós as conhecemos, desde Homero, sempre consagram um momento "adiantado" da cultura), há também um movimento direção ao futuro – àquele futuro do espaço que as obras ajudam a fundar e a que dão realidade em sua imensa irrealidade. O "não-dizer" de Paulo Honório, as reticências e andanças de Luís da Silva, a filtragem prismática do ambiente em *Vidas secas* não são outra coisa que provas desse eterno avançar. Num de seus escritos, Norbert Elias (1998), falando das obras da chamada ficção científica do século XIX, salientou que nelas se incorpora – na superposição das vozes – a ideia de que um movimento da imaginação coletiva (identificado por Elias com a noção da *utopia*) se encontra com a imaginação individual de cada autor. Confrontado com uma pergunta acerca do poder que as utopias literárias têm de influenciar o futuro, Elias responde com um apelo à imaginação. O esforço de dar forma literária à utopia carreia para o interior das obras esse elemento que não tem origem senão nos processos da vida coletiva, na sua dinâmica própria, de que as obras não querem ser apenas um reflexo. Ao falar de H. G. Wells, por exemplo, Elias afirma que

> ele [Wells] ainda não estava impedido pelo que agora se chama de método científico de predição baseado principalmente no uso de métodos estatísticos e na ajuda de computadores. Os ganhos indiscutíveis que eles proporcionam para a predição estão ligados a umas perdas específicas vivamente ilustradas pelas predições não estatísticas de Wells. Se os métodos quantitativos de predição com ajuda de conjuntos de variáveis

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

> não se guiam por modelos figuracionais ou, se se preferir, multipessoais, seus resultados [...] têm um valor cognitivo muito limitado. Pois os dados sociais são essencialmente interdependentes, porque se referem a seres humanos interdependentes ou, por outras palavras, a figurações de pessoas. (Elias, 1998, p. 38-39).

E, contudo, noutra parte, adverte-nos para o fato de que as utopias podem ser fortes estimulantes da imaginação individual, que, arrastada pela utopia, mergulha ou desaparece na corrente da imaginação coletiva. Falando, noutra parte, de uma das versões do quadro *A peregrinação à ilha do Amor*[10], do francês Antoine Watteau, Elias admite que, se as razões que levaram o pintor à confecção de uma obra desse teor remetem a certas peculiaridades do imaginário das camadas sociais mais privilegiadas do século XVIII, a passagem do tempo e as transformações da história fazem com que esse imaginário – profundamente enraizado nas configurações sociais de cada época – seja suplantado por novas configurações. A obra, então, se vê sujeita aos altos e baixos da história, ganhando ou perdendo relevo conforme surjam e se revezem no tempo as utopias no plano do saber coletivo e das imagens que as coletividades formam de si mesmas, isto é, nos novos imaginários que então se sucedem. Quanto a eles, Elias comenta, com relação ao modo como o quadro impressiona a imaginação dos autores do século XX:

> Só no início da segunda metade do século XIX, a utopia de Citera, assim como o quadro de Watteau tornaram-se o ponto de partida para o problema do contraste entre o belo sonho e a dura realidade. Só então o pêndulo oscila para o outro lado. O predomínio das utopias ideais dá lentamente lugar às utopias do medo e da angústia. [...] Mais uma vez, os espectadores veem o quadro de Watteau de maneira seletiva. Seu crepúsculo fantástico permite a quem o contempla projetar nele sua atmosfera, suas necessidades emocionais. (Elias, 2005, p. 54).

Fato é que não podemos viver ou pensar acima e além da história – nosso horizonte de sentido e significação –, ou que sequer, condenados à história, podemos conceber a possibilidade de fazê-lo. Mesmo assim, como o demonstram as narrativas de Graciliano Ramos comentadas neste estudo, não ficaremos indiferentes ao movimento que há, na ficção, de atrito, de resistência ao arrasto das mentalidades e do tempo histórico, qualquer que seja a sua natureza. Neste particular, se for verdadeira a afirmação de Marx, citada por Lukács, de que a dificuldade da interpretação e da historiografia da arte continua sendo não a explicação ou o esclarecimento das

[10] Datada de 1719.

Revista Literatura em Debate, v. 18, n. 32, p. 60-78, jul./dez. 2023.
DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

circunstâncias que levaram à criação da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas o fato de que elas permaneçam atuais em várias épocas, chegando ao tempo de Marx[11] (bem como no nosso), então não erraremos em apontar para aquele movimento de fundação e resistência, que nos ensina a compreender que, se a arte está ligada a certas formas de desenvolvimento social, tais formas não a determinam totalmente. Assim é que se deve entender a ideia de um *espaço* (ou de uma ilusão dele) socialmente constituído e refletido na literatura: isto é, na perspectiva de uma insuficiência, de uma eterna falta que, na profundidade das imagens, é também plenitude do vir-a-ser.

Mas, se o é, isto não quer dizer que não devamos estar atentos ao fluxo e ao revezamento das mentalidades em sua sucessão no curso da história – a esse jogo vertiginoso da utopia que Elias detecta e que, para interpretarmos o seu pensamento, com o risco de traí-lo, impulsiona e limita, expande o campo do imaginário e o recorta. É, pois, a direção na qual somos convidados a olhar, ao falarmos do tema do espaço e da vivência – do espaço compreendido como vivência – e dos aspectos civilizacionais ou civilizatórios do romance, tomando como exemplo as narrativas de Graciliano Ramos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender as relações que ligam a literatura e a sociedade continua a ser um desafio para a crítica literária. Por muitos percalços tem passado a reflexão sobre esse tema. Compreende-se hoje, no entanto, que a literatura não é apenas, um *produto social*, mas uma resposta a ele, constituindo-se, num modo de representação que se configura em linguagem, num diálogo com o plano social. Essas relações foram estudadas no Brasil por Antonio Candido – que pôs em questão alguns aspectos desse pressuposto –, cujas formulações têm servido para orientar, ainda hoje, boa parte das pesquisas que se fizeram sobre o tema desde a segunda metade do século passado. Na presente pesquisa, definimos a relação entre literatura e sociedade sob a perspectiva do estudo das representações do *espaço* presentes no romance moderno, tomando como referência as narrativas de Graciliano Ramos, com atenção aos romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas* (publicados respectivamente em 1934, 1936 e 1938). Nossa abordagem do espaço narrativo – visto como como dimensão constitutiva da obra e não apenas um aspecto a ser representado, e

[11] "A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis" (apud Lukács, 1968, p. 59).

DOI: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.60-78

do seu modo de abordar a realidade – levou em conta os aspectos da vivência e da experiência configurados no interior das obras, apontando para o caráter imaginativo, figuracional e civilizador de que se revestem. A interação entre espaço e personagem surge como um dos seus elementos centrais, ajudando a compreender esse aspecto do espaço narrativo. As reflexões de Norbet Elias, presentes nos estudos *Como podem as utopias literárias influenciar o futuro?* e no livro *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* ajudam a iluminar o caminho, lançando uma luz diferentes sobre essa compreensão, numa perspectiva que se distancia parcialmente da abordagem de Candido e traz novos dados para a reflexão acerca do espaço na obra literária.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia**. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ELIAS, N. ¿Cómo pueden las utopias científicas y literárias influir en el futuro? In: WEILER, V. (org.) ***Figuraciones en proceso***. Trad. Vera Weiler et. al. Santafé de Bogotá: Fundación Social, 1998.

_____. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Trad. Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. ***São Bernardo***. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

LINS, A. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, G. **Vidas secas.** 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

LUKÁCS, G. **Ensaios sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAZ, O.. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **Angústia**. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **Vidas secas**. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.